

Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*

Intermedial transits: the imaginary of cinema and television in *Mantra*

Trânsitos intermediais: as imagens do cinema e a televisão em *Mantra*

Wolfgang Bongers

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE

Profesor asociado de literatura y cine en la Facultad de Letras de la Pontificia

Universidad Católica de Chile; PhD, mención Intermedialidad, de la Universidad de Siegen, Alemania; gestor de proyectos nacionales e internacionales de investigación sobre el impacto del cine y de lo audiovisual en el campo cultural latinoamericano y sobre archivos y memoria de los siglos XX y XXI; autor de *Interferencias del archivo. Cortes estéticos y políticos en cine y literatura latinoamericanos* (Peter Lang, 2016); editor de *Prismas del cine latinoamericano* (Cuarto Propio, 2012); coeditor de *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940* (Cuarto Propio, 2011). Correo electrónico: wbongers@uc.cl

Artículo de investigación

El trabajo es un resultado del proyecto de Fondecyt 1141215, “Una cartografía de lo audiovisual en la literatura latinoamericana 1915-2015”.

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl22-44.tiic



Resumen

En este estudio propongo analizar la construcción de imaginarios audiovisuales en la novela *Mantra* (2001), del argentino Rodrigo Fresán, identificada como obra clave de la literatura latinoamericana respecto a la relación cine-televisión-literatura. Desde una perspectiva intermedial, cuyos ejes conceptuales se introducen en la primera parte, voy a aproximarme a las formas y los tránsitos en los que circulan y se articulan las imágenes cinematográficas y televisivas en la novela. El análisis tiene el objetivo de identificar la literatura como zona particular de reflexión sobre nuestra cultura audiovisual y transmedial.

Palabras clave: *Mantra*; Rodrigo Fresán; intermedialidad; cine; televisión

Abstract

In this essay, I propose to analyze the construction of audiovisual imaginary in the novel *Mantra* (2001), by Argentine writer Rodrigo Fresán, identified as key work of the Latin American literature regarding the relation film-television-literature. From an intermedial perspective, whose core concepts will be introduced in the first part, I will address the forms and transits in which the cinema and television images circulate and articulate themselves in the novel. The analysis aims to identify literature as a particular area of reflection in our audiovisual and transmedial culture.

Keywords: *Mantra*; Fresán; intermediality; cinema; television

Resumo

Neste estudo proponho analisar a construção de imaginários audiovisuais no romance *Mantra* (2001), do argentino Rodrigo Fresán, identificado como obra chave da literatura latino-americana sobre a relação cinema-televisão-literatura. Desde uma perspectiva intermídia, cujos eixos conceituais são introduzidos na primeira parte, vou me aproximar das formas e trânsitos nos que circulam e se articulam as imagens cinematográficas e televisivas no romance. A análise objetiva identificar a literatura como área particular de reflexão sobre a nossa cultura audiovisual e transmídia.

Palavras-chave: *Mantra*; Fresán; intermedialidade; cinema; televisão

RECIBIDO: 2 DE MARZO DE 2017. ACEPTADO: 1 DE NOVIEMBRE DE 2017. DISPONIBLE EN LÍNEA: 28 DE DICIEMBRE DE 2018

Cómo citar este artículo:

Bongers, Wolfgang. "Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*". *Cuadernos de Literatura* 22.44 (2018): 101-122. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.tiic>

I

“El hijo que, cuando fuera grande, quería ser escritor recibía impresionantes cantidades de dinero de su padre y de su madre para ir al cine. Así vio *El ciudadano*, *Los 400 golpes*, *Casablanca*, *Help!* y varios cientos de películas más, aprendiendo desde la butaca a verse en tercera persona, cambiando sus ojos por el ojo de una cámara, pensando que su padre y su madre apoyaban así su vocación literaria cuando, en realidad, se trataba de mantenerlo fuera de casa el mayor tiempo posible”.

RODRIGO FRESÁN, “LA VOCACIÓN LITERARIA” 243

DESDE UN PUNTO de vista intermedial podemos identificar algunos proyectos y obras clave en la historia de la relación entre la literatura y los medios audiovisuales durante los últimos cien años en América Latina. En este estudio quiero dedicarme al análisis de una de esas obras: la novela *Mantra*, del escritor argentino Rodrigo Fresán, publicada en 2001. Antes de destacar y comentar varias figuras, entre el cine, la televisión y la literatura, presentes en el libro, me parece oportuno presentar algunos ejes centrales de una genealogía intermedial.

En primer lugar, cabe señalar la importancia del paradigma intermedial en dos áreas complementarias que se potencian, la crítica cultural y la práctica artística. Por un lado, y siguiendo a Silvestra Mariniello, el concepto designa un “conjunto de condiciones que hacen posible los cruzamientos y la concurrencia de medios” en un “nuevo paradigma que permite comprender las condiciones materiales y técnicas de transmisión y de archivo de la experiencia en el pasado como en el presente” (64). Esta perspectiva permite realizar un análisis de las materialidades con las que se configura el trabajo artístico y cultural en toda su complejidad, para pensar y establecer las relaciones entre medios, tecnologías, memorias, temporalidades y espacialidades de la cultura audiovisual. En este sentido, la intermedialidad es una intervención crítica que visibiliza las relaciones técnicas, biopolíticas y sociales en la era infotécnica.¹

Por otro lado, la intermedialidad se articula como forma estética en las prácticas artísticas modernas y puede asociarse a un giro conceptual: frente a las estrategias de representación en obras que invisibilizan los

1 Sobre el concepto de intermedialidad ver también Müller (“Intermediality and Media Historiography”; “Intermediality revisited”) y Rajewski.

procesos de mediación y en los que los lenguajes y medios sirven principalmente de vehículo de transmisión de contenidos y códigos culturales, el trabajo intermedial crea formas y relaciones reflexivas y críticas que no ocultan los procesos de mediación. Después de las experimentaciones premonitorias con distintas materialidades y tecnologías en las primeras vanguardias artísticas entre 1910 y 1930, el concepto hace su aparición en las neovanguardias de los años sesenta, específicamente en un texto del artista inglés Dick Higgins, titulado “Intermedia”, publicado en el primer número de la revista *Something Else Newsletter*, de febrero de 1966. Higgins dice: “Much of the best work being produced today seems to fall between media” (1) y, en el último párrafo, señala que “the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality” (6). Esta nueva mentalidad caracteriza el trabajo artístico: el cruce y la mezcla de soportes, medios, tecnologías, dispositivos y discursos se vuelven programáticos, y las distintas formas de “remediation” (Bolter y Grusin) son parte de una nueva estética. Ese *in between* se configura como intersticio que genera nuevas formas estéticas a partir de una fricción y disolución de los límites de los medios, pero también dentro de un mismo medio o un arte –el cine, la literatura, la televisión– en el que se remedian otras artes y medios. El concepto de la remediación apunta a analizar los diferentes tipos de interacción y transformación entre medios, y es complementario del concepto de la intermedialidad tal como la entiende Mariniello.²

En el ámbito del arte cinematográfico, en los mismos años en que Higgins y otros desarrollan una estética intermedial, Gene Youngblood publica su libro sobre el *Cine expandido*, otra pieza fundamental para un análisis intermedial de la cultura contemporánea. El cine desborda hacia otros medios y se hace presente en instalaciones y en los medios electróni-

2 Las experimentaciones de las vanguardias y neovanguardias, entre el cubismo y futurismo de principios del siglo XX y el situacionismo, el *pop art*, el fluxus, el arte conceptual, el minimalismo y otros movimientos de los años sesenta y setenta, son manifestaciones de una praxis intermedial en la producción artística y cultural. Paralelamente a la conceptualización de las artes intermediales en el texto de Higgins (“Intermedia” y *Horizons*), se formula la idea del *hypertext* y de *hypermedia*, nociones desarrolladas en primera instancia por el filósofo visionario Ted Nelson en su proyecto *Xanadu* en los años sesenta. Nelson propone una escritura no secuencial con enlaces controlados por los lectores. Con esto, inaugura una línea de pensamiento que George Landow, por ejemplo, retoma para elaborar una teoría del hipertexto en sus libros publicados entre 1994 y 2006.

cos. Entre cine, videoarte y televisión, se crean figuras *in between*, y el cine abandona su territorio conquistado durante los años 20 y 30 en la producción masiva hollywoodense de los estudios cinematográficos, y abandona también la sala de cine como único lugar de proyección de películas; por ende, deja atrás la vieja constelación ideológica del “dispositivo cine”, como todavía lo analizan en los mismos años setenta Roland Barthes, Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Jean-Pierre Oudart, Stephen Heath y Laura Mulvey, junto a otros teóricos franceses e ingleses cercanos a las revistas importantes de esos tiempos (*Cahiers du cinéma*, *Screen*). En cierto sentido, el cine, dándose cuenta de su mortalidad, como decía Serge Daney, vuelve en esos años a su naturaleza híbrida, pues desde sus comienzos es un dispositivo “impuro”, como diría André Bazin en los años cincuenta, nacido en contextos y contagios multimediales de presentación, impensable sin la literatura, el teatro, la música, la ópera, el circo, el *variété*, la pintura, las tarjetas postales y, por supuesto, la fotografía, responsable de esa aura mágica y fantasmal que opera en las imágenes técnicas reproducidas.

La fotografía, durante la segunda mitad del siglo XIX, y el cine durante el siglo XX, se perfilan como dispositivos de conocimiento (Foucault), es decir, sistemas epistemológicos de relaciones complejas entre el saber y el poder, que atraviesan instituciones, discursos y materialidades; un conjunto de normas, categorías y formas de control entre los seres humanos y sus prácticas sociales. Con esto, forman parte de una red de relaciones imaginarias que disciplinan la existencia social para configurar un orden (bio)político. Deleuze, por su parte, comenta y amplía la idea de Foucault:

Las dos primeras dimensiones de un dispositivo, o las que Foucault distingue en primer término, son curvas de visibilidad y curvas de enunciación. Los dispositivos [...] son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. [...] Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella. (155)

Nuestro conocimiento del mundo es impensable sin esos regímenes de luz entre lo visible y lo invisible. Por otra parte, está claro que la vuelta a la hibridez intermedial del cine expandido ocurre bajo otras premisas, otras constelaciones mediáticas, en un momento de otros dispositivos, el de la televisión y el video, y, actualmente, los códigos numéricos y las nuevas plataformas del computador en diferentes formatos y soportes (Castells; La Ferla *Cine (y) digital*; Manovich). La estética intermedial,

en este sentido, desafía en la actualidad el entorno transmedial en el que los mismos medios tienden a disolverse o a encontrar un nuevo estatus de apariencia o existencia en la era digital, con una sociedad completamente mediatizada (Hepp y Krotz; Hjarvard). En este punto es inevitable repensar el rol de espectador, lector y usuario, siguiendo las propuestas abiertas por Nelson hace cincuenta años. Al enfrentar los artefactos y mercancías transmediales, el usuario-espectador-lector se transforma en parte de ellos, está interpelado a completar, cambiar, construir o acabar con los productos e inventar otros (Scolari). En este sentido, puede decirse que la transmedialidad actual esboza una realidad (virtual) que se perfila como una imagen fugitiva del futuro “posthegemónico” (Beasley-Murray) de Latinoamérica. Y la intermedialidad, como plano reflexivo de esta situación, ensaya comprender los nuevos roles de las artes, de los medios y de los usuarios-espectadores-lectores.

En este escenario, las transformaciones intermediales de la literatura moderna generan zonas particulares de reflexión y resistencia frente a nuestra cultura audiovisual y transmedial, caracterizada por un “giro pictorial” (Mitchell) basado en la reproductibilidad y programabilidad masiva de las imágenes técnicas: fotografía, cine, televisión, internet. Se trata de un fenómeno cuyos impactos sociales, psicológicos y políticos analizaban ya en los años treinta, para Europa y Estados Unidos, Walter Benjamin, Theodor Adorno y Max Horkheimer. Guy Debord, en un gesto situacionista e intermedial, culmina este análisis en su idea de la “sociedad del espectáculo”, obra presentada en primera instancia como libro programático en 1967, y después como *collage* cinematográfico en 1973. Retomando algunas ideas de Bernard Stiegler, quiero insistir en la importancia de pensar una historia política y cultural articulada indisolublemente con la técnica y las tecnologías audiovisuales. Las imágenes técnicas siempre oscilan, en su forma, entre dos polos a los que pertenecen: por un lado, una materialidad objetiva producida técnicamente por el aparato cinematográfico, la cámara de fotos, la cámara de video, el celular, la computadora y los programas de edición, y, por otro lado, una construcción mental que se basa principalmente en los procesos de percepción e imaginación como parte de un trabajo cerebral de retención y de memoria de experiencias y vivencias; ambos procesos invadidos por los espectáculos y artefactos mediáticos a los que están expuestos los cerebros y cuerpos humanos en la era infotécnica.

La literatura, en estas constelaciones, es un arte anacrónico en el sentido de Didi-Huberman. Crea otro tipo de imágenes, portadoras de síntomas de un malestar de la representación, que apuntan a supervivencias de algo que aún no es visible. La anacronía de las imágenes literarias construye nuevas temporalidades, impuras y heterogéneas, rompiendo con la linealidad del relato histórico. Es un archivo heteróclito que pone en jaque la naturalización de nuestras realidades, cuestiona y redefine las divisiones de lo sensible en un mundo hipermediatizado.

II

Desde temprano, en América Latina se gestan proyectos intermediales desde la literatura, que se hacen cargo del impacto audiovisual, de la acumulación de imágenes y espectáculos masivos en la cultura. Las primeras revistas y crónicas de cine nacen alrededor de 1915 en varios países, y es notoria la colaboración de intelectuales y escritores de la época en esos proyectos editoriales.³ Por otro lado, destacan, como primeros críticos de cine, los escritores mexicanos Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, quienes, a partir de 1915 y bajo el pseudónimo de “Fósforo”, escriben críticas para diarios latinoamericanos desde Madrid, e insisten en la necesidad de un nuevo discurso profesional sobre el cine. Otro pionero es el rioplatense Horacio Quiroga, que en varios diarios y revistas ilustradas esboza una primera crítica del cine en América del Sur, y que también publica algunos de los primeros cuentos cinematográficos a partir de 1918, en los que el cine se vuelve disparador de nuevas constelaciones imaginarias entre el amor, la locura y la muerte, los grandes temas de su obra.

En los años veinte y treinta, se intensifican los proyectos cinemáticos en narrativa y poesía latinoamericanas,⁴ y la literatura expandida aumenta su radio de acción. Los mexicanos Arqueles Vela, Jaime Torres Bodet, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia; los chilenos María Luisa Bombal, Juan Emar y Vicente Huidobro; los argentinos Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Nicolás Olivari; los peruanos Xavier

3 Para el caso de Chile, como paradigma de este fenómeno, ver: Bongers (“El cine y su llegada”) y Bongers, Torrealba y Vergara. Una recopilación de críticas y crónicas latinoamericanas, publicadas entre 1915 y 1945, presenta Borge.

4 Lo *cinemático* es un imaginario multiforme de la percepción del movimiento que culmina en el cine de vanguardia de los años veinte; mientras que lo *cinematográfico* se relaciona con el fenómeno del cine como aparato y dispositivo, sus posibilidades tecnológicas y los elementos que lo convierten en espectáculo. Ver: Bongers (“Umbrales”).

Abril, Martín Adán, Oquendo de Amat, Clemente Palma y César Vallejo; el colombiano Luis Vidales; los brasileños Mario de Andrade y Antonio Alcántara de Machado; todos ellos, y varios más que aquí no menciono, son escritores asociados a una vanguardia literaria latinoamericana que dialoga intensamente con el cine.⁵ El arte y la literatura latinoamericanos, en paralelo con las experimentaciones llevadas a cabo en Europa y Estados Unidos, se convierten en campo de exploraciones intermediales que reconfiguran las divisiones de lo sensible en un momento clave de la modernidad estética, en el que la máquina del cine y su régimen de luz se convertían en el gran productor de imaginarios entre lo visible y lo invisible.

Pathé Baby (1926) de Antonio Alcántara de Machado y *Cinco metros de poemas* (1929) de Oquendo de Amat son tal vez los primeros libros intermediales que se presentan como “películas de papel” (Gárate; Bongers “Literatura y cine”), por un lado, en cuanto a lo material, al introducir imágenes del cine en forma de dibujos e “intermezzos”, y al simular la cinta de celuloide y las pantallas del cine, y, por otro lado, en cuanto a lo discursivo: los textos reflexionan sobre el cine y su impacto en la sociedad y ensayan nuevas formas entre cine y literatura en saltos espaciotemporales y juegos sintagmáticos y gramaticales como la parataxis, fusiones y desplazamientos de palabras para simular y realizar el movimiento y el montaje del cine. Con estas estrategias, llevan la propia literatura a una expansión en la que se reinventa y explora nuevas estéticas. Dice la crítica argentina Graciela Speranza: “Empujados por el deseo de ser otro, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el *fuera de campo* una energía estética y crítica liberadora” (*Fuera de campo* 23). En una esfera formal y temática, pueden mencionarse también dos novelas de Vicente Huidobro, *Cagliostro. Novela-film* (1934) y *La próxima* (1934), textos en los que se ensayan estrategias de percepción genuinamente cinematográficas (Paz-Soldán), pero sin recurrir a otros soportes o formas de expresión más allá del texto.

XYZ: novela grotesca (1934), de Clemente Palma, y *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, pueden considerarse otros hitos que operan en un plano diferente. Aquí, los textos desarrollan imaginarios cinematográficos en constelaciones fantásticas, siendo la novela de Bioy

5 Hay numerosos trabajos sobre el impacto del cine en estos y otros escritores que se van mencionando, recopilados en revistas y libros. Decido, en esta instancia, renunciar a nombrarlos, al menos que haga uso explícito de algunos de esos textos y sus ideas.

Casares un verdadero intento literario de proyectar un filme total de la vida en *loop* en una isla del Pacífico, y de poner en escena, literalmente, la interacción entre la proyección, el espectador-personaje y el lector. Esta idea, por otra parte, se tensiona con el “mito del cine total” que en esos años discute, desde la teoría del cine, el crítico francés André Bazin.

Los años sesenta y setenta se caracterizan por otras intensidades intermediales en las ya mencionadas neovanguardias, después del quiebre cultural provocado por las circunstancias de la Segunda Guerra Mundial y sus secuelas en la Guerra Fría. Casi todos los escritores del *boom* y del *post boom* tienen relación con el cine, como críticos, guionistas y aficionados, y sus textos se caracterizan por una sensibilidad extraordinaria hacia los procedimientos y parámetros espacio-temporales del cine. Paralelamente, el cine latinoamericano, a partir de las iniciativas tomadas por el ICAIC en Cuba, el Cinema Novo en Brasil, el Tercer Cine y el Cine de la Base en Argentina y el Nuevo Cine chileno, se reconfigura con nuevas propuestas estéticas y políticas en todo el continente, interrumpidas por la instauración de dictaduras violentas que duran hasta los años ochenta y provocan nuevos quiebres culturales en el territorio literario y artístico.

En literatura, destacan, en primer lugar, las obras de Guillermo Cabrera Infante, Julio Cortázar y Manuel Puig. En este último caso, se trata de un autor que se inspira más en las películas de su videoteca que en su biblioteca, como comenta Speranza (*Manuel Puig*). Sus novelas *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *El beso de la mujer araña* (1976) pueden considerarse otros hitos fundamentales en la relación literatura-cine, por las temáticas y técnicas cinematográficas en varios niveles discursivos. Por otra parte, la televisión entra con fuerza en el imaginario popular y forma parte del conjunto audiovisual en la producción cultural de esos años.

III

Desde la aparición de *Historia argentina* (1991), Rodrigo Fresán se hace parte del grupo de autores que se caracterizan por una extraordinaria sensibilidad formal y conceptual al observar su entorno audiovisual. Al configurar varios de sus textos en la lógica de la expansión literaria, busca redefinir el lugar y las funciones de la literatura en nuestros tiempos mediatizados. Fresán crea universos literarios complejos y multidimensionales, en los que reaparecen personajes, figuras y lugares –como Canciones Tristes– en distintas constelaciones. Otra característica llamativa de las novelas de Fresán son sus reediciones corregidas y aumentadas a lo largo del tiempo,

un índice más del carácter experimental e inconcluso del proyecto literario. Los lectores son parte de esos universos en constante modificación y participan activamente en la construcción y articulación entre ellos.⁶ Otro rasgo es su apego a las culturas pop y *trash*, combinado con la obsesión de una literatura total que, desde el diagnóstico de un estado postautónomo de las artes y la literatura (Ludmer; García Canclini), es un gesto anacrónico que pocos escritores se atreven a defender y ejercer.⁷

La primera novela, *Esperanto* (1996), pone en escena imaginarios entre literatura, cine y cultura pop, sobre todo la música *rock*. Federico Esperanto es presentado como un James Dean moderno, la familia del protagonista trabaja en producciones de TV y el texto está atravesado por referencias a películas, programas de TV y música contemporánea, transmitida por MTV. *Mantra* (2001) sigue en esta línea, a partir del juego con un título polisémico que identifica a uno o a varios personajes y, a la vez, apunta a un “afuera” de la construcción literaria de las dos novelas: en el primer caso, a un utópico idioma universal; en el otro, a sonidos repetidos con poderes espirituales. Sin embargo, *Mantra* es una novela más experimental, cuyos ejes centrales articulan imaginarios cinematográficos y televisivos con la historia de México. Se trata de un trabajo encargado por la editorial Mondadori que en el 2000, bajo el nombre de “Año 0”, invitó a varios escritores latinoamericanos a viajar a ciudades importantes del mundo y escribir sobre ellas.⁸

Lo que encontramos en las más de 500 páginas de *Mantra* es un encadenamiento delirante de figuras que atraviesan la novela como una matriz

6 En este estudio, me tomo la libertad de trabajar únicamente con la primera versión de *Mantra*.

7 La última novela de Fresán, *La parte inventada* (2014), es un texto radicalmente autorreferencial y metacrítico, y es otro síntoma del *pathos* de la literatura en toda su ambigüedad. Por otra parte, encontramos varios de los rasgos mencionados también en la obra de su amigo Roberto Bolaño, aunque los estilos difieran considerablemente. *Amberes* (1980/2000), la primera obra en prosa que escribe Bolaño, es, sin duda, otro texto clave que merece ser analizado desde una perspectiva intermedial: las 56 piezas o figuras están llenas de referencias y procedimientos cinematográficos que lo acercan a un ensayo de cine experimental. Pero también en otros textos de Bolaño podemos observar cómo los imaginarios, tecnologías y materialidades audiovisuales forman parte de la construcción formal del universo literario del escritor chileno.

8 Entre ellos también Roberto Bolaño que entregó *Una novelita lumpen* (2002), inspirada en su viaje a Roma. Cabe mencionar, en este contexto, que Bolaño también escribió una novela famosa sobre México: *Los detectives salvajes* (1998).

de intensidades, reunidas en una “cosmo-agonía” sobre México y el D.F.⁹ Este “aleph literario” (Candia), plagado de citas de diversa procedencia, está inspirado en las voces de ultratumba de la novela *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y trabaja con elementos metaficcionales e infrarrealistas (Lillo), como la parodia, la deconstrucción, lo grotesco y lo carnavalesco. Por un lado, hay figuras-base entrelazadas a lo largo de la novela: el inframundo y la muerte, el cine y la televisión, la literatura y el viaje, México y sus máscaras. Por otro lado, a través de diferentes figuras reiterativas vinculadas a las figuras-base, la novela materializa constelaciones culturales entre México, Latinoamérica y el mundo.

El texto se divide en tres partes: “Antes: El amigo mexicano”, “Durante: El muerto de los días”, “Después: El temblor”. En la primera, de 130 páginas, un narrador X de origen francés y con un tumor en la cabeza que identifica como “Sea Monkeys” cerebrales, introduce a la familia Mantra, exitosos productores de telenovelas en México. Se centra en la relación con su amigo Martín Mantra, quien se propone realizar un filme total: el registro audiovisual de la vida familiar. La segunda parte, de unas 360 páginas, se presenta en forma de enciclopedia inventada y arbitraria, con entradas entre A y Z, varias repetidas, unas mucho más extensas que otras. Las entradas consisten en cúmulos de historias, experiencias, descripciones, reflexiones, digresiones, enunciadas por un narrador muerto (el extranjero), en un orden azaroso que subvierte y lleva *ad absurdum* la idea enciclopédica. La breve tercera parte (20 páginas) es una visión postapocalíptica y cibernética de la Nueva Tenochtitlan del Temblor, un México futurista, relatado por un narrador-máquina en forma de parodia ciberpunk.

Esta breve descripción general indica la heterogeneidad y metarreflexividad programáticas del texto, los estilos y discursos que se cruzan a lo largo de la novela. Voy a destacar y comentar, en lo que sigue, algunas figuras insistentes que me parecen las más relevantes desde una perspectiva intermedial.

IV

Llama la atención la recurrente alusión a una de las primeras series de TV norteamericana de Ciencia ficción. Se trata de la mítica *The Twilight Zone*, producida por Rod Serling y filmada en blanco y negro, de la que se emiten,

9 Hecho que permite hacer lecturas como la que propone Navarro sobre los imaginarios urbanos en la novela.

entre 1959 y 1964, 156 episodios, en cinco temporadas, dirigidos por reconocidos directores de la época y realizados con actores de Hollywood. También participaron, como guionistas, muchos escritores que, por lo demás, adaptaron numerosos relatos de la literatura clásica. El proyecto se convirtió en modelo para otras series y películas en las siguientes décadas.

Ahora bien, el impacto de *La dimensión desconocida* también tiene que ver con la propuesta crítica y la puesta en escena de la serie, vía alegorías, de experiencias y angustias inéditas, provocadas por la situación política de la Guerra Fría, las nuevas tecnologías, la robótica, la potencia nuclear, la posible vida en otros planetas y más fenómenos y temas que circulaban por el mundo en esos años. La televisión ya había adquirido gran popularidad y alimentaba, cada vez más, la construcción del imaginario popular. La serie, entonces, es un producto sintomático que señala un cambio cultural y mediático importante; es, ella misma, un producto *in between*, entre literatura, cine y televisión, que repercute hasta hoy día en la cultura transnacional.¹⁰

El narrador de esta parte de la novela menciona la serie por primera vez en el contexto de sus recuerdos de fotos y películas en blanco y negro, su “infancia en blanco y negro donde los televisores eran en blanco y negro” (24), y emitían la voz de Rod Serling al comienzo de cada episodio:

Al igual que el crepúsculo que existe entre la luz y la sombra, hay en la mente una zona desconocida en la cual todo es posible; podría llamársele, la dimensión de la imaginación, una dimensión desconocida en donde nacen sucesos y cosas extraordinarias como lo que ahora vamos a ver. ¿Que no es posible? Todo es posible en el reinado de la mente, todo es posible en la “Dimensión desconocida” (locución de apertura, primera temporada).

En esta dimensión fantástica de la serie se inspiraron los juegos de niño y también nació una revista de cómics llamada *Dimensión desconocida*, lectura que compartía el narrador con su amigo mexicano Martín Mantra, a quien cita con estas palabras: “Rod Serling es el profeta ideal para nuestras vidas [...] como apóstol escritor y productor de nuestras vidas en el ho-

10 La última novela de la escritora chilena Nona Fernández (2016), conocida por trabajar y pensar entre literatura, cine, televisión y teatro, replica el título de la serie para desarrollar un relato sobre la dictadura en Chile e indagar en el caso del primer soldado de las Fuerzas Armadas que, en 1984, reconoció públicamente las torturas cometidas durante el régimen militar.

rario central de los televisores. Cuando sea grande quiero trabajar de Rod Serling. O, mejor todavía, que alguien sea mi propio y privado Rod Serling” (58). Los dos adolescentes ven juntos el episodio “The Traveller”, en el que un hombre incurablemente enfermo, que estudia el Imperio azteca (Robert Redford) de repente despierta en una playa selvática mexicana, en donde los indígenas lo confunden con Quetzalcoatl. Sin embargo, parece que se trata de un episodio perdido en los tiempos o inventado por Mantra o Fresán, como se insinúa en dos entradas de la segunda parte; no está en ningún registro o archivo y no se confirma su existencia.¹¹

La misma tarde en la que ven ese episodio, Mantra le habla al narrador de su proyecto de vida, “la historia del universo a partir de mi propia historia” (61). De repente, surge un gran proyector profesional del muro de la habitación y, después de citar las ideas de Mantra sobre *2001: una odisea del espacio* y el cine de Stanley Kubrick, y antes de comenzar la proyección, el narrador le da la palabra a su amigo, quien enuncia una suerte de manifiesto neofuturista del cine total:

En el futuro todos seremos directores de cine, todos filmaremos la película de nuestras vidas. Pienso en un mañana cinematográficamente autobiograforme. Pienso en los tiempos que vendrán como estudios por donde caminaremos nuestros días y noches como escenas, secuencias y fundidos a negro [...] la Historia habrá adquirido la textura de un Film total. Se nos implantará una minúscula filmadora en nuestras pupilas en el momento mismo de nuestro nacimiento y a partir de entonces registraremos hasta el mínimo detalle de nuestras existencias. Todo podrá ser proyectado más tarde y, por lo tanto, recordado a la perfección. Vidas como largometrajes. No puedo asegurar que seremos más felices pero sí más sabios, porque ya no necesitaremos recordar. El olvido será olvidado, y ya no sabremos lo que es la memoria ni sus deformaciones que todo lo complican. Ya no recordaremos nuestro pasado como si fuera una película, porque nuestro pasado *será* una película de la que seremos primero protagonistas, para poder ser espectadores después. Viviremos en el constante suspenso de un guión en desarrollo, en tres actos con forma de un solo acto, y nuestra trama será nuestra mejor manera de darnos a conocer y relacionarnos. Intercambiaremos nuestros ojos desmontables y yo veré tu vida y tú verás la mía y, quién sabe, tal vez in-

11 Eso sí, hay un episodio con el joven Robert Redford, titulado “Nothing in the dark”, temporada 3, episodio 81, 1962.

tentemos una coproducción. [...] Propongo aquí y ahora bautizar a ese próximo ingenio mecánico de acero y hueso, de electricidad y sangre, con el nombre de *MoviEye*, ¡salud! (67-68)

Esta visión de Mantra adquiere gran actualidad si pensamos en productos como Google Glass que se están introduciendo en el mercado desde 2013. Coincide, por otro lado, con postulados de los estudios posthumanos que apuntan a una visión no antropocéntrica de la cultura contemporánea, específicamente respecto del post cine y la post TV (Carlón, *Después del fin*). También es notable la coincidencia de la idea del “MoviEye” con el tema del episodio “The Entire History of You” (2011), de *Black Mirror*, una serie de televisión británica que se autodeclara una *Twilight Zone* contemporánea y que cuenta por el momento con cuatro temporadas, producidas entre 2011 y 2017. El creador de la serie, Charlie Brooker, ha alcanzado un estatus similar al de Serling en su momento, tomando en cuenta las diferencias entre una cultura televisiva en ciernes y nuestra cultura hipermediatizada.

Después comienza la función. “El cumpleaños de Martín Mantra / Nueve años”, es el título provisorio de la primera parte del proyecto Mundo Mantra, y lo que el narrador contempla “cambió mi percepción del mundo para siempre” (70); lo visto es “la película adonde yo quise irme a vivir” (74). Las 24 horas de proyección de esta película, un “extraño artefacto narrativo en constante mutación y desarrollo” (75), lo introducen al cine mexicano, al mundo mexicano y a la historia de la familia Mantra. A lo largo de 17 páginas (76-92), el narrador describe las escenas que está viendo, acompañado por Mantra que comenta y amplía lo visto con más información. Y hay otro detalle: junto a los numerosos miembros de la familia Mantra y sus historias en la casa gigante llamada “El Cielito Lindo”, que sirve de escenario para las telenovelas producidas por los padres de Martín, aparecen también, en unos breves momentos, Rod Serling y Orson Welles.

V

“Ver una película es lo más parecido a soñar y soñar es lo más parecido a estar muerto y estar muerto es lo más parecido a soñar que uno está viendo una película”. (400)

En la primera entrada de la parte enciclopédica, “Abajo”, el narrador muerto está sentado en el inframundo mexicano (Mictlán) frente a su televisor personal que transmite imágenes y voces de un incierto afuera/adentro:

“informaciones intermitentes, fragmentos de películas fragmentadas, esquivas de momentos desordenados, canciones, luchas enmascaradas y desenmascaradas, gritos”, todo organizado en un modo de presentación que la vecina del narrador, Joan Vollmer, llama “Cut-Up TV” (148). Joan fue compañera del grupo *beatnik* norteamericano y pareja de William Burroughs, escritor que profundiza en el método “Cut-up” en los cincuenta y sesenta.¹² Burroughs la mata accidentalmente con un tiro en la cabeza al jugar “Guillermo Tell” en 1951, razón por la cual Joan se encuentra junto al narrador en el mismo sector del inframundo. En el momento de la muerte del narrador, reaparece también Rod Serling “y te informa que a partir de ahora ciertos segmentos de tu biografía serán vueltos a compaginar. En orden alfabético. Para que resulte más sencillo su futura consulta” (165). Se trata de una suerte de “cut-up” irónico, subversivo, que se materializa a lo largo de esta segunda parte. El discurso del narrador consiste en reflexiones y digresiones de todo tipo, fragmentos de secuencias de su vida que van dirigidos a María-Marie Mantra, la prima de Martín, aparentemente pareja del narrador cuando vivían juntos en París. A ella le cuenta, desde el Mictlán mexicano y en orden arbitrario, la película de su vida que empieza, en la primera entrada, con la secuencia de su suicidio al llegar al aeropuerto de México, donde lo esperan ella, un ataúd blanco y el inspector Durmientes, cuyo revólver usa para matarse.

La teoría del “cut-up” tiene una entrada propia. “México D.F. es la más *cut-up* de todas las ciudades del mundo” (229), dice la primera frase. Después hay una cita de Burroughs que señala la alteración de órdenes existentes en el “cut-up” como “forma de vida” cercana “al proceso psicosensores” (230). La técnica de montajes y reorganizaciones de materiales de todo tipo en un nuevo orden arbitrario tiene sus orígenes en las prácticas vanguardistas de los años veinte, tanto en las artes plásticas (Arp, Picasso) como en literatura (Tristán Tzara, André Breton, John Dos Passos, T.S. Eliot) y cine (Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Fernand Léger, Man Ray, entre muchos). El método fue retomado y ampliado en las neovanguardias (Brion Gysin, Burroughs, Julio Cortázar, entre muchos), para volverse técnica común en el arte contemporáneo de la “postproducción”

12 Cabe mencionar, en este contexto, *The Electronic Revolution* (1970), libro publicado en el mismo año que *Expanded Cinema* de Youngblood. En los ensayos, Burroughs elabora una teoría sobre la fuerza viral de palabras e imágenes y lleva la estrategia anárquica del *cut-up* a otros medios audiovisuales y dispositivos electrónicos.

(Bourriaud). También es el principio de construcción de esta parte de la novela, la película del narrador, que se diferencia del proyecto del “film total” propuesto por Martín Mantra en la primera parte. En oposición al “MoviEye” personal, aquí el televisor del narrador es la máquina que recibe y transmite esos materiales llegados al torbellino de una memoria fragmentada, colectiva e individual, en la que todo dispara y se re-conecta y des-conecta en dimensiones espacio-temporales heterogéneas. En esta “memoria *crash*” (306) dan vuelta, reiteradamente, algunos cineastas y actores que filmaban en México (Eisenstein, Luis Buñuel, Boris Karloff, Stanley Kubrick, Sam Peckinpah); citas de escritores que viajaban y escribían allí (Antonin Artaud, André Breton, Burroughs, Hernán Cortés, Graham Greene, Jack Kerouac, Malcolm Lowry, León Trotsky);¹³ escenas de la historia de México; canciones, costumbres y artes populares; recuerdos del narrador. No puede sorprender que las entradas “D.F.” y “Mantra” se repitan y ocupen varias páginas.

La mención recurrente a la teoría cuántica, tema favorito de María-Marie en su “terrorismo multidimensional de las Piscinas” (411), en este contexto ocupa un lugar especial, porque alude a otro principio de construcción de esta parte del texto y se complementa con la idea del *cut-up*. La física cuántica es introducida por Max Planck en el año 1900 y, desde entonces, ha experimentado varias reformulaciones, asociadas, en su primera fase, con los nombres de los físicos experimentales Albert Einstein, Niels Bohr, Louis de Broglie y, en los años veinte, Werner Heisenberg y Erwin Schrödinger. Heisenberg, en 1925, postula la relación de indeterminación o incertidumbre, principio de la física cuántica que repercutió en muchas áreas de conocimiento y encontró su correlato en varias prácticas artísticas de esos años, como las ideas del *ready made* y del *cut-up*. En la entrada “Quantum (Theory)” se lee: “si nos movemos en un nivel subatómico

13 No puedo dejar de mencionar la escena revivida por la novela del encuentro entre Breton, Trotsky y Diego Rivera en 1938, en la Ciudad de México. Con el método *cut-up*, como dice el texto (460), redactan el *Manifiesto por un Arte Independiente y Revolucionario*, documento antitotalitario que defiende el arte libre a nivel internacional, frente a las persecuciones sufridas por los regímenes autoritarios en el poder (Hitler, Mussolini, Stalin). Como es sabido, Trotsky es asesinado por un comando estalinista, liderado por otro muralista famoso, David Alfaro Siqueiros, en su casa del barrio de Coyoacán en agosto de 1940. En términos políticos y revolucionarios, cabe destacar otro encuentro evocado por la novela: Fidel Castro y el Che Guevara se conocen en el Café La Habana, D.F., entre 1955 y 1958, donde comienzan a preparar la lucha por una Cuba libre.

de las cosas, aunque te parezca increíble, el efecto tiene lugar antes que la causa. [...] *algo* puede ocurrir y tener lugar *antes* de que tenga lugar y ocurra la razón para que *eso* ocurra”. Por otra parte, la teoría sostiene “la existencia de un infinito número de realidades, mundos paralelos al nuestro que no podemos ver pero que ahí están, como fantasmas siameses, como fotocopias distorsionadas, variaciones sobre un aria...” (440-441). La puesta en escena de estos mundos paralelos, como interferencias, distorsiones, variaciones del mundo en el que vivimos y morimos, tiene lugar en este libro, y recuerda, en cierto sentido, el principio de construcción de *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar, que también se presenta en tres partes (“Del lado de allá”, “Del lado de acá”, “De otros lados”). Pero en Fresán está más clara la idea de que ese mundo en el que vivimos está constituido por las máquinas de producción y reproducción masiva, el cine, la televisión y el computador, que son objetos del mundo, y cuya construcción de realidades hace imposible pensar el mundo sin ellas. Y aquí vuelve *La dimensión desconocida*:

dicen que existe un episodio de la serie *Twilight Zone* titulado “The Traveler” que Rod Serling permitió filmar –durante un viaje a México– a un muy joven Martín Mantra. Dicen que es un episodio fantasma, que aparece en los televisores de traspase del mundo y que –cuando te toca verlo a ti, cuando se interrumpe la programación y un hombre viaja atrás en el tiempo hasta llegar a las orillas del Imperio azteca– parece que te has perdido cuando, en realidad, significa que te has encontrado. (445)

El episodio forma parte de un mundo paralelo, o de varios, en el que los datos son levemente modificados y generan transformaciones o mutaciones que la novela arroja en el torbellino de las memorias literarias, televisivas, cinematográficas.

VI

“Ahora, en mi televisor, no sé qué es el sueño y qué es la alucinación, porque alguien lo ha compaginado en esa moviola que es la muerte dejando nada más que las escenas más importantes y los efectos más especiales”. (412/413)

La televisión es un dispositivo que produce curvas de visibilidad y curvas de enunciación, al decir de Deleuze. Por un lado, y desde una visión psicofísica, es la prolongación del ojo humano en el proceso de cuadrícula y reticulación de imágenes del mundo en líneas y puntos,

basadas en experiencias audiotáctiles, como en el telescopio. Por otro lado, es una máquina de uniones y transformaciones mediales entre la comunicación privada y pública, que crea archivos y memorias culturales diferentes de los del cine y los de la literatura. Se apropia de procesos y elementos cinematográficos como los montajes y los géneros narrativos, y los combina en nuevos géneros y discursos, exclusivamente televisivos, como los *sitcoms*, los *reality shows*, las series y las telenovelas (Carlón, *De lo cinematográfico*).

Al aparecer el dispositivo video, una técnica de registros electromagnéticos, introducida en el mercado por Toshiba en 1959, comienza una nueva era de la audiovisión, porque el video permite la repetición de procesos ópticos y acústicos en los tubos de imágenes, capacidad con la que la televisión de registro y transmisión directos no contaba. Con esto, el video es una gran máquina de tiempo al intervenir la estructura temporal de la reproducción de imágenes y sonidos. La combinación TV + video genera una inmediatez controlada, un acoplamiento retroactivo simultáneo, y abre caminos inéditos de pre y postproducción, nuevos materiales de visión, nuevas visibilidades, nuevas tecnologías y máquinas, nuevos discursos.¹⁴

“Las telenovelas son como noticieros mutantes” (463). Esta afirmación abre la entrada sobre “Telenovelas (Mexicanas)”. Continúa el texto diciendo que son el fiel reflejo de la historia patria en la elaboración nacional de arquetipos, clichés, *freaks*, y, finalmente, “acabarán sustituyendo a la historia” (464). Y con esto, el proyecto del filme total de Martín Mantra adquiere otro cariz: se trataría más bien de una “telenovela *vérité* protagonizada por su familia” (464), en la que se mezclan los planos de la realidad con los del registro audiovisual de la historia universal/mexicana, televisada. Y también adquiere otro cariz el proyecto de la película del narrador, hecha en forma de “cut-up” literario: en su orden arbitrario, heterogéneo

14 El videoarte, a partir del trabajo de artistas de los años sesenta, como Nam June Paik, Wolf Vostell y otros integrantes del movimiento Fluxus, transforma y da circulación a otros medios y artes, hace de la representación audiovisual un tema (ver los libros de Raymond Bellour *L'Entre-Images* y *L'Entre-Images 2*, sobre estas cuestiones). Es un arte de la transición que crea huellas de nuevos espacios y tiempos a-sincrónicos. Por otra parte, la fusión del video con los formatos digitales genera un único sistema de red codificable, y puede producir realidades virtuales en el ciberespacio. Más allá de esto, el dispositivo internet, en una actualidad hipermediatizada, se caracteriza por nuevas lógicas de conexión en red: redes sociales, disponibilidad ininterrumpida, nuevas subjetividades.

y alterable, opera un continuo reordenamiento espacio-temporal que compone sucesos, relatos, imágenes y sonidos.

En la entrada “X-File (Abducciones)”, María-Marie dice que su familia fue abducida por una telenovela mexicana. Y deja en claro que la lucha del narrador contra la abducción por la trama telenovelesca es inútil: “Tú eres el más fácil de abducir de todos. Tú eres el personaje ese que llega de afuera a una telenovela que empezó hace mucho y que, apenas lo ves entrar, te dices: ‘Uy, pobrecito mi angelito’” (501). El narrador, qué duda cabe, le da la razón a su compañera. Fresán, en cambio, ya está preparando al lector para que entre en otra parte, la parte postapocalíptica, posterremoto, o a la actualidad cibernética, el “Después”: aquí, el narrador es parte robot y parte momia, un computador de nombre P.P. MAC@rio, en busca de su Padre Creador, Mantrax, y va con el poco atractivo objetivo de activar la “resurrección de los muertos y el retorno de los dioses” (527). Encuentra a su Dios-padre en una pirámide, en forma de momia pequeña que contempla, desde su trono, una imagen proyectada en la pared, en donde ve su propio código bailando. En otra imagen, lo ve filmándose a sí mismo frente a un espejo y leyendo un libro. Y no queda mucho más por decir en esta parte. El personaje-máquina descansa junto a su amigo momia MTV, dispara una estrella con un revólver y sigue cantando.

Fresán termina y recomienza su *Mantra* literaria en una *Dimensión desconocida* más allá del cine y la televisión. En esta novela, la literatura intermedial latinoamericana se reafirma como archivo de imágenes anacrónicas. El disco duro posthumano y cibernético es ahora el lugar de la producción de imágenes y sonidos: códigos numéricos que compaginan un nuevo orden de la percepción del mundo en el que vivimos y morimos. En todo caso, las dimensiones desconocidas de la novela se mantienen intactas e invitan a visitarlas y reordenarlas una y otra vez. Cadáver exquisito, *Mantra* se resiste al mundo transmedial, remediando el cine, la televisión y los nuevos medios digitales, genera espejos negros –*black mirrors*– de un futuro incierto que no deja de haber ocurrido en otros tiempos y espacios.

Obras citadas

Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 2006. Impreso.

Beasley-Murray, Jon. *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 2010. Impreso.

Bellour, Raymond. *L'Entre-Images: Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris: La Différence, 1990. Impreso.

- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images 2: Mots, Images*. Paris: P.O.L., 1999. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.
- Bolter, Jay y Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 2000. Impreso.
- Bongers, Wolfgang. "El cine y su llegada a Chile: conceptos y discursos". *Taller de letras* 46 (2010): 151-174. Impreso.
- Bongers, Wolfgang. "Literatura y cine fuera de sí: reflexiones sobre la intermedialidad en torno a *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat". *Profundidad de campo. Des-encuentros cine-literatura en el siglo XX y XXI*. Eds. Betina Keizman y Constanza Vergara. Santiago: Metales pesados, 2016. 149-162. Impreso.
- Bongers, Wolfgang. "Umbrales. La escritura cinemática de Juan Emar". *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas* 55 (2014): 11-28. Impreso.
- Bongers, Wolfgang, María José Torrealba y Ximena Vergara, eds. *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Borge, Jason. *Avances de Hollywood: crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005. Impreso.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Burroughs, William. *La revolución electrónica*. Buenos Aires: Caja Negra, 2009. Impreso.
- Candia, Alexis. "Mantra: el resplandor de la araña". *Espéculo. Revista de estudios literarios* (2006): s/n. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/mantraac.html>. Web.
- Carlón, Mario. *De lo cinematográfico a lo televisivo - Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía, 2006. Impreso.
- Carlón, Mario. *Después del fin. Una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y YouTube*. Buenos Aires: La Crujía, 2016. Impreso.
- Castells, Manuel. *La Era de la Información. Vol. I, II, III*. Madrid: Alianza, 2005. Impreso.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008. Impreso.
- Daney, Serge. "Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión han terminado por parecerse". *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004. 125-129. Impreso.
- Deleuze, Gilles. "¿Qué es un dispositivo?". *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa, 1990. 155-163. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. Impreso.
- Foucault, Michel. "El juego de Michel Foucault". *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1984. 127-162. Impreso.

- Fresán, Rodrigo. *Esperanto*. Buenos Aires: Tusquets, 1995. Impreso.
- Fresán, Rodrigo. *La parte inventada*. Barcelona: Random House Mondadori, 2014. Impreso.
- Fresán, Rodrigo. “La vocación literaria”. *Historia argentina*. Buenos Aires: Tusquets, 1998. 235-276. Impreso.
- Fresán, Rodrigo. *Mantra*. Barcelona: Mondadori, 2001. Impreso.
- Gárate, Miriam. “Películas de papel/crónicas de celuloide. Acerca de Joao do Rio, Alcántara Machado y Alberto Cavalcanti”. *Prismas del cine latinoamericano*. Ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Cuarto Propio, 2012. 65-90. Impreso.
- García Canclini, Néstor. “Arte y fronteras: De la transgresión a la postautonomía”. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-71/garcia-canclini> 2010. Web.
- Hepp, Andreas y Friedrich Krotz. *Mediatized Worlds: Culture and Society in a Media Age*. London: Palgrave, 2014. Impreso.
- Higgins, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983. Impreso.
- Higgins, Dick. “Intermedia”. *Something Else Newsletter 1* (1966): 1-6. Impreso.
- Hjarvard, Stig. *The mediatization of culture and society*. New York: Routledge, 2013. Impreso.
- La Ferla, Jorge. *Cine (y) digital*. Buenos Aires: Manantial, 2009. Impreso.
- La Ferla, Jorge y Sofía Reynal, comps. *Territorios Audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería, 2011. Impreso.
- Lillo, Mario. “Aspectos infrarrealistas en *Mantra*, de Rodrigo Fresán”. *Taller de Letras* 37 (2005): 11-21. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Impreso.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.
- Mariniello, Silvestra. “Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial”. *Acta poética* 30.2 (2009): 59-85. Impreso.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009. Impreso.
- Müller, Jürgen. “Intermediality and Media Historiography in the Digital Era”. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 2 (2010): 15-38. <http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C2/film2-2.pdf>. Web.
- Müller, Jürgen. “Intermediality revisited: Some Reflections about Basic Principles of this Axe de Pertinence”. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 237-252. Impreso.

- Navarro, Macarena Alejandra. "La imagen dicotómica de Ciudad de México en la novela Mantra de Rodrigo Fresán". *Revista Laboratorio* 11 (2014): s/n. http://revistalaboratorio.udp.cl/num11_2014_art6_navarro. Web.
- Paz Soldán, Edmundo. "Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film". *Revista Iberoamericana* 198 (2002): 153-163. Impreso.
- Rajewsky, Irina. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality". *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Ed. Lars Elleström. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 51-68. Impreso.
- Scolari, Carlos. *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013. Impreso.
- Speranza, Graciela. *Fuera de campo. Literatura y arte después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- Speranza, Graciela. *Manuel Puig: Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Norma, 2000. Impreso.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Hondarrabia: Hiru, 2004. Impreso.
- Youngblood, Gene. *Expanded cinema*. Boston: Dutton, 1970; Buenos Aires: Eduntref, 2012. Impreso.