

Letras bastardas: la videoescritura y su uso transmedia en el ámbito hispánico

VEGA SÁNCHEZ APARICIO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Recibido: 2 de julio de 2015

Aceptado: 13 de agosto de 2015

Abstract: Videowriting is a part of a vast expressive horizon dealing with much more than just one means, one format or one language. Hence, it is its purpose to review artistic works from the means itself, so that its practice as a flexible writing conveys different products such as transgender forms, trailer books, spoken words, writing jams and transmedia. This paper deals with creative strategies of videowriting as a plastic word. Thus, I will analyze writing in images, where the “imago” stops being a mimetic and contextual mechanism in order to become the author of the discourse itself. On the other hand, not only will I study the mere repetition of the content, but I will also study the possibilities of videowriting as a transmedia device concerning the idea of expansion and interrelation of the various parts of the corpus.

Key words: videowriting; text-visuality; software writings; transmedial speech; transmedia storytelling.

Resumen: la videoescritura se inscribe dentro de un horizonte expresivo no limitado ni a un solo medio, ni soporte, ni lenguaje; de ahí que su propósito consista en la revisión de la obra artística desde el propio medio y, asimismo, su práctica como escritura maleable reúna producciones tan disímiles como las formas transgenéricas, el book tráiler, el spoken word, la jam de escritura y el transmedia. En este ensayo, abordamos las estrategias creativas de esta palabra plástica. De este modo, se analizará, por un lado, una escritura en imágenes, donde la imago deja de ser un mecanismo mimético y contextual para convertirse en autora del discurso. En última instancia, se estudiarán las posibilidades de la videoescritura como recurso transmedia, acorde a esa idea de expansión e interrelación de las diversas piezas del corpus y no mera repetición del contenido.

Palabras clave: novela negra; periodismo; periodistas; literatura española contemporánea.

1. Hacia una episteme mixta

1.1. Entornos textovisuales

Medios, tecnología y, por tanto, su correspondiente desarrollo infieren en la renovación de costumbres y hábitos culturales e impulsan nuevos modelos creativos, a la vez que actúan en sus propios mecanismos de construcción y distribución. Si, como advierte Pierre Lévy, el hombre construye la técnica para habitar la naturaleza (6), el aprovechamiento tecnológico subyace en su intento por comprenderla. Finalizada una etapa de perfeccionamiento para los instrumentos de difusión de la letra impresa, el siglo XX inaugura una era de convulsiones por la soberanía de los soportes de transmisión cultural. A este respecto, matiza Virgilio Tortosa:

Si la imprenta modificó los hábitos y la propia concepción de los textos manu(e)scritos hasta su aparición, entonces por qué del mismo modo no lo iba a hacer la actual renovación escritural que tan frenéticamente estamos viviendo en estos momentos. (152)

Señala acertadamente José Luis Brea que el contexto de pantallas ubicuas moldea mecanismos de percepción dispuestos por el “régimen escópico” (*Las tres eras de la imagen* 122), de modo que el individuo ni permanece ajeno a ese dominio de lo visual, ni produce aislado al cambio. Tal efecto ha desplazado una cultura *logocéntrica* por otra *imagocéntrica* (R. de la Flor 59-60), de cuya complejidad emerge una episteme mixta que activa experiencias de percepción multifocal y desestabiliza el dogma de la Institución-Arte. En consecuencia, “se derrumba el muro infranqueable que en las disciplinas dogmáticas asociadas a su objetos separaba a los artísticos del resto de los objetos promotores de procesos de comunicación y producción de simbolicidad” (Brea, “Los estudios visuales” 7) y las taxonomías fijadas dan paso a categorías mas que interdisciplinares, transversales (Marchán Fiz 88) e, incluso, transdisciplinares.

De acuerdo con un intento de superación del disenso entre palabra e imagen, las prácticas artísticas han optado por la aquiescencia de ambas posibilidades como herramientas estéticas viables. Buena muestra de ello se percibe en el marco de la narrativa hispánica reciente, donde tanto los autores como el mercado editorial evidencian un interés creciente por los formatos visuales.¹ Las imágenes eluden su

¹ El escritor y crítico Vicente Luis Mora ha confeccionado un tablero (<http://vicenteluis Mora.tumblr.com>) donde recoge un número relevante de publicaciones tex-

representación dentro de la escritura y se integran de manera explícita como un elemento imprescindible del discurso. Siguiendo a Mitchell:

...se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad. Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de *lectura* (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que puede que no sea posible explicar la experiencia visual, o el “alfabetismo visual”, basándose sólo en un modelo textual. (23)

No es de extrañar, por tanto, que, a partir de un aprovechamiento de los nuevos medios y de una propuesta transdisciplinar, las prácticas literarias manifiesten, asimismo, un acercamiento a las formas audiovisuales. Esta incorporación de la imagen filmada ya no solo se percibe como una estrategia efrástica del texto, fundamental en la obra de César Aira (Montoya 184); ni solo corresponde al trabajo cinematográfico de escritores como el chileno Alberto Fuguet, también director de cine. La idea de contacto, vista desde un propósito renovador, concierne a una manipulación directa —en la mayoría de los casos— del medio audiovisual efectuada por el propio autor, quien desarma esta categoría restrictiva para convertirse en un explorador de las posibilidades de la escritura. Si bien es cierto que esta situación ha resultado favorecida gracias a la creciente accesibilidad de los dispositivos personales de grabación y control de la imagen, hecho notorio que, además, ha ampliado la nómina de creadores *amateur*, existe una misma preocupación de los autores por las prácticas artísticas interconectadas.

1.2. Las formas textovisuales como escrituras

Desde la teoría postpoética, Agustín Fernández Mallo considera la estructura de la red libre de escala donde las obras impliquen una hiperconexión nodal y, por ende, estas nunca se limiten a un solo lenguaje o estética (*Postpoesía* 162). De manera que no resulta gratuito que estas propuestas se encuentren en sintonía con una esfera de saberes y ámbitos culturales análogamente conectables y convergentes.

tovisuales, acrecentado en los últimos años gracias al interés de las editoriales por este cruce de disciplinas.

Tal como evidencia la lógica de la red internet, que dispone, por antonomasia, la información y la comunicación actuales, “la esencia de las cosas no es un punto, sino una trayectoria... no está escondida en el fondo, sino dispersa en la superficie, ...no reside en las cosas, sino que se disuelve por fuera de ellas, donde realmente comienzan, es decir, en todas partes” (Baricco 110-111). Dicho de otro modo, las creaciones textovisuales favorecen una lectura navegable, cuya disposición niega una estructura en montaje² por otra deliberadamente reticular.

Una forma de escritura relacionada con la cotidianidad de la imagen, el entorno audiovisual y, por consiguiente, internet plantea el desafío de una obra proteica e interactiva (Mora, *El lectoespectador* 65), en mayor medida *tecnologizada*³ más que tecnológica. Y es que las inquisiciones ya no recaerían en su materialidad sino en su potencialidad, esto es, “que lo fundamental de estas prácticas no sería lo tecnológico (más lo científico), sino el modo de tratamiento que reciben; es decir, su constitución estructural como parte inherente de una poética (su naturaleza)” (Calles 52). Por lo tanto, pese a su composición audiovisual, una obra grabada en vídeo, en sí misma, no respondería a las poéticas del presente ni podría ser considerada videoescritura, sino que, para abordarse dentro del paradigma, debe articular las consecuencias de una circunstancia tanto perceptiva (Neidich 239) como estética (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 49-50).

En este sentido, no es de extrañar que, como apunta Robert Ascott, la transformación del contexto suponga variaciones en el córtex cerebral y en el cuerpo del individuo, que, a su vez, involucran cambios en la idea de objeto artístico debidos al fenómeno de la cibercepción: “Art now is less concerned with appearance and surface, and more concerned with apparition, with the coming-into-being of identity and meaning. Art embraces systems of transformation, and seeks to maximise interaction with its environment” (Ascott n.p.). En consecuencia, es posible comprender que experiencias propias del entorno virtual hayan traspasado los límites digitales y se integren, incluso, en el espacio analógico, bien “por imitación”, bien “por influencia” (Escandell 276); como manifiesta la videoescritura

² A este respecto, Lev Manovich matiza que frente al montaje puede percibirse una “estética diferente, caracterizada por la fluidez y la continuidad; ahora los elementos se funden entre sí y los límites se borran en vez de destacárselos” (*El lenguaje de los nuevos medios* 198).

³ En este sentido, se considera una obra *tecnologizada* cuando no solo emplea mecanismos tecnológicos para su composición sino que manifiesta esos procesos en los que fue concebida.

remediada de las formas transgénéricas.⁴ Por otro lado, este cambio en la percepción ha propiciado estructuras complejas —de texto y vídeo— relacionadas con una atención escindida propia de la lectura en pantallas (Chartier 16); así, las prácticas afines al *spoken word* o a las construcciones transmedia.

De ahí se evidencia la dificultad para conceptualizar la obra de estos autores atraídos por esa capacidad transmutable (Río 27) de la literatura. Por tanto, y como ha observado Jorge Carrión (“Escrituras en el laboratorio” n.p.), una etiqueta fijada y legitimada como es la de ‘literatura’ resulta obsoleta para estos paradigmas artísticos, debido a su carácter maleable y al manejo de formatos ‘bastardos’. A este respecto, señala Josefina Ludmer el fin de la autonomía literaria: “autonomía, para la literatura, fue especificidad y autorreferencialidad, y el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma” (153). Por ello, adopta el apelativo de “postautónomas”, subrayando la imposibilidad de ser analizadas bajo los criterios estéticos tradicionales (150). En esta misma línea, y siguiendo a Ludmer, Cristina Rivera Garza advierte una fisura en la literatura inherente a las textualidades en blogs, Twitter o a las escrituras de archivo, entre otras, cuya desvinculación confirma el fin de una hegemonía y el cuestionamiento de los mecanismos de circulación artística (“Los muertos indóciles” 24-25).

El surgimiento de una forma textovisual en vídeo plantea, pues, una serie de interrogantes donde habría que detenerse para diferenciarla de meros productos virales relacionados con la cultura de la Red. Si, para Brea, la tarea del artista contemporáneo radica en “proporcionar al ciudadano elementos de análisis crítico” (*El cristal se venga* 38), no solo en un sentido estético sino también a nivel de manipulación (dependencia) institucional, la videoescritura deberá considerar tales problemas estéticos de acuerdo con su medio de publicación. Por tanto, estas escrituras materializan los procesos de tránsito y experimentación con los límites del lenguaje, además de acentuar no ya una hibridez genérica sino una mutación, esto es, una habilidad para transformarse equivalente al cambio de soporte. Es más, ya que el formato audiovisual evidencia la desmaterialización de dichos soportes, la videoescritura implicaría una redefinición del concepto de obra no sujeta a los patrones que gestionan el capital cultural.

⁴ En otro lugar hemos presentado un análisis de donde se incluyen las formas transgénéricas planteadas a partir de procedimientos efrásticos (Sánchez Aparicio, 124).

2. La videoescritura

2.1. Máquinas teóricas

Lejos de considerarse una ilustración de la obra o el comentario gráfico de un texto, la videoescritura crea un mensaje propio a partir de la grabación visual. Más aún, la *imago* deja de ser un mecanismo mimético para convertirse en autora completa del discurso, y encarna una escritura con la visualidad, ya no ilustrativa ni de contexto sino autónoma, propia del pensamiento en imágenes, expuesto por José Luis Molinuevo:

a qué llamo pensamiento en imágenes

a tratar de comprender (sin conceptos emocionales, filosofía) este mundo (tiempo, espacio) encontrando, produciendo, mezclando, imágenes, no leyéndolas (semiótica) ni imaginándolas (platonismo), sino experimentándolas (modernidad estética). El pensamiento en imágenes es el mapa de experiencias poliestéticas en un momento dado. Sólo eso (“A qué llamo pensamiento en imágenes” *n.p.*).

Aurora Fernández Polanco matiza acerca de la importancia de esta autonomía, pues, como señala, pensar con las imágenes las transforma en sujetos operativos y anula su percepción argumental (218). Si bien, como propone Peter Weibel, “las máquinas observan por nosotros, ven por nosotros. El ojo triunfa solo con la ayuda de las máquinas” (21), la videoescritura se convierte en productora de una poética mediante la palabra plástica. En cierto modo, este mecanismo de creación de escritura puede ser entendido como un descendiente del ensayo audiovisual, que cuenta con el filme *La sociedad del espectáculo* (1973), de Guy Debord, como uno de sus máximos exponentes. Como sucede en la videoescritura, las imágenes de Debord no describen el texto —integrado, en este caso, en la película—; al contrario, narran, con independencia, ese ambiente de artificio que observa el autor. De modo similar, cabe señalar el vídeo ensayo *Las 3 eras* (s.f.), la adaptación filmica de *Las tres eras de la imagen* (2010) de José Luis Brea⁵ aunque, a diferencia con la pieza de Debord, las fotografías o fragmentos que lo integran oscilan entre una función ejemplificadora y otra de visualización del texto.

⁵ El vídeo ensayo *Las 3 eras* se presentó como *work in progress* en el seno del XVI Coloquio Internacional de 17, Instituto de Estudios Críticos: *Las 3 eras de la imagen: actualidad y perspectiva en los Estudios Visuales*, dedicado a José Luis Brea, en México D.F., el 15 de enero de 2015.

Por su parte, desde sus orígenes, el videoarte ha privilegiado esta plasticidad verbal, de ahí autores como Bill Viola quien, en palabras de Jean Paul Fargier, “pretende marcar ciertas formas de inscripción de los cuerpos (de los cuerpos como imagen) que no existen más que en el contexto electrónico, pero que la electrónica ha elevado a la altura de una escritura, hasta tal punto que se confunden con ella” (55). Asimismo, una de las diferencias clave entre el cine y el vídeo estriba en que este último, como sostiene Bellour, presenta un acercamiento hacia la escritura (50). La videoescritura recoge, por tanto, esta capacidad de verbalizar a través de la máquina desplazándola al seno de la creación literaria, esto es, atribuyendo al lenguaje una finalidad artística. De este modo, y en sintonía con Rivera Garza:

Acaso porque es la nuestra, la que nos tocó vivir, pareciera ser que la revolución digital se hace preguntas que a primera vista resultarían alarmantes: ¿Pero en dónde está el lenguaje? ¿En qué lugar la subjetividad? ¿Cómo la creación verdadera y crítica? Cualquier lector más o menos sereno tendría que reconocer en estas las preguntas que han preocupado una y otra vez a la poesía. Las que una y otra vez la han mantenido en alerta (“Los muertos indóciles” 209).

Pese a que no todos los videopoemas admitirían ser incluidos dentro de la videoescritura, dichas composiciones pueden resultar un claro ejemplo del fenómeno. El videopoema, en cuanto creación cuya imagen no está subyugada al texto, ofrece una dimensión estética dual atendiendo a su naturaleza de acto discursivo, por un lado, lingüístico y, por otro, visual. De acuerdo a este aspecto, aquellas producciones que integran ambas escrituras —texto e imagen—, más que como hibridación de formas, deben ser entendidas como colindancia de lenguajes, donde cada uno plasme la poética manifiesta. Así sucede en “Europop (Impio cultu dicatum)” (2005), de Antonio Portela, donde la imagen asume el baile como acto estético mientras que el texto lo concibe como acción vital.

Cabe mencionar aquí la serie *Agosto-Mecanismos* (2012), un diario filmado de Agustín Fernández Mallo que examina el sistema cerebral de producción de ideas. En cada pieza, el sujeto observa el mismo espacio con una única variación temporal —“una toma de 20 seg. cada día, siempre desde el mismo punto de la costa de la isla de Mallorca, durante 24 días y a horas consecutivas, completándose así las 24 horas” (*Agosto-Mecanismos* n.p.)—, sin embargo, el elemento textual plasma ese “modo de conocer... por deriva” que señalara Brea

(*El cristal se venga* 195), debido a una disociación radical entre la imagen presentada y aquello que la palabra enuncia. Sirva como muestra el fragmento “17” donde la escena le conduce a un análisis acerca de la percepción en lo profundo que deviene en poética.

Más aún, aquellas creaciones que carecen de una combinación explícita de texto e imagen ceden a la filmación toda la carga dialéctica y constituyen, por tanto, las prácticas de mayor autonomía. De ahí que en el videopoema “Heriste mi corazón (Vulnerasti cor meum)” (2005), también de Antonio Portela, la imagen grabada, articulada junto al sonido, irrumpa como único sujeto del discurso. En una línea similar se presentan dos videoscrituras publicadas en el blog *No hay tal lugar. U-Tópicos contemporáneos* (2004-), de Cristina Rivera Garza, en las entradas “Estuario I” (2010) y “Estuario II” (2010). Ambas grabaciones aparecen acompañadas por una *escritura exofílmica*, principalmente a modo de paratexto, que no explica el vídeo sino que contextualiza su recepción y que aporta una lectura de las obras como “Non-Human Writing” (2015) que, además, plantea una redefinición del sentido de autoría.

2.2. Discursos de experimento

Una de las particularidades de la obra de los videoartistas Steina y Woody Vasulka estriba en el desarrollo de herramientas y máquinas que les permitieron investigar acerca de la manipulación de la imagen grabada (Meigh-Andrews 125), a lo que el propio Woody Vasulka añade: “In 70’s we were building all those machines because the machines had not existed before. And suddenly we realized it was doing something” (en Zucha min 2:46-3:00). Asimismo, con la irrupción de la imagen digital los potenciales de maleabilidad se multiplican de tal modo que, en palabras de Brea: “son imágenes-tiempo: imágenes apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de duración —o hacer promesa de permanencia—” (*Las tres eras de la imagen* 67). En este sentido, la videoscritura, de la misma manera que favorece el análisis teórico a través del vídeo, gracias a su naturaleza de metamedio, da pie a un trabajo experimental con las formas textovisuales. Tal como se deduce, reúne, por un lado, el avance tecnológico correspondiente a los medios de grabación y distribución del vídeo y, por otro, el estudio de las posibilidades plásticas de la imagen electrónica y, posteriormente, digital.

A pesar de las críticas de sus detractores en cuanto a su naturaleza de espectáculo (Raphael 139), tanto el *spoken word* como la *jam* de

escritura apelan a un carácter interactivo entre la imagen y un público en directo. En ambas producciones, así como también en las creaciones transmedia, los autores ofrecen una experimentación con la lógica de la lectura en pantallas y sus efectos. Esta simultaneidad y expansión de los discursos favorece una lectura hacia múltiples focos acorde al giro trazado por los mecanismos perceptivos; como matiza Jorge Carrión:

Perder la capacidad de concentración en un único texto implica ganar espectro luminoso, distancia irónica y crítica, capacidad de relación y de interpretación de fenómenos simultáneos. Significa, por tanto, emanciparse de las autoridades que constriñen las lecturas, desacralizar una actividad que a estas alturas de la evolución humana ya debería ser casi natural: leer es como caminar, como respirar, algo que hacemos sin que sea preciso pensarlo antes (*Librerías* 292).

Además, de acuerdo con un contexto saturado de imágenes, la incorporación de videoescritura en la *jam* —mediante la exhibición del proceso creativo de la imagen en vivo—, en el *spoken word* y en las producciones transmedia afianza, no ya una lectura amplificadora de textos, sino una sincronía de discursos propia de la página web o de la navegación. Así puede observarse en *Fernández & Fernández* (2008-2011), de Agustín Fernández Mallo y Eloy Fernández Porta, donde el elemento visual se libera del verbal para producir juntos una “experiencia poliestética” (Calles 571). De este modo, la obra adquiere un sentido de proceso, como Juan Martín Prada ha evidenciado a propósito de las formas artísticas en el ciberespacio (pos. 4503), es decir, de construcción en directo, y conlleva, además, un enfoque apropiacionista y generador de nuevos significados, basado tanto en la reconsideración de modelos creativos previos como de imágenes encontradas.

Apoyadas en una misma idea experimental entre la imagen y la palabra, pero disímiles en cuanto al planteamiento de los contenidos, las *performances* de Gabriela Wiener y Jaime Rodríguez Z. componen una poética de la intimidad televisualizada y textual. En “1986” (2014), la lectura de los textos y los vídeos presentan simultáneamente elementos privados y públicos, que han sido sustraídos de sus contextos de origen —uno íntimo y otro oficial— para presentarlos recontextualizados dentro de una estructura que, en vivo, adquiere la forma del blog como bitácora o memorándum. Por un lado, Wiener y Rodríguez Z. se interesan por la técnica de postproducción, expuesta por Nicolas Bourriaud y para quien los artistas contemporáneos

optan por las “estrategias de mixtura y combinación de productos. La superproducción ya no es vivida como un *problema* sino como un ecosistema cultural” (52). Por otro, los fragmentos convergen en un aprovechamiento de las propiedades del “diario *extimo*” (Sibilia 16) del blog, además de que se impone su condición digital, ofrecida por el formato del vídeo pero, en apariencia, ajena a los componentes orales. De acuerdo con lo expuesto por Daniel Escandell, quien ha demostrado para la blogonovela una simbiosis entre el medio y la escritura literaria (293), en este sentido, ya no se trataría de subir un vídeo o un texto a una plataforma o soporte digital, sino que la digitalidad es consustancial a la experiencia creadora y difusora de las piezas.

El mundo editorial, por su parte, ha considerado también estas posibilidades visuales brindando al consumidor productos alternativos generalmente de libre acceso. Aunque se haya mostrado reacio al impulso del *spoken word*, de ahí que su desarrollo dependa de los propios escritores y de la circulación en otros entornos (Carrión, “Penúltimas mutaciones del escritor” 7), en un estado diferente de acogida se encuentra el *book* tráiler. Signado por su naturaleza comercial, a la que debe la brevedad de su estructura, este medio de distribución del libro engloba las características del tráiler fílmico —con ciertos matices referidos a la carencia de un archivo de imágenes audiovisuales— y ofrece, a su vez, mecanismos experimentales que revelan un interés latente por otros formatos de lectura. Tal como destaca Javier Calvo (n.p.), cuanto más se distancia de una finalidad publicitaria, mayor es su propósito estético y artístico. Por ello, solo algunos de estos productos se inscribirían en la categoría de videoescritura, entendida como escisión o contra-mímesis de texto e imagen. Así, por ejemplo, el *book* tráiler de *La habitación oscura* (2013), la novela de Isaac Rosa, se aparta del modelo ya que el discurso visual está contenido en el textual, mientras que el de *Todo irá bien* (2013), de Matías Candeira, funciona como videoescritura, pues concentra, a partir de un montaje continuo, sin fundidos ni representación, la atmósfera de sus relatos.

3. La videoescritura transmedia

3.1. La videoescritura como discurso transmedial

Según Christy Dena, existe una inestabilidad conceptual en el campo de la práctica transmedia, responsable, en buena medida, de un trueque de significados. Con la intención de esclarecer los conceptos, propone, en su estudio (16-19), el contraste entre ‘narrativa (y juego)

transmedial', 'narración transmedia' y 'transmediación', relacionados pero no intercambiables en cuanto a su propósito. Teniendo en cuenta los cruces y proximidades entre medios como fenómenos transmediales, la autora acentúa que las diferencias entre las dos nociones radican en el objeto de estudio abordado, esto es, que mientras la narrativa transmedial concierne a un tipo de narrativa y a la incidencia de los medios en su naturaleza (17), la narración transmedia atañe al plano de una historia y a sus potenciales expansivos en diversos medios (18). Esta es la línea seguida también por Vicente Luis Mora ("Acercamiento al problema terminológico transmedia") en cuanto a una distinción de ambos sintagmas, quien además añade la existencia de un carácter de complejidad en la estructura transmedia. Finalmente, Dena concuerda con Charles Suhor y entiende por 'transmediación' el paso o trasvase "of content from one sign system into another" (citado en Dena 19). Análogamente, Domingo Sánchez-Mesa considera los mismos conceptos e introduce la idea de "transmedialidad radical" (n.p.) para la capacidad que poseen algunas obras de desarrollarse en otros medios gracias a una "transmedialización" —vista, de nuevo, como un proceso— que supone una transferencia semiótica.

Por tanto, desde esta perspectiva, ciertas formas de videoescritura establecen una relación de transmedialidad y, más allá de su carácter narrativo, corresponden a una entidad como discurso transmedial que atraviesa y transmuta la estructura de la obra. Así lo constatan en el *spoken word* o, por ejemplo, en su incorporación en la *jam* de escritura y en composiciones teatrales como *Guiris Go Home* (2015) de Marc Caellas, donde el video se convierte no ya en un integrante espacial del escenario sino en un personaje dramático completo. Sin duda, esta propiedad en la naturaleza discursiva responde a una nueva lógica de distribución del conocimiento proporcionada por el flujo de un pensamiento en red, la cultura_RAM (Brea *Cultura_RAM*), consecuencia indiscutible del contexto tecnológico. De igual modo que sería impensable el ejercicio cerebral como movimiento cercado, pues la mente construye a partir de contactos ilimitados, las obras se generan en ese contagio entre múltiples disciplinas y a cuya materialidad e inmaterialidad artísticas contribuyen las nuevas tecnologías; a este respecto matiza Bea:

...conocer es aquí cualquier cosa menos recordar, retraer, repetir; es dar flujo y curso y deriva a una cascada de enunciaciones imprevisibles, nuevas en el ser, poéticas.

Sí: ésa es la narrativa promisoriosa que el instalarse de los dispositivos de la tecnología en el campo del conocimiento —y debemos aprender de una vez a relacionarnos con las imágenes como operadores de su índole— acabarán por brindarnos, acaso como primer microrrelato maestro de una episteme aún *porvenir* (*El cristal se venga* 195).

3.2. Tras la elipsis: la videoescritura en la narración transmedia

Tanto Dena como Sánchez-Mesa coinciden en presentar la narración transmedia como una técnica concreta de expansión del contenido de una historia, de ahí que la definición presentada por Henry Jenkins —“transmedia storytelling”—, uno de los pioneros en su análisis, continúe vigente:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad... Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente... Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo... La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias. (101)

Expone Jenkins, por tanto, un mundo ficcional que se expande en medios y soportes, cuya historia requiere la búsqueda activa del público para ser desvelada en su totalidad (118-119), esto es, una narración alterable conforme a la capacidad arqueológica del “lectoespectador” (Mora, *El lectoespectador* 39). Asimismo, Fernández Mallo propone una revisión del concepto de novela, que debe extenderse al terreno de la escritura creativa, y plantea la idea de *exonovela*, una estructura textual como resultado de la sinergia entre elementos:

Esta exonovela puede estar compuesta por diversos materiales, como pueden ser blogs confeccionados por el autor, ad hoc, específicamente para la novela... Pero también se pueden crear webs que sostengan la novela a través de diversos materiales, vídeos en YouTube... con materiales inéditos o refundiendo lo que hay en la propia Red, o se pueden crear perfiles en Facebook que sean personajes de la novela... (“Exonovela, un concepto a desarrollar” 174-175).

Una narración planteada a través de una estrategia transmedia implica que la totalidad de sus aportes no esté contenida en un único medio, por lo que redefine la teoría de la transtextualidad de Gérard

Genette (*Palimpsestos*). Si, como observa el teórico, las variaciones hipertextuales suponen la existencia de un texto previo al que pertenecen, un hipotexto, habría que matizar y extender esta tipología de relaciones conforme a las piezas transmedia, pues este procedimiento traspasa el sentido de derivación implícito en el hipertexto. Dicho de otro modo, una creación transmedia no repite o adapta contenidos anteriores sino que añade nuevos elementos a un tejido incorpóreo.

La videoescritura dentro de una creación transmedia se inscribe dentro de esta perspectiva. Concebida a partir de una intención renovadora de la obra artística desde el propio soporte, los fragmentos grabados incorporan nuevos contenidos de escritura en imágenes a los segmentos vacíos de la obra. Sin duda, esta es la premisa de la que parte la nómina de autores que generan del modelo y de ahí producciones como *Plot28* (s.f.), que expande su trama argumental a través de enlaces donde se incluyen piezas filmadas a modo de testimonio visual.

Desarrollado en múltiples medios, el corpus artístico de Agustín Fernández Mallo interrelaciona la narrativa, la poesía, el ensayo, el vídeo, la fotografía y la *performance*, y rehúye, por tanto, de una designación genérica. Como ha observado Alex Saum-Pascual, uno de los procedimientos oportunos para el análisis del conjunto de su obra estriba en el estudio de estos elementos desde un enfoque totalizador, donde cada producción resulte un componente de su poética (82). Acorde a un pensamiento postpoético de la escritura, donde flexibiliza el discurso artístico y valida otros lenguajes, la obra errante de Fernández Mallo se concibe a partir del *ser-en-proceso*, no solo con respecto a los mecanismos de su construcción, sino también relacionada con una capacidad de *continuum*, de pulsión regenerativa dispuesta a seguir cuestionándose y reformulándose en otros medios. De este modo, la escritura maleable e hiperconectable funciona no solo para la elaboración de un género concreto sino como praxis creativa unificadora. En este sentido, a partir de esa idea de coherencia e interrelación entre las diversas piezas, reunidas en torno a la teoría postpoética, el modelo creativo de Fernández Mallo induce a un análisis transmedia del corpus en su conjunto. Por otra parte, y atendiendo a obras concretas, el recurso transmedia establece una expansión de las construcciones constituyéndolas como universos creativos individualizados.

De este modo, los materiales de videoescritura de Fernández Mallo resultan huecos 'interteóricos' completados para construir o reformular el conjunto, como sucede con respecto al *Proyecto Nocilla*,

la película (2009) tomado en su sentido holístico, que propone una expansión transmedia del *Proyecto* (2006-2009) y, por ende, de la teoría postpoética. Montada a base de fragmentos descontextualizados y recontextualizados en la pieza, tanto ajenos como propios, en un acto apropiacionista y de autoapropiación, esta escritura conceptual en imágenes no solo aplica los principios fundamentales de su concepción poética —una teoría pragmática del arte, el empleo de la tradición como recurso fotosintético, la creación errante y en proceso o la mezcla de discursos transdisciplinarios (*Postpoética*)— sino que añade, además, nuevas partículas de pensamiento. El autor compone un engranaje multiforme donde combina la metaescritura, el análisis videocrítico del *Proyecto*, formulado por diversos teóricos a partir de una perspectiva transdisciplinaria, y grabaciones de objetos encontrados que aumentan los significados de la obra.

La película asume, por un lado, un carácter de sistema reticular, análogo al contexto social en el que se inscribe, como el propio autor apunta,⁶ y, por otro, un código de lectura textovisual. El lector familiarizado con los textos previos, distinguirá elementos recurrentes —algo que Fernández Mallo aplica a toda su producción—, sin embargo, la grabación modifica el planteamiento inicial, de ahí uno de sus rasgos conceptuales, así en palabras de Robert Fitterman y Vanessa Place: “Se podría argumentar que la confiscación sugiere captura. Sin embargo, la re-iteración o el reconocimiento serían términos más aptos, pues el trabajo se re-inventa a través de su adopción” (20). Este es el objetivo alcanzado por el elemento del árbol cargado de zapatos pendientes que aparece en *Nocilla Dream* (2006). Mientras que, en la novela, Fernández Mallo lo sitúa como un enlace entre las historias fragmentadas, en el vídeo, alcanza la dimensión de matriz de su escritura.

Ahora bien, habría que pensar este corpus de escrituras dentro un sistema neuronal de creaciones como nodos, en cuyas “hendiduras sinápticas”, en términos de Cristina Rivera Garza (“Los muertos indóciles” 86), se genera un *mensaje-otro*. Por tanto, y como se ha señalado, además de esta perspectiva de conjunto, el proyecto creativo del autor aporta nuevas lecturas visuales a segmentos concretos de su obra. Como se percibe, “la decisión de responder a esos vínculos será

⁶ En una entrevista realizada por Telecápita, Fernández Mallo subraya que su narrativa opta por “la búsqueda de un realismo complejo... desde un punto de vista que tenga en cuenta este mundo... que es un mundo en red —y no me refiero a internet solo, me refiero a cientos de redes en las que estamos inmersos—, y que aparentemente puede parecer que por eso es fragmentado, pero no, es que está en red” (“La fragmentación es un pensamiento nostálgico” min 8:03-8:41).

tomada por el lector, quien puede, previamente a la lectura, ejecutar el vídeo, posponerlo o ignorarlo” (Sánchez Aparicio 171). Este es el enfoque de “Aeropuerto vacío” (2010), de la serie *Filmar América* (2010), expansión transmedia del poema “Reloj de arena”, de *El hacedor* (de Borges), *Remake* (2011). En el vídeo, Fernández Mallo se sitúa tras el objetivo de la cámara mientras captura imágenes del solitario aeropuerto de Ogden, en Utah, y confecciona un discurso filmado acerca del tiempo detenido, antítesis de la vida en una terminal. Asimismo, las imágenes se intercalan con tomas de la escultura del avión, de Misaki Kawai, que añaden matices estremecedores a la idea principal. En sintonía con su teoría postpoética, presenta una grabación tanto de espacios como de objetos encontrados, en este caso una escultura, que transmutan su sentido a través del elemento paratextual, en primer lugar, y, posteriormente, mediante la conexión con el poema.

En el texto “Reloj de arena”, la propuesta difiere del contenido audiovisual. En él, Fernández Mallo elabora una “reescritura artesanal y... [una] actualización histórica y tecnológica” (Carrión, “La cuenta atrás (x)” n.p.) del poema de Borges, de ahí que recontextualice el original y le añada otras referencias culturales. Aunque ambos textos aparecen interrelacionados, el fragmento audiovisual muestra un discurso autónomo, y en ningún caso mimético, del planteamiento del poema. Así, el acercamiento a ambas obras combinadas aporta una visión más abarcadora de la desmaterialización del hombre y su entorno.

4. Conclusiones

El software ocupa una posición relevante con respecto a otras tecnologías, por tanto, no resulta extraño que Lev Manovich lo resalte como un sustrato necesario para comprender la sociedad actual. Si este “desempeña un papel primordial a la hora de configurar tanto elementos materiales como muchas de las estructuras inmateriales que conjuntamente conforman la cultura” (*El software toma el mando* 57), habría que pensar en unas escrituras del software, es decir, ya no solo confeccionadas a partir de dispositivos informáticos sino que aprovechen las herramientas del “software cultural” (*Ibíd.* 42) para constituirse como tales. De este modo, se podría hablar de las blogoescrituras, las tuitescrituras y, por ende, de las videoescrituras, cuya diferencia estribaría tanto en el medio (Rivera Garza, *Los muertos indóciles* 176) como en el lenguaje ensamblado que las ejecuta.

Más aún, si los actos de la contemporaneidad, en buena medida, están determinados por esta serie de programas y aplicaciones, la cultura del software ha de entenderse también a partir de una adherencia de mecanismos de acción y percepción vinculados a esas dinámicas. En este sentido, la videoescritura se concibe como un paradigma creativo generado por la tecnología de la programación informática que visualiza las propias estructuras de las que deviene y, asimismo, los procesos de edición y distribución del conocimiento.

El número de creadores que, desde planteamientos transdisciplinarios, emplean el vídeo con una finalidad teórica y otra experimental aumenta considerablemente. Cabría preguntarse si tales prácticas atienden a un cuestionamiento de los patrones artísticos tradicionales o si, por el contrario, representan meros productos de consumo. Como se ha demostrado, los autores que aparecen en estas páginas apuestan por ese descontento hacia la Institución-Arte no solo en el ámbito estético, sino que también plantean una circulación alternativa de la escritura no condicionada por las leyes que rigen el valor de la mercancía. Así, la videoescritura se sitúa como una modalidad en lo que Hito Steyerl ha denominado “las imágenes pobres”, esto es, aquellos restos humildes y copias infinitas de célebres obras audiovisuales distribuidas a través de canales de fácil acceso. Engendrada, por tanto, a partir de formatos bastardos y espurios “trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación como del conformismo y de la explotación” (Steyerl 48). En definitiva, si es posible coartar y censurar la creatividad que incumple los estándares del mercado editorial, las limitaciones se verán difuminadas en la videoescritura transmedia que expande ese texto.

Obras citadas

- Ascott, Robert. "The Architecture Of Cyberception". *Cyberday. News, Termine, etc. Für Kust und Kultur*. 1 de junio de 1994. Web. 3 de junio de 2015.
- Baricco, Alessandro. *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*. 2006. Trad. Xavier González Rovira. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Bellour, Raymond. "Terry Kuntzel y el regreso de la escritura". *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. 2002. Trad. Adriana Vettier. Buenos Aires: Colihue, 2009. 25-51.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. 2004. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires Adriana Hidalgo, 2009.
- Brea, José Luis. *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- . *El cristal se venga: textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: Fundación Jumex Arte Contemporáneo-Editorial RM, 2014.
- . *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.
- . "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 5-14.
- Caellas, Marc. *Guiris Go Home*. Antic Teatre, Barcelona, 05-08 de marzo de 2015. Montaje teatral.
- Calles Hidalgo, Jara. *Literatura de las nuevas tecnologías: aproximación estética al modelo literario español de principios de siglo (2001-2011)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.
- Calvo, Javier. "La guía definitiva del book trailer español". *Microrevista*. 04 de julio de 2013. Web. 27 de junio de 2015.
- Candeira, Matías. "Booktráiler de *Todo irá bien*, de Matías Candeira". Vídeo en línea. *YouTube*. YouTube, 15 de mayo de 2015. Web. 27 de junio de 2015.
- Carrión, Jorge. "Escrituras en el laboratorio". *CCCBLAB. Investigación e innovación en cultura*. 30 de mayo de 2011. Web. 15 de junio de 2015.
- . "La cuenta atrás (X). Remake". *Jorge Carrión. Escritor*. 15 de febrero de 2011. Web. 10 de junio de 2015.
- . *Librerías*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- Carrión, Jorge. "Penúltimas mutaciones del escritor". *BCN 2355. Fragmentos de una escritura jam*. Barcelona: Festival Kosmopolis, CCCB, 2011. 3-9. Archivo PDF.

- Chartier, Roger. *Revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. 1997. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 1973. Vídeo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Dena, Christy. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. Tesis doctoral. Universidad de Sydney, Australia, 2009. Archivo PDF.
- Escandell Montiel, Daniel. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Fargier, Jean Paul. "Polvo en los ojos". *Telos. Cuadernos de comunicación, tecnología y sociedad*. 9. Marzo-Mayo (1987): 52-56.
- Fernández Mallo, Agustín. "Aeropuerto vacío". Vídeo en línea. YouTube. YouTube, 28 de agosto de 2010. Web. 26 de junio de 2015.
- . *Agosto-mecanismos*. 2012. Vídeo en línea. Vimeo. Vimeo, 15 de enero de 2013. Web. 24 de junio de 2015.
- . *El hacedor (de Borges), Remake*. Madrid: Alfaguara, 2011.
- . "Exonovela, un concepto a desarrollar". *Blog Up. Ensayos sobre cultura y sociedad*. Ed. Teresa Gómez Trueba. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2012. 173-178.
- . *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- . *Nocilla Experience*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- . *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, 2006.
- . *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Barcelona, 2009.
- Fernández Mallo, Agustín, Eloy Fernández Porta. *Fernández & Fernández, postpoéticas*. 2011. Vídeo en línea. Vimeo. Vimeo, 16 de agosto de 2011. Web. 27 de junio de 2015.
- Fernández Polanco, Aurora. "Nuestras imágenes: breve genealogía de un conflicto disciplinar". *Pensar la imagen/ Pensar con las imágenes*. Ed. Aurora Fernández Polanco. Salamanca: Delirio, 199-228.
- Fitterman, Robert, Vanessa Place. *Notas sobre conceptualismos*. 2009. Trad. Cristina Rivera Garza. México D.F.: Conaculta, 2013.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. 1962. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.
- Jaua, María Virginia, Roberto Riquelme. *Las 3 eras*. Work in progress. n.f. Vídeo.

- Jenkins, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. 2006. Trad. Pablo Hermina Lazcano. Barcelona: Paidós, 2008.
- Lévy, Pierre. *Cibercultura*. 1997. Trad. Beatriz Campillo, Isabel Chacón, Florentino Martorada. Barcelona: Anthropos, 2007.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. 149-156.
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. 2001. Trad. Óscar Fontrodona. Barcelona: Paidós, 2005.
- . *El software toma el mando*. Trad. Yannick García Porres. Barcelona: Editorial UOC, 2013.
- Marchán Fiz, Simón. "Las artes ante la Cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra". *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 75-90.
- Martín Prada, Juan. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, 2012. Edición Kindle.
- Meigh-Andrews, Chris. *A History of Video Art. The Development of Form and Function*. Oxford-New York: Berg, 2006.
- Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. 1994. Trad. Yaiza Hernández Velázquez. Madrid: Akal, 2009.
- Molinuevo, José Luis miércoles. "A qué llamo pensamiento en imágenes". *Pensamiento en imágenes*. 16 de febrero de 2011. Web. 1 de junio de 2015.
- Montoya Juárez, Jesús. *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013.
- Mora, Vicente Luis. "Acercamiento al problema terminológico transmedia". *Revista Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. 3. 1 (2014): 11-40. Web. 3 de mayo de 2015.
- . *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Neidich, Warren. "El control de la conciencia global". Trad. Yaiza Hernández. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Ed. José Luis Brea. Madrid: Akal, 2005. 223-242.
- Plot 28*. Ficción total. n. f. Web. 05 de febrero de 2015.
- Portela, Antonio. "Europop (Impio cultu dicatum)". 2005. Vídeo. Exposición conjunta: *Becarios de la RAER 2004-2006*, Museo de la Ciudad de Madrid, 19 de julio de 2006, Madrid.

- . "Heriste mi corazón (Vulnerasti cor meum)". 2005. Vídeo. Exposición conjunta 26.55: *Borsisti 2004-2005*. Real Academia de España en Roma, 16 de marzo de 2005, Roma.
- R. de la Flor, Fernando. *Giro Visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura postmoderna*. 2009. Salamanca: Delirio, 2012.
- Raphael, Pablo. *La fábrica del lenguaje, S.A.*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Río, Víctor del. "Arte de concepto como literatura". *Revista de Occidente*. 381. Febrero (2013): 23-37.
- Rivera Garza, Cristina. "Estuario I". Vídeo en línea. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. 28 de junio de 2010. Web. 26 de junio de 2015.
- . "Estuario II". Vídeo en línea. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*. 29 de junio de 2010. Web. 26 de junio de 2015.
- . *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, D.F.: Tusquets. , 2013.
- . "Non-Human Writing". 2015. Archivo PDF.
- Rosa, Isaac. "*La habitación oscura*, de Isaac Rosa". Vídeo en línea. *YouTube*. YouTube, 31 de mayo de 2013. Web. 27 de junio de 2015.
- Sánchez-Mesa, Domingo. Prólogo. "Del Bushido en Celtiberia, entre el *stilus* y los códigos QR: el papel de la literatura en el mundo transmedial de *Plot 28*". *Bitácora a la deriva. Para una rebelión*. De Jaime Miñana. Madrid: Esto no es Berlín. 2015. n.p.
- Sánchez Aparicio, Vega. "Narrativas en cristal líquido: cinco apuntes de la videoescritura". *Letras y bytes: escrituras y nuevas tecnologías*. Ed. Francisca Noguero, María Ángeles Pérez López, Vega Sánchez Aparicio. Kassel: Edition Reichenberger, 2015. 165-182.
- Saum-Pascual, Alex. "La poética de la Nocilla: Transmedia Poetics in Agustín Fernández Mallo's Complete Works". *Revista Caracteres. Estudios Culturales y Críticos de la Esfera Digital*. 3. 1 (2014): 81-98. Web. 04 de febrero de 2015.
- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. 2012. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Telecápita. "La fragmentación es un pensamiento nostálgico". Vídeo en línea. *YouTube*. YouTube, 20 de mayo de 2014. Web. 28 de junio de 2015.

- Tortosa, Virgilio. “(Des)territorializaciones de lo virtual: viejos nuevos horizontes de escritura y otros inventados”. *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Ed. Virgilio Tortosa. Alicante: Universidad de Alicante Alicante, 2008. 151-213.
- Weibel, Peter. “La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica entre el arte y la ciencia”. 1999. Trad. Mela Dávila. *El medio es el diseño audiovisual*. Ed. Jorge La Ferla. Manizales: Universidad de Caldas, 2007. 15-23.
- Wiener, Gabriela, Jaime Rodríguez Z. “1986”. 2014- . FÁCYL, Biblioteca Pública Casa de las Conchas, 6 de junio de 2015, Salamanca. Spoken word.
- Zucha, Henrich. “Woody Vasulka”. Video en línea. *YouTube*. YouTube, 9 de noviembre de 2013. Web. 23 de junio de 2015.

