

Intermedialidad en teatro y performance: definiciones, percepciones y relaciones mediales*



Chiel Kattenbelt

Universidad de Utrecht, Países Bajos

m.j.kattenbelt@uu.nl

<https://orcid.org/0009-0008-1826-4828>

Traducción:

Alejandra Rondón

Universidad Nacional de las Artes, Argentina

rondon.ale@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-6339-758X>

Fecha de recepción: 07/02/2025. Fecha de aceptación: 23/04/2025

Resumen

Este artículo presenta una panorámica general del discurso sobre las relaciones entre las artes y los medios de comunicación a lo largo del siglo XX, con una mención especial a los conceptos de medialidad, multimedia, transmedia e intermedialidad. Se aborda el impacto del desarrollo tecnológico de los medios en la percepción de la audiencia, centrándose en el trabajo de Wagner, Kandinsky, Meyerhold, Balázs, Eisenstein, Brecht y el teatro y la representación contemporáneos. Se concluye con una apreciación personal sobre el estado actual del concepto y propósito de la intermedialidad.¹

* [Nota del editor] El presente artículo fue publicado originalmente en: Kattenbelt, C. (2008). Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, Lenguaje y Representación*, 6, 19-29. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/30>. En el trabajo más reciente de Kattenbelt, la noción de Intermedialidad se relaciona mayormente con el principio de conjunción o conjunto, expresado en especial en la forma del acto de escenificar y su transformación en algo intencional, útil y significativo. En concordancia con esta idea, se entiende a la intermedialidad como un modo específico de performatividad debido a que acontece en la acción de creación de mundos, de escenificación, de auto-referencialidad y de autorreflexión. Para precisar aún más, al actuar en forma conjunta, los diferentes medios se fortalecen en su capacidad fenoménica, su materialidad, en cómo suceden en el tiempo y el espacio, y de qué modo afectan nuestros sentidos. Kattenbelt ha logrado comprender al teatro intermedial no sólo como un mero estado de escenificación de medios sino más bien como un campo de juego en el que se entrelazan los medios y los sentidos de aquellos que viven la experiencia. La intermedialidad considerada como tal se encuentra estrechamente relacionada al concepto de performance como evento, que construye su significación en su dimensión física, material y corporal; y en el que la experiencia constituye el significado primordial donde la presentación es más importante que la representación y reproducción. Dicho concepto de performatividad se torna particularmente relevante para el teatro como el arte del performer, el que acontece en la presencia absoluta del aquí y ahora, así como en la capacidad del teatro de funcionar como hipermedio. De acuerdo al enfoque de Kattenbelt, la intermedialidad es considerada como una fuerza creativa que sucede dentro de fricciones, contrastes y disyuntivas, en el lúdico primer plano de los medios como medios.

¹ El material extraído y usado en este artículo se difundió en *Intermediality: performance and pedagogy/ Intermedialidad: performance y pedagogía*, en el evento financiado por el Centro PALATINE (Performing Arts Learning and Teaching Innovation Network) de la Academia de Educación Superior para la danza, el teatro y la música y organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad de Sheffield.

Palabras Clave

■ Multimedia; Transmedia; Intermedialidad; Medios digitales; Percepción sensorial.

Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships

Abstract

This article provides a brief overview of the discourse on the relationships between the arts and media over the twentieth century, with specific reference to the concepts of mediality: multi-, trans- and intermediality set in discourse of arts and media relationships. I discuss the concepts, together with the impact of the growth of media technological developments, on the perception of audiences to the works of Wagner, Kandinsky, Meyerhold, Balázs, Eisenstein, Brecht, and to contemporary theatre and performance-makers, before concluding with a short presentation of my own current thinking about the concept and purpose of intermediality.

Keywords

■ Multimediality; Transmediality; Intermediality; Digital Media; Sense Perception.

Introducción

Un rasgo significativo en recientes discursos teóricos acerca del arte y los medios se encuentra en el reconocimiento de que las artes y los medios no deberían estudiarse en su propio desarrollo histórico y con sus propias reglas y especificaciones, sino en un contexto más amplio: el de sus diferencias y correlaciones. A su vez, es notable el cambio de paradigma que acontece en el campo de los estudios sobre el teatro. Uno de los factores que contribuyen al cambio de paradigma podría deberse al hecho de que nuestra cultura contemporánea se ha transformado en una cultura mediática, con todos los rasgos performativos que esto implica, sin referirnos a la cultura mediatizada (Auslander, 1999). Otro factor es que las prácticas de arte contemporáneas han comenzado a ser cada vez más interdisciplinarias. Así como sucedió en varias ocasiones en el pasado, los artistas que trabajan en diferentes disciplinas hoy en día lo hacen de forma conjunta, particularmente en el contexto del teatro, su labor creativa es “encontrarse unos a otros”, no sólo metafórica sino literalmente en el espacio escénico; sostengo que se debe a que el teatro brinda un espacio en el que diversas manifestaciones artísticas pueden afectarse unas a otras de manera significativa. Se podría afirmar que cuando dos o más manifestaciones artísticas distintas confluyen se produce un proceso de teatralización. Dicho proceso se debe, por un lado, al hecho de que el teatro puede incorporar a todas las otras manifestaciones artísticas; por otro, el teatro es el “arte del performer” y, de este modo, constituye el patrón básico de todas las artes (Kattenbelt, 2006), lo que es válido siempre y cuando la noción de arte permanezca unida a la creatividad humana; a seres humanos escenificados a partir de palabras, imágenes y sonidos con el objetivo de hacer sus experiencias perceptibles a la audiencia y con la intención de explorar en qué medida se comparten experiencias de vida con otros seres humanos (Seel, 1985, p. 127).

En la gran variedad de discursos sobre artes y medios se han desarrollado una serie de conceptos con la finalidad de caracterizar relaciones específicas entre las artes y los medios. Es de notar que las influencias históricas de dichos discursos se basan

en descripciones acerca de la evolución de las relaciones entre las artes y los medios, independientemente de si la intención era deducir reglas y regularidades en el proceso o no. Sin embargo, los aportes teóricos son habitualmente conceptualizaciones de relaciones específicas entre las artes y los medios (sin considerar la intención de establecer criterios de especificidad). Este artículo es principalmente teórico aunque basado en premisas históricas; de este modo, concentro mi enfoque en tres conceptos de medialidad: multi-, trans-, e intermedialidad. Para formularlo brevemente, la *multimedialidad* se refiere a la existencia de varios medios en un mismo objeto; la *transmedialidad* designa la transferencia de un medio a otro (cambio medial); y la *intermedialidad* alude a la correlación de los medios en el sentido de influencia mutua entre medios. Estos conceptos se emplean en diferentes discursos, así como en un mismo discurso en el que estos términos pueden llegar a operar en diversos niveles. Estas escalas no siempre se distinguen explícitamente unas de otras; una consecuencia de esto es que no siempre resulta clara la interpretación de dichos conceptos. Mi intención es esclarecer y distinguir estos tres conceptos; sin embargo, es importante indicar que las nociones de multi-, trans-, e intermedialidad no se excluyen mutuamente. Representan tres perspectivas distintas en las que los fenómenos de los medios pueden estudiarse en relación a su medialidad. A su vez, debo aclarar que considero las diferentes artes *como* medios; es este mi punto de partida. Personalmente, ya no me refiero a las artes y los medios (por ejemplo, el teatro y los medios), sino simplemente a los medios.

En los últimos años, se evidencia cierta recurrencia en los postulados de diversas publicaciones acerca de las artes y aspectos de su medialidad, así como las relaciones entre las artes y los medios. Tales postulados se pueden sintetizar en los siguientes:

1. Los cambios de medios y las correlaciones entre los medios se consideran tendencias importantes en el desarrollo de las artes desde el comienzo del siglo XX. Se asocian al desdibujamiento y cruce de fronteras entre los medios; a la hibridación de expresiones mediales; a las relaciones intermediales entre los medios; y a la creciente auto-referencia y auto-reflexión de las artes como medios.
2. Los cambios en los medios y las correlaciones entre los medios han dado lugar a nuevas formas de representación; a nuevas estrategias dramatúrgicas; a nuevos principios de estructuración y escenificación de las palabras, las imágenes y los sonidos; a nuevos modos de posicionamiento de los cuerpos actuantes en tiempo y espacio; a la creación de relaciones espacio-temporales; al desarrollo de nuevas formas de percepción; y a la generación de nuevos significados culturales, sociales y psicológicos.
3. Las innovaciones tecnológicas han desempeñado un papel fundamental en el desarrollo de las artes y los medios, así como en la interacción entre todos los medios modernos y posmodernos.
4. Las vanguardias históricas crearon las condiciones necesarias para que los cambios y relaciones entre los medios se desarrollaran como importantes elementos del arte moderno y posmoderno, en particular, en la medida en que se relacionan con la convertibilidad de medios expresivos y las convenciones estéticas entre los medios, y con la escenificación lúdica de signos de los cuales se derivan aspectos eminentemente performativos (para no decir teatrales) y autocríticos en las artes modernas y posmodernas.

Multimedialidad

En el discurso sobre artes y medios el concepto de multimedialidad se emplea en dos niveles diferentes. Por un lado, en el sistema de señales (palabra, imagen, sonido); por otro, en el nivel de disciplinas dispares tanto diferenciadas en sí mismas como

en cuanto a la variedad de acción en dominios culturales (institucionalización) o a la variedad de sus prácticas (literatura, artes visuales, música, teatro, audiovisual, video, televisión, internet, entre otras). En el nivel de sistemas de señales, un enunciado, por ejemplo, es multimedial porque consta de una combinación de palabras (escritas, expuestas, verbales), imágenes (fijas, móviles, gráficas o fotográficas) y/o sonidos (ambientales, paisajes sonoros, música, diálogos, por ejemplo). De modo similar, se pueden considerar multimediales aquellos objetos digitales como las páginas web siempre y cuando se encuentren conformados por palabras, imágenes y/o sonidos. Es interesante notar que las computadoras se incluyen dentro de la multimedialidad —frecuentemente se las denomina computadoras multimediales— ya que producen y reproducen palabras, imágenes y sonidos; en efecto, el término fue inventado por la industria informática para destacar el amplio uso de las computadoras: edición de videograbaciones, composición de música y videojuegos. A menudo, se alude a la multimedialidad como un rasgo de los medios digitales, que en su interacción con la virtualidad, interactividad y conectividad componen las características específicas de los medios digitales (Reassens, 2001). Por lo tanto, en el nivel de los sistemas de señales, podríamos considerar multimediales (tanto sea en medios análogos o digitales) a las representaciones teatrales, filmes sonoros, emisiones de televisión y videograbaciones.

Frecuentemente, se restringe la multimedialidad de los medios a la audiovisualidad, es decir, a lo que percibimos con los denominados “sentidos de distancia”, nuestros ojos y oídos, dos sentidos importantes en el desarrollo de nuestra inteligencia para estructurar el mundo y nuestra temporo-espacialidad en relación con él, capacidad que nos permite, además, mantener las cosas a distancia. Las dimensiones espacio-temporales no han dejado de ser los dos aspectos que distinguen a cada uno de los medios determinando su especificidad. Es esa determinación la que habitualmente se relaciona con la materialidad, aunque podemos observar que en el discurso comparativo de los medios hay cierta reticencia acerca de atribuir características específicas de un medio a su materialidad.

En el nivel de diferenciación de medios, el concepto de multimedialidad remite a una combinación de medios diversos en vez de los sistemas de señales convergentes en un mismo objeto. Estrictamente hablando, significa que sólo se puede asignar el concepto multimedial al teatro, ya que es el único medio que puede incorporar todos los otros medios sin perjudicar la particularidad de estos medios y su propia especificidad (Kandinsky, 1912/1923), al menos en lo que respecta a la materialidad de los diferentes medios. El teatro filmado, televisado, videograbado o en DVD no es —en su forma mediatizada— teatro sino película, televisión, video o DVD respectivamente, y como tal a lo sumo una representación de teatro; mientras que el filme, la televisión, el video y el DVD son medios en sí aun cuando forman parte de la representación teatral. Sin embargo, las imágenes y sonidos que estos medios brindan no son solamente proyectadas y reproducidas sino que se produce su escenificación; por lo tanto, en este contexto, su capacidad es tanto cinemática, televisiva, videográfica o digital como teatral.

La condición de incorporar a todos los medios vuelve al teatro un hipermedio, ya que abarca todos los medios. Se puede deber a esta especificidad que el teatro haya siempre desempeñado un papel tan importante en el intercambio entre las artes. En el teatro contemporáneo, la tecnología digital funciona como una interfaz en los intercambios entre las artes. Si extendemos esta premisa aún más, podríamos decir que a nivel del medio, hay un hipermedio físico; sin embargo, a nivel de los sistemas de señales, la Internet es un hipermedio virtual. Es por ser un hipermedio que el teatro, a diferencia de otras artes, ofrece un escenario para la intermedialidad. En este escenario, el performer/actor es el intérprete de los diversos medios y quien actúa en

los espacios vacíos entre los medios. Para concluir esta sección, se puede agregar que la multimedialidad se puede definir con respecto a un proyecto, en lugar de un objeto individual. Por ejemplo, el proyecto *Las Maletas de Tulse Luper* (*Tulse Luper Suitcases*) de Peter Greenaway, el cual incluye tres largometrajes, una serie televisiva, 92 DVDs, CD-ROMS, además de libros².

Transmedialidad

Concepto empleado principalmente en la teoría del arte y la comunicación para hacer referencia al cambio de un medio a otro (o en otras palabras una transposición, traducción, etc.). Esta transferencia puede aplicarse al contenido (lo que se representa, la historia) o a la forma (en términos formales serían los principios de construcción, los procedimientos estilísticos y las convenciones estéticas). En el nivel del contenido, el concepto alude en particular a aquellos cambios que no se presentan, por ejemplo, el modo en que ciertos rasgos específicos del medio fuente se pierden en el proceso de transposición. En especial, la mayoría de los largometrajes basados en novelas transponen los relatos de modo tal que las características literarias del relato original no se consideran, sino que se ignoran muy frecuentemente. Una vez que el texto se convierte en otro medio, muy poco permanece de las particularidades literarias del medio original. Esta ausencia, además, se relaciona con la compulsión de transparencia que se utiliza en el audiovisual por ser un medio de masas, ya que la mayor importancia para este medio es eliminar su medialidad en favor de una accesibilidad óptima del mundo representado en el filme. Dicha transparencia es la función del cine mismo, una invención de la novela del siglo diecinueve, periodo en el que el relato adquiere mayor importancia, de este modo, ocultando al narrador; como si la mediación no sucediera. A través de la desaparición, el narrador es despojado de la posibilidad del comentario, lo que conlleva el sacrificio de su autoridad. No obstante, el beneficio reside, por un lado, en la posibilidad de aportar mejores descripciones debido a que los eventos y las acciones que acontecen en el relato resultan más detallados y certeros. Por otro lado, se da lugar a una descripción de las experiencias de los personajes más exhaustiva, coincidiendo con el modo de filmación del cine clásico.

Una transposición de principios constructivos, procedimientos estilísticos y convenciones estéticas significa que un medio adopta o imita los principios representacionales de otro medio. Se puede pensar un ejemplo pertinente al teatro y el audiovisual en el libre intercambio de recursos expresivos entre diversos medios característicos del expresionismo alemán. Dicha absorción o imitación de otro medio puede ser considerada un ideal o una carencia. Desde lo primero, podemos considerar la idea de Vsevolod Meyerhold acerca de la cinematización del teatro (Meyerhold, 1930, p. 254), cuyo propósito era una alternancia en alta velocidad de escenas individuales al igual que en el filme, lo cual, de acuerdo a Meyerhold, no implicaba necesariamente que el teatro debiera usar proyecciones filmicas aunque fue uno de los primeros directores en experimentarlo (Murray, 1972). Otro ejemplo, en este caso cuando la absorción o imitación deviene en carencia, es la caracterización de *teatro fotografiado* que Béla Balázs hace del cine en sus comienzos, se podría decir hasta 1915. En ese momento, el cine se basaba en los métodos de representación teatrales, al menos en las escenas individuales que presentaban totalidad espacial y una invariabilidad en la distancia y la perspectiva. El cine comienza a desarrollar su propio lenguaje en el momento que traspasa los métodos de representación teatral, es decir, cuando el espacio deja de ser una totalidad para dar paso al juego de perspectiva y distancia junto a los cambios de plano y posición de cámara.

2 [Nota del editor] El sitio web citado originalmente se encuentra fuera de servicio al momento de esta traducción. Actualmente puede consultarse como referencia: <https://www.sbpj-projects.com/tulse-luper-a-life-in-suitcases>

La absorción o imitación de los métodos de representación de un medio a otro puede funcionar como una forma de intertextualidad específica de cruce de medios, esto implica que un medio apela a otro medio (Balme, 2001, pp. 148-150). En el libro *Transmedialität*, el concepto *transmedialidad* acentúa especialmente el proceso de transición de un medio fuente a un medio meta. Simanowski (2006, p. 44) define la transmedialidad como: “el cambio de un medio a otro como un evento constitutivo y condicionante del fenómeno estético híbrido” [traducción de la autora]. Se entiende por hibridación a la mixtura de lo diverso. Cuando se concibe a la transmedialidad como la representación de un medio por otro, se observa una aproximación al concepto de *remediación*, frecuentemente usado por Jay David Bolter y Richard Grusin (1999), quienes definen el concepto como “la representación de un medio en otro” (1999, p. 45). Estos autores distinguen diversos modos o grados de remediación dependiendo del efecto específico deseado por el artista. Reconocen dos causas de remediación: tributo y rivalidad. En el caso del primero, el nuevo medio imita al anterior por medio de un auto-desplazamiento. En el caso de la rivalidad, el nuevo medio ubica al medio fuente en un nuevo contexto o lo absorbe en gran medida. Estas dos causas corresponden al aspecto dual de la remediación: inmediatez transparente e hipermediatez. El primer aspecto tiene como objetivo ocultar el medio al usuario; en el segundo sucede el caso contrario: el usuario es consciente del medio empleado. Ambos se encuentran estrechamente relacionados y apuntan a lo mismo, es decir, a exceder las restricciones de la representación para poder intensificar la experiencia de lo real; aún en aquellos casos en los que sabemos que lo real es todo menos real, aunque podría serlo (Bolter and Grusin, 1999, p. 53).

Intermedialidad

El concepto es utilizado de diferentes modos en el discurso especializado. A través de los años se lo empleó de maneras tan disímiles que es difícil delimitar su campo semántico o su alcance. Irina Rajewsky (2005, p. 44) sostiene que se debe definir el concepto cada vez que se lo emplea. En cuanto a su distinción con otros conceptos de medialidad, la intermedialidad hace hincapié en el aspecto de mutua influencia o interacción de medios. Desde mi enfoque teórico en el campo del arte y los medios, acostumbro a usar este término para definir las correlaciones entre medios disímiles que dan por resultado una redefinición de los medios que interactúan, lo que conduce a una percepción actualizada en la que la intermedialidad asume una condición relacional en el verdadero sentido de la palabra, es decir de afectación mutua. Ambas, la redefinición en la correlación de los medios y la percepción actualizada resultante implica una modificación de las convenciones previamente existentes del medio, lo cual posibilita la exploración de nuevas dimensiones perceptuales y experienciales. Al formular este argumento, sostengo que la intermedialidad es un aspecto operativo de medios distintos, de este modo, se encuentra más conectada a la idea de diversidad, discrepancia e hipermediatez (en el sentido otorgado por Bolter y Grusin) que a la idea de unidad, armonía y transparencia. La intermedialidad adquiere un espacio “entremedio” - un “inter” - en el que o dentro del que toma lugar la afectación mutua.

En el marco de referencias históricas, el concepto de intermedialidad de hoy en día puede asociarse con las *Bühnenkompositionen* (composiciones escénicas) de Wassily Kandinsky (1912/1923) en oposición al *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner (1850) ya que Wagner procuraba en sus obras musicales una reunificación y reintegración de las artes por medio de la supremacía de la música. El objetivo de Wagner en cuanto a “la obra de arte del futuro” en su tiempo era provocar la inmersión del espectador dentro de un mundo representado. Kandinsky, por otro lado, buscaba que sus composiciones escénicas actuaran como “un polo de atracción oculto” que provoca la mutua influencia de las distintas artes. Su interacción, como Kandinsky la imaginó

(en Bill, 1973, p. 125), “un dinamismo de movimientos musicales, pictóricos y coreográficos” fue posible, de acuerdo al artista, debido a la pureza de expresión que cada arte había desarrollado independientemente de otras. La finalidad de Kandinsky no era la ilusión, sino la expresión de experiencias internas (“las vibraciones del alma”).

Se puede pensar, asimismo, en el concepto de “montaje de atracciones” desarrollado por Sergei Eisenstein (1981 [1923], p. 16) inicialmente para el teatro y más tarde aplicado al cine: los diversos elementos de la actuación deberían, por así decirlo, estrellarse mutuamente para dar como resultado la liberación de una nueva energía que incida directa y físicamente en una experiencia traumática o de choque. Del mismo modo, se puede considerar a Bertolt Brecht (2004 [1930], p. 102) quien defiende en el prólogo de *Mahagonny* la idea de “una separación radical de elementos” en pos de obstruir una fusión entre las artes - objetivo del *Gesamtkunstwerk* (Wagner) - y, de esta forma, evitar que el espectador se encuentre bajo un efecto de “magia”, “hipnosis” e “inmerecido éxtasis”. Los límites precisos que Brecht buscaba trazar debían crear espacios intermedarios que eran completados por el espectador. Ya más recientemente, podemos mencionar también a las estrategias de montaje y fragmentación que Robert Wilson, Alain Platel, Gerardjian Rijnders y Jan Lauwers, para mencionar algunos directores teatrales, usaron para derribar las técnicas de interrupción tradicionales del teatro.

En el curso de varios siglos, estas técnicas se desarrollaron con el objetivo de escapar de las restricciones del continuo clausurado del “aquí y ahora” donde se desarrolla la actuación sin afectar la coherencia de la narración-representación y la causalidad de la acción representada. La fragmentación, repetición, duplicación y ralentización se usan para poder intensificar la continuidad de la actuación en lugar de sacrificarla a efectos de la continuidad ilusoria, concretamente la continuidad de la acción representada. En el teatro contemporáneo, un ejemplo a destacar es el trabajo de Guy Cassiers, que utiliza las nuevas tecnologías en sus producciones de forma exhaustiva con el objetivo de representar la interioridad de la experiencia y la exterioridad de la acción desde diferentes perspectivas. En efecto, en su trabajo teatral, la experiencia y la acción se separan para reconectarse de un nuevo modo. Cassiers representa tiempos disímiles uno junto a otro (espacialización del tiempo) tanto como mundos diversos puedan conectarse a través de modos específicos de percepción y experiencia (Merx, 2003/2006). Asimismo, se puede mencionar el trabajo del grupo *Hotel Modern* (<http://www.hotelmodern.nl> [consultado en 16.02.2007]) y Carina Molier, quienes, por medio del uso del video, confrontan la realidad de la ilusión con la ilusión de la realidad, y con el conocimiento de las diferencias entre representaciones en vivo y mediatizadas. Igualmente, podemos mencionar la labor de Peter Greenaway (en filmes, puestas teatrales, instalaciones y exhibiciones), quien ha analizado las posibilidades de la dramaturgia modular de manera destacable, así como su aplicación en el teatro y cine. En particular, ha extendido los métodos épicos de representación teatral y cinematográfica a través del uso de tecnologías digitales. En consecuencia, concuerdo con Oosterling (2003) cuando afirma que en el discurso filosófico del arte y la cultura la intermedialidad hace referencia particularmente a la correlación entre el arte, la ciencia y la ética (la política) como una búsqueda consciente con el propósito de derribar las esferas de los valores culturales o ámbitos de acción.

Comencé este artículo estableciendo algunas premisas que se hallan en los discursos sobre cambios y relaciones mediales. A partir de una perspectiva trans- e intermedial, es importante examinar el alcance de estos cambios y correspondencias por ser decisivos para el desarrollo de nuevas formas de experiencia y expresión. A su vez, necesitamos cuestionar la importancia de la ontología de los medios, suponiendo que las dinámicas de los procesos trans- e intermediales involucran principalmente las relaciones que se realizan recíprocamente entre materialidad, medialidad y las convenciones estéticas de producción y percepción. Sin embargo, para la investigación

de los cambios y correlaciones entre los medios, la práctica artística interdisciplinaria debe ser el marco referencial por excelencia.

Bibliografía

- » Auslander, P. (1999). *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge.
- » Balme, C. (2001). *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Erich Schmidt Verlag.
- » Bolter, J. D. y Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. The MIT Press.
- » Brecht, B. (1930). Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. En M. Schwaiger (Ed.), *Bertolt Brecht und Erwin Piscator: Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre*. Verlag Christian Brandstätter.
- » Eisenstein, S. (1981 [1923]). Montage van attrakties. En *Montage: Het konstruktie-principe in de kunst, Sunschrift 175* (pp. 15-21). Nijmegen.
- » Kandinsky, W. (1973 [1912]). Über Bühnenkomposition. En M. Bill (Ed.) *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler* (pp. 49-61). Benteli Verlag.
- » Kandinsky, W. (1973 [1913]). Über das Geistige in der Kunst. En M. Bill (Ed.) *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler* (pp. 62-78). Benteli Verlag.
- » Kandinsky, W. (1973 [1923]). Über die abstrakte Bühnensynthese. En M. Bill (Ed.) *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler* (pp. 79-83). Benteli Verlag.
- » Kattenbelt, C. (2006). Theatre as the Art of the Performer and the Stage of Intermediality. En F. Chapple y C. Kattenbelt (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance* (pp. 31-41). Rodopi.
- » Kattenbelt, C. (2007). Intermediality: A redefinition of media and a resensibilization of perception. [Ponencia]. *Intermediality: Performance and Pedagogy*, Sheffield University, Reino Unido.
- » Merx, S. (2003). Guy Cassiers, Proust en het gebruik van video. En *Proust 2: De kant van Albertine, script en werkboek* (pp. 226-233). Theatre & FilmBooks / ro theatre.
- » Merx, S. (2006). Swann's Way: Video and Theatre as an Intermedial Stage for the Representation of Time. En F. Chapple y C. Kattenbelt (Eds.) *Intermediality in Theatre and Performance* (pp. 67-80). Rodopi.
- » Meyerhold, W. (1930). Rekonstruktion des Theaters. En M. Brauneck (Ed.), *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Reinbek bei*. (pp. 252-260). Rowohlt.
- » Murray, E. (1972). *The Cinematic Imagination*. Frederick Ungar.
- » Oosterling, H. (2003). Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards Ontology of the In-Between. *Intermedialités*, 29-46.
- » Raessens, J. F. F. (2001). Cinema and Beyond: Film en het proces van Digitalisering. *E-view: een elektronisch magazine over theater, film, televisie & nieuwe media*, 1.
- » Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, 6, 43-64. <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>
- » Schröter, J. (2006). *Intermedialität*. En *Theorie der Medien*. <http://www.theorie-dermedien.de>

- » Seel, M. (1985). *Die Kunst der Entzweiung: Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Suhrkamp.
- » Simanowsky, R. (2006), Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst. En U. Meyer, R. Simnowsky; C. Zeller (Eds.). *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarische Verfahren*. (pp. 39-81). Wallstein Verlag.
- » Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Otto Wigand.