

Dadá: repertorio de la narrativa transmedia

Andrea Medina Téllez Girón*

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Resumen: El relato o narrativa transmedia está marcando una tendencia en muchas disciplinas, ¿es una palabra de moda o es un movimiento genuino? El propósito de este artículo es manifestar las raíces de la narrativa transmedia en el movimiento vanguardista Dadá. La teoría del péndulo, con la que se han explicado las transformaciones de las corrientes literarias, es insuficiente para explicar cómo los elementos marginales del sistema literario al paso del tiempo se transforman en modelos de producción. La propuesta de los sistemas culturales de Itamar Even-Zohar, nos ayuda a este propósito. Distingo cuatro repertorios dadaístas que son neurálgicos en la narrativa transmedia. Primero, la concepción del arte absoluto de Tzara, se traduce en el entrecruzamiento de medios y modos de representación en la narrativa transmedia. Segundo, Dadá defendía la democracia de la crítica, los críticos como ostentadores de la verdad artística desaparecen para suplantarse por la inteligencia colectiva. Tercero, las expresiones antiarte dadaístas contemplaban la publicidad como arte, este es un fenómeno que se revitaliza en las narrativas transmedia. Cuarto, el arte que forma parte de la vida de su audiencia. Este repertorio dadaísta que estaba en la periferia del sistema literario fue institucionalizado, adecuado y reactualizado en los productos narrativos transmedia.

Palabras clave: Dadá, narrativa transmedia, repertorio, sistema literario

***Andrea Medina Téllez Girón** es estudiante de doctorado en Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana y licenciatura en Enseñanza del Español y Literatura Hispanoamericana. Se ha desempeñado como profesor en área profesional en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Cuernavaca y en educación media superior en Colegio de Bachilleres. Correo electrónico: amedinatg@gmail.com

Abstract: *Transmedia storytelling is marking a trend in many fields, at the point of wonder if it is only a buzzword or a new concept, practice or theory that can be considered. This paper aims to appreciate that transmedia storytelling is rooted in a cultural phenomenon that can be traced from the end of 19th century. Nevertheless, this phenomenon cannot be explained from the pendulum theory, because it is inadequate to analyze how characteristics that remained in the periphery of literature system in 19th century, could turn into central model of the system. Even-Zohar proposal of cultural systems is helpful to study this transformation and, to explain the revitalization and adaptation of Dada repertoire in transmedia storytelling. I identify four features: absolute art, democratization, the relationship art-life and art-industry. First, Tzara's conception of absolute art translates into the cross-media and cross-mode of representation in transmedia storytelling. Second, the democracy of criticism, the critics as bearers of the artistic truth disappear to be supplanted by the collective intelligence, where the author and the spectator are at the same level. Third, anti-art Dadaist expression accepted marketing as art, this appears in transmedia narratives. Fourth, Dada defended art in people's life, art descends to its pedestal to create a relationship with its audience. These elements that had remained in marginal state in the literary system, are adopted and updated in transmedia storytelling.*

Keywords: *Dada, transmedia storytelling, repertoire, literary system*

Dado que los textos son cuerpos y la definición de los cuerpos es producto de construcciones sociales, se han elaborado definiciones en torno al cuerpo textual desde diferentes centros a lo largo de la historia. Podemos ubicar tres: en el mundo antiguo y medieval, surge el teocéntrico, en el que el cuerpo y texto eran producto de cuestiones míticas, místicas, obtenía valor y sentido a través de la relación con la deidad de manera vertical. En el Renacimiento reina el antropocéntrico que sustituye el cuerpo sagrado por la fe en el hombre mismo y con él las grandes desilusiones sobre las utopías que gobernaron los últimos dos siglos; el cuerpo textual adquiere valor por medio de la mirada humanista en la que el hombre se relaciona de manera horizontal. La modernidad transforma los centros de los que emanaba la construcción del cuerpo, el hombre crea la máquina y con ella un mundo virtual (world wide web), sin embargo éste es policéntrico,

se conforma de diferentes sistemas, complejos, que a la vez que emanan de él, giran alrededor y lo enriquecen, el hombre adquiere sentido en tanto que se relaciona hacia la «nube» y entre sus semejantes de forma multidireccional, formando una sociedad y cultura hipercompleja. En esta realidad virtual los cuerpos textuales se configuran bajo otra codificación. En este sentido, podríamos afirmar como Nietzsche que Dios ha muerto, como Foucault que el hombre ha muerto, pero podríamos afirmar como Kernan que ¿la literatura ha muerto? Y de ser así, ¿qué implicaciones tiene el surgimiento de las tecnologías de información en la literatura? ¿Se está gestando un nuevo hecho literario o es sólo un espurio de los medios de comunicación?

El propósito de este ensayo es manifestar la revitalización del repertorio dadaísta en el contexto de las narrativas transmedia(les), con base en la teoría de los sistemas culturales. Para ello explicaré la dinámica del sistema literario y la importancia del repertorio. Posteriormente, usando el caso Kurt Schwitters, ofreceré una ilustración de cómo una vertiente del repertorio dadaísta se trasladó de la periferia al centro. Finalmente, me centraré en las características del repertorio dadaísta: arte absoluto, democracia, actitud antiarte compuesta de la relación arte-industria y arte-vida que se revitalizan en los productos de narrativa transmedia.

1. Del sistema literario

El sistema literario como todo sistema es complejo en sí mismo. Itamar Even-Zohar (1990) explica que el sistema literario se compone de subsistemas: producciones, autores, receptores, mercado, repertorio e institución. La relación entre ellos es multidireccional hacia el exterior del sistema, interior y dentro de los subsistemas, por ejemplo, el autor posee amistades que no pertenecen al sistema literario, pero que influyen en su producción; al interior del sistema, el autor tiene relaciones con la casa editorial, el público, etc.; hacia el interior del subsistema, es decir en la esfera autorial, el autor mantiene relación estrecha con otros autores, con los que compete, colabora o fricciona.

El resultado visible del sistema literario es la producción (obra) literaria, sin embargo dentro del sistema la producción no es más que uno de sus subsistemas, por lo tanto es imposible explicar la dinámica del sistema analizando únicamente los estratos fónico, sintáctico y semántico de la producción. Es necesario, para ello, salir del subsistema de producción para analizar la relación estrecha con otros subsistemas como el contexto, autor, receptor y mercado. Los cuales forman en conjunto el sistema literario.

El sistema literario es una red de relaciones complejas yuxtapuestas regidas por un centro movible que la hace diferenciarse de los demás sistemas y dentro de sus subsistemas. El sistema literario conforma un núcleo diferenciado de su entorno sin que esto implique que sus elementos sean homogéneos. Es decir, los elementos como el texto, el autor, el lector, los editores, entre otros son disímiles entre sí pero guardan una dinámica relación que los hace diferenciarse del entorno no literario. A su vez, estos elementos forman un sistema en ellos mismos, subsistema, de ahí que se hable de un mundo editorial o del mundo del texto. La existencia de estos subsistemas dentro del sistema literario define su unidad respecto a sí mismo, es decir le dan autoreferencialidad. La unidad que hace ser diferente al sistema literario es por lo tanto múltiple, la multiplicidad de operaciones entre un autor su texto, su público, la casa editorial, el ensamblaje del texto, los críticos, entre otros, son los que definen al sistema literario. De la misma manera en que estos subsistemas conforman el sistema literario, éste a su vez es un subsistema de la cultura. Y como subsistema la literatura entra en interacción multidireccional con otros subsistemas o elementos de esos subsistemas. Todo esto para explicar que al hablar de literatura no hablamos de un conjunto de textos, como escribe Zohar, los textos y el repertorio son manifestaciones parciales de la literatura puesto que no se explican a sí mismos por su estructura sino en relación a los diferentes subsistemas que conforman el sistema literario y su relación con otros elementos de sistemas extraliterarios. Es decir, el sistema literario no se puede entender a partir de los textos, porque estos no pueden explicar todo el sistema del que son elementos. Por consiguiente, al

referirme a los textos que abordaré no estaré explicando el sistema cultural ni la narrativa transmedia, más bien me sirvo de estos para manifestar el resultado de un proceso de representación y práctica de las relaciones entre los elementos que conforman la narrativa transmedia determinados por la revitalización adaptativa del repertorio dadaísta.

Una vez aclarado esto, el centro movible del sistema no es sustentado por un sujeto definido con nombre y apellido, es un elemento a manera de nudo gordiano en el que converge la dinámica del sistema. Even-Zohar lo identifica el centro en el repertorio que son las «reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto» (Zohar, 1990: 42) sea en elementos individuales como el uso de morfemas, lexemas; sea de sintagmas, el uso de modismos o elementos a nivel oracional; sea de modelos a nivel de la estructura primaria. Even-Zohar al referirse a la confección habla de un diseño que implica a un lector y un autor. En este sentido distingue entre un repertorio activo que es el que usa el autor para configurar su producto; y un repertorio pasivo que son las estrategias por las cuales el lector comprende el producto. Así el repertorio es un preconocimiento por el que se produce y se entiende al texto, hay modelos para todo desde la manera de describir, hasta el ensamblaje de un texto, el repertorio es una estructura que ha sido internalizada e incorporada al lector, gracias a ella un lector puede acceder a la producción y comprenderla.

La aparición de la tecnología digital en el sistema literario no implica su ruptura sino su continuo puesto que potencializa sus relaciones sistémicas. Las herramientas digitales poseen características inherentes a su medio como la velocidad, interactividad, etc., las cuales aunadas con los elementos del sistema literario, manifiestan, descubren y hacen visibles la dinámica interna del producto literario maximizando sus dimensiones por la rapidez de los soportes tecnológicos. Incluso los programas y dispositivos se emplean como puentes para hacer convivir dos realidades: ficticia y real. Un ejemplo son los visores o los programas de realidad aumentada y alterna, unidos al referente inmediato del

lector complejizan la dinámica del texto literario pues amplifican el impacto de las narrativas en el referente del lector o usuario. La idea del «libro abierto» de Eco, en este caso se materializa.

A pesar de que el repertorio facilita el desenvolvimiento de un productor-consumidor o *prosumidor* no determina sus propias características sino mediante la legitimidad que este tenga la cual proviene de la institución (Zohar, 1990: 40) pero, ¿legitimidad respecto a qué? Hacia lo canonizado. Este término implica una estratificación, una regla con base en una tradición literaria, textos y normas que sirven de modelo para los demás: éste es el repertorio canonizado que sirve de centro del sistema literario. Alrededor de él girarán los otros repertorios no canonizados que intentarán llegar a fungir como modelo o tendencia legítima del sistema. De esta manera los no canonizados presionan a los que sí lo son para revitalizar el sistema, mediante su empuje contestatario lo conservan. Los repertorios no canonizados, entonces son como las estrellas que intentan ser atraídas por el sol para iluminar junto con su luz todo el sistema y establecer las pautas que rijan las relaciones de los subsistemas. Estos repertorios se originan en la periferia del sistema y se desplazan hacia el centro; en este trayecto se modifican, se mantienen o desaparecen.

Ilustraré esta dinámica del repertorio y de las relaciones del sistema literario con el Romanticismo. El romanticismo canonizó el repertorio *Las desventuras del joven Werther*: el amor imposible, el suicidio, las imágenes, etc. que sirvieron de modelo para el grueso de producciones que dominaron hasta mediados del siglo XIX. Esta novela no sólo afectó a los productores, unos obtuvieron un éxito rotundo como Byron, otros como Scott estaban en la ruina; sino al mercado ya que se documentan suicidios amorosos; a la institución literaria que intentó hacer un final alternativo a la novela; incluso al autor que odiaba ser conocido por esa narración y no por otras que había escrito. Como fuere *Werther* puso la pauta y su repertorio fue haciendo eco en todo el sistema hasta diluirse convirtiéndose en un repertorio de novelas lacrimosas y predecibles como las de Manuel Payno o Jorge Isaacs. Pero ya dentro de este movimiento apareció un repertorio parcialmente diferenciador: la novela histórica. Walter

Scott mantuvo la temática amorosa a la vez que recreó un episodio nacional, así el repertorio romántico adquiere un nuevo brío y continúa en el centro del sistema. Scott influyó en Balzac, el exponente del realismo, que se inspiró en él para escribir la novela que lo daría a conocer *Les chouans* (1829) (Zweig, 1920: 33). Balzac aprovechó este elemento nuevo del repertorio romántico y lo transformó en lo que se consideraría realismo para ser aceptado y fungir a su vez como canonizado. Es decir, el romanticismo y el realismo son corrientes hermanas, a pesar de que en sus momentos cumbres son diferentes, en la curva que dibuja el ocaso de una y el nacimiento de la otra, ya que el repertorio romántico al haberse agotado, influyó en el repertorio realista que a su vez lo sustituye en el centro del sistema literario.

Este ejemplo nos sirve para entender dos cosas: primero, para explicar que el sistema literario no es cerrado, ajeno a otros sistemas, sino se relaciona en transferencia o traducción de elementos (de lo literario hacia otros o de los otros a lo literario), ya que la vena romántico-literaria se nutrió del sistema filosófico, político y económico. Segundo, el sistema literario es dinámico puesto que los repertorios no canonizados o son aceptados, o bien se le adhieren características canonizadas o se modifican a la conveniencia del sistema.

En todo caso los nuevos elementos son retraducidos a términos viejos, imponiendo de este modo funciones anteriores a portadores nuevos (Zohar, 1990: 70). Cuando un texto se introduce en el canon se llama sistema estático como el caso de Balzac; la estafeta del romanticismo con *Werther*, Scott y Balzac resulta fluido pues él en sus inicios se basó en el repertorio de la novela romántica con enfoque histórico. En cambio, es dinámico o primario cuando parte de un modelo que funge como principio productivo en el sistema; en otras palabras, es un repertorio nuevo como el caso de *Werther*, que toma el centro del sistema desplazándose de la periferia al centro por su novedad y fuerza de recepción.

Es imposible continuar explicando el sistema literario a partir de la teoría pendular. La corriente del péndulo tiene un trayecto AB de lo aristotélico-racional a lo platónico-ideal y de vuelta. Esto

significa, por una parte, que el equilibrio se mantiene por el flujo entre opuestos AB sin que ningún punto en este trayecto tenga relación o conexión con otros. Es decir, el punto A en su posición 8, por ejemplo, no tendrá relación con B más que sólo en el trayecto pendular que lo dibuja. Esto supone un sistema oficial en el que no se toman en cuenta las manifestaciones externas y diferentes del curso de trayectoria A-B; como el caso de Balzac que retomó elementos de la narración histórica por algo más que un simplemente un curso «natural» de la literatura.

Por otra parte, explicar el flujo de la literatura mediante la teoría pendular tampoco es factible puesto que se pierde la pluralidad. Sólo existe la manifestación cumbre expuesta en cada extremo y su decadencia-desplazamiento hacia el otro cuadrante, en cuya estela encontramos la descomposición temática del epítome del texto. Se pierde, por lo tanto, los textos u otro tipo de influencias que dieron empuje y transformaron la corriente. El péndulo al considerar únicamente los textos literarios deja a un lado otros elementos que conforman al sistema literario como lo son: autor, institución, receptores, medios, código sin contar con las influencias de otros sistemas o la creación de subsistemas a partir de la unión de estos.

2. Schwitters: un puente entre tradición y ruptura

Kurt Schwitters (1887-1948) es una figura controversial de Dadá, a quien no se le consideraba original porque en su trabajo manifestaba una amalgama del repertorio viejo con el nuevo. Ofreceré antes un breve panorama.

Dadá fue un movimiento vanguardista efímero que inició en Zürich en 1916 encabezado por Hugo Ball (1886-1927), Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984), Hans Richter (1888-1976), Richard Huelsenbeck (1892-1974), Raoul Hausmann (1886-1971), Hans Arp (1886-1966), entre otros. Lo que unía al grupo se puede apreciar en sus manifiestos en los que se pronuncian en contra de la guerra, en contra de la burguesía y del arte en sus manos, de los críticos, de la élite cultural. Se enuncian a favor del arte libre, su apreciación, valoración y experimentación personal.

Los que asistían a Zürich se llevaban el concepto del Dadá en sus mentes. Ellos, a su vez, formaron un grupo Dadá en sus países, por eso el Dadá París, Berlín, Múnich, Bucarest. Sin embargo, el traslado del grupo a Berlín en 1918 marcó la salida de varios integrantes quedando en ocasiones únicamente Tristan Tzara. Al verse solo aceptó la invitación de André Breton y se unió al movimiento surrealista, cerrando así el Dadaísmo.

Kurt Schwitters fue uno de los tantos invitados a unirse a Dadá. De acuerdo a Jones (2014), fue introducido por invitación de Huelsenbeck. Schwitters era representante de Dadá Hanover, cuyas obras son las llamaba Merz o Dadá-Merz. La publicación de su poema *An Anna Blume* (1919) logró vender 10.000 copias en pocos meses, lo que valió la envidia de muchos dadaístas que no lograban tal recepción de sus obras. En el verano de ese año, Helwarth Walden (1879-1941), promotor de las corrientes vanguardistas, lo invitó a exponer en su galería de arte *Der Sturm*, en la que ningún dadaísta expuso; Schwitters asistió pero no identificándose como integrante de Dadá (Elger, 2004: 21). El salto a la fama de Schwitters como escritor y artista lo fue alejando del grupo. Su agencia de publicidad, llamada Merz, en contraste con Dada Advertising Company, hizo numerosos contratos en Hanover. ¿A qué se debió el éxito Kurt?, si era dadaísta ¿por qué había logrado tanta aceptación en Hanover, un lugar tan conservador?, ¿por qué pudo llegar a las masas a diferencia de los dadaístas siendo que él era uno de ellos?

Después del éxito de Schwitters, Huelsenbeck le llama burgués tradicionalista, poniendo en tela de juicio su originalidad. Éste remarcará su diferencia con los dadaístas, ya que su Merz era arte puro, mientras que los dadaístas eran anarquistas llenos de gestos no-artísticos (Elger, 2004: 22). Envidia o no, el comentario de Huelsenbeck da en el blanco. Germundson (2006) escribe que la temática de la gruta de Schwitters retoma elementos de la catedral, esto se explica por la gran carga simbólica de esta figura en la cultura alemana puesto que desde el romanticismo se relaciona con la idea de nación e identidad. En *Mountain Graveyard* (1919), Schwitters emplea cuadros y círculos para representar una catedral, mientras

que en *Merzbau* (1933) representa la gruta usando materiales de detritus; el empleo de materiales (formas abstractas, detritus) es el repertorio nuevo que se adhiere al repertorio canonizado de la catedral. Germundson remarca que no fueron los artistas de las corrientes vanguardistas los que influyeron en Schwitters tanto como haber leído *Abstraktion und Empathy* (1908) de Wilhelm R. Worringer (1881-1965), un teórico e historiador de arte que colocaba los movimientos de arte moderno alemán como continuación del espíritu del arte gótico. Esto le dio seguridad a Schwitters para desarrollar todo su trabajo siguiendo esta tónica relacional con el pasado, «Schwitters created his own mythical site by expanding the idea of community» (Germundson, 2006: 172) que no sabemos si quiere exorcizar, pero que resulta suficiente para lanzarlo al estrellato artístico pues mantenía la tradición alemana uniéndola a elementos innovadores, tal como experimentó en el poema de *An Anna Blume*. Kurt Schwitter se abrió camino al utilizar estos temas con carga nacionalista y religiosa para ser aceptado por el público y la élite.

3. Sobre el arte absoluto

Desde siempre han existido los vasos comunicantes en el arte. Por ejemplo, *La Siesta del Fauno* (1876) escrita por Mallarmé (1842-1898) fue musicalizada (1894) por Debussy (1862-1918) y montada en ballet (1912) por Nijinsky (1889-1950). La diferencia de la propuesta dadaísta radicaba en que usaban diferentes artes en una pieza. Ésta estaba nutrida de poemas, improvisaciones, ópera, pintura, interpretaciones musicales, a manera de que ninguna era vista como la principal. En otras palabras, unían los diferentes medios de expresión artística sobre un mismo eje que se ayudaba de ellos para desarrollar una temática única, «Ordre= désordre; moi = non-moi; affirmation = négation: rayonnements suprêmes d'un art absolu. Absolu en pureté de chaos cosmique et ordonné» (Tzara, 1963). Tzara definió el arte absoluto jugando con términos opuestos, caracterizando la producción tanto en su polo positivo como negativo. Estas equivalencias obedecen a una dialéctica que

considera la unidad de la producción artística basada en la relación de sus opuestos; estos se disponen de forma que es imposible separarlos, es imposible comprender la producción sin uno de ellos, el juego entre opuestos cubre todas las posibles miradas de la representación. Así la afirmación es igual que la negación y el orden igual que el desorden porque estos fungen como categorías paradigmáticas que cubren todas las perspectivas del hecho artístico. El dadaísta creaba una unidad de esta diversidad de perspectivas, de ahí que denominaron este tipo de producción como arte absoluto. Un ejemplo se puede apreciar en los poemas que se desarrollaban por medio de la música, la recitación simultánea como *L'amiral cherche une maison a louer* (1916). El caos se daba en la yuxtaposición o encadenamiento de la representación que se hacía en diferentes medios. Los poemas simultáneos eran acompañados de música o bien después de la recitación había un intermedio musical seguido por otra declamación a la que se presentaba simultáneamente una danza u otra actuación. El orden alterado responde a la necesidad de democratizar las artes, como se anotará en el siguiente apartado.

Lo que Tzara definía como arte absoluto se puede comprender con el término de actuación interdisciplinaria, como denomina Natasha Lushetich (2016) a este tipo de producción artística. El repertorio dadaísta del arte absoluto creaba una producción con base en sus diferentes representaciones artísticas, sirviéndose de diversos medios artísticos: ópera, poesía, etc. Los dadaístas hacían converger las diferentes artes en una sola producción. En la narrativa transmedia la convergencia se revitaliza por medio de dos palabras claves: remediación y arquitectura. La remediación es un neologismo introducido por Bolter y Grusin para describir la propiedad de un medio para integrar a otro (1999: 47). La red, *web*, hace una remediación de los medios que le anteceden, la televisión se ha convertido en Netflix, la radio en Spotify, la escuela en MOOC, por mencionar algunos burdamente. La remediación tiene el objetivo de rehabilitar otros medios, rehacerlos, acomodarnos. La narrativa transmedia emplea esta remediación para representar su narrativa, «Transmedia storytelling represents a process where

integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels» (Jenkins, 2007), estos canales son diversos tanto análogos y digitales.

La convergencia de medios en la narrativa transmedia ayuda a emplear diferentes formas de representación de la historia y también explica la forma en la que se organiza su diseño. Robert Pratten (2015) refiere que la arquitectura de una narrativa transmedia se estructura en pedazos que se esparcen en diferentes medios. Dentro de la narración principal se pueden dar narraciones secundarias o terciarias de alguno de los personajes, secuelas o precuelas. Se contempla en el desarrollo de las narrativas transmedia las propias narrativas que realice el espectador convirtiéndose en un productor o *prosumidor*. *Star Wars* es un claro ejemplo en el que la historia se crea en la película, videojuegos, novelas, serie de televisión, cómic en ellas la historia se complementa y enriquece. El espectador sigue y reconstruye la historia a través de diversos medios, así como en el *Dadá* la pieza estaba compuesta de diversas representaciones.

Si bien el objetivo de la narrativa transmedia no es crear un arte absoluto, se sirve del gran abanico mediático: la televisión, el correo electrónico, los mensajes de texto, redes sociales, juegos, etc. para construir una historia que llegue por todos los frentes al lector y éste pueda consumirla y reconstruirla saltando en diferentes medios.

El repertorio de arte absoluto, en tanto la unificación de diferentes medios para la representación de una narración, se ha ido trasladando de la periferia con el movimiento dadaísta hacia el centro con la narrativa transmedia. En este desplazamiento encontramos la propuesta de Fluxus. Dick Higgins (1938-1998) miembro de Fluxus empleó la palabra «intermedia» para referirse a la com-uni3n de las artes en sus representaciones, tal como lo hacía la tragedia griega con el fin de despertar las conciencias para provocar una verdadera revoluci3n (Higgins, 1966) del sistema. Las representaciones intermedia así como el arte absoluto de los dadaístas experimentaron la uni3n de las artes en la remediaci3n de la computadora y el internet, transformándose en la narrativa transmedia que emplea diferentes plataformas para desarrollarse.

En este sentido, la unidad tan anhelada del alma humana quedó reducida y adaptada a la unidad ubicua de los medios digitales y continuada por los no digitales.

4. Sobre la democracia

La germinación del espíritu dadaísta se dio en Suiza, en el Cabaret Voltaire (1916) de Hugo Ball. Aunque para él éste no era más que un espacio de ironía para tolerar la vida. Los manifiestos dadaístas tanto de Tzara como de Huelsenbeck no se declararon neutrales, se oponían abiertamente a la clase apoderada, en contra de los artistas pagados por los burgueses, de su arte y de los críticos que favorecían los esquemas de representación de las élites. Aun así, muchos consideraron Cabaret Voltaire un podio desde el que se podía guiar el destino de Europa devastada por la guerra (Lewe, 2016: 1). ¿Cómo generar el cambio siendo que Dadá se oponía a los que ostentaban el poder (burgueses), a los artistas y críticos? Por medio de la apropiación del arte y de su democratización.

Los dadaístas estaban en contra del arte como un objeto de mercantilización, lo cual sucedía a menudo incluso con otras vanguardias, como los cubistas y futuristas que comercializaban su arte a cambio de sumas cuantiosas. «Nous avons assez des académies cubistes et futuristes: laboratoires d'idées formelles. Fait-on l'art pour gagner de l'argent et caresser les gentils bourgeois?» (Tzara, 1963). Uno de los objetivos de Dadá era dismantelar el arte, si su materia prima —las palabras, los sonidos, los colores, las formas— era gobernada por la estructura de las élites, entonces los dadaístas habrían de liberarlas para hacer un frente a la guerra que se estaba librando. Es decir, Dadá estaba haciendo una guerra a nivel artístico subvirtiendo las estructuras que habían gobernado la materia prima del arte. «Dada symbolizes the most primitive relation to the surrounding reality; with Dadaism a new reality comes into its own» (Huelsenbeck, 1918). Este movimiento era el proletariado que tomaba el arte burgués, violándolo para desarticularlo y hacerlo suyo, hacer el arte de todos. Un ejemplo de la postura dadaísta lo podemos apreciar en sus revistas que se

distinguen por el juego con diferentes tipografías, la composición espacial-visual de sus textos en las que hay párrafos verticales, horizontales, oraciones diagonales, rodeando la página, se puede encontrar en un mismo espacio un poema, un boceto de dibujo, collage o fotomontajes.

Dadá es la democratización del arte, el mismo nombre de Cabaret Voltaire apunta a las propuestas del Siglo de las Luces en la que la población entera debía tener acceso al conocimiento. Las actuaciones que se ofrecían en el Cabaret subvertían las etiquetas sociales. De acuerdo a Jones, no tenían un programa preestablecido, pues cualquier persona podía participar. No existían reglas de conducta, todos eran tratados por igual. Esto era la otra cara de una velada aristocrática que más que girar en torno a las producciones artísticas giraban en torno a las etiquetas: asientos, vestuario, compañías, presentaciones, cenas, entre otros. La ubicación del Cabaret también es una muestra de esta democratización, pues se situaba en una zona roja de Suiza, Spiegelgasse 1, lejos de la respetabilidad llena de cabarets, espectáculos dirigidos a la sociedad marginal que la habitaba: desde estudiantes pobres, migrantes, alcohólicos, prostitutas, criminales y anarquistas (Jones, 2006: 43).

Este repertorio dadaísta del arte que es para todos y del que todos podían participar se revitaliza en la narrativa transmedia. La democratización ahora se entiende en términos de la disponibilidad de acceso a la información. La narrativa transmedia, al emplear distintos medios de comunicación, se hace accesible al público; es decir, cualquiera puede acceder e insertarse desde cualquier medio al flujo de la narración, «Ideally, each individual episode must be accessible on its own terms even as it makes a unique contribution to the narrative system as a whole» (Jenkins, 2007). La disposición de la historia en episodios puede entenderse de manera independiente y continua, de forma que el espectador nuevo puede quedar enganchado con la historia y la desee consumir desde el inicio.

La democratización al mantener un libre acceso a la información crea una cultura de participación en la que, además de consumir, se produce y distribuye información en diversas plataformas

mediáticas. Esta cultura genera la llamada inteligencia colectiva y colaborativa. Pierre Lévy define la primera en la acción de «mobilise and coordinate the intelligence, expertise, skills, wisdom and imagination of humanity» (1997: xxiv) a través de la web, por ejemplo, los comentarios sobre el servicio de una empresa, hotel, avión, destinos se construye en la colectividad. La inteligencia colaborativa (Markova y McArthur, 2015) es parte de la colectiva con la diferencia de que las personas se conocen y participan con un fin común, sea en la solución de problemas, conflictos o propósitos comunes. La revitalización del repertorio dadaísta, gracias a la Web 2.0, adquiere la dimensión que esta vanguardia deseaba, puesto que el consumidor no es únicamente espectador, también el productor en diferentes medios.

La interacción entre el producto cultural y el espectador era fundamental para Tristan Tzara, «Ce monde n'est pas spécifié ni défini dans l'oeuvre, il appartient dans ses innombrables variations au spectateur» (1963) y la importancia de la visión personal del espectador, «respecter toutes les individualités» sobre la crítica de expertos que influían en la experiencia estética del resto del público. La democratización de los nuevos medios de información derogó la función de la crítica, tan odiada por los dadaístas, que a manera de César dictaminaba quién vivía o moría; ahora ha quedado desplazada a la opinión de la audiencia. En el desarrollo de la narrativa transmedia es indispensable la inteligencia colectiva y colaborativa, la cual se pueden observar en la construcción de significado que un colectivo, guiado por una afinidad, realiza a través de la interacción, tal es el caso de las comunidades *fanfic*. Esta audiencia participativa reposteas a su vez la información que se genera en esos espacios, creando una comercialización de la narrativa, a la vez que reafirman su pertenencia a un grupo de aficionados. Axel Bruns refiere que la propiedad común mantiene recompensas individuales (2006: 4); en otras palabras, la narrativa dota de un sentido de pertenencia a una comunidad con intereses afines, una identidad que no brinda como antaño, el Estado, pensemos sólo en las comunidades de Marvel o Star Trek.

Bruns llama a esto *produsage* en la que la información y los productos culturales son creados en ambientes de participación comunitaria involucrando a consumidores y productores. Este autor identifica características del *produsage* (3-4): la participación abierta individual que se traduce en la evaluación comunal; la jerarquía fluida de los participantes en tanto que contribuyen al producto por su interés en él; los productos no se encuentran en estado terminado puesto que continúan en proceso mediante la participación que los reconstruye.

Un ejemplo de narrativa transmedia es la nueva serie interactiva española «Si fueras tú» (2017) de RTVE Digital en la que el público tras ver el episodio semanal decide el rumbo del siguiente por su votación en redes sociales. La serie emplea la plataforma televisiva, Facebook, Instagram, Whatsapp y página web donde están disponibles los webisodios, el detrás de cámaras, archivos de Sotocruz, videoencuentros, información sobre los personajes y para los fans. En estas plataformas, además de la votación, se emplean dando claves, pistas y ampliaciones de la historia que no vienen en el episodio pero que están relacionados. El éxito de esta serie estará no en manos de los críticos sino de los participantes, los buenos comentarios y la penetración en el público. En esta serie se puede observar el *produsage*; primero por el énfasis en lo individual y colectivo, la página cuenta con indicaciones claras para que cada espectador se transforme en participante de la serie, además de que se hace la invitación individual, hay un consenso comunal sobre el rumbo que tomará el episodio siguiente, la producción está comprometida a «darle al público que lo quiere» y mantener las exigencias de la comunidad fan. Segundo, los participantes realizan la contribución a la serie con base a sus elecciones. Tercero, la serie o producto no es un proyecto terminado, se tienen una estructura y lineamientos pero se hace semana con semana, no hay un fin prediseñado sino que por medio de la votación de los participantes el destino de los personajes se va reconstruyendo, de acuerdo a Maria Leavenworth, «fan-producer unsanctioned developments of plot and character that over time acquire legitimacy within the fan community even though they may contest or be incompatible with

canon elements» (Leavenworth, 2014: 315). La legitimidad y el éxito de la serie la da el público, la comunidad de los seguidores que posee, a pesar de que la narración pueda estar basada en fórmulas viejas de narración se revisten de novedad por la modalidad digital y la participación de la comunidad fan, que se convierte en co-autor de la serie que consumen.

Esta democratización tiene una doble cara. Bertelsmann es un emporio en comunicaciones, nació en 1835 como editorial y ha ido comprando empresas hasta poseer RTL Group (televisión y radio privadas), Penguin Random House (editorial de libros), Gruner + Jahr (revistas de Nueva York y Unión Europea), BMG (editorial musical), Arvato (administración y finanzas), Bertelsmann Printing Group incluye a Be Printers (impresión), Bertelsmann Education Group y Bertelsmann Investments. En 2012, adquirió un fenómeno de la comunidad fanfic, *Shades of Grey*. Sin embargo, Bertelsmann no sólo promueve lo democrático de la red sino también lo democrático que pasa por el tamiz de la crítica en los certámenes de Word Play (Hand Eye Society), ELO (Electronic Literature Organization), Independent Games Festival, FoST (Future is Story Telling) que le pertenece a través de TimeWarner. Finalmente, la crítica no ha desaparecido del todo, mantiene y legitima productos que pertenecen a la cultura «alta», a los académicos, los críticos e incluso a los fan que mantienen una mirada selectiva sobre los productos; mientras que la democratización que se rige por los votos de la audiencia parece mantenerse a nivel de las masas.

5. Sobre las expresiones antiarte

Las expresiones antiarte tienen dos dimensiones: la relación arte-industria y arte-vida. Centrémonos en la primera echando mano de dos figuras: Helwarth Walden y Herman Balhsen.

Kestner Society impulsó a los artistas de Hannover, entre ellos a Schwitters; fue fundada y auspiciada por los empresarios Hermann Bahlsen (1859-1919) de Galletas Leibniz y August Masdack (1858-1933) de Plumas Pelikan, quienes fueron mecenas de los artistas que exponían en su galería. En realidad, Kestner parece ser más una

empresa de captación de talentos enmascarada por una sociedad filantrópica. De esta manera los servicios de Schwitters fueron requeridos para innovar los diseños de imagen acompañados de campañas con neologismos o juegos de palabras a Pelikan y Leibniz. Hoffman resalta que para la estrategia de Bahlsen el arte era imprescindible, pues «Durch künstlerische Mittel sollen die Waren ästhetisch überhöht werden und damit zur Steigerung des Umsatzes beitragen» (Hoffman, 2014: 13). Schwitters y su Merz 3 junto con muchos más artistas colaboraron con los mecenas de esta empresa. A pesar de que Dadá estaba en contra de la comercialización del arte, estaba a favor del arte publicitario con su empresa Dada Advertising Company mostraban que, «DADA est l'enseigne de l'abstraction; la réclame et les affaires sont aussi des éléments poétiques» (Tzara, 1963). Ahora bien, este sentimiento de la unión arte-comercio ya venía desde 1893 en la Feria Mundial de Chicago en el que se expusieron productos inspirados en la escultura de Roland Engelhard (Hoffman, 2014: 14).

Pero si Balhsen usó la pintura y literatura para darle plusvalía a sus productos, Herwarth Walden (1879-1941), como promotor artístico y cultural de las vanguardias, convirtió el arte en el producto mismo y en su propia propaganda. Tampoco es casualidad que la revista que publicara y su galería hayan llevado el nombre *Der Sturm* que evoca otro gran movimiento que pugnaba el sentimiento sobre la razón el *Sturm und Drang*. Walden fue una pieza clave que promovió, consolidó y propagó las vanguardias en Europa de 1910-1932. Mucho se escribe sobre su papel al servicio de la inteligencia alemana, ya que siempre se le dio libertad de viajar y exportar arte. Sjöholm (2013) refiere sobre la importancia comercial de las postales, en el frente se reproducían las obras expuestas y en el dorso se ofrecían datos sobre la pintura o el artista. Las postales junto con los carteles, libros, litografías, folletos y otros productos eran una estrategia publicitaria para promover a los artistas representados por *Der Sturm* expandiendo la vanguardia. Otro elemento mediático que utilizó Walden fue las publicaciones de la revista siguiendo el formato del periódico. De esta manera Walden se situaba entre la masa y la cultura de élite, más aún entre la estética

moderna, el mercado del arte y la industria comercial (Sjöholm, 2013: 21-22).

Walden, al ser testigo del éxito los dadaístas, sustituyó la triada vanguardista «Expressionisten, Futuristen, Kubisten» por el de «Futurismus, Dadaïsmus, Cubismus», convirtiendo este movimiento emocional en un -ismo (Lewe, 2016: 28). Por su parte, Walden justificó esta sustitución declarando que el Expresionismo era dadaísmo mal entendido (Jelsbak, 2012: 402). Esto era impensable para Huelsenbeck y Ball, ya que iba en contra de los ideales mismos de Dadá, aceptar un -ismo equivaldría a formar parte de aquello que habían confrontado, perdiendo ante sí mismos su propia legitimidad.

Walden como Balhsen y Masdack posicionaron sus productos culturales en esta zona conjunta de intereses artístico-comerciales. En las narrativas transmedia existe una convergencia industrial, ya que una empresa puede crecer a manera de integración horizontal o vertical, de acuerdo a Vincent Miller (2011: 80). Es horizontal cuando la industria se expande a otra, por ejemplo, una empresa de telecomunicación se expande a televisión, Telmex en Claro video, Infinitum. Es vertical cuando una empresa se expande sobre los ejes de su mismo producto, por ejemplo, una empresa de tenis que ofrece ropa, artículos, clases de deporte. Lo mismo aplica si hablamos de productos culturales.

Hay que considerar la pequeña diferencia entre el producto de narrativa transmedia y transmedial. De acuerdo a Gabriel y Matusczkiewicz (2016), el primero se refiere a las narraciones que se configuraron para desarrollarse en diferentes plataformas. Mientras que el segundo son adaptaciones que nacieron de un medio a otro. Se podría considerar a Walden el primer empresario en generar productos transmediales, así cuando publicaba un collage lo hacía en forma de poster, separador, postal; otro ejemplo, es cuando se visita la casa de Frida Kahlo, el espectador se encuentra con la playera, la litografía, muñecas, separadores, postales, videos toda aquello vendible de Kahlo.

La estrategia de Balhsen fue revestir el producto de elementos artísticos, de tal manera que los ojos de los espectadores se

centraban en el contexto que envolvían las galletas más que en las galletas mismas. Esta es la misma estrategia que sigue la publicidad en la narrativa transmedia. En 2015, Nike con su campaña «Better for it» tenía el objetivo de atraer el mercado femenino por los medios tradicionales y también mediante la entrega de ocho webisodios con el título «Margot vs Lily». En esta serie se expone la guerra que hay entre la chica que no hace ejercicio y la que sí lo hace. La joven que no hace termina por aceptar ejercitarse. A lo largo de los episodios nunca se hace referencia explícita ni ninguna invitación directa a comprar productos Nike aunque están plagados de ellos. Nos percatamos con esto de la importancia del contexto sobre el producto. Además, la guerra que sostienen los dos tipos de mujeres genera curiosidad por saber quién ganó. El revestimiento de contexto sobre el producto es lo que conecta al espectador, se necesita saber quién ganó, cómo ganó, necesitan opinar y saber más de la historia que se hace disponible en la página web de Nike. De acuerdo a Mark Kelley (2013), las empresas pueden aumentar sus ventas hasta un 585% más utilizando la narrativa transmedia únicamente en Facebook.

En estas ilustraciones se aprecia la revitalización del repertorio dadaísta de la relación arte-industria y cómo el arte en manos de la industria generó productos de mayor plusvalía, lo que postulaba esta vanguardia; incluso si el arte es el mismo objeto con el que se comercializa, lo que descartaban los dadaístas.

6. Sobre el arte-vida

En sus inicios, el Cabaret abrigaba toda suerte de expresiones disímiles que irrumpieran en el panorama del arte muerto por la crítica, académicos y artistas repetitivos. En este espacio neutral se dieron cita las más inverosímiles representaciones que muchas veces le ganaron la llamada a la policía o terminaban siendo un «escándalo» para la sociedad. El vestuario que utilizaba Hugo Ball al recitar sus poemas sonoros como «Gadji beri bimba» fue elaborado por Janco. Se formaba por unos tubos azules hechos de cartón que le llegaban hasta la cadera, tenía un collar ancho y un

sombrero de tubo de estufa, ambos dorados brillantes (Elger, 2004: 11). Así recitaba sus poemas sonoros en los que la correspondencia entre el encadenado fónico respecto a su significación era rota, las palabras se vaciaban de significado y eran recombinadas para darles uno nuevo a partir de elementos no verbales como su vestuario, entonación, gestos; Ball manifestó, «I don't want words that other people have invented. All the words are other people's inventions. I want my own stuff, my own rhythm, and vowels and consonants too, matching the rhythm and all my own» (1916). Las palabras no se quedaban sin significado aunque su sonido remitiera a un absurdo tenían el objetivo de apelar al receptor.

Los poemas simultáneos fueron retomados a partir de la idea de Henri Barzun (1881-1973), quien buscaba, en su libro *Voix, rythmes et chants simultanés* (1913), una relación estrecha entre la sinfonía polirítmica y el poema (Sarmiento, 2016: 168). El poema era la unión de los distintos versos, declamados al mismo tiempo por tres o más personas; contenían cantos, acompañamiento musical, vestuario, eran intercalados con diversos ruidos; fueron considerados un gran éxito a pesar de que «Nadie podría entender tres lenguas simultáneamente. Era su *música*. Esta velada ha sido un escándalo. Hemos tenido que repetirla en tres ocasiones distintas porque era una locura muy exitosa. No podían comprender y sin embargo les gustaba» (Huelsenbeck citado en Sarmiento, 2016: 378).

Este mismo efecto se produjo con la música ruidista. Los dadaístas la retomaron de los futuristas, Luigi Russolo (1884-1947), los tambores utilizados por Huelsenbeck ironizaban los tambores militares y también ayudaban a despertar los ánimos en la audiencia (Jones, 2014: 51). Esta disonancia era utilizada como parte del espíritu antiburgués, pues al carecer de armonía se irrumpía con violencia estridente a los espectadores. Huelsenbeck describió al público como insolente, sus reacciones, «Not as a gesture of solidarity but rather to heap scorn on the students, who in Switzerland as elsewhere are the stupidest and most reactionary rabble» (1991: 24). Bürger explica este fenómeno como una manifestación típica de la reacción no específica que responde más

a la provocación de las representaciones que los dadaístas transmitían al público (1974: 80). Aunque en realidad ese era el propósito de Dadá hacer que las personas experimentaran, vivieran el arte sin necesidad de pensar en él.

Para los dadaístas, el arte no estaba relegado a un museo, era algo que se respiraba que las personas vivían en su cotidianidad. Tzara lo manifestó: «En donnant à l'art l'impulsion de la suprême simplicité: nouveauté, on est humain et vrai envers l'amusement, impulsif, vibrant pour crucifier l'ennui» (1963). Dadá presupuso hacer arte desde una zona limítrofe, en el que de manera marginal explotaba en creatividad, «Such potentially, becomes revolution *without* a goal, but revolution *with* effect» (Jones, 2006: 12), por eso no funcionó como un -ismo más de las vanguardias. El propio Huelsenbeck escribió: «Dada was a noisy, emotional movement, which had no intention of becoming an art trend» (1991: 175). Esto explica la ruptura y el declive entre Dadá en Zürich y Berlín.

Uno de los objetivos de la narrativa transmedia es crear un mundo en el que se sumerja la audiencia. A esto Pratten (2011) lo denomina *pervasive entertainment* o entretenimiento profundo, en el que la línea entre el mundo real y ficcional se vuelve transparente, es un entretenimiento que no se limita al espacio, tiempo ni realidad y lo explica mediante una operación aditiva: «pervasive entertainment = ubiquitous media + participatory experience + real world + good storytelling». La característica ubicua de los medios se genera porque están en todas partes, al estar diseminados en el referente de la audiencia también lo está la narración, ésta corre a manera de mundo paralelo. Los consumidores de estas narraciones pueden entrar y salir constantemente de este mundo ficticio, desde recibir una alerta en su celular hasta retomar su lectura. La experiencia participativa se genera cuando los creadores de la narración transmedia dejan áreas abiertas en la narración destinadas a que el público participe. Además de escuchar, ver y leer puedan interactuar en puntos de encuentro determinados, sea que realicen un video compartiendo sus propias experiencias: escriban a uno de los personajes, resuelvan un acertijo. Es decir, todo aquello que mantenga y refuerce la expectación de la narrativa e involucrarlos

de manera profunda con la narración. Por mundo real se entiende el punto de encuentro entre la ficción y el mundo real, que un personaje envíe un mensaje de texto o que se encuentre en una localidad ubicada en el referente de la audiencia. Por último, tener una buena trama, sin esto todo lo demás se viene abajo, la creación del mundo ficcional con la que se relacione la audiencia.

Hay muchas ilustraciones sobre estas experiencias profundas. Avatar (2009), una película de ciencia ficción estrenó su parque temático en Disney Florida en 2017. Los visitantes entrarán a Pandora en el mundo real. La mezcla de elementos ficcionales con elementos del mundo referencial crea ya, sin necesidad de un dispositivo electrónico, una realidad aumentada. El espectador activo interactúa en el mundo de Avatar compartiendo experiencias de los propios personajes, generando las suyas propias y ayudando a la comercialización. Otro ejemplo más es el de Pokemon Go, el traslape de dos realidades en un dispositivo generan la experiencia profunda diseñada por Niantic.

Dadá no pretendía de forma directa que las vivencias desencadenarán comportamientos consumistas, de lo contrario Dada Advertising Company hubiera sido más famosa que la compañía de Schwitters. Dadá bajaba el estatus del arte a la vida, semejante a la narrativa transmedia en el sentido de que la ficción no es exclusiva de los libros; está en la vida diaria. La obra de arte es aquella que se vive mientras se consume la narración y se está inserto en ella.

Dadá inicia en el Cabaret Voltaire 1916 y parece terminar con su cambio a Berlín en el que tiene poco impacto a comparación de Zürich. Este movimiento pretendía revitalizar el arte anquilosado por la crítica, los teóricos y la élite social. Sin embargo, Dadá permaneció mucho tiempo en la periferia del sistema literario al que ingresó gracias a Walden que les dio la categoría de -ismo, después por sus propias características en las que el arte pugnaba por la vida, como el caso de Schwitter que acusaron de no ser dadaísta por no ser original, pero que, ciertamente, ponía en práctica uno de los repertorios dadaístas: la unión del arte con la vida, al igual que Bahlsen.

El repertorio dadaísta comenzó a ganar terreno en el sistema literario gracias a que Joyce ganó el caso de *Ulysses* (1922) en la corte de Nueva York en 1936. Esto significó la aceptación desde una institución legal del discurso no lineal de la narración, vencer el tabú de la sexualidad, la apropiación personal de la lengua y del mundo de la tipografía, de la representación, tan cara a los dadaístas. En el sistema de artes visuales se explota por medio de los happenings, la propuesta breve de Fluxus (intermedia), para después difuminarse bajo la directriz de Duchamp que parece regir hasta ahora ese sistema. La diferencia clara entre Dadá y Duchamp es que él eleva al objeto a una categoría de arte mientras Dadá baja el arte a la vida (Vásquez, 2013). Dadá ingresó al sistema musical por el bruitismo teniendo auge con Stockhausen a partir de la década de 1960. Sheppard da cuenta de la importancia de Dadá en la conformación de la poesía sonora y visual, las conexiones entre los collages de Arp y Jean Tinguely con las máquinas autodestructivas; entre John Heartfield y sus fotomontajes y las fotografías posmodernistas; entre Dadá y el noigrandes brasileño; el dada y el punk de 1970 (Sheppard, 2000: 367). En suma, Dadá fue una veta que nació de manera efímera y marginal, posteriormente fue entrando en otros sistemas hasta quedar adaptada en la narrativa transmedia.

Lo que ha empujado a Dadá a regresar al sistema literario ha sido la importancia de los medios de comunicación. Thomas Crow establece que las vanguardias «had always sought a *necessary voltage* between *high* and *low* cultural forms, borrowing images from popular culture and relocating them both to reinvigorate its own idioms and to forge alliances with other subcultures, often with different class loyalties» (Crow, 1996: 102). Lo que logra mediar a estas subculturas es el advenimiento y consolidación de la tecnología digital. El ánimo de encontrar nuevas maneras y formas de consumo que involucren al público, nuevos caminos de crear productos culturales, educativos con contenido que enganche a la audiencia han vertido en la narrativa transmedia y los mundos posibles que surgen de ella. Si bien no es el mismo Dadá de 1916, su repertorio, por fin, parece estar cada vez más cerca del centro del

sistema literario al ser adaptado y apropiado por la narrativa transmedia que revitaliza su repertorio que lo caracterizó.

Walter Serner declara que el arte está muerto y Dadá es su sucesor. Sin embargo, este ímpetu dionisiaco ha sido adaptado; el carácter subversivo, contestatario, revolucionario se perdió; mientras que su carácter de arte absoluto, democratización, relación entre el arte y la industria, el arte y la vida fue lo que se adaptó por el sistema económico. O sea, la élite que negaba Dadá es la que lo domó y lo institucionalizó relacionándolo con otras áreas de influencia: tecnología, publicidad, economía, hasta dar por resultado la narrativa transmedia. La narrativa transmedia es el último avatar de este importante e influyente repertorio.

7. Referencias bibliográficas

- Ball, Hugo (1916): *Manifiesto*, recuperado el 5 de octubre de 2016 de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/9159_25346.pdf
- Bolter, David y Richard Grusin (1999): *Remediation*, USA, MIT Press.
- Bruns, Axel (2006): «Towards Prodisage: Futures for User-Led Content Production», en S.Fay, H.Hrachovec y Ch.Ess, eds., *Proceedings Cultural Attitudes towards Communication and Technology*, Estonia, pp. 275-284
- Bürger, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Trad. Jorge García, Barcelona, Península.
- Crow, Thomas E. (1996): *Modern art in the common culture: essays*, The British Library.
- Elger, Dietman (2004): *Dadaism*, Alemania, Taschen.
- Gabriel Nicole, Bogna Kazur y Kai Matuszkiewicz (2016): «Reconsidering Transmedia(l) Worlds», en C. Georgi y J.Glaser, eds., *Convergence Culture Reconsidered*, Alemania, Universitätsverlag Göttingen, pp. 163-194
- Germundson, Curt (2006): «Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to *tradition* and *avant-garde*», en D.

- Jones, ed., *Dada culture. Critical text on the Avant-Garde*, USA, Rodopi, pp. 156-185
- Higgins, Dick (1966): «Intermedia», en Something Else Press, Inc. Vol. 1 (1), New York, recuperado el 16 de enero de 2017 de <http://www.artesonoro.net/artesonoroglobal/intermedia.html>
- Hoffman, Tobias, ed., (2014): *Kunst und Keksdose: 125 Jahre Babeln*, Alemania, Wienand.
- Huelsenbeck, Richard (1918): «Dada Manifiesto», en R.C. Washton Long, ed., *German Expressionism, Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, USA, Berkeley, pp. 267-269
- Huelsenbeck, Richard (1991): *Memoirs of a Dada Drummer*, University of California Press.
index.php/NOMA/article/view/42567/40468
- Jelsbak, Torben (2012): «Avant-Garde Activism: The Case of the New Student Society in Copenhagen (1922-24)», en H. van Berg, ed., *A cultural history of the avant-garde in the Nordic Countries 1900-1925*, USA, Rodopi, pp.554-556
- Jenkins, Henry (2007): *Transmedia Storytelling*, recuperado 14 de noviembre 2016 de <http://henryjenkins.org/page/3?s=transmedia+storytelling>
- Jones, Dafydd (2014): *Dada 1916 in Theory: Practices of Critical Resistance*, USA, Oxford University Press.
- Jones, Dafydd, ed. (2006): *Dada culture: Critical Text on the Avant-garde*, USA, Rodopi.
- Kelley, Mark (2013): «Do Brand Characters Help or Hurt Visual Content Marketing on Facebook?», recuperado el 20 de enero de 2017 de <http://www.convinceandconvert.com/social>
- Leavenworth Lindgren, Maria (2014): «Transmedia Narration and Fan Fiction. The Storyworld of The Vampires Diaries», en M.L. y J.N Thon, eds., *Storyworlds Across Media: Towards a Media-Conscious Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, pp.315-331
- Lévy, Pierre (1997): *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, Cambridge, MA, Perseus Books.

- Lewe, Debbie (2016): «Dada's Genesis-Zurich», en D. Hopkins, ed., *A Companion to Dada and Surrealism*, USA, John Wiley Blackwell, pp. 21-37
- Lushetich, Natalia (2016): *Interdisciplinary Performance: Reformatting Reality*, USA, Palgrave Mcmillan.
- Markova, Dawna y Angie McArthur (2015): *Collaborative Intelligence. Thinking with People Who Think Differently*, USA, Spiegel & Grau.
- Miller, Vincent (2011): *Understanding Digital Culture*, USA, Sage.
- Pratten, Robert (2015): *Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners*, Createspace.
- Sarmiento García, José Antonio (2016): *Cabaret Voltaire*, Castilla La Mancha, Universidad de Castilla La Mancha.
- Sheppard, Richard (2000): *Modernism-Dada-Postmodernism*, USA, Northwestern University Press.
- Sjöholm Skrubbe, Jessica (2013): «Modernism Diffracted», en D. Ayers et.al., eds., *Aesthetics of Matter: Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, Alemania, De Gruyter, pp. 17-28
- Tzara, Tristan (1963): *Sept manifestes Dada*, Francia, Jean Jacques Panvert Editeur.
- Vásquez Rocca, Adolfo (2013): «Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus», *Nómadas*, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, recuperado el 20 de enero de 2017 de <http://revistas.ucm.es/>
- Zohar-Even, Itamar (1990): *Polysystem Studies*, USA, Poetics Today.
- Zweig, Stefan (1920): *Balzac. La novela de una vida*, Trad. Arístides Gamboa, recuperado el 20 de octubre de 2016 de <http://www.alejandriadigital.com/2016/07/30/balzac-la-novela-de-una-vida-de-stefan-zweig-en-pdf-obra-de-dominio-publico-descarga-gratuita/>