



AA.VV., Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales. Edición de Domingo Sánchez-Mesa Martínez, Barcelona, Gedisa, 2019, 335 págs.

La colección *Comunicación* de la editorial Gedisa es conocida por publicar muchos de los trabajos más influyentes de la investigación en medios en español, editando textos y autores de referencia como Enrique Bustamante, Carlos Scolari o Henry Jenkins. En esta ocasión presenta *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, una compilación editada por Domingo Sánchez-Mesa Martínez que busca ahondar y

clarificar la tan empañada reflexión sobre transmedialidad expandiendo los márgenes y ópticas de su estudio. El libro reúne a autores y autoras procedentes de los estudios de comunicación y los estudios literarios y teatrales: integrantes, a su vez, del proyecto I+D+i «Narrativas transmediales» (Nar-Trans, 2014-2020) dirigido por Domingo Sánchez-Mesa y codirigido desde 2018 por Jordi Alberich-Pascual. Con sede en la Universidad de Granada, este proyecto busca desde sus inicios demarcarse de una visión unívoca de la transmedialidad en favor de una comprensión crítica y múltiple de la misma.

El libro se presenta dividido en cuatro partes. La introducción del editor fija la pregunta que atraviesa todas las investigaciones: ¿nos hallamos ante un modo de creación que altera estructuralmente la creación narrativa contemporánea, o se trata, por contra, de un cúmulo de prácticas de recepción y consumo de medios? A ello se responde desde la primera parte de la compilación, dedicada a la relación entre tecnologías y formatos emergentes y que comienza con la conversación entre Lance Weiler y Domingo Sánchez-Mesa, ««It is True. We shall be monsters...» La Inteligencia Artificial y un modelo experimental de narrativa digital para el cambio social». El diálogo se centra en uno de los trabajos de Weiler al frente del Digital Storytelling Lab en la Universidad de Columbia: *Frankenstein Artificial Intelligence. A Monster made by many* (2017-), un proyecto de *immersive storytelling* que transforma a la criatura de Mary Shelley en una inteligencia artificial que busca entender qué significa ser humano. Esto permite a Sánchez-Mesa hilvanar las más diversas reflexiones junto a Weiler: desde la redefinición de nuestra relación con la IA (entendida como una instancia capaz de interrogarnos como humanos y mediar entre nosotros), la centralidad de lo emocional en los proyectos de Weiler (que entiende la tecnología como una herramienta que cataliza la memoria personal y colectiva) y la comprensión del *digital storytelling* como un espacio para producir narrativas con capacidad de incisión en lo social.

Tras esta conversación, la conocida narratóloga Marie-Laure Ryan se pregunta en «¿La narrativa en la rea-

lidad virtual? Anatomía de un sueño renacido» si la capacidad para contar historias forma realmente parte de aquello que la realidad virtual *sabe hacer mejor*. La autora pone sobre la mesa diversas cuestiones que problematizan la identificación de una historia en una aplicación de realidad virtual (RV) en un sentido estrictamente narratológico. También toma el ejemplo de la literatura electrónica y los videojuegos para analizar la relación entre interactividad, inmersión y narrativa, planteando cómo ciertas exigencias de la interactividad obstaculizan la construcción de una narración satisfactoria con capacidad inmersiva. La evaluación de las producciones *Clouds over Sidra* (2015), *Hard World for Small Things* (2016) y *VRwandlung* (2017) lleva a la autora a interrogarse por la operatividad de un modelo narratológico a la hora de pensar las aptitudes de la RV o si debemos, por contra, decantarnos por concepciones más cercanas a la *representación de una experiencia*.

Continúa este bloque Anxo Abuín con el trabajo «Bucles no tan extraños: espectografías shakesperianas en el universo GIF», donde el popular formato GIF es entendido como el lugar donde la imagen y lo audiovisual decretan su victoria sobre lo textual. El autor realiza una genealogía del formato y explora la *artistización* de la que ha sido objeto, su engarce con conceptos como el *punctum* barthesiano (1980), su capacidad para significar al margen de todo contexto y su contribución a las dinámicas de diseminación transmedial. También aborda la adaptación GIF de la figura de Shakespeare, donde identifica la actitud paródica y subversiva propia del formato, así como la *invisibilización* de su condición de dramaturgo pese a la pervivencia de su estatus como icono. Abuín detecta que en el atomizado y *sampleado* Shakespeare desaparece todo sentido original, sobre todo en lo que respecta a cualquier aspecto textual o poético de su figura. Con ello corrobora el alcance del giro icónico de nuestra cultura y lo que sería su implacable consecuencia: la conversión de todo signo en imagen espectral, *destextualizada*, de sí mismo.

Cierra este bloque el capítulo de José Manuel Ruiz «Memes y transmedia: los memes como fenómeno transmedial y la memética como factor de la expansión

transmedial». Partiendo de la reflexión seminal de Richard Dawkins (1976) y desde una perspectiva semiótica, el autor indaga en la correspondencia entre narrativas transmediales y la lógica de los memes que circulan por Internet. Ruiz aborda una tipología de meme *a priori* poco evidente, los emoticonos, cuya historia explora desde su nacimiento hasta su salto transmedial al cine y la mercadotecnia. El análisis de la lógica del meme y la identificación en ella de dinámicas intertextuales (donde se producen relaciones de copia, parodia o distancia irónica) permite a Ruiz reconocer el mismo esquema en fenómenos transmediales como el *fandom* y las continuaciones apócrifas realizando así una defensa de la memética y, por ende, de la intertextualidad, como herramienta para comprender las dinámicas transmediales y las prácticas de remezcla de la cultura participativa.

La segunda parte de la compilación, dedicada al cine y la televisión transmediales, parte del trabajo de Javier Hernández Ruiz «Análisis de la expansión transmedial de la serie *La Peste* (2018)». El autor realiza un cuestionario a los responsables de la expansión transmedial de *La Peste* (Movistar+, 2018-) para conocer las características de su diseño y analiza minuciosamente las distintas piezas de su universo, con especial atención al *website* del mismo. Alineado con las nociones de *storyworld* (Hermann, 2002) y mundo transmedial (Klastrup y Tosca, 2004) Hernández se pregunta si la expansión de *La Peste* corresponde a la de una diégesis cohesionada ya que en su estudio detecta la ausencia de tramas compartidas, estrategias gamificadoras y una sólida comunidad de fans: cuestiones que, para Hernández, lastran el potencial de una narración concebida como ficcional y que en su expansión transmedial asume una deriva principalmente documental. La aportación del autor permite, así, identificar aspectos clave no sólo en el diseño de una expansión transmedial sino cuestiones a cuidar en el diseño de producción si se pretende que dicha expansión resulte satisfactoria.

Por su parte, Jordi Alberich-Pascual y Eladio Mateos continúan este segundo bloque con «Evolución transmedia de la creación audiovisual colaborativa: de *Life in a Day* (2011) a *Spain in a Day* (2016)». Centrados en

las dinámicas de cambio de la cultura participativa y la aparición de modelos de microfinanciación en línea, los autores analizan el calado de estas nuevas prácticas en el sector audiovisual. Para ello exploran dos casos de éxito del *crowdsourcing* documental internacional: *Life in a Day* (2011) y *One Day on Earth* (2012): ambos basados en la aportación voluntaria de imágenes por parte de usuarios de Youtube, en el caso del primer film, y de cineastas, en el segundo. Su éxito fue tal que no tardaron en sucederse adaptaciones nacionales en Reino Unido, Japón, Italia, Alemania y España: siendo *Spain in a Day* (2016) el proyecto dirigido por Isabel Coixet y el núcleo de análisis de los autores. Alberich-Pascual y Mateos realizan un estudio pormenorizado de las particularidades de esta producción basada en una movilización en redes sociales y la creación colaborativa pero que además presenta una expansión transmedial hacia el ámbito educativo: evolución que los autores señalan como sintomática de la transición de la comunicación contemporánea hacia procesos narrativos transmediales.

Continúan este bloque Juan Ángel Jódar y Francisco Javier Gómez, quienes en «El *enterismo*. Una propuesta de estudio del fenómeno transmedial de los personajes de Los Compadres *made in Sevilla*» abordan la expansión de *Una trilogía sevillana* (Mundoficción, 2008-2009) y la articulación del fenómeno del *enterismo* como cimiento del mundo transmedial. El *enterismo*, que representa el aferramiento a la tradición popular sevillana desde la actitud más reaccionaria y estereotipada, conforma la matriz de una discursividad basada en la sátira y la crítica social que aparece en campañas publicitarias, series de televisión, producciones en Youtube, cortometrajes y films como *Ocho apellidos vascos* (2014) y *Ocho apellidos catalanes* (2015). Su análisis corrobora para los autores la centralidad de los personajes en el mundo transmedial, dado que las producciones examinadas se cohesionan desde el mismo binomio de personajes (los llamados *Compadres*) y desarrollan y actualizan diferentes temáticas del universo *enterista*, ratificando la importancia de la construcción del *storyworld* sobre la propia expansión narrativa.

La tercera parte del libro consta de cuatro capítulos que abordan las relaciones entre novela, teatro y pro-

cesos de transmedialización, comenzando por el texto de María Ángeles Grande, «Juego de medios. Formas de transmedialidad literaria». Su trabajo se fundamenta en la apertura de la teoría literaria al estudio de una textualidad no exclusivamente literaria (Sánchez-Mesa y Baetenes, 2017) y examina una porción significativa de la producción literaria actual, capaz de incorporar prácticas ajenas, híbridas y cómplices con nuevos medios y soportes. La autora recorre los principales hitos de la hibridación y la transmedialidad: desde la presencia de lo literario en producciones televisivas, el uso de Twitter como soporte ficcional, la inclusión de géneros digitales en textos literarios, la literatura posdigital y la lógica transmedia de trabajos como *Proyecto Nocilla*, de Agustín Fernández Mallo. Identificando en todos ellos una nueva estética de la literatura contemporánea y la consagración del lector en *translector*, Grande demuestra la capacidad de la literatura para asimilar, desde su especificidad, las estrategias de desplazamiento características de la transmedialidad.

La aportación de María José Sánchez Montes en «Teatro transmedia, ¿modo o moda?» explora la posibilidad de un cambio de paradigma de lo teatral en su encuentro con lo digital. La autora, que se pregunta si la incorporación de la cibercultura constituye una amenaza o una oportunidad para la disciplina, analiza dos espectáculos dotados de expansión transmedial con el objetivo de evaluar si son capaces de alterar, o no, la especificidad teatral. Tanto en *La cocina*, dirigida por Sergio Peris-Mencheta y expandida por Lab RTVE como en *El proceso, de Kafka*, de Belén Santa-Olalla y expandida por Nieves Rosendo, Sánchez advierte la capacidad de la transmedialización teatral para llegar a potenciales espectadores y funcionar como una suerte de *rizoma* (Deleuze y Guattari, 1978). Equilibrando, así, las luces y sombras del asunto, Sánchez recuerda que muchas de las conquistas de los nuevos medios constituyen prácticas del teatro desde hace décadas: con ello cuestiona la capacidad del teatro transmedia para integrar al espectador de un modo inédito hasta ahora pero presenta, a su vez, ideas clave sobre aquello que la transmedialización «invita a hacer» (p. 229) al teatro cuando ambos se encuentran.

«Dinámicas de la creación de un universo transmedia. La expansión transmedia de *El Proceso, de Kafka*», de Nieves Rosendo, recoge el diseño transmedial de la adaptación del clásico de Kafka. Rosendo disecciona las piezas y canales de una expansión concebida con la intención de colocar al público en la piel de su protagonista, Josef K., y ejecutada a través de diversas estrategias inmersivas y participativas. Su análisis desencadena una reflexión sobre la función del escritor de narrativas transmediales como indagador de la cultura popular y la necesidad de cohesión entre las piezas del universo transmedia para considerar una narrativa transmedial como tal. En su exploración la autora señala cuestiones tan fundamentales para diseñadores transmediales como la «constricción mediática» (p. 246) y la importancia de incluir en la expansión elementos novedosos que, no obstante, no afecten al relato principal de la obra, además de la redefinición de límites que opera en una obra teatral transmedializada y la conveniencia de considerar la producción teatral como pieza independiente dentro del universo transmedia.

Cierra este bloque el texto de Julia Nawrot «El Tríptico de Mikołaj Mikołajczyk o sobre la (im)posibilidad del teatro transmedia», donde la autora aborda la producción teatral del autor polaco por su incorporación activa del espectador y su uso innovador de medios y proyecciones que expanden la historia más allá del espacio escénico. El empleo de estos recursos plantea a la autora el siguiente interrogante: ¿son suficientes para caracterizar el espectáculo como *transmedia*? Esta pregunta propicia un debate sobre la convivencia entre la especificidad teatral y la especificidad transmedial y establecen la siguiente *aporía*: para Nawrot, la simultaneidad y proximidad características del arte escénico se contradicen con la constitución de una experiencia transmedial, que por definición requiere un deslizamiento multiplataforma y accesos independientes (Jenkins, 2007). La autora se pregunta entonces si la solución no pasa por volver a pensar ambas definiciones, sugiriendo que una lectura de la transmedialidad próxima a la intermedialidad y la integración de medios permitiría satisfacer una definición de teatro *transmedia*.

La última parte de la compilación se articula en torno a las narrativas factuales. La aportación de Jan Baetens en «Mundos narrativos de ficción y no ficción. Apuntes sobre las narrativas transmediales en cómics y fotonovelas periodísticas» defiende la importancia de enriquecer los estudios sobre transmedialidad desde nuevos territorios y perspectivas. Baetens identifica el ámbito del periodismo y la novela gráfica como espacios idóneos para expandir la teoría sobre narrativas transmediales. A través del estudio de la fotonovela de Guillermo Abril y Carlos Spottorno, *La grieta*, y del cómic de Baudoin y Troubs, *Viva la vida*, el autor detecta en las narrativas factuales diferencias cruciales respecto a la ficción. Mientras en esta última, sostiene Baetens, el mundo narrativo es susceptible de cambios, «en la no ficción sólo puede cambiar el conocimiento preciso y la interpretación vigente del mundo narrativo» (p. 269). Para el autor, la transmedialidad de no ficción no sólo busca mostrar un mundo narrativo sino interpretarlo, todo ello desde una dinámica de oposición más que de complementariedad. La detección de estas cuestiones lleva a Baetens a preguntarse si la concepción de mundo narrativo estandarizada en los círculos académicos puede aplicarse al ámbito factual o si, por contra, necesitamos nuevas herramientas teóricas para ello.

Le sigue en esta parte el trabajo de Magdalena Trillo-Domínguez, Carmen del Moral y Ana Sedeño-Valdellós, quienes debaten la posibilidad de una modificación estructural del periodismo en «El clipmetraje como nuevo formato periodístico transmedia: el titular de los nuevos medios». Las autoras identifican como indicios de este cambio la progresiva audiovisualización del lenguaje periodístico y la incorporación de estrategias como la visualización de datos y las narrativas inmersivas: recursos cuyo éxito, sostienen las autoras, descansa en su potencial para actualizar aspectos tan relevantes de la praxis periodística como la representación del lugar o la experiencia de realidad de un acontecimiento. Las autoras se detienen en el análisis del *clipmetraje*, que vendría a constituir el nuevo gancho de la información digital y que definen como una pieza audiovisual breve donde convergen texto e imagen y que aporta lo esencial

para la comprensión de la noticia desde una perspectiva no sólo informativa sino lúdica. La perspectiva que adoptan las autoras es la de *repurposing* (en el sentido de Bolter y Grusin, 1999) entendiendo el *clipmetraje* como la intersección entre videoclip, tráiler cinematográfico y periodismo audiovisual. Esto permite a las autoras tipificar sus usos y niveles de profundización, así como reflexionar sobre las estimulantes posibilidades de conexión que el *clipmetraje* establece con los nuevos públicos.

Continúa esta sección Antonio Alías y «No pierdas la memoria». Memoria histórica y activismo transmedia en el proyecto *Vencidxs*», una producción transmedial que recoge los relatos de las víctimas del franquismo y que conforma, según Alías, «una nueva forma de hacer memoria que desmonta los relatos hegemónicos» (p. 313). El autor no se centra en el análisis de las piezas del universo transmedial de *Vencidxs* sino en el estudio de sus implicaciones sociales y la relación entre relato, memoria histórica y democracia. En sintonía con las recientes reflexiones de Jenkins (2016) sobre la emergencia de nuevas formas de activismo político a través de los nuevos medios, Alías señala la capacidad de la cultura de la convergencia para alterar los usos dominantes de los medios de comunicación. Para el autor, la estrategia comunicativa de un movimiento social debe verse acompañada por *otra forma de narrar*, en la medida en que todo relato implica una manera de moldear la realidad. Estas cuestiones acompañan la lectura de *Vencidxs*, cuya relación con la palabra en tanto estatus de verdad supone, para el autor, una legitimación del valor testimonial de la oralidad y un avance en lo que las democracias consideran prueba de la memoria histórica.

Cierra este capítulo la reflexión de Sarai Adarve en «La identidad online: Facebook y la autorrepresentación del yo», donde su autora explora los recursos que la red social pone a disposición de sus usuarios y que condicionan la representación que realizan de sí mismos.

Aunque Adarve identifica trazos de un modelo de identidad flexible y cambiante característico de la posmodernidad (centrado en estados de ánimo y pensamientos más que en categorías fijas como el estado civil o el empleo) también detecta la perpetuación del esquema de sujeto coherente y racional característico de la Ilustración y una clara homogeneización de la subjetividad. La autora advierte el predominio de un yo colectivo basado en las interacciones con otros, lo que le permite vincular el modelo identitario de Facebook con una suerte de yo-mosaico donde el sujeto comparte teselas de contenido (Caro Castaño, 2012). La autora destaca el esquema profundamente social y dialógico favorecido por la red social: dejando atrás una idea esencialista del yo en favor de una identidad *in progress* que sólo puede fijarse -como demuestra la autonarración construida en el Timeline de Facebook- de manera retrospectiva.

En suma, el recorrido que ofrece *Narrativas transmediales. La metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales* presenta al lector una estimulante visión de la transmedialidad repleta de matices, hondura teórica y amplitud de miras. Su pluralidad de enfoques supone una apertura a nuevas formas de pensar un fenómeno que no ha dejado de mutar y sofisticarse desde su nacimiento y, lo que es más importante, nos permite imaginar su futuro a través de las provocadoras conexiones con territorios de los que la transmedialidad puede beneficiarse tanto en su vertiente creadora como investigadora. Entre los muchos aciertos de este libro se advierte el esfuerzo por equilibrar la balanza entre la euforia y el escepticismo tan a menudo postulados en torno a este nuevo paradigma, generando un espacio crítico que renuncia al maniqueísmo y el estatismo conceptual, y se centra en proponer herramientas conceptuales que sin duda sentarán las bases de futuras investigaciones.

Andrea Kaiser Moro
Universidad de Granada