

**PROYECTO MEMES
CAPÍTULO 3
EL MEME: ¿UN ESTILO DE ÉPOCA CONTEMPORÁNEO?**

Julieta Coloma
Ignacio de la Sota
Juan Ignacio Herrera
María José Pedernera
Juan Velis
Camila Bejarano Petersen

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El siguiente trabajo es un capítulo del proyecto de investigación en curso *Proyecto Memes* que se enmarca dentro de la adscripción de la cátedra de Guión III, de la carrera de Artes Audiovisuales, FBA, UNLP.

En este proyecto de investigación se propone el estudio del meme a partir de su dimensión artística, atendiendo a diferentes aspectos del mismo, en su condición virtual y de pantalla. El meme aparece como un fenómeno particular que si bien ha sido objeto de múltiples abordajes, se advierte la escasa presencia de enfoques que lo hagan a partir del análisis de sus procedimientos estéticos.

Nuestra perspectiva sobre el meme pretende poner énfasis en la potencialidad transtextual del mismo, teniendo en cuenta el estilo de época que nos atraviesa y el diálogo que se presenta con algunas corrientes artísticas preexistentes, tales como el *constructivismo ruso*, el *dadaísmo* y el *surrealismo*, correspondientes a las vanguardias del siglo XX.

Palabra claves: Meme - Vanguardias - Transtextualidad - Procedimientos Estéticos - Dimensión Artística

1. Introducción: una aproximación hacia la noción de estilo de época

En este apartado realizaremos un abordaje del meme teniendo en cuenta cómo se fueron dando las condiciones contemporáneas para que el mismo logre un alcance masivo. Para ello, en primer lugar, nos detendremos a pensar en la noción de estilo de época. En segundo lugar, pasaremos a un desarrollo de las vanguardias del siglo XX, teniendo en cuenta que el meme posee similitudes con ciertas configuraciones formales de sus obras (ver imagen 4 y 5).

El uso del meme se vuelve de un alcance masivo gracias a que aparece en un contexto que posibilita su surgimiento. Hablar del meme sin mencionar cuál es el estilo de época que nos atraviesa no tendría sentido. Podríamos decir que este estilo de época se caracteriza por un carácter paródico con un fuerte acento en la transtextualidad¹, es decir, en el reenvío de un texto hacia textos previos.

¿A qué nos estamos refiriendo con estilo de época? Tomamos esta noción desde la perspectiva planteada por Omar Calabrese en *La Era Neobarroca*. Para despejar posibles concepciones alrededor de este término, podemos comenzar diciendo de qué manera no estamos pensando esta noción, es decir, que no nos estamos refiriendo a una idea de estilo de época como un espíritu, ni como algo cerrado y estanco que no permite convivir con otros rasgos pertenecientes a otras épocas. Esta sería una perspectiva que no es sincera respecto a la forma en la que los acontecimientos se dan históricamente.

Nuestra manera de pensar el estilo de época tiene que ver con pensarla desde su materialidad y no su espíritu, desde su posibilidad de apertura y no clausura. La perspectiva histórica desde la cual nos basamos contempla que hay ciertas *mentalidades de época* o *epistemas* que son reconocibles en su conjunto al ser redes de relaciones entre objetos culturales; no constituyentes como rasgos unificadores de una época, sino como unificadores de un estilo de pensamiento y de vida que entran en conflicto con rasgos que definen otros tipos de mentalidades (Calabrese, 1987).

Si bien podemos, y vamos a definir a este estilo de época de una manera determinada, como ya dijimos antes con un carácter paródico y un acento en las configuraciones transtextuales, lo hacemos más bien como una forma de abstracción del objeto de estudio. De esta manera, podemos poner en relevo ciertos estilos de pensamiento que se instalan y son tendencia hoy en día a diferencia de otros.

¿Cómo vinculamos la noción de estilo de época con el reenvío a las vanguardias? Tengamos en cuenta nuevamente esta idea de que hay ciertas *mentalidades de época* que no son constitutivas exclusivamente de un período histórico, sino que varían y entran en relación con otras formas de pensamiento que, dependiendo de los contextos históricos también variables, poseen sus momentos de auge y sus momentos de declive. A partir de aquí, podemos pensar en que el meme no es un objeto cultural sin precedentes, sino que ya hubo *mentalidades de época* previas que simulaban en sus objetos culturales el funcionamiento actual del meme. En todo objeto

¹El concepto de transtextualidad es extraído y utilizado en el sentido que le otorga Gerard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1982). Allí el autor con motivo de abordar el texto literario, propone la idea de que todo texto parte de otro texto –texto como todo objeto perteneciente a la cultura-. Es decir que cualquier creación dentro de una cultura está indefectiblemente atravesada por conocimientos y experiencias previas dentro de la misma. Para un desarrollo más pormenorizado del concepto véase *Capítulo 1*, Autores Varios, Inédito, 2019.

cultural se encuentran las reminiscencias de objetos culturales previos, esta es la idea desarrollada por Genette en su *Palimpsestos: literatura en segundo grado*.

Esta dimensión transtextual es descrita también por Calabrese, donde se propone un criterio de análisis de objetos culturales muy diferentes y distantes entre sí a lo largo del tiempo. Realiza un análisis de la noción de neobarroco. Para definirlo lo hace a partir de reenvíos a objetos culturales precedentes donde cree que la idea de lo neobarroco se encuentra presente. En este sentido, afirma que se pueden encontrar ciertos caracteres comunes a objetos diferentes y sin aparente relación causal entre los mismos (Calabrese, 1987). Es decir que hay objetos culturales provenientes de ámbitos muy diversos y que aún así pueden estar dialogando entre sí, al igual que los memes y las vanguardias.

Pasemos a hablar ahora sí del contexto que fue preparando el terreno para que el meme llegue a establecerse hoy en día como el fenómeno cultural que conocemos. El advenimiento de la cultura digital y su despliegue a gran escala, habilitado por las transformaciones tecnológicas de los últimos años, insertaron un campo de juego que permitió cierta democratización del acceso a la web, lo cual significó que los usuarios pudiesen hacer múltiples usos de la misma, entre ellos la utilización y creación del meme. La proliferación de representaciones de eventos de la vida cotidiana e incluso de acontecimientos de figuras públicas a través de una combinación de imágenes y textos, tuvo un alto crecimiento que antes hubiese sido impensado.

Como hemos dicho, las vanguardias del siglo XX sentaron una base, de manera inconsciente claramente, sobre lo que serían actualmente los memes, aunque no contaban aún con las condiciones coyunturales necesarias para su despliegue, como sí lo ha logrado el meme en la era actual. En el año 1919 cuando Duchamp estrena su obra *L.H.O.O.Q* haciendo un uso paródico de *La Gioconda* de Da Vinci, era imposible que pensara en un diagrama de redes sociales tan inmenso, donde el uso y el alcance de las imágenes fuese prolífico y viral. Si hoy en día Duchamp publicara su obra por primera vez, probablemente todos entendamos que lo que está haciendo es crear un meme.

Hoy podemos entender al espacio de circulación de los memes, las redes sociales, como parte de un sistema mayor que funciona a través de *hipermediaciones*. Tal como las sitúa Carlos Scolari en su *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*.

Cuando hablamos de hipermediaciones no estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a la trama de *reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático. Las hipermediaciones,*

en otras palabras, nos llevan a indagar en la emergencia de nuevas configuraciones que van más allá -por encima- de los medios tradicionales. (Scolari, 2008, p. 114)

Creemos importante destacar una coincidencia en la definición de hipermediaciones que tiene conexión con el concepto de hipertextualidad, categoría devenida de los tipos de transtextualidad según Genette (Autores varios, Inédito, 2019 A), la cual hace referencia a la situación de un texto, llamado hipertexto, que parte completamente de otro texto, llamado hipotexto, entendiendo entonces al hipertexto como aquel que deriva de uno anterior por transformación simple. Si nos quedáramos con esta definición inicial, tal como la expone Genette, no nos serviría como categoría para pensar el meme, por eso mismo entender al estilo de época actual a través de las hipermediaciones nos parece más acertado, ya que habilita un campo de juego donde las hipertextualidades son múltiples, ya que se retroalimentan continuamente. Ya no se trata de un simple camino de A hacia B, sino que las opciones son infinitas, teniendo en cuenta además que aparece una nueva figura, la del prosumidor (Autores varios, inédito, 2019 A), por lo que no se trata sólo del consumo de memes, sino también de su producción en un modelo de *feedback* constante.

Ahora bien, hablamos de hipermediación como una nueva forma de pensar la lógica de funcionamiento hipertextual en este contexto; por lo que quedaría abordado el carácter transtextual mencionado en un principio. Faltaría el segundo aspecto de este estilo de época: la parodia. Este término nos sirve para acuñar no sólo el estilo de época, sino también el carácter adoptado por el meme. En este sentido, tomamos una de las tantas concepciones de parodia que desarrolla Genette, que contiene dentro de sí tres formas que cumplen una función humorística: la *parodia estricta*, el *travestimiento burlesco* y el *pastiche satírico*. La parodia estricta refiere a la sustitución del tema que se parodia por un tema nuevo, el travestimiento burlesco lleva a hablar a los personajes en un lenguaje trivial y bajo, y el pastiche satírico hace referencia a realizar una imitación de estilo pero con una función crítica o ridiculizadora (Genette, 1982). Estos tipos de parodia se ven representados en las diferentes formas de configurar un meme, ya que al igual que la parodia, parte de un objeto preexistente para volverlo a armar, arrojando nuevos significados, casi siempre con una cuota humorística.

Es así como parodia y transtextualidad no son agentes que vienen dados por separado, sino que funcionan dialógicamente. La transtextualidad es condición de la parodia, sin la remisión de algo previo, no hay forma que podamos estar realizando efectivamente una parodia.

En conclusión, no tendría sentido mencionar la parodia sin prestar atención a la emergencia de hipermediaciones que producen reenvíos constantes en los contenidos

de la cultura; si así fuese no habría diferencia entonces con los memes de hoy en día y *La Gioconda* que parodia Duchamp en el siglo pasado.

A continuación, desarrollaremos en profundidad este reenvío del meme hacia las vanguardias, en especial hacia las obras del constructivismo ruso y hacia una de las obras de Marcel Duchamp.

2. Vanguardias del siglo XX: el meme como *palimpsesto* y *readymade* contemporáneo

Observamos, al adentrarnos en el análisis de los memes como forma de expresión propia de una época, una situación particular. Desde un principio hemos planteado una aproximación (o más bien interiorización) al análisis de Gerard Genette en su *Palimpsestos*, por lo cual no dejan de salir a la luz nuevas consideraciones acerca de un reenvío constante en el accionar mismo del meme, un reenvío a formas y modos de expresión preexistentes. El objetivo, en realidad, es arriesgar y reflexionar sobre procedimientos estéticos vinculares al meme que funcionen para hacer entrar en diálogo, y tensión a la vez, a nuevos parámetros que permitan seguir indagando en este fenómeno. ¿Cómo se establece una dialéctica entre el meme y ciertas lógicas artísticas? ¿Cómo es que el meme se vuelve un *palimpsesto* propio de nuestro marco actual, pero a la vez evoca y alude a históricas formas de arte? Retomando estos planteamientos e interrogantes ya sugeridos previamente, procuraremos abordar el reenvío del meme a ciertas expresiones vanguardistas del siglo XX expuestas en los siguientes dos casos:

- El meme que trabaja a partir de la repetición de imágenes y *recortes* de la cultura popular y el marco social que rodea al fenómeno (haciendo referencia a artistas del *constructivismo ruso* como V. Tatlin y A. Rodchenko).
- El meme que trabaja desde la apropiación (refiriendo a M. Duchamp y su resignificación de la Mona Lisa).

Antes de avanzar, nos resulta valioso referir a ciertas similitudes del meme con la obra de arte histórica del *Guernica* de Pablo Picasso. En 1937 el *Guernica* era nuevo y buscaba mostrar los resultados de los ataques a la población civil española, encargado para tratar el presente, y considerado como una *nueva pieza*. En un primer lugar, resulta interesante la decisión de que la pintura se encontrara literalmente *expuesta*, ya que fue colocada al aire libre durante mucho tiempo en el Pabellón Español en París. Era una obra accesible y que podía ser vista, pero sus condiciones para la conservación eran inhóspitas, así como lo es en sí la condición del meme: preparado para que la *intemperie* de este (las redes sociales) lo vuelvan un objeto

cuya circulación degrada la calidad de la imagen, pero también que alcance a una amplia cantidad de usuarios. La contradicción, tanto de uno como de otro, es que el arte no es arte si no puede ser visto, y si el arte no es arte, no tiene sentido *conservarlo*.

En un segundo momento, esto da lugar para mencionar la connotación *aurática* del Guernica como obra, así como la del meme como meme, ya que en ambos casos estas se legitiman y aumentan en cada viaje y exposición (en el primer caso), como en cada vez que se comparte o envía (en el segundo caso). Llegando incluso ambos a narrar otras historias, o dar lugar a otros memes, aumentando el nivel de la *pertenencia al pueblo* (destino que Picasso le deseaba al cuadro). Por último, en relación a esto y a las coincidencias con el meme, cabe hacer mención a una célebre anécdota: se cuenta que cuando un oficial nazi le preguntó a Picasso si él había realizado el Guernica, el artista le respondió con firmeza “No, ustedes lo hicieron”. Entendemos que todo objeto artístico parte de la cultura, así como todo *texto* parte indefectiblemente de otro preexistente (Autores varios, Inédito, 2019 A).

2.1 Una aproximación al constructivismo ruso

¿Puede el meme ser revolución? Quizás, al analizar al meme como fenómeno, se debería considerar algún proceso histórico. La reflexión puede encontrarse si se busca en planteamientos y cuestionamientos pasados, pero no del todo extintos. En el año 1913, el escultor Vladimir Tatlin buscaba renovar su técnica y para ello se embarcó en ideas del expresionismo y el futurismo, buscando responder al *porqué* del arte para hallar su sentido y su *utilidad*. ¿Cómo poder plantear eso en una obra? Tatlin se esforzó y se convirtió en un fuerte exponente del movimiento artístico del constructivismo ruso, característico por sus técnicas innovadoras que incluían: collages, montajes, sobreimpresiones plásticas, técnicas referentes al cubismo y la búsqueda de la tridimensionalidad de los objetos en el espacio. Podríamos entonces replantearnos la pregunta inicial: ¿puede el meme relacionarse con el constructivismo ruso?

Partiendo de los planteamientos de Tatlin, lo *artístico* no era sólo transmitir algo y trasladar una emoción intensa y profunda, sino construir, y principalmente construir algo novedoso en una dimensión totalmente nueva. Carteles, propagandas, fotografías, ilustraciones; formalmente las imágenes y obras de este artista mostraban un predominio de formas lineales y abstracciones geométricas, pero no así sus sentidos y sus orígenes, que eran variados y diversos (ver imagen 1 y 2). Aparece la

utilización de lo *urbano* como medio expresivo, algo que nos acerca a las modalidades del meme, que en cierta forma expone *lo urbano* pero a través de las redes.

Ahora bien, detrás de toda intención, de toda búsqueda o exploración, hay un contexto: la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de la Revolución Rusa en 1917 representaron un punto de inflexión para la distorsión en la forma artística, presta y expuesta a ser modificada, a ser transgredida. La revolución bolchevique se halla en cierta forma narrada y reconstruida en muchas obras de Tatlin y otros precursores constructivistas, a la vez que la consideración de cierta *política artística* plasmada en ellas. A partir de esto, entendemos que el arte no debe ser explicado teóricamente sino expuesto, revelado y formado a través del artista, que construye el arte, y así entonces lo explica. Rodchenko (1891-1956), otro fuerte exponente del constructivismo, siempre rechazó al *arte puro* en pos de un lenguaje visual que sirviera mejor a la sociedad posrevolucionaria, con el que se pudiera enseñar a la gente a mirar desde otro punto de vista. Los creadores dejaban de ser artistas para convertirse en meros obreros encargados de acercar el arte a la vida cotidiana de las masas (ver imagen 3).

Pues bien, retomando el planteo inicial, ¿qué sucede con el meme en el contexto actual? ¿se pueden encontrar similitudes con el constructivismo en su funcionamiento? El meme *deforma* y a la vez *da forma* al material, se configura un sentido, se construye algo nuevo, se embiste contra la verdad y contra la pureza de una fotografía, de un texto, y no esencialmente desde un posicionamiento artístico (por más que nuestra perspectiva sea artística). Porque aquí recae la cuestión: el meme no se autoproclama ni se considera arte, y por eso se construye a sí mismo. “Basta de representar, tenemos que construir”, se cuenta que dijo alguna vez Rodchenko, y el meme tiene mucho que ver con eso.

Entonces, cuando hablamos de referencias del meme a las principales consideraciones artísticas del movimiento constructivista, podemos destacar ciertas características en común tales como:

- La urgencia de un contexto que exige y amerita ser reafirmado y a la vez puesto en tensión por medio de estrategias paródicas -de dislocación, pudiendo tratarse de sátira, travestimiento, o parodia estricta (Autores varios, Inédito, 2019 A, C)- y de contestación. El meme es así *forzado* a ser *política artística*, tal como las obras del constructivismo.
- El planteo estético y estilístico de considerar al objeto en sí mismo como una construcción de algo innovador, que no busca explicarse a sí mismo sino acercarse al que observa o interactúa a partir del montaje o ensamblaje de materiales.

- La idea de que *el que crea* abandona su posicionamiento de artista para pasar a ser un *obrero*, un *gestor cultural* (Kusch R., 1976) que expone su expresión a la comunidad para que su obra sea absorbida, comprendida y puesta en difusión.
- La sobreimpresión, el montaje, la técnica de la manipulación constante a imágenes o fotografías preexistentes, que pierden su valor único y puro para abrir paso a la construcción de algo nuevo. En otras palabras, desnaturalizar el objeto fotografiado para que adquiera un nuevo significado.
- El hecho de ser crítica, de representar un cuestionamiento y una lucha constante, aún sin buscar serlo. Atender a un marco cultural y social que posibilita esa crítica y esa creatividad es lo que hace al meme, desde cierta perspectiva, revolucionario.

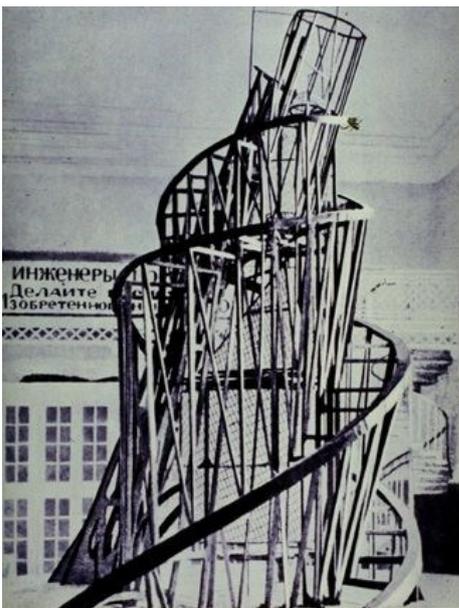
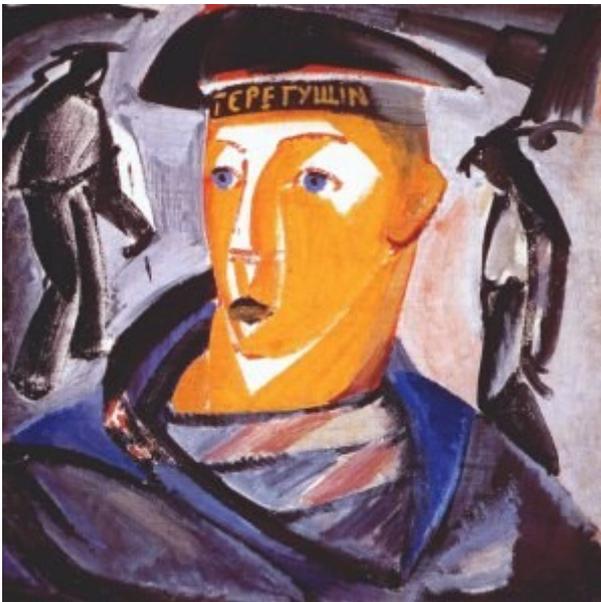


Imagen 1. Tatlin, óleo realizado en 1911.

Imagen 2. Monumento a la Tercera Internacional o Torre de Tatlin, 1917.



Imagen 3. Rodchenko llevaba la técnica del fotomontaje a pósters publicitarios y cinematográficos, como *One-sixth part of the world* (1926) de Dziga Vertov y *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein.

2.2. L.H.O.O.Q: El readymade de Duchamp

¿Puede el meme ser considerado un *readymade* contemporáneo? En 1919, el artista plástico francés Marcel Duchamp ideó una de las obras de arte contemporáneo más célebres y controversiales del siglo XX. El concepto de *readymade* tomó forma en este nuevo tipo de objeto artístico, transgresor y contradictorio, que nos ofrece una nueva connotación de reconocimiento estético: un objeto *cotidiano* puede ser reconocido como *artístico* aún siendo producido y exhibido en serie, viéndose drásticamente modificada la funcionalidad y utilidad original del objeto en sí. Este es el basamento y el principio elemental del *readymade*, que evidencia una suerte de *desterritorialización* atribuida al nuevo objeto ahora de carácter artístico, y por consiguiente entendido como tal. Si la intencionalidad y finalidad del autor es que sea exhibido como objeto artístico, es porque su uso como objeto utilitario y cotidiano es desprendido por completo de su identidad original. Se trata de transformar y transponer sentidos previos preexistentes (retomamos constantemente los planteamientos de la *transtextualidad* de Genette).

Mario Morales escribe, con suficiente precisión y rigurosidad, que “(...) el museo sólo serviría para dar cuenta de que ahí ya no está el arte, un gesto que desde Duchamp será el mismo repetido una y otra vez. Los museos no son más que monumentos, memoriales o tumbas de un arte muerto, como ya se ha dicho mil veces” (Morales, 2017). El autor es explícito en sus palabras, y podemos afirmar que con *L.H.O.O.Q*

Duchamp proclama al flamante acontecimiento del *readymade* como la nueva forma de expresión artística que abandona al museo como institución de exhibición y ostentación moderna. El espacio pasa a ser otro, un rasgo que se conjuga con los ingredientes estilísticos del dadaísmo. En la obra a la que hacemos mención, el artista manipula, interviene, se entromete en la preciada y perfecta figuración cuasi fotográfica de la adorada Mona Lisa de Da Vinci para cometer un acto de pecado mortal: dibujarle un bigote y una perilla al blanquecino y aurático rostro de Lisa Gherardini. El objeto es en sí una *postal* del óleo moderno al que Leonardo Da Vinci dio forma entre 1503 y 1519, y de aquí su connotación como manifestación artística de carácter seriado, espontáneo y múltiple, puesto que se sustituye y se degrada por completo la idea de obra de arte autónoma, cerrada, íntegra y única. La consolidación de la Gioconda como obra elevada a la sacralización y la eternidad se desmaterializa con la ruptura de valores que propone el *readymade* y la posibilidad de manifestación artística por fuera de los museos. De esta forma, el objeto *postal* se transforma en un objeto artístico.

Por último, se debe hacer mención de -quizás- el atributo que termina de fijar y reforzar los parámetros expresivos de la obra: el título. Duchamp, con el nombre “L.H.O.O.Q.” le otorga al objeto una caracterización que resignifica el sentido de esos bigotes *burlescos* (porque se degrada burdamente el sentido original de la obra) en la expresión serena de la Mona Lisa. Esto es un rasgo más que nos resulta próximo y familiar a la connotación del meme como caso ejemplar y preciso del *readymade* contemporáneo; otro rasgo en común que nos reenvía a formas de arte innovadoras de principios del siglo pasado. Bajo este llamativo título casi indescifrable, se esconde un juego fonético que sólo puede ser estrictamente comprendido en francés: «Elle a chaud au cul», traducido como «Ella tiene el culo caliente». Esta falta de respeto a la moralidad y valoración del objeto artístico moderno como acontecimiento único, irreplicable y condenado a la eterna perdurabilidad consolida al *readymade*. La inclusión del texto en la parte inferior de la imagen, introducido mediante un vínculo *paratextual* -siguiendo a Genette (1982): *todo texto que rodea al texto*, en este caso a la imagen-, no debe pasar desapercibida: el sentido está allí, ahí se complementa y se resignifica la obra, cuando advertimos que las iniciales que el artista inscribe debajo están cargadas simbólicamente. De igual manera ocurre con los memes, cuando el texto es el que termina por afianzar el sentido del efecto en sí, porque de otra manera no será comprendida la referencia humorística (véanse imágenes 4 y 5). Y si no, imaginemos la existencia de un meme como el citado en el marco histórico en el cual Duchamp presentó su obra.

¿El meme es entonces un *readymade* actualizado? La pregunta puede no tener respuesta, pero ciertamente podemos establecer conexiones y vínculos semánticos entre las formas artísticas de albores del siglo XX y el virtual acontecimiento del meme. Más precisamente, sirviendo la obra de Duchamp como recorte de los *readymade* en sí, podemos hablar de relaciones no sólo intertextuales (porque hace alusión a las vanguardias), sino de *apropiación* de objetos sacralizados y proclamados artísticamente, y de relaciones de índole paratextual en las iniciales incluidas bajo la Mona Lisa con bigotes. El meme pone en funcionamiento operaciones y procedimientos que no son nuevos, sino que son resignificados y renovados ante nuevas capas de sentido presentes en el mundo actual.



Imagen 4. *L.H.O.O.Q.* (Duchamp, Óleo, 1919).



Imagen 5. Meme (Anónimo).

Referencias bibliográficas

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid, Ed. Cátedra Signo e Imagen. [3ra ed cast.]

Genette, G. (1982). *Palimpsestos*. Madrid, Ed. Taurus. [1ra ed cast.]

Historia/Arte, enciclopedia online de Bellas Artes. (s.f.) *Constructivismo*. Recuperado de: <https://historia-arte.com/artistas/alexander-rodchenko>

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires, Argentina, Ed. Fernando García Cambeiro.

Morales, M. (2017). El ready-made y los memes. *Post-filia*. Recuperado de: <https://postfilia.com/2017/07/13/el-ready-made-y-los-memes/>

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*.

Genette, G. (1982). Caps. I y VII. En *Palimpsestos*, Madrid, Ed. Taurus [1ra ed cast.]