

Del texto al intermedio

Una crítica al textualismo exacerbado a partir de los objetos web

Matías Chiappe

Roland Barthes, siempre polémico, postuló lo siguiente:

El discurso sobre el Texto no debería ser, a su vez, más que texto, búsqueda, trabajo de texto, dado que el Texto es este espacio social que no deja ningún lenguaje al abrigo del exterior, ni a ningún sujeto de la enunciación en situación de juez, de dueño, de confesor, de descifrador: la teoría del Texto no puede coincidir más que con una práctica de la escritura (Barthes: 1971, 95).

Barthes, también siempre anacrónico, está diciendo aquí dos cosas. En primer lugar, retoma una propuesta estilística iniciada en el siglo XIX; en palabras de Gustave Flaubert: "un libro debe sostenerse por la fuerza de su propio estilo"; o en palabras de Guy de Maupassant: "la originalidad del autor debe desaparecer en la originalidad del libro". Es decir, la muerte del autor, la autonomía del texto, de la literatura, del arte y todo ese largo debate. Pero Barthes dejó implícita una cosa más. El texto, parecería decir, es el conocimiento último, es la forma más acabada al cual ningún otro espacio social es capaz de acceder. El discurso del Texto (y por eso es importante la mayúscula que usa Barthes) está por encima de todas las cosas.

Quizás también resulte anacrónico debatir con Barthes, que escribió en un contexto en que se intentaba desvincular a la crítica literaria de la interpretación excesiva y del anclaje en la biografía. Pero lo cierto es que aún hoy en día pueden encontrarse cantidades de estudios críticos que aseguran que cualquier

cosa es susceptible de ser analizada como si fuese un texto. Tanto fotógrafos como cineastas, escultores como teóricos de danza, incluso concedores de la gastronomía, han seguido a rajatabla las palabras de Barthes. No han visto sus disciplinas sino como súbditas del Texto, incapaces de explicarse por otra teoría que la de la escritura. Así, convirtieron sus objetos de estudio, también, en textos; a sus partes, en palabras, trueques o figuras retóricas.

Ahora bien, si todo es texto, todo puede ser conectado entre textos. A los textualistas les resultó fácil concebir estas conexiones: hablaron de *intertextualidad*. Desde que Julia Kristeva introdujo este término en su estudio sobre Mijail Bajtín, parece que ha condicionado el estudio de las relaciones entre prácticas culturales distintas, sean cuales sean. Así, una película que cita a una novela o una canción en la que se hace una referencia de una poesía, serían también ejemplos de intertextualidad. Lo mismo han propuesto otros teóricos como Jacques Derrida, Gérard Genette, Jan Mukařovský, Yuri Lotman, que vieron en la *intertextualidad* una forma de explicar las relaciones entre diferentes medios. La raíz *textus* de la categoría tal y como la definió Kristeva, sin embargo, no fue modificada.¹

El problema es que el mundo actual ya no se encuentra regido exclusivamente por el texto. Los productos culturales de nuestro tiempo son mucho más complejos y por lo tanto el discurso teórico sobre aquél resulta insuficiente para explicarlos. Sí claro, hoy en día vemos texto por todos lados. Pero no menor es la aparición de imágenes, videos, links, sonidos, todos elementos que si bien entran en relación con ciertos textos en determinados objetos culturales, no por ello son en sí mismos textos. De hecho, el principio de *dialogismo* sobre el que se basa la categoría de *intertextualidad*, esto es, la inscripción de todo discurso dentro de una pragmática comunicativa, no es un principio que tome al texto como su epicentro, sino, por el contrario, a un *polemos* de prácticas significantes, que pueden entrecruzarse en un texto o en otros medios (Bajtín: 1986).

¹ Más ambiguos que los textualistas fueron quienes hablaron de "interartealidad", quienes concibieron que existía una estética capaz de atravesar los límites de los medios y unirlos en nombre de su trasfondo artístico (Paech 1996; Moser: 2007; Clüver: 1996; cfr. Müller: 2010). Esto implica dos problemas: primero, la más ambigua categoría de "arte", que no se abordará en el presente ensayo, dado sus límites conceptuales. Segundo, la presuposición de que existe un trasfondo artístico en todos los medios y en todas sus relaciones, como si sólo existiesen objetos cuyas funciones fuesen estéticas.

Ni films, ni software, ni aplicaciones, ni videojuegos, ni productos que mezclan texto, imagen, sonidos, cálculos matemáticos o un poco de todo, entonces, pueden ser entendidos ni exclusivamente como textos ni como objetos que establecen relaciones intertextuales con otros medios. Cesare Segre propuso hablar en cambio de *interdiscursividad*. Claro que en este neologismo, "la práctica de la escritura" se reemplaza por "la práctica del discurso", manteniendo una hegemonía del mundo de la palabra. Recién en 1966 surgió un término que creo más adecuado para explicar todos estos objetos del mundo contemporáneo: el de *intermedialidad*. Éste fue usado por primera vez por el artista Fluxus Dick Higgins al afirmar que:

Los medios se han dividido de sus formas tradicionales y se han vuelto meramente puntos de referencia puristas. Ha surgido la idea, casi como combustión espontánea en todo el mundo, que las definiciones son arbitrarias y que sólo son útiles en tanto herramientas críticas, al decir esto-o-aquello es básicamente musical, aunque quizás también poético. El acercamiento intermedia es el énfasis de la dialéctica entre medios (Higgins: 1966).

El concepto tal y como lo concibió Higgins fue un éxito y, un año después, en 1967, se abrió el primer seminario sobre *intermedialidad* en el Colegio Experimental de la Universidad de San Francisco, hecho que estableció un antecedente académico para el estudio de dicha categoría. En él, Higgins explicó dos ejes para su estudio. Primero, en términos históricos, que la separación de los diversos medios se habría originado en el Renacimiento, como un intento académico por purificarlos; esto se habría intensificado en el siglo XIX con la expansión del capitalismo. Esto significa que el la mismísima división entre medios no es sino una construcción cultural. Segundo, Higgins afirmó que existe una diferencia entre los "medios-mixtos" y los "intermedios". Los primeros son medios distintos (ontológica o históricamente) que se unen a través de referencias que no modifican su esencia, mientras que los segundos son el resultado de una fusión entre medios y no pueden separarse (Higgins: 1984, 18, 83). Esto significa que existen medios como el cine, que constituyen una nueva forma de concebir los productos culturales.

Años más tarde, Higgins quiso precisar aún más el concepto de *intermedio*, hecho que lo llevó a plasmar su teoría en una obra pictórica:

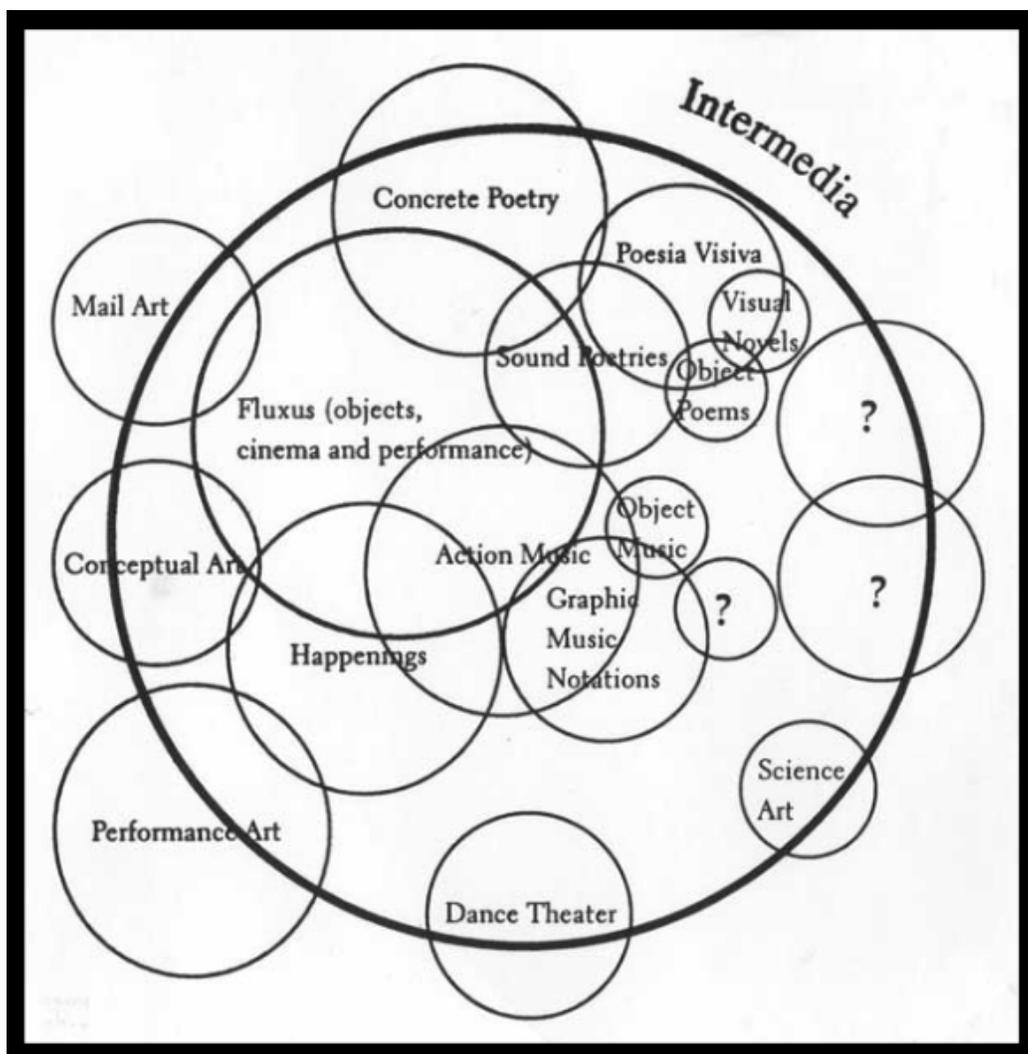


Fig. 1: Dick Higgins, [Fluxus Chart], 1981. Tinta en papel, 45.7 x 58.4 cm

Las complejidades de este diagrama responden a la estética Fluxus. Por un lado, la mezcla de *happening*, actos musicales, arte conceptual, arte por correo, poesía conceptual, poesía sonora, sonidos, gráficos, las más variadas formas de expresión. Por otro lado, la idea Fluxus de que las formas más puras de arte están en un centro y que la manera en que escapan a las definiciones históricas que se hicieron de ellas es a través de la mezcla de su sintaxis con la de otros medios (Müller: 2010). Esto lo lleva a Higgins a concluir que la *intermedialidad* es el resultado de las intenciones de los creadores de modificar la condición genérica de los medios. Esto parecería indicar que el mismo Higgins, como artista, cayó en la problemática de pensar la *intermedialidad* como el resultado de una voluntad artística, como resultado de una intención puramente estética. Ahora bien, el debate teórico respecto a la categoría de *intermedialidad* sólo surgió en los años de 1990s, a manos de teóricos del texto como Jürgen Müller y Ernest Hess-Lüttich, que creyeron necesario establecer distinciones en los estudios del texto y del hipertexto (Herkman: 2012, 372). La intención originaria de aquellos dos era la de expandir el concepto de intertextualidad para poder así analizar las tecnologías digitales que estaban naciendo a propósito de Internet. Siguiendo a los antes mencionados, ya en los años 2000, el crítico cultural Mikko Lehtonen fue el primero en asegurar que, dadas las transformaciones del mundo hacia el campo de lo digital, el estudio de las relaciones intermediales era prioritario por sobre el de las intertextuales. Aun así, diversos críticos han asegurado que los enfoques de Müller, Hess-Lüttich y Lehtonen fueron, por lo menos en sus orígenes, básicamente reproducciones de la teoría de la intertextualidad, es decir, todavía un anclaje en la hegemonía de la textualidad (Ibíd; Breder & Busse: 2005). Desde entonces, el debate sobre la *intermedialidad* se ha debatido en especial entre dos academias: la canadiense y la alemana.² Hermann Herlinghaus

² Afirma Ruth Cubillo Paniagua: "Así, en la Universidad de Montreal, Canadá, existe el Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), fundado en 1996. Este Centro reúne cuatro grupos de investigación de la Universidad de Montreal, McGill University (Montreal, Quebec) y miembros de otras instituciones: la Universidad de Ottawa, el Collège du Vieux-Montréal, el Valleyfield College, la Cinémathèque québécoise, la Fonoteca québécoise, la Universidad de Amsterdam y la Universidad de Paris III. Existe un centro de investigaciones similar en la Universidad Laval, Quebec, Canadá. En diversas universidades alemanas, como la Libre de Berlín y la Universidad de Frankfurt, existe un espacio de discusión sobre intermedialidades; diversas publicaciones monográficas sobre el tema, dan cuenta de ello (Cubillo Paniagua: 2013).

ha ofrecido desde entonces una definición que parecer coincidir con las más aceptadas dentro de este debate:

Entendemos por *intermedialidad* aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios (Herlinghaus, 2002: 39).

Ahora bien, aquí surge otro problema: el de la "transgresión de las fronteras de un medio". Herlinghaus y otros teóricos (Breder & Busse: 2005) parecen afirmar que en el proceso de *intermedialidad*, un medio se mantiene inmutable al momento de establecer relaciones con otros. Esto es por lo menos dudoso. ¿Qué medio mantiene su prioridad en un videojuego, por ejemplo? ¿El video, el juego, ambos? Considero que el problema del estudio de la *intermedialidad* ha sido presuponer lo específico de cada medio, cuando en realidad la relación los cambia completamente.

La pregunta es, entonces, por qué seguimos hablando de texto o usando sus teorías cuando analizamos objetos intermediales. Una película no lo es, aunque una parte de la misma lo sea en forma de guión. Un video de YouTube, una novela digital, un comic, difícilmente pueden ser llamados *sólo* textos. Quizás el problema es más general. Quizás habría que empezar, entonces, por una pregunta obligada: ¿cuál es el objeto específico de la *intermedialidad*? Así como el texto es el objeto de estudio de los textualistas adoradores de Barthes, aquella tiene su objeto: el medio. O más bien, los medios. ¿Y qué es entonces un medio? Según lo establece Ruth Cabillo Paniagua: "un medio es un sistema o código signico que se emplea para transmitir información y genera una representación de la realidad" (Paniagua: 2013, 171). Considero que el intermedio, el objeto resultante de la relación intermedial, debe ser definido con todavía más precisión. Y si Barthes pudo definir al texto (perdón, Texto) en siete ejes, yo intentaré hacer lo mismo con el *intermedio*. A saber por la bibliografía antes citada, entre otra, podría afirmarse que:

1) *Un intermedio no tiene su fundamento ni en el discurso ni en la palabra.* Si el texto se sostiene en el lenguaje, a un intermedio lo sostiene la relación invisible entre los diversos medios que lo componen: imágenes, sonidos, videos,

texto. A un intermedio no lo caracteriza su ontología como medio, sino el ser el resultado de dos o más medios distintos.

2) *Un intermedio es la puesta en relación de diferentes medios. Denominamos a esa relación 'intermedialidad'.* La intermedialidad no es una red; son las relaciones que posibilitan la existencia de la red. Es una fuente, es un origen. En ella, texto, imagen, sonido, video, están determinados por su relación con otros medios. Es decir: la relación construye los objetos y no es a la inversa.

3) *Un intermedio no es el resultado de una jerarquía de un medio sobre otros.* No se trata de textos con imágenes, o de videos que usan textos, sino de intermedios, de imágenes-texto, de videos-texto. Las relaciones entre los medios individuales existen, pero son intramediales. Bajo esta definición, no quedan dudas que la así llamada intertextualidad no es una relación intermedial, sino intramedial.

4) *Un intermedio es el resultado de la fusión de medios.* Existe una diferencia fundamental entre multimedialidad e intermedialidad. El mismo Barthes afirma, en defensa de la interdisciplinariedad, que es: "el proceso que empieza cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás violentamente, a través de las sacudidas de la moda y a favor de un objeto nuevo" (Barthes: 1971, 94). Así, el prefijo *multi-* implica una pluralidad, una variedad de medios que no mutan ni cambian. El prefijo *inter-*, por otro lado, propone fronteras, zonas de contacto y fusiones; de allí que para nuevos intermedios se deban generar nuevos propios nombres (poesía-visual, *performance*, videojuego).

5) *El intermedio es una unidad mínima, es decir, no puede ser rota.* Dick Higgins ya había explicado esta unión al establecer una diferencia entre intermedio y medios-mixtos: los últimos son calificados como aquellos medios que pueden ser separados en partes; los primeros, por el contrario, son medios indiferenciables, inseparables. En el caso del cine, para usar el mismo ejemplo que Higgins, se puede hacer un abordaje a su narrativa, a la actuación, a la dirección, pero no se obtendrá jamás un estudio completo del cine-como-*intermedio* a no ser que se estudie la totalidad de las relaciones que lo componen.

6) *Un intermedio es el resultado del uso de un sistema de recursos mediáticos.* Así, dos o más prácticas mediales diferentes están deliberadamente enfoca-

das en la creación de un intermedio resultante. Si bien esto no siempre tiene fines estéticos, sí responde al uso de los individuos. Esto significa que relación y medios varían según el *habitus* (Bourdieu: 1979, 134), según las prácticas limitadas a condiciones sociales que las soportan. Por tanto no existe, ni existirá, una definición ontológica de *intermedialidad*. Está siempre cambiando, no sólo de acuerdo a los medios y a las tecnologías que los producen o difunden, sino también a los diferentes usos que surjan de ellos en cada sociedad. Considérese, por ejemplo, el caso del arte ASCII, que es el resultado de un uso cotidiano como publicar en foros de Internet.

7) *Un intermedio tiene funciones que los medios que lo componen no tienen ni serán capaces de poseer.* Si alguien escribe una novela gráfica y no una novela a secas, es porque sólo de ese modo se alcanza la función deseada. Las intenciones de los creadores de intermedios, son por esto importantes; dadas las condiciones materiales existentes, la puesta en uso de la *intermedialidad* presupone que sus fines no pueden ser llevados a cabo por otra vía.

Estos puntos parecerían caracterizar al *intermedio*, si bien la bibliografía estuvo más bien abocada en analizar la *intermedialidad* que el objeto en sí mismo (Yalkut: 1973; Wagner: 1996; Breder & Busse: 2005; Schröter: 2008; Emden & Rippl: 2010; López-Varela: 2011). "El factor común dentro de estas definiciones es la integración de uno o de varios medios en alguna otra forma de comunicación" (López-Varela: 201, 99). Yo agregaría que dicha integración es producto de un uso particular y que el *intermedio* resultante obtiene particularidades nuevas, que los medios anteriores no tenían. A fin de avanzar sobre estas cuestiones, profundizaré sobre el caso de *intermedio* particular, o más bien universal, que a todos nos involucra y del cual ya es imposible desligarse.

Internet: el intermedio por excelencia Recordemos las preguntas que se hizo Ken Friedman: "Imaginemos un intermedio que sea 10 % música, 25 % arquitectura, 12 % ilustración, 18 % zapatería, 30 % de pintura y 5 % de olores. ¿Cómo sería? ¿Cómo funcionaría?" (Breder & Busse: 2005, 61). Yo, quizás en mi alienación, imagino una página de Internet. No sé cómo, ni de qué formas, ni cuáles serán los medios que construya esa relación intermedial. Pero sin lugar a dudas sería una página web.

De hecho, los objetos web siguen perfectamente los siete principios que esboqué

a propósito del *intermedio*. No tiene su fundamento ni en el discurso ni en palabra (1). Es la puesta en relación intermedial de los más variados objetos (2). No presupone jerarquía de un medio sobre otros (3) e implica una fusión de medios (4). Es una unidad mínima de las relaciones entre objetos mediales, es decir, no puede ser rota, puesto que de otra forma, los intermedios en relación carecerían de sentido (5). Es el resultado del uso de un sistema de recursos mediáticos (6). Tiene funciones que cada uno de los medios que la componen no tienen ni podrían tener (7). Internet es pura *intermedialidad*.

Los textualistas, claro, aseveraron que todo lo que aparece en Internet es, también, texto. Para estudiarla, hablaron de hipertextualidad, de metatextualidad, de texto digital, entre otras tantas reafirmaciones de la raíz *textus*. A menudo citan a Borges y dicen que Internet es como la ilimitada y periódica Biblioteca de Babel. Todo estaría unido en ella por palabras, porque todo en ella no serían más que palabras. Todo sería una gigantesca novela que escribimos día a día, porque todo en ella no sería más que partes de narraciones. La función ser Internet (concluyeron) es unir todos esos textos que de otra manera estarían desconectados. Sin embargo, Internet es un objeto demasiado complejo como para ser descrito con los sistemas de comunicación que normalmente usamos (el Texto, entre otros). En primer lugar, y como bien se sabe, la computadora no fue diseñada para la lectura ni para la escritura; fue hecha con el fin de (como su nombre lo indica) *computar*, calcular. Internet remite en algunos aspectos a esta concepción. En segundo lugar, aún hoy existen discusiones sobre si Internet tiene una función prioritariamente comunicativa o prioritariamente de transmisión de datos, aunque también hay quienes han visto que su función primaria es de almacenamiento, de transacción, de actualizaciones, de medida, entre otras acciones. En tercer lugar, Internet está incluso creada para resistir las estructuras de control propias de estos sistemas. Por esto Lev Manovich afirmó que los nuevos medios como Internet son obras de arte capaces de explicar y representar al mundo en sus propios términos, por fuera de otros tipos de lenguaje (Manovich: 2001). Jürgen Müller dijo también que Internet es una operación, un proceso único en donde sostienen los lenguajes de los medios conocidos por los usuarios a través de las estructuras digitales de los sistemas diseñados por los programadores (Müller: 2010).

Una cosa queda clara: Internet no tiene nada que ver con el Texto en los tér-

minos barthesianos. El Texto fue el producto de una época, fue una reacción ante un mundo en que se habían perdido todas las certezas. Ante esto, los textualistas necesitaron construir un sistema capaz de abordarlo todo; como muy bien manifestó Barthes (porque, desde esta óptica, su texto fue también un manifiesto) ese sistema fue el Texto. Si todo era concebido como texto, todo podía ser analizado a través de cosas conocidas: signo lingüístico, metáfora-metonimia, intertextualidad. Ningún erudito quería que unos cuantos tecnócratas fuesen capaces de desafiar las grandes mentes del Collège. Menos aún, que se viesan superados en conocimiento por unos cuantos tecnócratas, futuros nerds o geeks amantes de los videojuegos. Entendido desde esta óptica, el Texto es: a) la circunscripción de toda teoría a un nuevo centro, a una hegemonía, a un dominio capaz de abordar lo indefinible, es decir, una cárcel teórica; y b) una herramienta que, lejos de servir para conectar, fusionar y explicar áreas disímiles, las reduce a características de sólo una de esas partes.

En tanto *intermedio*, Internet es el ejemplo que se opone a estas características del Texto, pero sobre todo a la mayúscula, al texto de Barthes, a la idea de que una de las partes es capaz de explicar el todo. Es el ejemplo de las fallas de una teoría que se presentó como carente de juez, de dueño, de confesor, de descifrador, y terminó sosteniendo la idea de que los medios son únicos, están aislados y sólo existen en su especificidad. Internet se opone al Texto, aunque no para negarlo, mucho menos para canibalizarlo. Se opone al Texto en tanto entidad capaz de ser abordado por una teoría única, por una única forma de conocimiento. Se opone al Texto que sólo es capaz de concebir su relación con otras formas mediáticas como si ellas también fuesen texto y sus relaciones, intertextuales. Internet es también la oposición a la idea de que la especificidad implica necesariamente desvinculación. Es el resultado histórico de los cambios en nuestros modos de concebir los medios, caracterizados no ya por la hegemonía de una teoría y el reduccionismo, sino por la pluralidad de relaciones posibles. De todo esto nos habla la *intermedialidad*.

Bibliografía

Citada

BAJTÍN, Mijai (1986): *Problemas de la Poética de Dostoievski*, México: FCE.

BARTHES, Roland (1971): "De la obra al texto", en *El Susurro del Lenguaje*,

Barcelona: Paidós, 2009.

BOURDIEU, Pierre (1979): *La Distinción: Criterios y Bases Sociales del Gusto*, Ma. del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Madrid: Taurus, 1988.

BREDER, Hans & BUSSE, Klaus-Peter (2005): *Intermedia: Enacting the Liminal*, Dortmund: Schriften Zur Kunst.

HERKMAN, Juha (2012): "Convergence or intermediality? Finnish political communication in the New Media Age", en *Convergence* 2012 18: 369.

HERLINGHAUS, Hermrnn (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Chile: Editorial Cuarto Propio.

HIGGINS, Dick (1966): "Statement on Intermedia", en Wolf Vostell (ed.): *Dé-coll/age* (décollage, *6 Typos Verlag, Frankfurt / NY: Something Else Press, 1967.

————— (1984): *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.

KRISTEVA, Julia (1969): *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.

LEHTONEN Mikko (2000): "On no man's land. Theses on intermediality", en *Nordicom Information*, 22(3-4), pp.11-23.

LÓPEZ-VARELA, Asunción (2011): "Génesis Semiótica de la Intermedialidad: Fundamentos Cognitivos y Socio-Constructivistas de la Comunicación", en *CIC Cuadernos de Informática y Computación*, 2011, vol. 16, pp.95-114.

MANOVICH, Lev (2001): *The Language of New Media*, Massachusetts: MIT Press. En: <http://www.manovich.net/LNM/Manovich.pdf>

MÜLLER, Jürgen (2010): "Intermediality and Media Historiography in the Digital Era", en *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2, pp.15-38.

CUBILLO PANIAGUA, Ruth (2013): "La intermedialidad en el siglo XXI", en *Diálogos rev. electr. hist* vol.14 n.2 San Pedro Sep./Dec. 2013, en http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?pid=S1409-469X2013000200006&script=sci_arttext

PLETT, Heinrich F. (1991): "Intertextualities", en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin & New York: De Gruyter, pp.3-29.

Consultada

EMDEN, Christian & RIPPL, Gabriele (eds. 2010): *ImageScapes: Studies in Intermediality*, Bern: International Academic Publishers.

SCHRÖTER, Jens (2011): "Discourses of Intermediality", en *Material Aesthetics, Media Formats and Cultural Studies*, Tötösy, S.; López-Varela, A.; Sassy, H.; Miskowski, J. (eds.), CLCWeb: Comparative Literature and Culture 13.3 Purdue University Press. En <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/3>

WAGNER, Peter (ed. 1996): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin: Walter de Gruyter.

YALKUT, Jud (1973): "Understanding Intermedia", en *Avantgardistischer Film 1951-1971. Theorie*, Gottfried Schlemmer (ed.), München: Hanser, pp. 92–95.