

<http://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

## NODO «NARRATIVAS TRANSMEDIALES»

# La experiencia transmedial según sus consonancias discursivas

**Diego Luna Delgado**

Programa de doctorado en Filosofía  
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: octubre de 2016

Fecha de aceptación: octubre de 2016

Fecha de publicación: noviembre de 2016

## Resumen

La «convergencia cultural» diagnosticada por Henry Jenkins plantea la existencia de ciertos textos contruidos a través de diferentes medios y manifestaciones creativas, contenidos cuyos procesos de configuración requerirían una atención superadora de cualquier determinismo tecnológico. Este trabajo ofrece precisamente una reflexión en torno a la naturaleza de la experiencia transmedial a partir del análisis de tres conceptos con los que su propiedad –la *transmedialidad*– compartiría contexto discursivo y, por tanto, ciertas consonancias semánticas: la *transesstética*, como perspectiva teórica surgida a partir de la disolución del arte en el resto de las esferas de la realidad social; la *transmodernidad*, como etapa cultural superadora del relativismo posmoderno; y la *transpersonalidad*, como método psicológico de autorrealización. Para ello se recurre a algunos de los autores más destacados en cada caso (Jean Baudrillard, Rosa M.<sup>a</sup> Rodríguez Magda y James Fadiman, respectivamente), cuyas principales ideas son expuestas de manera sintética. Este proceso desemboca en la constatación de que el prefijo *trans-* se refiere en efecto a una serie de transformaciones acontecidas en las últimas décadas en los ámbitos del arte, la cultura y la personalidad, que afectan directamente a la práctica de la experiencia transmedial. Todo ello es canalizado a través de cinco preguntas que abren nuevas posibles vías de investigación.

## Palabras claves

transmedialidad, transmedio, transesstética, transmodernidad, transpersonalidad

*The transmedial experience according to its discursive consonances***Abstract**

The “cultural convergence” diagnosed by Henry Jenkins proposes the existence of certain texts constructed through different media and creative manifestations, contents with configuration processes that require attention beyond any technological determinism. This paper offers a reflection on the nature of the transmedial experience from the analysis of three concepts whose property –transmediality – shares the same discursive context and, therefore, certain semantic consonances: *transaesthetics*, as a theoretical perspective emerged from the dissolution of art in other spheres of social reality; *transmodernity*, a new cultural period beyond postmodern relativism; and *transpersonality*, as a psychological method for self-realisation. In order to do that, some of the most prominent authors in each case are recalled (Jean Baudrillard, Rosa María Rodríguez Magda and James Fadiman, respectively), the main ideas of which are synthetically exposed. This process leads to the confirmation that the *trans-* prefix refers effectively to a number of transformations that occurred in recent decades in the fields of art, culture and personality and that directly affect the practice of transmedial experience. All this is channelled through five questions that open up new possible ways of research.

**Keywords**

*transmediality, transmedium, transaesthetics, transmodernity, transpersonality*

**1. Introducción**

Todo lo comunicable remite necesariamente a la práctica del discurso, es decir, a una episteme o conjunto de signos, y por ello mismo acudir directamente a la matriz categorial en que se encuentran ciertas formulaciones relativas a la *transmedialidad* puede resultar una estrategia útil para esquivar las dificultades obvias que presenta cualquier reflexión en torno a dicho fenómeno. Después de todo, la transmedialidad jamás existe en la teoría, sino en la práctica; lo que se experimenta, si acaso, son determinadas *cualidades* garantes de un tipo de hibridación efectiva (motivo por el cual resulta complicado, por ejemplo, pensar en *transmedios* u *objetos transmediales* y no tanto en *experiencias transmediales*). La pregunta sería, por tanto: ¿de qué forma abordar una práctica (la *transmedial*) practicando otra (*medial*, la que en principio constituye un trabajo escrito como el que se presenta)? El proceso heurístico que sigue consistirá sencillamente en la realización de una breve panorámica a través de tres hitos característicos de la *esquizofrenia* epistemológica contemporánea: la *transestética*, la *transmodernidad* y la *transpersonalidad*. Tres términos conectados entre ellos por el mismo prefijo, *trans-*, que ha de entenderse como calificativo o condición del discurso determinante de un tipo de práctica. Una partícula que puede llegar a *trans-formar* gran cantidad de ideas dentro de un discurso, entendido este como aquello que Ludwig Wittgenstein identificase como un conjunto de «hechos posibles» del mundo, es decir, un «juego de lenguaje». De su análisis disperso se espera poder extraer algunas ideas que ayuden

a comprender mejor, si no la idea de *transmedialidad*, al menos el contexto discursivo gracias al cual autores como Henry Jenkins (2008) la han creído *practicada* en las sociedades actuales.

**2. Transestética**

La transestética alude a la heteronomía del arte o, en otras palabras, a la disolución de la esfera artística en el resto de las esferas o subdiscursos dentro de la cultura occidental actual. Sobre ello han llamado recientemente la atención Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2015), proclamando de hecho la inauguración de una supuesta «era transestética», entendida como un cuarto régimen sensible en la historia (tras la artistización ritual y las estetizaciones aristocrática y moderna), cuyos reflejos más evidentes se percibirían en el surgimiento de una suerte de «*homo aestheticus*» y en la configuración de un «capitalismo artístico» caracterizado por los siguientes aspectos: una estetización sistemática de los bienes de consumo; una generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales; un protagonismo de los sectores dedicados a las producciones estéticas; y, finalmente, una hibridación máxima entre las antiguas jerarquías artísticas y financieras. Unas condiciones de producción que, de entrada, responderían directamente al radicalismo de las lógicas de comercialización y de individualización que definen la fase actual del neoliberalismo y que, en esencia, definirían también el complejo económico de esta a partir de un principio de «inflación estética»,

es decir, de un componente que sintetiza el carácter exponencial que alcanza hoy la actividad estética. Un hecho que nada tiene que ver con la producción de belleza como resultado, sino más bien con una determinada organización estética del sistema en función de procesos y estrategias empresariales.

En todo caso, lo cierto es que el concepto de *transestética* fue ya esbozado veinticinco años antes por Jean Baudrillard en un texto titulado precisamente «Transestética» (1991). Para llevar a cabo su exploración, el autor se apoyaba en un diagnóstico de la situación del arte en el momento en que escribía, la bisagra entre las décadas de los ochenta y los noventa del siglo xx, que podría identificarse de algún modo con el ocaso de la posmodernidad, corriente especialmente relevante en el plano estético. Desde su característica tónica alarmante, el autor asociaba el arte contemporáneo a la pérdida del ingenio, de su poder de ilusión y de su capacidad para generar nuevos lugares donde la imaginación se opusiera al sentido de *lo real*. Era una práctica que había dejado de tener un discurso cultural propio, al igual que ocurría entonces con la consolidación de una sociedad posindustrial donde la mercancía se convertía en algo intangible con lo que especular (información, educación, creatividad, etc.), propia de una economía de servicios, así como el valor del dinero, igualmente, pasaba de basarse en el patrón oro a difuminarse en el proceso de *financiarización*, hoy reinante, por el cual se pierde de vista el valor real de las cosas. A partir de entonces el arte, al igual que cualquier otra mercancía, se convertiría en objeto de especulación, en algo que descodificar bajo criterios contradictorios. Después de todo, si algo define al arte contemporáneo es, en efecto, la gran multiplicidad de formas en que se manifiesta. Una diversidad que, según Baudrillard, era la causante de tal *indiferencia* frente a los objetos artísticos por parte del espectador que hacía factible la aceptación de la coexistencia de elementos muy heterogéneos dentro de un mismo espacio cultural: «Estasis de la forma viva del arte –decía– y, al mismo tiempo, proliferación, inflación tumultuosa, variaciones múltiples sobre todas las formas anteriores (la vida motor de lo que ha muerto). Todo ello es lógico: allí donde hay estasis, hay metástasis» (Baudrillard, 1991, pág. 21).

Para Baudrillard, la liberación máxima de formas, colores y estilos coincidía con una estetización general, con una promoción de todas las formas de cultura sin olvidar las formas contra o anticulturales, una asunción de todos los modelos de representación y de anti-representación. Si en el fondo el arte era tan solo una utopía, es decir, algo que escapaba a cualquier realización, a partir de aquel momento esa utopía se habría realizado plenamente: a través de los media, del ciberespacio, del vídeo, todo el mundo se habría vuelto potencialmente creativo. De hecho, incluso el antiarte dadaísta es hoy perfectamente expuesto en los museos de arte; lo más obscuro se estetiza, se museifica y se culturaliza. Se trata de un vertiginoso eclecticismo de las formas y los placeres que, como recordaba Baudrillard, también existía en el barroco, con la diferencia de que en el

siglo xvii las imágenes eran carnales, tenían un sentido, mientras que las imágenes posmodernas eran, según él, iconoclastas, atentaban contra la realidad que supuestamente representaban, escondiéndola. Este es el núcleo crítico de toda su teoría, la denuncia de la nueva función de ocultamiento de los signos: «La mayoría de las imágenes contemporáneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo» (Baudrillard, 1991, pág. 23).

Como había desarrollado durante prácticamente toda su trayectoria, los signos o, en este caso, las imágenes, no ocultan ni revelan nada, como si tuviesen una intensidad negativa. Así, por ejemplo, una lata de sopa Campbell de Warhol ya no obligaba a plantearse la cuestión de lo bello y de lo feo, de lo real o de lo irreal, de la trascendencia o de la immanencia. Era algo parecido a lo ocurrido siglos atrás con los iconos bizantinos, los cuales permitieron dejar de plantearse la cuestión de la existencia de Dios, aunque en este caso, no solo dejaba de plantearse la existencia del arte, sino que, además, según Baudrillard, se dejaba de creer en el arte (Baudrillard, 1991, pág. 23). Pero más allá de esta especie de *indiferencia inducida*, en el arte contemporáneo surgía otra fascinación: «Una vez liberados lo bello y lo feo de sus respectivas obligaciones, en cierto modo se multiplican: se convierten en lo más bello que lo bello o en lo más feo que lo feo» (Baudrillard, 1991, pág. 24). Una curiosa circunstancia, cuyas causas remitirían seguramente a las exigencias de llevar la originalidad hasta el extremo en el sistema capitalista, que puede ser ilustrada a la perfección con, por ejemplo: pinturas donde la realidad llega a ser hiperrealidad; la fealdad llega más allá de la fealdad (el *bad*, el *worse*, el *kitsch*); la geometría llega más allá de la geometría; el *naïf* llega más allá del *naïf*...

### 3. Transmodernidad

El propio Baudrillard era aludido al comienzo de un trabajo titulado *Transmodernidad* (2004), donde su autora, Rosa M.<sup>a</sup> Rodríguez Magda, afirmaba que dicho concepto, del que se consideraba su creadora (1989, 1997), había surgido en una conversación con este autor. Ante todo, sería preciso tener claro que las ideas de Rodríguez Magda se refieren a un periodo posterior a la posmodernidad cultural, el cual, no obstante, constituiría algo así como un entramado de paradigmas culturales conectados entre sí: «Lo post era *fin de siècle*, lo trans es nuevo milenio. Se constata la confluencia de corrientes, la coexistencia de diversos grados de desarrollo cultural y social: premoderno, moderno, postmoderno, el carácter transaccional y postradicional de nuestro presente, se requiere un multifocalismo, y en todos los casos una voluntad de futuro» (Rodríguez Magda, 2004, pág. 15). La transmodernidad representaría la cualidad compleja del presente

al recoger, por un lado, los retos aún abiertos de esa modernidad «inacabada», como diría Habermas, y, por otro, al aceptar las críticas posmodernas. Lo que subsiste siempre en el planteamiento transmoderno es un rechazo hacia cualquier tipo de determinismo o teleología del progreso racional, y, al contrario, la defensa pragmática de unos valores de carácter público no universales, pero universalizables, que, según Rodríguez Magda, se basen en un constante esfuerzo teórico por crear paradigmas conceptuales flexibles que posibiliten el incremento del bienestar social e individual. La transmodernidad conllevaría, pues, un nuevo tipo de racionalidad que podría ser calificada como de *aplicable a cada contexto*; sería un modelo global de comprensión que, más allá del estatismo de las esencias, remitiría a los flujos, a las redes y al dinamismo característico de la realidad social. Al igual que otros tantos autores (Morin, Bauman, Deleuze y Guattari...), Rodríguez Magda recurriría a conceptos como el de «multicronía» (Rodríguez Magda, 2004, págs. 16-17) para llamar la atención sobre la ontología difusa de la realidad actual.

Esta última anularía automáticamente el esquema piramidal con el que tradicionalmente se ha representado la estructura de las sociedades, haciendo desaparecer su cúpula, es decir, haciendo evidente y factible la posibilidad de acabar con el tipo de poder soberano característico de la modernidad. Un poder que, en un mundo tecnológicamente globalizado, aunque no culturalmente *convergente* —quizá, en el sentido de Jenkins, tan solo de manera puntual—, sino más bien *divergente*, podría verse en último término como el causante de las crisis fronterizas que acontecen hoy entre los países, así como de la conversión de lo local en *translocal*. Frente al multiculturalismo posmoderno, la transmodernidad ofrecería un panorama transcultural que reuniría en su seno tanto el impulso cosmopolita como las presencias locales más aparentemente insignificantes. Todo ello nos llevaría al asunto de fondo del trabajo de Rodríguez Magda: la ética, que «no puede confundirse con un recetario para obtener la felicidad, debe entenderse como un proceso largo de distanciamiento, reflexión, evaluación, y elección autónoma que nos cumple como seres humanos» (Rodríguez Magda, 2004, pág. 143). Una concepción a la que habría contribuido, por paradójico que pudiera resultar, el propio régimen neoliberal, en la medida en que, como decía Rodríguez Magda, la ética es sobre todo un «derecho a consumir, a incorporar a mi desarrollo personal, un valor añadido con el que diseño mi autoimagen de ciudadano culto, solidario, marca de un cierto estatus que completa el éxito social» (Rodríguez Magda, 2004, pág. 144).

Desde esta polémica perspectiva, lo que plantea la transmodernidad no es sino una aceptación de la realidad social tal y como es constituida, sin someterla a un proceso crítico como tal, sino asumiendo la frivolidad estética que nos da forma como actores-red, que establece y moldea unos estilos de vida caracterizados por el disfrute de una sofisticada autoimagen políticamente correcta. Este ha sido después de todo el legado de la posmodernidad en el plano del individuo, donde esa *mirada del otro* no solo implicaba una determi-

nada tensión política externa, sino que también nos hacía conscientes de ser vistos, desarrollando, por tanto, la capacidad interna de querer ser mostrados como queremos que nos vean (así lo ejemplifica hoy el fenómeno del *selfie*). Qué duda cabe de que todo ello se apoya en cuestiones económicas tales como: la democratización y el acceso a la tecnología, la desmaterialización de las mercancías propias de una sociedad posindustrial, la velocidad de las transformaciones sociales, la búsqueda de la autosuficiencia mediante la externalización de los servicios, la producción masiva y el consumo a la carta, etc. Podría decirse a este respecto que la transmodernidad no encarna precisamente la nostalgia romántica, sino más bien la conciencia de que, una vez que ha triunfado la «hiperrealidad», ese escenario en que no existe original tras la copia, retornando a Baudrillard (1978), no habría vuelta atrás posible (Rodríguez Magda, 2004, pág. 154).

Lo que de verdad sorprende de la transmodernidad no es de hecho sino su mirada frontal al vacío, a la ausencia. La posibilidad de constatar que todo ha sido siempre signo, de que la realidad social es una ficción que es *como es* del mismo modo que podría ser de una forma completamente distinta. De ahí, obviamente, la importancia de la imagen en la actualidad, del hecho de otorgar incluso más importancia a las imágenes que al plano físico real. La perspectiva transmoderna defiende que en principio no hay nada malo en ello, sino que se debe ser «integrado» antes que «apocalípticos», utilizando los términos de Umberto Eco, siempre y cuando sometamos esta circunstancia a un pensamiento de tipo complejo que nos haga *plenamente humanos*. De un modo quizá inconsciente, el descrédito del paradigma científico racionalista y la pérdida de la fe en la religión cristiana (al menos en el contexto europeo) empujan a reconocer la idea de que no existe un mundo original más allá del mundo artificial que hemos creado y nos hemos creído. Esta constancia de que todo es copia es posiblemente el hecho que genera más incertidumbre al mostrar que es difícil otorgar significado a algo sin que exista previamente ese significado en una realidad externa. Lo único que acontece es el cambio, la fugacidad, instantáneas fotográficas que, sumadas, conforman la realidad social que transmitimos de generación en generación.

#### 4. Transpersonalidad

La propia Rodríguez Magda mencionaba a Ken Wilber, uno de los precursores más destacados de la corriente psicoterapéutica de la *transpersonalidad* (2008), si bien para el caso que ahora nos ocupa cabría remitir a un volumen colectivo titulado *Más allá del ego: textos de psicología transpersonal* (Walsh y Vaughan, 2008), publicado por primera vez en 1980, donde se encuentran reunidos los que son probablemente los autores más prestigiosos en este terreno: Maslow, Capra, Dass, Wilber, Grof o Coleman, entre otros (quizá este último sea el más conocido por su trabajo pionero sobre la *Inteligencia emocional*, de 1995). A grandes rasgos, la transpersonalidad sería

la rama de la psicología encargada de estudiar la capacidad de trascender del sujeto, es decir, la capacidad de situarse más allá de los numerosos límites que solemos autoimponernos. La premisa fundamental es la idea de que podemos llegar a ser más de lo que somos, alcanzar incluso un estado de plenitud infinita, superador de la dualidad *mente-cuerpo*, gracias a un proceso de autorrealización que partiría siempre del aprendizaje de la propia naturaleza interior.

En este sentido, la psicología transpersonal va más allá de las doctrinas psicoanalíticas, conductistas y humanistas, integrando las tradiciones de la ciencia occidental en el pensamiento oriental y disolviendo las fronteras entre percepción y expresión, entre sujeto y objeto, etc. Todo esto se puede vislumbrar con claridad en el libro citado, donde se atiende a temas tan variados como la relación entre los enfoques psicológicos y los paradigmas científicos existentes, reflexiones ontológicas y biológicas sobre la naturaleza humana, las relaciones entre Occidente y Oriente, técnicas como la meditación, etc. En el caso del texto de James Fadiman, titulado «La posición transpersonal» (2008), se definía la transpersonalidad como la puesta en común de una serie de vivencias relacionadas con unos estados de conciencia que no eran precisamente comunes, esto es, visibles, durante la modernidad. Al poco tiempo se haría patente la utilidad de ciertos textos antiguos y procedentes de otras tradiciones para comprender dichos estados: «Ejemplos de las ideas que en la actualidad influyen sobre los terapeutas transpersonales se hallan en el budismo, el sufismo y el yoga» (Fadiman, 2008, pág. 272), decía Fadiman. Dentro del mundo transpersonal resulta de hecho bastante frecuente reconocer cierta necesidad de reintroducir, estudiar, practicar y asimilar los sistemas psicológicos más antiguos y desarrollados.

Podría decirse que de la confluencia entre ciertas necesidades de la ciencia occidental y algunos recursos de la espiritualidad oriental surgió la terapia transpersonal, en cuya dimensión más práctica se centraba Fadiman, siguiendo la idea de que: «La utilidad de una teoría no reside en su elegancia interna, sino en sus aplicaciones» (Fadiman, 2008, pág. 272), las cuales determinarían el nivel de ganancia o mejoría que existe en este tipo de prácticas, dependientes en todo caso de la terapia y del paciente (Fadiman, 2008, pág. 276). Para el autor, el principal problema con el que se topaba la transpersonalidad era ni más ni menos que la *personalidad*, concepto que calificaba como un «subsistema del sí mismo», queriendo señalar con ello la existencia en nosotros de muchas más cosas que la personalidad. Esta, al igual que el «ego» en el vocabulario freudiano, no sería más que «la sensación que tenemos de una identidad aparte, diferente y peculiar», cuando es tan solo una faceta más del *sí mismo*, del ser total. Desde esta perspectiva, Fadiman afirmaba que el hecho de «estar totalmente identificado con la propia personalidad podría ser una prueba de la existencia de alguna forma de psicopatología» (Fadiman, 2008, pág. 273), cuando el principal objetivo terapéutico de la transpersonalidad es la alineación de la personalidad en el marco de la totalidad del sí mismo para que funcione de la forma

más armoniosa posible. Un planteamiento que, evidentemente, choca de frente con la tesis romántica de que lo primero y principal en la vida es mejorar la personalidad.

De todo ello se derivaría el hecho de que las técnicas de la psicología transpersonal estén enfocadas hacia el estímulo y el desarrollo de tendencias que permitan que un individuo se desprenda de las restricciones de la personalidad y capte su identidad con la totalidad del sí mismo. De entre todas estas técnicas, Fadiman mencionaba por ejemplo en su texto: el manejo de los «dramas personales», entendidos como conjuntos de «pautas de comportamiento predecibles, repetitivas y complejas, representadas con o sin la presencia o participación de otros» (Fadiman, 2008, pág. 274); el uso de lo que denominaba la «conciencia testigo», entendida como «aquella parte de nosotros mismos que observa nuestras acciones sin elogiarlas ni reprobarlas» (Fadiman, 2008, pág. 275); o la invitación a que el paciente lleve a cabo elecciones entre sus propias pautas de comportamiento, lo que le obligaría a ver estas como dramas personales o representaciones semiautomáticas, por tanto perfectamente transformables. En este sentido, la terapia transpersonal exigiría que la figura del terapeuta se mantuviese como un simple guía, distante, nunca identificado con el sufrimiento del paciente, pues parece que lo único que se consigue con esto es reforzar el sufrimiento. Lo que venía a decir Fadiman era básicamente que este podía ser el primer paso para que el paciente eliminase tal sufrimiento de su *repertorio*. Como trasfondo de todas estas técnicas terapéuticas, Fadiman señalaba hasta tres problemas distintos a los que debía enfrentarse la transpersonalidad: la persistencia interna del debate entre unidad o diversidad aparente de la personalidad; la resistencia de la personalidad al cambio, en relación con lo cual era importante conseguir vislumbrar la diferencia entre deseo (natural, inevitable) y ansia (compulsiva, cuando el deseo persiste y se convierte en formas de control de la personalidad); y el problema de la interfaz *mente-cuerpo*, es decir, de la necesaria interconexión de los síntomas mentales y físicos que muchos individuos aún no aceptan.

## 5. A modo de conclusión

Del entrecruzamiento de todo lo antedicho podrían extraerse cinco preguntas que ayuden a encauzar la reflexión sobre la naturaleza de la experiencia transmedial.

- 1) En primer lugar, las nociones de *arte*, *cultura* y *personalidad* han desaparecido como tales al haber dejado de cumplir las funciones por las que hasta el momento habían sido reconocidas. Podría afirmarse que la condición *trans* que ahora asumen ha disuelto sus respectivas esencias en el tiempo, en procesos. En este sentido, el potencial crítico que hasta ahora había emanado de cada una de estas nociones se sabe ya eminentemente relativo y dependiente de esa emocional-

dad individual y contextualizada desde la que se fabrican los discursos, la cual ahora se sabe también procesual, propia de un «*ser-haciéndose-y-nunca-concluso*» (Rodríguez Magda, 2004, pág. 19). En general, tomar conciencia sobre estas desapariciones desemboca necesariamente en un hartazgo y un desinterés hacia las fronteras inquebrantables, hacia los muros sólidos que hasta ahora habían dado forma a todas esas categorías empeñadas precisamente en frenar el cambio. Desde esta perspectiva, ¿cuáles son verdaderamente las consecuencias ontológicas para la noción de *medio* en el tipo de experiencia transmedial, que, al igual que la transestética, transmoderna y transpersonal, consiste en el transcurso de un proceso? O, dicho de otra forma, ¿se puede seguir hablando de medio, entendido como soporte o sustancia que asume una determinada función distinta a la suya original, en el contexto de una experiencia conscientemente procesual?

- 2) La condición *trans* del discurso ha introducido la conciencia del vacío, consecuencia de ese mismo hartazgo, de esa condena posmoderna a la indiferencia. Lo característico del «campo transestético de la simulación», que es hoy la realidad social, es de hecho la ausencia de un sentido real único. Esto ha sido evidenciado por la crisis de los tres conceptos, que asumen sus nuevas versiones *trans*- y que implica, lejos de lo que pudiera parecer, una revitalización de la naturaleza humana, aquella energía que reside tras ese «velo de maya» de la tradición hindú. El abandono de la representación, debido a la constatación de que no hay nada tras el signo, conlleva el abandono de cualquier lectura de tipo totalizante, pero no, sin embargo, del conocimiento sobre el entorno. Después de todo, la ausencia podría entenderse: en sentido negativo, como lo que falta o lo que no está; pero también en sentido positivo, como el elemento necesario para que haya presencia. Se trataría entonces no solo de poner en práctica el sentido común, sino también de practicarlo. Y, así pues, ¿acaso la conciencia sobre la ausencia de un sentido último de la experiencia medial no hace irrelevante la elección del medio, es decir, el uso de un medio u otro para configurar una determinada experiencia, la condición medial de la experiencia? Y en el caso de que fuese irrelevante, ¿podría tener lugar incluso una experiencia transmedial sin ningún medio?
- 3) Cabría destacar asimismo que la raíz *trans*- de conceptos como los abordados sugieren implícitamente dos ideas principales: por un lado, la de *transformación*, dinamismo, cambio de medios, etc., y, por otro, la de *transcendencia*, como esa meta a la que se dirigen los cambios y por la cual estos sienten la necesidad de ser. Todo estado inestable causa ansiedad, suscita un anhelo de resolución y, por otra parte, aquello que atraviesa lo que hay viaja necesariamente más allá de ello. Es preciso matizar a este respecto que en los planteamientos *trans*

no se persigue encontrar un más allá ni un absoluto, sino mirar hacia el interior de nosotros mismos, como sugiere la psicología transpersonal. En este sentido, ¿de qué forma los componentes de transformación y transcendencia hacia el interior están presentes una experiencia transmedial? ¿Podríamos pensar que lo están en la medida en que contribuyen a una disolución de la barrera entre el sujeto y el objeto, es decir, en la medida en que acercan la experiencia medial a una práctica de tipo meditativo por ejemplo?

- 4) Existe una completa hibridación entre todas las esferas o subsistemas sociales y sus correspondientes subdiscursos, pues la cultura que las engloba es eminentemente fluida. A tomar conciencia de este hecho ayuda paradójicamente la fluidez de las transacciones comerciales y la rapidez con que se comunican informaciones a las que antes no se tenía acceso. Esta concepción integradora e integral de la realidad parte de una concepción holística del ser humano, reduciendo el problema, desde un punto de vista comunicativo, no solo a la capacidad de expresar todas estas hibridaciones, sino también a la capacidad de percibir las. Así pues, ¿podría definirse una experiencia transmedial en función de la esfera o subsistema social de la que supuestamente procede (artístico, empresarial, académico, etc.)? ¿O acaso su propia realización dependería de un completo olvido del contexto en que tiene lugar?
- 5) Por último, cabría señalar que existe una coincidencia bastante clara entre los tres conceptos analizados, y es que todos se apoyan en un tipo de vuelta al pasado, en la medida en que dan lugar a prácticas temporales, no solo presentes, sino también retrospectivas y prospectivas, a veces de forma yuxtapuesta. Así pues, desde una perspectiva histórica, resulta evidente que los tres conceptos se alimentan de ideas y prácticas lejanas en el tiempo (recordando por ejemplo: en el primer caso, a rituales primitivos paganos; en el segundo, al proyecto ilustrado del siglo XVIII, estando abierto también a culturas premodernas; y en el tercero, a prácticas meditativas y espirituales ancestrales, procedentes especialmente de las tradiciones orientales). Desde este punto de vista, ¿de qué forma podría decirse que la condición transmedial de una determinada práctica revoluciona las coordenadas temporales en que esta tiene lugar, es decir, su particular cronotopo?

Para terminar, una vez lanzadas estas cinco cuestiones para pensar el transmedio y la transmedialidad, sería oportuno volver al comentario con el que Baudrillard cerraba su texto («¿Debemos escandalizarnos? No tiene nada de inmoral»), y es que, en efecto, la condición *trans* del discurso trae consigo una aceptación de la realidad tal y como es dada, lo que puede asociarse perfectamente con la filosofía zen o con el estoicismo helenístico. *Lo trans* parte de la confluencia de una serie de discursos o «juegos de lenguaje», de cuyas condiciones

comunes de producción de sentido, por un lado, y la gestión transpersonal de la emocionalidad individual, por otro, dependería ese objetivo final de la plenitud, la liberación o la autorrealización al que parecen apuntar las tres ideas descritas y a la que con total seguridad debería apuntar también la experiencia transmedial. Solo nuestra propia implicación creativa en experiencias como las del diseño industrial, la publicidad, los videojuegos, las grandes producciones cinematográficas, etc., puede activar el resorte necesario para transformarnos a nosotros mismos en términos de enriquecimiento personal.

## Referencias bibliográficas

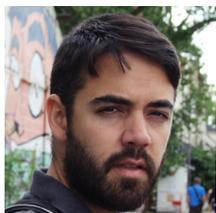
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUDRILLARD, J. (1991). «Transestética». En: *La transparencia del mal: Ensayo sobre los fenómenos extremos*, J. Jordá (trad.). Barcelona: Anagrama, págs. 20-25.
- FADIMAN, J. (2008). «La posición transpersonal». En: R. WALSH; F. VAUGHAN (eds.). *Más allá del ego: Textos de psicología transpersonal* (10ª ed.). Barcelona: Kairós, 1980, págs. 271-280.
- JENKINS, H. (2008). *Converge culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- LIPOVETSKY, G.; J. SERROY (2015). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1989). *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1997). *El modelo Frankenstein. De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Tecnos.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (2004). *Transmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- WALSH, R.; F. VAUGHAN (eds.) (2008). *Más allá del ego: textos de psicología transpersonal* (10ª ed.). Barcelona: Kairós.
- WILBER, K. (2008). *El proyecto Atman: Una visión transpersonal del desarrollo humano* (5ª ed.). Barcelona: Kairós.

## Cita recomendada

LUNA DELGADO, Diego (2016). «La experiencia transmedial según sus consonancias discursivas». En: Domingo SÁNCHEZ-MESA, Jordi ALBERICH-PASCUAL, Nieves ROSENDO (coords.). «Narrativas transmediales». *Artnodes*. N.º 18, págs. 1-8. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa]  
 <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n18-luna/n18-luna-pdf-es>>  
 <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i18.3050>>



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

**CV****Diego Luna Delgado**

Programa de doctorado en Filosofía

Universidad de Sevilla

dielundel@gmail.com

Facultad de Filosofía

c/ Camilo José Cela, s/n

41018 Sevilla

Profesor de Ciencias Sociales en Educación Secundaria. Licenciado en Historia del Arte, estudios que finalizó en la Universidad Complutense de Madrid, máster en Filosofía y Cultura Moderna y máster en Profesorado (MAES, especialidad Geografía e Historia) por la Universidad de Sevilla. Ha participado con ponencias en más de una docena de encuentros, seminarios y congresos nacionales e internacionales, varios de ellos celebrados en la Université Bordeaux-Montaigne de Burdeos, donde ha disfrutado de una estancia de investigación de tres meses. Es autor de una decena de artículos científicos, de varios capítulos de libro y del monográfico titulado *ZAJ. Arte y política en la estética de lo cotidiano* (Athenaica, 2015). Asimismo, ha desarrollado varios proyectos como artista, comisario de exposiciones y crítico de arte. Próximamente defenderá su tesis doctoral en filosofía sobre el trabajo del artista Antoni Muntadas.