

Poéticas del tránsito en el arte latinoamericano contemporáneo

✉ CAROLINA ROLLE / Universidad Nacional de Rosario – CONICET / carorolle@gmail.com

Resumen

¿Cómo leer las producciones latinoamericanas contemporáneas? ¿Qué metáforas críticas resultan útiles para pensar prácticas artísticas que transitan entre géneros, soportes, medios y entrecruzan referencias y materiales literarios, plásticos, cinematográficos, massmediáticos, musicales? Frente a objetos que nos obligan a indagar en nuevos modos de pensar críticamente, los especialistas convocados en este dossier reflexionan entre un campo terminológico que bordea la noción de *medialidad* a partir de los prefijos *inter-*, *multi-*, *trans-* y de conceptos como el de *expansión*, *constelación* o *inespecificidad*.

Palabras clave: arte latinoamericano contemporáneo • intermedialidad • transmedialidad

Abstract

How to read contemporary Latin-American art production? Which metaphors are useful for analyzing artistic practices that travel through genres, format, media, and that intertwine references and materials from literature, plastic art, cinematography, mass media and music? In the presence of an object that forces us to inquire into new ways to critically think, the specialists convened in this dossier think over a terminological field that surrounds the notion of *mediality* based on the prefixes *inter-*, *multi-*, *trans-*, as well as on related terms such as *expansion*, *constellation* and *unspecificity*.

Key words: contemporary latin • american art • intermediality • transmediality

En 1966, el artista británico Dick Higgins, integrante del Fluxus Art, acuña la noción de *intermedia* a partir de la idea de horizonte, de frontera para señalar las nuevas formas que adquieren las diferentes artes al borrar los límites entre ellas. Si bien Higgins contempla las vanguardias históricas de comienzos del siglo xx en lo que respecta a la ruptura de estos límites, lleva el concepto de *intermedialidad* más allá, para analizar esa franja ambigua e imprecisa, ese umbral (al que define como *horizon*) en donde las artes se definen por la determinación de sus medios expresivos; esto es, por la transposición de los límites mediáticos. Y en

Fecha de recepción:

30/6/2017

Fecha de aceptación:

29/9/2017

este sentido advierte que la intermedialidad no es algo propio de los años 60 ni de ningún movimiento *avant-garde* o epocal, sino que existe desde tiempos remotos (de hecho, toma el concepto de *intermedia* que acuña Samuel Taylor Coleridge en 1812). Esto nos lleva a pensar que se trata, más bien, de una forma de hacer y de pensar críticamente el arte.

La noción de intermedialidad como categoría encontró su auge en los años 90 y desde entonces se utiliza en diversas disciplinas (Historia, Filosofía, Antropología, Estudios Literarios, Estudios masmediáticos, Crítica de artes, entre otros). En la actualidad, incluso, forma parte de la currícula de casi todos los programas universitarios orientados a los Estudios Culturales. En líneas generales, podemos acordar que se trata del cruce entre diferentes medios, un espacio en el que se produce un encuentro o entrecruzamiento entre dos o más registros discursivos. En otras palabras, y como sintetiza Claudia Kozak en su libro *Tecnopoéticas argentinas* (2012), la intermedialidad puede ser entendida como la «mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser “entre” ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras» (170). Hay quienes consideran que para que haya intermedialidad, basta con que dos o más medios/lenguajes entren en relación en una obra (como en la cita, la parodia, el homenaje, etc.), mientras que otros sostienen que se manifiesta cuando una obra produce significación no tanto en relación con los distintos medios involucrados sino en relación con una zona intersticial (170).

En «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (2005), Irina Rawjesky —una de las voces más influyentes en el estudio de la intermedialidad como categoría de análisis en la crítica entre la literatura y las otras artes— establece y define tres categorías respecto a los diversos fenómenos intermediales. La primera se vincula a la *intermedialidad como transposición medial*, donde se incluyen, por ejemplo, las adaptaciones al cine de textos literarios. La intermedialidad se corresponde aquí con la transformación de un determinado producto mediático o de su substrato en otro medio: existe un texto original, que es la fuente del medio recién creado, y esto implica la transformación de un medio a otro. La segunda es la *intermedialidad como combinación de medios*: el *comic* con los multimedia o aquellos medios asociados a las nuevas tecnologías. Cada medio aporta su propia materialidad y ambos construyen y significan un nuevo producto (integrado). La tercera es la *intermedialidad como referencialidad a otros medios*, que supone las referencias en un texto literario a una película o a una obra pictórica. En esta categoría no se analiza la combinación de diferentes formas mediales de articulación sino cómo un medio dado evoca, tematiza o refiere a elementos o estructuras de otro medio (convencional). Una obra puede ser analizada desde una de estas tres categorías o bien desde dos, o también combinar las tres. Esto es, que no son excluyentes entre sí (51–54).

Sin embargo, en los últimos veinte años este concepto ha suscitado múltiples definiciones y variados debates (Herlinghaus; de Toro 2007a, 2007b, 2013; Rajewsky 2005, 2013; Felten-Maurer; y también véase los dosieres coordinados

por Chapple, Cubillo Paniagua) mientras que se va imponiendo una nueva categoría de análisis: la de *transmedialidad*. El corrimiento concentrado en la sustitución del *inter-* por lo *trans-* enfatiza la idea de transferencia, de transformación; lo que, a su vez, va de la mano de la transgresión de los límites y de los medios. La transmedialidad se definiría por la multiplicidad de combinaciones mediales. Esta es, en sí misma, una transgresión de los límites que amplía su espectro de acción hacia el diálogo entre diversos medios.

Por otra parte, el prefijo *trans*, desde su etimología, posibilita construir un pasaje de continuo movimiento de ida y vuelta, *a través* y *más allá* de los géneros, de los medios, de los soportes, de la figura de autor. Esto posibilita la reflexión en torno a ese umbral, ese pasaje, que habilita variados enfoques en cuanto a intersecciones, diálogos, fusiones complejas con otras artes y otras tecnologías.

Esta noción permite, por su amplitud, analizar la compleja operación que implica llevar los textos literarios al cine, la combinación de medios, la referencialidad de un medio a otro u otros medios, y también analizar los diálogos entre dos o más manifestaciones del arte. Así entendida, la transmedialidad incluye y presupone lo que José Antonio Pérez Bowie y Javier Sánchez Zapatero definen como *transficcionalidad* y *transescritura*; a la vez que habilita un análisis del intercambio de una multiplicidad de posibilidades mediales. Como señala Alfonso De Toro:

este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término «medios» (video, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales–lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no–textuales y no–lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo «trans» expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial. (2007b:26)

Se difuminan las fronteras entre los medios a través de los que se difunden los contenidos ficcionales. De allí que la multiplicidad de materiales, géneros, medios posibilitan los contactos, los intercambios, las retroalimentaciones en donde las ficciones se reescriben, se reelaboran, se reinterpretan y se desarrollan simultáneamente en diferentes direcciones, hasta el punto de que una ficción es cada vez menos un texto, un filme, un *comic* para ser un poco de todo esto (cf. Bowie–Zapatero:23).

Una investigación transmedial, señala en una entrevista Valeria Radrigán, Directora de *Translab, Laboratorios transmediales, Arte y pensamiento contemporáneo*, pone su acento en el *proceso* que vincula mecanismos de creación y estructuras propias de diferentes medios. Propone al teatro como ejemplo paradigmático, para contrastar este concepto con el de intermedia que, según ella, implica un proceso que incluye o suma medios o disciplinas pero que no crea nuevos. En otras palabras, lo que en un proceso intermedial funcionaría como un recurso de la disciplina central, en un proceso transmedial, en cambio, los elementos se cruzarían desde la misma estructura, desjerarquizando todos los elementos que

entran en juego. De esta forma, los medios no funcionarían ya como recursos al *servicio de* sino que el acento estaría puesto en utilizar y subrayar las potencialidades semióticas.

Irina Rajewsky en «Potential Potentials of Transmediality. The media blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches» (2013), se pregunta ¿por qué intentar construir y propagar una noción nueva cuando, después de dos décadas, todavía no hay acuerdo en definir qué entendemos por intermedialidad? (19). Si bien muchos de quienes intentan definir el concepto de transmedialidad lo hacen en contraposición al de intermedialidad, lo que a aquí nos interesa no es sentar una posición entre uno y otro concepto sino señalar que ambos evidencian la necesidad de impulsar lecturas críticas sobre los nuevos modos de producción que implica construir análisis en la difuminación de las fronteras formales tradicionales de los géneros y de los medios; a la vez que considerar las transformaciones que provoca la incorporación de la tecnología a las prácticas culturales en el contexto contemporáneo. De alguna manera, un paradigma de análisis sustituye al otro y lo que se impone es la necesidad de definir en cada caso qué entendemos por intermedialidad o por transmedialidad.

La búsqueda de una categoría de análisis que funcione para trabajar estos cruces en tensión es un problema muy actual en el ámbito de los Estudios Culturales. Además de los aportes de Graciela Speranza sobre el *fuera de campo* (2006) y del revisitado texto sobre la *postautonomía* de Josefina Ludmer, Ticio Escobar en el *Arte fuera de sí* —título que coincide con el de la introducción a *La sociedad sin relato*, de Néstor García Canclini— plantea que la *autonomía* y la *especificidad* son nociones que no resultan suficientes a la hora de analizar las prácticas estéticas y las condiciones de productividad del arte contemporáneo. Esta categoría del *fuera de sí* es la que utiliza Florencia Garramuño en *Mundos en común* (2015) para pensar cierta literatura y arte contemporáneos desde la *no pertenencia* a un arte o medio específico. Por su parte, Claudia Kozak también titula un apartado de su libro *Deslindes* (2006) «Fuera de sí». Allí, compila textos en los que se considera a la palabra artística en su fusión con la música o la imagen mientras que, a lo largo del libro, se proponen claves de lectura en relación a la práctica literaria en el borramiento de sus límites. Para estas perspectivas críticas, no es que la literatura haya desaparecido sino, por el contrario, que existe en la relación con otras prácticas —artísticas o no— que, aunque trabajan con el lenguaje de un modo diferente al literario, se ven ligadas a ella por sutiles lazos de proximidad.

Y esta búsqueda es la que nos convoca en este dossier que tengo el privilegio de presentar. Bajo la consigna de intentar promover el intercambio entre especialistas de diversas áreas que aborden problemas relacionados a las prácticas artísticas latinoamericanas contemporáneas en el cruce entre referencias y materiales literarios, plásticos, cinematográficos, masmediáticos, musicales, nos encontramos con un espacio de reflexión que opera entre un campo terminológico que bordea la noción de *medialidad* a partir de los prefijos *inter-*, *multi-*, *trans-* y de conceptos como el de *expansión*, *constelación* o *inespecificidad*. De esta manera, el dossier

da cuenta de cómo dichas producciones nos obligan a indagar en nuevos modos de pensar críticamente objetos que existen y funcionan en el cruce entre diversas artes, medios, soportes.

La convocatoria a este dossier no fue abierta sino que cada colaborador fue seleccionado por su significativo aporte a la discusión en torno a los estudios sobre los cruces discursivos, genéricos y mediales entre las producciones latinoamericanas contemporáneas.

Alfonso de Toro —integrante del Centro de Investigación Ibero-Americana de la Universidad de Leipzig y un referente en los estudios sobre transmedialidad—,¹ en su artículo «*Calcium*. Estrategias transversales, transtextuales y transmmediales. El Tiempo “Después”: Algunas reflexiones sobre la memoria y la función del recuerdo en *Nostalgia De La Luz* De Patricio Guzmán», combina esta noción con las de *transversalidad* y *transtextualidad* para acuñar el concepto de *memoria performativa*. Para el autor, la memoria y el acto de recordar se sitúan en los intersticios de diversos procesos o estrategias que no producen oposiciones o rupturas, sino productividades. La memoria individual, la colectiva y la cultural forman parte de procesos entrelazados y según una performance determinada, predominará un proceso/estrategia más que otro/a. De Toro parte del *film-documental Nostalgia de la luz* (2010) del chileno Patricio Guzmán para reflexionar en torno a una memoria colectiva, en la que aparece una figura central como el *cadre social* representado por un sector de la sociedad constituido por familiares de *desaparecidos* que *resisten* al olvido. De allí que el *film* se convierte, para el autor, en el intersticio entre pasado y presente, a la vez que funciona como el artefacto de la memoria mediatizado por la cámara.

En esta línea, Susana Rosano —profesora de Literatura Iberoamericana de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) y Directora del proyecto de investigación *Metáforas del tránsito en la crítica cultural latinoamericana contemporánea*— presenta un artículo que trabaja también sobre la memoria y toma como parte de su corpus el mismo *film-documental* de Patricio Guzmán. Si De Toro pone a funcionar un aparato teórico crítico que tiene como paradigmas los efectos ruinosos que dejaron las Guerras Mundiales y la Shoá, en el artículo de Rosano, «Efectos transmmediales en las construcciones de memoria», la problemática de la memoria aparece anclada a la propia historia de América Latina, que se extiende desde la Conquista —con su secuela colonial— hasta el nacimiento de los estados americanos en el siglo xx y la consiguiente invención de imaginarios e identidades nacionales, siempre inestables. Pero, a partir de los años 80, la experiencia traumática del terrorismo de Estado en los países del Cono Sur, afirma Rosano, ubicó la problemática de la memoria —y las consecuentes *políticas de la memoria*— en el centro del debate político, la reflexión cultural, la práctica artística y la investigación académica. Aparece entonces una *memoria creativa* que convoca, a través del arte, a la exploración de los huecos traumáticos y los silencios. Desde esta perspectiva Rosano interroga una serie de obras, de distintos soportes y textualidades, que se vienen realizando en los últimos años en Argentina y Chile.

La autora propone lo que define como un diálogo transmedial que, al permitir y estimular los cruces entre distintas retóricas, poéticas, políticas de la escritura y de la imagen, y habilitar el pensamiento de la imagen como término político, impulsa nuevas articulaciones de sentido que dinamitan las cristalizaciones operadas por las retóricas oficiales en Argentina y en Chile. Y, de esta manera, se dislocan las percepciones domesticadas de los lectores/espectadores, al mismo tiempo que se reconfiguran y disparan nuevas significaciones.²

Laura Catelli —Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Directora del Centro de Investigaciones y Estudios en Teoría Poscolonial (UNR) y profesora de la cátedra «Problemática del Arte Latinoamericano del siglo XX» (UNR)— en su artículo «Mestizaje, hibridez y transmedialidad. Categorías en tensión en performances y prácticas fronterizas de Guillermo Gómez Peña y *La Pocha Nostra*» indaga acerca de la categoría de *transmedialidad* a partir de nociones vinculadas a los imaginarios raciales y culturales latinoamericanos. Tanto Rosano como Catelli advierten la necesidad de recurrir a ciertas metáforas críticas como las de *mestizaje*, *sincretismo*, *transculturación* e *hibridez* para discutir los efectos de la interacción cultural en América Latina. Catelli retoma el carácter nómada que señala De Toro en su definición de *transmedialidad* para preguntarse por los aspectos estratégicos y políticos que se juegan en el imaginario latinoamericano, y advierte que es en ese proceso donde se diseñan y despliegan modos de subjetivación y de control de los cuerpos. La autora concentra su atención en las prácticas del artista performático chicano Guillermo Gómez Peña y las analiza desde un aparato teórico que combina las nociones de transmedialidad, mestizaje e hibridez. A partir de las performances de *La Pocha Nostra* (organización artística de la que Gómez Peña es fundador y director artístico), sostiene que la hibridez poscolonial y el mestizaje chicano se despliegan como parte del proceso de *semiosis poscolonial* haciendo visibles las relaciones de poder con sus conflictos, desigualdades y contradicciones forjadas bajo la lógica del colonialismo que aún persiste en el presente globalizado y transnacional.

Esta cuestión de la interacción cultural que construye imaginarios e identidades inestables es lo que suscita el artículo de Florencia Garramuño —Directora del Departamento en Humanidades y del Programa en Cultura Brasileña de la Universidad de San Andrés, «Imágenes de sobrevida: figuraciones del pueblo yanomami en el arte contemporáneo»—. Garramuño parte de la famosa anécdota que narra Claude Lévi- Strauss en *Tristes trópicos* (1955) sobre su encuentro con el entonces embajador brasileño en Francia (1934), quien le dice que ya no hay indios en Brasil, que han desaparecido por completo a causa de la acción de los colonos portugueses del siglo XV. Si bien la autora aclara que las imágenes y la presencia de las culturas indígenas no son nuevas en la cultura brasileña —ni, por supuesto, en la latinoamericana— esa figuración ha ido cambiando a lo largo de la historia no solo en cuanto a las imágenes de los indios, sino también a las funciones y dispositivos que dicha figura ha elaborado y el modo en que ella ha

repercutido en la construcción de una estética y una cultura brasileña. De esta forma, asegura Garramuño, se rediseñan una serie de relaciones entre documentos, arte y compromiso artístico que resultan interesantes para pensar cómo la estética registra y reelabora los acontecimientos —históricos o epistemológicos— que le son contemporáneos, reorganizando visibilidades y cuerpos, formas y dispositivos. Las intervenciones, fotografías e instalaciones a las que alude en su artículo construyen un espacio de contacto y coexistencia entre la comunidad yanomami y los espectadores que rompe con toda idea de frontera para constituirse en el vaivén entre objeto/sujeto representado y su mirada que interpela. Así, el indio en la cultura contemporánea resulta un *sobreviviente* en el intervalo *entre* comunidades diferentes que coexisten más allá de toda identidad y otredad. Su imagen es la del indio pero, sobre todo, es la de las minorías, que trasciende lo regional y nacional. En este sentido, Garramuño construye un corpus de prácticas que recomponen el pasado y que, a su vez, insisten en hacer presente la cultura indígena en tanto nuevo modo de reflexionar sobre los hechos y los acontecimientos históricos y contemporáneos. De alguna manera, se deconstruye la categoría de persona o de subjetividad y se recuperan figuras diversas de lo impersonal para que emerja la potencia de una vida sin individualidad; y en el cruce entre el registro documental y el arte conceptual se expone una singularidad plural que discute nociones de pueblo y comunidad (cfr. Garramuño 2016). Como acontece con *Nostalgia de la luz*, según dejan entrever los artículos de De Toro y de Rosano, en el corpus que arma Garramuño se descentran las historias individuales para superponerse los tiempos históricos de una vida en común.

Por su parte, Jesús Montoya Juárez —profesor de la Universidad de Murcia, especialista en literatura latinoamericana contemporánea, específicamente en los abordajes comparativos entre literatura y medios, tecnología y otras artes (2013, 2017)—, nos presenta su artículo «De *Río fugitivo* a *Iris*: poshumanismo, forma y discurso en la ficción reciente de Edmundo Paz Soldán». Allí se concentra en ciertas novelas del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, uno de los representantes más renombrados de la generación McOndo, para indagar en la incidencia de la tecnología en la reconfiguración de la subjetividad, la política y lo social mientras se entrecruzan historias locales en contextos globales. Montoya Juárez encuentra en el paradigma teórico que desarrollan las teorías de lo poshumano la clave para analizar una poética atravesada por la tecnología. Por un lado, ésta funciona como una *tekné* en tanto en sus novelas aparecen diversos textos de la tradición literaria que se reconfiguran en el cruce con otras artes y medios. Tal es el caso de algunos *films* y canciones, así como de otros medios aludidos, donde estos contenidos permiten construir sentido o multiplicar las interpretaciones de sus novelas. Por el otro lado, Montoya Juárez se concentra en analizar la tecnología como *logos*, esto es, como temática, lo que suscita la reflexión acerca de la reconfiguración del binomio mente/cuerpo que, al ser invocado en numerosos pasajes de las ficciones de Paz Soldán, suele configurar heterocronías en las que se cruzan tiempos heterogéneos donde se solapan historias locales y diseños

globales. En el artículo de Montoya Juárez entonces, lo transmedial aparece desde su sentido de *mutación*, de *transformación* en tanto los cuerpos se ven afectados en un contexto en el que el desarrollo tecnológico provoca la incerteza respecto de lo que entendemos como *humano*.

Claudia Kozak, pionera en el estudio sobre las transformaciones de la palabra en el marco de la cultura mediática en Argentina es, además de investigadora independiente del CONICET, profesora en las carreras de Letras y de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Asimismo, integra revistas y redes especializadas en el cruce entre literatura y tecnología. En el artículo que incluye este dossier, «Literatura expandida en el dominio digital», la autora parte de una frase que acuña Jorge Luis Borges en *Discusión* donde dice que la literatura es un arte que sabe profetizar su propio fin y la salida para ello, podemos decir junto con Kozak, está en el devenir otra cosa: *graffitis*, canciones, literatura digital, poéticas tecnológicas (Kozak 2004, 2006, 2011a y b, 2012). Esta *deslimitación* o borramiento de la literatura en su sentido más tradicional estaría vinculada a la presión que ejerce «el espacio tecnológico que empuja los lindes entre las distintas ramas del arte hasta hacerlos difusos de tan elásticos. La palabra artística ha entrado, por *disponibilidad tecnológica*, en nuevos tratos con la imagen, el sonido y los cuerpos en movimiento, de modo que el carácter de lo literario no siempre queda del todo claro» (Kozak 2016:36, véase también Kozak 2006). En esta línea, la autora hace un recorrido histórico de la noción de *literatura expandida* para proponerla como categoría crítica para el análisis de la *literatura digital* en tanto ésta se constituye en el cruce entre palabra, imagen, sonido, movimiento y código informático en contextos de *dominio* digital. Kozak recupera ciertas obras de literatura digital latinoamericanas, específicamente de poesía digital, que ponen en cuestión el desplazamiento y la migración de los lenguajes a partir de procedimientos que discuten la creación de sentido en contextos global–digitales. Desde allí que analiza aquella literatura que, a diferencia de la asociada al medio libro, se genera y desarrolla en, por, desde, hacia y a través del dispositivo electrónico, actualmente digital, y que resulta, en sí misma, una literatura diferente a la de medios electrónicos analógicos como la radio, la televisión, entre otros.

En la presentación del libro que compila bajo el título *Visualidad y dispositivo(s). Arte y técnica desde una perspectiva cultural* (2016), Alejandra Torres —investigadora del CONICET, profesora en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de General Sarmiento e integrante, junto con Kozak, del colectivo *Ludión, Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires—³ define la noción de *dispositivo* a partir de las reflexiones de Michel Foucault (1975) que problematizan y redefinen Giles Deleuze y Giorgio Agamben (2011). Señala que el dispositivo es «una máquina para hacer ver y hacer hablar» que produce subjetivaciones y desubjetivaciones, diálogos y articulaciones entre las artes, sus lenguajes y técnicas (2016:9–10). Situado en el devenir de sus investigaciones de género, intermedialidad, arte y tecnología, Torres presenta en este dossier su artículo «Formas fluidas. Pasajes

y diálogos entre la danza y el audiovisual. (Sobre *Pizzurno pixelado* y *Medusas* de Margarita Bali)» donde concibe a Bali como una precursora en la transgresión de los límites de los lenguajes artísticos, en los cruces entre tiempo y espacio, entre lo «real» y lo «virtual». Tanto en la video instalación como en la videodanza que propone como corpus, la autora encuentra que la tecnología se traspone al universo estético. Y esto le propicia a Bali, según afirma Torres, un universo propio en el que conviven distintas narrativas, representaciones y fusiones entre lo humano y lo animal, constituyéndose en nuevas figuraciones de lo viviente.

Paola Cortés Rocca —investigadora del CONICET y profesora de la Universidad Nacional de Tres de Febrero—, se especializa en los cruces entre literatura y visualidad. En su libro *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación* reflexiona en torno al impacto y a los interrogantes que despierta la llegada de la fotografía a Latinoamérica (1840). En el análisis de fuentes históricas explora cómo se incorpora aquella técnica en la retórica nacional, lo que ofrece una nueva mirada de los cuerpos y del paisaje nacional, a la vez que se construye una nueva relación con la memoria. La imaginación política (véase también Cortés Rocca y Kohan) y la *estética villera* han sido problemáticas claves de sus investigaciones y en esta línea se enmarca su artículo «Basureros. Acciones y devenires estéticos en César Aira y Vik Muniz». Aquí, parte de *La Villa* (2011) a la que confronta con otras obras del mismo autor para reflexionar en torno al procedimiento aireano de narrativizar los desechos de la visibilidad en una *acción* que conjuga lo político-social con lo estético. Las novelas de Aira funcionarían —en la misma línea en que los define Torres— como *dispositivos* de mostración de las zonas y mecanismos de visibilidad e invisibilidad de la precarización. Pone en diálogo este procedimiento con el que realiza el brasilero Vik Muniz en *Retratos do lixo* (2008) al utilizar los residuos como material para su obra. El trabajo de Muniz cruza la fotografía con la instalación, el collage y la escultura y se construye en un proceso que supone múltiples etapas. Cortés Rocca analiza estas etapas desde la categoría de transmedialidad a la que emparenta con el *deseo de errancia o de mezcla* (de medios, soportes y géneros) del arte contemporáneo, o cierto afán de *inespecificidad* (según la definición de Garramuño que recupera la autora). Se trata en ambos casos de prácticas que tienden a escapar de su propio dominio para explorar otros ámbitos y otras potencias de sentido. De allí que Cortés Rocca piense la categoría de transmedialidad desde su condición de transformación, para analizar estas obras que ponen en juego el saber y el no saber, además de constituirse como espacios de mezcla y de devenir de posiciones subjetivas.

Así como Paola Cortés Rocca trabaja la obra de Aira en los límites del realismo, Nancy Fernández —investigadora del Conicet y Profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata—, en su libro «Vanguardia» y «tradición» en *la narrativa de César Aira* (2016) plantea que «los libros de Aira llevan a la superficie el problema de lo real como experiencia contemporánea» (5). Analiza su *ars narrativa* desde la combinación entre lo arcaico (la fábula) y el gesto repentino, al que liga con la vanguardia histórica (los *ready made*

duchampianos y el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schöenberg). Y es que a Fernández le interesa pensar la literatura argentina en la configuración de poéticas a las que define como *impropias* al correrse de sus lugares más rígidos para atravesar otros géneros, medios y lenguajes. Así lo hace en su libro *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas* (2014) donde selecciona textos de distintas épocas que, a partir de determinados puntos de contacto, elaboran genealogías fundadas en transformaciones y desplazamientos que habilitan conexiones entre autores, poéticas y textos, propiciando constelaciones donde se abren zonas dinámicas y transdiscursivas. Y este mismo procedimiento es el que nutre el artículo que se presenta en este dossier: «Las reglas del juego. Escritura y violencia en la literatura argentina (Guebel, Kartun, Lamborghini)». Tomar por objeto a la literatura argentina, afirma Fernández, exige al hablar de tradición y de violencia, detenerse en ciertos motivos cuya potencialidad funciona como síntoma de aquellas narraciones fundacionales sobre las mitologías de la lengua, la patria, el estado y la nación. Y a partir de los imaginarios residuales de las instituciones que forjan y suscitan el imaginario de la *cultura nacional* y *popular* se adoptan distintas formas, lenguajes, figuraciones según los géneros. La autora construye entonces una constelación transdiscursiva entre *La Vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun y *La causa justa* (1982) de Osvaldo Lamborghini.

Esta propuesta de leer la tradición desde la contemporaneidad también la vemos en el objeto que nos trae Alice Favaro —profesora de la Universidad Ca' Foscari de Venecia y especialista en Literatura Comparada, específicamente en la relación entre literatura argentina e historieta— cuando recupera el revisitado cuento de Horacio Quiroga «El almohadón de plumas» (1907) llevado a la historieta por Nelson Luty (1967) como dibujante y Luciano Saracino (1978) como guionista. En su artículo «Transmedialidad y transposición: entre literatura e historieta. “El almohadón de plumas”», la autora concibe esta transposición de la narración literaria a la historieta como ejemplo paradigmático de un proceso *transmedial* en su sentido de transformación puesto que lo que cambia no es solo la estructura narrativa, sino también el cruce que se presenta entre lenguaje verbal y visual. La historieta le aportaría al texto de origen nuevos significados a la vez que crearía un diálogo multitextual y un nuevo mecanismo de goce y de recepción del texto a través de las múltiples potencialidades que les son intrínsecas. De allí que los elementos narrativos que se desarrollan en la obra literaria coexistan con los medios de comunicación, generando un texto que dialoga con otras artes, a la vez que se construye en diferentes niveles.

Isabel Molinas —profesora de «Problemática de la Literatura y las Artes actuales» entre otras cátedras vinculadas a los estudios literarios, las artes visuales y la comunicación, de la Universidad Nacional del Litoral; además de contar con una gran trayectoria en gestión cultural— en su artículo «Ficciones críticas y curaduría de frontera» propone un corpus de narrativa contemporánea argentina desde lo que define como *curaduría de frontera*. Para ello, retoma los postulados programáticos

del artista visual checo Gyula Kosice, quien plantea la integración de las artes en pos de una utopía poética, que encuentra en la ciencia y en la técnica sus principales aliados y que brega por la libertad creativa. Recurre a prácticas de arte electrónico, concretamente los tres primeros premios de la Cuarta Bienal Kosice, para confrontarlas con textos de Luis Sagasti y de Mario Ortiz. Las narraciones de los argentinos llevan a la autora a definir las como ficciones críticas construidas en los bordes de la literatura, las artes visuales y el ensayo filosófico. Y, por su condición simbólica y metatextual, Molinas se atreve a reunir las y confrontarlas con otras obras y otros lenguajes. De allí que su propuesta es deudora de la de Aby Warburg.

La idea de constelación que presenta la propuesta teórica desarrollada por el historiador alemán Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* (cfr. Agamben 2007 y 2011; Didi Huberman 2009, 2010 y 2011; y Speranza 2012 y 2017), nos permite enlazar el artículo que cierra este dossier «La deuda: Albers, Acosta, Augusto de Campos» de Raúl Antelo. Profesor en la Universidad Federal de Santa Catarina, es especialista en arte latinoamericano contemporáneo (2004, 2006, 2008a y b, 2015, por citar los trabajos que considero más pertinentes a este dossier). Como en el artículo de Isabel Molinas, donde la autora se metamorfosea en la productora de una *curaduría de frontera*, el de Antelo desarrolla una minuciosa investigación de fuentes y de archivos desde una operación casi ficcional con la que entreteje los vínculos entre texto e imagen. De allí que, en este artículo, cada imagen deja una huella que abre el diálogo, la comunicación, con otra imagen y, de esta forma, Antelo construye una constelación de pensadores y de artistas latinoamericanos y europeos que miran un mismo objeto desde diferentes perspectivas. El artículo hace foco en las imágenes que toman Josef y Ani Albers en sus viajes a México y las compara con otras cosmovisiones como las de Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Mario de Andrade e incluso Man Ray, por citar algunas. Asimismo, recupera un libro de lectura para las masas escolarizadas denominado *Patria Grande* (1934) compuesto por Arturo Capdevila y Julián García Velloso, donde Wladimiro Acosta colabora como ilustrador. La imagen que llama su atención es la de una partida de ajedrez en la que, según el autor, se pone la vida en juego, y esto le remite a los silbidos que sufre Caetano Veloso al interpretar, en un festival internacional de música durante la dictadura (1968), «Es prohibido prohibir», inspirador del poema-manifiesto que escribe Augusto de Campos *Viva a vaia*. Según Antelo este texto óptico-verbal anticipa en algunos años el *DR XX* de Anni Albers. Por lo tanto, y a pesar de que las experiencias de Albers sean reivindicadas en el plan piloto de la poesía concreta (1958), afirma el autor, *Viva a vaia* es un objeto cuya misma legibilidad se derrama por más de una disciplina y, de este modo, se abre una perspectiva que permite compararlo con el *Gran Vidrio* de Duchamp. De esta manera, las imágenes en el texto de Antelo funcionan como *fuerzas* para analizar una constelación de artistas e intelectuales latinoamericanos y europeos que se retroalimentan en el marco de las vanguardias históricas. Se trata de *potencias* que, como fuerzas, posibilitan la prolongación en el tiempo y en el espacio de una imagen, de un texto, de una canción.

Como queda explicitado, surgieron variados enfoques a partir de una misma convocatoria. La problemática de abordar la producción de arte latinoamericano contemporáneo nos lleva inevitablemente a interrogarnos por objetos que trascienden y transgreden los límites entre géneros, medios, soportes, a la vez que son afectados por las nuevas tecnologías. Con este dossier se pretende generar un aporte a los estudios enfocados en estas problemáticas promoviendo un diálogo plural y heterogéneo, transdisciplinar y transoceánico.

Por último, quisiera agradecer a Analía Gerbaudo, Germán Prósperi y Santiago Venturini por abrirme el espacio de *El taco en la brea* para publicar este dossier y también a todos los articulistas que participaron con enorme compromiso y generosidad. A todos ellos, ¡muchas gracias!

Carolina Rolle, Rosario 10 de septiembre de 2017

Notas

¹ Cabe mencionar que en Alemania se ha prestado especial importancia al desarrollo teórico sobre inter- y transmedialidad en relación con los estudios literarios.

² Me interesa señalar aquí que este mismo procedimiento es el que utiliza Susana Rosano en su libro *Rostros y máscaras de Eva Perón* (2006) puesto que trabaja la figura de Eva Duarte de Perón no desde los debates de la Historiografía ni de la Sociología sino desde el imaginario de dicha figura. De allí que Rosano cruza las lecturas y narrativizaciones de la producción letrada y fílmica que parecen dispersas para reencontrarlas y reconfigurarlas en una red de sentido que se devela, según la autora, en los últimos cincuenta años. Para ello

utiliza un corpus transgénérico en el que incluye cuentos, biografías, memorias, artículos periodísticos, discursos, poemas, obras de teatro, novelas, *films*, guiones cinematográficos.

³ Me interesa también señalar aquí que las publicaciones de Alejandra Torres se han centrado en estudios de género e intermedialidad como acontece en su libro *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska* (2010) donde literatura y fotografía convergen en la obra de Poniatowska, «paralela a una comunidad de mujeres que escriben e inscriben la historia de México con sus palabras, sus fotografías y sus vidas» (2010 Kozak contratapa).

Bibliografía

- AGAMBEN, GIORGIO (2007). «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 157–187.
- (2011). «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica* 73(26), 249–264.
- ANTELO, RAÚL (2004). *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos.
- (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2008a). «As imagens como força». *Crítica cultural* 2(3). Web.
- (2008b). «Postautonomía: Pasajes». *Pasajes de pensamiento contemporáneo*, 11–20.
- (2015). «El tiempo de una imagen: el tiempo-con». *Cuadernos de Literatura* 38(19), 376–399. Web.

- CHAPPLE, FREDA (Coord.) (2008). «La intermedialidad». *Revista de Estudios Culturales. Cultura, lenguaje y representación* 1(6), 1-170.
- CORTÉS ROCCA, PAOLA (2011). *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*. Colihue: Buenos Aires.
- CORTÉS ROCCA, PAOLA Y MARTÍN KOHAN (1998). *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CUBILLO PANIAGUA, RUTH (2014). «La intermedialidad en el siglo XXI». *Dossier. Diálogos. Revista electrónica de Historia* 2(14), 169-179.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2010). *Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: MNCARS.
- (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada. Traducción de Juan Caltrava.
- DELEUZE, GILES (1989). «¿QUÉ ES UN DISPOSITIVO?», en AA. VV. *Michel Foucault, Filósofo*. Barcelona: Gedisa, 155-163.
- ESCOBAR, TICIO (2004). «El arte fuera de sí Veintisiete fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura». *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV/ Museo del Barro-FONDEC, 141-155.
- FAVARO, ALICE (2017). *Más allá de la palabra. Transposiciones de la literatura argentina a la historieta*. Buenos Aires: Biblos.
- FELTEN, UTA E ISABEL MAURER (Eds.) (2007). *Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- FERNÁNDEZ, NANCY (2016). «Vanguardia» y «tradición» en la narrativa de César Aira. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh.
- (2014). *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- FOUCAULT, MICHEL (1975). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- GARRAMUÑO, FLORENCIA (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2016). «Dimensiones de lo impersonal en la cultura contemporánea». *Badebec* 5(10), 130-139. Web.
- HERLINGHAUS, HERMANN (2002). «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria». Herlinghaus, Hermann, editor. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- KOZAK, CLAUDIA (2004). *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- (Comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2011a). «El graffiti es un subproducto de la ciudad. Entrevista a Claudia Kozak». Graffiti. Escritos en la calle. Web.

- (2011b). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Exploratorio Ludión. Web.
- (Ed.) (2012). *Tecno-poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- (2016). «Por una literatura fuera de sí. IBM de Omar Gancedo». Alejandra Torres y Magdalena Pérez Balbi, compiladoras. *Visualidad y dispositivo. Los cruces entre el arte y la técnica desde una perspectiva cultural*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 35–47.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1955). *Trises trópicos*. Barcelona, Paidós, 1988.
- LUDMER, JOSEFINA (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MONTOYA JUÁREZ, JESÚS (2013). *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Editum.
- MONTOYA JUÁREZ, JESÚS Y ÁNGEL ESTEBAN (Eds.) (2013). *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- MONTOYA JUÁREZ, JESÚS Y NATALIA MORAES MENA (Eds.) (2017). *Territorios del presente: tecnología, globalización y mimesis en la narrativa en español del siglo XXI*. Berna: Peter Lang.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO Y JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO (2015). «Transmedialidad y nuevas tecnologías». *1616: Anuario de Literatura comparada* 5, 19–24.
- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO Y PEDRO JAVIER PARDO (2015). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalion.
- RADRIGÁN, VALERIA (2011). «Medialabs en Latinoamérica: Yelly Barrios entrevista a Valeria Radrigán/TRANSLAB Chile». *Escáner cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias* 139. Web.
- RAJEWSKY, IRINA (2005). «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 6, «Remédier», 43–64. Web.
- (2013). «Potential Potentials of Transmediality. The media blindness of (Classical) Narratology and its Implications for Transmedial Approaches». Alfonso de Toro, director y compilador. *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma*. Paris: L'Harmattan, 17–36.
- ROSANO, SUSANA (2006). *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SPERANZA, GRACIELA (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Buenos Aires: Anagrama.
- TORO, ALFONSO DE (2007a). «Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial”». *Estudios Literarios & Estudios Culturales* 25/26. Nuevo texto crítico: Stanford University, 275–329.
- (2007b). «Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: transpictorialidad–transmedialidad». *Comunicación* 5, 23–65.

- (2013a). «En guise d'introduction. Transmédialité. Hybridité–Translatio–Transculturalité: Un modèle». Alfonso de Toro, editor. *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amérique–Europe–Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. París: L'Harmattan, 39–80.
- (2013b). «Stratégies transmédiales et transculturelles: quelques exemples: Flaubert–Borges–Khalo–Tantanián». Alfonso de Toro, editor. *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques–Europe–Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. París: L'Harmattan, 129–174.
- (Ed.) (2013c). *Translatio. Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques–Europe–Maghreb*. Serie Transversalité. Études et recherches sur les transitions, oscillations et interstices littéraires, transculturels et transdisciplinaires. París: L'Harmattan.
- TORRES, ALEJANDRA (2010). *El cristal de las mujeres. Relato y fotografía en la obra de Elena Poniatowska*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- TORRES, ALEJANDRA y MAGDALENA PÉREZ BALBI (Comps.) (2016). *Visualidad y dispositivo(s): Arte y técnica desde una perspectiva cultural*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- VALDÉS ORELLANA, MARÍA PAZ (2010). *Transmedialidad. La reconceptualización del espacio, el texto y la mirada escénica en la práctica teatral de dos compañías chilenas contemporáneas: Minimale y La Puerta*. Tesis. Universidad de Chile: Facultad de Arte. Departamento de Teatro. Web.
- WARBURG, ABY (2003) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.