

La transformación de los procesos creativos con el paso de las narrativas textuales a las narrativas transmedia

Nini Johanna Sánchez Ávila¹
Universidad Autónoma de Colombia

Artículo de reflexión derivado de investigación
Recibido: 9-03-2018. Aprobado: 18-05-2018

Resumen

A partir de la aparición de los nuevos medios digitales se han generado cambios a diversos niveles: han cambiado los contextos de producción y consumo de productos culturales, al tiempo que han cambiado las formas y materiales de las narraciones literarias. En este contexto aparecen las narrativas transmedia de corte fantástico para plantear formas de universos narrativos que articulan diferentes productos y se expanden a partir de la cooperación que se da entre productores y lectores.

Palabras clave

Narrativas transmedia, narrativa fantástica, neofantástico, universos narrativos, hipertexto.

Transformation of creative process through the change from textual narrative to transmedia storytelling

Abstract

Since New Digital Media emerged, there have been changes in different levels: the production and the consumption contexts have changed for the cultural products, as well as the literary narrative has changed its forms and materials. In this context, transmedia storytelling of fantastic orientation have appeared to set narrative universes forms that articulate different products and that expand through the cooperation held by producers and readers.

Keywords

Transmedia storytelling, fantastic narrative, neofantastic, narrative universes, hypertext

¹ Profesora de Tiempo completo del Programa de Estudios Literarios de la Facultad de Ciencias Humanas. E- mail: ninijosan@gmail.com

A transformação de processos criativos de narrativas textuais em narrativas transmidiáticas

Resumo

Desde o surgimento das novas mídias digitais, mudanças foram geradas em vários níveis: os contextos de produção e consumo de produtos culturais mudaram, enquanto as formas e materiais das narrativas literárias mudaram. É neste contexto que as narrativas transmidiáticas de natureza fantástica parecem propor formas de universos narrativos que articulam diferentes produtos e se expandem a partir da cooperação entre produtores e leitores.

Palavras-chave

Narrativas transmidiáticas, narrativas fantásticas, neofantásticas, universos narrativos, hipertexto

1. El caso de la narratividad transmedia en *Penny dreadful*

El interés por la movilidad y transformación de los géneros literarios en el contexto de los medios digitales² me llevó a una serie de televisión llamada *Penny Dreadful*, producida por Showtime³. Esta serie se emitió a partir del 11 de mayo de 2014 con una primera temporada de 8 capítulos y se renovó en 2015 con una segunda temporada de 10 capítulos, para finalizar en 2016 con 9 emisiones que dieron cierre a la historia inicial. La serie desarrolló una ficción ambientada en la populosa Londres de finales del siglo XIX, marco que sirve para la introducción de personajes relacionados con grandes obras literarias de la época victoriana. Desde el comienzo la producción desarrolló, de manera clara, relaciones intertextuales con obras precedentes en varios formatos (obras del siglo XIX que se produjeron en formato textual y textual-musical), así como con obras de arte (no verbales) elaboradas en pintura, música y cine.

² Evolución de lo textual a lo multimodal y de ahí a lo transmedial. Este cambio se ve reflejado en los procesos de producción afectando igualmente a los procesos de comprensión y con ello, opera un cambio en los roles que desempeñan tanto productores como consumidores.

³ Fue creada y escrita por John Logan, dramaturgo estadounidense que ha recibido reconocimiento por guiones cinematográficos asociados al género fantástico como *La máquina del tiempo* (Simon Wells, 2002), *Star Trek: némesis* (Stuart Baird, 2002), y *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Tim Burton, 2007).

Las obras literarias y artísticas decimonónicas y la serie se vinculan a través de procesos creativos intertextuales y, a partir de la culminación de la primera temporada, la narrativa emprendió un proceso de expansión a través de otros productos como: una serie de novelas gráficas (producción que sigue abierta en el año 2018 en dos líneas narrativas: como precuela y como secuela), un juego de cartas de Tarot, un juego virtual de exploración de los espacios de la serie y un juego de cartas virtual (juego de cartas diferente del de Tarot ya mencionado). Esta expansión de obras mantiene la relación de intertextualidad y su principal propósito es generar producciones nuevas que amplíen el *universo narrativo* de la serie en historias dadas en diferentes tipos de productos, mediaciones y contextos de consumo. Por ello, ya no puede hablarse de un producto netamente audiovisual sino de un *universo narrativo transmedia* que sigue en proceso de transformación y crecimiento. Así, la serie sería la puerta de entrada a un universo fantástico transmedia que vincula productos tradicionales y productos nuevos en el contexto digital. Por ello, aparece la necesidad de estudiar estas formas emergentes para establecer nuevas propuestas teóricas y proponer procesos de análisis articulados de estos mundos narrativos que emergen del contexto digital.

2. La evolución y el cambio en la creación narrativa tradicional

La aparición de nuevas narratividades ha movilizado distintos campos de estudio para explicar la emergencia de estas nuevas producciones. Desde mediados del siglo XX la creación narrativa ha sido analizada desde propuestas no sólo literarias, sino también comunicacionales a partir de los avances en las Teorías de la información (Shannon y Weaver, 1949), en primer lugar, y luego de la comunicación vista desde la lingüística (Jakobson, 1960). En el caso de la teoría informacional de la comunicación se plantearon dos procesos centrales: *transmisión* y *recepción*; y, desde la lingüística estructuralista se propuso, para el modelo de la comunicación, los conceptos de *emisión*⁴ y *recepción*, incluyendo la interacción comunicativa como factor de enlace tanto para los agentes, como para los elementos del proceso comunicativo. Luego, la Teoría de la economía política de la comunicación y de la cultura (Golding y Murdock, 1997)

⁴ La emisión se desarrolla a partir del proceso de la *enunciación* (Benveniste, 2004) que se pregunta no solamente por codificar y seleccionar materiales, sino que incluye la referencia a quién propone el mensaje, para quién se elabora, cuándo y dónde.

replanteó la dupla proponiendo *producción* y *consumo* como procesos que podrían esclarecer la forma en que se producen y circulan los bienes culturales y, entre estos, los productos narrativos en el contexto digital.

Con el cambio que han tenido los contextos de comunicación a partir del uso de nuevos medios⁵ se han multiplicado y fortalecido nuevas formas narrativas. En concordancia con el cambio han aparecido diferentes propuestas para entender las características de los nuevos medios entre las que se destacan los planteamientos de Manovich (2000) y Bolter & Grusin (2000)⁶. Estos autores concuerdan en que el concepto de nuevos medios parte del paso a la tecnología digital y genera cambios en los procesos de comunicación. Cambian los procesos de producción y consumo (tal como se veían en la teoría de la economía política de la comunicación y de la cultura), se modifican los roles de los sujetos que se comunican, los mensajes, los canales, las condiciones de tiempo y espacio, así como las formas de acceso y de creación de la información.

A partir de estos cambios en la producción y en las teorías de interpretación, la creación narrativa en ámbitos digitales ha dado como resultado nuevas formas (géneros narrativos) que evidencian procesos de producción alejados de la preceptiva clásica de la literatura (establecida por pensadores como Platón, Aristóteles, Horacio y Boileau⁷). Esta tradición tuvo su aparición en el siglo V a.C. y estuvo en vigencia hasta entrado el siglo XIX, por lo que la preceptiva, como normativa tradicional de construcción textual, ha tenido un papel privilegiado en la producción e

⁵ Nos apoyamos en Lev Manovich quien plantea en *Language of New Media* (2000) que en los Nuevos Medios convergen: “two separate historical trajectories: computing and media technologies. Both begin in the 1830s Babbage’s Analytical Engine and Daguerre’s daguerreotype.” (Manovich, 2000, 20). Manovich establece que tanto los medios de comunicación, como las tecnologías digitales han tenido una evolución simultánea y ya en el siglo XX puede evidenciarse su confluencia en los medios que evolucionan a partir de la computarización, ya sea que se elaboren directamente en a través de un código digital o que se digitalicen objetos provenientes de un medio análogo. Así, aunque la denominación de nuevo medio ha sido utilizada para tecnologías emergentes como el daguerrotipo y el cinematógrafo, deben ser entendidos actualmente en el marco de medios digitales.

⁶ En su texto *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, explican el cambio teórico que ha tenido con el tiempo el concepto de nuevos medios desde la aparición de tecnologías de la comunicación análoga, hasta las tecnologías de carácter digital. Además, explican que “what is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media.” (2000, 19).

⁷ Platón desarrolla su visión de la poesía en *La República o el Estado* (1941). En el caso de Aristóteles, Horacio y Boileau se desarrollan *Poéticas* que definen cuáles son los géneros literarios iniciales de los cuales derivan los demás (mito, épica, tragedia y comedia); la edición de las poéticas se encuentra en una versión compilatoria de 1982.

interpretación narrativa antes del siglo XX. Estas teorías tradicionales han insistido en la mecánica de la escritura y el uso de técnicas retóricas, pero han dejado de lado la concepción de la narrativa literaria como arte verbal. Esta concepción aparece en el siglo XX respaldada por teóricos estructuralistas rusos como Roman Jakobson (Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal; 1970, 1985 y 1995); continuada luego por Tomás Albaladejo (Teoría de los mundos posibles, 1986) y Umberto Eco (Los límites de la interpretación, 1992), entre otros. En palabras de Jakobson el estudio específico de la literatura como arte reside en la concepción de *poética*, entendida en el siglo XX como el “análisis científico y objetivo del arte verbal, dividido a partir de dos grupos de problemas: sincronía y diacronía” (Jakobson, 1995, p. 121). La finalidad de esta concepción de poética es definir de qué manera el arte verbal se diferencia de las producciones verbales no artísticas y de las obras artísticas de carácter no verbal. Los estudios de poética buscaron reconstruir el recorrido cultural e histórico (perspectiva diacrónica) del canon literario de manera evolutiva, en contraste con el canon literario en una época específica (perspectiva sincrónica). Al entender la narración literaria como una forma de arte verbal se puede establecer una relación directa con la creación narrativa en el contexto de los nuevos medios ya que corresponde a una nueva forma que emerge del cambio en el proceso de producción.

Esta aparición de diferentes formas narrativas en contextos digitales plantea la necesidad de estudiar estas nuevas narratividades⁸ y una fuente teórica para comenzar se halla en la teoría de la literatura. Desde la perspectiva literaria se resaltan dos aspectos prioritarios⁹ para la interpretación de narratividades: los *contextos de producción* y los *materiales de producción*. Las

⁸ En este texto se plantean dos conceptos asociados pero diferentes que son los de narrativa y narratividad. Una narrativa o una creación narrativa será entendida como una forma de producción ya sea textual o discursiva que desarrolla un relato a partir de una forma, un tipo de contenido y el proceso de enunciación que define la perspectiva de la narración. De otra parte, la narratividad corresponde a un principio de organización narrativo subyacente en diferentes producciones narrativas y que plantea rasgos recurrentes de narración en diferentes productos.

⁹ Si bien es cierto que los contextos de producción y los materiales de producción no son los únicos aspectos de estudio, sí son de los que han tenido mayor trabajo en la historia de la teoría literaria. Otros aspectos estudiados se centran prioritariamente en los niveles de composición gramatical como en las preceptivas clásicas (Platón, Aristóteles, Horacio y Bouleau), luego de las vanguardias de comienzos del siglo XX se diversifican los factores y se habla del autor (en la estilística de Giraud, 1969; y el análisis de vertiente psicoanalítica en G. Bachelard, 1960 y G. Durand, 1964), del lector (teoría de la recepción en Jauss, 1967 y lector modelo de U. Eco en 1979), y se incorpora el aspecto ideológico del texto literario con la sociología de la literatura (Bajtín, 1965; Luckács, 1963; Bourdieu, 1992).

narraciones se producen en contextos muy diversos, por ello, pueden encontrarse características de la narración en textos y en discursos¹⁰ tanto literarios como no literarios; la producción se da en el ámbito de la publicidad, la comunicación cotidiana, el contexto político e histórico, entre otros. Al cambiar de contexto se dan variaciones en la estructura narrativa, pero en todas sus manifestaciones la narratividad mantiene aspectos recurrentes de producción (manejo del tiempo, de la perspectiva, del espacio, de los sujetos narrativos). Al consolidarse el contexto digital las características de las narraciones se transforman dando lugar a géneros textuales y discursivos que emergen de las nuevas condiciones de producción y las nuevas necesidades comunicativas.

En cuanto al estudio de los materiales de producción, la literatura ha desarrollado diferentes teorías¹¹ para describir las formas que adopta la narración a partir de los materiales que utiliza. En las descripciones de las historias de la literatura (Arnold Hauser quien plantea el problema en 1951) se encuentran diversas descripciones sobre las mediaciones utilizadas: solamente textuales; textuales y visuales, textuales y sonoras. A partir de los años 80 y 90 se empiezan a considerar formas que mezclan todas esas materialidades tradicionales (textuales, pictóricas, plásticas, sonoras) con otras más recientes (audiovisuales, fotográficas y digitales) y dan soporte para el surgimiento de nuevas formas narrativas que cambian su estructura, su forma de producir información, las formas de relacionarse con los consumidores y establecen diálogos diferentes con las tradiciones literarias que les preceden (recuperan textos, los complementan, los adaptan, los reinterpretan, los amplían y los expanden).

¹⁰ Esta precisión es importante pues establece a una distinción entre el estudio de *textos* y *discursos*. Los textos se entienden como unidades de composición lingüística (niveles morfológicos, sintácticos y semánticos); mientras que la noción de *discurso* se da como unidad de acción comunicativa auténtica, es decir, un acto de comunicación complejo que puede incluir la composición textual, al tiempo que puede utilizar otros sistemas simbólicos (representación visual, sonido, proxemia, espacio). Igualmente incorpora aspectos de las dimensiones social, histórica y cultural. Para ampliar los conceptos se toma la propuesta teórica de Teun A. Van Dijk en su libro *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso* de 1980.

¹¹ Algunas de las perspectivas teóricas más importantes son: la lingüística como forma de abordar la narración en tanto que enunciado compuesto por palabras, oraciones y composiciones textuales; la narratología (teoría de corte literario) como forma de entender, específicamente, la narración en la literatura. Los estudios de oralidad, como los desarrollados por Walter Ong en su texto sobre *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, para abordar el impacto de la narración oral en la posterior composición de la escritura. Y, finalmente, estudios interrelacionados en torno al problema de la narración no exclusivamente literaria que plantean la aparición de un giro narrativo en Ciencias Sociales (Jacques Derrida desde la semiótica posestructuralista; Hayden White quien entiende el texto histórico como artefacto literario y Richard Rorty quien aborda el giro narrativo en filosofía, entre otros).

3. Acercamiento de la teoría literaria al concepto de narrativa transmedia

El final del siglo XX y el comienzo del siglo XXI ha sido un tiempo propicio para la consolidación y la apropiación de los medios digitales, por lo que se han dado producciones cada vez más elaboradas y éstas se han relacionado paulatinamente entre sí. De ahí que aparezca como antecedente de las narrativas transmediales el concepto de hipertexto literario¹². Este concepto aparece en el contexto de los estudios sobre literatura producida en medios digitales. La primera mirada al concepto de hipertexto¹³ es tomada de George Landow en su libro *Hipertexto 3.0: teoría crítica y nuevos medios en la era de la globalización* (2009)¹⁴. El autor establece una conexión entre la teoría de la literatura y los estudios de hipertextos informáticos en los años 90, a partir de lo cual evidencia un cambio en la producción narrativa que pasa de “nociones como centro, margen, jerarquía y linealidad (a) multilinealidad, nodos enlaces y redes.” (Landow, 2009, 24). El punto de partida está dado por el concepto de texto ideal que propone Barthes en su obra *S/Z* (2004). Allí, Barthes define que el texto ideal debe ser una “galaxia de significantes y no una estructura de significados” (Barthes, 2004, 2), con esto lo más relevante sería la red de materiales con carga simbólica que coexisten y se relacionan sin imponerse sobre las otras formas y que constituyen una obra abierta, plural e ilimitada. Lo que describe Barthes es el texto ideal, multidimensional y plurisignificativo. Se trata de un concepto ideal que logra materializarse de manera compleja con la aparición de los medios digitales.

¹² Este concepto de hipertexto es desarrollado de manera inaugural por G. P. Landow (1992, 1997 y 2006) quien describe el impacto que tiene la aparición de una nueva tecnología en la concepción del sistema de la escritura. Lo escrito como sistema de representación y comunicación está compuesto por elementos constitutivos (la obra, el autor, el lector y el medio) y por relaciones entre estos elementos. Por ello, la aparición del hipertexto viene a modificar la forma en que los elementos constitutivos se relacionan entre sí. Los hipertextos, en las teorías de los años 90, no hacen énfasis en la ficción o la literatura; es en la segunda etapa (comienzo del siglo XXI) que se hace da mayor atención a los hipertextos literarios.

¹³ Aunque el concepto de hipertexto aparece en el contexto de lo literario, la apertura de medios hace que empiece a verse como una producción relevante en el estudio de áreas como el arte, el cine o la publicidad, que establecen relaciones comunicativas nueva entre las producciones y las audiencias.

¹⁴ Landow publica su primera versión de Hipertexto en 1992, Hipertexto 2.0 en 1997 e Hipertexto 3.0 en el año 2006.

La narrativa multiforme¹⁵ del texto literario predigital ha sido un tema de importancia para autores como Jannet Murray (1999), quien ha recuperado la multiplicidad prototípica que se encuentra en los textos y la ha vinculado con los posteriores desarrollos de narraciones digitales. Murray nos remite a la obra de Jorge Luis Borges y su capacidad de desarrollar mundos posibles que captan “puntos de vista diferentes de un mismo hecho” (Murray, 1999: 48). La literatura multiforme logra transformar el paradigma de la linealidad y materializa en la complejidad de la narración, la complejidad de la realidad. En la medida en el que el relato construye múltiples rutas, el lector se ve en la necesidad de participar de manera más activa en la reconstrucción de la narración. Pasa de un rol receptivo a uno creativo.

Como desarrollo posterior a la perspectiva de, Landow, Murray y Barthes se pueden encontrar investigaciones, en el ámbito hispanoamericano, sobre el impacto de la tecnología digital en el sistema de la representación literaria; Dolores Romero y Amelia Sanz dan cuenta de ello en su texto *Literaturas del texto al hipermedia* (2008), en el cual se describen básicamente dos procesos de transformación: el de *digitalización* de lo textual y el de *creación originalmente digital* de literatura. El impacto de cada uno es diferente pues en el caso de la digitalización se pretende conservar los textos que hacen parte de la historia y la tradición de la literatura, además se pretende dar acceso a la consulta y ampliar la difusión, lo que consolida comunidades de lectura en línea, pero puede diluir la autoría. En el caso de los productos literarios concebidos desde su origen como digitales se dan otros procesos como el de dinamización de la concepción de géneros literarios; transformación de la función de los productores y los lectores literarios que establecen vínculos más estrechos a partir de la intertextualidad radical de las obras y cooperan tanto en los procesos de creación como en los de interpretación.

Esta teoría del hipertexto se caracteriza por la creciente complejidad en las nuevas prácticas de interacción que se llevan a cabo en ámbitos digitales pues se pasa de informar a comunicar y de comunicar a construir cultura de redes y en la red. La aparición de la literatura digital permite pensar en una creatividad colaborativa, en la ruptura de cánones compositivos y en la expresión de nuevas identidades y nuevas formas de construir y preservar la memoria

¹⁵ Murray define las narraciones multiformes como formas que superan los formatos textuales lineales. Se trata de narraciones que desarrollan diferentes versiones de una historia que aparece fragmentada y que debe ser reconstruida a partir de múltiples puntos de vista. (*Hamlet en la Holocubieta*, 1999)

humana. Como representante de los estudios sobre hipertexto, en el contexto colombiano, encontramos la propuesta de Jaime Alejandro Rodríguez (crítico literario, profesor de literatura y autor de narrativas digitales) quien plantea la existencia de una ciberliteratura que metamorfosea la literatura tradicional y la relee reconociendo en ella “no son solo exploraciones de los límites de la página escrita, sino también posibles modelos para la escritura electrónica” (Rodríguez, 2011, 41). El autor establece que las técnicas de experimentación son propias del sistema literario y que el contexto digital hace las veces de potenciador. El texto impreso lucha contra el medio que lo restringe y lo contiene, mientras que el hipertexto se disemina asumiendo una libertad radical sin fronteras claras.

4. La necesidad de investigación sobre formas narrativas emergentes

Al reconocer la narratividad transmedia como una opción válida de estudio y de interpretación dentro de la academia, y como puente para la comprensión de nuevos procesos de creación narrativa, se evidencia la necesidad de construir un marco conceptual articulado que vincule las dimensiones comunicativas, culturales, artísticas, semióticas y narrativas literarias en torno a los procesos de producción e interpretación de estas nuevas narratividades. Así, en el desarrollo de las perspectivas teóricas sobre géneros narrativos se mantiene una pugna entre la fuerza de la tradición teórica (preceptivas clásicas literarias, lingüística estructuralista y primeros estudios narratológicos) que le apuntan a una concepción mecánica y formularia de la producción narrativa, frente a la perspectiva de la literatura como arte verbal (perspectiva semiótica desarrollada por Jakobson, Albaladejo y Eco, entre otros). Incluir la perspectiva de arte verbal potenciaría la consideración de la narratividad desde el proceso de evolución de géneros narrativos para estudiar cómo cambian, se diluyen y se complejizan los conceptos de texto y de narración a partir del cambio de contextos de producción y de uso de nuevos materiales en la producción.

El estudio del universo narrativo en Penny Dreadful requiere la identificación de las características que marcan esta producción para poder establecer qué procesos creativos emergen del contexto narrativo fantástico transmedia. De esa manera, se puede evidenciar qué cambio ocurre en las funciones del productor y el consumidor, por lo que podría mirarse la posibilidad de hablar de un sujeto creativo complejo que sea agente, es decir, un sujeto activo en el proceso

tanto de producción como en el de comprensión que logre fundir los dos procesos en uno y que amplíe la concepción de *prosumidor* -más orientada al contexto de industrias de entretenimiento, al ámbito de la estrategia de marca y al favorecimiento del consumo productivo como resultado de una visión empresarial y no comunicativa o estética.

El universo narrativo de Penny Dreadful puede considerarse como un caso prototípico de narratividad fantástica transmedia por lo que permite articular el estudio de lo fantástico como género en constante cambio. Este género literario ha sido marginado de las historias de la literatura y la cultural de corte tradicional (hasta comienzos del siglo XX) por no ser considerado un género de prestigio y validado simbólicamente en el campo académico¹⁶ formal. De ahí que se plantee la necesidad de legitimar el estudio de la narratividad fantástica transmedia en el ámbito artístico literario.

En relación con las carencias, las necesidades y las oportunidades planteadas, el estudio propuesto se sitúa sobre aspectos tales como la inexistencia de marcos conceptuales articulados que permitan el estudio de narratividad fantástica transmedia; esto se vincula con la eminente disolución del concepto de género narrativo literario que ha dado paso a otras concepciones y formas de narratividad. Además, es imperante comprender las nuevas formas de producción de narrativas transmedia a fin de determinar no solamente los procesos que se llevan a cabo, sino también cómo cambian los roles de los participantes en estos procesos.

5. Perspectivas de análisis interdisciplinarios

Las perspectivas de análisis alrededor de la narratividad transmedia son múltiples pero se desatacan dos ejes conceptuales fundamentales, el primero corresponde a las *teorías de medios digitales*, su evolución hacia el concepto de hipertexto y el segundo, desarrolla el *concepto de narratividad transmedia*; este recorrido de evolución conceptual de la narratividad digital permite reconocer el cambio en los roles de los participantes que intervienen en el proceso

¹⁶ Para aclarar esta concepción de valor simbólico en el campo académico se retoma la propuesta de Pierre Bourdieu en su libro *Campo de poder, campo intelectual*, en el cual plantea que “ las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.” (Bourdieu, 2002, 11).

comunicativo. Además, se establece una relación con las narrativas literarias desde los estudios teóricos sobre *lo fantástico tradicional y las nuevas formas de lo fantástico*, las cuales corresponden a la perspectiva de género literario, con la cual se busca evidenciar cómo la concepción de este género ha mutado con la aparición de nuevos contextos de producción narrativa digitales y transmediales. Estas dos vertientes teóricas son necesarias para el análisis de la narratividad fantástica transmedia que emerge del universo creativo en *Penny Dreadful*.

De manera complementaria, teniendo en cuenta que el corpus que se propone tiene una composición heterogénea: incorpora imagen, texto, expresión escénica, musical, plástica y audiovisual, en un contexto de producción digital, se requiere de una propuesta metodológica que enlace los Estudios Literarios y con elementos provenientes de los Estudios Culturales y de la Semiótica. La opción seleccionada es la Teoría de los Polisistemas y se presenta como una forma de acercarse al conjunto de producciones que componen la narrativa transmedia, ya que “dicho estudio no puede referirse a textos individuales (aunque estos pueden ocupar un importante papel en la descripción), sino a conjuntos de textos, o incluso ni siquiera a un conjunto de textos, sino a los modelos y dinámicas que subyacen a los mismos, así como a los cambios en el interior de la estructura jerárquica del sistema.” (Díaz Martínez, 2014, 49-50). Esta teoría apuesta por corpus extendidos, heterogéneos y dinámicos que tejen relaciones jerárquicas entre sus productos, adoptando centros que articulan la producción y a partir de los cuales se fundamenta la construcción de sentido.

6. El cine y su relación con la Narratividad Transmedia

Además de la relación con los nuevos medios en entornos digitales, las Narrativas Transmedia tienen una relación antecedente con medios de comunicación y, en particular, con el cine a partir del vínculo que este medio tradicionalmente ha tejido con la literatura. Al respecto, Carlos Scolari en su libro *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan* plantea que “desde los inicios de la industria cultural las adaptaciones -también llamadas *traducciones intersemióticas*, o sea traducciones de un sistema de significación a otro (por ejemplo del libro al cine...)- ocupan un lugar de relevancia en las estrategias comerciales de las empresas de comunicación” (2013, 46). Este tipo de producciones se ha relacionado con la construcción de

mundos narrativos transmedia a partir de la lógica de la adaptación. En el marco de la literatura gótica son muchas las obras que han llamado la atención de la industria cinematográfica; tanto obras de carácter popular (novelas por entregas como *El Holandés Errante*, 1839; y *El collar de perlas* o *El Barbero de la calle Fleet* -historia original de *Sweeney Todd*- 1850), como novelas del romanticismo inglés como *El Monje*, 1796; *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, 1818; *Carmilla*, 1872; o *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, 1886. Todas estas historias han tenido varias adaptaciones en formato de largometraje y muchas de ellas también en seriales. Sobre el problema de la adaptación se plantean dos perspectivas: la primera que concibe la adaptación como una forma de reproducción de contenidos ya elaborados a través de medios diferentes y la segunda, como una forma de modificar-expandir los contenidos originales con la ayuda de las nuevas mediaciones.

Al respecto, Scolari plantea que “hay dos coordenadas que definen a las NT: 1) expansión del relato a través de varios medios, y 2) colaboración de los usuarios” (2013, 45). De ahí que la primera definición de la adaptación como reiteración de los mismos contenidos en un lenguaje y un medio diferente, no harían parte necesariamente de la narratividad transmedia considerando que el universo narrativo no se modifica sino que se traslada a una mediación diferente sin afectar las características de la historia original. En una visión más abierta de las implicaciones y posibilidades de la adaptación, como construcción de nuevas versiones, ya sea que se hable de expansiones o de síntesis, sí hay una lógica expansiva que serviría de antecedente de los universos transmedia. Tal es el caso de las relaciones que se pueden tejer entre libros como *Varney el vampiro o El festín de sangre* (historia escrita por James Malcolm Rymer y Thomas Preskett Prest, 1845-1847); *Drácula* (Bram Stoker, 1897); y las múltiples adaptaciones cinematográficas que siguieron y siguen desarrollando y ampliando la figura del vampiro como: *Nosferatu*, una sinfonía de horror (F.W. Murnau, 1922); *La hija de Drácula* (Lambert Hillyer, 1936); *Nosferatu*, fantasma de la noche (Werner Herzog, 1979); *La tumba de Drácula* (anime dirigido por Minoru Okazaki y Yoshiaki Koizumi en 1980) *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992) y *La sombra del vampiro* (Elias Merhige, 2000), por mencionar algunas de las más conocidas. Se trata de un conjunto amplio de historias cuyo detonante está en la figura del vampiro: los libros retoman muchos elementos de las narraciones populares eslavas y, a su vez,

generan en los largometrajes multiplicidad de interpretaciones del vampiro (aristócratas decadentes, seres sobrenaturales, nuevos personajes como hijos o amantes de Drácula, además de sujetos no vampíricos que terminan asumiendo las mismas características de este tipo de creaturas). Al final, las formas que adopta el vampiro son tantas que es imposible terminar la delimitación de sus especies y evoluciones; además, actualmente se continúa con la labor de expansión narrativa en nuevas versiones de Drácula.

A partir de este tipo de construcciones puede decirse que no se trata de una incesante reiteración de la misma narración, sino de la construcción de nuevas narraciones que se van enlazando y dialogan entre sí. En este sentido, Scolari evidencia que “en las NT el contenido no es reutilizado entre una plataforma y otra. Como ya hemos visto, uno de los rasgos distintivos de las NT es precisamente la expansión del relato a través de la incorporación de los nuevos personajes y situaciones.” (2013, 47) En este sentido, cuando un libro es adaptado de manera que la nueva historia en el nuevo medio plantea una ampliación ya sea de la narración en sí misma o la inclusión de personajes que no aparecían en la creación original, se hablaría de expansión. Tal es el caso de muchos textos que empezaron en el ámbito de la literatura y han tenido multiplicidad de versiones en el cine. Monstruos literarios que han colonizado el imaginario gótico y se siguen transformando en cada forma de narración y en cada medio en el que aparece. Así, el cine ha servido como forma de acercarse a estos mundos ficcionales ya que “todos estos textos, adaptaciones o expansiones terminan funcionando como puertas de entrada al universo narrativo.” (2013, 49). Las audiencias pueden no conocer el libro que da comienzo al universo narrativo pero pueden reconocer sus versiones más recientes que proponen lecturas intertextuales e inmersivas.

Una segunda asociación del cine con las narrativas transmedia surge a partir del papel que ha jugado el cine en la consolidación de una cultura participativa. Henry Jenkins aborda el tema en su libro *Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración* (2009), allí plantea un ejemplo a partir de los procesos productivos de los fanáticos de *La guerra de las galaxias*. Con la consolidación de las nuevas tecnologías se produjeron más de trescientas películas amateur con el propósito de elaborar nuevas líneas narrativas. Los “fans explotaban los diversos artículos comercializados por la franquicia de esta superproducción como materias primas para sus

películas caseras. Los realizadores aficionados empleaban ordenadores domésticos para reproducir efectos en cuya creación Lucasfilm había invertido una fortuna varias décadas antes; muchas películas de fans crean su propio sable de luz o sus batallas espaciales.” (2009, 173). El fenómeno de la expansión no se da entonces en una sola vía: muchas historias de origen literario han sido utilizadas como material para adaptaciones cinematográficas, pero de igual manera, puede encontrarse largometrajes cuya recepción ha sido tan positiva que logran consolidarse como franquicias y expandirse a partir de contenidos generados por fanáticos que incluyen cortometrajes y películas caseras, además de narraciones en otros medios.

7. Transformaciones de lo fantástico literario y su relación con las narrativas transmedia

En relación con la crisis de la concepción de géneros literarios encontramos la propuesta de David Roas en su texto “La amenaza de lo fantástico” (2001), quien desarrolla una tesis integradora¹⁷ para definir qué es lo fantástico. En torno al género literario fantástico se han desarrollado muchas teorías, pero todas han dado respuestas parciales y fragmentadas: Freud (1919) plantea la desfamiliarización de lo cotidiano; Todorov (1972) habla de que lo fantástico se basa en la vacilación y en la duda; Rosie Jackson (1981) define el género como ideológicamente subversivo y crítico de la realidad y Roas ve la oportunidad y la necesidad de articular las teorías para responder de manera compleja a la definición del género. Este último, plantea, además, que las narraciones fantásticas se valen de diferentes recursos para transgredir los estándares de normalidad y los cánones de escritura realista, sobre los cuales la realidad se ha construido histórica y culturalmente. Así, lo fantástico se construye a partir de la ruptura de lo real en tres dimensiones: el *tiempo*, el *espacio* y el *sujeto*.

Esta marca de ruptura determina el carácter de lo fantástico ya que, al desestabilizarse la evaluación de la realidad, al cuestionar los pilares sobre los cuales ésta se funda, la incertidumbre invade el texto y la percepción del lector, haciendo que éste dude de lo familiar, se cuestione sobre la racionalidad de su mundo e, incluso, reevalúe la integridad de su propio ser. Lo fantástico estaría marcado, entonces, por aspectos como la desestabilización (de las formas del género, de las representaciones de realidad y de los contextos de producción mismo), una retórica del juego que desarrolla la duda, la cooperación con el autor y la rarificación del lenguaje para dar cuerpo a lo inexistente.

¹⁷ Ante la multiplicidad de teorías, autores y enfoques de lo fantástico, Roas asumió la tarea de vincular estas teorías en una propuesta coherente y relacional.

Existen, además, otras formas de narración fantástica emergentes que van transformando los rasgos de la tradición. Tal es la propuesta del crítico argentino Jaime Alazraki quien en su texto “¿Qué es lo neofantástico?” (2001) hace una revisión del canon de la narrativa fantástica a partir del análisis de la obra de escritores como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Franz Kafka. A partir de esta lectura analiza la aparición de nuevos rasgos que van modificando paulatinamente la concepción de las formas literarias fantásticas anteriores.

Alazraki plantea que la estructura de lo neofantástico incorpora una segunda estructura de realidad que superaría la confrontación entre real-irreal, por una visión de otras realidades o mundos posibles pero no como alternativas que reemplazan lo normal o lo cotidiano, sino como construcciones que expresarían la complejidad de una realidad multidimensional y multitemporal. El autor establece que es posible reconocer en los relatos neofantásticos tres componentes: **a) una visión de lo real como máscara** ya que la realidad sería una pretensión que estaría marcada por vacíos, intersticios, espacios desde los cuales se pueden atisbar otros mundos concomitantes; **b) una intención metafórica compleja** que permite expresar, a través de las imágenes literarias, una definición del caos que marca el mundo y que de otra manera sería ininteligible, el relato neofantástico sería entonces una especie de traducción de una realidad compleja, fragmentada, expandida; y **c) una estructura convergente** que fusiona lo real y lo irreal, dotando al conocimiento del mundo de un carácter inconcluso (no se puede comprender o percibir totalmente, así que no se puede oponer lo real y lo normal a lo irreal y lo anormal, no habría más contraposiciones sino la convivencia de múltiples versiones, todas posibles).

De la propuesta de Alazraki lo más relevante tiene que ver con la formulación de la complejidad de lo real y la incorporación de elementos que plantean la dificultad de percepción de un mundo imposible de entender y de asir. Estas formas de lo fantástico retoman esta preocupación por la complejidad del mundo a partir de lo *multidimensional* y lo *multitemporal*, a partir de lo cual las representaciones tanto de espacios como de tiempos son móviles e intercambiables en la producción y la interpretación de la narrativa fantástica. Estas posibilidades, que se materializan en la estructura de la narración fantástica, están marcadas por la aparición de nuevas mediaciones comunicativas (como desarrollo temático y como desarrollo de nuevos espacios creativos).

Además, lo fantástico en el contexto de narración transmedia plantea procesos de integración narrativos a partir de diferentes procesos de creación e interpretación que se relacionan: se vinculan mundos posibles alrededor de personajes arquetípicos del género como los monstruos y los seres sobrenaturales en torno a los cuales se realiza la expansión de relatos que amplían las historias o crean nuevas versiones que expanden el mundo literario fantástico. Nuevos lectores y creadores tradicionales

confluyen en torno a su conocimiento de los escenarios, los tiempos y las subjetividades que operan en el plano de lo fantástico, en un escenario en el que no hay sólo receptores o productores sino jugadores y conocedores que se influyen mutuamente para crear universos que se articulan y se fragmentan incesantemente.

Para ver la manera en que dialogan los diferentes productos narrativos en el universo de Penny Dreadful se propone un primer acercamiento que permita identificar y relacionar momentos, materialidades, productores y lectores alrededor del universo fantástico de la obra:

Tabla de relación entre las versiones de *Penny Dreadful*

<i>Rasgos</i>	<i>Penny Dreadful Siglo XIX</i>	<i>Penny Dreadful Siglo XXI</i>
Inserción de producciones no textuales	Grabados e ilustraciones	Reconstrucción de la pintura victoriana en la fotografía de la serie audiovisual Narración gráfica del comic Reelaboración de la pintura victoriana y de la producción audiovisual en el videojuego Inserción de canciones populares y canciones de cuna victorianas en la serie
Formas de intertextualidad:	Novelas góticas Leyendas populares góticas	Citas de textos clásicos en los diálogos de los personajes y los nombres de los capítulos: Poesía romántica, novela gótica, canción popular.
Formato de emisión	Folletín periódico	Serie: capítulos Novela gráfica: tomos Videojuego: etapas de recorrido Set de cartas Diario Juego de rol Wikias
Tipos de productores	Escritores no profesionales aficionados a lo fantástico	Escritores profesionales especializados en lo fantástico Escritores no profesionales aficionados a lo fantástico
Tipo de consumidor	Público popular	Tanto público popular como lectores especializados

Tabla de elaboración propia

8. Propuesta de articulación para el estudio de una narrativa fantástica transmedia

Teniendo en cuenta que el corpus que se propone tiene una composición heterogénea: incorpora imagen, texto, expresión escénica, musical, plástica y audiovisual, en un contexto de producción digital, se requiere de una propuesta metodológica que enlace los Estudios Literarios y con elementos provenientes de los Estudios Culturales y de la Semiótica. La opción seleccionada es la Teoría de los Polisistemas y se presenta como una forma de acercarse al conjunto de producciones que componen la narrativa transmedia, ya que “dicho estudio no puede referirse a textos individuales (aunque estos pueden ocupar un importante papel en la descripción), sino a conjuntos de textos, o incluso ni siquiera a un conjunto de textos, sino a los modelos y dinámicas que subyacen a los mismos, así como a los cambios en el interior de la

estructura jerárquica del sistema.”¹⁸. Esta teoría apuesta por corpus extendidos, heterogéneos y dinámicos que tejen relaciones jerárquicas entre sus productos, adoptando centros que articulan la producción y a partir de los cuales se fundamenta la construcción de sentido.

La teoría polisistémica es heredera de paradigmas estructuralistas por lo que permite reconocer niveles de composición y de relación entre obras, pero no es simplemente “una herramienta de clasificación que lleve a encasillar las obras en diferentes estratos, sino un concepto funcional encaminado a la descripción de realidades dinámicas, no objetos estáticos.”¹⁹. En cuanto a la necesidad de estudiar los procesos creativos en la narratividad transmedia, la teoría de polisistemas reconoce que cada pieza de producción tiene un lugar en el que lo ubican las relaciones con otras obras y se concibe como parte de un proceso de remediación. Así, para entender mejor el tejido de relaciones entre las obras se recuperan algunos elementos que, desde la teoría polisistémica de Even-Zohar, facilitarían su descripción y el análisis:

Carácter inclusivo: la propuesta de estudio requiere abordar no solamente textos literarios sino también otro tipo de representaciones de la cultura que la narración incorpora. En la Teoría de Polisistemas se da una “concepción de la literatura como un sistema estratificado cuya principal oposición se articula en torno a un centro y a una periferia, así como la distinción entre actividades primarias y secundarias sobre un repertorio que constituye el inventario de medios y bienes (literarios, culturales, simbólicos) de una tradición.”²⁰.

Lógica relacional: para entender las obras es necesario situarlas en la fluctuación entre arte canónico y arte no-canónico, a partir de lo cual puede darse la inclusión de géneros periféricos que responden normalmente a las demandas del mercado y se convierten en expresiones populares como, en el caso de la literatura, la novela rosa, el folletín, los westerns o las novelas gráficas, entre otros.

Unidades de análisis en el marco de los corpus disímiles y la lógica relacional

<i>Nodos narrativos</i>	Centro de interés (género fantástico). Elementos narrativos que articulan los productos. (personajes y atmósfera).
<i>Intertextualidad</i>	a) alusión b) cita c) paratexto d) metatextualidad e) Hipertextualidad f) Architextualidad

¹⁸ Díaz Martínez, 2014, págs.49-50.

¹⁹ Díaz Martínez, 2014, pág.48.

²⁰ Díaz Martínez, 2014, pág. 27.

Sistemas canónicos y no canónicos: las obras hacen parte de sistemas que las evalúan y las sitúan en el marco de la crítica académica y social, por lo que se pueden reconocer sistemas de ubicación de las obras entre discursos hegemónicos y periféricos. Esto genera dinámicas de preservación o de olvido a las que son sometidas las obras a partir del lugar que ocupen en el sistema. Además, la posibilidad de situar las obras en estos marcos permite describir las rutas por las que transitan las obras que logran circular de un sistema a otro cambiando o adoptando nuevas evaluaciones de calidad y aceptación social.

La obra puede ser abordada en un punto inicial de producción, pero debe luego realizarse un rastreo de los otros momentos de aparición de las estructuras y funciones de los productos para determinar la evolución de los mismos en términos de la lectura social, su configuración material, su posición en el sistema de producción y el papel que desempeñan los espectadores – lectores.

Unidades de análisis en el marco del contraste entre sistemas canónicos y no canónicos

Identificación y caracterización de fuente hegemónicas

Producción fantástica canónica (público especializado, obras en novela y poesía)

Identificación y caracterización de fuentes populares

Producción fantástica popular (Penny Dreadfuls de carácter seriado y elaborados por autores no profesionales), contenido generado por fanáticos (fandoms).

Incorporación de otras literaturas y otros sistemas semióticos: en la propuesta de análisis polisistemática es innegable la influencia del análisis comparativo con lo cual se establecen dos posibilidades de acercamiento básicas. La primera considera que existen relaciones que se establecen entre varias literaturas. No se especifica, como en la Teoría de la literatura Comparada, que sea una relación exclusiva entre Literaturas Nacionales, sino que la mirada puede abarcar relaciones de diversa índole (diferentes géneros, diferentes temporalidades, categorías dentro y fuera del canon de la expresión literaria); en segunda instancia, se reconoce la posibilidad de incluir sistemas de representación diferentes del verbal por lo que habla de una teoría semiótica. Con ello, obras de carácter plástico, escénico, visual o musical podrían hacer parte del corpus relacional de análisis, así todos estos elementos estarían “integrados en el megapolisistema mayor de la cultura y la sociedad.”²¹.

²¹ Díaz Martínez, 2014, pág.37.

Unidades de cotejo para la inclusión de otros sistemas simbólicos

Institución	Instancias o factores que regulan la producción (crítica especializada, editoriales, lugares de difusión, centros de premiación).
Repertorio	Reglas y materiales que rigen los objetos culturales.
Productor	Agentes que producen ya sea de manera individual o colectiva.
Consumidor	Consumidor <i>indirecto</i> (no consciente de su consumo) o <i>directo</i> (cuando la intención de consumo es explícita).
Mercado	Entornos de compra, venta y promoción de productos artísticos. (contextos de carácter semiótico).
Producto	<i>Producto real</i> como materialización de la representación y <i>Producto</i> como <i>fenómeno cultural</i> (circulación y apropiación múltiple en diversas materializaciones del producto real).

Relaciones isomórficas entre sistemas: la literatura en relación con otros sistemas de representación evidencia reiteraciones de forma en diferentes sistemas expresivos y estas repeticiones se constituyen en marcas isomórficas.

Unidades de análisis en el marco de las relaciones isomórficas

Procesos creativos en el universo narrativo	Repetición, reelaboración, adaptación, diseminación, sinestesia, continuidad, hibridación.
--	--

Funcionalismo dinámico: Even-Zohar planteó una revisión del concepto saussureano de sistema entendido como estructura cerrada y completa con relaciones estáticas. En contraposición, y dadas las características dinámicas del lenguaje, se reelaboró la idea de sistema como “estructura abierta, dinámica (diacrónica) y heterogénea constituida por varias *redes-de-relaciones*.”²². Finalmente, la propuesta teórica apuesta por la reconstrucción de las relaciones comunicativas entre diversas obras de un mismo universo narrativo a partir de las cuales se pueden transformar las relaciones productivas e interpretativas .

9. Alcances proyectados de este análisis

La pertinencia de la investigación sobre narrativas transmedia en el contexto de la literatura fantástica se sitúa en dos ámbitos diferentes y complementarios. En primer lugar, como

²² Díaz Martínez, 2014, pág.53.

docente de literatura en un programa de Estudios Literarios (Universidad Autónoma de Colombia) he vislumbrado necesidades y particularidades de la enseñanza de lo literario en el contexto de nuevos medios digitales. Dicho contexto considera la Literatura como una disciplina que debe articularse de manera flexible e interdisciplinaria con otras áreas de conocimiento artístico y cultural, poniéndose en relación con productos que se han construido en formatos tanto textuales, como discursivos, plásticos, visuales e incluso multimediales, para pasar, luego, a las narrativas hipertextuales y las narrativas transmedia. Así, ante la creación vista como un problema de estudio, se ve la importancia de acudir a nuevas producciones narrativas que permitan incorporar diferentes contextos de producción, procesos de producción creativa, sistemas de representación y contextos de difusión de las obras.

En segunda instancia, el estudio de lo fantástico y la narratividad transmedia busca consolidar los hallazgos de cerca de diez años de experiencia lectora y de investigación en el aula durante los cuales he evidenciado el cambio que las tecnologías de la palabra han generado en diferentes generaciones de creadores. Este descubrimiento de lecturas no canónicas me ha llevado a géneros hipertextuales que abarcan desde relatos digitales y multimediales hasta novelas hipertextuales y microrrelatos en twitter o whatsapp. Cada experiencia como lectora y docente me ha demandado una constante dinámica de actualización y una lectura crítica del rol que desempeño como guía en la formación de futuros profesionales de Estudios Literarios. Esto va de la mano del cambio histórico en el corpus narrativo y la transformación de los paradigmas teóricos como parte indispensable del avance de la academia y del compromiso con la generación de conocimiento que tenemos como investigadores y docentes.

REFERENCIAS

Alazraki, J. (2001). “¿Qué es lo neofantástico?”. En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

Albaladejo, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Universidad de Alicante.

Asensi Pérez, M. (2003). *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch.

- Barthes, R. (2004). *S/Z*. México D.F., Siglo XXI Editores.
- Benveniste, E. (1966). *Problemas de Lingüística General*. México D.F., Siglo XXI Editores.
- Bolter, D. & Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.
- Díaz Martínez, J. (2014) *Teorías sistemáticas de la literatura: polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Tesis Doctoral, Universidad de Granada. Recuperado de:
https://www.academia.edu/10198437/Teor%C3%ADas_sist%C3%A9micas_de_la_literatura._P_olisistema_campo_semi%C3%B3tica_del_texto_y_sistemas_integrados
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Flanders, J. (2016). “Penny Dreadfuls”. En: *Discovering Literature: Romantics and Victorians*. *British Library*. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/penny-dreadfuls#authorBlock1>
- Freud, S. (1919). “Lo ominoso”. En: *Obras completas. Volumen XVIII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Ed. James Strachey y Anna Freud, Buenos Aires, Amorrourtu Editores, 1988.
- Gagliardi, L. (2015). “¿Ya nos conocemos? Apuntes sobre la intertextualidad en la serie Penny Dreadful.” *Revista Luthor* No. 26. En: *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6900/pr.6900.pdf
- Golding, P. & Graham M. (1997). *The Political. Economy of the Media*. Cheltenham, Glos, UK, Edward Elgar Publishing Ltd.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Editorial de Bolsillo.
- Jackson, R. (1981). “Fantasy: literatura y subversión”. En: *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.
- Jakobson, R. (1960). “Lingüística y poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1995). *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de cultura

económica.

Jenkins, H. (2009). «The Aesthetics of Transmedia: In response to David Bordwell».

http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html

http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i_1.html

http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i_2.html

_____ (2011). «Transmedia Storytelling 202: Further Reflections».

http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

_____ (2006). *Convergence culture. Where old and new media collide*. New York University Press.

Landow, G. P. (2009). *Hipertexto 3.0: La convergencia entre la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. México D.F., Paidós.

Logan, J. (2014-2016). *Penny Dreadful. Temporadas 1, 2 y 3*. Serie de TV, Estados Unidos, Showtime.

Manovich, L. (2000). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.

Marshall, D. (2004). *New Media Cultures*. London, Arnold Press.

Murray, J. (1999). *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona, Paidós.

Mittell, J.(2006). «Narrative complexity in contemporary American Television». *Velvet. Light Trap* 58 (1): 29-40.
<http://juliaeckel.de/seminare/docs/mittell%20narrative%20complexity.pdf>

_____ (2009). «To Spread or to Drill? ».
<http://justtv.wordpress.com/2009/02/25/tospreadortodrill/>

Pajares Tosca, S. (2004). *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones.

Roas, D. (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco Libros.

Rodríguez, A. (2011). *Narratopedia. Reflexiones sobre narrativa digital, creación colectiva y cibercultura*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Romero, D. y Sanz, A. (2008). *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona, Anthropos.

Scolari, C. A. et all (2012). «Narrativas transmediáticas, convergencia audiovisual y nuevas estrategias de comunicación». *Quaderns del CAC*, 38, vol. XV (1), 7989.

http://www.cac.cat/pfw_files/cma/recerca/quaderns_cac/Q38_scolari_et_al_ES.pdf

_____ (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Editorial Deusto.

Todorov, T. (1972). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F., Premia Editora.

Van Dijk, T. A. (1980). *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*. Madrid, Cátedra.

Weaver, C. y Shannon, E. (1949). *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, University of Illinois.