

CARAC TERES

Estudios culturales y críticos de la esfera digital

En este número participan ■ Yeraldine Aldana Gutiérrez, Hernán Mariano Amar, Gala Arias Rubio, Mauro Jordan Baquero Rodríguez, Camilo Andrés Bonilla Carvajal, Fernando Broncano, Stefano Calzati, Daniel Escandell Montiel, Santiago García Sanz, Belén García-Delgado Giménez, Nicolás José Isola, Jafet Israel Lara, Álvaro Llosa Sanz, Vicente Luis Mora, Gustavo Adolfo Rivero Ortiz, Vega Sánchez Aparicio, Laura Sánchez Gómez, Alex Saum-Pascual, Mainer Tornos Urzainki, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Maya Zalbidea Paniagua

Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas
Monograph: Transmedia Universes and Narrative Convergences

Coordinador: Álvaro Llosa Sanz

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital

Caracteres es una revista académica interdisciplinar y plurilingüe orientada al análisis crítico de la cultura, el pensamiento y la sociedad de la esfera digital. Esta publicación prestará especial atención a las colaboraciones que aporten nuevas perspectivas sobre los ámbitos de estudio que cubre, dentro del espacio de las Humanidades Digitales. Puede consultar [las normas de publicación en la web](#).

Dirección

Daniel Escandell Montiel

Editores

David Andrés Castillo

Juan Carlos Cruz Suárez

Daniel Escandell Montiel

Consejo editorial

Robert Blake | University of California - Davis (EE. UU.)

Fernando Broncano Rodríguez | Universidad Carlos III (España)

José María Izquierdo | Universitetet i Oslo (Noruega)

Hans Lauge Hansen | Aarhus Universitet (Dinamarca)

José Manuel Lucía Megías | Universidad Complutense de Madrid (España)

Francisca Noguerol Jiménez | Universidad de Salamanca (España)

Elide Pittarello | Università Ca' Foscari Venezia (Italia)

Fernando Rodríguez de la Flor Adán | Universidad de Salamanca (España)

Pedro G. Serra | Universidade da Coimbra (Portugal)

Paul Spence | King's College London (Reino Unido)

Remedios Zafra | Universidad de Sevilla (España)

Consejo asesor

Miriam Borham Puyal | Universidad de Salamanca (España)

Jiří Chalupa | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)

Wladimir Alfredo Chávez | Høgskolen i Østfold (Noruega)

Sebastièn Doubinsky | Aarhus Universitet (Dinamarca)

Daniel Esparza Ruiz | Univerzita Palackého v Olomouc (Rep. Checa)

Charles Ess | Aarhus Universitet (Dinamarca)

Fabio de la Flor | Editorial Delirio (España)

Katja Gorbahn | Aarhus Universitet (Dinamarca)

Pablo Grandío Portabales | Vandal.net (España)

Claudia Jünke | Universität Bonn (Alemania)

Malgorzata Kolankowska | Wyższa Szkoła Filologiczna we Wrocławiu (Polonia)

Beatriz Leal Riesco | Investigadora independiente (EE. UU.)

Macarena Mey Rodríguez | ESNE/Universidad Camilo José Cela (España)

Pepa Novell | Queen's University (Canadá)

Sae Oshima | Aarhus Universitet (Dinamarca)

Gema Pérez-Sánchez | University of Miami (EE. UU.)

Olivia Petrescu | Universitatea Babeş-Bolyai (Rumanía)

Pau Damián Riera Muñoz | Músico independiente (España)

Jesús Rodríguez Velasco | Columbia University (EE. UU.)

Esperanza Román Mendoza | George Mason University (EE. UU.)

José Manuel Ruiz Martínez | Universidad de Granada (España)

Fredrik Sörstad | Universidad de Medellín (Colombia)

Bohdan Ulašin | Univerzita Komenského v Bratislave (Eslovaquia)

ISSN: 2254-4496



Editorial Delirio (www.delirio.es)

Los contenidos se publican bajo licencia [Creative Commons Reconocimiento-No Comercial 3.0 Unported](#).

Diseño del logo: Ramón Varela | Ilustración de portada: Sheila Lucas Lastra

Las opiniones expresadas en cada artículo son responsabilidad exclusiva de sus autores. La revista no comparte necesariamente las afirmaciones incluidas en los trabajos. La revista es una publicación académica abierta, gratuita y sin ánimo de lucro y recurre, bajo responsabilidad de los autores, a la cita (textual o multimedia) con fines docentes o de investigación con el objetivo de realizar un análisis, comentario o juicio crítico.

Editorial, PÁG. 5

Monográfico/Monograph: Universos transmedia y convergencias narrativas/Transmedia Universes and Narrative Convergences

I. Conceptualizando el cosmos transmedia: la encrucijada teórica

• Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia. DE VICENTE LUIS MORA, PÁG. 11

II. Hacia los universos transmedia: narración, espacios, soportes, convergencias y géneros ficcionales

• Orfeo en la Arcadia transmedia. DE ÁLVARO LLOSA SANZ, PÁG. 42

• Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. DE VEGA SÁNCHEZ APARICIO, PÁG. 61

• La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo's Complete Works. DE ALEX SAUM-PASCUAL, PÁG. 81

• Intermediality, Multimodality and Medial Chronotopes: A Comparison between the Travel Book and the Travel Blog. DE STEFANO CALZATI, PÁG. 99

• Una red transmedia para el hombre araña: a propósito de *Spider-Man Noir*. DE SANTIAGO GARCÍA SANZ, PÁG. 114

• *Heavy Rain* y *Beyond: dos almas*. Dramas interactivos en la narración transmedia. DE JAFET ISRAEL LARA, PÁG. 129

III. Recorridos y transmigraciones de la máquina al cuerpo

• El ordenador como máquina performativa. DE LÁURA SÁNCHEZ GÓMEZ, PÁG. 153

• Del topo a la serpiente: transformación de la pulsión lacaniana en la sociedad posthumana de los cuerpos virtuales. DE MAIDER TORNOS URZAINKI, PÁG. 168

• La gran pantalla del mundo: la lógica barroca del capitalismo de ficción. DE LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, PÁG. 179

• Psychoanalytic Interpretation of *Blueberries* by Susan Gibb. DE MAYA ZALBIDEA PANIAGUA, PÁG. 201

• Technical-Technological Dimension of Facebook: towards a Collective Affectivity. DE YERALDINE ALDANA GUTIÉRREZ, MAURO JORDAN BAQUERO RODRÍGUEZ, CAMILO ANDRÉS CARVAJAL Y GUSTAVO ADOLFO RIVERO ORTIZ, PÁG. 216

IV. Sobre una educación transmedia

• Una encrucijada educativa. Tecnologías de la información, alfabetización mediática y desigualdad social. DE HERNÁN MARIANO AMAR Y NICOLÁS JOSÉ ISOLA, PÁG. 241

• Papel vs digital: hábitos de lectura de los estudiantes de la UEM. DE BELÉN GARCÍA-DELGADO GIMÉNEZ Y GALA ARIAS RUBIO, PÁG. 250

V. En memoria de José Luis Brea

• A propósito de José Luis Brea: del archivo a la RAM. DE FERNANDO BRONCANO, PÁG. 273

Reseñas

• *Librerías*, de Jorge Carrión. POR VEGA SÁNCHEZ APARICIO, PÁG. 290

• *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, de Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.). POR DANIEL ESCANDELL MONTIEL, PÁG. 297

Sobre los autores, PÁG. 303



Monográfico / Monograph:

**Universos transmedia y convergencias narrativas
Transmedia Universes and Narrative Convergences**

Coord. Álvaro Llosa Sanz

Monográfico/Monograph

Universos transmedia y convergencias narrativas Transmedia Universes and Narrative Convergences

II. Hacia los universos transmedia: narración, espacios, soportes, convergencias y géneros ficcionales

Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Vol. 3 N°1 mayo de 2014

Orfeo en la Arcadia transmedia

Orpheus in the Arcadia of Transmedia

Álvaro Llosa Sanz (Hobart and William Smith Colleges, Geneva, NY)

Artículo recibido: 05-03-2014 | Artículo aceptado: 22-04-2014

ABSTRACT: This paper focuses on a cross-media approach to the fictional character of Orpheus seen as a classical *topos* who has been represented through different kind of media for many centuries. The evolution and popularity of the pastoral genre in Renaissance Europe, linked to Orpheus and its fictional world, shows an enhancement of the pastoral universe that could be understood as a transmedia narrative which could be read and enjoyed today if every asset related to it were digitally tagged under the principle of the internet of things.

RESUMEN: Este ensayo reflexiona primero sobre la figura de Orfeo como *topos* literario representado en diversos soportes y modalidades artísticas para descubrir los múltiples espacios que ocupa el personaje, mostrando su carácter *cross-media*. En segundo lugar, se explora la creación, difusión e implicaciones del universo pastoril encarnado por los pastores renacentistas, herederos del bucolismo órfico, en la Europa renacentista. Por último, se analiza la posibilidad de una lectura transmedia de dicho universo a través de la digitalización de metadatos y la aplicación del principio básico del internet de las cosas.

KEYWORDS: Orpheus, pastoral, transmedia, Internet of Things, fiction and media

PALABRAS CLAVE: Orfeo, novela pastoril, transmedia, internet de las cosas, soportes y medios

“La lectura no es solo una operación abstracta de intelección: es puesta en juego del cuerpo, inscripción en un espacio, relación consigo mismo y con los otros” (Chartier, 1996: 29)

1. Orfeo como *topos* literario: los espacios de la ficción *cross-media*

Una rara edición veneciana de las *Metamorfosis* de Ovidio datada en 1513 muestra a través de una xilografía a Orfeo en el bosque, rodeado de animales, entonando y tocando música en una *viola da braccio* (Ovidio, 1513: XCVIII). Una escena similar, pero interpretando sobre un laúd europeo, aparece esculpida por Lucca della Robbia en 1439 en el Campanile de la catedral florentina (Godfrey Leland, 1907: 232). El reverso de una moneda tracia procedente del tercer siglo después de Cristo parece representarlo con su lira clásica (Chambers Guthrie, 1993: 21). Un mapa reciente, realizado a través de la consulta documental existente, traza este y otros lugares asociados a la vida de Orfeo, como el monte Parnaso donde aquel recibió su famosa lira (“Map of Orpheus”). En la ladera macedonia del monte Olimpo, se extiende el pueblo de Litochoros, cercana a la antigua polis Leibethra, a la que ciertas tradiciones asocian el lugar de nacimiento de Orfeo (García Romero, 2011: 339). En la isla griega de Lefkada hay un museo folklórico que lleva el nombre de Orfeo porque fue fundado por una asociación músico-literaria

del mismo nombre, aunque el contenido del museo se centra en objetos locales (Lefkada). Un salero de cobre esmaltado de finales del siglo XVI procedente de Limoges, Francia, conservado en el museo neoyorquino Frick, muestra de nuevo la escena de Orfeo cantando y tocando ante animales (Court). Una medalla de bronce italiana de principios del siglo XVI reposa en las salas del Metropolitan Museum of Art (Orpheus Master). En el mismo edificio podemos encontrar un tapiz británico hecho con seda un siglo después representa de nuevo a Orfeo interpretando canto y música en pleno bosque con la compañía de los animales (“Orpheus Charming”). También aparece así en un plato de mayólica en el Louvre (Deruta), en una vidriera húngara de principios de siglo XX en el museo de artes aplicadas en Budapest (Maróti, 2013), y en un candelabro en mármol procedente de unos baños libios del siglo tercero (“Candelabrum”). Si paseáramos por el jardín florentino perteneciente a la residencia de Cosme de Médicis llamada Villa di Castello, encontraríamos como parte de su programa iconográfico diseñado por Niccolò Tribolo y Giorgio Vasari, una gruta llena de animales esculpidos escuchando a un Orfeo invisible, por ya desaparecido (Lapi Ballerini, 2003: 39). Y en otra geografía, esta vez natural, una estatua moderna de Orfeo y su lira se alza, de camino a Tracia, sobre una colina en Kardhali, Bulgaria (Lefterov). Más al este, a 42 kilómetros de Moscú, junto al río Aprelevka se fundó la ciudad que lleva ese nombre, dedicada a la producción de discos de vinilo, y cuya bandera integra a Orfeo con su lira (Aprelevka). Y en tierras castellanas, y solo durante el verano de 2013 se representó en Burgos una de las primeras óperas europeas, La fábula de Orfeo de Claudio Monteverdi, estrenada en 1607 en el Palacio ducal de los Gonzaga en Mantua, en la cual actúa el poeta cantando sus amores entre valles y colinas: otros lugares del mundo ofrecen esta representación dramático-musical con regularidad, sin olvidar los videos existentes de algunas de ellas, divulgadas en cintas, discos, o el internet. Por último, como contraste a esta escena repetida y usada en diferentes espacios, momentos y contextos, descubrimos en una tienda de productos cinematográficos que Jean Cocteau dirigió en 1950 una versión francesa contemporánea y personal del mito de Orfeo para el cine, disponible hoy en diversos soportes comercializados por la industria audiovisual.

De Grecia a Bulgaria, de Bulgaria a Budapest, de Budapest a Rusia, de Rusia a París, a Italia, y luego Nueva York, pasando por la sala de un cine club local, y por la mesilla de noche de cualquiera de nosotros con una edición impresa anotada de las Metamorfosis ovidianas o, como veremos después, en su manifestación imitada del pastor cantor dolido de amores en una égloga renacentista, Orfeo y su canto bucólico de amor están presentes a lo largo y ancho

de nuestro universo material, tanto presente como pasado. Podríamos seguir agotando lugares y espacios donde la presencia multimodal (imagen, texto, voz) de Orfeo con su lira (o lo que corresponda en cada versión actualizada del mito y el personaje), donde el poeta en medio de un bosque y a menudo rodeado de animales, se hace presente y se multiplica ante nuestros sentidos en soportes materiales y modos semióticos de comunicación variados y a veces combinados, por los que la lectura de su figura ficcional se concreta y actualiza una vez más al ser reconocida por nosotros en un contexto distinto. Todos hemos experimentado esa sensación de reconocimiento cuando visitamos museos y ciudades, cuando leemos un libro o vemos una película, incluso el detalle en un souvenir, y repetidamente se nos cruzan como hilos conectados personajes tanto históricos como ficticios. El caso de Orfeo es el de muchos otros personajes, pero Orfeo, como pocos, se convirtió ya desde muy pronto en un topos o lugar común para la cultura occidental, al que se ha recurrido constantemente para representar con fuerza al oficio del poeta músico amateur, y también al hombre civilizador que doblega con dulzura la naturaleza, en asociación por demás a la enseñanza de la música, la agricultura y el rito profético (Megino, 2008: 1135-1136; Macías Otero, 2008: 1191-1192; 1198-1200). Como topos del imaginario occidental, Orfeo es un claro ejemplo de lo que se vuelve y ocupa un lugar en nuestra imaginación simbólica, alimentada por la continuidad de la transmisión cultural: su presencia tópica, multiplicada, se ha expandido literalmente bajo numerosas y variadas formas artísticas diseminadas por un amplio escenario de espacios geográficos. Podríamos decir que Orfeo, en cada una de las escenas concretas de su historia plasmadas y repetidas en diversas manifestaciones artísticas, y tanto si lo estudiamos en una época determinada como si lo vemos evolucionar a través de los siglos, se ha convertido hace ya mucho tiempo, en términos actuales del estudio de soportes y medios comunicativos, en un fenómeno cross-media. Orfeo es por tanto un personaje multimedial, reconocible junto con su universo bucólico en numerosas plataformas y soportes materiales. Soportes que, a lo largo y ancho del mundo físico y de la historia, no se quedan aislados en sus propias circunstancias particulares de creación (el Orfeo del jardín florentino como reflejo de la política de los Médicis, el Orfeo búlgaro viajando en una encrucijada geográfica de caminos hacia Tracia, la bandera de Aprelevka y su asociación con la industria musical), puesto que además comparten un personaje y episodio común que las relaciona a todas en maneras diversas conformando las mil y una caras del rostro de Orfeo: hay un hilo por ahora entrevisto pero existente entre las manifestaciones posibles de la ficción órfica, que las conecta específicamente con una historia general de transformaciones e imitaciones artísticas inspiradas por un modelo seguido y

apropiado, y transformado por cada artista en su propio contexto de circunstancias materiales e intelectuales, al hilo de modelos y versiones particulares. Esa es tarea que corresponde a los investigadores documentar, tal como lo llevan haciendo, con diversas técnicas, visión y fortuna, desde que el ser humano deja constancia de su labor artística y su posterior capacidad histórica de documentación y análisis. La cuestión que nos ocupa aquí trata de reflexionar, a la luz de la actual convergencia de medios comunicativos y metadatos, sobre el modo en que esas manifestaciones forman parte (y formaban parte también en el pasado) de nuestra lectura cotidiana del personaje Orfeo en ese momento de su canto en el bosque. En definitiva, nos preguntamos: ¿qué implicó hasta ahora y qué implica hoy esta multiplicidad de espacios relativos a la figura literaria de Orfeo en el panorama de la lectura y la difusión cultural de inicios del siglo XXI, en plena era tardía de la imprenta y ante el nacimiento de la convergencia de medios conectados y enriquecidos con datos que proporciona la esfera digital?

2. De Orfeo al pastor literario renacentista: de la imitatio al universo arcádico transmedia

Como nos recuerda un exitoso y reciente montaje audiovisual basado en obras antiguas de arte del Metropolitan Museum of Art neoyorquino (“All Creative Work”), toda obra de arte es sin duda derivativa por su diálogo de formas anteriores y futuras, y mantiene a menudo unos rasgos comunes que la identifican con algunos aspectos de tradiciones anteriores al tiempo que busca mayor o menor originalidad y novedad en la obra actualizada. A menudo, en la producción artística hay una tensión y yuxtaposición entre la relación de lo ideal y lo novedoso, los modelos establecidos y la obra individual (Ross, 1982: 21). La figura de Orfeo como personaje (histórico, mítico o ficticio) que ofrece al público un conjunto de escenas narrativas biográfica de sus aventuras, si bien tiene su genealogía más tradicional en el arte clásico y en las obras escritas por Virgilio y Ovidio, donde se narran sus vicisitudes amorosas con Eurídice, primero en el bosque, rodeado de animales, pastores y ninfas, y luego en su visita al Hades para salvar a su amada, se extiende más allá de su papel meramente cross-media en lo que podrían considerarse sus hijos literarios, los pastores amadores y poetas, particularmente a partir del renacimiento europeo tras el rescate de numerosos textos y obras artísticas de la Antigüedad Clásica que lo vieron nacer, crecer, y difundirse. En el caso castellano, por centrarnos en un espacio cultural y geográfico más preciso y cercano, esto se produce en primer lugar con la traducción de las *Bucólicas* virgilianas por Juan del Enzina en 1496, donde aparece, asociada al

mundo boscoso de Orfeo, el pastor como uno de los grandes protagonistas de una ideal y olvidada edad de oro perdida, y el pastoreo como ejemplar oficio de la vida primitiva en la naturaleza. El pastor se erige como un gran conocedor del canto y la palabra, y es viajero trashumante que siempre tiene encuentros dialogados con otros pastores y personajes en su camino. Si Virgilio aportó al género bucólico la variedad lírica mezclada con formas dialogadas, la conjunción de todo lo comentado con el asunto amoroso sufrido por grandes personajes mitológicos que desarrolla Ovidio en sus *Metamorfosis* permite que en los albores del siglo XVI se establezca una tierra de cultivo para un universo artístico, bajo el auspicio de Orfeo, donde el pastor y sus desventuras amorosas pueden desenvolverse como una proyección en contrapunto de la urbanizada vida en la corte. El desarrollo paralelo del locus amoenus en la literatura medieval y la aparición de la *Arcadia* de Sannazaro en 1502 van a servir de impulso para ofrecer mediante el relato arcádico un modelo completo a imitar donde todos estos elementos se sintetizan ejemplarmente para los humanistas castellanos (López Estrada, 1974; Avalle-Arce, 1974: 15, 74).

“Making and creating in mimetic theories is essentially derivative” (Ross 20). Por ello, antes de avanzar y repensar el universo órfico del renacimiento europeo, es importante recordar que el principio de la *imitatio* se extiende, si bien con cierta controversia en cuanto a su estricta aplicación mimética, por todo el humanismo. En el arte, por ejemplo, se aprecia bien en el ideal de belleza femenina mostrado por la pintura de Rafael: Gombrich (1987: 91-126) ha demostrado que el pintor aplica el concepto de ideal en relación a una tradición iconográfica de imitación, y no de una idea propia o personal sobre la belleza. Lo original lo es por atender a sus modelos originales, en una reinterpretación neoplatónica de aprehender sensiblemente el concepto ideal platónico de la Belleza (García Galiano, 1992: 207-221). Las imágenes grabadas hechas para la imprenta crean por primera vez la reproducción icónica exacta en múltiples ejemplares, e incluso pronto siguen en su sintaxis visual unos parámetros comunes (Ivins, 1969: 21-50 y 71-92). Igualmente, en poesía se sigue con ligeras variaciones el modelo o canon petrarquista de descripciones y situaciones amorosas (Manero, 2005: 249). Tampoco es difícil descubrir a los grandes protagonistas emblemáticos recuperados de la Antigüedad: Eros, Venus, Marte, o el propio Orfeo. Tanto en la pintura como en la poesía aurisecular española, en un entorno cultural europeo donde se entiende generalmente la “pintura como poesía muda y poesía como pintura que habla” (Egido, 2003:55), comparten rasgos identificativos comunes, y sus representaciones, dentro de la permitida y saludable *variatio*, responden a cierta idea

mental modéricamente difundida y acordada, reelaborada y repetida constantemente por la comunidad cultural.

En este contexto, el universo arcádico, sintetizado y convocado por Sannazaro, se reelabora con gran éxito de público lector y oidor en los libros de pastores castellanos del siglo XVI (Chevalier, 1974: 40), que a su vez heredan además la tradición europea y castellana de las églogas (las dramáticas, orientadas hacia la representación, y las líricas, orientadas a la recitación no dramatizada) y la pastoral (Pérez Priego, 2002: 77). Se produce aquí además un ejemplo de remediación o apropiación de técnicas retórico-formales en los medios de difusión usados por el mundo pastoril: el carácter de diálogo que aporta la lírica provenzal con la pastorella ayuda a producir una cierta forma teatral no religiosa que es la égloga dramatizada renacentista (Pérez Priego, 2002: 77), y según avance el siglo, tras el éxito de los libros de pastores, que hilan prosa intercalada entre diálogos y formas líricas diversas, la comedia aurisecular lopesca conformará sus diálogos amorosos a través de la sensibilidad erótica desarrollada por dichos libros de pastores.

Teniendo en cuenta este marco de cauces y trasvases narrativos y ficcionales, todo un universo pastoril es relanzado con enorme éxito entre la audiencia del siglo XVI mediante las églogas líricas de Garcilaso de la Vega, y después en la forma mixta de versos y narración en prosa de los *Siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, en 1559, con sus sucesivas continuaciones (*Segunda Diana* de Alonso Pérez en 1563, *Diana enamorada* de Gil Polo en 1564 y *Tercera Diana* de Jerónimo de Tejada en 1627). A partir de la *Diana* inicial se expande todo un género pastoril que se extenderá casi un siglo hasta su definitiva desaparición en el primer cuarto del siglo XVII. Hay un desarrollo, en la calle y sobre todo la corte, del espectáculo teatral bucólico en la comedia de pastores, y también en fastos privados o fiestas cortesanas de máscaras, como la que Isabel de Valois y la princesa Juana organizaron en el Alcázar madrileño en 1564 (Ferrer Valls, 1991: 6). Nos interesa destacar ahora que cada pastor (cuya identidad ficcional se correspondía frecuentemente con algún personaje de la corte real), gracias al concepto artístico de la imitación, es un claro Orfeo redivivo, y comparte semejantes alegrías y desgracias de amor en escenarios naturales muy similares, de camino al palacio o una gruta del amor, y acompañando el desarrollo lógico de tramas con ciertas diferencias y actitudes diversas entre los personajes participantes, debidas a la evolución del género y las circunstancias ideológicas de su producción. Lo importante para nuestro enfoque es que se produce, primero, la elaboración completa de un universo ficticio compartido socialmente donde el mundo bucólico-

arcádico en torno a la figura de Orfeo se muestra reflejado constantemente en la literatura y en las otras artes, y segundo, se elaboran ciertas continuaciones (nunca autorizadas por el creador original, lo cual era impensable entonces, a pesar de las quejas de Cervantes) recreando los personajes con más éxito, como en el caso de la pastora Diana y su amante Sireno. Recordemos que en el renacimiento castellano las continuaciones de ficciones literarias exitosas se producían con frecuencia, desde *La Celestina* a la *Diana* al *Lazarillo* (Álvarez y Biaggini, 2013), por no mencionar el caso del segundo *Quijote*, impreso por Alonso Fernández de Avellaneda antes de que se publicara la segunda parte propuesta por el propio Cervantes (Millán, 2005: 2). El mundo de las precuelas y las secuelas, en un mercado editorial competitivo, es más antiguo y activo de lo que a veces queremos reconocer. Estas continuaciones no se reducen, como se ve, al universo de los libros de pastores, sino que se aplican con facilidad al de los libros de caballerías y al de los libros de pícaros, géneros que dominaron la narrativa del siglo XVI español. El hecho de la existencia de continuaciones se debe, como ha sido demostrado para los libros de caballerías (Lucía Mejías, 2010), al éxito comercial de las primeras historias, que buscan rentabilizarse más aún, pero el ahondar y explorar en esos personajes, que quizás poblaran aquí y allá otros formatos ficcionales desaparecidos (como una referencia en un poema difundido oralmente), sin duda debió promover una cultura del aficionado, del fan, generando un conjunto de textos y manifestaciones públicas y privadas que podrían estudiarse en un futuro a la luz del fan-fiction.

Así, por un lado, la existencia consistente de universos narrativos (pastoriles, caballerescos, picarescos) presentes en diferentes medios (oral, impreso y manuscrito, pintado y grabado, dramatizado y hecho espectáculo) y, por el otro, la aparición regular de continuaciones para determinadas historias y personajes nos llevaría a reflexionar, primero, sobre una posible concepción transmedia de la narrativa renacentista, y segundo, sobre el papel que el concepto conocido hoy como fan-fiction, tuvo en la creación, participación y difusión literaria de la ficción aurisecular. Solo trataremos el primero.

Recordemos que el concepto de transmedia, aún hoy día vago e indeterminado (Scolari, 2013: 12), permite diseñar la difusión de una historia de ficción a través de diversos medios o soportes, completando lo contado en unos con lo que se dice en otros, idealmente sin solapamientos o repeticiones narrativas:

A transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction. (Jenkins, 2006: 95-96)

Las narrativas transmedia conforman “una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)” (Scolari, 2013: 13). Si bien las condiciones de la industria cultural actual no se equiparan en su dimensión, capacidad de distribución y producción a las de la Europa moderna, esta última ya apuntaba hacia las bases de una sociedad de masas (Maravall 41-43), y podemos entrever por el éxito comercial y el reconocimiento renacentista del género pastoril (y el de caballerías, y el picaresco) todo un universo ficcional estatuido y ampliamente compartido en el que las artes y los artistas más diversos se volcaron de manera decisiva, gracias a la difusión humanista de ese espacio común y homogeneizador de los topoi clásicos de la retórica, como apuntan los ejemplos prácticos del caso de Orfeo. Existía para ello toda una pre-industria cultural multimedial que la Europa moderna aportó con sus nuevas tecnologías de creación y distribución. Sin olvidar la cotidiana transmisión oral y el corre manuscrito individual para compartir la lírica y narrativa breve (Jauralde Pou, 1982: 58), la reproductibilidad que ofrecía la imprenta frente al manuscrito medieval facilitó especialmente la difusión escrita, acompañada de una cantidad de libros y pliegos sueltos ilustrados, que en ocasiones eran vistos y leídos de forma compartida y en voz alta (Enterría, 1993: 122-126), y retenidos después en la memoria por sus lectores y oidores (Frenk, 2006: 104-113); pero pensemos también en la revolución de las técnicas de la cámara oscura y la óptica en pintura, que ayudaron a la multiplicación de cuadros figurativos y al nacimiento del artista que trabajaba a destajo por encargo (Hockney, 2001). El renacimiento del teatro en Europa, con la ingeniería de tramoyas y poleas en expansión escénica (Ruano de la Haza, 2003: 252-253), dan pie a pensar en que existían medios suficientes para diseminar y continuar mundos narrativos compartidos en soportes y formatos muy diversos en toda Europa.

En una narrativa transmedia cada medio aporta su granito de arena al universo ficcional, expandiéndolo. El mundo pastoril, en este caso, ofrece historias y escenas ficcionales

renovadas en cada libro, en cada pintura o grabado, en cada pliego suelto o de cordel, en cada égloga o comedia teatral o musical, y en el atrezzo de una fiesta cortesana, formando un espacio bucólico compartido que podría dibujarse en contigüidad a las ficciones contenidas en él. Todas ellas alimentan y sostienen las características esenciales de dicho universo (el pastor que canta y comparte en un preciso entorno natural sus amores), y todas ellas expanden ese mismo universo de manera única. Para ilustrarlo, pensemos en la ópera de Monteverdi, seguidora de los textos virgilianos y ovidianos, que nos presenta, en su entrada previa de la canción “Rosa del cielo”, a todos los pastores y ninfas de valles y colinas, escuchando a Orfeo en un canto al amor dichoso. El pastor requiere de él: “Pero tú, noble cantor, / si tus lamentos / han hecho ya llorar / a estos campos, / ¿por qué no puedes gozar / el presente al son / de tu ilustre lira, / los valles y las colinas? / Que un canto alegre, / inspirado en el amor, / sea el testigo de tu felicidad” (Monteverdi 1607: Acto I). Y Orfeo narra la dicha del momento de haberse enamorado de Eurídice, en la línea petrarquista que celebra el instante del amor a primera vista del que participa todo el macrocosmos. El propio Orfeo aparece bien reconocible en una estancia del palacio de Felicia de la *Diana* de Montemayor, cuando los pastores, dolidos de penas de amor, recorren los espacios arquitectónicos. En un ejemplo de “artifex sive natura”, Orfeo está junto a una fuente, rodeado de “cuatro laureles de oro, esmaltados de verde, tan naturales que los del campo no lo eran más” (Montemayor, 2004: 129). Sentado frente a una galería repleta de “figuras de grandes damas de España y otras naciones” presididas por la diosa Diana, conmina a olvidar las penas de amor de los presentes (“vos pastores / dejad un poco estar el mal de amores”) y se dispone a celebrar a las nobles damas españolas: “Mas cantaré con voz suave y pura, / la grande perfección, la gracia extraña, / el ser, valor, beldad sobre natura, / de las que hoy dan valor y lustre a España”. El universo pastoril se recrea y reconoce a la perfección en la comitiva pastoral de amor, anclada en la tradición órfica, su canto y su paisaje, pero el libro de Montemayor expande ese territorio original no solo con las historias particulares de amor de sus pastores cortesanos, trasladados al final del recorrido a estancias y jardines palaciegos: en el canto de Orfeo, le hace al mismo abandonar su transida historia clásica de amor, a la que sin embargo menciona en una breve y necesaria referencia, para que ahora narre y ensalce la nobleza femenina de la corte española, en un acto de estilizada alabanza a la política nacional. Ópera y libro de pastores (en la escena y en la página) se enlazan, sin embargo, mediante el marco común convencional asumido que rige a la narrativa bucólica de tradición órfica: “En un mundo transmedia tanto el público como sus creadores comparten una misma imagen mental de la worldness, o sea una serie de rasgos que

distinguen un determinado universo narrativo” (Scolari 16). Incluso podemos reconocer esos elementos mínimos comunes en el caso de la estatua búlgara colocada sobre una colina, donde se aprecia a Orfeo, con su lira, caminando por un campo (el auténtico paisaje búlgaro), en uno de sus viajes hacia Tracia, patria que lo vio nacer, figura situada de tal modo en tal lugar que nos hace querer expandir su historia a otros viajes previos a su desgraciado episodio amoroso: efectivamente los encontramos en los textos de Herodoto, Apolonio y otros, o representados en una metopa en el tesoro de Sición en Delfos, donde se alude a su aventura con los argonautas (Valverde Sánchez, 1993: 8-10). Cada soporte ficcional (voz, piedra, papel, metal o montaña) está buscando aportar, con frecuencia, un fragmento en expansión de ese universo narrativo, de manera transmedial. Se nos plantea entonces la dificultad de que tal universo órfico y bucólico expandido queda entonces inabarcable por deslocalizado en tantos espacios, ¿cómo integramos esta fragmentación y de qué manera la leemos hoy?

3. El universo bucólico digital del internet de las cosas

La lectura de un universo transmedia pastoril (o cualquier otro) solo será posible si podemos contar con el paisaje interconectado de sus manifestaciones. Hasta la llegada de las herramientas informáticas, la relación de tópicos, personajes y situaciones ficcionales comunes solo podía convocarse mediante la consulta paciente de cada artefacto cultural, creando unas fichas que después permitían establecer listas sobre las que se interpretaban relaciones entre motivos y personajes, quedando explicitadas en monografías y revistas eruditas, en programas de mano de conciertos, y en las placas de edificios y museos; de lo contrario, solo nos quedaba confiar en nuestra propia memoria y capacidad de relación desarrollada durante una vida de lecturas atentas. En los albores del renacimiento, al hilo de la escolástica medieval obsesionada con las clasificaciones (Lewis, 1997: 17) los humanistas tenían para su entrenamiento retórico la labor de crear un cuaderno de tópicos tras cada lectura de un texto clásico con fragmentos asociados a ellos (Cavallo y Chartier, 1998: 46), lo que les permitía luego crear nuevos textos a partir de dichos tópicos y extractos vinculados. Posteriormente, la historia del análisis de la ficción y la crítica del arte ha creado diferentes sistemas para analizar la ficción escrita, escénica y audiovisual. En las últimas décadas, las tecnologías digitales, apoyadas por una perspectiva académica amplia que de manera genérica llamamos hoy Humanidades Digitales, aportan la organizada convergencia de datos y objetos virtualizados que sin duda ayudarán a recrear los universos ficcionales procedentes de cualquier época y soporte, a rescatarlos no solo para el investigador, sino también para el lector interesado, al proveer y generar interfaces de acceso

al contenido adaptadas a otros hábitos de lectura. De hecho, el paso previo necesario, la paciente digitalización, etiquetación y catalogación de materiales arqueológicos, históricos, documentales, artísticos y literarios, ha comenzado ya con el establecimiento de numerosos proyectos estructurados por bases de datos, que permiten ya unas primeras lecturas cruzando la información incluida en ellos, no siempre de una manera usable para el visitante no especialista. Con ello, la construcción de una sólida red semántica, una red conectada inteligente a partir de datos cruzados, se ha iniciado también para las artes y la literatura, para el conjunto de la ficción procedente de soportes diversos. Por el momento, hay una ausencia de auténtica convergencia de medios en muchos catálogos. La lista inicial de este artículo, exponiendo algunos soportes, lugares y épocas donde aparece el motivo literario de Orfeo cantando en el bosque ante los animales, ha sido posible gracias a la web semántica que crean los buscadores generales de información en internet y de algunos catálogos de museos en línea. La lista no ha podido surgir de un único repositorio ni de una única búsqueda hilvanada por ciertas capas de significación asociadas a cada elemento descubierto, y soy consciente de que hay numerosas manifestaciones que no aparecen conectadas entre los diversos repositorios. Podríamos decir que, incluso aunque la información estuviera ahí (que no lo está aún), hay un problema de interoperabilidad en el sistema de los datos para que el Orfeo esculpido en la catedral florentina se conecte adecuadamente, salvando la capa temporal y espacial que los separa, al Orfeo con el mismo motivo del reverso de la moneda tracia. Y no digamos para reunirse con Eurídice. Desde luego, hay un camino posible de modelos y derivaciones entre una y otra representación, y esa trazabilidad, basada en la documentación existente, debería quedar reflejada y disponible para su navegación digital a partir de ahora. Dicha trazabilidad debería ofrecer al usuario virtual una narrativa propia de apropiaciones y transformaciones, de caminos con los que explorar, de asociaciones, y no solo la *variatio* ante una misma escena de Orfeo, sino también su encaje en el resto del universo creado en torno a él. Sin ello, Orfeo nunca podrá encontrar a Eurídice, ni podrá intentar rescatarla del infierno que es el caos de una Eurídice sin nombre, sin etiquetar en un universo de datos. Desde luego, es un ingente trabajo que se resolverá colectivamente en el futuro mediante la creación de filtros y capas informativas conectadas. No obstante las complejidades de la tarea, la trazabilidad básica de una canción, un lugar o un personaje es algo que, por ejemplo, ya se está probando comercialmente con algunos artefactos culturales ya indexados por repositorios colectivos públicos y por editores y productoras actuales respecto a sus fondos disponibles. Un buen ejemplo de discusión es Small Demons, empresa californiana que decidió usar los

contenidos de las bases de datos colectivas Freebase y Wikipedia para cruzar datos de personas, canciones, lugares y objetos que aparecen en una colección creciente de libros (ficción y no ficción). Si buscamos la palabra Orfeo nos remitirá en primer lugar al personaje clásico, y podemos acceder, en una concordancia adaptada al universo digital, a su mención en los extractos de unos cientos de libros catalogados. Además, salen otras referencias objetuadas conectadas con Orfeo, como diversos documentos, canciones y películas que transforman su figura y adaptan su historia. Uno de los libros que cita a Orfeo en varias ocasiones es un ensayo de Michael Schmidt titulado *The First Poets*, del año 2006. Si accedemos a él, podemos ver el mayor potencial de esta red semántica, que nos lleva por toda una serie de modos y soportes sugeridos por el texto. Podemos acceder al conjunto de personas citadas (desde Homero hasta Marc Chagall) a través de una colección de sus rostros; podemos acceder a través de un mapa interactivo a los lugares citados (desde Tracia hasta París); podemos acceder al único film citado (una comedia musical de los años treinta), a los libros citados en el ensayo (faltan muchos), y otros documentos. Desde luego, la herramienta es incompleta, imperfecta e imprecisa, errónea incluso a veces, pues necesita un refinamiento que solo el tiempo y el trabajo colectivo en red permitirán solventar. En el caso del ensayo mencionado, por ejemplo, se enlaza una referencia a la serpiente mitológica Python con el sistema informático de programación del mismo nombre. Sin duda, debería haber al menos una capa que desambigüe ambos términos (el nombre del lenguaje Python procede de la afición de su creador por los Monty Python, y estos eligieron el nombre porque sonaba bien, según lo reconoce Michael Palin en un video). En este caso la trazabilidad del término no es una correspondencia directa tal como Small Demons nos da a entender. Pero la máquina de lectura está en marcha, y respecto a las novelas contemporáneas, podemos saber incluso los productos de consumo citados en la narración (y adquirirlos si están disponibles en el mercado). Esta interrelación masiva produce ya un nuevo espacio de lectura y escritura por el que una base de datos o un conjunto de ellas interconectadas adecuadamente mediante metadatos, y apoyadas por un alto nivel de interoperabilidad y usabilidad, permitirá una lectura transmedia de la ficción.

Whenever a dominant technology is challenged there may be a major refashioning of the culture's writing space. The three dominant technologies since ancient times, the papyrus roll, the codex, and the printed book, each participated in the fashioning of a rather different writing space. When the codex replaced the roll, it refashioned the writing space from the still relatively oral space of ancient culture to the progressively more visual and less oral space of medieval writing. When the printed book supplanted and marginalized the codex, the writing space took

on the qualities of linearity, replicability, and fixity that we have associated with the printed book. Electronic and digital technology are helping to refashion the writing space again. (Bolter, 2001: 22)

La convergencia de medios e industrias referida anteriormente por Jenkins para la generación de narrativas transmedia adquiere un papel singular hoy si tomamos la perspectiva del internet de las cosas y la etiquetación masiva del big data. El internet de las cosas (IoT o Internet of Things) propone identificar cada objeto existente de manera que pueda ser virtualmente representado y localizado informáticamente, acogiendo en ese registro todos los datos relacionados con el objeto particular. En el asunto que nos atañe, el de la conexión de ciertos objetos materiales asociados a un personaje y situación ficcional particulares al que nos gustaría seguir, el internet de las cosas permitiría conectar, por ejemplo, el motivo órfico del plato de mayólica que reside en el Louvre, cuando estamos de visita presencial y ayudados de la tecnología móvil, con el salero del museo Frick o el tapiz del MET neoyorquinos, lugares que quizás valoremos visitar al año siguiente. Entre tanto, una representación del Orfeo monteverdino nos anima a un paseo por la escena del teatro en unos días, después de haber leído, en una buena edición impresa, una vez más, el episodio que Ovidio dedica al personaje en sus Metamorfosis. Nos adentramos así en el universo del cibertexto transmedia, donde la lectura de un mundo narrativo es un ejercicio activo de elecciones que se sucede alternativamente en lugares y espacios textuales dispersos mediados por la esfera digital. No hay ya un libro y una escultura y un espectáculo aislados, hay una integración de todos ellos como cibertexto –generando una máquina combinatoria de lectura ergódica, al decir de Aarseth (2004: 118-121)– y hay una experiencia transmedia a lo largo del tiempo y el espacio en que dicho universo nos acompaña y seduce con la diversidad de cada una de esas aproximaciones al mundo bucólico. Podemos leer a Orfeo (y a los múltiples Orfeos e hijos ficcionales) localizadamente desde la posición de uno de ellos, pero también podemos acceder a todos ellos virtualmente en el espacio y en el tiempo, ya que la invisible figura perdida del Orfeo en los jardines de Villa di Castello puede ser recuperada in situ gracias a la realidad aumentada, que nos permite recuperar paisajes documentados pero ya alterados físicamente por el tiempo. Ante este panorama, no podemos considerar ya la ficción como una manifestación aislada de motivos literarios o artísticos hilados por la erudición, sino como una red registrada y organizada que nos ofrece una narración polimórfica que habrá numerosas maneras de recorrer y, por tanto, leer. La lectura se convierte más que nunca antes en una sucesión de eventos, espacios y objetos recorridos por el cuerpo y por la mente, mediados

digitalmente, en una suerte de conquista de un espacio multidimensional de lectura. Y el espacio, según Certeau (2000: 129), no olvidemos que “es un lugar practicado”.

Si bien se llevan siglos documentando y clasificando obras de ficción en todos los formatos y soportes existentes, la integración digital de esa información metaficcional y otra nueva que se produzca necesitará el apoyo de equipos interdisciplinarios de investigación y un marco de estudios más amplio que acoja esta visión en la que los detalles más específicos relativos a una obra deben imbricarse en múltiples maneras con el mundo de la minería de datos y del big data, sin olvidar el uso de la participación colectiva mediante técnicas participatorias masivas como el crowdsourcing, que con facilidad hoy conectan en proyectos de calidad comunes a especialistas y expertos amateurs (Hayles, 2012: 37), modelos de colaboración que Clay Shirky ha defendido como altamente eficaces en diversas áreas de acción colectiva, al hilo de la siguiente vieja metáfora: un granero no puede levantarse por un solo hombre, pero un grupo puede conseguirlo en un día (Shirky, 2008: 215). En esta línea, parece necesario valorar también para el presente y el futuro de la narrativa transmedia aplicada a la ficción que hemos heredado en soportes y modos artísticos diversos, la reciente propuesta de Katherine Hayles cuando habla de crear y promover en la Universidad los estudios comparativos de medios, al alumbro de las humanidades digitales y partiendo de la existente tradición del comparatismo entre culturas impresa y manuscrita, oralidad frente a escritura, etcétera (8).

Paso a paso, y al ritmo de su lira hecha canto digital, huyendo de sirenas, Orfeo civilizará la tecnología y de la mano de su amada Eurídice, entrará verdaderamente en la edad de oro de su Arcadia transmedia

Referencias

Aarseth, Espen (2004). “La literatura ergódica.” *Literatura y cibercultura*. Ed. Domingo Sánchez-Mesa. Madrid: Arco-Libros, pp. 117-45.

“All Creative Work Is Derivative.” *Question Copyright*. <<http://www.youtube.com/watch?v=jcvd5JzkUXY>>. (28-02-14).

Álvarez Roblín, David y Biaggini, Olivier (2013). *Continuaciones literarias y creación en España (siglos XIII-XVII)*. Coloquio. Madrid: Casa de Velázquez, 3-4 junio de 2013.

“Aprelevka.” *Wikipedia*. <<http://en.wikipedia.org/wiki/Aprelevka>>. (28-02-14).

Avalle-Arce, Juan Bautista (1974). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.

Bolter, Jay (2001). *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

“Candelabrum”. Marble candelabrum showing Orpheus and the animals. Museum. Sabratha, Libya. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Candelabrum_Sabratha.JPG>. (28-02-14).

Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (1998). “Introducción”. Eds. Roberto Bonfil et al. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid-México: Taurus, pp. 9-53.

Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en europa entre los siglos XIV y XVIII*. Trad. Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa.

Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.

Chevalier, Maxime (1974). “La Diana de Montemayor y su público en la España del siglo XVI”. Eds. J. F. Botrel y S. Salaün. *Creación y público en la literatura española*. Valencia: Castalia, pp. 40-55.

Cocteau, Jean (dir). (1950). *Orpheus*. DisCina.

Court, Suzanne de. “Saltcellar, Scenes from the Story of Orpheus.” The Frick Collection. <<http://collections.frick.org/media/view/Objects/324/297?t:state:flow=608125ab-5d70-46bb-9e35-40181fd75942>>. (28-02-14).

Deruta, Escuela de. “Orfeo tocando ante los animales.” Plato de mayólica. Museo del Louvre, París. *Wikimedia Commons*. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deruta_piatto_con_orfeo_tra_gli_animali_inizio_del_xvi_sec.JPG>. (28-02-14).

Egido, Aurora (2003). *La voz de las letras en el Siglo de Oro*. Madrid: Abada.

Ferrer Valls, Teresa (1991). “La comedia pastoril española en la segunda mitad del siglo XVI y la anónima Gran pastoral de Arcadia: una encrucijada de tradiciones escénicas.” Congreso

Internacional Teatro Spagnolo e Italiano del Cinquecento. Volterra. 30 de mayo a 2 de junio de 1991. <<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/pastoril.PDF>>. (28-02-14).

Frenk, Margit (2006). *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

García de Enterría, María Cruz (1993). "Lectura y rasgos de un público." *Edad de Oro* 12: pp. 119-130.

García Galiano, Ángel (1992). *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger.

García Romero, Fernando (2011). "ἄμουσότερος Λειβηθρίων (OF 1069)". *Tracing Orpheus: Studies of Orphic Fragments*. Ed. Miguel Herrero de Jáuregui. Berlín/Boston: Walter de Gruyter. pp. 339-344.

Godfrey Leland, Charles (1907). *Legends of Florence: Collected From the People And Retold*. First Series. Second Issue. Londres/Florenca: David Nutt-R. Paggi.

Gombrich, E.H (1987). "Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana." *Nuevas visiones de viejos maestros*. Madrid: Alianza, pp. 91-126.

Guthrie, W. K. C. (1993). *Orpheus and Greek Religion*. Princeton: Princeton UP.

Hayles, N. Katherine (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago: Chicago UP.

Hockney, David (2001). *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Londres: Thames & Hudson.

Ivins, William M. (1969). *Prints and Visual Communication*. Cambridge: MIT Press.

Jauralde Pou, Pablo (1982). "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII." *Edad de Oro* 1: pp. 55-64.

Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Nueva York: New York UP.

Lapi Ballerini, Isabella (2003). *The Medici Villas: Complete Guide*. Firenze: Giunti.

Lefkada, my Greece island. <<http://www.lefkada-tours.gr/en/what-to-see-do/museums/folklore-museum.php>>. (28-02-14).

Lefterov, Anton. "A statue of Orpheus, Kardzhali, Bulgaria." *Wikimedia Commons*. <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus-from-Kardzhali.jpg>>. (28-02-14).

Lewis, Clive S. (1997). *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Península.

López Estrada, Francisco (1974). *Los libros de pastores en la literatura castellana*. Madrid: Gredos.

Lucía Mejías, José Manuel (2010). *Libros de caballerías castellanos: textos y contextos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Macías Otero, Sara (2008). "Orfeo y el orfismo en la tragedia griega". Eds. Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro II*. Madrid: Akal, pp. 1185-1215.

Manero Sorolla, María Pilar (2005). "Los cánones del retrato femenino en el Canzoniere. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento." *Cuadernos de Filología Italiana*: pp. 247-60.

"Map of Orpheus". *Wikimedia Commons*. <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus.png>>. (28-02-14).

Maravall, José Antonio (2012). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.

Maróti, Géza (2013). "Orpheus." Vidriera. Exposición temporal. *Maestros del Art Nouveau*. Museo de artes aplicadas. Budapest.

Megino, Carlos (2008). "Empédocles y el orfismo". Eds. Alberto Bernabé y Francesc Casadesús. *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro II*. Madrid: Akal, pp. 1105-1140.

Millán, José Antonio (2005). "El Quijote apócrifo 'Alonso Fernández de Avellaneda'." *Revista Digital Universitaria* 6.5: pp. 1-8. <http://www.revista.unam.mx/vol.6/num5/art43/may_art43.pdf>. (28-02-14).

Montemayor, Jorge de (2004). *Los siete libros de la Diana*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Monteverdi, Claudio (1607). *L'Orfeo*. 1607. <<http://www.el-atril.com/cantares/opera/Monteverdi/orfeo.htm>>. (28-02-14).

“Orpheus Charming the Animals.” Tapiz en seda. The Metropolitan Museum of Art. <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/228985>>. (28-02-14).

Orpheus Master. “Orpheus playing to the animals.” Medallón en bronce. The Metropolitan Museum of Art. <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/207622>>. (28-02-14).

Ovidio, Publio (1513). *Metamorphosis*. Venecia. Copia digitalizada en Bayerische Staat Bibliothek. <<http://bsb3.bsb.lrz.de/~db/ausgaben/thumbnaeilseite.html?id=10195785&seite=1>>. (28-02-14).

Palin, Michael (2007, 9 abril). “The origin of the name ‘Monty Python’.” WNYC. *Youtube*. <<http://www.youtube.com/watch?v=hbzTzFIE57Q>>. (28-2-14).

Pérez Priego, Miguel Ángel (2002). “La égloga dramática”. Ed. Begoña López Bueno. *Encuentros internacionales sobre la poesía del Siglo de Oro. La Égloga*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 77-90.

Ross, Stephen David (1982). *A Theory of Art*. Albany: State University of New York.

Ruano de la Haza, José María (2003). “La escena.” *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, pp. 250-271.

Scolari, Carlos (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

Shirky, Clay (2008). *Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations*. Nueva York: Penguin Press.

Small Demons. <www.smalldemons.com>. (28-02-14).

Valverde Sánchez, Mariano (1993). "Orfeo en la leyenda argonáutica." *Estudios Clásicos* 104: pp. 7-16.

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/orfeo-arcadia-transmedia>



Sobre los autores

Sobre los autores

Yeraldine Aldana Gutiérrez. Licenciada en Educación con especialidad en inglés por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y candidata al título de maestría en Lingüística aplicada en español. Ha participado en diferentes grupos de investigación del área de Educación. Es fundadora del subgrupo de investigación "Contemporary Interdisciplinary Studies in the Computer-Mediated Communication" (CISC). Su trabajo de grado recibió la mención de calidad.

Hernán Mariano Amar. Magister en Ciencias Sociales con orientación en Educación por la FLACSO Argentina. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesor en Ciencias Sociales por el Instituto Superior del Profesorado San Agustín. Profesor Titular (int.) de Semiótica en la Licenciatura en Artes Visuales del Instituto Universitario Nacional del Arte (2008-2012). Profesor concursado en institutos de formación docente y técnica dependientes de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Cuentas, además, con experiencia en la docencia de nivel medio y en la coordinación de programas de gestión educativa vinculados con la enseñanza básica y media de alcance nacional.

Gala Arias Rubio. Licenciada en Filología Eslava por la UCM y Máster en Lexicografía y diccionarios por la UC3M donde actualmente realiza su tesis doctoral. También ha desarrollado su actividad profesional como traductora literaria y entre sus traducciones podemos destacar *Guerra y paz* de Lev Tolstói. Desde 2003 dirige la colección Clásicos de la literatura eslava en la editorial Akal. Desde 2005 es profesora de varias asignaturas de traducción en la UEM.

Mauro Jordan Baquero Rodríguez. Licenciado en Educación con especialidad en inglés por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Candidato a la Maestría en Docencia. Es miembro del grupo de investigación "Comunicación Dialógica y Democracia" y cofundador del grupo de investigación "Contemporary Interdisciplinary Studies in the Computer-Mediated Communication" (CISC). Su trabajo de grado recibió la mención de calidad.

Camilo Andrés Bonilla Carvajal. Candidato a la maestría en Lingüística aplicada (en español) en la Universidad Antonio Nebrija. Licenciado en Educación con especialidad en inglés por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su trabajo de grado recibió la mención de calidad. Investiga en psicolingüística, enseñanza de lenguas y psicología experimental.

Fernando Broncano. Catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad Carlos III de Madrid. Especializado en el análisis de la tecnología y su repercusión en el hombre, destacan, entre sus publicaciones, *Mundos artificiales. Epistemología para escépticos y materialistas* (2003); *La melancolía del ciborg* (2009) o *La estrategia del simbiote. Cultura material para nuevas humanidades* (2012).

Stefano Calzati. Doctorando en Estudios Culturales en la University of Leeds, en la que ha ejercido como docente en el grado de Estudios Culturales. Investiga sobre literatura de viajes, nuevos medios, procesos de edición y publicación clásica y digital, y el análisis crítico del discurso multimodal. Ha publicado *Comparative Literature and Culture Web* y *Bollettino '900*.

Daniel Escandell Montiel. Doctor en Filología Hispánica (Premio Extraordinario de Doctorado) por la Universidad de Salamanca. Su campo de investigación incluye la blogoficción y los conceptos de autoría e identidad en la red. Es autor de *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera* (Iberoamericana-Vervuert, 2014) y coautor junto a Fernando R. de la Flor de *El gabinete de Fausto. 'Teatros' de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital* (CSIC, 2014).

Santiago García Sanz. Licenciado en Traducción e Interpretación y máster en Traducción y Paratraducción por la Universidad de Vigo (España). En la actualidad, compagina su actividad laboral como localizador de videojuegos con la docencia en el Máster Oficial en Traducción Multimedia de la misma universidad y la investigación sobre el análisis del discurso en los textos multimodales interactivos.

Belén García-Delgado Giménez. Doctora con Mención europea por la Universidad de Salamanca. Licenciada en Documentación y también en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca. También es Máster en Enseñanza de Español Lengua Extranjera por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Imparte asignaturas de documentación aplicada en la Universidad Europea de Madrid. Sus líneas de investigación son: lectura, fuentes de información e innovación docente.

Nicolás José Isola. Doctorando en Ciencias Sociales. Becario de Investigación en la FLACSO-Sede Argentina. Magister en Educación (UdeSA), Licenciado en Filosofía (UNSTA). Profesor Adjunto Regular del Departamento de Planificación y Políticas Públicas de la Universidad Nacional de Lanús. Miembro del NICPE (Núcleo de Investigaciones sobre Conocimiento y Política en Educación). Posee artículos en revistas indexadas de Brasil, Estados Unidos, Dinamarca y diversos países de América Latina.

Jafet Israel Lara. Doctor en Estudios culturales por parte de la Universidad de Sevilla. Es miembro del grupo de investigación “Literatura, transtextualidad y nuevas tecnologías”, de la Universidad de Sevilla, dirigido por la Dra. María Jesús Orozco Vera. Se especializa en novela policíaca y negra, en el estudio de los problemas limítrofes discursivo-textuales y en narrativa mexicana del siglo XIX.

Álvaro Llosa Sanz. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto y doctor por la Universidad de California. Sus investigaciones principales abordan el concepto de fantasía renacentista en su conexión con el arte de la memoria, y también la relación entre los soportes ficcionales y sus modos de narración. Es cofundador del proyecto The Littera Project, que busca implementar herramientas digitales en la enseñanza y difusión de la literatura y la cultura española. Es autor del libro *Más allá del papel: El hilo digital de la ficción impresa*.

Vicente Luis Mora. Escritor, investigador académico y crítico literario. Doctor en Literatura Española por la Universidad de Córdoba, sus últimos libros son la novela *Alba Cromm* (Seix Barral, 2010), el poemario *Tiempo* (Pre-Textos, 2009), la monografía *La literatura egódica. El sujeto narrativo en el espejo* (Universidad de Valladolid, 2013) y el ensayo *El lectoespectador* (Seix Barral, 2012).

Gustavo Adolfo Rivero Ortiz. Licenciado en Educación con especialidad en inglés por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Es miembro del grupo de investigación “Comunicación Dialógica y Democracia” y cofundador del subgrupo “Contemporary Interdisciplinary Studies in the Computer-Mediated Communication” (CISC). Su trabajo de grado recibió la mención de calidad.

Vega Sánchez Aparicio. Realiza su tesis doctoral sobre las relaciones entre literatura y estética en América Latina y España. Ha presentado diversas comunicaciones y publicado varios artículos sobre literatura, cine y arte contemporáneo, entre los que destacan: “Un lienzo de dolor. Arte contemporáneo y poesía en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza” o “Narrativas en cristal líquido: cinco apuntes de la vídeo-escritura” Como artista visual, trabaja la fotografía, el vídeo y el diseño digital.

Laura Sánchez Gómez. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente cursando el doctorado en Estudios Literarios en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid. Investiga en su tesis sobre las prácticas literarias y artísticas en el medio digital.

Alex Saum-Pascual. Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad de Granada y doctora por la Universidad de California. Investigadora y miembro del Departamento de Español y Portugués de la University of California, Berkeley, donde enseña literatura y cultura españolas posteriores a la Guerra Civil (siglos XX y XXI). Su investigación actual se centra en la literatura híbrida y transmedia producida en España, cuestión sobre la que ha publicado centrándose en series web y producciones multimedia.

Maidor Tornos Urzainki. Licenciada en Humanidades y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UB), obtuvo el grado de máster en Lettres, Arts et Pensée Contemporaine (París VII) y Construcció i Representació d'Identitats Culturals (UB). Actualmente, termina su doctorado: "Pulsión, goce y placer en el pensamiento teórico francés de 1957 a 1973".

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. Sus investigaciones se centran en el estudio culturalista de la imagen, centrándose en la comprensión del tema de la *vanitas* en la esfera de la cultura barroca y sus extensiones al campo de la cultura visual contemporánea. Paralelamente se ha interesado por recientes reflexiones teóricas sobre la imagen en relación con la posmodernidad y la supervivencia del barroco. También ha escrito sobre fotografía e imagen digital en el contexto de la web 2.0.

Maya Zalbidea Paniagua. Docente de Estudios literarios ingleses en el CES Don Bosco (asociado a la Universidad Complutense de Madrid). Sus áreas de investigación son la literatura electrónica y los estudios de género. Suma varias publicaciones sobre análisis de obras digitales. En la actualidad trabaja en un proyecto de archivística de literatura española electrónica en ELMCIP Electronic Literature Knowledge Base (2013-2014).

Este mismo texto en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/sobre-los-autores>



Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital



<http://revistacaracteres.net>

Mayo de 2014. Volumen 3 número 1

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014>

Contenidos adicionales

Campo conceptual de la revista Caracteres

<http://revistacaracteres.net/campoconceptual/>

Blogs

<http://revistacaracteres.net/blogs/>

Síguenos en

Twitter

http://twitter.com/caracteres_net

Facebook

<http://www.facebook.com/RevistaCaracteres>