



## EL REENCANTAMIENTO DE LA IMAGEN DIGITAL

### Los *Cortes publicitarios* de Daniel Martínez a través de las *propuestas* de Italo Calvino

The reenchantment of Digital Image: *Commercial Cuts* by Daniel Martínez through the *proposals* by Italo Calvino

MARTA DEL POZO ORTEA <sup>1</sup>

<sup>1</sup>University of Massachusetts-Dartmouth, EUA

---

#### KEY WORDS

*Commercial Cuts*  
*Italo Calvino*  
*Digital Art*  
*The Infrathin Image*  
*Reenchantment*

#### ABSTRACT

*This article engages with Daniel Martinez's Commercial Cuts, a video animation of the homonymous book of poems by the Spanish writer Javier Moreno. Commercial Cuts, I will discuss, is a videopoetic narrative on the mythical promise of salvation exercised by our world of advertising. Following Italo Calvino's memos, and featuring the photograms from Martinez's narrative, I will discuss how this narrative ultimately emerges as a visual poetics that defends a recuperated mythical impulse of continuity for the contemporary visual regime. With it, it manages to overcome one of main blind spots of postmodernity: the negation of the mythical perspective-*

---

#### PALABRAS CLAVE

*Cortes publicitarios*  
*Italo Calvino*  
*Arte digital*  
*Imagen infra-leve*  
*Reencantamiento*

#### RESUMEN

*Este artículo analiza la videoanimación de Daniel Martínez, Cortes Publicitarios, basada en el libro homólogo de poemas del escritor español Javier Moreno. Cortes publicitarios es una narrativa sobre el valor mítico de salvación las imágenes publicitarias. Usando los memos de Italo Calvino y los fotogramas de la animación, discutiremos cómo la narrativa de Martínez emerge finalmente como una poética visual que defiende un renovado impulso mítico de continuidad para el régimen visual contemporáneo. Con ello, consigue trascender uno de los puntos ciegos de la posmodernidad: la negación de la perspectiva mítica.*

---

## 1. Introducción

En este artículo analizaremos la animación digital *Cortes Publicitarios* (2007) realizada por Daniel Martínez a partir de la obra original de Javier Moreno, el poemario con el mismo título. Se estudiará esta animación partiendo de la premisa de Oliver Grau, para quien el arte digital resume las influencias y las interacciones del Arte, la Ciencia y la Tecnología en nuestra cultura y, por lo tanto, forma parte del arte de nuestro tiempo (1). En el mismo volumen, *Mediaarthistories*, Andreas Broeckman apoya esta idea enfatizando una común estética de la recepción entre el arte analógico (tradicional) y el digital: "approach that highlights the experiential qualities of art, and the aspects of reception, is more likely to identify an aesthetic continuum between analog and digital aesthetics. This approach implies that, in this respect, media art should not be discussed in separation from contemporary art practice in general." (Broeckmann 194). Siguiendo esta idea, en lo que sigue se considerará la versión digital del poemario de Moreno como un artefacto artístico en donde prima una estética de la recepción y para ello se aplicarán las propuestas de Italo Calvino para la literatura del presente siglo recogidas en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*<sup>1</sup>. El objetivo de aplicar los valores recogidos por Calvino (ligereza, rapidez, exactitud, visibilidad, multiplicidad y consistencia) a esta animación es demostrar la posibilidad de utilizar las mismas herramientas hermenéuticas para el artefacto digital que para la literatura y con ello demostrar el valor intrínsecamente artístico (y por ende comunicativo) de la animación que me propongo explorar. Por otra parte, al trasvasar al mundo digital un producto literario cuyo mensaje trasciende, gracias a los nuevos valores instilados en la imagen, la perspectiva desencantada de la postmodernidad y rescata la dimensión mítica para los valores seculares del mercado, se argumentará que este artefacto que tenemos entre manos amplía la visión del mundo reencantado, al transmitir y llevar a cabo su misión original, puesto que se convierte en lo que promete: pura imagen.

Aquí, la Tecnología ya no se trata como un factor de desencanto, como apuntaría Max Weber en su tesis del desencanto, sino al contrario, de reencantamiento, y viene a corroborar la tesis de Alfred Gell<sup>2</sup>: que la tecnología reencanta el mundo porque ella misma es reencantada y que su incom-

prensibilidad como mecanismo técnico acerca el producto tecnológico a la magia. Una idea similar sostiene Régis Debray en torno a la cualidad mítica de la imagen electrónica cuando afirma que "la imagen de video reactiva en nosotros una mirada idólatra, que confunde a Dios con su estatua, el signo con su referente, la realidad del mundo con su imagen electrónica" (52). Con todo ello, en las líneas que siguen se analizará la versión del poemario de Martínez siguiendo las directrices de Calvino para demostrar la posibilidad de su examen desde una óptica del artefacto artístico y por otra parte, se ahondará en la tesis del reencantamiento tecnológico a partir de un producto propiamente tecnológico, y no ya desde una visión que toca tangencialmente el mundo de la tecnología, como ocurría en el poemario. Aunando ambas consideraciones de este artefacto (la artística y la tecnológica), el objetivo final de este epígrafe es defender que la versión digital de Daniel Martínez encierra finalmente toda una poética digital que convertida en praxis (en imagen) logra cumplir la promesa de reencantamiento de su contenido.

Interesa mencionar al comienzo de este estudio las propias palabras del director, para quien su versión de *Cortes Publicitarios* es "esencialmente un relato muy occidental sobre las ambiciones del ojo y el poder de la ficción icónica (imágenes-imágenes e imágenes-palabras) así como un metarrelato sobre esa ficción, de la que se procura salir -a través de la inducción hacia 'una mirada interior'" (Martínez, s.p.). Estamos pues ante un metarrelato o poética del artefacto artístico digital que comprende su mecanismo de producción (la tecnología digital), su mecanismo de recepción (el ojo)<sup>3</sup> y su propio objeto: una ficción icónica. Veremos cómo la dimensión "interior" y mítica de tal ficción señala la recuperación de la perspectiva interiorizante necesaria para reencantar el arte.

## 2. Visibilidad

Aunque se trate del cuarto concepto rescatado por Italo Calvino en sus *memos*, la naturaleza de este estudio hace pertinente recuperar en primer lugar el valor central de la visibilidad. El arte digital al que aquí nos enfrentamos es otro ejemplo de la importancia de la imagen y dada su relación con un poemario anterior supone la transición de la palabra al icono. La imagen ya no es aquí, como en el poemario, *logos* (con su correspondiente imagen mental), sino puro signo denotado, materializado y versado en *imago* a través de un proceso computacional. Como comenta Mora, es importante notar aquí que incluso aunque lo que vemos en la pantalla sean palabras, éstas no dejan de estar conformadas por píxeles y, por lo tanto, son propiamente imágenes: "No son tinta, ni tipos móviles, sino píxeles iluminados que generan unas

<sup>1</sup> Este libro está basado en las seis charlas que Italo Calvino iba a ofrecer en Harvard como parte de las Charles Eliot Norton Lectures, en la primavera de 1985. Sin embargo, el italiano falleció antes de poder terminar dicho proyecto. En el momento de su fallecimiento, el autor italiano había terminado de escribirlas todas excepto la última, sobre el valor de la consistencia (en las siguientes páginas se utilizará la versión de la obra en inglés).

<sup>2</sup> Ver Gell, Alfred. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology".

<sup>3</sup> Para José Luis Brea, un ojo es "una máquina productiva" (69)

veces letras y otras imágenes. Son mutantes, fluorescentes, dinámicas. Son letras sin imprenta." (Mora "letras", 317). No nos hallamos entonces ante una estética objetual (tradicional, analógica) sino procesual, digital y tecnológica. La imagen programada, digitalizada y resultado de computaciones, apunta a la transfiguración de los significantes previamente literarios. La tecnología digital (la programación de tales significantes a partir de computaciones y algoritmos) y no el arte pictórico, manual, o incluso el cinematográfico, es pues la encargada de "facturar" el producto final. Así pues, el "pictorial turn" que ya anuncia el poemario original de Moreno con su profusión de imágenes y la idiosincrasia pictórica de su temática (el mundo de la publicidad) parece hallar en esta versión digital no sólo su complemento perfecto, sino su cumplimiento perfecto: la visibilidad.

En cuanto a la visibilidad, para Calvino se pueden distinguir dos tipos de procesos imaginativos: "the one that starts with the world and arrives at the visual image, and the one that starts with the visual image and arrives at its verbal expression" (83).<sup>4</sup> Si bien la literatura sería el campo de lo segundo, la "inscripción del signo," como dice Moreno en un lugar, el universo de la imagen digital parece comenzar por el mundo y llegar a la expresión visual. Efectivamente, y continuando con Calvino, "in cinema [pensemos aquí en la versión digital del texto] the image we see on the screen has also passed through the stage of written text, has then been "visualized" in the mind of the director, then physically reconstructed on the set, and finally fixed in the frames of the film itself" (83). Es interesante enfatizar la trayectoria de versionado del artefacto que tenemos entre manos en este punto del análisis para no caer en el error de denominarlo una adaptación, en el sentido tradicional del término. Los *Cortes Publicitarios* de Daniel Martínez, como nos advierte el propio autor, no son una adaptación, sino una versión y una visión personal del poemario original. Éste ha originado un segundo texto, las acotaciones del propio creador gráfico, las cuales interpretan el poemario de Moreno, pero también lo transforman en narrativa. Este hecho es de máxima importancia ya que mientras el poemario, como hemos visto, está conformado por poemas dedicados a marcas publicitarias o a figuras importantes en el mundo de las comunicaciones y la tecnología, carece de la estructura lineal subyacente a la versión de Martínez.<sup>5</sup> En otras palabras: en la versión digital se vislumbra un hilo narrativo a través de un protagonista (el coche deportivo) y su estructura circular. No así en la obra de Moreno que, pese a una temática común, carece de esta línea narrativa. Regresando al tema de la visibilidad, vemos observamos que a partir de un texto original

poético Martínez ha realizado una versión también textual (la narrativa de las acotaciones) que acompañarán la puesta en escena de la imagen, su digitalización. Estos son los pasos que nos llevan al producto visual que estoy a punto de abordar.

Los *Cortes Publicitarios* de Daniel Martínez tienen una duración de 33' 50"+7' 40" de créditos y están divididos en 16 escenas. Se trata de un visionado de naturaleza ecléctica con diferentes secuencias. Muchos referentes están tomados del poemario original, así como los versos que acompañan a las imágenes. Otros, sin embargo, son de la autoría del propio director y redimensionan la obra como un producto diferenciado. Pero no sólo el elemento visual, sino la música que acompaña la obra y que varía en cada escena, es un añadido del propio Martínez.<sup>6</sup> De ahí que como el ya mencionado teórico W.J.T. Mitchell nos invita a considerar en su artículo titulado provocadoramente "There Are No Visual Media," el artefacto digital sea imagen pero también algo más: "From Aristotle's observation that drama combines the three orders of *lexis*, *melos* and *opsis* (words, music, and spectacle) to Barthes's survey of the "image-music-text" divisions of the semiotic field, the mixed character of media has been a central postulate" (395). Efectivamente, salvando la pintura, no hay *media* puramente visual. Los *Cortes* de Martínez son un buen ejemplo en donde los tres elementos (imagen, texto y audio) configuran el producto final.

La propuesta de Mitchell es finalmente abrir la historia del arte "visual" al proyecto planteado por el historiador del arte Aby Warburg a comienzos del siglo XX: estudiar lo visual en combinación con todo el aparato sensorial y semiótico del conjunto. Las siguientes palabras del propio Warburg expresan su visión personal de la historia del arte y resultan aplicables al proyecto de Mitchell para el estudio de las llamadas animaciones visuales, así como para el estudio concreto de la obra de Martínez: "La consideración formal de la imagen- incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte-... me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras" (Warburg 73). He aquí pues la necesidad de huir del puro esteticismo de la imagen y recuperar su carácter simbólico, de reinsertarla en su campo de acción mítico, de reencantarla. Con todo esto, reforzamos el valor de lo visual en este análisis, pero no en su plena autonomía, sino como parte de este sistema de relaciones con lo verbal, lo sensorial y lo semiótico del conjunto, en este caso, de la animación. La recuperación de la dimensión simbólica de la imagen en este marco de relaciones entre la religión (lo mítico) y el arte (digital) apunta a esta ecología visual, a esta relación biológica y dinámica de la imagen y a la perspectiva del reencantamiento.

<sup>4</sup> Las citas de Calvino se realizarán a partir de una traducción al inglés del texto original en italiano.

<sup>5</sup> En oposición al género del poema largo.

<sup>6</sup> No así la música de Bach mencionada en el poema original de Moreno *Erbame mein Gott*.

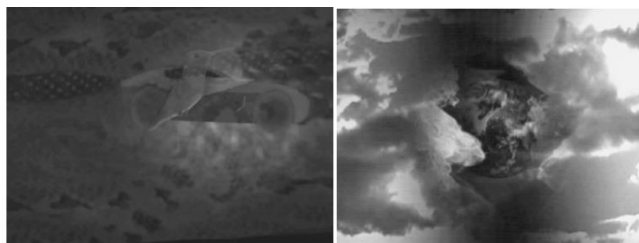
### 3. La ligereza: la imagen infraleve

Continuando con los valores apuntados por Calvino, recuperamos ahora el resto de sus propuestas en el orden original. La primera propuesta del autor italiano para la literatura del presente milenio versa sobre la ligereza. Calvino rescata en este primer memo a Ovidio, para quien todo puede transformarse en otra cosa y el conocimiento del mundo significa la disolución de su solidez (Calvino 9). Siguiendo el mismo principio metamórfico que ya hemos estudiado como parte de la poética de Moreno, las imágenes con las que se abre este visionado (desde el comienzo hasta 2'39") se disuelven también en otras imágenes.

Mediante una cadena de transformaciones, la animación consigue abrir la narrativa con una perspectiva mítica, metafórica y cosmogónica de un mundo heraclitano regido por la transmutación de todas las cosas: Así, la imagen de un coche deportivo iluminando una oscura carretera se convierte inmediatamente en la imagen de un colibrí atravesando un ciclo de anillos que posteriormente se inserta en el cuerpo de la serpiente mitológica que incuba el *huevo-mundi*<sup>7</sup> (Martínez, s.p.). Posteriormente, en una suerte de "aberración simbólica" (Martínez, s.p.), el bien y el mal (la dualidad) quedan representados en la unión de Santa Teresa de Jesús y Hitler en busca de un principio individuatorio. A esta imagen, se le superpone inmediatamente el *Angelus Novus* de Klee soplando y destruyendo el retrovisor del conductor. Y finalmente, nos situamos en un cruce de caminos cuyas señales, cada una de ellas correspondiente a cada uno de los poemas originales, apuntan a las múltiples direcciones que tomará esta animación. He aquí este comienzo que apunta al valor metamórfico, ligero, de la narración.

Calvino considera que si ha de elegir una imagen auspiciosa para la literatura del nuevo milenio elegiría aquella del "sudden agile leap of the poet-

philosopher who raises himself above the weight of the world, showing that with all his gravity he has the secret of lightness, and that what many consider to be the vitality of the times . . . belongs to the realm of death" (12). Se refiere aquí al poeta Guido Cavalcanti quien, es capaz de pensar sin el peso del pensamiento (de la filosofía) sino que, consciente de que las imágenes y las metáforas son el lenguaje natural del pensamiento y la poesía, elige la poesía



El coche, el colibrí y la serpiente

Huevo-Mundi

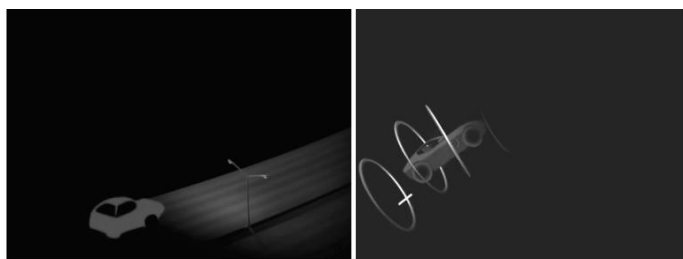


Santa Teresa y Hitler

Santa Teresa y Hitler se abrazan

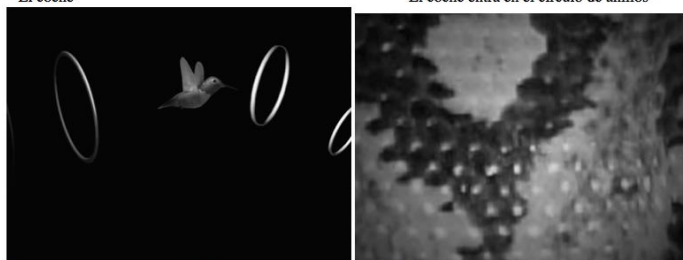
para expresar sus pensamientos (Ardizzone 9). Recupera así el italiano el valor de la ligereza acompañado del de la inmortalidad en un universo poético y metafórico. Es interesante esta asociación porque la animación también consigue crearla si consideramos que las primeras imágenes del visionado nos ofrecen el "salto ágil" de un colibrí atravesando un ritual simbólico de anillos (un posible símbolo de iniciación). Pero quizás la referencia más notable al respecto del valor de la ligereza en relación al valor de la inmortalidad sea la incorporación de la pintura de Klee el "Angelus Novus," la cual sopla y destruye el espejo del retrovisor del coche deportivo del protagonista:

El *Ángel de la Historia*, que es el de la Desolación en un mundo expresionista donde se ha olvidado el feroz combate milenario entre las fuerzas del Bien y el Mal, es también un *Ángel Liberador*, al hacer desaparecer de un soplo el espejo retrovisor frontal del vehículo del conductor protagonista. Destruído el retrovisor "prohibida la elegía." (Martínez s.p.)



El coche

El coche entra en el círculo de anillos



El coche se transforma en colibrí

La piel de la serpiente

<sup>7</sup> El huevo-mundi es para los sumerios la masa primigenia no diferencia, centro y eje del mundo.



El *Angelus Novus*

Resulta interesante que Martínez elija el ángel de Klee en su versionado digital de estos versos por dos razones. Por una parte, toma una imagen (del acervo de la cultura) que precisamente confronta su propio peso histórico: Este “Angelus Novus,” conocido como el Ángel de la Historia, camina hacia el futuro *mirando* hacia el pasado según el reconocido análisis de esta obra realizado por Walter Benjamin: “The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future. . . What we call progress is *this* storm” (392). Se trata por tanto de una mirada a la que se le impone el avance, que simplemente no puede quedarse en el pasado, en el valor de la ruina, porque la tormenta de la historia, la empuja hacia “el futuro de los elegidos, esa ‘tierra prometida’ ‘lejos del presente, lejos del pasado,’ que es la Publi- Ciudad contemporánea, esta pura intemporalidad irreductible” (Martínez s.p.).

Por otra parte, la obra de Klee se trata de una alegoría perfecta para la memoria que nos proporciona la imagen digital o *e-image* (imagen electrónica) según José Luis Brea. Si bien para el crítico la imagen-materia (inscrita en su soporte) requiere una memoria archivística y la memoria film precisa de una memoria REM o retiniana, la memoria de la *e-image* necesita de una memoria RAM. Se trata ésta de una memoria en red; “activamente amnésica, ella olvida casi a la misma velocidad a la que recuerda, produciendo sus rescates únicamente con proyecciones de una fantasía comprometida” (Brea 79). Como el ángel, dice Brea, se trata de una memoria que vuela hacia adelante aunque su mirada esté dirigida hacia atrás: “Es memoria de lo que nunca ha sido” (Brea 79). Por tanto, la memoria de la imagen digital es una memoria para la cual las imágenes no están al servicio del rescate pasivo sino que en ellas, el recuerdo y la proyección futura son simultáneos. La animación de Martínez parece reflexionar sobre esta idea cuando posteriormente (en el intervalo



El *Angelus Novus* persigue al coche

9:03”- 9:28”) muestra la desintegración de las imágenes de las pirámides egipcias con el efecto de fotograma, al tiempo que el deportivo avanza veloz proyectado hacia ese futuro atemporal, mítico, de la “Publi-Ciudad”. El pasado y la ruina se desintegran ante esta nueva visión del tiempo.

No sólo el peso del mundo, sino el de la cultura y el del pensamiento filosófico, como diría Calvancanti, se derrumban en pos de un nuevo modo de pensamiento más liviano, poético, metafórico, infraleve y sin memoria de archivo. Estas imágenes de borradura memorística en la animación conforman así una metáfora visual apropiada para la naturaleza amnésica de la imágenes digitales ya que muestran que éstas no están al servicio de recuperar el pasado, sino que “son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo para quedarse” (Brea 67). La imagen digital estaría así en el orden de una estética espectral, fantasmagórica que atendería a un proceso de aparición / desaparición (Brea 67). En este sentido, el símbolo de la serpiente que enmarca la narrativa (recordemos que la cadena de transmutaciones simbólicas del comienzo nos ha dirigido a su cuerpo simbólico, en el cual nos hallamos insertados ahora) tiene las mismas connotaciones de aparición / desaparición. Observa así Aby Warburg en su obra el *Ritual de la Serpiente*:

La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar la piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal. (Warburg 51)

Nos hallamos pues en una estética que recapacita sobre los valores de aparición y reaparición en conexión al valor de inmortalidad asociada a la morfología y ontología de la imagen digital. La piel de la serpiente contenedora metafórica de todo el relato tiene así la función de enmarcar la narración en un espacio mítico atemporal y por lo tanto en el

engranaje del reencantamiento icónico. Se trata, en otras palabras, de recuperar una ecología de la imagen simbólica en el marco de la producción de las imágenes digitales. (Regresaremos más adelante a la imagen de la serpiente por tener aún más connotaciones simbólicas pertinentes a este estudio del artefacto digital).

Éste es pues el modo en que se inserta el valor de la ligereza anunciado por Calvino en las primeras secuencias del relato de Martínez a través de una imagen que se anuncia metamórfica y espectral; que avanza sin mirar hacia atrás creando nuevas redes y conexiones rumbo hacia “la tierra prometida” y que al igual que Guido Cavalcanti, el poeta-filósofo, se sobrepone al peso de la historia y de la cultura a través del lenguaje poético de la liviana metáfora visual: el colibrí, el coche deportivo, el Ángelus Novus, la serpiente, ect. Todos estos motivos conforman nodos metafóricos de conexiones propios de la imagen electrónica, un sistema infrave, espectral y en red que, como profetizaba Calvino, es pura ligereza.

#### 4. La rapidez del párpado

El siguiente valor tratado por el pensador italiano, estrechamente relacionado con el anterior, es el de la rapidez. El secreto de un buen relato radicaría para Calvino en su economía: “the events, however long they last, become punctiform, connected by rectilinear segments, in a zigzag pattern that suggests incessant motion” (40). Este valor nos retrae además a la práctica del zapping televisivo que se muestra en varias secuencias de la animación. Por su parte, la relación metafórica entre la conducción del vehículo y la del ojo señalando la idea del rápido visionado al que nos somete la imagen digital, también es apuntada por el director de Cortes, quien se apoya en unos versos del poemario para establecer esta asociación: “Imagina que el Párpado es tu marca de coches deportivos, que tú eres el Ojo que está detrás, que lo calza y lo conduce. La luna delantera del vehículo es también tu pantalla, y la cámara de la que se acompaña el protagonista. . . con la que persigue la ‘luz que intenta darse a la fuga’”<sup>8</sup> (Martínez s.p.). En el escenario de este artefacto digital, nos hallamos pues ante una fugaz persecución de la luz y de imágenes.

Pensemos que este deportivo-ojo viaja veloz a través de la oscuridad de la noche se convierte así en una metafórica *cámara oscura* que busca crear imágenes a través los focos que iluminan el camino. Nos encontramos pues ante una reconfiguración electrónica de una “narrativa-luz” entendida ésta como una alegoría de la creación del mundo fenoménico de las imágenes. Efectivamente, la animación viaja de la oscuridad de la noche hacia la claridad del día en la última secuencia. El amanecer



El párpado

inserta así la conciencia mítica en el escenario digital, al igual que las “narrativas-luz,” según Cassirer, experimentarían el espíritu mítico cada nuevo amanecer. La rapidez, sin embargo, a la que se somete esta narrativa-luz de Martínez no nos sitúa, como dice Brea, en el “jardín leibniziano de las infinitas imágenes-mónada ordenadas selectivamente – por una u otra voluntad de relato, por una retoricidad en juego” (69), sino que nos encontramos insertados en un “gran concierto disonante- en el escenario electrónico. En él, la febril vorágine de las narrativas-luz recupera su condición caótica, desordenada” (Brea 69). Ésta no deja de ser una representación adecuada e irónica del mundo de la publicidad contemporánea y el modo en el que como consumidores recibimos la información sin aparente conexión, bien pasivamente con el mundo de los vallados publicitarios o activamente cuando efectuamos el zapping en nuestras pantallas de televisión.

Pero lo que le interesa básicamente a Calvino no es la rapidez física, sino la relación entre ésta y la velocidad mental (41). Parece apropiado enfatizar esta consideración para el mundo de la publicidad y del diseño gráfico ya que los diseñadores y publicistas tienen que tomar en cuenta este valor puesto que a través de la tipografía y las imágenes deben enfatizar las diferencias y el mensaje y aun así, comunicar con rapidez (Jacob 108). Quizás también por ello la parodia de Martínez del mundo de la publicidad avanza aquí rápido a través de esta constante permutación de imágenes, mensajes, tipografías, colores, texturas, músicas y sonidos, para enfatizar la disparidad de las formas y dar velocidad al mensaje en las mentes de la audiencia. Un ejemplo de este avance rápido es la secuencia que transcurre desde 19’10” a 20’08.” Este momento refleja la cultura del consumismo al crear una rápida yuxtaposición de imágenes en las mentes de la audiencia de un carro de la compra, una reunión de ejecutivos y la recolección del cereal en algún lugar en Asia, al tiempo que la música electrónica en el fondo acompaña la velocidad del mensaje y los versos del original de Moreno<sup>9</sup> se

<sup>8</sup> Citado en el poema “Nike” del original de Moreno.

<sup>9</sup> Es la democracia / de la mercancía / Al final un objeto vale lo que vale: / unas horas de trabajo en algún lugar / recóndito de Asia / un plato de arroz / algo de leche / poca cosa. (Moreno

yuxtaponen a las imágenes procurando la ironía sobre la publicidad al establecer la relación entre explotación de los países del tercer mundo y la cultura del consumismo.



Se vende



El mundo en el carro de la compra



Reunión de negocios



La democracia de la mercancía

El placer, dice el italiano, estriba precisamente en la sobreabundancia de imágenes y sentimientos que abren interpretaciones en múltiples direcciones que mantienen la mente ocupada. Dejando al margen este juicio de valor al lector o espectador de *Cortes*, una cosa sí parece cierta: la rapidez y simultaneidad de mensajes en *Cortes Publicitarios* indudablemente reta el intelecto. Tanto en los poemas de Moreno como en esta versión de Martínez se barajan cuestiones de estética, filosofía o economía que entre otros, que nos llenan la mente de mensajes con su objetivo de ironizar sobre el mundo de la publicidad. El estilo poético multirreferencial en la versión original de poemas es rápido, pero el lector impone su ritmo. No así el visionado que fluye en sus estrictos 33' 50" + 7' 40" de créditos y cuyo análisis, como en este caso, pide la ejecución de pausas a sabiendas que nada en su contenido es arbitrario en este rápido zigzag de imágenes, sonidos y versos.

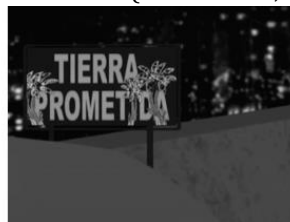
## 5. La búsqueda de exactitud

Para Calvino, la exactitud se relaciona con tres ideas diferenciadas: un plan bien definido, la evocación de imágenes claras, incisivas y memorables y un lenguaje preciso (56). Nos referiremos a las dos primeras ideas por pertenecer la tercera estrictamente al mundo literario. Así, el plan que Calvino tiene para la literatura es que ésta habite la "Tierra Prometida" en donde el lenguaje se convierta en lo que realmente ha de ser (56), porque el escritor puede revisar su trabajo hasta que éste se encuentre completamente satisfecho con él. Si el lenguaje para el pensador italiano ha de

"Cortes" 19)

dirigirse hacia esta tierra prometida de precisión, el artefacto audiovisual que aquí se estudia (en consonancia con el libro de poemas) parece dirigirse a cumplir un plan similar: alcanzar la tierra prometida del consumidor, la PUBLI-CIUDAD o aquel lugar en donde se reúnen todos los deseos del consumidor. Tiene sentido: si inmersos en el giro icónico, el modo que rige la comunicación hoy en día es precisamente a través de la imagen, entonces ésta ha de ser invariablemente la puerta hacia tal lugar de satisfacción de los deseos del espectador. Así los productos que aquí se anuncian y que reemplazan a las marcas comerciales, apuntarían a una lógica del capital que podría entenderse como una reconfiguración en el marco capitalista de la lógica del deseo lacaniano:<sup>10</sup> En la versión de *Cortes* de Martínez, la *Esperanza* es su agencia inmobiliaria, *Ideales*, una marca de preservativos, *Aguas Minerales*, la urbanización de sus sueños, etc. y así, todos estos productos reactivarían el pensamiento simbólico en el marco de una economía de mercado con el objetivo de otorgar una suerte de pertinencia simbólica a un consumidor "deseante."

Probablemente una de las secuencias más representativas del poemario en este sentido, la que cumpla con mayor exactitud la metáfora de un plan "salvífico" (maravilloso, reencantado) para la



La Tierra Prometida



Ideales



Penumbra



La Esperanza



Aguas Minerales



Epidauro

<sup>10</sup> Esta idea está en el trasfondo de la obra del pensador Slavoj Žižek en *The Sublime Object of Ideology*. En ella, Žižek propone la unión de ambos paradigmas, el psicoanalítico y el político y relaciona la lógica del deseo lacaniano y la lógica del capital marxista para explicar la correlación de dos fuerzas "deseantes" que estructuran a las subjetividades contemporáneas, creando una constante ansiedad por el objeto simbólico de identificación.

imagen, sea aquella comprendida entre 13'40" a 14'48." En ella, la imagen en una pantalla de cine<sup>11</sup> nuevamente se convierte en lo que promete, comunión, al proyectar un embrión flotando en el espacio al mismo tiempo cósmico y uterino y convertirse así metafóricamente la propia imagen en cordón umbilical entre el espectador y un mundo al que accedemos por medio de una pantalla de cine. Así, "si la estética es el vínculo que liga a todas las cosas 'tal como aparecen,' entonces todas las cosas convergen, heterogéneas aunque similares, en su carácter de culto y, por lo tanto, en un universo de sentido: *un sintagma de continuidades y elementos complementarios*"<sup>12</sup> (Francalanci 24-25). Recobrar el sentido, la continuidad, atiende pues al proyecto de romantizar y reencantar el mundo mediante el poder de culto de la imagen, pero no a través de su simple estetización, sino, volviendo a Warburg, comprendiendo su "necesidad biológica entre la religión y el arte", es decir, entre la capacidad de *religare*, volver a unir. Por otra parte, la metáfora biológica también queda aquí enfatizada y nos recuerda a la necesidad ya apuntada por los estudiosos de la imagen contemporánea de crear una ciencia de la imagen con un vocabulario útil para científicos y artistas: el cordón umbilical es ciertamente necesidad biológica pero también metáfora tecnológica del mundo hiperconectada.<sup>13</sup> Éste quizás sea parte del plan "exacto" de la animación de Martínez: buscar sentidos a través de lo simbólico e insertando la aventura de lo maravilloso en lo secular.



La comunión de la imagen

La segunda acepción de la exactitud apuntada por el italiano trata de la evocación de imágenes claras, incisivas y memorables. Hay una secuencia en la animación en que nos lleva a pensar en la acepción de este valor. En el punto 25': 21, " al visionado de unas nubes en la pantalla se superpone

<sup>11</sup> Se trata ésta de la misma imagen que aparece en el blog *Peripatetismos* de Javier Moreno.

<sup>12</sup> Citado en Carmagnola y Ferraresi, p. 208.

<sup>13</sup> Quizás la metáfora más relacionada en este sentido entre el mundo de la biología (la botánica) y el tecnológico sea la del *rizoma* de Deleuze y Guatari que se discutirá en el apartado dedicado a la multiplicidad.

el marco de una cámara digital, lo cual nos lleva a reflexionar sobre el acto del encuadre visual (analógico, con el propio ojo) y digital, y recuperar la reflexión con la que comenzábamos este trabajo que situaba ambos mecanismos en un continuum estético basado en los aspectos de la recepción. Y es que "ver," como dice Brea, es una operación selectiva y el ojo "un auténtico dispositivo que, como poco, encuadra, enfoca, selecciona, des-pliega: produce un campo visual. . . en el cual unas u otras imágenes. . . cobran 'cuerpo'" (Brea 69). Esta secuencia está pues al servicio de enfatizar esta relación entre lo visual y lo digital ya que la imagen que se superpone a ésta continúa con la reflexión sobre el efecto de encuadre y por ende el valor de la exactitud: se trata del momento en el que

*un hombre que coincide consigo mismo* acercando, como en un espejo, los dedos índices de ambas manos, lo que. . . da lugar a ese *famosísimo encuadre natural*; seguramente el primero en la historia, de la Subjetividad Objetiva, de la mirada, la visión, la contemplación . . . precursor primitivo de cualquier modo y manera que se llame, del encuadre fotográfico- cinematográfico y del marco escénico. (Martínez s.p.)

Martínez hace *coincidir* plenamente en esta secuencia lo visual, lo analógico y lo digital (pertinente tanto a los dedos como a la imagen) en este movimiento en búsqueda de una ansiada exactitud que finalmente no logra fijar la imagen, sino que engendra una cadena múltiple imágenes concatenadas en este orden: nubes- mar- ombligo-tierra- Internet- Zona Cero. Se trata de una cadena de imágenes análogas que reflexionan visualmente sobre el valor de la metáfora y la poética del *shock* ya discutida con anterioridad en los versos de Moreno. Esta secuencia parece convertirse así en una transposición adecuada del formato literario al visual del recurso literario de la metáfora como constante búsqueda de imágenes exactas y coincidentes, mediante un acercarse visual, digital y semántico que resulta en una interminable inaprehensión que engendra nuevas formas. Tienen aquí tanto Moreno como Martínez el referente mítico de la escuela órfica: Si un verso del primero rescata el mito órfico del universo como una copia errada de un antiguo demiurgo, dice Martínez que "como dicen los *órficos* de Dionisio, es el dedo que se extiende hacia su reflejo y 'el cristal que se rompe'. . . la superficie entonces límpida de un remanso de agua o la de otro espejo semejante, la que en los mitos 'engendra el universo'" (s.p.). Quizás por ello, el paso siguiente en esta secuencia es la disolución del plano cuando se ha alcanzado un nivel alto de exactitud y el surgimiento de una nueva metáfora. Relacionamos pues el valor de la exactitud profetizado por Calvino para este milenio con una literatura y con un arte visual que se articula en torno a la búsqueda de la siempre escurridiza metáfora, búsqueda que Moreno "fija"



en unos veros en el movimiento del dedo de Dios y su criatura en la obra de Miguel Ángel y que Martínez refleja con esta reflexión sobre el movimiento de *zoom in* en la pantalla. En el juego entre exactitud y disolución como un movimiento de contracción y expansión, finalmente observamos la referencia a INTERNET activada con un simple *click*.<sup>14</sup> Es interesante que, en este memo, Calvino establezca la vaguedad como valor que necesariamente ha de acompañar a la exactitud. Ésta es exactamente la paradoja que finalmente nos presentan estas imágenes: la exactitud dando lugar a una estética de lo difuso (Francalanci) o de la complejidad aludida por este *click* exacto en el logo de INTERNET. Este valor dará lugar al siguiente: la multiplicidad.

### 6. La multiplicidad en red: el rizoma.

En este memo, Calvino reflexiona sobre la novela del siglo XXI como una red de conexiones, una enciclopedia abierta, lo cual nos acercaría al concepto del “libro total” que Novalis tendría en mente y del que como ya hemos indicado, Moreno también es deudor. Se hace por ello pertinente mencionar en este momento el término deleuziano del *rizoma* por constituir una metáfora que indefectiblemente se aplica con asiduidad a la literatura de este siglo cuando hablamos de redes de conexiones y nos remite al concepto de la multiplicidad. Proveniente del mundo de la botánica, “the rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers. . . [In relation to contemporary society it assumes the idea of the network by implying] the principles of connection and heterogeneity [where] any point of a rhizome can be connected to anything other” (Deleuze and Guatari 7). He aquí otra metáfora que atiende a los deseos de aquellos teóricos que buscan crear un lenguaje común entre biología y tecnología y que además apuntaría al valor de la multiplicidad y a una estética de la complejidad no sólo para la literatura sino para el arte digital que estamos analizando. La multiplicidad hace pues referencia directa a esta nueva ciencia de la complejidad que atañe al mundo en todas sus vertientes: política, social, económica e incluso artística y técnica. De una estética reduccionista del modernismo nos encontramos ahora con imágenes que, partiendo de la simplicidad, se vuelven más y más complejas. De los elementos simples y simbólicos de la primera toma (el colibrí, la serpiente, el vehículo) evolucionamos en una narrativa que, fiel a la complejidad del poemario original, incorpora cuestiones de toda índole: políticas, económicas, míticas, filosóficas... recuperando finalmente en el minuto 30, 21” gran parte de las imágenes que hemos observado en una sola secuencia y que

reflexiona sobre el valor de la multiplicidad. Es el momento en el que la animación nos muestra una variación de las *Mil mesetas* de Deleuze y Guatari, ahora convertidas en unas metafóricas “mil pantallas” emitiendo simultáneamente diferentes momentos e imágenes pertenecientes a la propia animación en una secuencia autorreflexiva. Sin embargo, quizás el momento epítome al respecto de este valor, sea aquel en el que aparece en pantalla el mundo de Times Square, centro del mundo capitalista y de las economías de mercado sobre las que trata esta animación. (27' 20" - 27' 58")

Por ello, *Cortes Publicitarios* es ciertamente, tanto en el libro como en la animación digital, una enciclopedia con una multiplicidad de imágenes, discursos, mitos (antiguos y contemporáneos), citas... todos ellos conectados rizomáticamente pero al mismo tiempo pertenecientes a un mundo común, el omnipresente mercado. El propio director comenta al respecto: “Tómese el Mercado como metáfora contemporánea en el que cualquier hombre puede reconocerse (incluso en negativo por reacción en contra) . . . y la Pantalla en que se proyecta, con su Red de Conectores Internacionales, Globalizadores, como el Nuevo Oráculo” (Martínez s.p.). Proyectados todos nuestros deseos en esta nueva mitología contemporánea de mercado, todos los productos convergen aquí en este nuevo oráculo de la complejidad.



Mil pantallas

<sup>14</sup> Es importante también mencionar aquí que Javier Moreno tiene una novela con el mismo título, *Click* (Editorial Candaya, 2008), premiada como Talento Fnac.

La búsqueda de un sentido (y su final halla zgo) supone igualmente transitar del modo esquizo-frénico de *Thousand Plateaus* hacia esta visión del conjunto que nos permite sobrevolar el modelo rizomático, salir de las constantes trampas lingüísticas, en busca de la palabra *sentido*. Recordemos aquí que éste es precisamente uno de los principios del “iconic turn” que proponía Gottfried Boehm: “Understanding the image as ‘logos,’ as a meaning-generating process” (Boehm and Mitchell 10). Aunque aún insertados en este mundo en red, esta fabricación de sentidos a través de las imágenes, es lo que nos hace trascender la inestabilidad o el nihilismo negativo del rizoma, alcanzar perspectiva. De ahí el sexto memo sobre la consistencia.

## 7. Consistencia: la recuperación de sentidos

Calvino no llegó a escribir su memo sobre la consistencia, sin embargo, a efectos de cerrar este análisis, parece apropiado apelar a este valor en relación a la idea de cierre de la narrativa. Así, la animación se cierra consistentemente y de modo circular al recuperar el motivo simbólico que la guía. Se trata de la recuperación de la imagen del ojo-conductor que viaja dentro de la piel de la serpiente. En el minuto 32, la serpiente incubadora



Inmortal



El coche sale del cuerpo de la serpiente

como elemento conciliador entre la religión<sup>15</sup> y el arte. En el estudio de los poemas de Moreno ya introducíamos la noción del *phármakon*: la imagen contemporánea es veneno y medicina, producto de alienación y desencanto según la lectura postmodernista clásica pero también medicina si consideramos la dimensión mítica de la imagen simbólica que esta animación nos invita a considerar. Los mismos valores son trasladados a la animación de Martínez con la fuerza icónica de la serpiente reptando por las postmodernas gradas de Epidauro.<sup>16</sup> Volviendo a Aby Warburg, su interpretación de este símbolo en *El ritual de la serpiente* resulta muy interesante ya que éste también le asigna las cualidades de *phármakon* a dicho símbolo: Por una parte, dice Warburg, tanto en el Antiguo Testamento como en la Antigua Babilonia o en Grecia, la serpiente tiene connotaciones negativas. Y sin embargo, continúa Warburg, la figura del dios de la salud, Asclepio, representado por una serpiente enrollada en su bastón, es contemporánea de esta cosmovisión pesimista de la Antigüedad. Asclepio, dice un crítico de Warburg, “que por su tipología se asemeja al dios de las religiones monoteístas, sabe emplear el veneno de la serpiente como *phármakon*, como remedio para una humanidad padeciente.” (97)

Estos apuntes del estudioso del arte nos regresan a la animación de Daniel Martínez. Efectivamente, la serpiente reaparece finalmente en la narrativa como del subsuelo, con un mensaje de inmortalidad y de resurrección de una enfermedad representada en este marco de estudio por el mundo desencantado de la postmodernidad. Su reaparición puramente simbólica en el mundo de la publicidad aquí representado icónicamente, contribuye al ingreso del mito en un mundo secular e invita a una lectura de las imágenes en este orden mitológico y según su estatuto de *phármakon*: al tiempo que nos envenenan nos curan de nuestra alienación al ofrecernos, como las antiguas mitologías, una promesa de inmortalidad. Así pues, “dejarnos morder por la serpiente” equivale a un dejarnos abstraer por la perspectiva mítica. Quizás



La receta de la inmortalidad

del *Huevo-mundi* reaparece en escena mientras en las gradas de Epidauro observamos a unos muchachos leyendo estos versos del poemario original de Moreno:

Este parece ser precisamente el objetivo de Martínez al introducirnos en el cuerpo mítico de la serpiente: someternos a la cura (léase la cura de la cultura, del desencanto de un mundo atravesado por la opacidad de la modernidad) a través de la mordedura de la serpiente como símbolo de *phármakon*. La receta es precisamente ésa: recuperar la perspectiva mítica, la imaginación,

<sup>15</sup> Entendida como superación de la alienación, en el sentido de *religar*.

<sup>16</sup> Recordemos que Martínez hace explícita esta referencia en el minuto 4, 54” de la animación, en donde EPIDAURO da nombre a unas salas de cine.

por ello, la animación nos retrotrae finalmente al escenario mítico que en los últimos minutos tenemos en pantalla, un centro ritual en donde las columnas de piedra conforman la palabra mágica: INMORTALIDAD, reforzando aquella perspectiva mítica alejada de una razón instrumental aquejada por el tiempo y el espacio lógico de la conciencia objetiva. Al comprobar que el símbolo de la serpiente aparece siempre en un contexto de sufrimiento y alivio, lo más intrínsecamente humano, Warburg va más allá y analiza el símbolo de la serpiente dentro de una filosofía existencialista del “como si”: “Podríamos decir que, ahí donde el impotente sufrimiento humano comienza a buscar la salvación, la serpiente como imagen y como explicación de la causalidad no puede estar muy alejada. La serpiente merece un capítulo propio dentro de la filosofía del “como si.” (60) Esta filosofía defiende precisamente la “utilidad de la ficción” en la historia, el hecho de que la inteligencia humana ha de crear ficciones, imaginar, para aprender de la realidad. Aunque sepa que se trata de ficciones, las utiliza “como si” no lo fueran. No está dicha filosofía alejada de nuestro estudio. Efectivamente, la aplicación del pensamiento mítico, imaginal, equivale finalmente a la aplicación de la filosofía del “como si” fuera realidad. De ahí, que según las palabras de Martínez al comienzo de este epígrafe, nos encontramos en esta animación ante una “ficción icónica” ya que no deja de ser éste el modo en el que nos aproximamos al mundo de la imagen publicitaria en el mundo de hoy, a sabiendas de que lo que nos ofrece está filtrado a través de un “como si” fuésemos inmortales, “como si” todos nuestros deseos fueran a ser satisfechos en el gran oráculo del mercado. Nos convertimos así en “creyentes” de esta nueva religión del capitalismo que nos define (aunque sea por oposición) dada su omnipresencia y omnipotencia. Ocupando el lugar de algún Dios antiguo, éste rescata las fuerzas animistas del inconsciente.

Finalmente, nos situamos al otro lado del espectro de la filosofía weberiana: si el mundo protestante habría conseguido suplantar en el horizonte mítico los valores racionalistas y seculares del mercado, consiguiendo que la fe se fusionase con una razón instrumental (al servicio de la salvación a través de la religión y la ética protestante), ahora, los antiguos dioses y mitologías, la perspectiva simbólica, viene a ocupar este vacío dejado en nuestra conciencia mítica, a salvarnos de la opacidad y del desencanto acarreado hasta la postmodernidad para reinstaurar la fantasía y la imaginación en nuestras vidas a través de dicha apariencia simbólica del mundo, de la búsqueda de sentidos, de asideros. Se busca aquí trascender la dicotomía entre lo secular/racional y lo mítico/fantástico. Como diría Warburg en su *Ritual de la Serpiente*: “Las imágenes y las palabras aquí presentadas están destinadas a ayudar a las generaciones posteriores

en su búsqueda de claridad y de superar la trágica disputa entre el pensamiento mágico instintivo y la lógica discursiva.” (98)

Quizás esta tercera vía sea la denominada por Eduardo García como una *conciencia simbólica*, aquella que superando ambas actitudes exclusivistas “es capaz de mantener activas la proyección y la conciencia al mismo tiempo, conservando el resplandor simbólico. En ella se funde al fin los contrarios, pensamiento dirigido y fantaseador se alían en nuestra percepción del mundo. . . Pero a la vez entra en el juego del “como si.” Sabe de sobra que la ficción lo es, pero también que en ella se manifiesta una verdad” (García 249). Nunca sabremos si el memo que Calvino habría escrito sobre la consistencia estaría relacionado con estas u otras ideas, pero a mi ver, resulta *consistente* y coherente en este punto orientar este análisis en este punto final en torno a la cuestión del sentido y a la búsqueda, como dice García, de una “verdad” mediante una ficción icónica abierta a esta conciencia simbólica.

Al comienzo de este artículo se anunciaba el estudio de este artefacto digital desde su estatus artístico. El análisis realizado de los *Cortes Publicitarios* de Daniel Martínez a través de los memos de Calvino para la literatura del presente milenio ha pretendido defender esta idea. Pero también proponíamos que los *Cortes Publicitarios* conforman en sí una poética digital ya que dirigen nuestra visión, sentidos e intelecto a través de una ficción icónica. La existencia de un hilo discursivo a través de la metáfora del coche deportivo cual ojo apoya esta interpretación de la animación como poética digital puesto que nos otorga, a pesar de la complejidad rizomática de la narración, una narrativa-luz. El zigzagueo por las imágenes, paisajes, ideas, mitos, objetos de la animación de Martínez se convierte alegoría de nuestro propio zigzagueo por las imágenes y discursos que conforman nuestro mundo y a pesar de la disparidad y ubicuidad de mensajes, el ojo, cual veloz deportivo, tiene aquí un destino y un sentido, una Tierra Prometida. Recordemos un momento del visionado cuando el deportivo marca en un mapa una ruta que reúne la palabra SENTIDO y que posteriormente se reconfigura en la palabra DESTINO.

Se podría decir que nos encontramos ante una animación que nos guía en el proceso de navegación por la imagen digital y publicitaria de nuestros días. Retomando el campo semántico de la animación, los *Cortes Publicitarios* de Daniel Martínez se convierten así en un GPS que establece las coordenadas de la visión al darle un sentido a la imagen en un mundo poblado por ellas. Ese destino es el mundo de la “Publi-Ciudad,” allí donde el deseo del consumidor halla su cumplimiento. Se podría decir que la animación de Martínez interpreta filosófica y visualmente el poemario original de Moreno y se lo apropia con motivos artísticos pero también preceptivos, puesto que con sus

indagaciones visuales sobre la naturaleza de la imagen digital y de la publicidad abre una ruta nueva para la fabricación de imágenes digitales conformando finalmente una suerte de poética digital para nuestros días. Siguiendo a Calvino, resumimos estos valores de tal poética digital como: la instigación de una "ciencia" de la imagen (visibilidad) mediante una imagen espectral, infraléve y de memoria RAM (ligereza), la velocidad de cuyo mensaje reta el intelecto (rapidez), procura un lenguaje y un plan preciso (exactitud), navega un

mundo en red (multiplicidad) y finalmente busca algún sentido (consistencia) en su propia ficción icónica y simbólica. Al estar aliadas según la perspectiva de Gell la tecnología y la magia, la última consigue dotar de encanto a una tecnología cuyas posibilidades y potencias, para la mayoría de nosotros, rozan lo incomprensible y nos reencantan.

## Referencias

- Ardizzone, M.L (2002). *Guido Cavalcanti: the other Middle Ages*. Toronto; Buffalo : University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (2003), *Selected Writings, 1938-1940*, Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Boehm G. and Mitchell W.J.T. (2010). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *The Pictorial Turn*. 8-26.
- Brea, J.L. (2010), *Las tres eras de la imagen*, Madrid: Akal.
- Broeckman, A. (2007), "Image, Process, Performance, Machine: Aspects of an Aesthetics of the Machinic" in *Mediaarthistories*. Cambridge, MA: The MIT Press, pp 193-205.
- Calvino, I. (1988), *Six memos for the New Millennium*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Debray, R. (1996). *El arcaísmo postmoderno. Lo religioso en la aldea global*. Monterrey: Manantial, 1996.
- Deleuze, G. and Guattari F. (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London & New York: Continuum.
- Gell, Alfred (1992), The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. En: J. Coote and A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*. (pp. 40-63). Oxford: Clarendon Press.
- Francalanci, E. (2010) *Estética de los objetos*. Boadilla del Monte, Madrid: Machado Libros.
- Jacob, J. (1998), Calvino's Reality: Designer's Utopia. *Utopian Studies* 9, 103-117.
- Lyotard, J. & Blistène B (1985), A Conversation with Jean-François Lyotard. *Flash Art*, 32-39.
- Manovich, Lev (2007), "Abstraction and Complexity" in *MediaArtHistories*, Cambridge, MA: MIT Press, pp-340-354.
- Martínez, D. Notes from *Cortes Publicitarios*. Unpublished.
- Mitchell, W. J. T. (2007). "There are no Visual Media." *Mediaarthistories*. Cambridge, Mass; London: The MIT Press, 2007.
- Mora, V.L. (2009). Letras sin imprenta. Ciberliteratura, *blogs*, narrativas cross-media. En F. Rico, J. Gracia y A. Bonet, *España Siglo XXI. Literatura y Bellas Artes* (313- 356). Madrid: Biblioteca nueva.
- Moreno, J. (2006), *Cortes publicitarios*, Madrid: Devenir.
- Sloterdijk, P. (2011), *Neither Sun nor Death*, Los Angeles: Semiotexte.
- Warburg, A. (2005). *El ritual de la serpiente*. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2010.
- Weber, Max (2005), *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London and New York: Routledge.