# Más allá de la "adaptación". Conceptos para pensar las relaciones entre la literatura y las artes audiovisuales

**Soriano, Griselda**

griselda.soriano@fadu.uba.ar

UBA (Universidad de Buenos Aires). FADU (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo). Diseño de Imagen y Sonido, Literatura en las Artes Audiovisuales, Cátedra Ex Babino. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Palabras, campo, marco

(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

**Palabras clave**

Literatura, Artes audiovisuales, Transposición, Adaptación, Intermedialidad

**Resumen**

Cuando abordamos en el aula las relaciones entre las artes audiovisuales y la literatura, resulta muy difícil sustraerse al concepto de "adaptación" y quizás más difícil aún despojarse de sus implicancias. Se trata de un término muy extendido en el uso cotidiano, incluso en ámbitos profesionales especializados, y aunque en contextos académicos la discusión se haya complejizado ya hace décadas lo cierto es que estos no dejan de ser permeables a esa omnipresencia; por otra parte, aunque el término "adaptación" sea reemplazado por otros como "transposición", "transvase" o "traducción", muchas veces esto parece reducirse a un cambio superficial que no resuelve el problema de base. Más allá del reemplazo de una palabra por otra, a veces persiste de fondo aquella vieja jerarquización entre las artes que la idea de adaptación conlleva: la literatura como un arte elevado y complejo que, al ser

absorbido por las artes audiovisuales, se ve constreñido por las limitaciones que esos ya-no-tan-nuevos medios le imponen. Un posicionamiento teórico incluso muchas veces involuntario, con sus consiguientes juicios de valor: hablar de las relaciones entre cine y literatura exige siempre el esfuerzo de correrse del binomio fidelidad/traición que sobrevuela tantas veces las discusiones, tiñéndolas de una carga moral que obstaculiza el análisis.

Es por esto que, en el marco del Proyecto de Investigación Avanzado "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global" que llevamos adelante desde la cátedra de Literatura en las Artes Audiovisuales, nos proponemos ampliar este campo terminológico-conceptual, yendo más allá de las ideas de "adaptación" y "transposición" para repasar algunos otros conceptos que pueden resultarnos productivos a la hora de problematizar las relaciones entre las artes audiovisuales y otras artes: "intertextualidad", "transtextualidad", "intermedialidad", "transficcionalidad", "transmedialidad", "transmediación" son algunos de los términos que intentaremos recuperar para este debate. En esta ponencia daremos cuenta, entonces, de los primeros pasos de una indagación conceptual que continúe y profundice las investigaciones que hemos llevado a cabo en los últimos años. Intentaremos comenzar a repensar los términos habituales que suelen utilizarse en el abordaje de nuestro objeto de estudio así como explorar nuevas posibilidades, con el objetivo de enriquecer y complejizar las herramientas teórico-conceptuales con las que contamos como docentes e investigadoras.

## Introducción

El presente trabajo -enmarcado en el Proyecto de Investigación Avanzado "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global" de la cátedra "Literatura en las Artes Audiovisuales"- constituye una primera aproximación a un estado de la cuestión sobre los conceptos que suelen utilizarse para pensar las relaciones entre las artes audiovisuales y la literatura. Por esto, no nos centraremos en esta ocasión en el análisis de casos sino que llevaremos a cabo una indagación teórica y terminológica, esperando que este recorrido inicial nos permita poner en cuestión algunos de los prejuicios y superar algunas de las dificultades que suelen surgir al abordar estos vínculos, así como repensar y enriquecer nuestras herramientas teórico-conceptuales, con miras al trabajo que llevamos a cabo como docentes-investigadoras dentro y fuera del aula.

## Los problemas de la adaptación

Cuando hablamos de las relaciones literatura-artes audiovisuales, el concepto más difundido en el uso coloquial, pero también muy presente en el mundo académico y en el aula, es el de *adaptación*. Según la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* se trata de *la representación de una obra en otro medio, como cuando una obra teatral es adaptada a un ballet, o dentro del mismo medio, como cuando una novela adapta a otra*[1] (Elliot, 2005: 48); aquí nos referiremos al primer caso. En el *Diccionario Técnico Akal de Cine*, Konigsberg la define como una *obra ejecutada en un medio expresivo cuyo espíritu rector, así como un número variable de sus elementos, proceden de una obra realizada en otro medio* (2004: 18). Por su parte, en el *Diccionario teórico y crítico del cine*, Aumont y Marie señalan que *la adaptación es una noción fluida, poco teórica, cuyo principal objetivo es evaluar o, en el mejor de los casos, describir y analizar el proceso de transposición de una novela en guion y luego en película* (2006: 17). Este proceso es referido a través de las más diversas metáforas. Para mencionar solo algunos ejemplos, Peña Ardid se refiere a la adaptación como la *traducción de textos literarios al cine* (1992: 13), *un trabajo de escritura selectiva y recreadora* (1992: 29). Sánchez Noriega habla de la adaptación como *trasvase* y lo define como aquellas *creaciones pictóricas, operísticas, fílmicas, novelísticas, teatrales o musicales que hunden sus raíces en textos previos* (2000: 23).

Como se evidencia en los ejemplos anteriores, la primera dificultad que encontramos es la indeterminación terminológico-conceptual. Ésta muchas veces intenta "salvarse", como señalábamos, a través de metáforas -varias de ellas vinculadas con la escritura y lo textual-; en otras ocasiones, se pasa directamente a hablar sobre la adaptación sin detenerse a definirla y reflexionar

[1] Las traducciones de las citas extraídas de textos en inglés son de la autora.

sobre sus particularidades. Con Pérez Bowie, podemos pensar que se trata de *un síntoma de las dificultades que entraña el acercamiento a un fenómeno que no se deja atrapar por esquemas reductores* (2008: 184-185).

Pero esta indeterminación no es la única dificultad que plantea el término "adaptación": de fondo, en muchos de estos enfoques subyacen una serie de prejuicios con respecto a las relaciones literatura-artes audiovisuales que suelen obstaculizan el análisis.

Podemos ejemplificar esto ahondando un poco más en la definición que plantea uno de los autores mencionados. Cuando especifica qué distingue a la adaptación de otros trasvases, Sánchez Noriega dice que hay que *distinguir los trasvases en general -que no pueden sino dar lugar a una obra nueva- de las adaptaciones, que, en principio, necesariamente son subsidiarias de la obra original* (2000: 24). Más adelante, estas ideas reaparecen con una nueva forma: *Hablaremos indistintamente de adaptar, trasladar o transponer para referirnos al hecho de experimentar de nuevo una obra en un lenguaje distinto a aquel en que fue creada originariamente* (2000: 47). Nos detenemos en esta definición porque es representativa de varios de los problemas que suelen surgir junto al concepto de adaptación: una visión jerárquica de las relaciones literatura-artes audiovisuales, donde estas últimas se piensan como algo subsidiario, secundario, negándoles con esto su autonomía, su especificidad y su materialidad. Como si no fueran más que un "nuevo envase" para volver a experimentar la obra literaria "original"; como si se tratara, simplemente, de intercambiar un ejemplar de un libro por otro.

Estas ideas se repiten, en mayor o menor grado, en varios autores. Por ejemplo, Pérez Bowie señala que las adaptaciones pueden ir *desde la mera transcripción literal del texto, atenta sólo a la puesta en imágenes de la historia que presenta, hasta su utilización como pretexto por parte del realizador para exponer su universo personal* (2008: 154), como si fuera posible "transcribir" un texto literario y "solo" ponerlo en imágenes. Este *matiz pasivo* del término (Gómez López, 2010) dificulta pensar en qué consisten, justamente, estas relaciones, tanto si las pensamos como proceso como si nos centramos en las obras resultantes.

En palabras de Gómez López (2010) vislumbramos allí otras de las dificultades que presentan estos abordajes: la construcción de taxonomías rígidas, más o menos profusas según el caso, en torno al eje similitud/diferencia con la obra literaria de la que se parte -entendido éste muchas veces como fidelidad/traición, o como ilustración/recreación/creación (Pérez Bowie, 2008). Esas taxonomías suelen evidenciar una serie de prejuicios y juicios de valor (e incluso morales) que luego se aplican al análisis del proceso y las obras. Por ejemplo, para Sánchez Noriega, *no todo trasvase tiene la misma entidad, al menos en tanto que la diferencia radical entre los medios expresivos exige hacer una obra original* (…) *y en tanto que el genio artístico desborda el mero*

*comentario para proponer una creación genuina;* así, habría *trasvases rechazables desde el punto de vista artístico* (2000: 24). Estas ideas atraviesan toda su propuesta conceptual -surgiendo, por ejemplo, al considerar la cuestión de la fidelidad, la (supuesta) existencia de "equivalencias" y de adaptaciones de "mejor" o "peor" calidad artística- y también el esquema de análisis comparativo que propone, a partir del señalamiento de "diferencias" con la obra original.

En *Teoría y práctica de la adaptación*, Stam (2014) pone en cuestión este moralismo en el que caen muchos trabajos sobre la adaptación: en ellos no son poco frecuentes los términos como *infidelidad*, *traición*, *vulgarización*; en muchas ocasiones, se centran más en la "calidad" que en la teoría y el análisis (2014: 24). Stam plantea la necesidad de ir más allá del ideal moralista y crítico de fidelidad (2014: 47) y hace algunos señalamientos productivos para detectar algunas variantes *encubiertas* de este discurso: la fidelidad al *espíritu* de la obra, la idea de que es posible (y deseable) construir *equivalencias*, la necesidad de ser fiel a las *características del medio* (una idea bajo la cual subyace que el cine serviría para algunas cosas y no para otras). *La crítica de la adaptación ha tendido a enfatizar las carencias y las discapacidades que tiene el cine frente a la novela* (2014: 58) señala. El problema es que él mismo es incapaz de sustraerse a esos mismos prejuicios -por ejemplo, dice que *la fuerza persuasiva de la supuesta superioridad de la literatura sobre el cine se puede explicar en parte por el hecho innegable de que muchas de las adaptaciones basadas en novelas importantes son mediocres o equivocadas* (2014: 24), y propone hacia el final de su trabajo seguir hablando de adaptaciones *exitosas y no exitosas* pero desde otros parámetros, como la *transferencia de energía creativa* y las *respuestas dialógicas especificas, a "lecturas" y "críticas" e "interpretaciones" y "reescrituras" de las novelas fuente* (2014: 111) -, ejemplificando cuán enraizados están, incluso en quienes pretenden revisarlos.

## La transposición: ¿una solución?

Por todo esto, muchos autores abandonan el término *adaptación*, intentando así alejarse de esos prejuicios y valoraciones subjetivas. Es el caso, por ejemplo, de Wolf (2001), quien afirma que el término *adaptación* implica pensar a la literatura como un *objeto díscolo, inasible o inadaptable, aquello que no consigue integrarse (…), un sistema de complejidad tal que su pasaje al territorio del cine no contemplaría más que pérdidas* (2001: 15). Por esto, opta por el término *transposición*, que *designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema* (2001: 16) y propone pensarla como trabajo y conjunto de problemas a resolver más que como resultado, y como un problema específico del cine más que de la literatura (2001: 19). Wolf pone en

cuestión también el ideal de *fidelidad*, los juicios de valor y el análisis de la transposición como un rastreo de diferencias; afirma que es necesario despojar a la literatura y al cine de atribuciones positivas y negativas y de toda jerarquización, y abandonar la idea de *traducción* y de *traición* para pensar sus vínculos (2001: 29-30).

Pero este esfuerzo por distanciarse de la carga que conlleva la idea de adaptación no termina de posibilitar un cambio de fondo: los preconceptos sobre las relaciones literatura-cine están, otra vez, tan arraigados que un cambio terminológico no implica, necesariamente, abandonarlos. Por un lado, los juicios de valor y la idea de fidelidad subyacen camuflados bajo la idea de fidelidad al *espíritu del texto -muchas veces quienes siguen los datos del texto original, quienes buscan ilustrar el material literario o seguir sus indicaciones o descripciones, están más lejos del espíritu del texto* (2001: 22)- nos preguntamos en qué consiste ese "espíritu" y quiénes serían los encargados de medir su cercanía. Wolf propone también recuperar la idea de fidelidad pero propone pensarla *como sinónimo de relación, de vínculo entre la letra del texto y las imágenes y los sonidos del filme, como remisión a la lógica que se priorizó en la transposición respecto de las operaciones y el sentido de los resultados* (2001: 86) y postula una serie de modos de lectura posibles para pensar las transposiciones: *fidelidad posible o lectura adecuada*, *fidelidad insignificante o lectura aplicada*, *posible adulterio o lectura inadecuada*, *intersección de universos*, *relectura o texto reinventado* y *transposición encubierta o versión no declarada* (Wolf, 2001). Como es evidente ya desde los términos escogidos, seguimos aquí en el terreno de las taxonomías basadas en las diferencias con el texto de origen, las relaciones jerárquicas y los juicios de valor. Y es que, como ejemplifica este caso, un cambio terminológico no implica necesariamente un cambio de perspectiva teórica.

Como el concepto de adaptación, el de transposición nos invita a pensar tanto el proceso a través del cual se produce una película a partir de un texto literario como la obra resultante de ese proceso. Pero si los prejuicios que subyacen tienen que ver con cuestiones más basales, vinculadas con cómo se conciben las relaciones entre la literatura y las artes audiovisuales, quizás un camino posible para intentar repensar estas cuestiones sea acudir a otros conceptos que nos permitan pensar específicamente esas lógicas relacionales desde otro lugar.

## La Intertextualidad y la transtextualidad como alternativas

Un atajo que numerosos autores han tomado para escapar de estas dificultades consiste en pensar los vínculos literatura-cine a partir de las ideas de *intertextualidad* y *transtextualidad*. En N*uevos conceptos de la teoría del cine*, Burgoyne, Fitterman-Lewis y Stam (1999) hacen un repaso por la genealogía de estos términos. Señalan que el concepto de intertextualidad

*comenzó como la traducción de Kristeva de la noción bakhtiana de dialogismo. Bakhtin define dialogismo como "la relación necesaria de cualquier expresión con otras expresiones" (...) [y] sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales* (1999: 232); Kristeva define la intertextualidad como *la transposición de uno o más sistemas de signos a otro, acompañada por una nueva articulación de la posición enunciativa y denotativa* (Burgoyne et al., 1999: 233). A partir de esto, Genette elabora el concepto de transtextualidad *para referirse a todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos* (Burgoyne et al. 1999: 233). La intertextualidad es para Genette uno entre cinco tipos posibles de relaciones transtextuales (intertextualidad, paratextualidad, hipertextualidad, metatextualidad, architextualidad); la *co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de cita, plagio y alusión* (Burgoyne, Fitterman-Lewis y Stam, 1999: 235). Además de la idea de intertextualidad, a la hora de pensar las relaciones entre literatura y artes audiovisuales resulta clave su concepto de hipertextualidad, dado que refiere a la relación de un hipertexto con un texto anterior, al que denomina hipotexto, al cual transforma, modifica, elabora o amplía (Burgoyne et al., 1999: 238).

El interés de estos conceptos para nuestro campo radica en que abren la posibilidad de pensar los vínculos entre las distintas prácticas significantes de manera horizontal, abandonando las jerarquizaciones que llevan a pensar a las artes audiovisuales como secundarias y subsidiarias en relación a la literatura. Pero, por otra parte, nos enfrentan con un nuevo problema: implican pensar toda obra como un texto, lo cual -aunque se hable de texto en sentido amplio- denota una sumisión de toda práctica significante a las lógicas textuales, olvidando su materialidad específica, con todo lo que eso implica. Si nuestras herramientas teórico-conceptuales toman al texto como modelo, paradójicamente, estaríamos retornando por otro camino a las viejas jerarquías de las que buscábamos alejarnos. Se abre aquí una distancia entre la *experiencia vivida (nuestra vida con los medios) y un discurso que aún pertenece a la literacy moderna (textual o escrita) y que trata de explicar, describir, transmitir y comprender tal experiencia pero que es a menudo inadecuada para esa tarea* (Mariniello, 2009: 75). Desde el universo semántico de lo textual, nos faltan conceptos para nombrar y, por ende, pensar, las nuevas -y no tanto- relaciones entre medios. Quizás sea necesario, entonces, explorar otros abordajes en los que el punto de partida no sea ya el texto para poder empezar a pensarlas en pie de igualdad.

## La intermedialidad

Es entonces cuando pasar de la inter*textualidad* a la inter*medialidad* puede constituir una alternativa posible para sortear los obstáculos mencionados. Reconstruir la genealogía completa del concepto excede por mucho las

posibilidades de este trabajo, pero se trata de un término que emerge por primera vez en los '60 el ámbito de la producción artística, en un texto en que el artista Fluxus Dick Higgins enfatiza las transformaciones que implican la emergencia de los medios de comunicación de masas y cómo los límites entre las artes tradicionales se desdibujan en ese contexto, proponiendo un *acercamiento intermedial, para enfatizar la dialéctica entre los medios* (1966). Esta idea fue expandiéndose a lo largo de las décadas siguientes, tanto en la práctica como en la academia, y la intermedialidad se constituyó no solo como un concepto teórico sino también como un campo de estudio, principalmente en la academia norteamericana y europea, y luego haciéndose extensivo a otras latitudes (en Latinoamérica es un campo relativamente joven, si bien las problemáticas que lo atraviesan están más que presentes en nuestros debates). Retomaremos aquí a algunos de los muchos autores que han abordado esta cuestión. Pero hay que tener en cuenta, para comenzar, que cuando hablamos de intermedialidad no se trata de un sistema teórico-conceptual cerrado.

No son pocos los autores que la definen por analogía con el concepto de intertextualidad, como una "expansión" de esta idea: una intertextualidad que transgrede los límites entre medios (Lehtonen, 2017). Para no caer en el problema de volver a lo textual, preferimos decir que la intermedialidad:

> *refiere a las relaciones entre medios, a las interacciones e interferencias mediales. Por lo tanto, puede decirse que la intermedialidad sirve ante todo como un término genérico flexible que puede aplicarse, en sentido amplio, a cualquier fenómeno que involucre a más de un medio y, por lo tanto, a cualquier fenómeno que -como indica el prefijo inter- tenga lugar de algún modo entre medios. En consecuencia, el cruce de fronteras entre los medios se ha definido como una categoría fundacional de la intermedialidad* (Rajewsky, 2010: 52-53).

Las relaciones intermediales implican procesos de combinación e integración de medios, así como su mediación y transformación (Elleström, 2010: 36). Los estudios intermediales piensan estos vínculos desde distintos paradigmas: como un *traspaso* entre medios, como *zonas de contacto*, y como un *estar en el medio* -entre lo artístico y lo que no lo es, entre lo real y lo intermedial (Pethö, 2018). Y constituyen *un punto de encuentro entre los aspectos materiales, semióticos y culturales que caracterizan la producción y recepción de cada medio* (Cubillo Paniagua, 2013: 174).

Por otra parte, hay que tener en cuenta que en tanto la definición de qué es y qué no es un medio, sus características y usos y las fronteras que entre ellos se construyen no están dados sino que son constructos socioculturales e históricos, la idea de intermedialidad implica también pensar esas prácticas significantes en contexto (Elleström, 2010).

Al abordar los vínculos literatura-cine, entonces, el concepto de intermedialidad nos permite pensar esos tres niveles de los que hablábamos antes: las relaciones de base entre prácticas significantes distintas, el proceso por el cual se crea una obra partiendo de otra y el producto resultante de ese proceso. Si bien en la práctica solemos concentrarnos en el segundo y tercer aspectos, en este trabajo comenzaremos nuestra exploración conceptual centrándonos, sobre todo, en cómo se conciben los fundamentos de las relaciones intermediales, porque consideramos que en la falta de reflexión sobre este asunto es donde residen muchas de las dificultades que enfrentamos en nuestro campo; después, los procesos y producciones concretas pueden abordarse también con las herramientas de nuestro campo específico (volveremos sobre esto al final) pero no sin antes entender cómo las distintas prácticas significantes en general se vinculan entre sí.

En ese sentido, uno de los cambios de perspectiva más interesantes que posibilita el concepto de intermedialidad es -como sucedía con la idea de intertextualidad- poder pensar las relaciones literatura-artes audiovisuales como una interacción *donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas* (Cubillo Paniagua, 2013: 172). Pero además nos permite sortear otra de las dificultades que mencionábamos anteriormente: al salir del campo de lo textual, nos permite reenfocarnos en la materialidad y en cómo esta se vincula, también, con la construcción de significados (Müller, 2010b: 244), abriendo la puerta a una desarticulación de la dicotomía texto/imagen. Como afirma Mariniello:

> *El espacio de la intermedialidad es el espacio híbrido donde el discurso se abre a lo visible y la visualidad se convierte en discursiva en un movimiento que perturba la construcción lingüística y filosófica que las tenía separadas (…) implica la centralidad de la técnica en la comprensión de dinámicas diferentes. Al concentrarse en el medium, la intermedialidad no puede ignorar la superficie sobre la que la letra toma forma, ni la base material del medium, las modalidades de transmisión, la materialidad de la comunicación; no puede tolerar la abstracción, ni las oposiciones binarias* (2009: 76-77).

El concepto de intermedialidad posibilita pensar tanto a la literatura como a las artes audiovisuales como técnicas y medios para, desde allí, ponerlas a dialogar; *insiste en la visibilidad de la técnica sobre su opacidad y llama la atención sobre la mediación, la materia y la diferencia* (Mariniello, 2009: 68). Nos permite repensar tanto la materialidad de los medios como las interacciones entre estas materialidades, así como la producción de sentido que emerge de esos procesos (Müller, 2010a: 20). Y a considerar que, como señala Elleström, *los medios son distintos y, al mismo tiempo, similares, y la*

*intermedialidad puede entenderse como un puente entre diferencias mediales cimentado en sus semejanzas* (2010: 12).

*Transmedialidad y transficcionalidad*

Por el lado de las semejanzas entre medios, y teniendo en cuenta las especificidades del campo de los vínculos literatura-artes audiovisuales, es aquí donde pueden entrar a jugar otros conceptos que pueden iluminar diversos aspectos de estas relaciones, como el de transmedialidad[2]. Podemos definirla como la idea de que los diferentes medios

> *comparten muchos rasgos básicos que pueden describirse en términos de propiedades materiales y habilidades para activar capacidades mentales. Todos los productos mediáticos, de formas parcialmente similares, son existencias físicas que desencadenan una actividad semiótica y sólo pueden entenderse adecuadamente en sus relaciones. Así, las propiedades físicas de los medios y la semiosis son fenómenos transmediales. Más concretamente, distintos tipos de medios pueden, en gran medida -aunque sin duda no del todo-, comunicar cosas similares, como eventos que forman narrativas* (Elleström, 2019: 5).

En suma, existirían, entonces, características transmediales en diferentes grados; esto sería, por lo tanto, parte central de los fenómenos intermediales. Así, podríamos hablar, por ejemplo, de narración transmedial para referirnos a la *transmediación de narrativas: las características de las narrativas pueden volver a representarse a través de diferentes tipos de medios y, aun así, ser percibidas como idénticas a pesar de la transferencia* (Elleström, 2019: 5). Esta idea de narración transmedial puede pensarse en relación al concepto de *transficcionalidad*; con respecto a esto, Saint Gelais señala que *dos (o más) textos exhiben una relación transficcional cuando comparten elementos como personajes, locaciones imaginarias o mundos ficticios* (2005: 785). No profundizaremos en estos términos en este trabajo -será tema de próximas indagaciones-, pero no queríamos dejar de destacar que constituyen un punto de partida muy productivo para pensar las relaciones entre obras literarias y audiovisuales.

*¿Intermedialidad o interartes?*

Retomando la cuestión de las jerarquías, nos parece necesario especificar por qué escogimos hablar de relaciones intermediales y no de relaciones

[2] No debe confundirse el concepto de transmedialidad con el de *transmedia storytelling*, que refiere al "fenómeno moderno de construir grandes narrativas como una suma de narrativas parciales, distribuidas a través de distintos medios, como películas, cómics, videojuegos, novelas, y varias formas de medios basados en Internet" (Elleström, 2019: 6).

interartísticas. Para empezar, porque aunque hablar de medios nos permite incluir también la categoría de arte:

> *La definición estándar de diccionario señala que un medio es un canal para la mediación de información y entretenimiento. El arte puede verse como una combinación compleja de información y entretenimiento (el utile dulci de Horacio) así que debería ser posible incluir las formas de arte entre otros medios* (Elleström, 2010: 13)

Por el contrario, hablar de relaciones interartísticas implicaría excluir una serie de prácticas cuyo estatuto es mucho más difuso pero que no podemos dejar de considerar ni mucho menos pensar como "inferiores"; conllevaría el riesgo de volver a la mirada jerárquica que estamos tratando de dejar atrás. Más cuando en el siglo XXI -y en el contexto particular de enseñanza-aprendizaje que es la FADU- las fronteras entre lo artístico y lo que no lo es están redefiniéndose permanentemente. Como sostiene Brühn, pasar de los estudios interartes a los estudios intermediales nos permite ampliar el campo de investigación *de las artes tradicionales a, en principio, todos los medios existentes. Por lo tanto, los estudios de la intermedialidad pueden analizar todo el campo tradicional de los objetos estéticos* (2010: 227).

En el marco de una carrera como Diseño de Imagen y Sonido, es fundamental poder correrrnos del pensamiento dicotómico que separa lo artístico de lo que no lo es para poder analizar los diferentes procesos significantes audiovisuales y sus relaciones con otros medios, nuevamente, en plan de igualdad.

*Más allá de las taxonomías: una diversidad de relaciones intermediales*

Si bien hay autores que abordan la intermedialidad desde una perspectiva taxonómica[3], creemos que reducir *todas* las relaciones posibles entre medios a un sistema de categorías fijas es no solo una tarea imposible sino que puede conducir, como vimos al hablar de adaptación y transposición, a jerarquizaciones y valoraciones problemáticas. Los estudios intermediales nos permiten abandonar ese afán taxonómico para pensar las relaciones entre medios en toda su complejidad. Siguiendo a Müller (2010a, 2010b), creemos que en vez de un sistema teórico total, un acercamiento histórico, descriptivo e inductivo puede resultar más productivo, permitiéndonos pensar una arqueología y una geografía de los procesos intermediales. Como Rajewsky (2010), consideramos que estas *zonas fronterizas* son espacios dinámicos, con un enorme potencial creativo para la teoría y para la práctica, y constituyen un campo de experimentación que nos permite repensar y ampliar nuestras ideas y poner a prueba las más diversas estrategias.

[3] Cfr. Gil González y Pardo (eds.) (2018).

Pero sin caer en la vocación taxonómica con pretensiones totalizadoras, es posible -y quizás necesario- avanzar un poco más para pensar la diversidad de relaciones intermediales, sin que esto agote todas las posibilidades. En ese sentido, Rajewsky (2005, 2010) plantea que, para que el concepto de intermedialidad resulte productivo para el análisis de las configuraciones mediales concretas, es necesario diferenciar distintos grupos de fenómenos intermediales, cada uno de los cuales "cruza" las fronteras de distintas maneras. Su enfoque no propone elaborar una taxonomía sino pensar diferentes tipos de relaciones posibles, categorías más amplias que permitan retomar algunas distinciones relevantes pero ahora *en clave intermedial*; en palabras de la autora, abordar *concepciones de la intermedialidad cualitativamente diferentes* (Rajewsky, 2010: 55). Así, propone distinguir tres subcategorías:

-transposición medial: cuando un producto mediático parte de un producto previo para constituirse a través de un proceso de transformación intermedial.

-combinación de medios: un producto mediático constituido por la articulación de por lo menos dos medios convencionalmente considerados diferentes, presentes ambos en su materialidad en ese nuevo objeto.

-referencias intermediales: cuando un producto mediático, con sus recursos específicos, hace referencia a otro medio, tematizando, evocando o imitando sus elementos o estructuras, (una obra específica, una técnica, un género, el medio en sí, etc.).

En el primer caso, hablamos de intermedialidad *extracomposicional*: allí las relaciones intermediales tienen que ver con la producción, con el proceso a través del cual ese producto es creado; en los otros dos casos, hablamos de intermedialidad *intracomposicional* (Rajewsky, 2010: 56).

Estas categorías pueden resultar particularmente fecundas para pensar las relaciones literatura-artes audiovisuales: por ejemplo, una película creada a partir de una novela puede pensarse como transposición medial, mientras que podemos encontrar en estos vínculos referencias intermediales de diversos tipos; por otra parte, podemos pensar en producciones audiovisuales que dialogan con la literatura y se constituyen, a la vez, como combinación de medios. Investigar las posibilidades de aplicación de estos conceptos queda también como objetivo para futuros trabajos.

## Un cambio de paradigma (y algunas conclusiones)

Para encaminarnos a una conclusión, pensemos qué implica la emergencia de los estudios intermediales en un sentido más amplio. Así como sucede con las

propias relaciones intermediales, es necesario pensar el concepto de intermedialidad en su contexto social e histórico específico (Müller, 2010a: 16). Quizás este cambio de enfoque se relacione con un cambio de paradigma a la hora de pensar las formas en que creamos, nos comunicamos y le damos sentido al mundo. Podemos decir que ese viraje de lo textual a lo material del que hablábamos páginas atrás tiene que ver, también, con cambios sociales y culturales profundos, que han transformado nuestras relaciones con los medios -y con el mundo a través de los medios. En el mundo académico en general, y en el de las humanidades en particular, la intermedialidad también constituye un nuevo paradigma (Mariniello, 2009; Müller, 2010a) nacido de la mano de este cambio de paradigma general. Y es que, como sostiene Paech:

> *La relación entre los puntos de vista sobre las manifestaciones culturales (como una novela, una foto, una película o un video) como obras de arte, textos o (inter-)medios no es una relación de alternativas o de desplazamiento. Más bien, ciertos conceptos son específicos de determinadas épocas y predominantes en la historia del medio y, en este sentido, son sucedidos por otros* (2000: 17-18).

En el marco particular de los estudios sobre cine y artes audiovisuales, este devenir conceptual puede ser pensado en paralelo con la historia de las teorías cinematográficas que, primero, buscaron reivindicar al cine como arte, luego pasaron a pensarlo como un sistema textual, y hoy como un medio entre otros, con los cuales se relaciona (Paech, 2000). Por esto, también, el concepto de intermedialidad puede auxiliarnos a la hora de repensar nuestros objetos de estudio de un modo enraizado en la contemporaneidad.

Por otra parte, ya no es posible hoy concebir los campos de saber como compartimentos estancos; en ese sentido, herramientas conceptuales como las que hemos analizado pueden servir para nombrar y por ende pensar nuevas áreas y nuevas prácticas de investigación y creación, así como para repensar las fronteras, también permeables, entre distintos campos. Si las producciones que creamos y analizamos se inscriben en un entramado de relaciones intermediales complejas, necesitamos pensarlas desde una perspectiva -o varias- que nos permita abordarlas también en su complejidad.

En suma, esta primera aproximación al concepto de intermedialidad nos ha posibilitado poner en cuestión ciertas ideas subyacentes en la terminología utilizada habitualmente para abordar los vínculos literatura-artes audiovisuales; preconceptos que, a nuestro entender, obstaculizan las posibilidades de pensar estas relaciones: las jerarquías, los juicios de valor y morales, las taxonomías exhaustivas derivadas de todo ello, la preeminencia de lo textual. Nos ha permitido también pensar no solo las producciones significantes que involucran las relaciones entre estos medios y el proceso a través del cual son creadas sino ir a las bases para preguntarnos cómo concebimos estas relaciones.

Esperamos, entonces, que constituya un punto de partida productivo para seguir complejizando nuestra mirada sobre ellas.

Hemos hablado hasta ahora de los aportes que el concepto de intermedialidad puede significar para nuestro campo de estudio, pero para cerrar este trabajo queremos señalar -sin que esto contradiga la necesidad de dejar de pensar nuestras disciplinas como compartimentos cerrados- cómo también desde los saberes específicos de nuestro campo podemos aportar a profundizar y abrir nuevas líneas en los estudios intermediales. Con respecto a esto último, Pethö (2011) señala una paradoja interesante: quienes abordan la cuestión de la intermedialidad suelen partir de dos campos: el de la literatura y el de la comunicación. Por lo que, si bien las referencias a las artes audiovisuales parecen ser prácticamente obligadas cada vez que se habla de relaciones intermediales, muchas veces esos abordajes carecen de las herramientas conceptuales específicas de nuestro campo para poder pensarlas en relación con los otros medios. En ese sentido, creemos que a partir de este cambio de perspectiva que el concepto de intermedialidad habilita podemos volver a pensar las artes audiovisuales y sus relaciones con otros medios desde nuestra formación y con las herramientas de nuestro campo, para pensar sus manifestaciones concretas, tanto en lo que respecta a los elementos transmediales y transficcionales como a la especificidad material y significante de la creación audiovisual en sus vínculos con la literatura.

**Bibliografía**

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La Marca.

Brühn, J. (2010). Heteromediality. En: Elleström, L. *Media borders, multimodality and intermediality* (225-236). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Burgoyne, R. Fitterman-Lewis, S.; Stam, R (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.

Cubillo Paniagua, R. (2013), La intermedialidad en el siglo XXI. *Diálogos*. 14 (2), 169-179.

Elleström, L. (2010). The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. En: Elleström, L. *Media borders, multimodality and intermediality* (11-48). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Elleström, L. (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Elleström, L. (2019). *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*. Cham: Palgrave Pivot.

Elliot, K. (2005) Adaptation. En: Herman, D., Jahn, M. y Ryan, ML. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 18). Oxford: Routledge.

Gil González y Pardo (eds.) (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertius.

Gómez López, E. (2010), De la literatura al cine: aproximación a una teoría de la adaptación. En *Revista de filología alemana* (2), 245-255.

Herman, D., Jahn, M. y Ryan, ML. (ed.) (2005) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Oxford: Routledge.

Higgins, D. (1966). Statement on Intermedia. Artpool Art Research Center. Recuperado el 11/7/2021 de https://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html

Konigsberg, I. (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal.

Lehtonen, M. (2017). On No Man's Land. *Nordicom Review*, 22 (1): 71-83.

Mariniello, S. (2009) Cambiar la tabla de operación. El medium intermedial. *Acta Poética*. 30 (2): 58-85.

Mora, V.L (2014). Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia. *Caracteres*. 3 (1): 11-40.

Müller, J.E. (2010a). Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* (2),15-38.

Müller, J.E. (2010b). Intermediality Revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de pertinence. En: Elleström, L. *Media borders, multimodality and intermediality* (237-252). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Paech, J. (2000). Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality. Recuperado el 11/7/2021 de: http://www.joachim-paech.com/wp-content/uploads/2018/03/ArtWorkMedia-1.pdf

Paech, J. (2011). The Intermediality of Film. En *Acta Universitatis Sapientiae* (4), 7-22.

Pethö, A. (2011) *Cinema and Intermediality*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Pethő. A. (2018) Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema. *Acta Universitatis Sapientiae* 15:165-187.

Pérez Bowie, J.A. (2008). *Leer el cine*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality* (6): 43–64.

Rajewsky, I. O. (2010) Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. En: Elleström, L. *Media borders, multimodality and intermediality* (pp. 51-68). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Saint Gelais, R. (2005). Transfictionality. En Herman, D., Jahn, M. y Ryan, ML. (eds.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (785-786). Oxford: Routledge.

Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.