

“A Study in Pink” como narrativa transmedia: exploración conceptual y ejercicio de análisis

María Zahira Elizabeth Rico Mora
Universidad de Guadalajara

Rodrigo Pardo Fernández
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Resumen

Las narrativas transmediales, como fenómeno cultural de convergencia en los nuevos medios, presentan diversos giros en la construcción del relato, entre los cuales se encuentra la intertextualidad, base de la expansión de los mundos narrativos en universos transmedia. En este artículo se establece la importancia relacional entre la intertextualidad y las narrativas transmedia (NT), binomio que se teje con la necesidad de constituir metodologías que permitan el estudio de los sistemas intertextuales transmedia en series de televisión, las cuales expanden la ficción narrativa en otras posibilidades mediales. Se analiza en este sentido el primer capítulo, “A Study in Pink”, de la serie *Sherlock* (2010), dirigida por Paul McGuigan.

Palabras clave: intertextualidad, narrativas transmediales, series de televisión, universos transmedia, Sherlock Holmes

Abstract

Transmedial narratives, as a cultural phenomenon of convergence in new media, present various turns in the construction of the story, among which is the intertextuality, base of the expansion of the narrative worlds. This article establishes the relational importance between intertextuality and transmedia narratives (NT in Spanish), binomial that is weaved with the need to constitute methodologies that allow the study of transmedia intertextual systems in television series, which expand narrative fiction in other medial possibilities. The first chapter, “A Study in Pink”, of the TV show *Sherlock* (2010), directed by Paul McGuigan is analyzed in this sense.

Keywords: Intertextuality, Transmedial Narratives, Television Series, Narrative Worlds, Sherlock Holmes

Cómo citar este artículo: Gina Villanueva Pérez, “‘A Study in Pink’ como narrativa transmedia: exploración conceptual y ejercicio de análisis”, en *Dicere*, núm. 5 (enero-junio 2024), pp. 36-52.

Recibido: 17 de junio de 2023 • **Aprobado:** 7 de agosto de 2023

Introducción

En el presente artículo se expone la interrelación de dos conceptos clave para la producción y creación de mundos narrativos en el análisis de la serie de televisión *Sherlock* (2010) de la BBC: la intertextualidad y la transmedialidad.¹ La conceptualización y la práctica de las narrativas transmedia (de ahora en adelante referidas como NT) han coincidido con la expansión de productos culturales instaurados en la lógica de los nuevos medios, los cuales, de acuerdo con Igarza, se entienden como “formas culturales que dependen de componentes digitales físicos [...] de naturaleza mediática [...] en las que se entrecruzan dimensiones estéticas, perceptivas y cognitivas”,² es decir, los medios tradicionales y los digitales son material fértil en el armado de un ecosistema de medios.³

Cabe acotar que en esta creación de ambientes de comunicación se establecen relaciones intermediales en tres categorías: trasposición medial (proceso de transformación del contenido, de un medio a otro); combinación de medios (articulación de dos o más medios en el proceso de significación del producto); y referencialidad a otros medios (estrategias en las que se imita las estructuras de otro medio).⁴ Dicha clasificación tiene la condición de dialogismo de Bajtín y la teoría de la intertextualidad de Julia Kristeva en la construcción de contenido, ya que reconoce las prácticas significantes contextualizadas en el momento de producción respecto a los aspectos culturales que conforman la sociedad de masas en su sentido popular.

En las aproximaciones que están detrás de la intertextualidad transmedia y los ejes identificados por la apuesta de una metodología intertextual en productos de origen transmedia, como es el caso de la serie *Sherlock*, se podrá apreciar el entramado de elementos que constituyen su reescritura.

Marco referencial. Límites conceptuales

En 1929 Mijaíl Bajtín, desde un enfoque formalista en la teoría literaria, exploró las interrelaciones dialógicas en la problemática de los géneros y su dimensión narrativa-discursiva en la estilística de la novela, en la cual destaca al dialogismo. El dialogismo son las relaciones entre enunciados; ese diálogo que, en un principio es bivocal y plurilingüístico en un constante movimiento que permite develar la otredad, es decir, son polifonías o heteroglosias que no terminan y se van construyendo en una serie de estilos discursivos. Para Bajtín es “un diálogo infinito en que una réplica engendra otra, la otra a la tercera y así hasta el infinito”.⁵ Dicha noción de dialogismo será la semilla de la intertextualidad que propone Julia Kristeva, quien en 1969 traslada ese espacio intersubjetivo, denominado ideograma, a “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”.⁶ Esta definición apuesta por una tipología de los textos más que de los géneros, a diferencia de Bajtín, ya que el ideograma “es una función intertextual [...] que aprehende la transformación de los de los enunciados [...] así como las inserciones [...] en el texto histórico y social”,⁷ por lo que se busca el sentido del discurso.

Sin embargo, en la década de los ochenta, Roland Barthes al anunciar la muerte del autor, afirma “la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito”.⁸ En este aspecto, el papel del lector en relación con la obra se vuelve una posibilidad de vastas interpretaciones, entendiendo que “interpretar un texto no es darle un sentido [...] sino por el contrario apreciar el plural de qué está hecho”.⁹ Es decir, es necesario reconocer a los signos que construyen al texto, las redes que teje la “galaxia de significantes”¹⁰ porque *nada existe fuera del texto*.

Umberto Eco¹¹ señala que es necesario distinguir la interpretación semántica o semiótica y crítica o semiótica que sucede en algunos textos

con función estética. La interpretación semántica es cuando el destinatario llena de significado la linealidad del texto, mientras la segunda, es identificar la producción de las estructuras en el texto que hacen posible la interpretación semiótica. Este interés centrado en el lector (su recepción) destaca en el modelo de Eco formulado en su concepto de *opera aperta*,¹² en el cual la tendencia de producir con el fin de consumo, expone semejanzas estructurales en una obra en movimiento, pero además las posibilidades narrativas se expanden a partir del fenómeno dual de consumo-producción que genera el fan a partir de ensamblajes diversos en un mundo nuevo, lo que resignifica el sentido de las manifestaciones discursivas. En el mismo sentido, en *Lector in fabula*,¹³ Eco enfatiza que el lector tiene una competencia intertextual al hipercodificar otros textos. En términos más amplios, Genette se refiere a la transtextualidad o trascendencia textual como “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta, con otros textos”,¹⁴ y la divide en cuatro tipos: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad e hipertextualidad, además de considerar el uso de los paratextos, entendidos como todo lo que está fuera del texto, pero en relación con él.

Por otro lado, la medialidad se refiere a las relaciones que se presentan entre medios de comunicación institucionalizados, y es un proceso en el que participan factores culturales, así como usos diversos de la tecnología en la construcción de significados. El término intermedia se remonta a 1966 cuando Dick Higgins, artista del movimiento Fluxus, publica su texto homónimo.¹⁵ En este sentido, Rajewsky asevera:

[...] estamos en el terreno de la intermedialidad cuando ocurre la integración de uno o varios medios en alguna otra forma de comunicación [...] [esto conlleva] la influencia mutua, la correlación o la interacción entre dos o más prácticas significantes, donde ninguna de las dos posee mayor jerarquía que la otra y que puede generar una redefinición de

cada uno de los medios o prácticas implicados, así como nuevas formas de percepción de estos medios o prácticas.¹⁶

Esta intermedialidad remite a experiencias sensoriales e intelectuales de diversa índole, a contextos comunicativos y relaciones culturales, plurisignificativos o convergentes.

A manera de agregado sintético respecto a estas redes textuales que también han sido teorizadas en el ámbito literario y de las artes, Jean Ricardou apuesta por la sustitución de un texto por otro como una reescritura a través de intertextualidades internas (relaciones entre un texto y otro) y externas (relación de un texto consigo mismo).¹⁷ Poco después, Laurent Jenny complementa a Kristeva al buscar expandir su propuesta de sólo considerar la intertextualidad como un sistema de conexiones en la producción; Jenny asegura que la intertextualidad es una suma de textos existentes centrado en el sentido del último texto.¹⁸ Por su parte, Michael Rifaterre enfatiza la importancia del lector señalando que la función de este puede fallar si no se reconoce, por lo que asocia este concepto con la significación, es decir, un desplazamiento conforme el lector avanza en la lectura,¹⁹ mientras que Anne-Claire Gignoux aporta la definición de intersemiótica de las artes como teoría de redes e inserta la *mise en abyme*²⁰ como práctica macro y micro estructural en los procesos intertextuales.²¹

Entonces, tenemos que la actualidad de la intertextualidad apunta a esas relaciones de “lo otro” y “lo propio” en un sentido dinámico de la cultura, donde un texto construye un mundo de memorias, en donde la interpretación es unívoca y sin fin —*opera aperta*— conectado con otros textos que construyen un sentido al lado de otros más. Esta interpretación de la intertextualidad implica el reconocimiento del lector como fan en la semiosfera,²² o un fan en las cosmopedia,²³ o un fan como lectoespectador en la pangea que consume textos populares.²⁴

Narrativas transmedia

Ante la proliferación de estudios académicos en el campo de la transmedia y la continuidad de los estudios sobre redes textuales, tenemos que, en su ciclo vital semántico, existe un cruce entre dos conceptos: intertextualidad y NT. Marsha Kinder acuñó el término transmedia²⁵ e identificó en los procesos de producción de series de televisión, videojuegos, películas, entre otros, un sistema de entretenimiento expandido al que denominó intertextualidad transmedia. En este sistema los espectadores activos son capaces de reconocer las combinaciones iconográficas referentes a diversos medios, así como diferenciar los discursos correspondientes y responder a la distinción entre personajes ficcionales del cine y de la televisión en el amplio sistema intertextual en el cual se desenvuelven.

(1) to recognize, distinguish, and combine different popular genres and their respective iconography that cut across movies, television, comic books, commercials, video games, and toys; (2) to observe the formal differences between television and its prior discourse of cinema, which it absorbs, parodies, and ultimately replaces as the dominant mode of image production; (3) to respond to and distinguish between the two basic modes of subject positioning associated respectively with television and cinema, being hailed in direct address by fictional characters or by offscreen voices, and being sutured into imaginary identification with a fictional character and fictional space, frequently through the structure of the gaze and through the classical editing conventions of shot/reverse shot; and (4) to perceive both the dangers of obsolescence (as a potential threat to individuals, programs, genres, and media) and the values of compatibility with a larger system of intertextuality, within which formerly conflicting categories can be absorbed and restrictive boundaries erased.²⁶

Esta apertura de posibilidades genera prácticas de producción y discursos diversos, en una dinámica interpretativa y estratégica, en las cuales converge una suerte de construcción del relato a través de medios e intertextualidades.

Por otro lado, la transmedia se caracteriza por sus narrativas en diferentes medios y ha sido conceptualizada principalmente por Marsha Kinder,²⁷ Henry Jenkins²⁸ y Carlos Scolari.²⁹ Kinder destaca la posibilidad de transitar la narración por diferentes medios (televisión, videojuegos, cómics, película, series de televisión). Jenkins dedica sus investigaciones desde un fenómeno cultural en la era de la convergencia y la identifica como “una nueva estética que ha surgido en respuesta a la convergencia de los medios, que plantea nuevas exigencias a los consumidores y depende de la participación activa de las comunidades de conocimientos. La narración transmediática es el arte de crear mundos”.³⁰ A partir de esta última definición, el argentino Carlos Scolari teorizó sobre las estrategias de los relatos expandidos en los que la diversidad textual traspasa fronteras ficcionales para lograr una producción integrada; Scolari la define como “un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión”.³¹ Finalmente, desde el enfoque mercadológico, Zeiser entiende que: “Transmedia is storytelling across multiple forms of media, with each element making distinctive contributions to a user’s understanding of the story universe, including where user actions affect the experience of content across multiple platforms”.³² Estas distintas acepciones tienen en común la idea de que la transmedia apuesta por las narrativas en diversas plataformas, en las cuales se expande la significación con el fin de crear mundos y ofrecer experiencias de contenido a los usuarios (lectores), quienes también actúan como *prosumidores* (productores y consumidores culturales).³³

Más que definir este concepto, es elemental identificar ¿cuándo un relato es considerado transmedial? Para responder a ello, Jenkins³⁴ destaca dos momentos del producto cultural: la expansión (los fragmentos de una narrativa, su serialidad, se vuelven significativos) y la participación (la resignificación en la generación de contenido por parte de los usuarios-fenómeno *fandom*).

Por lo tanto, la intertextualidad transmedia se convierte así en una definición transformada y con una larga vida en la nueva ecología mediática. Entonces, ¿cuál es la relación entre lo transmedial y lo intertextual? El común denominador ciertamente son las narrativas a través de medios como extensiones y una función intertextual que permite las expansiones, pero para que sea posible este cruce, es necesario construir un mundo, además de los modos de significación como sustancia de expresión que se encuentran en el medio. Tanto la narrativa como el estilo son una función de la intertextualidad deconstruida en un mundo de carácter transmediático. Ahora, ¿cómo realizar un análisis intertextual transmedia en una serie de televisión de corte policiaco sin perder de vista el contexto de producción de este producto audiovisual?

En el contexto de las series de televisión, la relación entre el equipo de producción (guionista, productor, director, entre otras personas) y las audiencias existe en los textos de culto. Tenemos que el autor-productor (*showrunner*) es la figura que representa las formas de producción en una serie, a la par del creador y el de los guionistas. Además, estos últimos incursionan en la escritura del texto de referencia (guion) desde una postura dramática, lo cual permite reestructurar los nodos a partir de los cuales la trama se diversifica (*plot points*). Esta posición que nuevamente es vigente, en su momento perdió derechos, debido al nacimiento de la ficción repetitiva:

La televisión adopta sistemas de producción industrial y de repetición, con variaciones, se convierte

en la principal característica de la ficción seriada [inspirada en los folletines]. En cada episodio se repiten personajes, situaciones, conflictos, e incluso soluciones narrativas, lo cual da lugar a lo que más tarde los académicos decidirán llamar ficción de la repetición.³⁵

Este paradigma en la industria televisiva actual (tanto en aquella que se produce en vivo, en un extremo del espectro, hasta la que ofrece contenidos en *streaming*), que propone modelos similares y recurrentes una y otra vez que el público reconoce y busca consumir, pareciera que pone en juicio la teoría de la obra en movimiento, en donde:

El autor ofrece al usuario, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que es *su* forma, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo.³⁶

Así que ¿el autor desaparece en las series de televisión?, ¿los fanáticos tienen todo el poder de reescritura del texto de culto? El autor es la firma en la industria, en el ámbito comercial; no obstante, los fanáticos (seguidores entusiastas de contenidos particulares) se apropian de los textos para seguir produciendo e interpretando, transformando los textos a partir de detalles significativos que remiten al conjunto.³⁷

Metodología

A partir de la revisión teórica-conceptual sobre la intertextualidad y la transmedia, se ha trazado un puente dialógico con el fin de explorar la construcción narrativa transmedia desde estrategias intertextuales a partir de las aportaciones

de Julia Kristeva³⁸ y Marsha Kinder³⁹ principalmente, y otros investigadores relacionados como Mijail Bajtín,⁴⁰ Gérard Genette,⁴¹ Henry Jenkins⁴² y Carlos Scolari.⁴³ Con esta base se propone el análisis de producciones actuales en series de televisión de carácter ficcional, y la posibilidad de formular una red de significaciones que apunten a la unidad y a la expansión de un universo transmedia con base en este marco teórico. Hagamos un recorrido por su construcción metodológica a partir de algunos esquemas que abonaron a la intertextualidad transmedia.

Sistema Intertextual Transmedia (SIT)

La teórica Marsha Kinder se centra en lo que llamó John Fiske⁴⁴ intertextualidad horizontal, relacionado al texto primario en torno al género y a los personajes; e intertextualidad vertical, que se relaciona con el texto secundario en relación con el primero, proponiendo así una relación de conocimiento textuales. A partir de estas dos dimensiones, la horizontal que tiene incidencia con el género de la narrativa del texto, y la vertical, que tiene relación directa con los paratextos, ha sido nombrada matriz de sistemas intertextuales transmedia (SIT),⁴⁵ constituida por dos ejes: el eje diegético (universo narrativo) y el eje paratextual (productos que no afectan a la historia, pero dan cuenta de ella); estos son equiparables a lo ya explicado como horizontalidad y verticalidad.

Se puede observar que son dos aspectos los esenciales: la producción comercial y la producción en el relato. En esta última es esencial el tiempo del relato (el avance cronológico y la recurrencia a prolepsis y analepsis), porque es donde se ambienta la historia y se construye un mundo posible. En la producción de carácter vertical se generan las precuelas, secuelas, entre otras estrategias narrativa.

Es importante destacar que la intertextualidad permite establecer ciertas relaciones entre los textos con el fin de renovarse en las lógi-

cas de producción que demanda cada industria cultural y época. Por su parte, la práctica transmedia permite transformar las narrativas ficcionales a través de diversas estrategias en los medios de comunicación, es decir, se vuelven transmediales porque permiten su representación en más de un medio y, por lo tanto, los productores y usuarios puedan realizar la transmediación en tanto construcción de sentido a partir de distintos códigos y medios.⁴⁶

Por otro lado, en la construcción de mundos narrativos,⁴⁷ su proceso es de transferencia de diversos componentes como principios físicos, normas sociales, el escenario, entre otros elementos que tienen como límite el constructo mental. Además, en esta transferencia se tienen como característica las relaciones intertextuales discursivas como una construcción cultural, por lo que, la verosimilitud se encuentra en el mundo narrativo del universo transmedia. Pero ¿qué es un mundo narrativo? Además de tener una función geográfica, es el ambiente donde los personajes, la historia y los aspectos simbólicos toman su espacio correspondiente. Umberto Eco destaca, en su aproximación a los mundos posibles (universo narrativo), que deben *amueblarse* con una geografía detallada, personajes y genealogías.⁴⁸

Esquema del modelo formalista del dialogismo

Bajtín propone dos ejes en el planteamiento formal del dialogismo o espacio dialógico entre textos, también dividido en horizontal y vertical.⁴⁹ El primero se enfoca en la función del diálogo-palabra en el sujeto de la escritura y el destinatario dentro de una novela polifónica. El segundo, estudia la palabra en el *corpus* del texto literario; es decir, el eje horizontal hace la relación extratextual entre el autor y el lector, y en el vertical encontramos la diégesis dialógica.

Esquema del semanálisis

Por otro lado, Kristeva propone el semanálisis como método axiomático, al cual le designa un exterior, es decir, un sistema significativo. Rompe con el formalismo bajtiniano y opta por una concepción materialista histórica buscando un parentesco entre las ciencias sociales y el discurso epistemológico, por lo que trabaja con “la producción de la significancia en la medida en que esa producción no es a causa del producto”.⁵⁰ En otro sentido, el semanálisis se enfoca en dos niveles: genotexto y fenotexto. El nivel profundo del texto (genotexto) es el espacio de la significancia, es decir, la transposición a través del significante infinito: “es el significante infinito que no podría ser un esto”.⁵¹ Desde la competencia narrativa se genera el fenotexto, a través de la generación de signos y sus articulaciones.

El nivel superficial (fenotexto), es el espacio de la significación, es decir, la interacción que se gesta entre el autor y el lector en la obra producida. Así como el alcance que tiene el *corpus* ideológico y mítico es “el proceso significativo que subyace al propio discurso descriptivo”.⁵² Aquí se localizan los generadores narrativos del genotexto y la intertextualidad.

Esta teoría de la significación textual o teoría materialista de la significación, se enfoca en la productividad del objeto, es decir, cualquier texto está hecho para su consumo y éstos, como señala Kristeva “se han convertido en agentes de las transformaciones de pensamiento”.⁵³ Por ello, es necesario acercarse no sólo a la construcción de sentido en el texto, sino también al proceso de producción. Así, el semanálisis “considerará al signo como elemento especular que asegura la representación de ese engendramiento, de ese proceso de germinación”.⁵⁴

Con estas bases se propone una metodología desde la intertextualidad transmedia: en la aproximación a una producción televisiva de carácter ficcional, *Sherlock* (2010-2017), en un primer momento se parte de la identificación de ciertos

elementos narrativos particulares que se reproducen en distintos medios (televisión, manga, página web, blog) y soportes (pantalla digital, impresión en papel) correlacionados, y en segundo término se reconocen y explican los elementos adicionales que expanden el universo transmedia.⁵⁵

Análisis de “A Study in Pink”

La narración ficcional televisiva, sobre todo de la década de 1990, fue construida desde la perspectiva transmedia: la incorporación y construcción del discurso a partir de una evidente interrelación no sólo entre soportes, sino entre medios. “A Study in Pink” es el primer capítulo de la serie *Sherlock* (2010), dirigido por Paul McGuigan y escrito por Steven Moffat.⁵⁶ En síntesis, la historia introduce al personaje de Sherlock Holmes, investigador de crímenes obsesivo que utiliza métodos poco ortodoxos, y a su compañero de departamento, John Watson, médico veterano de guerra, en torno a la resolución de una serie de asesinatos cometidos por un taxista. Toda la serie, desde este capítulo hasta la cuarta temporada (2017), se desarrolla en términos intertextuales a partir del universo narrativo (personajes, estrategias, arcos narrativos, tiempo y espacio) que se construye en la serie de narraciones escritas entre 1887 y 1926 (cuatro novelas y cincuenta y seis relatos) por el escritor británico sir Arthur Conan Doyle, las cuales están protagonizadas por su detective racional, adicto a la nicotina, amante del violín y neurótico.

Pensar en Sherlock Holmes, incluso antes que en su autor, implica un referente cultural más que literario.⁵⁷ Buena parte de los consumidores de literatura, cine y televisión, aunque no hayan leído las novelas protagonizadas por este detective, ello no representa una limitación que impida al consumidor promedio reconocer, de manera clara, ciertas características que podríamos denominar arquetípicas del investigador privado que utiliza una supuesta lógica perfecta para resolver una variedad de crímenes.

Tal y como se ha comentado, las NT no sólo utilizan elementos de las distintas posibilidades mediales para desarrollar sus historias, sino que, como es el caso de la serie *Sherlock*, producción de la BBC de Londres, parten de la necesidad y de la complejidad del mundo contemporáneo (necesidad del público, complejidad de la era de la información) para proponer una narrativa que de origen se construye transgrediendo los espacios aparentemente estancos de los medios para configurar una narrativa plurisignificativa. De manera simultánea la productora estrenó la serie y publicó un manga, una página web y un blog; la autoría de la página y el blog se adjudica a los personajes de la serie, Holmes y Watson, respectivamente. De esta manera, tenemos a la par la serie de televisión basada de manera explícita en el personaje de Doyle, y de acuerdo con nuestra propuesta de análisis, que participa en un proceso de intermedialidad con un manga,⁵⁸ cuyo origen y guion se encuentran íntimamente ligados a la televisión, pero con las características propias del arte secuencial (imágenes y escritura).⁵⁹ Esto implica una lectura particular transmedia,⁶⁰ además de las exigencia particular de las publicaciones orientales, que implican la lectura de derecha a izquierda tanto en la página como en el volumen impreso (ver figura 1, donde se presenta a modo de ejemplo la primera escena de un asesinato y el orden particular de las imágenes y de la información).

Para un lector neófito, la visualización del manga implica un esfuerzo adicional, dado que la narración occidental suele acontecer de izquierda a derecha y de arriba abajo, de modo similar a la escritura y la organización de cualquier diseño; tenemos por tanto otro medio utilizado, que complementa una visión estándar con otra que conlleva una apertura de paradigmas en tiempos de la modernidad 2.0 y la puesta de moda de prácticas a las que se accede con mayor facilidad en el contexto de un mundo globalizado.



Figura 1. Páginas del segundo número del manga *A Study of Pink*, de los seis que componen el volumen. Fuente: Moffat, Jay y Gatiss, *Sherlock. A Study in Pink*, vol. 2, pp. 12-13.

A su vez, la narrativa se ve enriquecida por una página de internet cuya autoría se supone es del Sherlock Holmes ficcional (personaje de la serie).⁶¹ En esta página se puede acceder a distintos contenidos, reflexiones y sistematizaciones del método del detective de acuerdo con los parámetros del propio universo transmedia (desde los libros hasta la serie televisiva).

La web es la nueva fuente de información, que se presupone cierta (sin que haya sustento para ello); el internet ha sustituido a la voluminosa enciclopedia decimonónica, y cuenta además a su favor el hecho de su presunta apertura: todo mundo puede escribir en el mundo digital. En esta NT el sentido de que aparezca una web firmada por el sujeto ficcional representa un juego de espejos en la configuración de lo verosímil, dado que podemos encontrar información “de primera mano” en una búsqueda rápida. La página aporta sentido a la serie que a su vez se reconfigura en el manga que funciona como intertexto de las novelas originales protagonizadas por el detective. En la figura 2 se reconoce la página de inicio de Holmes:



Figura 2. Captura de pantalla de la web “The Science of Deduction”, creada y alimentada por el personaje Sherlock Holmes de la serie televisiva homónima.

Fuente: Holmes.

El propio título de la página remite al *leitmotiv* y trascendencia de la figura de Holmes como personaje que utiliza la razón para resolver los crímenes, motivado por una necesidad intelectual, que al cabo justifica la idea de que la razón es moralmente correcta a partir de principios lógicos.⁶² Vale acotar que la primera propuesta del pensamiento lógico usado como herramienta de investigación por un detective privado aparece en “The Purloined Letter”, de Edgar Allan Poe, cuento publicado en 1844 y protagonizado por Auguste Dupin.

Más allá de la introducción de esta estrategia (el sentido racional que puede explicarlo todo) en la literatura lo que interesa, si la situamos en la construcción transmedial que nos ocupa, es la incorporación del elemento en la cultura popular: el arquetipo de Holmes como un investigador que llega a la resolución de problemas a partir de la deducción (es decir, con base en un pensamiento lógico que se asocia a las ciencias exactas) es reconocible en el seno de la cultura de masas, se reconozca o no el hipotexto de Doyle.

En el caso de los textos que nos ocupan, en diversos medios, códigos y soportes, estamos ante una narrativa que sólo es comprensible en

su transmedialidad, la cual nos conduce a una red de significados que se complementan y dialogan en los distintos soportes de los medios y bajo el entendido de que cada uno de ellos se configura a partir de códigos propios, los cuales no pueden superponerse, sino que coexisten en su variedad, en sus parámetros de significación y construcción de sentido, pero a su vez hacen posible la figuración de un lector contemporáneo.

Este es un aspecto de gran relevancia, dado que hablamos, en la lectura de *A Study in Pink* en su condición de narrativa transmedia, no sólo en términos de la producción del texto (en cuanto construcción de una narrativa de múltiples vías), sino también nos referimos a la construcción de un lector (en el eje horizontal, donde se presenta la relación extratextual con un posible lector-fan).

El lector medio de literatura no necesariamente es el espectador estándar de televisión o el consumidor de manga, pero las propias condiciones de origen y operación de esta narrativa dan pie a la configuración de un lector transmedia. Es significativo que más allá del éxito de *Sherlock* se hayan cancelado las nuevas temporadas; a pesar de la vigencia de esta serie como actualización de una historia decimonónica, ahora situada en el Londres moderno, es posible apuntar dos razones para su cancelación: que los lectores-fanáticos de este universo en particular siguen siendo minoría en el mercado, y además que hay múltiples exigencias (competencias lectoras) que deben coexistir en un lector de esta narrativa transmedial en sus distintas vertientes para interesarse y consumir estas propuestas.

Además, la competencia entre distintos productos transmediales se rige bajo parámetros mercadológicos y tendencias de moda que dan relevancia a un producto sobre otro a partir de parámetros que van más allá de la creación y que definen su carácter y opciones reales de pervivencia; más allá de su consumo masivo, los niños lectores de *Harry Potter* (1997-2007) dieron paso a los jóvenes fanáticos de *Twilight* (2005), quienes a su vez desembocaron en los

jóvenes adultos incondicionales de *Game of Thrones* (2011 a la fecha).

Para analizar el texto “A Study in Pink” desde la perspectiva particular de la NT que estamos proponiendo es necesario establecer, en primera instancia, aquellas marcas textuales que sirven de enlace y de detonantes de sentido entre los distintos textos que construyen esta narrativa. En primer lugar, son significativos los intertextos que desarrolla este primer capítulo de la serie televisiva. Es posible apreciar las relaciones entre la serie y el anime:

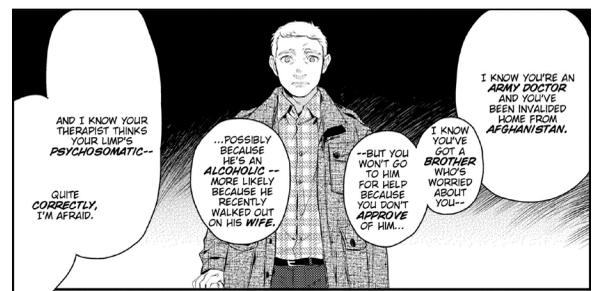


Figuras 3 y 4. Fotogramas del momento en el que Holmes y Watson acuden a su primera escena del crimen en “A Study in Pink”. Fuente: “A Study in Pink”.

En la composición de las escenas (el plano y la colocación de los personajes; el uso de palabras sobre el cuerpo de la mujer asesinada como referencia a los pensamientos de Holmes) se aprecia la relación con las viñetas del anime, y el modo en el que se produce una transmediación en el intento de emular, en un soporte y una narrativa distinta (estática) las acciones dinámicas de la televisión.

Además de la coincidencia formal, se aprecia la referencia a la narración como hipotexto, la cual que introduce a los personajes Holmes y Watson: *A Study in Scarlet* (1887); pero también se presentan vínculos con muchos otros textos de distintos periodos y medios (obras de teatro, películas, programas de televisión, entre otros) que configuran, poco a poco, al personaje de Holmes y su peculiar relación con Watson a lo largo de más de un siglo: vestimenta, espacios reconocibles en la urbe londinense, expresiones como “Elemental, querido Watson”, que no aparece en las novelas de Doyle sino que se popularizó a partir de las películas; la frase es del escritor P.G. Wodehouse.

Hablar de Watson⁶³ resulta significativo por su pasado (la historia que antecede su aparición *in medias res* a la narración): la coincidencia histórica de la presencia bélica de Inglaterra en Afganistán (ver figuras 5 y 6) entre el texto de Doyle y la serie televisiva: segunda guerra anglo-afgana, 1878-1880, y de 2001 a la fecha, tras los atentados del 11-S en Nueva York.⁶⁴



Figuras 5 y 6. Viñetas, similares a la escena televisiva, donde se muestran las primeras deducciones de Holmes al conocer a Watson, en una escena muy similar a la planteada en la novela de Doyle. Fuente: Moffat, Jay y Gatiss, *Sherlock. A Study in Pink*, vol. 1, pp. 21 y 23.

De esta manera, estas circunstancias hacen posible resaltar la apariencia de verosimilitud y de contemporaneidad del texto ficcional del Sherlock televisivo, del mismo modo que destaca el aspecto psicossomático de la cojera de Watson que apunta, por un lado, al error de continuidad de las novelas de Doyle (se refiere una herida diferente), pero por otro a los estudios y reflexiones en torno a la neurosis de guerra, *shell shock*, y otras patologías asociadas a la participación en acciones bélicas, que no se definen de manera sistemática sino hasta la primera gran guerra.⁶⁵

También es significativo que el *nuevo* Watson lleva el recuento de las aventuras de su compañero a través de un nuevo soporte, que además nosotros los telespectadores podemos seguir en un *blog*⁶⁶ que, a través de las plataformas digitales, de nueva cuenta incide en una pretendida veridicción y nos da un elemento más de la construcción transmedial en el cual además se podía, en el periodo de emisión de la serie, escribir y recibir respuesta del Watson ficcional. El recurso del blog conlleva una complejización del sentido autoficcional, dado que va firmado por el doctor Watson, en tanto memoria, escriba y testigo de los logros del personaje de Holmes en la serie de la BBC, con un rol similar al que cumplía el personaje descrito por Doyle en los libros.

La figura 7 nos permite apreciar la continuidad del sentido de autenticación del medio a partir de la referencia a Watson como un personaje más allá de la serie. El blog del doctor Watson no es una narración paralela al texto televisivo, por el contrario, es referido de manera explícita en la serie en el capítulo analizado y en otros posteriores, y forma parte de este entramado intermedial y transmedial, que configura *Sherlock*.

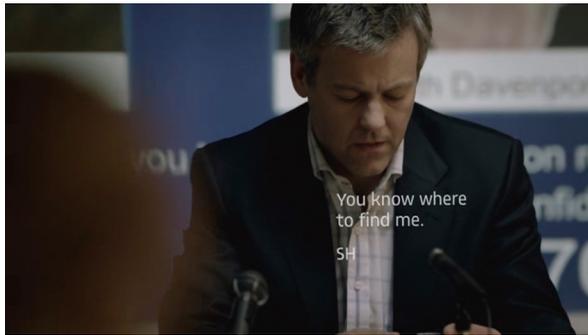
No podemos tomar a la ligera el hecho de que toda NT se desarrolla con un texto base, puesto que el conjunto de posibilidades mediáticas establece una jerarquía, en la cual un medio prima sobre los demás, configurándose en hilo conductor de la narración, mientras que el resto conforma una urdimbre que aporta, de manera significativa, no sólo información, sino configuraciones de sentido en muchos aspectos *dialógicas* a partir del texto primario.

Además de los medios ya referidos (la página web, el blog, el manga, la serie de televisión, disponible *à la carte* a través de la plataforma digital de servicios de *streaming* Netflix) contamos con un elemento añadido: el uso de los mensajes de texto dentro de la serie que establecen canales de comunicación en muchos sentidos transgresores de la *convención* de los medios.

Para ejemplo baste referir (ver figuras 8 y 9) el uso de los mensajes de texto durante una conferencia de prensa donde pareciera que el mensaje escrito, a pesar de su brevedad y falta de argumentación, se encuentra por encima de la comunicación, oral y presencial, con relación a la credibilidad que consideran válida las personas pertenecientes a distintos medios de comunicación presentes en la sala.



Figura 7. Captura de pantalla del blog de John H. Watson, personaje de la serie televisiva *Sherlock*. Fuente: Watson.



Figuras 8 y 9. Fotogramas de la conferencia de prensa de la policía, donde Sherlock Holmes interviene a través de mensajes de texto que interrumpen a Lestrade, el detective encargado del caso, dirigiéndose tanto a la policía como a la prensa; las palabras superpuestas remiten a mensajes de texto. Fuente: “A Study in Pink”.

Otro elemento relevante que remite, como intertexto, a las novelas de Doyle, y enriquece esta construcción transmedial es la referencia visual y de palabra, en el seno de la serie, a periódicos impresos y a noticieros de televisión. Este uso de la imagen televisiva dentro del capítulo (el medio dentro del medio) le otorga un sentido metaficcional, donde la narración reflexiona sobre sí misma con un sentido irónico (el atuendo clásico y cinematográfico, de Holmes) y muestra la multiplicidad de canales que inciden en la conformación narrativa del presente, en términos fragmentarios, dialógicos y volátiles, habida cuenta de la poca *pervivencia* de los hechos en los medios digitales, impresos o televisivos.

El discurso ficcional resulta así una mediación en la que confluyen, en términos de transmedia, los distintos soportes que, de manera

destacada, se configuran no sólo como espacios de la ficción, sino en tanto vías de la no ficción que acaban validando un discurso explícitamente ficcional.

Conclusiones

Diseñar una metodología intertextual transmedia enfocada en las series de televisión, como es el caso de *Sherlock*, se delinea la aproximación a universos transmediales particulares. En este artículo, como ejercicio, ha sido necesario comprender la intertextualidad como una estrategia de producción dentro de las NT; posibilidad fértil en la construcción de mundos narrativos. El enlace semántico entre intertextualidad y las NT se identificó en la construcción de los universos transmedia, en los cuales, el relato (la presentación de la investigación de un crimen), los personajes (Holmes-Watson) y el mismo mundo (el Londres contemporáneo) son los elementos clave.

Se observa la coincidencia de estudiar el intertexto dentro y fuera del texto (en las relaciones con las novelas del siglo XIX, en las referencias a sucesos del siglo XXI de acuerdo con los parámetros tecnológicos, sociales y éticos actuales), dinamizando en dos ejes: un eje paratextual (extensiones, en relación a los consumidores) y un eje intertextual (expansiones, que refiere a las posibilidades de la propia NT en sus distintas vías de expresión), como propuesta de análisis para series de televisión ficcionales de origen transmedia. El eje paratextual (a la manera de Genette) se centra en las extensiones del producto de origen transmedia, en las cuales se encuentran los medios que intervienen para la construcción externa en su función publicitaria y de *marketing*, esto representado a través de un mapa transmedia, en este caso enfocado en la literatura, la serie, página web y el blog. Además de identificar las estrategias transmedia (que cobra sentido en la

clasificación de Scolari) tanto en la producción por parte de la industria como de los fans.

El eje intertextual, construido a partir de las aportaciones de Kristeva y Kinder, trata las expansiones en su aspecto narrativo del relato, enfatizando ciertos puntos de la trama, ya que es el cómo se presenta la historia en su estructura, los arcos o el *storyline* en los medios específicos. En este sentido, es de vital importancia el estudio de la estructura del guion, el montaje, el discurso visual desde la cámara en el caso de la producción televisiva de *Sherlock*. Algo similar se presenta en el análisis de las viñetas (colores, trazos, globos de texto) y las secuencias de acción, en el manga, y los paratextos, como en el caso de la página web de Holmes o del blog de Watson; todos estos productos se difundieron de manera simultánea, lo que incide en su consumo conjunto y relacionado.

Estas posibilidades inciden en la complejidad de la construcción de los mundos posibles, narrativos o transmediáticos, en donde es necesaria la integración de los personajes, los géneros y el estilo visual a fin de conformar una visión convergente, cuya formulación e interpretación como un todo permite la construcción de una narrativa de múltiples facetas, aristas y vías de significación.

Finalmente, se observó que en la intertextualidad transmedia referida en el caso de “A Story of Pink” el rasgo distintivo está en la construcción tanto de la narración en tanto relato (habida cuenta de la diversidad de medios), como del disparador para la creación del mundo en el sentido estilístico, tomando en cuenta que el estilo narrativo del siglo XIX (que se retoma en las series de televisión del siglo XXI) es de carácter inmersivo, el cual apela a las audiencias populares (lectoras, consumidoras, fans, espectadoras): la serie de televisión que nos sirve de referencia, *Sherlock*, aprovecha este recurso, lo que permite la expansión y extensión de tramas en diferentes medios, funciones y significados.

Citas

¹ Este ejercicio busca establecer ciertos parámetros de método que hagan posible, más adelante, el análisis de universos transmediales de distinta índole, producidos en otros espacios no hegemónicos. En términos de un ejercicio en este sentido, con otros objetos de estudio, ver Pardo Fernández, *Aquí hay dragonas*.

² Igarza, *Nuevos medios*, p. 8.

³ Eco, *De los espejos y otros ensayos*, p. 16.

⁴ Rajewsky, “Intermediality, Intertextuality, and Remediation”.

⁵ Bajtin, *Estética de la creación verbal*, p. 324.

⁶ Kristeva, *Semiótica I*, p. 190.

⁷ Kristeva, p. 148.

⁸ Barthes, *El placer del texto*, p. 59.

⁹ Barthes, *S/Z*, p. 3.

¹⁰ Se refiere al plano de expresión, en el sentido de la polifonía en el texto, las voces desde los personajes, aunque Barthes sostiene que el lenguaje es el objeto del texto (en la literatura), que, si hacemos un paralelismo con los audiovisuales, el lenguaje audiovisual es la gramática, y el montaje hace posible la construcción del discurso, sin embargo, el lenguaje audiovisual no puede ser el único elemento de significancia, ya que intervienen otros códigos visuales.

¹¹ Eco, *De los espejos y otros ensayos*.

¹² Eco, *Opera aperta forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*.

¹³ Eco, *Lector in fabula*.

¹⁴ Genette, *Palimpsestos*, pp. 9-10.

¹⁵ Higgins, “Intermedia”.

¹⁶ Cubillo Paniagua, “La intermedialidad en el siglo XXI”, pp. 171-72.

¹⁷ Ricardou, “Pour une théorie de la réécriture”.

¹⁸ Jenny, “La stratégie de la forme”.

¹⁹ Riffaterre, *La production du texte*.

²⁰ Se refiere a la figura que permite un relato interno conteniendo otra de forma laberíntica puesta en abismo. Dentro de la novelística, André Gide, en 1891, lo estudia como una técnica narrativa dentro de otra.

²¹ Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*.

²² Lotman, *La semiosfera*.

²³ Lévy, *L'intelligence collective*.

- ²⁴ Mora, *El lectoespectador*.
- ²⁵ Kinder, *Playing with Power in Movies*.
- ²⁶ Kinder, p. 47.
- ²⁷ Kinder, *Playing with Power in Movies*.
- ²⁸ Jenkins, *Convergence culture*.
- ²⁹ Scolari, *Narrativas transmedia*.
- ³⁰ Jenkins, *Convergence culture*, p. 31.
- ³¹ Scolari, *Narrativas transmedia*, p. 62.
- ³² Zeiser, *Transmedia marketing*, p. 9.
- ³³ Sobre el primer uso del concepto, ver Toffler, *The Third Wave*.
- ³⁴ Jenkins, “All About Seriality”.
- ³⁵ Torre, *Series de culto*, p. 11.
- ³⁶ Eco, *Obra abierta*, p. 43.
- ³⁷ Para valorar el modo en el que los consumidores de la serie Sherlock de la BBC se relacionan con sus contenidos, ver Stein y Busse, *Sherlock and transmedia fandom*.
- ³⁸ Kristeva, *Semiótica I*.
- ³⁹ Kinder, *Playing with Power in Movies*.
- ⁴⁰ Bajtin, *Teoría y estética de la novela*.
- ⁴¹ Genette, *Palimpsestos*.
- ⁴² Jenkins, *Convergence culture*.
- ⁴³ Scolari, *Narrativas transmedia*.
- ⁴⁴ Fiske, *Television culture*, p. 45.
- ⁴⁵ Montoya, Vásquez Arias, y Salinas Arboleda, “Sistemas intertextuales transmedia”.
- ⁴⁶ Dena, “Transmedia Practice”.
- ⁴⁷ Ryan y Thon, *Storyworlds across media*.
- ⁴⁸ Eco, *De los espejos y otros ensayos*.
- ⁴⁹ Bajtin, *Teoría y estética de la novela*.
- ⁵⁰ Kristeva, *Semiótica I*, p. 32.
- ⁵¹ Kristeva, *Semiótica I*, p. 101.
- ⁵² Kristeva, *Semiótica I*, p. 103.
- ⁵³ Kristeva, *Semiótica I*, p. 106.
- ⁵⁴ Kristeva, *Semiótica I*, p. 96.
- ⁵⁵ Sobre el proyecto conjunto de distintos productos y medios, con relación a la propuesta televisiva, ver Malenova, “Transmedia is the ‘New Sexy’”.
- ⁵⁶ Moffat y McGuigan, “A Study in Pink”. Las personas que dirigen y escriben el guion de los capítulos suelen variar por distintos motivos.
- ⁵⁷ Vanacker y Wynne, *Sherlock Holmes and Conan Doyle*. En términos de la idea de interpretar el universo transmedia de Holmes a partir de sus personajes como nodos de sentido, ver Rosendo, “Character-centred transmedia narratives”; Thon, “Transmedia Characters”.
- ⁵⁸ Moffat, Jay y Gatiss, *Sherlock. A Study in Pink*.
- ⁵⁹ El arte secuencial es un medio de expresión que conjunta dibujos o imágenes y palabras para narrar una historia; en esta práctica las imágenes no sólo ilustran, sino que constituyen acciones por sí mismas (ver Eisner, *Comics & Sequential Art*).
- ⁶⁰ Pardo Fernández, “Translectura: un apunte desde una perspectiva transdisciplinar”.
- ⁶¹ Holmes, “The Science of Deduction”.
- ⁶² Konnikova, “Fiction”; Van der Linde, “Shaped in the Image of Reason”; Kociatkiewicz y Kostera, “Sherlock Holmes”.
- ⁶³ Key, Shampo y Kyle, “Doyle, Holmes, and Watson”; Krasner, “Watson Falls Asleep”.
- ⁶⁴ La referencia a las incursiones bélicas en Oriente protagonizadas por personajes del Reino Unido puede dar pie a una reflexión decolonial referente a las relaciones entre el imperio y sus excolonias, así como el modo en el que se refrenda el *statu quo* del capitalismo contemporáneo como neocapitalismo. Menéndez, *Colonialismo, neocolonialismo y racismo*. El mismo Doyle manifestó en distintos escritos su valoración positiva del modelo colonial de su país y las guerras asociadas. Sin embargo, dadas las limitaciones de este artículo, eso deberá ser desarrollado en otro espacio; con respecto a esta perspectiva, ver Garavelli, “Sherlock Holmes”; Otis, “The Empire Bites Back” y Siddiqi, “The Cesspool of Empire”.
- ⁶⁵ Ramírez Ortiz, *Psicoanalistas en el frente de batalla*; Sanfelippo, “Concepciones y tratamientos de las neurosis de guerra”.
- ⁶⁶ Watson, “A Study in Pink”.

Fuentes

Bibliografía

- McGuigan, Paul (director), y Steven Moffat (guion), “A Study in Pink”, *Sherlock*, Londres, BBC, 2010.
- Bajtin, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Lingüística y teoría literaria, México, Siglo XXI, 2012.
- , *Teoría y estética de la novela*, traducido por Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.
- Barthes, Roland, *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- , *S/Z*, traducido por Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Cubillo Paniagua, Ruth, “La intermedialidad en el siglo XXI”, en *Diálogos: Revista electrónica de historia*, 2013.
- Dena, Dena, “Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments”, tesis de doctorado inédita, Sidney University, 2009, http://cirettransdisciplinarity.org/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf.
- Eco, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, 2012.
- , *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1999.
- , *Obra abierta*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- , *Opera aperta forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee: nuova edizione con i materiali preparatori dell'autore*, Milán, La nave di Teseo, 2023.
- Eisner, Will, *Comics & Sequential Art*, Paramus, Poorhouse Press, 2006.
- Fiske, John, *Television culture*, London, Routledge, 2011.
- Garavelli, Hugo José, “Sherlock Holmes, evocación de la era victoriana”, en *Revista Cruz del Sur*, vol. 1, núm. 1 (2011), pp. 259-265.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, traducido por Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, París, Ellipses, 2005.
- Holmes, Sherlock, “The Science of Deduction”, en *The Science of Deduction* (blog), 2010, thescienceofdeduction.com.uk.
- Higgins, Dick, “Intermedia”, en *Something Else Newsletter*, 1966.
- Igarza, Roberto, *Nuevos medios: estrategias de convergencia*, Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2008.
- Jenkins, Henry, “All About Seriality: An Interview with Frank Kelleter”, en *Confessions of an aca-fan* (blog), 4 de mayo de 2017, <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html>.
- Jenkins, Henry, *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Jenny, Laurent, “La stratégie de la forme”, en *Poétique*, 1976.
- Key, Jack D., Marc A. Shampo y Robert A. Kyle, “Doyle, Holmes, and Watson—a Special Trinity”, en *Mayo Clinic Proceedings*, vol. 80, núm. 6 (junio de 2005).
- Kinder, Marsha, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press, 1993.

- Kociatkiewicz, Jerzy, y Monika Kostera, “Sherlock Holmes and the Adventure of the Rational Manager: Organizational Reason and Its Discontents”, *Scandinavian Journal of Management*, vol. 28, núm. 2 (junio de 2012), pp. 162-172.
- Konnikova, Maria, “Fiction: The Science in Sherlock Holmes”, en *Nature*, núm. 7672 (septiembre de 2017), pp. 332-333.
- Krasner, James, “Watson Falls Asleep: Narrative Frustration and Sherlock Holmes”, en *English Literature in Transition, 1880-1920*, 1997.
- Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Lévy, Pierre, *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*, París, La Découverte, 1997.
- Lotman, Iuri, *La semiosfera*, traducido por Desiderio Blanco, Lima, Universidad de Lima / Fondo Editorial, 2018.
- Malenova, Evgeniya D., “Transmedia Is the ‘New Sexy’, A Case Study of the ‘Sherlock’ BBC Series Transmedia Project”, en Alexander V. Laskin (ed.), *Social, Mobile, and Emerging Media around the World*, Lanham, Lexington Books, 2018, pp. 161-174.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili, 1987.
- Menéndez, Eduardo L., *Colonialismo, neocolonialismo y racismo: el papel de la ideología y de la ciencia en las estrategias de control y dominación*, México, UNAM, 2018.
- Moffat, Steven, Mark Gatiss y Jay, *Sherlock. A Study in Pink*, Londres, Titan Comics, 2017.
- Montoya, Diego Fernando, Mauricio Vásquez Arias y Harold Salinas Arboleda, “Sistemas intertextuales transmedia: exploraciones conceptuales y aproximaciones investigativas”, en *Co-herencia*, 2013.
- Mora, Vicente Luis, *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- Otis, Laura, “The Empire Bites Back: Sherlock Holmes as an Imperial Immune System”, en *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 22, núm. 1 (enero de 1998).
- Pardo Fernández, Rodrigo, *Aquí hay dragonas: la violencia contra las otras y los otros en narrativas transmedia*, León, Universidad de León, 2022.
- Pardo Fernández, Rodrigo, “Translectura: un apunte desde una perspectiva transdisciplinar”, en *Semiosis, redes culturales y modelos cognitivos*, México, Ítaca, 2022, pp. 79-112.
- Rajewsky, Irina O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialités*, núm. 6 (agosto de 2011), pp. 43-64.
- Ramírez Ortiz, Mario Elkin, *Psicoanalistas en el frente de batalla: las neurosis de guerra en la primera guerra mundial*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2007.
- Ricardou, Jean, “Pour une théorie de la réécriture”, en *Poétique*, 1989.
- Riffaterre, Michael, “La production du texte”, en *Poétique*, 1979.
- Rosendo, Nieves, “Character-centred transmedia narratives. Sherlock Holmes in the 21st century”, en *Artnodes*, núm. 18 (diciembre de 2016).
- Ryan, Marie-Laure, y Jan-Noël Thon (eds.), *Storyworlds across media: toward a media-conscious narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2014.
- Sanfelippo, Luis César, “Concepciones y tratamientos de las neurosis de guerra durante la primera guerra mundial”, en *Revista Psicología e Saúde*, (junio de 2017), pp. 5-20.
- Scolari, Carlos Alberto, *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013.

Siddiqi, Yumna, “The Cesspool of Empire: Sherlock Holmes and the Return of the Repressed”, en *Victorian Literature and Culture*, vol. 34, núm. 1 (2006), pp. 233-247.

Stein, Louisa Ellen, y Kristina Busse (eds.), *Sherlock and transmedia fandom: essays on the BBC series*, Jefferson, McFarland, 2012.

Thon, Jan-Noël, “Transmedia Characters: Theory and Analysis”, en *Frontiers of Narrative Studies*, vol. 5, núm. 2 (noviembre de 2019), pp. 176-199.

Toffler, Alvin, *The Third Wave*, New York, Bantam Books, 1990.

Torre, Toni de la, *Series de culto*, Barcelona, Timunmas, 2015.

Van der Linde, Gerhard, “Shaped in the Image of Reason: The World According to Sherlock”, en *Diogenes*, vol. 44, núm. 174 (enero de 1996), pp 155-166.

Vanacker, Sabine, y Catherine, *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multi-Media Afterlives*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

Watson, John H., “A Study in Pink”, en *The personal blog of Dr. John Watson* (blog), (febrero de 2010), <http://www.johnwatsonblog.co.uk>.

Zeiser, Anne, *Transmedia marketing: from film and TV to games and digital media*, New York, Focal Press, 2015.