

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

Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas

In the Beginning there Was Tlön: Transmedia Storytelling of Literary Origin in Spanish Fiction

Vega Sánchez Aparicio (Universidad de Salamanca)

Artículo recibido: 04-03-2014 | Artículo aceptado: 25-04-2014

ABSTRACT: A single creative galaxy approaches and combines both messages and contents coming from all fields and disciplines. Transmedia storytelling joins this procedural universe and presents strategies linked with technological and brain structures. This text goes into detail about its deterritorialized essence from the analysis of the works *Alba Cromm*, by Vicente Luis Mora, and *La muerte me da*, by Cristina Rivera Garza.

RESUMEN: Una misma galaxia creativa aproxima y combina mensajes y contenidos desde todos los ámbitos y disciplinas. La narrativa transmedia se suma a este universo procedimental y presenta estrategias vinculadas a las estructuras cerebrales y tecnológicas. El presente texto profundizará en su esencia desterritorializada a partir del análisis de las obras *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza.

KEYWORDS: transmedia storytelling, hive-world, deterritorialization, *Alba Cromm*, *La muerte me da*

PALABRAS CLAVE: narrativas transmedia, mundo colmena, desterritorialización, *Alba Cromm*, *La muerte me da*

Se conjetura que este *brave new world* es obra de una sociedad secreta de astrónomos, de biólogos, de ingenieros, de metafísicos, de poetas, de químicos, de algebristas, de moralistas, de pintores, de geómetras... dirigidos por un oscuro hombre de genio. Jorge Luis Borges, "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

1. Prolegómenos

En innumerables ocasiones, resulta necesaria la revisión de los textos de Borges a la hora de examinar los rasgos de la narrativa del presente. Tlön, el mundo completo e imaginado desde la órbita de todas las doctrinas posibles, aparece como el paradigma de un falso universo en expansión. Aunque no debe olvidarse el carácter ficcional del relato, acreditado asimismo por el propio autor en una nota introductoria, el texto de Borges propone un modelo creativo que instiga a la curiosidad y a la indagación de un lector intrépido.

El actual contexto tecnologizado ha favorecido la construcción de nuevos Tlön dentro del territorio de las narrativas, ya sean planteadas desde un punto de vista audiovisual o desde perspectivas literarias, reuniéndolas en el rótulo de productos transmedia, como se abordará

en los siguientes apartados. Sin embargo, mientras que en otras disciplinas los términos parecen acotados o la conceptualización genérica no supone un conflicto en el análisis de la obra, el ámbito de la literatura aún se desliza por el terreno pantanoso de nomenclaturas, categorías e incertidumbres. Por otro lado, este empleo de estrategias creativas, procedentes tanto de los nuevos medios como del horizonte del arte contemporáneo, suscita un giro del concepto de 'literatura', que abarca los cambios históricos producidos a raíz de los discursos emergentes (Talens, 1994: 139). Así, bajo un criterio más amplio como es el de 'escrituras' (Carrión, 2011: web), el corpus se presenta caracterizado como obra hipermedia (Landow, 2009), ergódica (Aarseth, 2004), pangeica (Mora, 2006) o lit[art]ure (Borràs, 2008), entre otras formulaciones.

Sin embargo la cuestión que irrumpe, ante tales iniciativas, es cómo denominar a este conjunto de escrituras que, aun asimilando propiedades de las categorías anteriores, se expanden y disgregan en otros medios y soportes. Los retos de la crítica se sitúan en el estudio concreto de estas obras, en matizar las particularidades de las estrategias que las construyen, y en el establecimiento de analogías globales en un sentido sincrónico, así como genealógico, que permita un pronóstico de lo venidero.

La tarea, por tanto, no renovará el catálogo de la literatura de las nuevas tecnologías (Calles, 2011) sino que examinará las líneas propias de una narrativa expandida. Así, ¿cómo explorar una obra, actualizadora del concepto de saga, cuyos personajes transgreden los límites electrónicos y analógicos, como es el caso del universo creado desde *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza? ¿Qué procedimientos articula *El Proyecto Nocilla* (2013), de Agustín Fernández Mallo, abarcador desde ópticas teóricas, ficcionales y estéticas? ¿Desde qué métodos creativos puede analizarse *Alba Cromm* (2010), de Vicente Luis Mora? Asimismo, ¿qué tipo de participación puede generar en el argumento de *Blade Runner* o en *Los Soprano* la novela *Los muertos* (2010), de Jorge Carrión, ya no como origen de un mundo sino como su limbo?

Estas cuestiones no requieren una nueva etiqueta sistemática sino que, a partir del concepto vigente de la narrativa transmedia, pretenden descubrir diferencias y similitudes entre otros híbridos mediáticos. Y es que dentro del panorama de la cultura contemporánea cuesta no pensar en un continuo diálogo entre artistas de todos los ámbitos creativos, un intercambio estético, en un sentido traductor, o de traslación (Toro, 2006), del conocimiento. Se percibe,

por tanto, una galaxia única donde los lazos parentales aúnan, en palabras de Nicolas Bourriaud, a una “generación de artistas –que no necesariamente se valen de herramientas digitales- puesto que estas ya pertenecen de lleno a nuestra manera de pensar y representar, de tratar y transmitir informaciones” (2009: 156).

2. La narrativa transmedia

2.1. Universos ficcionales

Si se asume como punto de partida la postura de Marie-Laure Ryan, el aspecto narrativo de un discurso no se reduce a su valor ficcional: “a definition of narrative should therefore work for different media (though admittedly media do widely differ in their storytelling abilities), and it should not privilege literary forms” (2007: 26). De este modo, la taxonomía transmedia puede atribuirse no sólo a estrategias creativas destinadas a producciones de ficción, sino también a un marco más amplio que englobaría fines documentales y periodísticos, como señala Carlos Scolari (2013), e incluso educativos y publicitarios¹. Christy Dena (2009), por su parte, realiza un minucioso escrutinio del campo semántico, donde diferencia y confronta los términos ‘transmedial’, ‘transmedia’ y ‘transmediación’, conectados gracias a las relaciones entre los medios, pero disímiles en cuanto a su propósito².

Para delimitar el estudio propuesto en este artículo, se considerará un paradigma de creación transmedia que genera contenidos imaginarios. De ahí que la definición presentada por Henry Jenkins, uno de los pioneros en el análisis del modelo, continúe siendo determinante, pese al riesgo de la obsolescencia teórica que domina en los nuevos procedimientos artísticos:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. [...]. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente [...]. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo. [...] La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso

¹ En una entrevista recogida en el volumen de Carlos Scolari, *Narrativas transmedia* (2013), Henry Jenkins señala las múltiples finalidades de esta estrategia de expansión de contenidos: “Yo he hablado sobre una lógica transmedia. [...] El transmedia *storytelling* es quizá la más investigada en este momento. Se podría hablar de performance transmedia, *branding* transmedia, educación transmedia, movilización transmedia o rituales transmedia [...]. También podemos pensar en espectáculos transmedia [...]o en el juego transmedia. En algunas empresas ya se habla de transmedia *knowledge management*” (2013: pos. 374).

² Dena distingue del objetivo de su tesis, la ficción transmedia, el “fenómeno transmedial”, destinado a las posibilidades de un mismo elemento a la hora de representarse en más de un medio, y la “transmediación”, como la propia fase traductora (2009: 16-19).

de las franquicias. (2008: 101)

Como defiende Jenkins, este mundo ficcional atraviesa los medios y soportes, y presenta una historia que —como el universo de Tlön— requiere la búsqueda atenta del público para ser descubierta en su totalidad (2008: 118-119). El lector o consumidor de la obra se alimenta de los indicios dispuestos por el creador o creadores y, del mismo modo que el Borges del relato, su capacidad intelectual determinará la conquista del conocimiento generado en cada disciplina, o medio en este caso. Ésta es la estrategia que mantienen, como se ha señalado, los mundos narrativos de *Star Wars*, *Matrix* o *Lost*, por resaltar algunos ejemplos, donde los autores, de forma colaborativa (Jenkins, 2008: 113; Scolari, 2013: pos. 179), adecuan el material al lenguaje requerido en cada entorno. El modelo solicita la habilidad y pericia del usuario, y no es de extrañar, por tanto, que un número elevado de estas producciones se haya compilado en plataformas enciclopédicas, con el objetivo de ordenar el universo ficcional³.

2.2. ¿Transmedia?

Sin embargo, la definición de Jenkins causa una serie de controversias en el momento en el que surgen otros contenidos, también expandidos en diversos medios, pero sin novedades para la historia, sino basados en una adaptación. Según otros investigadores como Carlos Scolari, la transferencia de un medio a otro implica siempre una mutación en el argumento de la obra, teoría con la que fundamenta como modelo transmediático *The Lord of the Rings*, justificando estos ajustes en las tramas debidos a las exigencias del mercado o de audiencia (2013: 565). Esta postura también es respaldada por Antonio Gil, quien incluye los ‘relatos transmedia’ dentro de lo que él denomina la ‘adaptabilidad’⁴ así estos contenidos “van expandiendo, ramificando o completando argumentalmente el ciclo [...], haciéndolo susceptible de nuevos trasvases adaptativos o reciclajes, por variopintos que pudieran ser” (2012: 238).

De ahí que aparezca una diversidad terminológica relacionada con el concepto de transmedia (Dena, 2009: 16; Scolari, 2013: pos. 198), donde asoma el término ‘cross-media’. Aunque Jenkins no menciona la dualidad, la crítica se posiciona, casi por completo, en el intercambio

³Como muestras de estas plataformas enciclopédicas, aparecen la *Lostpedia* <http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page> o la “Encyclopedia” de *Star Wars* con enlace desde la web oficial <<http://starwars.com/explore/encyclopedia/>>.

⁴ Antonio Gil opta por el término ‘adaptabilidad’ frente a ‘adaptación’, para evitar el equívoco y, así, delimitar “al proceso, en su sentido amplio” (2012: 46).

semántico de ambos términos, o la obviedad de su presencia. No obstante es atractiva la diferenciación planteada por Daniel Tubau (2011), en cuanto al enfoque de estructura abarcadora. Tubau propone una perspectiva jerárquica donde ‘transmedia’ aparece como el procedimiento de mayor magnitud, y totalizador, dentro de la técnica ‘crossmedia’ (2011: 328-334). Por tanto, como se percibe, la única distinción de los conceptos recaería entre el método (crossmedia) y el modelo (transmedia). En este sentido, pueden observarse, por momentos, ciertas concomitancias entre los autores. Scolari, quien opta por el intercambio terminológico (2013: pos. 44; pos. 1920; pos. 4659), insinúa, en ciertos pasajes de su obra *Narrativas transmedia*, la posibilidad de un “proceso de expansión cross-media” (pos. 2339). También, Juan Francisco Ferré ofrece una postura en esta línea, puesto que sitúa bajo el membrete ‘Cross-media/Hipermedia’ todas las obras vinculadas al cruce mediático, ya sea de forma literal —gracias a una distribución de los contenidos en medios reales— o figurada —mediante técnicas como la transcodificación o la remediación—. Así Ferré al ubicar *Alba Cromm*, de Mora, resalta su naturaleza participativa y la integra dentro del “paradigma de lo transmediático” (Ferré, 2013: 108).

Para Jorge Carrión (2011a), por otro lado, la diferencia no parece pertinente como estrategia creativa pero sí como desarrollo histórico de la teoría de los medios, y como técnica comercial. Carrión determina como ‘narrativa crossmediática’ aquella procedente del encuentro entre Internet y relatos de ficción y no ficción en los años noventa (2011a: 32), y estaría más atenta a las habilidades expansivas que a la coherencia del producto. Con un mayor fundamento teórico, a partir de discursos textuales y semióticos, surge, por tanto, con el final de la posmodernidad, la ‘narrativa transmediática’. Pero el aporte esencial de Carrión se encuentra en su teoría de la ficción cuántica donde, según el autor, se fusionan las características de ambas con las exigencias del razonamiento científico: “reivindica el arte como complejidad científica, como crítica social e histórica, como vehículo de conocimiento disfrazado de vehículo de entretenimiento” (2011a: 55).

Vicente Luis Mora, en *El lectoespectador* (2012), reúne las dos estrategias narrativas en el vocablo ‘cross-media’⁵; sin embargo, opta por el término ‘transmedial’ —diferenciado por Dena, como se expuso en líneas anteriores, de ‘transmedia’— para señalar cuestiones referentes a la narratividad, y ‘cross-media’ para abordar las técnicas distributivas (Mora, 2012:

⁵ En un texto previo, sin realizar la citada diferenciación, Mora señala como “característica esencial de las cross-media [...] la imposibilidad de reunir su contenido en un solo soporte” (Mora, 2009: 351).

150). En este sentido, la división de Mora conecta con el juicio de Christy Dena y, a través de ella, con el planteamiento de Anja Bechmann, investigadora también interesada por la pertinencia de los términos (2006: 95). Bechmann establece dos procesos dentro de la industria cross-media: uno de ellos centrado en el contenido y su distribución, y otro asociado a la producción en sí, a sus estrategias y estructuras. Dena, por su lado, comparte esta perspectiva, reformulándola, únicamente, dentro del término transmedia (2009: 9-10).

2.3. *La cristalización de un mundo y el universo colmena: parecidos pero no iguales*

Sin embargo, a pesar de esta discusión originada, los textos evidencian formas creativas disímiles, aunque con ciertos rasgos vinculantes. Por tanto, ¿pueden examinarse desde idénticos patrones mundos ficcionales como *Star Trek*, versionada y asimismo expandida por sus fans (Jenkins, 2010), y *Matrix*, confeccionada por un colectivo de diseñadores y programadores (Jenkins, 2009: 106)? ¿Derivarían en el mismo gráfico analítico, o en una similar metáfora visual, las expansiones del universo *Star Wars* y la difusión de *Lost*? ¿Realmente, poseen la misma arquitectura una obra matriz, reelaborada y adaptada a medios diferentes, y un texto inexistente como tal sino que ha sido producido a base de huecos completados? ¿Pueden ambos procedimientos participar dentro de la misma creación?

El empleo de ambas expresiones conlleva, desde el ámbito filológico, y más concretamente desde el significado de los prefijos, una leve diferenciación semántica. Si se atiende a su raíz anglosajona, tanto 'cross-' como 'trans-' aluden a la idea de 'cruce', pero mientras que el primero se relaciona con la acción del verbo, el segundo implica la locución 'a través de' (*across*). Aunque las distinciones son mínimas, es necesario destacar, por tanto, este matiz que ambas voces implican.

Considerando 'cross-media', de este modo, como la técnica de 'cruzar medios', el concepto podría abarcar aquellas producciones en las que, a partir de una obra determinada, se opta por generar fragmentos de contenidos idénticos, o versionados, en otros medios, a la manera de una estructura de mensajes repetidos y superpuestos. Un ejemplo pertinente se encuentra en el caso de los poemas homéricos, la *Ilíada* y la *Odisea*, orígenes de infinidad de reescrituras, esencias de inagotables intertextualidades y, sobre todo, fruto de un sinnúmero de adaptaciones totales o parciales. Ya que el método no consiste en vaciar un argumento completo en otra plataforma, soporte o discurso, este procedimiento se presenta como una

variante de la adaptación, pues los medios cruzados únicamente muestran fragmentos de un mundo completo y difundido previamente. De este modo, y de manera similar a como sucede en las adaptaciones, en la narrativa cross-media tiene lugar un proceso de transcodificación, en este caso segmentada, en el sentido de traducción de los signos. Así, el gráfico resultante para esta estrategia correspondería a un elemento cristalizado, como la llamada rosa del desierto, donde la figura completa equivale a una obra origen y cada uno de sus apéndices reproducen, con la mayor verosimilitud posible, la pieza correspondiente en otro medio.

Desde la perspectiva de la locución preposicional, la narrativa transmedia adquiere un sentido de movimiento, de salto de un medio a otro, “un diálogo desjerarquizado, abierto y nómada”, como ha indicado Alfonso de Toro (2006: 219) acerca del prefijo ‘trans-’. La ficción producida desarrolla un itinerario de fragmentos de contenido, disponibles en una idea de obra en proceso. Opera, de este modo, la visión del autor, y del lector, como individuo semionauta (Bourriaud, 2009: 117) que dispersa o recopila las expansiones de una historia. Frente a una creación donde los diversos medios se encuentran, la narrativa transmedia exige una búsqueda de pesquisas: extraer el néctar y el polen insertados en flores mediáticas para depositarlos en una estructura mental como colmena. La imagen originada coincide con el esquema de *Matrix*, entre otras producciones, donde las plataformas-celdas establecen una relación sinérgica en la construcción del universo ficcional.

Un segundo punto de vista para la distinción de ambas estrategias recaería en las relaciones entre los textos, expuesta por Genette. Tanto la narrativa transmedia como la cross-media, forman parte de la lógica hipertextual señalada por el autor. Así, siguiendo las pautas del significado de sus prefijos, aquella que amplía contenidos de una obra, no recogidos previamente por ésta, correspondería al territorio de la imitación seria (1989: 42); mientras que un texto que recurre a una composición precedente —un hipotexto, en palabras de Genette (1989: 14)— y la varía, pertenecería al ámbito de la transformación seria, la transposición (1989: 40, 42). Como apunta Javier Pardo (2010), a partir del esquema de Genette, la imitación y la transformación serias forman parte de la poética de la reescritura, pues ambas se sitúan en el contexto de la hipertextualidad y recuperan, o señalan, una idea o una esfera común. El análisis realizado por Pardo presenta una estructura de este concepto y sus problemas, a la hora de tener en cuenta el paso de un medio a otro. En este estudio, diferencia la adaptación —asumida desde una perspectiva formal—, a la que excluye de la reescritura, de la apropiación, fundamentada como transformaciones temáticas de la obra, y de la revisión, los

cambios semánticos; procedimientos, estos dos últimos, que sí cataloga dentro de la noción de reescritura (Pardo, 2010: 64-65).

Teniendo en cuenta, por tanto, el esquema de Pardo, y asimismo el pensamiento de Genette, por un lado, las narraciones cross-media se diferenciarían de las estrategias transmedia ya que, en el primero de los casos, y de modo similar a la adaptación, los cambios producidos son exclusivamente formales e incumben a los procesos de metamorfosis que implica el paso de un medio a otro, es decir, una transcodificación de un lenguaje a otro sistema de signos. Como se ha señalado anteriormente, el cruce de los medios no requiere una ampliación del contenido sino una modulación de la obra a otros soportes. La transmedia, que expande fragmentos de una obra no recogida en su totalidad en otro medio, evidencia variaciones temáticas y, por tanto, forma parte del ámbito de la reescritura. Así, la equivalencia de ambos términos sugerida por Scolari, en el caso de *The Lord of the Rings*, puede refutarse desde la propuesta de Pardo, quien señala la diferencia a pesar de las exigencias del público o la industria.

La transmedia, vista como una expansión externa del contenido, se diferencia de la narrativa cross-media en cuanto a que el autor, o los autores implicados, recuperan un universo y, a partir de él, introducen nuevos argumentos, nunca repetidos, añadiendo matices novedosos de los personajes, de la información o de los acontecimientos. Por tanto, mientras que los medios cruzados dentro de una obra realizan un movimiento hacia el interior de la misma, visualizando partes de ésta o resumiendo sus tramas, la transmedia se desplaza siempre hacia el exterior, se aleja con un zoom en aumento que representa hallazgos adicionales para una noción más compleja del universo narrativo. Asimismo, la particularidad de ambas estrategias recae en su capacidad combinatoria, ya que, presentadas como técnicas narrativas, las dos pueden constituir un mundo ficcional, como ocurre en *Star Wars* o en *El Hacedor de Borges, remake* (2011), de Agustín Fernández Mallo, y en algunos casos de su *Proyecto Nocilla*.

3. Mundos desterritorializados: la narrativa transmedia de origen literario

Con el fin de concretar el estudio de la narrativa transmedia de origen literario en español, se examinarán las características surgidas a partir de dos obras mencionadas en la introducción de este artículo. Aunque el corpus se presta a ampliaciones, la decisión de esta preferencia se explica por su singularidad dentro de un paradigma relacionado con pautas generalmente audiovisuales.

En la novela *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, convergen el chat, el blog y el correo electrónico a partir de la investigación de un caso de pederastia. Catalogada genéricamente por el autor como ‘novela’, si hubiera aparecido en un medio como Internet el lector dudaría entre un escándalo real o un *hoax*. De este modo, dentro de una lógica hipertextual que subvierte los límites del formato libro, Mora dispone el trayecto de la búsqueda llevada a cabo por la revista masculina *Upman*.

Además de los diferentes medios volcados en las páginas —pensadas desde un soporte ‘de papel’— mediante un proceso de remediación, esto es, a través de una transferencia semiótica de códigos ajenos a la literatura (Bolter y Grusin, 2002: 65), los protagonistas adquieren ‘cibervida’, previamente a la publicación de la novela, gracias a la apertura de sus correspondientes bitácoras. *Alba Cromm* se presenta, por un lado, como una obra de ficción de transmedia interna, pues, debido al simulacro de este falso reportaje⁶, la caza aparece ‘transmedializada’ en el interior del libro. Asimismo, la falta de final concreto y, sobre todo, los complementos surgidos desde internet, como el blog de la protagonista *Alba Cromm y la vida sin hombres* (2005-2009), añaden el carácter expansivo de la narrativa transmedia.

En 2007, la desconocida autora Anne-Marie Bianco publica el poemario *La muerte me da*. Posteriormente, en ese año, aparece una novela, bajo el mismo título, de Cristina Rivera Garza, donde incluye el texto de Bianco atribuido al posible asesino serial de la trama. Uno de los protagonistas, la Detective, participa en una serie de casos frustrados dentro del libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y en la novela *El mal de la taiga* (2012). Asimismo, la Increíblemente Pequeña, personaje misterioso, protagoniza *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, un conjunto de composiciones textovisuales, que Rivera Garza determina como fotonovela. Dentro de su blog, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, la autora recupera el avatar de la Detective, y otros personajes, en un juego de identidades que añaden nuevas perspectivas al universo narrativo. *La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que atraviesa las fronteras de los formatos y los medios, y cada fragmento textual aparece disgregado a la espera del lector participativo. Además de esta galaxia de contenidos, la novela se presenta como un metatexto que cuestiona la propia lectura y la escritura seccionada.

⁶ En el año 2011, el director Casey Affleck presenta su falso documental, *I'm Still Here*, donde desarrolla el abandono de la carrera cinematográfica por la musical del actor Joaquin Phoenix. Empleando la técnica de la narrativa transmedia, Phoenix aparece, previamente al filme, en varios medios de comunicación interpretando aún su *fake* en la película. Por su parte, Vicente Luis Mora, se convierte en el realizador íntegro del falso *Quimera 322* (2011), dedicado precisamente al *hoax* como procedimiento creativo e informativo.

Tanto la obra de Mora como la de Rivera Garza, presentan una serie de materiales que completan la historia y añaden nuevas perspectivas. *Alba Cromm* traza una estructura única pero expandida por otros contenidos complementarios, mientras que en *La muerte me da*, la centralización de la trama desaparece, la arquitectura de la novela se torna efímera, expuesta a continuas aportaciones.

Como se ha mencionado, al comienzo de este texto, la narrativa transmedia sintoniza con el ‘espíritu’ de la época. Este modelo de estrategia creativa muestra, por tanto, desde su análisis, una sucesión de correspondencias con numerosos rasgos delimitados en el terreno de la cultura, la sociología, la filosofía o la estética, entre los que deben apuntarse algunos más pertinentes: la superabundancia de información (Bush, 2001: 22); la abolición de taxonomías fijas (Bourriaud, 2009: 154, Laddaga, 2011: 149); la mezcla y ubicuidad de las pantallas (Brea, 2007: 86); la analogía entre las producciones artísticas y las estructuras cerebrales (Fernández Mallo, 2009: 180) y, en consecuencia, tecnológicas (Mora, 2012: 109); y la desterritorialización del arte (Bourriaud, 2009: 202).

A partir de esta última característica debe concebirse todo universo transmedia pues, a pesar de que el proyecto se origine en un medio, su carácter expansivo multidireccional, y la indispensable participación del público, desvanecen la secuencialidad de la obra y disgregan las piezas de contenido en otras plataformas.

No obstante, debido al objetivo comercial del producto —o la franquicia, en niveles superiores de consumo—, a la familiaridad de los creadores con el discurso de origen y a los posibles vínculos con los destinatarios, el inicio de las narraciones transmedia seleccionadas se proyecta desde el ámbito de la escritura.

3.1. La desterritorialización del punto de acceso

Si se observa, de nuevo, la tesis de Jenkins, cualquier contenido se presenta como una entrada al mundo narrativo, por lo que el público puede descubrir *a posteriori* que la obra forma parte de una estructura más amplia. El carácter hipertextual de la narrativa transmedia, la convierte en un “texto abierto”, señalado por Landow para este modelo (2009: 150), pero su diferencia radica en que las historias incorporadas a los nodos no entorpecen la lectura. Su propiedad

amplificativa otorga al lector una autonomía inexistente en el hipertexto, compuesto de lexías de sentido (Ryan, 2001: 269).

Durante cinco años, el avatar Alba Cromm interactuó con otros blogueros desde veinticinco entradas, en las que reflexionaba sobre algunos aspectos de su historia, revelaba su inestabilidad emocional y su desprecio a un sometimiento al hombre. La huella depositada en su última entrada agitó a los lectores puesto que, lo que para algunos de ellos significaba una metáfora de vida, para otros se convertiría en la verificación de un *hoax*:

Quando llego a casa el ordenador está encendido. Cuando llego a la oficina, por la mañana, la pantalla también está encendida. [...] Tengo la sensación de que mi vida transcurre ahí, y que en vez de cambiar las imágenes, como le ocurre a los ordenadores del resto de personas, lo que cambia es el decorado en derredor de la pantalla. Eso debe significar que lo que importa es en realidad lo que sucede en la virtualidad del ciberespacio, no lo que me ocurre a mí. (Mora, 2005-2009: web)

Además, como aparece reflejado en el blog, los lectores pueden acceder al universo ficcional de Alba Cromm a través de la novela y, posteriormente, dirigirse a las bitácoras, para descubrir matices del personaje, o convertirse también en protagonistas del relato: “Quién sabe, igual me animo y empiezo a participar en este blog no como mero lector, sino como un nuevo personaje de ficción de la trama” (Mora, 2005-2009: web).

Según ha señalado Jenkins, cada medio del producto se especializa en un público determinado (2008: 102), por tanto, el primer contacto con la ficción surgirá desde un lenguaje habitual para el usuario. De ahí que sea significativa, en este sentido, la diferencia entre una lógica de transcodificación, fundamental en los procesos adaptativos, y una de remediación, donde no se traducen los signos de un discurso sino que el contenido se crea inicialmente desde otros códigos ajenos. Cada consumidor accede a la historia desde un medio travestido, donde se ha generado un lenguaje seductor para ese usuario concreto, sin que exista una creación previa que lo contenga. Este es el procedimiento en el que se basa el universo transmedia de *La muerte me da*. Para un lector con preferencia por la ficción, el acceso se llevará a cabo a través de las novelas o del libro de relatos, mientras que para el interesado en la poesía su *rabbithole*⁷

⁷ Procedente de los juegos de realidad alternativa (ARG), la ‘madriguera de conejo’ remite al mundo alternativo al que accede el personaje de Alicia en la obra de Lewis Carroll. Como se ha precisado, esta puerta escondida permite atraer a los lectores o espectadores hacia la historia oculta, en numerosos casos mediante un enigma (Scolari, 2013: pos. 4208) o un mensaje seductor.

se encontrará en el poemario de Bianco. El público atraído por el blog de Rivera Garza atenderá a las reflexiones de la autora, en boca de la Detective, y quizá establecerá una serie de correspondencias con la fotonovela. El atento rastreador de la historia, por tanto, aunque inserto en la trama desde un punto concreto, recorrerá el universo narrativo seleccionando libremente la dirección de sus movimientos, y transformándose, así, en un compositor “por trayecto” (Bourriaud, 2009: 137).

3.2. Desterritorialización geográfica y reterritorialización del contenido

Aunque el contexto de *Alba Cromm* se sitúe en España, el entramado de la novela se desarrolla en el ciberespacio: cada acontecimiento, o avance de la investigación, procede de un medio (Mora, 2012: pos. 112), en la mayoría de los casos tecnológico; el delito se comete en la red; y la responsable del caso, miembro de la Brigada de Investigación Tecnológica de la Policía Nacional, actúa con las particularidades del hacker.

Contrariamente a Mora, la obra de Cristina Rivera Garza huye de cualquier mención a la tecnología vigente, e incluso sus entradas en el blog únicamente transcriben noticias del periódico ficticio *Las Afueras*, leídas por la Detective. No existe, por tanto, ninguna marca de la presencia de la web desde donde se comuniquen o muevan los personajes. Más aún, los métodos empleados en las investigaciones, tanto en las novelas como en los relatos, evidencian un mundo casi pretecnológico. Sin embargo, tras las líneas del relato, la narración de la autora, por un lado, asume las estrategias esenciales de la tecnología —una historia fragmentada, una trama construida a base de conexiones y enlaces, o la posibilidad de manipular y apropiarse de los textos. Por otro, y ya que tampoco localiza la ficción en un espacio concreto, adopta la incertidumbre geográfica, particularidad básica del ciberespacio, de “centro [...] en todas partes y [...] circunferencia en ninguna” (Ryan, 2004: 87).

Los sujetos de ambas producciones, y sus “voces atópicas” (Laddaga, 2011: 30), manifiestan la desterritorialización del ‘yo’, reflejada asimismo en la estructura expandida de esta narrativa. La analogía tecnológica revelada en las obras —explícita en el caso de Mora, implícita en el de Rivera Garza—, constata además la irrupción de Internet como requisito de la transmedia. Este corte ficcional y, en consecuencia, identitario nace como posible resultado de la fragmentación a través de las pantallas. Como apunta José Luis Brea, éstas constituyen la principal fuente informativa del presente, debido a su capacidad para habitar y transformar el espacio del individuo (2007: 86).

Ante la superabundancia de información, el científico Vannevar Bush (2001), propuso la inversión en el desarrollo de las máquinas con el fin de conseguir aplicarla y archivarla. En el contexto presente, la convivencia con las pantallas permite el reparto de los mensajes, sin embargo, una vez que el acceso y la disponibilidad de los medios no son el problema, es en el individuo donde recae la responsabilidad de canalizar, aprovechar y emplear la información. Y así lo demuestra la narrativa transmedia y su lectura exigente. Frente a la pasividad anterior del espectador que recibe mensajes y los absorbe, el lector activo se desplaza a través de un territorio escindido y es su tarea la de amalgamar las piezas seleccionadas. Esta reterritorialización del contenido no se ajusta a los moldes geográficos, sino que adopta la forma de un modelo pangeico: “a través del cual ocurran todas las interacciones, que ya no serán regionales, sino locales a pesar de su brutal distancia geográfica. Un mundo enorme reducido a escala de pantalla” (Mora, 2006: 219).

3.3. La epistemología de Tlön: desterritorializar la información

Resulta imposible examinar la narrativa transmedia desde una única perspectiva, precisamente por ese afán de movimiento que la caracteriza. En su imaginario, y como en el arte del siglo XXI, “conviven tanto el lenguaje conceptual como el de los sentimientos, el lógico, el científico y también el de la imaginación poética” (Portabella, 2013: 50). Esta hibridez, en el sentido apuntado por Alfonso de Toro (2006: 223), permite confirmar analogías estructurales, técnicas y temáticas con el mundo de la ciencia y con creaciones originarias de otros ámbitos artísticos, y establecer, asimismo, notables diferencias dentro del terreno de la literatura y la genología.

El esqueleto de la narrativa transmedia presenta numerosas similitudes, y así se ha apuntado, con el diseño de Internet. Pero, ya que el hombre es el creador de la tecnología, el arquitecto del ciberespacio (Lévy, 2007: 98), y que la obra es un reflejo de la mente humana (Castells, 2001: 229-230), modelo y artefacto se desarrollan y perfeccionan a la par, es decir, como señalan Manovich (2005: 171) o Nicholas Carr (2010: 66-67), el individuo es el resultado de la tecnología que él mismo produce. ¿No estará, por tanto, la narrativa transmedia representando estructuras mentales, relacionándose con conexiones neuronales, más que informáticas? La expansión de los contenidos aprovecha el entramado hipertextual que organiza el ciberespacio y, al mismo tiempo, estimula la mente con su lectura exigente y participativa. La narrativa transmedia no dispersa la atención, sino que barre las telarañas del cerebro.

El origen de esta técnica narrativa podría remontarse a los poemas homéricos o a las sagas y continuaciones de grandes relatos. Sin embargo, su perfeccionamiento se vincula con el desarrollo de la industria audiovisual, bien desde el dominio de los fans demandantes, o bien a través de estrategias de mercado. Henry Jenkins señala la participación del público como el aliciente del modelo, así producciones como *Star Trek* o *Twin Peaks* mantenían en vilo a los espectadores que, no conformes con los desenlaces o guiones, elaboraban ampliaciones propias o historias alternativas (Jenkins, 2009: 53). En cuanto su empleo como maniobra de marketing audiovisual, algunas series como *The Spot* (Tubau, 2011: 244) o *Dawson's Creek* (Jenkins, 2008: 120), en los noventa, comenzaron a alternar contenidos complementarios en otras plataformas.

La narrativa transmedia de origen literario, por tanto, se apropia de conceptos y recursos derivados de este entorno. La bitácora de Alba Cromm, que prefigura una blogonovela⁸, adopta la forma del *mobisodio* o *webisodio* —según Scolari, destinados a aportar “contenidos intersticiales” (Scolari, 2013: 1224)—, un complemento que penetra en la vida y en el pasado de la protagonista. Del mismo modo sucede con *Las aventuras de la Increíblemente pequeña*, por poner otro ejemplo, una fotonovela por entregas que asume los códigos del *spin off*.

Esta situación provoca el quiebre de taxonomías fijas y la imposibilidad de catalogar estas estructuras narrativas dentro de patrones genéricos. Si se tiene en cuenta que, al comienzo de *Ficciones* (1944), Jorge Luis Borges aclara la categoría de cada relato y que, de igual manera, tanto la editorial de distribución de *Alba Cromm* como la respectiva a las obras de Cristina Rivera Garza, precisan el género de sus composiciones, debe diferenciarse, y así lo señala Schaeffer (2006), la clasificación del autor, en este caso de la editorial, del contexto de la obra.

La generidad de un texto, aun siendo el resultado de una elección intencional, no depende solamente de esta elección, sino también de la situación contextual en la que la obra nace o en la que se reactualiza. El autor propone y el público dispone: esta regla es válida también para las determinaciones genéricas. (Schaeffer, 2006: 105)

Más aún, los autores de estas composiciones híbridas, vinculados al ámbito de la crítica, rechazan las precisiones genéricas desde el interior de sus propias creaciones. Y así sucede en

⁸ Se recomienda, en este sentido, el análisis de Daniel Escandell Montiel a propósito de las producciones literarias en blogs, *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera* (Iberoamericana-Vervuert 2014). Escandell señala la forma del “diario extimista” (118-120) como paradigma de la blogonovela, composición que determina al autor como un ‘yo’ avatárico y establece la lectura participativa como requisito de su existencia.

el caso de *Alba Cromm*, donde el autor abandona la convencionalidad de la novela y elabora una revista a base de fragmentos de diarios, chats, reseñas, informes policiales o mensajes publicitarios, entre otros recortes, que articulan la estructura del relato⁹. Los elementos dispuestos por Mora, en la línea de lo apuntado por Agustín Fernández Mallo, forman “un vínculo sinérgico, es decir, como un todo en el cual muchas causas se conciben para dar lugar a un efecto inédito que las supere” (Fernández Mallo, 2012: 24). Esta heterogeneidad del material, además de la bitácora de Cromm y del blog de Luis Ramírez, obliga al lector a adoptar los códigos de cada discurso, quien abandona los moldes de los géneros literarios y opta por el *zapping* (Carrión, 2013: 63) de lectura.

Definida como “no novela” por Jorge Carrión (2008), *La muerte me da* escapa del registro genérico. Y es que, desde su prosa hermética y, por momentos, poética, hasta la inclusión del poemario de Bianco, o un artículo de la propia Rivera Garza sobre Alejandra Pizarnik, la obra desestabiliza los presupuestos del concepto ‘novela’. Dentro de estas mismas pautas artísticas, se sitúan todos los fragmentos de su universo narrativo: una fotonovela a base de residuos mentales; una investigación, en *El mal de la taiga*, más próxima a la metaescritura que a la trama de un suceso; relatos, en *La frontera más distante*, cercanos al lenguaje onírico; o breves hallazgos reflexivos aparecidos en Twitter.

Estas marcas contextualizadoras del entorno de ambas obras, obligan a examinarlas, en primer lugar, desde perspectivas transdisciplinarias, como creaciones reveladoras de esa “constelación de signos” que señalaba Bourriaud (2009: 117). Por tanto, y ya que se integran en una galaxia de saberes, las composiciones de Mora y de Rivera Garza presentan una prosa transgénica, ‘contagiada’ intencionalmente de múltiples géneros y códigos.

4. Conclusiones: autores nómadas de espacios vacíos

Como ha podido comprobarse la narrativa transmedia de origen literario resulta un campo fascinante no sólo desde su estudio y crítica, sino también como modelo creativo y lector. Sus características y sus exigencias permiten desentrañar, además, procesos artísticos del siglo XXI.

⁹ Otro ejemplo de esta misma estructura narrativa, aunque sin alcanzar la superposición de Mora, sería la novela del argentino Daniel Link *Los años noventa* (2001), hilada mediante la transcripción de mensajes de voz, un diario, un bloc de notas, conversaciones telefónicas secuenciadas por un relato de los acontecimientos, una carta y el simulacro de un diario dentro de la ficción.

Pues, si imita a esa estructura neuronal y, a la vez, a esa red de información que es Internet, ¿no estará produciendo una metáfora del funcionamiento de la creación humana del presente? De este modo, la diferencia entre los términos resulta de nuevo pertinente. Si la narrativa cross-media se presenta como una superposición de adaptaciones sobre una obra principal, ¿podría reflejar un sistema creativo previo basado en la copia y en la versión? Y si la narrativa transmedia genera nuevos contenidos, nueva información, en una lógica hipertextual dependiente de un universo común, ¿no manifestará en sí misma los métodos apropiacionistas, o sampleadores (Fernández Porta, 2008), vigentes en el contexto artístico actual? Desde este ángulo de visión, se reincide en el contraste entre un público interpretativo de los textos y otro participativo.

La ficción se transforma, por tanto, en una sustancia moldeable, líquida, pero más fluida que frágil, pues adquiere ese carácter persuasivo que activa al lector. Ya no se trata únicamente de rellenar los huecos de sentido de la lectura convencional, no se trata sólo de descifrar los significados del texto, la esencia de la narrativa transmedia consiste en manipular por completo el contenido, aceptarlo o rechazarlo y, en definitiva, convertirse en el autor de la obra.

Bibliografía

Aarseth, Espen (2004). "La literatura ergódica". Ed. Domingo Sánchez-Mesa. *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros. pp. 117-145.

Bechmann Petersen, Anja (2006). "Internet and Cross Media Productions: Case Studies in Two Major Danish Media Organizations". *Australian Journal of Emerging Technologies and Society*. 4 (2). pp: 94-107.

Bolter, Jay David y Richard Grusin (2000). *Remediation: Understanding the New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Borràs, Laura (2008). "Lit[art]ure. La literatura en tiempos de Internet". *Quimera* 290: pp. 26-31.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Brea, José Luis (2007). *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa. Disponible a partir de 2009 en la página del autor para descarga libre bajo licencia Creative Commons. <http://joseluisbrea.net/ediciones_cc/c_ram.pdf>. (07-01-2013).

Bush, Vannevar (2001). "Cómo podríamos pensar". *Revista de Occidente* 239. pp. 19- 52.

Calles Hidalgo, Jara (2011). *Literatura de las nuevas tecnologías: aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca, España.

Cambridge University Press. *Cambridge Dictionaries Online*. <<http://dictionary.cambridge.org>> (14-12-2013).

Carr, Nicholas (2010). *Superficiales. ¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes?*. Madrid: Taurus, ed. 2011.

Carrión, Jorge (2008). "La muerte me da. No novela". <<http://jorgecarrion.com>>

Carrión, Jorge (2010). *Los muertos*. Barcelona: Random House Mondadori.

Carrión, Jorge (2011a). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.

Carrión, Jorge (2011b). "Escrituras en el laboratorio". <http://blogs.cccb.org/lab/es/article_escrituras-al-laboratori/> (18-08-2013).

Carrión, Jorge (2013). "Zapping de géneros. Una lectura hispánica". Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. pp. 61-71.

Dena, Christy (2009). *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Book (Ph.D. dissertation). University of Sydney, Australia.

Escandell Montiel, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Fernández Mallo, Agustín (2009). *Postpoesía*. Barcelona: Anagrama.

Fernández Mallo, Agustín (2012). *Blog up: ensayos sobre cultura y sociedad*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

Fernández Mallo, Agustín (2013). *Proyecto Nocilla*. Madrid: Alfaguara.

Fernández Porta, Eloy (2008). *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.

Ferré, Juan Francisco (2013). "Taxonomías transatlánticas: hipertextualidad y lo mediático en la narrativa en español del siglo XXI". Eds. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. pp. 73-118.

Genette, Gérard (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, ed. 1989

Gil González, Antonio (2012). *+Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuegos en el ámbito hispánico*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Jenkins, Henry (2006). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, ed. 2008.

Jenkins, Henry (2006). *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós, ed. 2009

Jenkins, Henry (1992). *Piratas de textos. Fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona: Paidós, ed. 2010

Laddaga, Reinaldo (2011). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Landow, George P. (1992). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en la época de la globalización*. Barcelona: Paidós, ed. 2009.

Lévy, Pierre (1997) *Cibercultura*. Barcelona: Anthropos, ed. 2007.

Link, Daniel (2001). *Los años noventa. Exposiciones*. Buenos Aires: Blatt & Ríos. Edición Kindle, ed. 2013.

Lostpedia. <http://lostpedia.wikia.com/wiki/Main_Page> (26-02-2014)

Lucasfilm Ltd. *Star Wars*. <<http://starwars.com/explore/encyclopedia/>> (09-02-2014)

Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Mora, Vicente Luis (2005-2009). *Alba Cromm y la vida sin hombres*. <<https://web.archive.org/web/20100503221402/http://albacromm.bitacorras.com/>> (28-02-2014).

Mora, Vicente Luis (2006). *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Mora, Vicente Luis (2009). "Letras sin imprenta. Ciberliteratura, blogs, narrativas cross-media". Eds. Francisco Rico, Jordi Gracia y Antonio Bonet. *España siglo xxi. Literatura y Bellas Artes*. Madrid: Biblioteca Nueva. pp. 313-353.

Mora, Vicente Luis (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral. Ed. Kindle, ed. 2012.

Mora, Vicente Luis (2011). *Quimera 322*. Publicado como número 322 de la revista Quimera.

Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.

Pardo García, Pedro Javier (2010). "Teoría y práctica de la reescritura filmoliteraria (A propósito de las reescrituras de *The Turn of the Screw*)". Ed. José Antonio Pérez Bowie. *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. pp. 45-102.

Portabella, Pere (2013). "La era digital". Eds. Antoni Mercader y Rafael Suárez. *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*. Barcelona: Publicacions i Edicions de Universitat de Barcelona. pp. 45-55.

Talens, Jenaro (1994). "El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico". Coord. Darío Villanueva. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus.

Toro, Alfonso de (2006). "Hacia una teoría de la cultura de la 'hibridez' como sistema científico y 'transrelacional', 'transversal' y 'transmedial'". Ed. Alfonso de Toro. *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latinoamérica: 'hibridez' y 'globalización'*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. pp. 195- 242.

Tubau, Daniel (2011). *El guión del siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.

Rivera Garza, Cristina (2004-). *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. <<http://cristinariveragarza.blogspot.com.es>> (10-01-2014).

Rivera Garza, Cristina (2007). *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets, ed. 2008

Rivera Garza, Cristina (2008). *La frontera más distante*. Barcelona: Tusquets.

Rivera Garza, Cristina (2010-). *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña: una fotonovela mensual*. <<http://increiblementepequena.tumblr.com>> (10-01-2014).

Rivera Garza, Cristina (2012). *El mal de la taiga*. México DF.: Tusquets.

Ryan, Marie-Laure (2001). *La narración como realidad virtual. La inmersión y la interactividad en la literatura y en los medios electrónicos*. Barcelona: Paidós, ed. 2004

Ryan, Marie-Laure (2004). "El ciberespacio, la virtualidad y el texto". Ed. Domingo Sánchez-Mesa. *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros. pp. 73-115.

Ryan, Marie-Laure (2007). "Toward a definition of narrative". Ed. David Herman. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 22-35.

Schaeffer, Jean-Marie (2006) [1989]. *¿Qué es un género literario?*. Madrid: Akal, ed. 2006

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

Este mismo artículo en la web

<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/tlon-transmedia-narrativas>



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>