



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

**INTERMEDIALIDAD EN LA POESÍA QUE EXPERIMENTA CON LAS TECNOLOGÍAS
DIGITALES: EL CASO DEL VIDEOPOEMA**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

PRESENTA:
ANGYE MARCELA GAONA

DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE SÁNCHEZ
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE – CISAN-

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, María del Rosario Gaona Uribe.

Agradezco:

A Allah Subhanahu Wa Ta'ala.

A México y a la UNAM que me dieron oportunidad de ser libre y vivir en paz.

A la Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez por su entrega amorosa en la enseñanza y en la amistad y al Seminario “Regiones, instituciones y diversidad, Taller de representaciones de las fronteras y los fenómenos migratorios en las narrativas y los cines de América Latina” que ella dirige, por el acompañamiento de mente y corazón, paso a paso, de inicio a fin, en la escritura de esta tesis.

A la Dra. María Andrea Giovine Yáñez por su mirada refinada que se extiende profunda sobre los objetos y métodos de la poesía distinta.

A mis maestros y maestras para quienes pido el paraíso en la tierra y más allá: a mi tía y primera maestra Nora Patricia Gaona Uribe, Margarita Caselles, Hermanita Nancy, Profe Elizabeth, a mi amiga Mónica Neva y su familia, a Horacio Rueda, Álvaro Lerzundy, Fernando Orduz, Javier Rondón, Jairo Guzmán, Raúl Henao, Clemente Padín, Alejandro Castaño, Ivonne Suárez, Luis Fernando Arévalo, Karime Vargas, Luz Stella Giraldo, José Vicente Reyes, Mustafa Gustavo Martínez Efendi, Peter Hüseyin Cunz Efendi, Claudia Rodríguez, Latif Alejandro Pachón, Jorge Alí Gutiérrez, Rodolfo Mata, Alma Rosa Alva de la Selva, José Ángel Garfias, Miguel Szekely, Lucía Rivadeneyra, César Rodríguez Cano, Karina Bárcenas.

A Azalea, mi gran amor, por ser la más inspiradora compañera de aventuras.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. El videopoema: medio experimental para la comunicación de la poesía.....	16
1.1. Poesía experimental: exposición de motivos.	16
1.2. Reflexiones sobre poesía y tecnología digital.....	17
1.3. Intermedia, intermedialidad y medio	23
1.4. Videopoema: nuevo medio para la poesía	30
1.4.1. Idea de videopoema	31
1.4.2. Elementos tecnológicos del videopoema	34
1.4.3. Videopoema y poetry film	37
1.4.4. Canales de distribución y sus ideas acerca del videopoema	40
1.5. Acercamiento a una historiografía del videopoema.....	44
1.5.1. El cine de poesía en este recorrido historiográfico	44
1.5.2. Distinguir un videopoema de una pieza de videoarte	47
1.5.3. Apuntes para una historiografía del videopoema.....	51
Capítulo 2. Investigación intermedial como alternativa metodológica para la comprensión de fenómenos poéticos contemporáneos	65
Introducción	65
2.1. Parámetros generales de la investigación intermedial en el umbral de la era digital	67
2.3. Modelo de poética intermedial.....	72
2.3.1. Hacia una poética de lo imaginario.....	72
2.3.2. Categorías de análisis a partir de las modalidades de Elleström.	76
2.3.3. Categorías de análisis referentes a los tipos de mediación	84

2.4. Aporte de la investigación intermedial en el estudio del videopoema.....	96
Capítulo 3. La poesía que experimenta con la tecnología en el intermedio de la transformación digital.	101
Introducción	101
3.1. <i>The hours of darkness</i> , de Janet Lees: la disrupción del videopoema como combinación de medios	103
3.2. <i>Hopscotch</i> , de Tom Konyves: de la combinación de medios hacia la invención intermedial	110
3.3. <i>Big data</i> , de Rodolfo Mata y Diego Bonilla y <i>Snow Queen</i> , de Natalia Fedorova/Machine Libertine: el videopoema como innovación intermedial en la época de la creación asistida por la máquina	116
3.3.1. <i>Big data</i> , de Rodolfo Mata y Diego Bonilla	116
3.3.2. <i>Snow Queen</i> , del colectivo <i>Machine libertine</i> conformado por Natalia Fedorova y Taras Mashtalir.....	122
Conclusiones	130
Bibliografía	136

Introducción

En el siglo XXI (en medio del genocidio continuado y extendido del capitalismo sobre las gentes), se percibe algo de libertad en la creación de nuevos medios para la expresión artística, en general, y para la poesía, en particular. Desde los años 60 y 70 se desdibujan las fronteras demarcadas entre las artes en un proceso que puede percibirse como una crisis pero que en su persistencia revela la necesidad de transmutación del arte en algo nuevo, fuera de sí mismo, quizá más cercano a nos, quizá más alejado. Son recurrentes las fusiones y trasgresiones dando lugar a una carrera de innovaciones que no conoce límites y que incluso ya no hace prestigio sino que se asimila a una condición experimental.

Desde la invención de la escritura, el medio que se identifica con la poesía es el poema escrito. Sin embargo, se reconoce que la materialización de lo poético puede darse en otros medios artísticos (Sou, 2013), que la oralidad fue la forma para la poesía en las comunidades primigenias y continúa teniendo la misma importancia en diferentes expresiones poéticas de la cultura popular. Las colectividades introducen modificaciones al canon de la poesía escrita a través de movimientos como el *slam poetry* (Garduño, 2019) o la cultura hip hop y su lírica expresada en el rap que son rechazadas desde las academias (Fuentes, 2019), mientras cuentan con una cada vez mayor aceptación entre los públicos.

Por supuesto, es necesario tener en cuenta los intentos de estremecer y modificar el canon literario que trajeron consigo las vanguardias artísticas europeas con sus ramificaciones latinoamericanas, así como el movimiento de poesía experimental, a finales del Siglo XX. Sin embargo, la rigidez canónica de la poesía demasiado académica continuó mostrando un rechazo visceral injustificado a poetas experimentales hasta bien entrado el Siglo XXI. *La identidad del poeta experimental* es el nombre de un ensayo del poeta Clemente Padín (2000) en el que establece los lineamientos para la comprensión de la poesía experimental, aquella que rompe la estructura formal del poema escrito y que nos interesa en esta investigación.

La poesía experimental, como concepto y como práctica, reúne toda una tradición de ruptura del poema escrito. A la poesía (y a la literatura) le sucede la misma crisis que la pone “fuera de sí, atravesada por fuerzas que la descentran y la perforan” (Garramuño, 2020, p. 49). Es así que el texto escrito se quiebra y a la vez se enriquece con fusiones sucesivas con otros medios: al acercarse a la pintura, el dibujo, el diseño y las artes bidimensionales, el poema se convierte en

poema visual; en combinación con la música, las inflexiones de la voz humana y los ruidos, el poema se hace poema sonoro; con el gesto, la danza, la acción y la representación teatral, entre otros actos, el poema se vuelve performance; con la escultura y sus técnicas contemporáneas como la del “objeto encontrado” o la “instalación”, el poema se denomina poema objeto o instalación poética. Cuando el poema confluye con las artes y éstas con el poema se generan un sinnúmero de medios nuevos; solo nos hemos referido a algunos de ellos.

El colectivo de poetas se encuentra también en medio de la encrucijada que la revolución digital plantea a todas las esferas de la actividad: se devana entre decidirse o no por incursionar en el desarrollo de habilidades técnicas y tecnológicas en el uso de herramientas que sumen a su quehacer creador otras materialidades y funciones expresivas alternativas a las de la palabra. Si bien el lenguaje articulado tiene de facto innumerables posibilidades combinatorias para la creación de poesía, las tecnologías digitales presentan una ampliación fascinante de ese conjunto ya vasto y llevan la expresión poética hacia dimensiones, de reciente exploración, como la plasticidad del espacio y del tiempo, la disimetría semiótica, entre otras que esta tesis plantea. Algo cierto es que quienes eligen el camino de la experimentación no son la mayoría; ésta continuará expresándose en el poema tradicional sin que ello marque ninguna diferencia para la poesía, que permanece inalterada en el corazón de quienes la busquen.

La apuesta de quienes se ocupan en transgredir la presentación formal de un poema tiene diferentes niveles y desbordamientos. Algunos poetas que experimentan con la tecnología se dedican a ilustrar al poema o a acompañar la palabra poética con otros medios. En algunos resultados de esta experimentación, el poema solo está saliendo de los libros e instalándose en el mundo digital, pero continúa ofreciéndose al público y siendo comprendido de una forma lingüística cercana a la tradicional del poema escrito con palabras. Entre tanto, otros poetas apuestan por los fenómenos contemporáneos de expresión poética que sí modifican el medio tradicionalmente conocido como poema, cambian su presentación formal genérica hasta el punto de que no sigue siendo el mismo pues involucran en la expresión a las tecnologías digitales de forma experimental y transformadora de los medios, creando otras maneras de escribir y de leer y llegan a la poesía, pero por otras vías de comprensión y comunicación sensorial y/o semiótica que son alternativas al lenguaje articulado. El objetivo de esta investigación es observar estos sucesos transformatorios del medio *poema*, que expanden sus límites formales valiéndose del uso de las

tecnologías audiovisuales y digitales para su creación, difusión y recepción y revisar en qué medida la poesía se expresa tras las mediaciones.

En el tiempo de la digitalización de la cultura cuando también la poesía está formando nuevos medios como el videopoema y se crean sus públicos correspondientes, es un reto y a la vez una necesidad registrar y observar los cambios que le acontecen. Las posibilidades que la tecnología digital ofrece para la expresión poética son variadas pero aún no se definen los medios en los que tendrá lugar esa expresión. Dado que estamos en una etapa de nacimiento y configuración de los medios digitales para la poesía, el momento obliga a la elección para este estudio de un medio que se haya arraigado en comunidades de creadores y para el que se hayan formado canales de distribución y públicos más o menos estables. He encontrado que el *videopoema* ha transformado el poema y presenta ciertas características que hacen interesante su abordaje académico. Al elegir este caso como vía de acercamiento al fenómeno de los nuevos medios para la expresión de la poesía, el primer obstáculo ha sido su definición frente a otros que son muy similares (*cinempoema* o *poetryfilm*, por ejemplo), entre los que sí pienso que hay diferencias que este estudio dilucida. Otro obstáculo que es común entre los medios digitales para el arte y la poesía es la dificultad intrínseca de su estudio pues son multimodales, están basados en imágenes en movimiento, texto, elementos sonoros y entonces ¿cómo analizarlos? ¿Separándolos en componentes audiovisuales, lenguaje articulado, gestos? ¿A qué darle paso primero? ¿Cómo estabilizar para el análisis algo que está pensado para moverse y fluir? Otra dificultad era la identificación del enfoque teórico y metodológico adecuado a este tipo de materiales: debía ser interdisciplinario y permitirme gran flexibilidad porque se trata de poesía que es considerada desde los estudios literarios, el género que menos normas tiene o sigue, el género que menos puede encajar en un molde académico. La innovación técnica constante genera movilidad en los medios, hecho que a veces hasta lo amenaza con la obsolescencia.

La digitalización de todos los aspectos de la existencia humana acaricia e interviene la expresión de poesía, en el tiempo en el que cambia la tecnología para las prácticas de la lectura y de la escritura. La confluencia de medios para la expresión poética está llamando la atención de las personas creadoras y espectadoras y el fenómeno merece la atención de la academia. ¿Cómo se estudia el contacto entre la expresión y la experiencia poéticas con las tecnologías digitales y se observa en ello la posibilidad de una trascendencia de las formas establecidas para el poema, en una poesía migrante, despojada de *pertenencias, individualidades y especificidades*? ¿En la crisis

del arte que lo ha llevado a convertirse en arte no específico, arte de la no pertenencia, como señala Florencia Garramuño, cómo esa poesía fuera de sí, esa poesía de la no pertenencia a un género o a un modo de discurso específico puede ser estudiada desde la academia cuando el canon teórico insiste en establecerle límites y tratarla como lo hacía en el pasado, antes de sus crisis y desbordamientos? Para llevar a cabo esta investigación, era necesario encontrar otras metodologías de tipo interdisciplinar para la observación de los objetos de poesía (también migrantes, no específicos, *desublimados* de lo literario, entrecruzados con otros medios) que surgen de una experimentación con las tecnologías digitales, con el ánimo de descubrir en las obras sus eventuales aportes a la comunicación humana.

En mi primera juventud había tenido un acercamiento al *Diagrama Intermedia*¹ de Dick Higgins, que en principio consideré solo un poema visual y que luego me sirvió de modelo para la organización de una exposición de poesía experimental. Al empezar esta maestría, encontré la obra de la investigadora María Andrea Giovine Yáñez, a quien seguidamente presenté mis objetivos. En mi participación como oyente en su curso “Del paradigma intermedial a la condición postmedial”, adscrito a Historia del Arte, UNAM, 2022, identifiqué al enfoque intermedial, enraizado en mi pasado investigativo empírico, como un marco teórico metodológico interesante para abordar el fenómeno de la poesía experimental digital.

Entonces, me planteé que el propósito de esta investigación era explorar la relación de la poesía con las tecnologías digitales a través de la intermedialidad, en el intento de descubrir en ésta, el camino idóneo hacia el análisis, la comprensión y la creación de medios emergentes para la poesía como objetos experimentales, multimodales e interactivos, centrándome, por efectos prácticos, en el caso específico del medio conocido como videopoema. Al elegir la intermedialidad, supuse que existían estudios profusos y profundos sobre poesía experimental y sus mediaciones, pero me encontré con que el enfoque intermedial se había ocupado del cine, del teatro, del cómic, de la performance, pero, en específico, la poesía que experimenta con otros medios no contaba con un

¹ La primera vez que el pensamiento intermedial me ayudó a resolver un problema metodológico con la poesía experimental fue en el 2001, cuando dirigí la I Exposición Internacional de Poesía Experimental en el marco del Festival Internacional de Poesía de Medellín. Convoqué a través del impulso de Clemente Padín que consiguió la respuesta de poetas de veinte países que enviaron sus obras de poesía visual, sonora, videopoesía, performance y poesía digital. Con una intención pedagógica, sumé un recorrido por la visualidad de la palabra incluyendo reproducciones de piezas de la historia de los alfabetos y de la poesía de vanguardia, investigación en la que conté con el apoyo de los poetas Jairo Guzmán, Raúl Henao, Juan Diego Tamayo y Víctor Raúl Jaramillo. Frente a la diversidad de materiales que integraban la muestra de tres pisos y dos lugares de exhibición, determiné la organización del mapa índice a la manera del Diagrama Intermedia de Dick Higgins.

respaldo en modelos teóricos ni metodológicos intermediales. Vi la necesidad de descubrir un modelo de poética intermedial para estudiar mi corpus que sirviera de punto de partida para modelos posteriores y para otros estudios que deseen abordar obras similares.

Al comprender que la intermedialidad me permitía la creación de categorías interdisciplinarias, tomé el modelo de transferencias y el modelo de análisis por modalidades de Lars Ellemström (luego de completarlo con ideas de otros teóricos como Irina Rajevisky, Silvestra Mariniello y Éric Méchoulan) y los relacioné con categorías de la poética teórica literaria de Juan Antonio Berrío, para dar paso a la formulación de un modelo para el análisis del corpus. Mi deseo es que el resultado sea pertinente a creadores y a creadoras, organizadores y organizadoras de festivales de nuevos medios, a los públicos y a quienes estudien el fenómeno, cuando sea necesario discernir la naturaleza de un medio de poesía e identificar entre la diversidad, aquellos medios que no solo planteen rupturas estéticas, sino que incursionen en invenciones mediáticas o renueven las formas de la comunicación humana y de la comunicación de la poesía. De este modo, bosquejo que es posible que la poesía que experimenta con las tecnologías digitales halle en la intermedialidad un enfoque epistemológico y metodológico para el análisis de sus mediaciones, para la observación de la evolución creadora de nuevos medios y para la comprensión de las experiencias poéticas generadas.

En esta tesis, sugiero que el enfoque intermedial puede ser una vía para la profundización en el videopoema como fenómeno comunicativo porque me permite fijar la atención tanto en los elementos pertinentes a la combinación específica de los medios, como en la relación del videopoema con su entorno. En efecto, la intermedialidad, como teoría y metodología, me abre a la integración de categorías provenientes de varias esferas del conocimiento como el literario, el artístico, de la lingüística, la tecnología y la teoría de la comunicación. Es así como en esta investigación me propongo hacer una especie de *Diagrama intermedia* (poema, esquema, método) en forma de tesis en el que exploro la pertinencia de la intermedialidad para el estudio de objetos poéticos. Me resulta fascinante porque percibo que es un enfoque poético en sí mismo al permitir la confluencia de la poesía, la teoría y metodología. Afirmo en la tesis: “En el análisis de la poesía que se expresa a través de las tecnologías digitales el enfoque de la intermedialidad refrenda el carácter experimental, nómada y exploratorio de lo poético” (p. 25).

Y deseo hacer énfasis en algunos conceptos clave. En este trabajo se encuentran las premisas para formarse una idea de los conceptos *poesía experimental*, *videopoema* y de la *poesía*

que experimenta con las tecnologías digitales. A ésta última me he sentido tentada a llamarla poesía intermedial pero no cedo, pues es extravagante el universo de obras que se crean a velocidad vertiginosa en toda latitud y son cada vez más diversos los móviles, plataformas y medios en desarrollo; prefiero que la denominación la haga el devenir y quienes crean las obras. La continua emergencia de medios técnicos y de medios resultantes de las continuas mediaciones e invenciones envuelve el proceso en un velo de inestabilidad que todavía no deja distinguir ni definir las formas y lo sume en una etapa de evolución que ni siquiera alcanzo a imaginar como finita. En esta investigación me limito a proponer algunas categorías de análisis en el mencionado modelo de poética intermedial, con el objeto de percibir la profundidad de cambios para el poema tradicional cuando interactúa con las tecnologías digitales y viceversa.

En principio, afirmo que las tecnologías digitales sí amplían las posibilidades de expresión para quienes a ellas se acercan con intención de crear una experiencia estética poética. A la pregunta de cómo es su relación con la tecnología, el poeta Rodolfo Mata me expresó que una vez el colectivo de poetas decide incursionar en la exploración del campo tecnológico, se ve compelido a destinar un tiempo en la preparación de las habilidades técnicas y tecnológicas que le permitan expresarse en los medios nuevos. Ese tiempo puede parecer a algunos una especie de pausa improductiva. En efecto, Mata reconoce que el tiempo de creación del poema cambia, pues el poeta, además de ocuparse de crear el contenido, debe aprender y desarrollar habilidades técnicas como la edición, la animación o la escritura de código. Por cierto, afirma Mata, una vez se ha dominado la técnica, las posibilidades de expresarse con otros modos del lenguaje se multiplican exponencialmente. Observo que la poesía sigue siendo la misma pero ahora puede expresarse a través de experiencias multimediales y multimodales cuyo alcance en la percepción es preciso profundizar en otros estudios.

Ahora bien, así como las tecnologías digitales ofrecen recursos de creación para quien hace arte y poesía, la comprensión poética del mundo y el impulso artístico también podrían aportar al ingenio de las tecnologías digitales en un sentido provechoso si acaso éstas no estuvieran cooptadas por los amos de las grandes corporaciones. He percibido que las estrategias de marketing actuales y el mejoramiento de la experiencia de usuario (UX) usan y vierten (o pervierten), con intención comercial y no artística, muchas de las estrategias que eran exclusivas del universo de las artes y de la poesía. Desterrando las intenciones mercantiles de la existencia, se daría paso al uso de la tecnología con otros fines como el juego, la ampliación de la conciencia y la invención

de un mundo nuevo, pertinente sobre todo tras la desintegración de los valores institucionales luego de los genocidios de la primera mitad del siglo en curso. Por supuesto, la presencia de la poesía como inspiración de las transformaciones necesarias al mejoramiento de la vida de millones a través de la aplicación de las tecnologías digitales es una completa utopía después de la privatización de internet. Es evidente que, en el momento, la producción de tecnologías digitales no está inspirada en la formulación de soluciones para los problemas sociales sino que obedece a dinámicas de generación de riquezas particulares. Qué puede hacer la poesía por la tecnología es una pregunta medular que no se puede responder sino en confluencia con una lectura crítica del desarrollo tecnológico propio del capitalismo tardío. El momento de acumulación de capital por parte de las corporaciones que monopolizan el mercado tecnológico ha llegado a ser percibido por autores como Yanis Varoufakis (2021) como un *tecnofeudalismo* por la naturaleza rentística de sus desarrollos y la creación de lo que denomina siervos o vasallos digitales, que somos todos, según este autor, contribuyendo al crecimiento de los capitales monopolistas al entregarles nuestros datos o produciendo contenido que luego ellos van a usufructuar. El último videopoema del corpus Big Data, de Rodolfo Mata y Diego Bonilla, se refiere directamente a la problemática de la tecnología que avasalla. Si algún aporte hace la poesía a la tecnología puede intuirse en este videopoema y en su correspondiente análisis. Sin embargo, esta tesis apenas esboza la idea de cómo la poesía establece sus aportes a las tecnologías digitales. Insisto en que mientras haya intereses capitalistas de por medio en cualquier desarrollo tecnológico, la poesía permanecerá al margen. La poesía está antes del mercado y le sobrevivirá, habla la lengua del apoyo mutuo, de la dádiva, del placer y no se entiende con la usura, la explotación y el lucro.

Si bien me enfoco en el poema y en el colectivo que está interesado en la creación de poemas con tecnologías digitales, también soy consciente de que la poesía no está circunscrita al poema o a las obras que surgen con la intención de serlo, sino que ofrece una reflexión en torno a la tecnología digital y a sus relaciones con el corazón poético del ser humano. En efecto, surge la pregunta de si es posible hablar hoy de una nueva *utopía técnica* que llene de poesía la revolución digital, entendida la poesía como el espíritu que inspira y acompaña la acción por la emancipación de los límites de la comprensión del mundo y todo acto de creación, de tal suerte que podamos trascender el ánimo de lucro con el que se impulsa el desarrollo de la industria de la tecnología. Es probable que la generación que hoy sale a las calles para defender a Palestina esté entendiendo que el mercado y la explotación de los recursos humanos y de la naturaleza no sea la única forma de

incentivar los cambios tecnológicos sino que sea necesaria la creación o renovación de las posturas éticas e ideológicas que motiven la vida toda. La ética que ha movido la generación de las tecnologías digitales está en entredicho por ubicarse en el centro del modo de producción capitalista que es el más voraz y ruinoso de la historia. Una vez todo ha sido devastado, retornan las condiciones para volver a pensar y a sentir la realidad, y la poesía siempre está allí como la majestuosa y humilde acompañante del destino. Cuando han caído todas las promesas de la modernidad, reconstruir caminos a una nueva verdad está siendo un trabajo para personas con ánimo y resistencia de poetas, que sean capaces de reunir los pedazos de humanidad dispersos por las explosiones del racismo irracional, fruto y sustrato de la separación en clases, y los junten con el pegamento de una nueva razón más sofisticada y alentadora, la razón de la poesía.

Para encontrar los videopoemas que pertenecen al corpus realicé una inmersión en festivales de videopoesía y *poetryfilm*. Estuve presente en Fotogenia, festival de cinepoesía y narrativas divergentes de Ciudad de México (2002 y 2023) y en Zebra poetryfilm festival, Berlin (2023). Así mismo accedí a archivos del Maldito Festival de videopoesía y a la antología Poetas con videocámara preparada por Tom Konyves, entre otros documentos. La selección se basa en una característica que une y, a la vez, distingue a todas las piezas de otros videopoemas y es la capacidad de producir lo que he llamado extrañamiento sensorial. He estado expuesta a contenidos audiovisuales desde niña, como casi todos mis contemporáneos. Estos cuatro videopoemas me dejan ver y escuchar otro tipo de sustancia audiovisual, me hablan de otra manera, justo como lo hace el lenguaje poético. *The hours of darkness*, de Janet Lees, me muestra una imagen que no es fácil de encontrar en ninguna parte. *Hopscotch*, de Tom Konyves, combina elementos de audio, imagen y texto de una forma completamente inusitada que me detona una nueva realidad poética. *Big data*, de Diego Bonilla y Rodolfo Mata, me permite ser testigo de una manera desacostumbrada de combinar los recursos tecnológicos para expresar un mensaje que me parece que se acerca a la poesía. Por último, *Snow queen*, me permite fantasear con la posibilidad de que mis evocaciones infantiles como espectadora de la televisión se convierta también en material de expresión de poesía, a la vez que me deja saber que la música electrónica que tanto disfruto en esta época pueda devenir poema. Los cuatro son verdaderas experiencias de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales creando algo con ellas que resulta trasgresor de las formas del audiovisual. A su vez, la metodología de la investigación, correspondiente al modelo de poética intermedial, me ayuda descubrir en qué consiste cada una de las trasgresiones a los hábitos audiovisuales que me

llevaron a elegir las piezas. En la selección doy primacía al interés que me ha movido de encontrar piezas que no sean ilustraciones del poema escrito.

Cada una de las obras responde a la pregunta por la relación entre la poesía y las tecnologías digitales y por cómo se puede profundizar en las cualidades de esta relación. El videopoema de Janet Lees aporta la posibilidad de disimetría semiótica o de desautomatización de los signos en su relación intermedial: simplemente la imagen en movimiento de unos flamencos blancos bajo un cobertizo junto a unas líneas silenciosas que parecen estar siendo emitidas por un parlante de avión averiado no tienen entre sí una relación estándar o habitual, sino al contrario. En el videopoema de Tom Konyves suenan tigres, cantos innui y una niña juega en una rayuela que anuncia la muerte y todo eso junto produce un extrañamiento de las sensaciones que es escaso en audiovisuales cotidianos. En el videopoema de Diego Bonilla y Rodolfo Mata una colección de personas que tienen apariencia muy profesional y quizá todos lo sean, hablan a una cámara amenazadoramente en seiscientas versiones. Por último, el videopoema de Natalia Fedorova y Taras Mashtalir es una pieza exquisita de música electrónica en colaboración con William Blake, en una voz femenina que suena a la manera del *spoken poetry*, pero que está generada por computadora junto a un reciclaje de imágenes de una animación de los años 50 de un cuento infantil. Todo esto no tiene sentido. Sino a partir de la mirada integradora intermedial que nos permite disfrutar estas piezas de esta especie de videoarte especializado en poesía que es el videopoema.

Una pieza de esta naturaleza surge solo a través de esa mirada intermedial interna que tiene quien la crea. Puede nacer en la visión de una imagen que se captura con una cámara o en la audición de un sonido que se captura con su respectivo medio técnico o en la reverberación de una palabra con un ambiente determinado. A partir de la idea, quien crea una pieza de esta naturaleza multimodal puede ir reuniendo por sí mismo los medios técnicos y las habilidades necesarias para crearlo o puede integrar equipos de trabajo con personas que puedan cubrirlas. Lo cierto es que las piezas de poesía experimental, de las más básicas a las más elaboradas, requieren una disposición hacia la ruptura del canon del poema escrito, en quien las imagina y las elabora. De igual forma, un conocimiento de la que he llamado *tradición de ruptura* es preciso para que la persona interesada pueda determinar con certeza el punto de partida e ir más allá de donde han llegado otras personas predecesoras.

Las tecnologías digitales por su parte están ocupando nuestra realidad de la manera en la que lo hacen no solo por el desarrollo de las fuerzas productivas connatural al capitalismo y los intereses consumistas del mercado, sino porque la naturaleza de nuestros cerebros es lúdica y curiosa. Cuando miramos nuestros teléfonos inteligentes durante horas no solo estamos consumiendo contenido muchas veces inútil; también estamos observándonos a nosotros mismos, en una conversación personal con nuestro ser interior y por precaria o sofisticada que sea, no deja de ser un acto contemplativo de la conciencia con la que hemos sido dotados. La poesía está presente en estos gestos así, en apariencia, pase desapercibida. La poesía está en el corazón sensible de los seres humanos y espera su momento para detonar el devenir de la mano de la acción de la que son capaces. Llevadas por el ánimo de lucro, usan los recursos del arte y la poesía para vender más y mejor, pero, en su origen se atrevieron a perfilarse como utopías técnicas que soñaban estar al servicio de la comunicación y de la transformación de las sociedades. Estos propósitos pueden retornar en cualquier momento, una vez fluctúe la historia y nadie puede estar seguro de que no lo hagan. Entretanto, la poesía sí se sirve de las tecnologías digitales, gracias al propósito irredento de poetas experimentales cuyo anhelo expresivo los lleva a salirse de las normas del poema escrito tradicional y a buscar, explorar y encontrar las nuevas formas de comunicación para el contenido de su corazón experimentador e inventor. Esta tesis está creada para ellos y ellas, espíritus de profundo sentimiento inconforme con las formas del mundo y con las limitaciones del lenguaje articulado y que han descubierto en las tecnologías digitales un campo de juegos mentales de apasionante riqueza.

CAPÍTULO 1

El videopoema: medio experimental para la comunicación de la poesía

En la primera parte de este capítulo, hago un pequeño repaso acerca de la poesía experimental y el carácter del poeta que se arriesga y trasciende las fronteras del poema escrito. En segundo lugar, expongo las categorías de medio, Intermedia e Intermedialidad, para comenzar a sentar las bases teóricas necesarias para el análisis. En la segunda parte, abordo la relación de la poesía experimental con la tecnología, de forma general. En la tercera parte, apporto una definición de videopoema como objeto de estudio particular de esta investigación y, por último, presento una historiografía del videopoema como ayuda para la comprensión del medio.

1.1. Poesía experimental: exposición de motivos.

Una predilección por la ruptura de los límites del poema escrito ha llevado a la poesía a ser experimental desde hace siglos. Los experimentos que reunió el monje Juan Caramuel (1663) en su *Metamétrica* (colección de textos más allá de la organización formal de un escrito: discogramas, laberintos, poemas con forma o caligramas) registran en Occidente estas prácticas de una poética diferente o motivada hacia otros medios. Los caligramas en Grecia Antigua o los caligramas con versos coránicos y el arte de la caligrafía en Persia, Japón, China, son ejemplos de poesía experimental que demuestran que el impulso creador de poesía ha ido más allá de la representación habitual del discurso escrito, se ha fundado en lo oral, principalmente y también se ha extendido a otros sistemas de significación como la forma o el gesto, desde el mismo origen de la expresión poética. No solo ha sido cuestión de trascender los géneros literarios, entre los que a su vez existen constantes fusiones y reinenciones, sino de ir más allá de las maneras de pensar y de ser poeta.

Hay poetas que viven en actitud de experimentación y lanzan una crítica a la sociedad que empieza por la crítica a la técnica del poema. La poesía, en efecto, va por un cauce diferente a la estandarización, es la creación de nuevos sentidos, usa otros órganos, su meta es la renovación del lenguaje no el cliché o la repetición de las formas. Por eso, el poeta es quien subvierte la norma, la regla, el código; el concepto, el sentido, la percepción. Y por eso el poema comprende necesariamente una experimentación, aunque no necesariamente es visto así por el colectivo de poetas.

Los poetas experimentales son los que se arriesgan a no ser comprendidos con facilidad, pues ofrecen objetos poéticos a un público del que requieren un similar gusto por el riesgo que, por supuesto, no tienen garantizado. Clemente Padín (1998), poeta uruguayo, cuyo esfuerzo por teorizar acerca de este tópico constituye un elemento de gran valor para quien se interese en la poesía experimental, la define como “toda búsqueda expresiva o proyecto semiológico radical de investigación e invención de escritura y/o lectura, ya sea verbal, gráfica, fónica, cinética, holográfica, computacional, etc., en todas sus posibilidades de transmisión, incluyendo códigos alternativos y, también, en la variedad del consumo o recepción del poema” (p. 1). Afirmar que “toda poesía es experimental *per se* pues no se concebiría una poesía que no alterara, en algún sentido, los códigos de la lengua” (Ibid). La visión de los poetas experimentales de la poesía está impregnada de esta radicalidad en la necesaria transformación de un *statu quo* del poema organizado en versos que se leen de arriba hacia abajo, sobre una página. Esta investigación adopta esa mirada radical de la poesía como aventura deliberada de ruptura y fundación. Por cierto, Padín (Ibid.) advierte que no todo lo experimental crea productos nuevos o aporta elementos e información no prevista que lo convierta en vanguardia. Lo experimental de vanguardia en poesía hace preguntas a las estructuras establecidas en la episteme y en la forma y provoca nuevas relaciones entre los elementos del saber específico de la poesía cuestionando las estructuras significantes y poniendo en duda su legitimidad. La poesía experimental genera preguntas en el saber poético por medio de la exploración de nuevas técnicas de expresión y del intento de dar nuevos sentidos a los signos lingüísticos, en la invención de “nuevas formas conceptuales o nuevas formas de combinar los signos que le permitan comunicar competentemente lo no previsto por su estructura semántica, en una suerte de semiosis permanente” (p. 2). Por supuesto que dicha capacidad de inventar, propia de la poesía, puede observarse en todas las esferas de la actividad humana, cuyos métodos y formas están en continua transformación y creación.

1.2. Reflexiones sobre poesía y tecnología digital

Hoy la poesía experimenta con las tecnologías digitales y transgrede los códigos del poema escrito a través de los videopoemas, los poemas digitales, los poemas hologramáticos y un largo etcétera de denominaciones para los nuevos medios. Entre los caligramas griegos clásicos y los poemas virtuales de Ladislao Pablo Gyori o los videopoemas de Tom Konyves hay un sinnúmero de experimentaciones cuya búsqueda por la ruptura de la técnica, configura nuevas formas de leer y

de “escribir” que se afinan con los tiempos y se adelantan a los públicos. Surge la pregunta de qué le sucederá a la poesía tras el contacto con las tecnologías digitales, ¿permanecerá siendo la misma compañera de aventuras de la humanidad o verá su lugar ocupado por otros intereses menos esenciales?

En la esfera de la tecnología como actividad humana, también se mueven el arte y la poesía. La historia de los nuevos medios que hace Lev Manovich² (2005) en *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación, la imagen en la era digital* es fundamental a las investigaciones sobre tecnología digital y expresión artística. Asegura que el cine fue el nuevo medio por excelencia y aquel que logró superar la división entre las artes del tiempo (escritura) y las artes del espacio (pintura)³. Cuando se expresa a través de la tecnología, como en el caso del videopoema, la poesía pasa de ser en exclusiva un arte del tiempo para utilizar los elementos propios de las artes del espacio.

Es preciso notar que tanto el cine como el video en la actualidad no son análogos, pasaron a ser digitales. La historia del videopoema se relaciona con la historia del video análogo y del videoarte, del cine de poesía, entre otros medios audiovisuales. Al igual que los medios mencionados, el videopoema empezó análogo y se digitalizó. Daré un repaso por la historia del videopoema en la tercera parte de este capítulo.

Análogos o digitales, los nuevos medios artísticos hacen parte de una evolución en las formas de expresión que se prefiguró desde principios del siglo XX, como observó Manovich (2005): “la vanguardia acabó materializándose en el ordenador” (p.15). Los medios para el arte y la poesía se han digitalizado; hoy por hoy, la mayoría de ellos se expresan en términos de código. El poema adquiere las cualidades de los nuevos medios en cualquier proceso de digitalización que le acontezca: por una parte, el poema se digitaliza, es decir, puede ser leído en términos numéricos, matemáticos que le permite acceder a otros sistemas de significación más allá de la letra como el gesto, el color, la música, etc., y otorga a la expresión poética la posibilidad del movimiento; y por otra parte, el poema se hace modular (enfatisa y explicita su posibilidad subyacente de ser muestra de eventuales conjuntos mayores de datos). Se hace evidente y palpable que el poema es información que se produce en interacción con la vastedad del conocimiento

² Lev Manovich es a la vez artista y programador, condiciones que lo hacen observador privilegiado de la transformación digital en las prácticas artísticas, cuyos cuadros captura desde la antigua Unión Soviética y desde los Estados Unidos, a donde fue a trabajar desde principios de los años 90.

³ Distinción establecida por el filósofo alemán Gotthold Ephraim Lessing hace 200 años.

poético humano, a través del conjunto de lectores quienes, a su vez, están siendo generadores de poesía. En algunos poemas digitales el lector como usuario puede intervenir haciendo *click* para organizar el texto, para marcar el ritmo en su lectura, para contribuir en la creación del poema. En la mayor parte de los poemas digitales va creándose la posibilidad de lo que se conoce como obra abierta, esto es, una obra que no recibe un final definitivo dado por su autor sino una obra que a la que deliberadamente su autor proporciona la opción de que sea terminada por el lector-espectador-usuario. La digitalización y su característica de la interactividad puede estar cumpliendo el sueño de algunos artistas en otras épocas que buscaban provocar una experiencia de arte total y un diálogo directo con la conciencia del público. Quizá un videopoema inmersivo, por ejemplo comunique entre conciencias la poesía de forma diferente, menos racional o por otras vías más intuitivas, sensoriales, a como las palabras hasta ahora lo han hecho.

Si bien la tecnología ha venido a cambiar las formas de pensar y la vida en general, el acceso a ella no es universal si se intenta llegar como productor o creador. Sucede muy parecido a quien desee ser poeta en el mundo occidental. A pesar de que puedo decir que los pueblos sobreviven por la ayuda que les presta la propia poesía, entendida como la fuerza creadora que los inspira a reconocer los valores humanos de sus tradiciones, las proezas de los antiguos y las transformaciones necesarias en su devenir, esa presencia de la poesía es sutil y pasa desapercibida para las mayorías, sobre todo en el mundo occidentalizado.



Ilustración 1. Retrato del poeta Mahmud Darwish (1941-2008), realizado por Ernst Pignon copiado prolíficamente en las paredes de Ramalah en 2009. Fuente: Artículo "El poeta en el centro de la sociedad", de Tanella Boni (2017), para El correo de la UNESCO.

Por supuesto, en las actividades humanas alrededor del desarrollo tecnológico, la poesía parece estar relegada a otro plano. La poesía, más allá de su práctica artística, es también un fenómeno interior; puede que pase desapercibida pero sostiene silenciosa al ser humano cuando más lo necesita; la tecnología ha sido cooptada por el sistema económico que la ha hecho el fetiche de su poder y de su presencia estruendosa, es un fenómeno exterior que está sometido al mercado. Sin embargo, tecnología y poesía desarrollan dinámicas de ruptura, es decir, están constantemente dispuestas al cambio para conseguir la atención. Ambas son veloces en este empeño de transformarse a sí mismas. Ambas también poseen una naturaleza fragmentaria y múltiple que *hiperconecta* objetos de interés y suscita movimientos mentales, particulares a cada una, que fascinan al conocimiento humano. La poesía, que ha sido un gran motor de las transformaciones, no es la inspiradora de la transformación digital; lo es el mercado.

En un principio se pensó que las tecnologías del video y de la computación iban a democratizar la sociedad y la cultura, haciendo que las personas pudieran generar sus propios acontecimientos informativos y creativos (Flichy, 2003, p. 104). Era el momento utópico de los nuevos medios como el video, en los años 70. Se pensaba que los medios alternativos, creados por las comunidades en los que ellas mismas pudieran informarse sobre sus asuntos, garantizarían la libertad de expresión sin restringir las opiniones, evitando así las deformaciones que ocurren en los medios tradicionales, y marcando una independencia (p.107). Hasta aquí, una aspiración, que

podría calificar como poética, de contribuir a la libertad de expresión y a la creación de un enlace entre las comunidades era lo que inspiraba la transformación digital.

Los proyectos del *People's Video Theatre* o de *Alternative Media Center* consistían en dar la palabra a comunidades y, particularmente, a los más desfavorecidos. Para John Reilly, creador de Global Village (un centro de medios pionero en Mahattan que producía programas como el llamado *Guerrilla TV*), “el mejor uso del video está en las relaciones de persona a persona, [...] es un instrumento de mediación entre los individuos” (citado por Flychy, 2003 p. 107). Se trataba sin duda de grandes esperanzas depositadas en el video. Otros videastas confiaron en que los proyectos de televisión comunitaria fueran gestores del desarrollo social, una opción para la expresión de las necesidades de la gente y para su movilización, empresas colectivas con la intención, ciertamente poética, de cambiar o volver a crear al mundo.

El computador e internet eran percibidos como un gran advenimiento en el horizonte de la comunicación humana. Villanueva (2020, p. 89) en *Canon y post-literatura*, cita a MacLuhan para comenzar una disertación acerca de las nuevas sensibilidades que crecen en la era de la digitalización, tema al que valdría la pena dedicar una investigación profunda: “el ordenador mantiene la promesa de engendrar tecnológicamente un estado de entendimiento y unidad universales, un estado de absorción en el logos que pueda unir a la humanidad en una familia y crear una perpetuidad de armonía colectiva y paz. Éste es el uso real del ordenador, no como acelerador del marketing o de la resolución de problemas técnicos”. Era un hecho que para la primera cultura de internet, no tanto para la desarrollada en las universidades sino quizá más al margen de éstas, internet contenía un sueño *poético* en el sentido de la poesía como videncia, creación de nuevos mundos para la paz e inspiración de acción contracultural. Existieron comunidades de individuos que intentaban practicar la informática de una forma autónoma pero independiente a quienes se les ha reconocido como *hackers*⁴, que elaboraron toda una ética⁵ para la tecnología de la información, según Flichy, el sexto de los cuales dice “podéis crear arte y belleza con un ordenador” (Ibid, p. 93). Se experimentaba el inicio de la utopía técnica que, vale

⁴ Flichy cita a Steven Levy y su libro de 1985: *Hackers, Heroes from the computer revolution*, para decir que en principio *hacker* significaba estar chiflado por internet, aunque el término hoy día ha pasado a significar pirata informático.

⁵ Otros puntos de esta ética de los *hackers* que encuentra Levy, citado por Flichy, eran: acceso total y sin límites a los ordenadores, toda la información debía ser libre, es conveniente desconfiar de la autoridad y promover la descentralización, los *hackers* deberían ser juzgados por su producción y no por falsos criterios como los diplomas, la edad, la raza o la posición social y los ordenadores pueden transformar nuestra vida para mejor.

decirlo, todavía está siendo vivenciado. Hubo una estrecha relación entre los movimientos de la contracultura y la gente que creó las tecnologías digitales. En principio, el surgimiento de internet y las relaciones movilizantes hacia estas ideas entre los miembros en estas comunidades fueron favorecidos por la abundancia económica de la sociedad estadounidense en los años 80. Los miembros contaban con recursos culturales, estaban bien educados, sabían expresarse por escrito inspiradamente y lo hacía de forma poética en espacios como The WELL, que se convirtió en un referente de la comunidad virtual. Un sueño de comunicación humana que se hizo realidad por momentos. “La mayoría de estos participantes utilizaban una “modulación” del lenguaje que provenía (y estaba estrechamente relacionado) del lenguaje de la programación y la narrativa de la ciencia ficción, especialmente el cyberpunk”. Flichy señala que las conversaciones de estas primeras redes sociales electrónicas como THE WELL eran casi filosóficas “expresadas en términos lúdicos (semi alucinógenos) y revestidos de una estética de lenguaje de programación” (Ibid).

La inspiración alrededor de estar inventando un mundo nuevo tuvo en esta época de surgimiento del internet muchos adeptos y participantes. En verdad, sí había allí un sueño de creación que se compartía y se hacía masivo, el cual equiparo a un ejercicio colectivo de *poiesis* o fabricación de una nueva realidad, una obra de arte y de ciencia colectiva. Sin embargo, esta utopía técnica quedó en una mera aspiración cuando el internet fue capturado por la dinámica del mercado y a ella fundó sus posteriores avances. Hoy, “frente a lo que sucede todavía con los adultos, los jóvenes entre los 12 y los 18 años apenas se detienen en una sola página web para obtener la información que precisan, sino que saltan de una a otra sin apenas fijar nunca su atención” (Villanueva, 2020, p. 93). De esta vulnerabilidad se alimenta el mercadeo y en ella se cifran al azar la sensibilidad y la inteligencia humanas. “Los medios tecnológicos nos apartan cada vez más de lo natural, nos alienan de nuestro ser fundamental. Una poderosa cortina electrónica se interpone entre cada uno de nosotros, los demás, la naturaleza y, en definitiva, la realidad⁶”. (Ibid., p. 93). Si bien el asunto de que el canon literario se esté refundiendo en la era digital y que la sensibilidad y las maneras de leer estén dando un vuelco, lo que podría ser evidente es que es el ser humano el

⁶ El diagnóstico de la sociedad mediatizada realizable en la reacción de las comunidades frente a las más recientes catástrofes como son la pandemia del COVID-19 y el Genocidio de Gaza arroja que puede estarse perdiendo la noción de la verdad y la capacidad de sensibilizarse frente al sufrimiento.

que esta siendo llevado por la lógica del mercado que encuentra en la digitalización la mejor vía para imponerse masivamente.

En esta investigación, he descubierto que no se trata de que el uso de la tecnología en la poesía la ponga en cuestión, pues ella está antes de toda tecnología (incluso de la escritura) y le prevalecerá. Se trata de descubrir cómo las tecnologías digitales pueden conducir, a quien logre saltar sobre los obstáculos de la técnica y del mercado, a formas ágiles de operar con los distintos modos de significación (el lenguaje icónico, el verbo, los sonidos) y por tanto a una riqueza en la comunicación a la que se suma la posibilidad de generar interactividad en la lectura de un usuario que la mayor parte de las veces viene a completar o a terminar la obra. Los desarrollos tecnológicos en poesía se aplican a intentos de comunicación entre los sentidos, en una sinestesia en la que la poesía se siente a gusto.

No obstante, el poder innovador propio de la poesía no se garantiza en un poema que experimente con la tecnología por este hecho en sí mismo. En ocasiones, así se empleen técnicas nuevas en la expresión poética no se funda algo, según señala Padín: “la cantidad de poemas experimentales realmente inaugurales es exigua en cualquiera de sus propuestas en relación a la poesía tradicional. A veces ocurre que un poema basta para enunciar la innovación y los demás que le siguen sólo pueden repetirla o señalar algún aspecto colateral de la misma” (p. 1). Se reconoce en algunas obras de poesía que experimenta con la tecnología que existe un desequilibrio cuando la capacidad tecnológica compite con la capacidad poética en lugar de asistirse la una a la otra. El afán creativo desemboca en ilustraciones de un poema escrito original que solo relacionan un texto con imágenes o sonidos de forma directa, sin evocar nuevos sentidos ni tener intención de ruptura o innovación. Las obras quedan desprovistas de las cualidades que las harían perdurar y crean belleza pero solo a manera de colección sin engendrar una experiencia poética que las distinga de obras similares.

1.3. Intermedia, intermedialidad y medio

Para abordar los fenómenos de expansión de la poesía hacia otros sistemas de significación distintos al lenguaje articulado y la incorporación de otros medios al medio tradicional del poema escrito, acudo a la intermedialidad, enfoque epistemológico originado en el concepto *Intermedia*. Como es conocido, esta idea fue popularizada por el poeta experimental estadounidense Dick Higgins, integrante de *Fluxus*, corriente de experimentación artística que dominó la segunda mitad del siglo XX. Según el *Vocabulario crítico para los estudios intermediales* (González et al., 2022),

Higgins escribió en 1966 el ensayo *Synesthesia and Intersenses: Intermedia*, para exponer sus preocupaciones acerca de la confluencia contemporánea de las artes que subvirtió la separación impuesta por el orden renacentista. Según él, las artes se empezaron a fusionar entre ellas, por efecto de las condiciones de producción y consumo de la era industrial. El concepto de *intermedia* fue tomando fuerza conforme resultó pertinente a las obras generadas en las décadas sucesivas que se caracterizaron por integrar los medios y/o generarlos.

Higgins reelaboró su ensayo en 1981 y añadió que su término estaba inspirado en un concepto tomado del poeta romántico inglés Samuel Taylor Coleridge (1907). Dirigiéndome tal ensayo de Coleridge, encuentro que da un ejemplo de su idea que reproduzco a continuación: dice que no es lo mismo el poder que su personificación: entre ambos, objeto y personificación, existe un espacio que es a la vez de juntura y de disyunción, un *intermedium* (p. 231) como el que hay entre la realidad y el símbolo. Esta fabulosa idea de Coleridge la toma Higgins para poner las bases de toda una teoría que no solo fundamenta el movimiento *Fluxus*, sus acciones y sus obras, sino toda una tendencia en las artes de vanguardia que intentan desde principios del siglo XX hasta hoy, ubicarse en un espacio intermedio entre la vida y el arte (Fig. 1 a la izquierda). Con el *Diagrama intermedia* (Fig 1, a la derecha) Higgins aplica la idea del *intermedium* al comportamiento contemporáneo de la creación artística que hace imposible establecer límites entre las artes cuando unas a otras se intersectan en fusiones sucesivas y están en movimiento permanente. En efecto, la exposición de este concepto con un diagrama de Venn configura un poema visual en sí mismo, lo que manifiesta incluso una intersección entre la teoría, el diseño y la poesía.

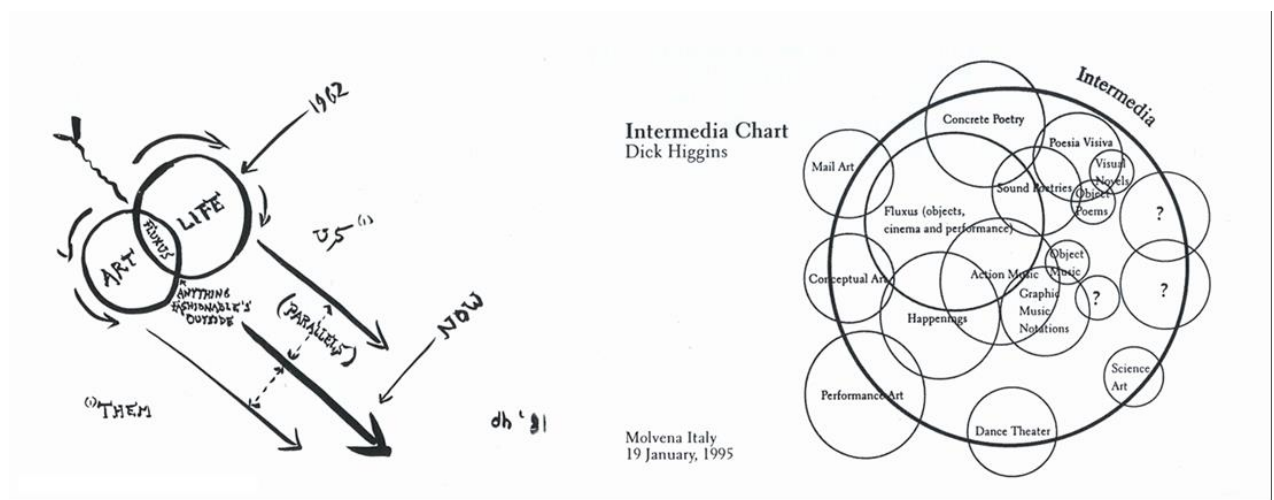


Ilustración 2. Diagrama intermedia, Dick Higgins (1995).

Con el *Diagrama Intermedia*, Higgins consigue sintetizar el concepto según el cual los medios artísticos contemporáneos como la poesía concreta, la performance o las poéticas sonoras, no están aislados unos de otros, sino que usan técnicas y procedimientos comunes de tal suerte que el mismo modelo anticipa la generación de nuevos medios. Higgins (2001) afirma que la continuidad es la mentalidad de la época, más que la categorización y basa esta idea en que la demarcación renacentista entre clases sociales se habría diluido hoy. Si bien es improbable decir que no haya clases sociales hoy en el mundo, lo cierto es que las artes tienden a combinarse y las ciencias a acercarse entre sí y el modelo de Higgins ha sido reconocido, es vigente y es útil en la formación del enfoque de la intermedialidad, que ha cobrado importancia en los estudios de las artes y de las letras en varias latitudes.

En efecto, el concepto de *Intermedia* de Dick Higgins fue solo el detonante del enfoque de la intermedialidad que ha sido desarrollado en olas sucesivas por varios autores “que representan así mismo una variedad de disciplinas (literatura y literatura comparada, cine, filosofía, historia...) como de territorios (Francia, Italia, Alemania, Austria, Suecia, Québec)” (Bem, 2018, p. 4). Se trata de un pensamiento en proceso de construcción que intenta abordar los fenómenos artísticos contemporáneos, extendiéndose sobre ellos, según Caroline Bem, como un mapa y un territorio al mismo tiempo. ¿Cómo se puede ser a la vez mapa y territorio? La respuesta requiere una comprensión similar a la que Higgins encontró en el concepto de Coleridge. Los fenómenos artísticos están sucediendo de manera intermedial y por tanto es preciso comprenderlos con un enfoque que abra la mira a la posibilidad de que un medio se comporte como otro, se junte o se transfiera a otro, se modifique por circunstancias y motivos variables o se deje llevar a otra realidad artística y a otras esferas de la actividad humana.

A su vez, la intermedialidad es un método de investigación que suscita la observación de los medios en relación con otros medios que los preceden o los rodean y en relación con las instituciones, las comunidades, los postulados científicos y filosóficos, las poéticas, las formas de vida, etc. El enfoque surge a finales de los años 90 y se arraiga en Alemania, Francia y Québec. El resto del mundo llega quedamente al enfoque intermedial por limitaciones lingüísticas, institucionales y de acceso a la tecnología, como lo reconoce Caroline Bem (2018, p. 12), a pesar de que en países como México se valore altamente el enfoque y sea prolífica la creación de obras intermediales como las de Eugenio Tisselli, Rafael Lozano Hemmer o el fantástico legado de Ulises Carrión, según lo sugieren las investigadoras de la intermedialidad mexicanas Susana González

Aktories y María Andrea Giovine Yáñez (2018) que ofrecen a los estudios intermediales una exquisita gama de posibilidades de profundización y detalle. En efecto, grupos de investigación como el *Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades* (<https://lleom.net/>), responsable de la publicación del *Vocabulario crítico para los Estudios Intermediales*⁷, están acercando a las comunidades en habla hispana a la intermedialidad y realizan un aporte necesario y fructífero.

En este punto me percaté de que menciono *medio* pero debo reflexionar sobre qué es. “Es posible definir el medio como la dimensión material/sensible de los signos (Rippl 2015). Podríamos extender esa definición y proponer que el medio es la dimensión material/sensible de la comunicación” (González Aktories, 2021, medio), es decir es el lugar sensible, producido por las tecnologías en el que se genera la comunicación. Un medio está inscrito en un contexto y obedece a los parámetros que le asigna una comunidad en el uso que hace de él. El poema escrito, por ejemplo, tiene un conjunto de características definidas por convención que van desde su composición a base de palabras que forman versos o líneas consecutivas, que a su vez conforman estrofas o párrafos, cuyas entonaciones generan musicalidad y suscitan en la comprensión humana uno o varios sentidos; los poemas escritos tradicionales se encuentran impresos en poemarios junto a otros poemas. Estos poemarios pueden leerse tanto en libros y revistas impresas, o en pantallas en libros y revistas digitalizados, donde conservan la organización que presentaban en la página impresa. El poema escrito como medio está situado histórica y espacialmente, pertenece al tiempo posterior a la invención de la escritura en Mesopotamia (2500 a 2000 a. C). Ha cambiado de soporte pero su organización formal e intención comunicativa es la similar desde ese momento hasta la actualidad.

Diferente del medio es el mensaje, explican González *et al.* (2021); es preciso separarlos, a pesar de que no puedan existir el uno independiente del otro. En consecuencia, considero el concepto de medio como la forma en la que se enuncia o se inscribe el mensaje, que incluye el soporte y el contexto de enunciación⁸. Y a la intermedialidad la defino como la capacidad del medio de interactuar, fusionarse y mutar en relación con su entorno.

⁷ Entre otros proyectos liderados por las investigadoras mencionadas junto a otros investigadores en la Universidad Nacional Autónoma de México,

⁸ En este punto, no puedo evitar evocar la concepción de *enunciado*, de Mijail Bajtin: Enunciado= texto más contexto. Admito que existe un paralelismo con esta idea de la lingüística textual que descarto sin embargo para construir un aparato teórico en torno a la *intermedialidad*, necesario al problema de investigación. .

En efecto, el siglo XX liberó las capacidades de los medios artísticos de combinarse entre sí y a las disciplinas de interactuar en una especie de *renacimiento* de las formas del pensamiento y la acción humanas. El siglo XXI dispone una gama de opciones para abordar las realidades de la creación científica y artística, entre las que la intermedialidad se abre paso al mismo tiempo que sus objetos de estudio. En suma, la intermedialidad es un fenómeno de la comunicación humana y artística y a la vez un método de investigación ecléctico y versátil, abierto a experimentaciones, que se ajusta a los tiempos con los que comparte esas cualidades y a los medios en formación a los que aborda de manera audaz e inventiva. Es pertinente profundizar en algunos aspectos del método de investigación intermedial como componente y aporte a la observación de la comunicabilidad de la poesía que experimenta con la tecnología para crear medios de expresión como el videopoema, objeto de este trabajo; por supuesto, sobre la investigación intermedial y sus características volveré en el segundo capítulo de esta tesis.

Hasta el momento, he definido los conceptos de poesía experimental, Intermedia, intermedialidad y medio. A continuación, haré un repaso por los trabajos que se han acercado a la poesía a través del enfoque intermedial y que constituyen un precedente para esta investigación.

1.3.1. Algunos estudios sobre poesía e intermedialidad

Acerca de la intermedialidad de la poesía y sus nuevos medios se destaca la tesis doctoral de Gianna Schmitter (2019) titulada *Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina: Hacia una TransLiteratura*. Con el análisis de una cantidad considerable de obras, la autora logra llamar la atención en torno a las diversas corrientes de experimentación literaria con las tecnologías digitales en Latinoamérica. Se destaca la elaboración de un modelo de estrategias intermediales para el corpus. La autora postula que estas literaturas son unas TransLiteraturas que se escriben no solamente con lo verbal, sino con y a través de la otra medialidad y sus lógicas inherentes. Incluye libros de autores que se expresan a través de la combinación mediática de texto y fotografía como Mario Bellatín, la literatura expandida y la videopoésía en autores como Alejandro López y Tálata Rodríguez, la estética de las interfaces en el diseño de los libros y de las narrativas en novelas epistolares digitales o blognovelas, novelas videojuegos y novelas hipermedia e hipertextuales, escritas con citas, plagios y escritura no creativa.

Otra importante investigación que estudia las relaciones de la poesía con otros medios y emplea un enfoque intermedial es “Relaciones intermediales entre cine y poesía. Del Neorrealismo italiano a Víctor Erice”, por Serene Russo (2015). El estudio se hace sobre películas y estudia la poesía en el cine. La autora incorpora el concepto de “cine vidente” de Gilles Deleuze que consiste en “aquel en el que prevalecen las imágenes de los sueños y de los recuerdos y los personajes no sufren la acción, sino que la contemplan y la observan” (p. 20) como clave para descubrir en qué consiste la poesía en el cine y estudia un corpus de películas, no de poemas. El aporte de esta autora a mi tesis es importante para dilucidar lo poético en la imagen cinematográfica y me ayuda a no dar lugar a equívocos con respecto al videopoema como medio en sí mismo, al margen de su relación estrecha con el lenguaje audiovisual del cine. Encuentro importante la distinción entre la poesía como espíritu que se encuentra en las artes y el intento de autores y autoras que deliberadamente intentan *poemas* con técnicas que se expanden a otros medios artísticos, experimentan con otras tecnologías de lectura y escritura y generan medios de expresión nuevos.

La autora tiene una idea de poesía que construye con base en algunos teóricos como Rafael Núñez, Fernando Cabo y, sobre todo, Jenaro Talens. Afirma que la poesía es un término semántico enorme, que no se puede centrar en una definición y que tampoco “lo poético” puede definirse de una sola forma. Comienza por señalar que la poesía no puede reducirse al poema, sino que es preciso observar que hay un lenguaje de tipo poético (p. 103). Una de las definiciones de poesía que esta recopila considera “la poesía como lenguaje (Núñez, 2008. Citado por Russo, 2015), como juego con la entonación, el timbre y otros elementos sensoriales del lenguaje y también con los significados en relación con la realidad. Afirma que “Italo Calvino (1980, citado por Russo, 2015) concibe el acto poético como algo que puede ofrecer “un significado inesperado y no objetivo” a las palabras (Calvino, 1980: 230), lo que confirma la tesis de que las palabras mismas no hacen en la poesía una alusión directa a la realidad”. Las palabras en la poesía crean una nueva realidad y por tanto es indispensable ese movimiento del sentido hacia lo inédito, original e innovador para que se presente la realidad poética. En esta investigación retomaré más adelante estas ideas con respecto a lo inesperado y a lo no objetivo. Una referencia directa a la realidad o la sola ilustración de las palabras, ideas e imágenes de un poema aminora el poder evocador de una obra de videopoésía así emplee la mejor tecnología.

Sin profundizar en los modelos analíticos de la intermedialidad, la tesis de Russo (2015) aborda el cine y la poesía por separado, indagando en su relación y en lo que puede llamarse “cine de

poesía”. La intermedialidad como enfoque se convierte solo en una mención inicial en esta tesis, sin profundizar en la relación intermedial⁹. La autora reconoce que no acierta a dar una definición cerrada del término, pero enlista una serie de características de lo que puede considerarse como tal. Afirma que el “cine de poesía” no corresponde a un género propiamente dicho del cine sino a una *fuerza*, una *tendencia* y una presencia de lo poético que constituye un equilibrio entre los elementos de la pieza cinematográfica, entre los medios técnicos con los que se genera, el montaje y el manejo del tiempo, mostrando la subjetividad del autor y acercándose al mundo de la psique humana, los sueños, los mitos y las emociones, según ideas antiguas atribuidas a la poesía.

Algunos artículos que se refieren a la poesía y su devenir experimental hacia la performance, incorporan el término intermedialidad en el título, pero no ahondan en el estudio del fenómeno desde el enfoque intermedial profunda y propiamente. Es el caso de “Poesía en acción: intermedialidad y performance en la palabra itinerante”, artículo de Francisco Javier Ayala Gallardo (2024), de la Universidad Autónoma de Barcelona, en el que la referencia a la intermedialidad se limita al título, a la definición en un párrafo y la mención de la clasificación de las relaciones intermediales de Irina Rajewsky, en un pie de página. Otro caso es el del artículo “Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto”, de Rosa María Berbell García (2020) en el que sucede algo similar, no se implementan las categorías de la intermedialidad a pesar de ubicarla en el título y hacer una exposición muy pertinente de ellas, solo se mencionan y no pasan a ser parte fundamental del análisis, que en su lugar usa otros enfoques como la hermenéutica.

En esta investigación insisto en la intermedialidad como un enfoque propicia para el objeto de la poesía que experimenta con la tecnología. Según Irina Rajewsky (2015) la intermedialidad es un fenómeno básico de la cultura que implica la aceptación de que no existan medios, formatos o percepciones puros. Unos como otros se están transformando y dando lugar a otros medios que nacen en la inmediatez. Y lo realmente sagaz en el enfoque intermedial es que no se trata de los medios sino de sus interacciones en tiempo real: “la intermedialidad trata sobre todo de la inmediatez más que de los medios y las mediaciones -pero considerando que se trata siempre de efectos de la inmediatez-” (Méchoulán, 2003, p. 17). La intermedialidad permite enfocarse en los “efectos de inmediatez”, en el presente de los medios en formación que alcanzan en el tiempo

⁹ En mi investigación, a partir de la formación de categorías híbridas provenientes de los estudios literarios de poesía y de la intermedialidad, intento un estudio intermedial propiamente dicho.

inmediato una cúspide de intensidad, en la que el enfoque intermedial ubica el fenómeno y lo observa: “Pensar la situación como un pliegue del tiempo en el que se contraen dispositivos sensibles y disposiciones inteligibles” (Ibid). En ese pliegue se encuentra el extrañamiento ante el futuro cuando encuentro que el pasado ya contenía un anticipo de los cambios presentes y que antes no fueron percibidos. La intermedialidad al aceptar que no hay medios puros despliega las opciones de experimentación en la observación del instante del medio.

El enfoque intermedial aparece en los tiempos en los que se ve lo que antes era invisible y esto es la relación entre los objetos. “En resumen, el prefijo "inter" tiene como objetivo destacar una relación inadvertida u oculta [entre los objetos], o aún más, respaldar la idea de que la relación es fundamentalmente primaria” (Méchoulán, 2003, p. 15. Traducción propia). Este pensamiento contemporáneo acerca de la intermedialidad se presenta como alternativa al pensamiento clásico que ve los objetos por separado y con esfuerzo los pone en relación. Lo intermedial suscita un tipo de pensamiento habilitado para la observación de las múltiples (realmente múltiples y en todos los sentidos del espacio y del tiempo, para empezar) relaciones que hay entre los objetos, los cuerpos, las instituciones, los asuntos, los medios, más allá de lo aparente. Retomo el énfasis que hace Méchoulán (2003) en que “la intermedialidad estudia cómo los textos, imágenes y discursos no son solo órdenes de lenguaje o símbolos, sino también medios de comunicación, formas de transmisión, aprendizajes de códigos y lecciones de cosas” (p.14), estableciendo un principio de continuidad entre materiales, medios, performances discursivas y campos institucionales, pertinente al estudio de fenómenos que, en efecto combinan unas cosas con otras. En el análisis de la poesía que se expresa a través de las tecnologías digitales, el enfoque de la intermedialidad refrenda el carácter experimental, nómada y exploratorio de lo poético. Volveré a referirme a la intermedialidad en el segundo capítulo, esta vez como metodología de investigación para los fenómenos artísticos contemporáneos. Es momento entonces, de dar paso al abordaje teórico alrededor de un caso emblemático de experimentación intermedial de la poesía, del que se ocupa este trabajo: el videopoema.

1.4. Videopoema: nuevo medio para la poesía

Sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario

Vladimir Mayakovsky

En este subcapítulo, en primer lugar doy una definición de videopoema, ajustando la que dio Tom Konyves. Luego, muestro las diferencias y confluencias entre videopoema y *poetry film* y por último, hago una relación de los canales de distribución de estas piezas con el ánimo de continuar en la definición de videopoema.

1.4.1. Idea de videopoema

Hace más de 50 años surgió un artefacto, un medio para la poesía, en las entrañas de la televisión. “In 1969, when the Portuguese TV Station RTP broadcast (and immediately destroyed) a 2’43” kinetic text work with voice-over on videotape by the experimental and concrete poet Ernesto Manuel de Melo e Castro, aptly titled, *Roda Lume* or Wheel of Light, which came to be known as the first videopoem” (Konyves, 2019).

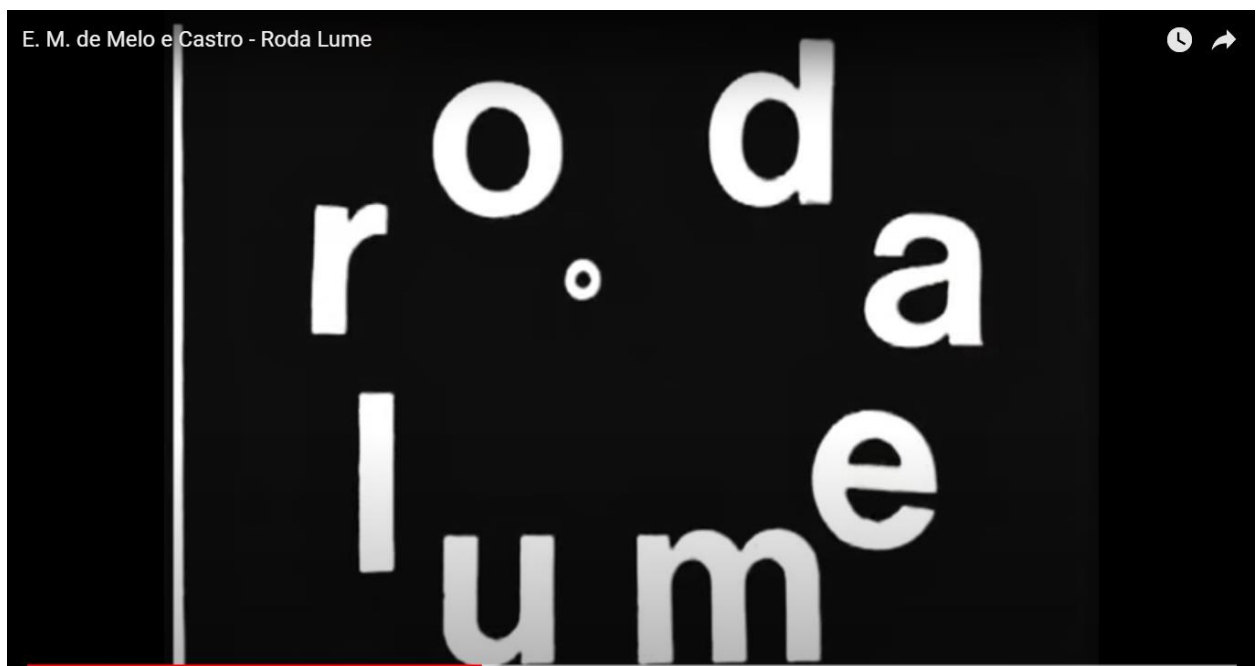


Ilustración 3. Instantánea de Roda Lume, Ernesto Melo e Castro. Considerado el primer videopoema.

La poesía se convirtió en una experiencia sinestésica que complementó la racionalidad en la decodificación del lenguaje articulado. Según Tom Konyves en *Videopoetry: a Manifesto*:

La videopoesía es un género de poesía ilustrado en una pantalla, que se distingue por su yuxtaposición de imágenes, texto y sonido basada en un tiempo específico. La mezcla medida de los tres elementos, produce en el espectador la realización de la experiencia poética. Presentado como un objeto multimedia de duración preestablecida, la principal función del videopoema es demostrar el proceso de pensamiento y la simultaneidad de la experiencia expresada en palabras – visibles y/o sonoras – cuyo significado está mezclado con la imagen y el sonido sin estar ilustrado por ellos (2011).

Esta definición es el mejor punto de partida para abordar el videopoema porque, además de que tiene los elementos importantes, está dada por la primera persona que menciona el término en 1978¹⁰ y la pionera en nombrar sus obras como videopoemas.

En esta definición sugiero modificar el término género¹¹ (que solo me daría movilidad para análisis clasificatorios) y reemplazarlo por el de medio. Enfatizar en el videopoema como un medio permitirá el análisis de sus componentes audiovisuales y la profundización en sus particularidades intermediales.

Así mismo, tras una lectura detallada de la definición considero importante discutir dos asuntos: primero, que el videopoema sea un tipo ilustrado de expresión poética y, segundo, que sus componentes, audiovisuales y textuales, se *yuxtapongan*.

Como se estudiará a profundidad en este trabajo (capítulo 2) la relación entre el medio escrito y el medio audiovisual en el videopoema no es ilustrativa, sino dinámica. El manifiesto señala varias veces que la ilustración evita que el espectador forme sus propias asociaciones y que disminuye la calidad poética y la experiencia de la obra (p. 6). La fuerza de la expresión del videopoema se funda en evitar la ilustración¹².

Y, en cuanto al término *yuxtaposition* (empleado por Konyves en *Videopoesía: a manifesto*), se encuentra definido por Cambridge Dictionary como “the fact of putting things that are not

¹⁰ El autor escribe un artículo que titula “Videopoetry” y lo publica en Stephen Morrissey, comp. (1978-79) *Montreal Journal of Poetics*. El artículo es republicado en Norris, Ken., Toorn, Peter van. Ed. (1982). *The Insecurity of Art: Essays on Poetics Véhicule Press*.

¹¹ Konyves acude al término *género* (*genre*, en el original en inglés), que significa “a category of artistic composition, as in music or literature, characterized by similarities in form, style, or subject matter”, en el Diccionario de la Universidad de Oxford. Comprendo que con género quiere referirse a un tipo específico de poesía.

¹² Por eso, no es muy preciso que justo en la definición de videopoesía aparezca la palabra ilustración así que la suprimiré.

similar next to each other” (el hecho de poner cosas que no son similares una al lado de la otra). He observado que en algunos videopoemas los elementos sí se yuxtaponen sin llegar a intersectarse o a fusionarse. Pero, creo que en los videopoemas más representativos del medio los elementos no se yuxtaponen sino que logran expresarse en un conjunto indivisible, es decir, no están puestos uno al lado del otro sino que se entretajan, se entremezclan provocando un efecto de sentido en su conjunto. En efecto, en su definición Konyves pasa de referirse a la *yuxtaposición* como *mezcla*: “La mezcla medida de los tres elementos”, lo que indica que es necesario elegir un término más preciso que *yuxtaposición* y simplemente *mezcla* sea el apropiado. Hay una mezcla que genera una experiencia poética. Qué tan innovadora es para los sentidos poéticos es lo que pretendo estudiar en este trabajo.

Konyves (2011) defiende que el videopoema presenta una ruptura para el video y para el poema. Existe una combinación de medios en el videopoema, se crea incluso un término único que es una contracción de dos palabras para referirse a un nuevo medio. Pero, no se trata de un video de poesía ni de un video poético. Tanto el video como el poema han de cambiar al combinarse en el videopoema. Un poema escrito con palabras, cierto tipo de información a la conciencia que no es a la que ella está habituada en la recepción de mensajes provenientes del habla cotidiana o de los medios de comunicación. Un video usa un lenguaje estandarizado hoy día en extremo, dada la proliferación de imágenes propias de la cultura audiovisual. Por lo tanto, el video en el videopoema ha de desestructurar el contenido audiovisual con la fuerza con la que el poema rompe el lenguaje articulado estandarizado.

Estudios del videopoema existen los de Tom Konyves, publicados en ensayos cortos por la revista del festival de videopoesía de Weimar. En estos textos el videopoeta dilucida la fascinante transformación que acontece a la poesía con el videopoema. En *From The Cinema of Poetry to The Poetry of Cinema, Tracing the Vertical in the Horizontal* (2019), Konyves contribuye a una historiografía del videopoema, estructurando las visiones que desde el cine experimental se tienen de la poesía en el cine. Los aportes de este ensayo condensan sus años de estudio del lenguaje cinematográfico experimental que apela a la poesía y cita el concepto de verticalidad de Maya Deren, los cinco minutos de poesía que hay en toda película de los que habló Man Ray y el monólogo interior que hizo presente Pier Paolo Pasolini. Pero, Konyves no llega a una conclusión

acerca de qué significa la poesía del cine o el cine de poesía. El videopoema se alimenta de todas estas preguntas y de todas estas certezas.

Sobre el videopoema María Andrea Giovine (2012) en sus estudios de poesía experimental a la que llama poesía perceptual, construyó la siguiente clasificación: “videopoesía tipográfica, videopoesía en collage, videopoesía animada de poesía visual en papel, videopoesía semántica, videopoesía performance y videopoesía integral” (p. 129). También Tom Konyves (2022) en el manifiesto y en el catálogo de su antología- exposición de videopoesía *Poets with Video Camera* habló de una clasificación de los videopoemas por la forma externa en la que se presenta el texto: texto cinético, texto sonoro, texto visual, performance y cin(e)poesía. Sin embargo, considero que se puede trasladar al videopoema lo que Octavio Paz (1972) aseveró acerca de la técnica en el poema: “Cada poema es un objeto único, creado por una ‘técnica’ que muere en el momento mismo de la creación” (p. 17). De modo que cada videopoema es único y crea una técnica que no debería ser replicada por otro videopoema sino quizá ampliada, profundizada, desarrollada o transformada en cada pieza.

Sugiero que las clasificaciones tienen poca vigencia en un medio que muestra constante cambio. Lo que pretendo desde el enfoque intermedial es construir una metodología que pueda ser ampliada y modificada en el futuro para analizar las piezas con intención de ser *poemas* que experimentan y hacen mediaciones con las tecnologías digitales, sin incurrir en clasificaciones o denominaciones cerradas, sino manteniendo la atención en que una pieza de hecho mezcla técnicas y perfiles con tanta facilidad que flota en intersticios más que en conjuntos definidos.

1.4.2. Elementos tecnológicos del videopoema

Es preciso aprovechar las ventajas que ofrece el video para expresar la poesía en el videopoema. Éste permite la animación del objeto y su incorporación directa en el universo de la expresión poética. No están más el objeto simbolizado en una imagen, por su lado, y la palabra por otro, sino que se incorporan uno en el otro. El contenido del mundo deviene símbolo y queda expuesto para su lectura en una pantalla, en un único medio. Esto implica un cambio en el espacio físico y de la materia del poema. Se trata de la movilidad e intercambiabilidad del signo que antes estaba fijo por acción de la palabra, que no por la imaginación que siempre ha activado al poema. El poema puede ahora alimentarse de la tecnología para incorporar, en la forma, la velocidad del pensamiento, de la emoción, del sentimiento, del sueño.

En este trabajo se evaluará la estética de la interfaz¹³ del videopoema que en unos aspectos se acerca y en otros se distancia de la del cine. Manovich (2005) reconoce que la interfaz del cine corresponde a hechos que se desarrollan en un espacio en tres dimensiones de "imágenes familiares de la realidad visible: interiores, paisajes y personajes humanos, ordenados en el interior de un cuadro rectangular. La estética de estos ordenamientos va desde la escasez extrema a la máxima densidad" (p. 29). Esta definición y estas características de la interfaz del cine son aplicables a la del videopoema pero se diferencian en que los elementos en el videopoema deben acoplarse de manera poética. En la observación crítica o espontánea de un videopoema, es preciso notar que el ritmo en el que se usa la interfaz no ha de ser narrativo, a diferencia del cine que casi siempre lo es. Esto de que el ritmo propio de los elementos constitutivos de videopoema es *poético*, es uno de los detalles en los que insiste Tom Konyves en su manifiesto que es necesario reivindicar para la pertinencia del medio videopoema.

Por lo tanto, observo que la interfaz del videopoema está moldeada por tres tradiciones culturales, la de la poesía, la del cine y la del video y, desde que estas expresiones son digitales, es preciso incluir en este análisis la tecnología digital, a saber la comunicación entre las personas y el ordenador. En efecto, lo que estoy diciendo es que la estética del videopoema está en relación con muchas áreas de la cultura: la tradición de la pintura, del dibujo, del cine, la tecnología de la televisión, la tradición poética. Otros asuntos como la ideología, la política, los medios de producción, la economía, la religión, la condición misma del poeta que está creando videopoemas, son indispensables para comprender el medio y por esa razón se aborda desde el enfoque intermedial que permite el análisis holístico sin establecer excursos, como ya se explicó. En la experiencia de creación, difusión y recepción de un videopoema y en el análisis de su interfaz y manera de operar interviene la "cultura visual contemporánea: la organización interna, la iconografía y la iconología, la experiencia del espectador de los diversos escenarios visuales de la cultura como son la publicidad y la moda, los supermercados y los objetos de las bellas artes, los

¹³ Interfaz es como se denomina a la parte constitutiva de un medio técnico que se encarga de comunicar la información a un espectador/usuario. La interfaz es lo que el espectador/usuario percibe de los procesos que suceden en el interior del medio técnico que no alcanza a percibir. En el caso del cine, por ejemplo, hay una película que ha sido quemada por procesos químicos con antelación, luego de ser expuesta en escenarios preparados por un largo y dedicado proceso de producción. La interfaz es el producto final de este proceso, presentado a los espectadores. En el caso de los medios digitales, existe una serie de sistemas gestores de bases de datos, aplicaciones, protocolos físicos, de internet, de diseño. La interfaz es el resultado que llega a los usuarios, los pantallazos que ellos perciben y de los que se sirven. Se denomina técnicamente interfaz gráfica de usuario.

programas televisivos, los banners o pancartas publicitarias, las oficinas y los clubes tecno y la cultura de la información en general..." (Manovich, 2005, p. 57).

El énfasis que Konyves hace en el elemento "tiempo" del videopoema, presentado como de duración preestablecida, muestra que la principal característica del videopoema se funda en cómo expresa el tiempo. En la producción de un videopoema, el tiempo está bajo control del poeta inicialmente pero luego queda en manos del espectador una vez el videopoema es digital y se publica en internet. En este momento, casi todos los videopoemas son digitales. Las únicas excepciones serían aquellos videopoemas originalmente análogos que solo se conservan en archivos públicos y particulares y no han sido digitalizados. Si bien es cierto que cuando el videopoema está disponible en internet, el tiempo puede ser manipulado, el espectador puede avanzar o retroceder a voluntad y reiniciar cuantas veces quiera, también es un hecho que muchos videopoemas no están publicados pues sus realizadores los guardan para que sean seleccionados y proyectados en los diversos festivales que admiten este tipo de formatos. En el caso de que el espectador pueda acceder a la pieza en internet, el videopoema se convierte en un "espacio bidimensional" que es manejable, manipulable y analizable por el lector-observador-usuario. La diferencia con el manejo del tiempo de lectura que hace el lector de un poema escrito no es mucha. En cuanto al tiempo al que alude el poema escrito y el videopoema también se trata de un tiempo similar en el sentido en que es un tiempo mítico, que se encuentra más allá de las concepciones de presente, pasado y futuro o que es los tres a la vez. El videopoema hace un poco más evidente para el espectador los sentidos poéticos de la obra (en efecto los saca de los libros y los pone a la vista de quien tenga acceso a una pantalla y a este tipo de información) y el sentido del tiempo es uno de los que se perciben de forma directa en el videopoema. El tiempo pasa frente al observador, tal y como sucedía cuando se leía un poema, pero en este caso se hace explícito ese contenido, en una materialidad sinestésica, que se enlaza a través del montaje y se vuelve reproducible a voluntad.

Ahora bien, el montaje es una categoría interesante en este análisis. El montaje o la edición en el videopoema es la tecnología que está disponible para la creación de una realidad profunda, a través de las experiencias audiovisuales y lingüísticas simultáneas. En el videopoema se usa la tecnología del video, más asequible que la del cine, y así se cumple parte del sueño de las vanguardias que ven materializada la experiencia a la que aspiran (Manovich, 2006, p. XXX) en la animación, la titulación, la pintura sobre imágenes, la composición experimental, etc., en una diversidad de técnicas de montaje digital que se ponen a disposición del poeta. Los recursos del

videopoema aumentan la capacidad de expresión de la poesía. Además, puede incluir los efectos especiales y cargarlos de sentido poético. El montaje y su cualidad en el medio videopoema es un término preciso para referirse a la *combinación de los recursos* o a la yuxtaposición de los mismos.

Desde el enfoque intermedial, que introduciré en el siguiente subcapítulo, se llama a buscar explicaciones para la evolución de sentido que se produce a partir de la tecnología (Méchoulan, 2003, p. 22). El análisis del videopoema genera preguntas en torno a la posibilidad de que estén naciendo nuevos medios y con ellos nuevas formas de comunicación de importancia no sólo para la poesía sino para la humanidad. Como un medio informático que es en la actualidad, “encaja a la perfección con esta tendencia a exteriorizar y objetivar las operaciones de la mente” (Manovich, 2006, p. 108). El videopoema se inserta en la larga cuenta de deseos de artistas que aspiraron a exteriorizar el interior de sus mentes y percepciones poéticas. Sin embargo, puede que se quede corto en esta tarea con respecto al alcance que puedan tener otras tecnologías digitales y otros medios realmente interactivos. Es cierto que ha sido un medio estable desde su remediación¹⁴ digital, lo que permite un estudio más detallado de sus características y alcances. Las plataformas digitales que lo difunden en la actualidad son Vimeo y YouTube; allí pueden encontrarse perfiles de los creadores y recopilaciones de algunos festivales y encuentros. Instagram y Tik Tok llegan poco a poco a una relación con este medio. En sus 50 años de historia, el videopoema es un medio ya no tan nuevo para la expresión de la poesía que celebra festivales de más de 30 años de trayectoria como VideoBardo en Buenos Aires. El poema digital, por ejemplo, no cuenta con esta suerte o no está popularizada su divulgación aún.

1.4.3. Videopoema y poetry film

En *Talking Points, Terms of Service, Illustration, Performance*, Konyves (2014) establece la diferencia entre una película de poesía y un videopoema. El artículo está publicado en Poetry Film Kanal, portal del festival de películas de poesía de Wiegmar. Allí, el iconoclasta videopoeta escribe lo siguiente:

¹⁴ Se refiere a una forma particular de relación intermedial en la que existe una representación de un medio en otro medio. Abarca un espectro muy amplio de transformaciones mediáticas de las que hemos sido testigos en los tiempos de la digitalización. Un ejemplo práctico puede ser la conversión de una enciclopedia física en una enciclopedia digital, que primero fue un CD-ROM y luego una página web, etc. Existen diferentes tipos de fidelidad y transparencia en una remediación. Para profundizar en el tema se puede consultar a Bolter, J. y Grusin, R., 2000.

A poetry film is a visual treatment of a pre-existing poem; a videopoem is a visual treatment of any text that results in a poetic experience. It is always interesting to note which artists – filmmakers or poets? – identify with one or the other term. It appears that the majority of artists, writers and organizations (dedicated websites, festivals, sponsors, academia) prefer »poetry film«, especially in the UK and Germany.

El artículo presenta la situación de que lo más popular hoy por hoy en la esfera de distribución de la poesía expresada en un lenguaje audiovisual es lo que se denomina *poetry film*, que traduciré como película de poesía. La mayor parte de las películas de poesía están hechas bajo la necesidad de ilustrar en video un poema. Hay unas películas de poesía de gran belleza que alcanzan el objetivo de adaptar el poema al lenguaje audiovisual. Por ejemplo, el *poetry film* ganador en 2023 del Ritter Sport Film Award, en ZEBRA Poetry Film Festival (Berlín, Alemania), titulado *Legs*, realizado por Jennifer Still, Christine Fellows y Chantel Mierau de Canadá, basado en un poema de Jennifer Still, tiene excelente manejo del color con vestuario y utilería destacada. Las imágenes coinciden con las palabras del poema y, gracias a aquellas se afirma el sentido. La palabra cobra mayor recordación y el sentido inicial del poema se ve reforzado con las imágenes además de que permanece intacto. Si al poema que suena le quitáramos el video aún se entendería y, si se reemplazara la voz en off por música o ruido, el video sería comprendido también. Ambos, video y poema comunican información similar acerca de las piernas: nos hacen compartir un sentimiento acerca de la belleza del cuerpo y sus atributos, la delicadeza del vestuario con el que lo cubrimos y la sensación profunda de su versatilidad. Es así como este *poetry film* en particular, al igual que muchas de las piezas que se reconocen como tales, ocupa un lugar en el espectro de mediaciones en las que se combinan dos medios, logrando que el poema que alguna vez fue un texto escrito se comparta y sea “leído” de otra manera. Los componentes audiovisuales en un *poetry film* embellecen y dinamizan la manera de comunicar la poesía. Su apuesta estética contribuye a activar el poema, a conseguirle más públicos entre los usuarios de plataformas y redes sociales. *Poetry films* como *Legs*, en su riqueza de recursos audiovisuales, contribuyen a dinamizar el acceso a la poesía, al expresar el poema en un medio nuevo. En el segundo capítulo, observo que esta mediación corresponde a una transferencia de medios en la que el poema cambia de medio pero mantiene sus características y no se mezcla irreversiblemente con el video ni viceversa, ni

experimenta con los medios para convertirlos en un medio nuevo. No todos los *poetry films* que se producen son como *Legs*, pero sí estamos ante un buen ejemplo del medio.

No hay consenso entre si *poetry film*, videopoema y *filmpoem* son el mismo medio. La controversia en la denominación de cualquier medio para la poesía que experimenta con las tecnologías digitales es algo connatural a su novedad y a su etapa de formación. Manovich (2005) sueña con que alguien hubiera documentado el surgimiento del cine a principios del siglo XX, haciendo entrevistas al público, narrando cómo se hacía y qué elementos nuevos se sumaban a medida que iba evolucionando (p. 49). Hasta el momento, la más importante investigación dedicada a los medios que experimentan con el video, el cine y la poesía es *The Poetics of Poetry Film: Film Poetry, Videopoetry, Lyric Voice, Reflection*, de Sarah Tremlett (2021), creadora ella también de piezas audiovisuales que denomina *poetry films*. El libro reúne su voz con la de creadores y directores de festivales e indaga acerca de la poética de las películas de poesía (*poetry films*), entre las que se encuentran comprendidas, en su criterio, los cinepoemas (*film poems*) y videopoemas (*video poems*). En este libro, Tremlett aborda estos materiales desde la filosofía y desde su experiencia práctica como realizadora. La definición que aporta para *poetry films* es:

Poetry films are a genre of short film, usually combining the three main elements of the poem as: *verbal message* – voice- over or on- screen narration – or subtitles (repeating or replacing voice), and as visual text- on- screen; the *moving film image* (and diegetic sounds); and additional non- diegetic *sounds/ music* to create soundscape. The often- complex interweaving of the elements could be said to give poetry films their uniquely associative character. (p. xxi)

Nuevamente, es necesario hacer algunas precisiones. Como en la definición de videopoema de Tom Konyves, en la idea de Tremlett de *poetry film* también se insiste en el término “género”, que analicé como menos preciso que el término “medio”. Tremlett define las películas de poesía como *shortfilms* (cortometrajes) que combinan los “elementos centrales del poema” con la imagen y el sonido cinematográfico. Los tres elementos que se combinan para formar un *poetry film* son parte de la pieza audiovisual y no del *poema*, pues los elementos del poema no son siempre estos tres que la autora menciona en el prefacio de su libro sino que varían según la naturaleza del poema: Por ejemplo, en un poema escrito, sus elementos son versos y estrofas o párrafos y título. Su contenido puede formar imágenes y su verbalidad puede ser muy musical, pero no siempre un poema tiene imágenes y música. Si se trata de un poema visual o un poema concreto, sus elementos

son las palabras, las letras, los espacios en blanco. Un poema visual puede expresar cierta musicalidad llevando cierta armonía en sus colores, pero, ciertamente la musicalidad no es indispensable en él. Y si se trata de un poema sonoro en el que los elementos son sílabas, sonidos, los ruidos, es probable que se excluya de él a la imagen. Así que la definición de *poetry film* solo se aplica a este medio y no al medio poema cuando está desprovisto de una relación intermedial audiovisual. En ese sentido, lo que quiero enfocar es entonces la relación de asociatividad que destaca Tremlett. Encuentro interesante la última parte de la cita en la que se destaca carácter asociativo del *poetry film* que relaciono con el concepto de intermedialidad en la medida en que ésta considera las relaciones (asociaciones) entre medios y de los medios con el entorno y he aquí la clave de la comprensión de estas piezas.

La definición continúa haciendo alusión a la intertextualidad y a la multimodalidad entre la palabra que se mueve, las imágenes móviles de la película y el subtexto musical, que sugieren una oportunidad de análisis profundo desde las teorías de la lingüística y la cinematografía. Ese análisis profundo es justamente lo que deseo hacer en esta tesis, a través de la intermedialidad que es un enfoque cuya esencia misma es la combinación de los puntos de vista y las teorías. Considero que hacer claridad en cada uno de los términos utilizados para la definición de videopoema y otros medios puede ser un aporte importante.

Tremlett reconoce que cada creador y creadora de materiales similares adopta una denominación que le satisface tanto para llamarse a sí mismo y a su oficio, como para referirse a sus creaciones; particularmente, ella declara que crea *poem film* y que es una *poetry filmmaker*. La pregunta que surge es ¿existen diferencias de fondo entre *videopoem* y *poetry film*, según las definiciones que se encuentran en *Videopoesía: a manifesto*, de Tom Konyves; en *The Poetics of Poetry Film*, de Sarah Tremlett y en otros lugares en donde se ha requerido una claridad sobre estos materiales que experimentan con la poesía y las tecnologías audiovisuales? Por lo pronto, pienso que sí y la respuesta debe considerar las múltiples visiones que tienen las personas que realizan estos materiales y las instituciones que los distribuyen. Es preciso valorar todas las ideas y también aportar las propias con el fin de avanzar en la investigación.

1.4.4. Canales de distribución y sus ideas acerca del videopoema

Con las instituciones me refiero a los canales de distribución de estos medios contemporáneos de expresión poética que son los festivales. A continuación, presento una relación de algunos

festivales del mundo que convocan la participación de piezas audiovisuales que tengan relación con la poesía, y la manera en la que cada festival denomina a estas piezas. En estos festivales hay lugar para la participación de una gran variedad de medios como documentales sobre poetas, documentales poéticos, videoensayos, videoarte en general, videodanza, *poetry films*, *filmpoems*, cinepoemas y, por supuesto, videopoemas. La tabla 1., a continuación, incluye el nombre del festival, referencias a fechas importantes a tener en cuenta, la ciudad en la que se hace y la manera en la que llama a las piezas que aspira a presentar y que consigue a través, casi siempre, de convocatorias públicas, lanzadas en las redes sociales en plataformas de distribución de cine, como FilmFreeWay y FestHome.

Tabla 1. Festivales de videopoesía.

Nombre del Festival	Fechas importantes	Ciudad	Denominación de las piezas
Fisura	Edición 2. 29-05 a 29-06 de 2022	Durango, México	Cinepoesía y video experimental
Cadence	Edición 6 de 27-04 a 07-05 de 2023	Seattle, EEUU	Videopoesía
Festival de Videopoesía de Atenas	11 edición. Abril 2024	Atenas, Grecia	Videopoesía
Simposio de cine y video de L.A.	1 edición Nov 1- 30 de 2021	Los Ángeles, EEUU	Cinepoesía y videopoesía
Poetry Film Festival en Los Ángeles	1 edición Marzo de 2024	Los Ángeles, EEUU	“Only poem-based short films in Narrative, Animation, Documentary and Experimental”
The Aotearoa Poetry Film Festival	Primera edición, noviembre de 2023	Wellington, Nueva Zelanda	“Poetry film or videopoetry”

Maldito Festival	7 edición 11- 17 de noviembre de 2024	Albacete, España	Videopoesía
VideoBardo	Reciente edición nov 2023	Buenos Aires, Argentina	Videopoesía, performance y acción poética
Poets with video camara	1 edición Nov 2022	Montréal, Canadá	Videopoesía
Cyclop	3er Festival 2013	Kiev, Ucrania	Videopoesía
Nudo	Cierre de la próxima convocatoria de videopoesía: 14 de febrero de 2024	Tenerife, España	Poesía Experimental. Videopoesía.
Fotogenia	5 vol. 23 nov- 1 dic 2023	Ciudad de México, México	Cinepoesía y narrativas expandidas
Zebra poetry film	Bianual desde 2002	Berlin, Alemania	Poetry film
REELpoetry 2024	Anual desde 2019	Houston, Texas	Poetry film/video

La convocatoria del Festival Nudo a la Muestra de videopoesía dice así: “Desde el nacimiento de NUDO nos ha interesado cómo casan imagen y palabra, unión que se materializa de múltiples formas desde hace siglos. La potencia colosal de la palabra con la fuerza evocadora de la imagen en movimiento crea verdaderas obras de arte. De ahí que creamos con pasión en esta muestra V2, el nudo fértil y frondoso entre versos y visuales”. Pareciera que se evade una definición de videopoema y se espera que la proporcione el artista, la obra misma y el público al asistir a la experiencia de visualizarlo en sala.

El Festival Fotogenia en Ciudad de México, un espacio para el cine divergente, declara su intención: “Si eres un o una realizadora audiovisual que no encuentra su lugar en los festivales tradicionales de cine, ya que demuestras un interés en provocar a la imagen cinematográfica mediante la exploración de sus fronteras y límites para dialogar con el espectador de maneras novedosas y críticas para generar así una confrontación entre la realidad y el fenómeno cinematográfico, éste es tu lugar de exposición. Recibimos obras de cinepoesía, *avant-garde*,

videoarte y todo lo que haga al cine experimentar”. La serie de videopoemas “Trabajo al día” que realicé fue seleccionada para la versión V del Fotogenia, en 2023. El videopoema “The hours of darkness”, de Janet Lees que hace parte del corpus de esta tesis también fue seleccionado en 2022. Durante las proyecciones de 2023 visualicé piezas a las que podría llamar videopoemas; a la mayoría de las piezas que vi las podría llamar cine experimental y encontré algunos a los que denominaría como *poetry films*. ¿En qué consiste la diferencia?

En este trabajo me ocupo de analizar las diferencias y puntos de encuentro entre los medios para la poesía que experimenta con el video con el ánimo de aportar elementos de análisis a artistas, organizadores de festivales y públicos. A partir de las visiones de Tom Konyves en su Manifiesto y en su obra, del trabajo investigador de Sarah Tremlett, María Andrea Giovine y Zazil Collins, así como de la teoría intermedial que sigo para elaborar esta tesis, formulo la siguiente idea: **el videopoema es un medio artístico calificado de la poesía que fusiona el video y el poema de con intención experimental y de forma irreversible, originando una experiencia poética única en la que los dos medios cambian. El videopoema poetiza el video y audiovisualiza el poema, con la intención (poética) de revelar nuevas formas de expresión de sentidos poéticos.**

Por su parte, *poetry film* es un medio artístico calificado del cine que enriquece el lenguaje cinematográfico con la inclusión de textos que tengan intención poética. De esta inclusión surge una relación intermedial entre el cine y el poema en la que ambos se embellecen pero ninguno transforma o accidenta su composición medial. El poema tras la mediación puede retornar y ser nuevamente leído en libros y el cine como medio conserva sus elementos sin crear dependencia, pues el propósito de la creación es cinematográfico.

Sin embargo, puede que existan *poetry films* que sí cambien el cine y/o el poema con apuestas estéticas arriesgadas e irreversibles y videopoemas que, a pesar de ser llamados así por sus autores, solo sean ilustraciones de poemas. Me gusta cuando el resultado de la mediación no es ilustrativo, en cualquiera de los casos. Hay festivales como el Simposio de cine y video de L.A., del 2021, que convocan indistintamente *poetry films* y videopoemas. Parece un problema de denominación propio del momento en el que surgen medios nuevos. Para dar más elementos de análisis de estas eventuales gradaciones en la experimentación de la poesía con las tecnologías digitales se escribe esta tesis.

1.5. Acercamiento a una historiografía del videopoema

En palabras de Eric Méchoulan (2003) “la historiografía se concibe menos como una ciencia de representaciones y resultados, más como un arte de situaciones y problemas” (Méchoulan, 2003). El enfoque intermedial permite entonces plantear “situaciones y problemas”, en lugar de aspirar a respuestas definitivas a las preguntas en torno a la experimentación de la poesía con la tecnología del video. experimentación de la poesía con la tecnología está llena de ellos, así que elegiré algunos de ellos.

1.5.1. El cine de poesía en este recorrido historiográfico

En varios estudios de la videopoesía se incluye como antecedente suyo a las películas experimentales del cine en sus orígenes. Creo que es pertinente incluir la historia del cine experimental porque necesito tomar en cuenta en esta historiografía películas como *Venom and eternité*. Se trata de una obra fundacional de varios experimentalismos del lenguaje cinematográfico. Es la única pieza de cine creada por el fundador del letrismo, Isidore Isou (1951), su manifiesto por el cine letrista, que introduce el “cine de discrepancia: efecto producido cuando la banda sonora no coincide con las imágenes” (UbuWeb) o interviene el celuloide con grafías, lo ataca con lejía produciendo efectos de luz que, junto a las voces y cantos teatrales con los que lee el manifiesto, configuran una obra ciertamente poética por las rupturas que le causa al medio cine.



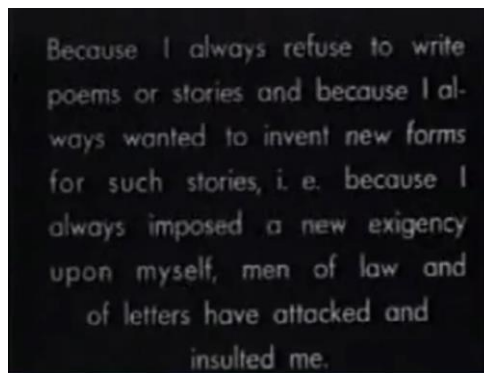
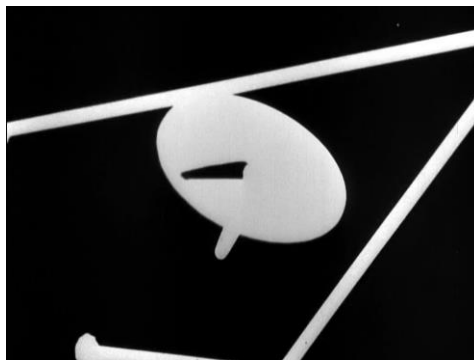


Ilustración 4. Imágenes de *Venom and Verité*, de Isidore Isou, 1951.

De igual forma, incluyo a la película *Límite*, del cineasta y poeta brasileiro Mário Peixoto (1930), pieza de vanguardia del cine mudo latinoamericano. Y hago lo mismo con la afamada *El hombre de la cámara*, de Dziga Vertov (1929), “obra maestra de la vanguardia”, en palabras de Manovich (2005, p. 17). En esta lista de películas de poesía, citaré las películas surrealistas de Luis Buñuel y *La mujer de cien cabezas*, de Eric Duvivier (1967), inspirada en una pintura de Max Ernst y, sobre todo las piezas de Man Ray, en especial aquella que él mismo subtítulo como *Cinépoém Emak-Bakia* (*Basque for Leave me alone*), de 1926. “Tres films de las épocas de las vanguardias pueden ser especialmente considerados como precursores de la videopoesía: *Anémic Cinéma*, de Marcel Duchamp (1926), *L'Etoile de mer*, realizado por Man Ray (1928) sobre un poema de Robert Desnos y *La Sangre de un Poeta*, de Jean Cocteau (1930)” afirma la poeta experimental Belén Gaché (2006) para el catálogo del II Festival Internacional de Video Poesía VideoBardo. Otras autoras cuyas obras son precursoras del videopoema son Mary Ellen Bute y la remarcable Maya Deren, pioneras de la experimentación cinematográfica, entre muchas otras.



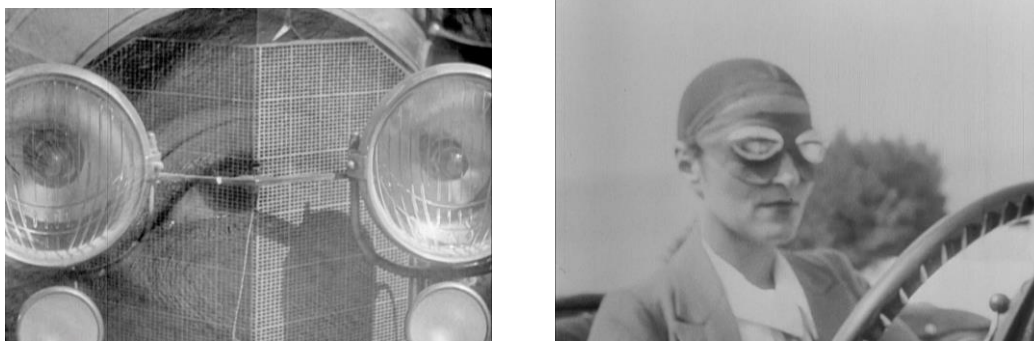


Ilustración 5. Imágenes de Emak.Bakia, de Man Ray, 1926.

Por último, en este repaso de las películas de poesía está la siguiente pieza de 16 mm:

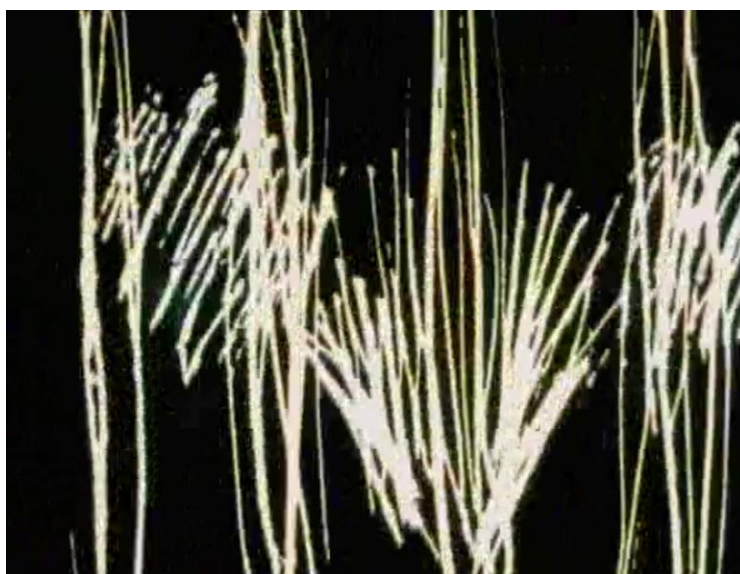


Ilustración 6. Instantánea de Colour poems, de Margaret Tait, 1974.

Se trata de *Colour Poems*, de Margaret Tait (1974), descrito por la misma autora como: “A poem started in words is continued by the picture, part of another poem is read for the last of the nine. Some images are formed by direct-on-film animation, others are found by the camera” (UbuWeb). La experimentación con el medio poema y los medios audiovisuales permite conectar planos de la sensibilidad inusitados de forma audaz.

El cine y el video son tecnologías diferentes así en este momento ambas sean medios digitales. El cine es el pionero del lenguaje audiovisual y en la experimentación de los cineastas se pueden inspirar todos los artistas del mundo. Es una arte- tecnología cuya realización requiere un gran equipo de trabajo cercano a uno industrial. El video por el contrario, no. Aunque haya

producciones de videoclips musicales que son cinematográficas, hay por supuesto producción casera de video.

La popularización de las cámaras de video fue lo que permitió a los poetas acceder a la tecnología de expresión audiovisual. Para Tom Konyves (sin fecha) este es un suceso que marca la diferencia en la intención con la que se crea un videopoema y una película de poesía o *poetry film*. Los primeros están hechos por poetas o poetas los dirigen y surgen de la intención de expresar la poesía con el video. Los segundos están hechos por cineastas que tienen intención de hacer una película de cine que exprese un poema. Ambos medios tienen su propia historia. Realizadores de películas de poesía pueden adoptar la historia del cine experimental y del cine de poesía para sí. Pienso que los y las videopoetas pueden observar tanto la historia de la poesía como la del cine y sobre todo la del videoarte para emprender sus obras.

Luego de notar esta distinción importante y de revisar libros como *Videoarte*, de Silvia Martin (2006), que propone la historia del videoarte desde el momento del surgimiento del video, observo también la necesidad de hacer énfasis en el surgimiento de las primeras piezas reconocidas como videopoemas por sus creadores y creadoras. Me permitiré ubicar en la línea de tiempo algunas piezas a las que no se les llamó inicialmente videopoemas sino de otra forma. En general, percibo un acuerdo en que este medio de expresión audiovisual para la poesía está en formación. Según María Andrea Giovine (2015), “la videopoesía es un planteamiento totalmente coincidente con las inquietudes del mundo contemporáneo y, dado que éste evoluciona a un ritmo vertiginoso, la videopoesía también se encuentra en permanente evolución y en constante renovación”, (p. 127).

1.5.2. Distinguir un videopoema de una pieza de videoarte

Además del problema de distinguir la historia del videopoema de la historia de las películas de poesía, también está la dificultad inicial en diferenciar un videopoema de una pieza de videoarte. La tendencia general al ver un videopoema es identificarlo como un videoarte. En palabras de Giovine (2015), “para algunos, los términos “videopoesía” y “videoarte” son prácticamente equivalentes. Sin embargo, entre ambos existe una diferencia. “Videopoesía” es el término que se emplea para designar a las obras de videoarte que privilegian el uso de elementos lingüísticos por encima de otras obras en las que la palabra no está presente, o bien, es solo un elemento adicional a la imagen” (p. 122) y señala que, en su momento, pocos se habían dado a la tarea de definir el videopoema, a excepción de algunos videopoetas.

El video entró al arte a finales de la década de 1960. Silvia Martin (2006) argumenta que el video se diferencia del cine y de la televisión en que es “la traducción directa del material audiovisual a un código analógico y digital donde la grabación y el almacenamiento de datos transcurren sincronizados”, a diferencia del cine tradicional en el que cada imagen estaba individualizada en el celuloide. Si bien es cierto que el video y el cine son ahora digitales, el cine continúa caracterizándose por poseer una imagen de mayor calidad técnica. Ambos renuevan el *hardware* destinado a su elaboración, pero el video no requiere mayores requerimientos y en efecto, se encuentra más al alcance del poeta, desde que en 1967 la primera compañía llevó al mercado la primera grabadora analógica y en 1997 la grabadora digital.

Opino que es posible encontrar en el videoarte piezas con contenido inspirador para videopoetas y considero valioso mencionarlas en esta historiografía pues les encuentro un alto valor poético.

Es el caso de la obra que inaugura la carrera artística de Christian Jankowski, *Telemística*, de 1999. El artista aprendió italiano y consultó a adivinos de la televisión, preguntándoles por el éxito que tendría su obra. Grabó las respuestas en vivo. “un artista nunca está satisfecho”, le responde la tarotista. <https://vimeo.com/402598459/2f3dda840d>



Ilustración 7. Instantánea de *Telemística*, de Christian Jankowski, 1999.

La idea es inspiradora porque la componen muchos elementos de orden social, psicológico y no solo estético: por una parte, está la preocupación central en la vida de todo ser humano frente al éxito o fracaso de su trabajo y la curiosidad por saber el resultado; por otro, la tentación de comprar

una solución a las preguntas vitales a través de lo que se publicita en televisión; por último, la excitante posibilidad de interactuar con el medio de la televisión y grabarlo, entre otros. Todo el recorrido de la experiencia estética llega convertido en un videoarte al museo y confirma que el video es hábil para juntar el arte y la vida. La relación que la interfaz de esta pieza tiene con las palabras es orgánica; números y letras aparecen en la pantalla porque así la estética publicitaria propia de estos programas que se conserva intacta, con los montajes que realizaban la televisión en la época, constituyendo un documento de memoria audiovisual.

Otra pieza relevante es *Semiotics of the kitchen*, de Martha Rosler (1975). https://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html La artista se graba tras una mesa, a la manera de los programas televisivos de cocina, junto a utensilios que va mostrando uno a uno, en orden alfabético, haciendo gestos agresivos que indican frustración. Cuando llega a las últimas letras del alfabeto, las que imita o personifica con gesto irónico y mordaz.



Ilustración 8. Instantánea de *Semiotics of the kitchen*, de Martha Rosler, 1975.

La estética del alfabeto ha sido un recurso explotado por la poesía visual. En el videoarte y el arte conceptual es recurrente en el uso de la expresión verbal sin que eso indique estamos frente a obras que combinen la literatura con otros medios. Simplemente son elementos aislados cuya presencia ha enriquecido el lenguaje plástico, como es el caso de esta obra.

Al buscar propuestas disruptivas propias del videoarte, se encuentra la performance que se graba en video, con sus memorables ejecuciones como *Clock-shower*, de Gordon Matta-Clark (1974) <https://www.youtube.com/watch?v=XR1U2BqM1wY>, Thomas Lips, de Marina

Abramovic (1975), entre otros. Así mismo aquellas subversiones del lenguaje televisivo que llevaron a cabo miembros de Fluxus y de otros grupos de acción artística como *Guerrilla Television*, de la revista *Radical Software*, en la década de 1970 y obras como o *Remedial Reading Comprehension*, de George Landow (1970) https://www.ubu.com/film/landow_remedial.html. Todas ellas fuentes de inspiración, por su contenido, su técnica y su fuerza estética.

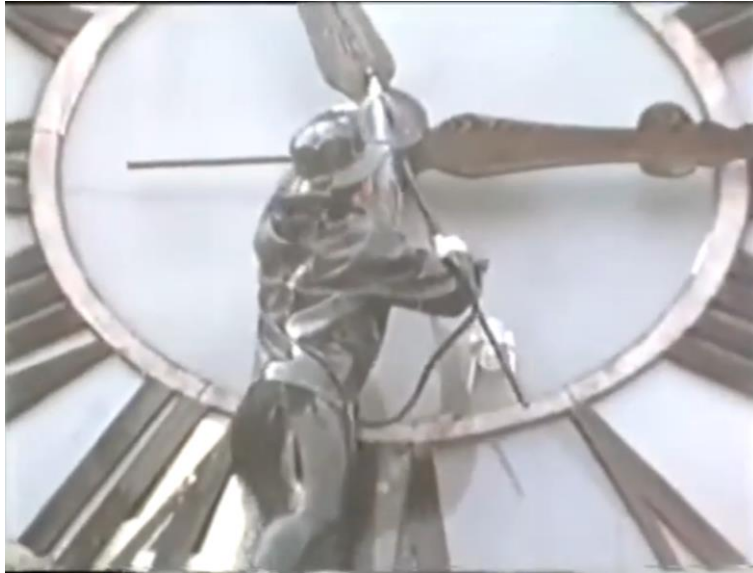


Ilustración 9. Instantánea de Clock-shower, Gordon Matta-Clark, 1974.



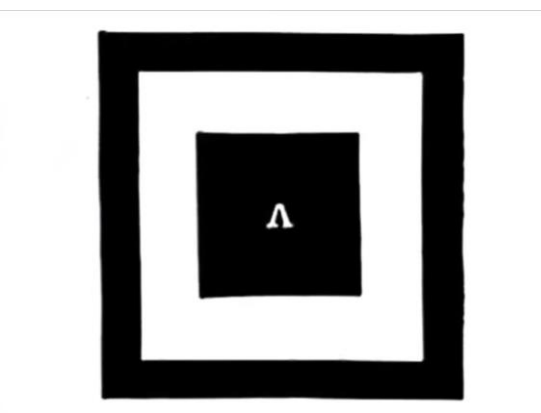
Ilustración 10. Instantánea de Remedial reading comprehension, de George Landow, 1970.

Ahora, deseo centrar mi observación en el videopoema, con la conciencia de que forja su historia propia como lo harán otros medios que experimentan con la poesía y la tecnología, que, poco a poco, crean su propio camino así deban demasiado a sus predecesores.

1.5.3. Apuntes para una historiografía del videopoema

En este subcapítulo, busco generar inquietudes alrededor de la poesía experimental que se expresa a través de las tecnologías digitales, centrándome en el caso del videopoema. Ejercicios similares pueden hacerse con éxito para otros medios audiovisuales y numéricos para la poesía. Es necesario situar la evolución del medio y el protagonismo de personas que lo han cultivado con paciencia, pues está íntimamente relacionado a los medios intermediales como el videopoema ser recibidos solo por las miradas más audaces y arriesgadas. La experimentación requiere valentía en quien crea y perspicacia y curiosidad en el eventual público de la obra.

Como ya expresé, *Roda Lume* (Rueda de fuego) del portugués Ernesto Manuel de Melo e Castro es reconocido como el primer experimento de la poesía con el video. En la antología de ensayos dirigida por Eduardo Kac titulada *Media poetry*, Melo e Castro (2007) relata el proceso de elaboración de la pieza, “en blanco y negro con formas geométricas animadas y letras dibujadas a mano. La animación se realizó mediante edición directa en cámara, registrando imagen tras imagen con un medidor de tiempo. Primero se hizo un guion gráfico con secuencia de imágenes y su respectivo tiempo. Posteriormente se añadió sonido como una lectura fonética improvisada de las imágenes. Yo mismo produje el sonido”. Nació un nuevo medio para la poesía.



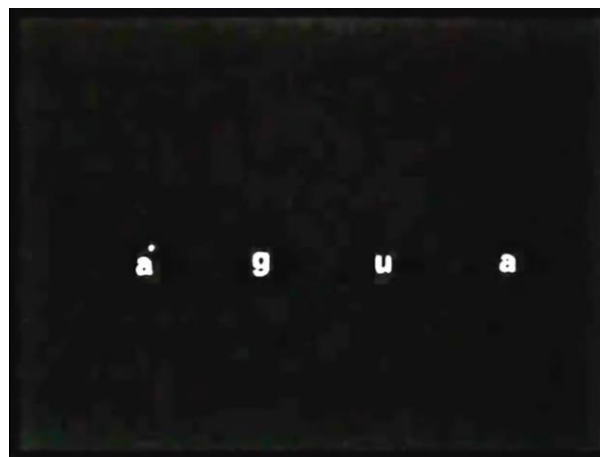


Ilustración 11. Instantáneas de *Roda Lume*, E.M. Melo e Castro, 1969.

El autor reconoce en este ensayo que solo estaba experimentando pero que luego otras personas le dijeron que su obra había marcado un trascendental cambio y que con ella el videoarte se había convertido en videopoema. Pero, antes de crear *Roda lume*, Melo e Castro había pasado varios lustros experimentando con la caligrafía, la poesía visual y la poesía concreta. Había sido un poeta que buscó los límites que es donde él mismo dice que se encuentra la poesía: “En el límite de lo que se puede decir, de lo que se puede escribir, de lo que se puede ver, incluso de lo que se puede pensar, sentir y comprender. Estar en el límite significa a menudo para el poeta estar más allá de la frontera de lo que estamos dispuestos a aceptar como posible” (p. 175) y continúa exhortando a trasgredir las fronteras como hacen los científicos, pero asumiendo el desafío de apropiarse de los conceptos científicos y tecnológicos que permitan al poeta y a la poeta crear sus obras con ellos.

Ernesto Manuel Melo e Castro declara que “una sensación de fascinación y aventura me dijo que las letras y los signos que estaban quietos en la página podían adquirir movimiento propio. Las palabras y las letras podrían por fin ser libres, creando su propio espacio” (p. 176). La pieza causó gran revuelo al ser emitida en la televisión portuguesa en 1969. Luego, sucedió que al ser una pieza única se perdió. A partir del *storyboard* original, él mismo la reconstruyó en 1986 cuando ya había hecho varios videopoemas, experimentando en laboratorios universitarios de televisión y en su estudio personal que fue construyendo con aparatos que encontraba en el camino. *Roda lume* está disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_85kccMsaJA Fue hasta 1978 que surgió el término videopoema, como ya mencioné, de la mano de Tom Konyves, poeta y videasta (videopoeta) húngaro de nacionalidad canadiense. Gran parte de esta investigación quiere reconocer el aporte de Tom Konyves al medio, a través de sus obras, su pensamiento, sus ensayos,

sus conferencias, su manifiesto de la videopoesía y la antología de 2022 “Poetas con videocámara”, que reúne 29 obras de 12 países de 4 continentes.

Este primer videopoema no surge de la nada. Fue gestado en el ambiente experimental de Montreal en la década de 1970, a principio se creó el grupo *The vehicle poets*, poetas angloparlantes que tienen, pues que el grupo está vigente, la intención de sumar otros medios a la poesía, como la performance, el video y la instalación y subvertir el orden en general. En una de esas performances públicas, Tom Konyves se graba sin mirar a la cámara, apenas aparece su sombra, mientras lee un poema. Luego, en la edición, incluye una voz femenina que lo interrumpe diciendo la palabra stop mientras que la imagen entrecortada de una señal de tránsito que dice “stop” se muestra parpadeante, al mismo tiempo. Es una experimentación con el medio técnico la que hace el poeta, que lo que conduce al nacimiento de la obra videopoética. La lectura del poema en sala también incluía la voz femenina que la interrumpía con la palabra *stop*, justo como pasa cuando se dicta un telegrama.



Ilustración 12. Instantáneas de *Sympathies of the war*, de Tom Konyves, 1978.

A *Sympathies of the war* le siguen otros experimentos con el medio, gracias al trabajo de Tom Konyves como productor de televisión. Su obra llega a estilizarse de tal forma que consigue crear piezas de una gran calidad técnica, como *Hopscotch*, incluida en el corpus. Un fragmento del primer videopoema se encuentra siguiendo el enlace <https://www.youtube.com/watch?v=CuC9vSXiOUE> en una conferencia del autor sobre la materia. Volveremos a lo largo de esta línea de tiempo a referirnos a este poeta y a sus diversos aportes a la videopoesía.

En los años ochenta, se abre un fabuloso panorama para la videopoesía, pues el video se populariza en el mundo y con él los deseos de poetas experimentales de trabajar con él. En Italia, 1980, Enzo Minarelli, crea *Poemático*, su primer videopoema, disponible en: https://www.3vitre.it/cdrem_videopoesia.htm. Este poeta ha dedicado su vida a innovar los medios para la poesía. Se le reconoce como poeta sonoro, performer y su planteamiento es la Polipoesía, a la que escribió un manifiesto publicado por primera vez en el Catálogo de Tramesa de Arte, Valencia, España, 1987. El manifiesto advierte en su primer punto que “Sólo el desarrollo de las nuevas tecnologías marcará el progreso de poesía sonora: los medios electrónicos y la computadora son y serán los verdaderos protagonistas”. Continúa recomendando que la palabra debe ser capaz de liberar sus sonoridades multipropósito. La poesía sonora es así fundamental en la polipoesía, que nace para ser representada y llevar al límite las propiedades del sonido poético en escena. Minarelli es heredero de la tradición de la poesía visiva italiana. *Poemático* es una pieza de 2’43’’, en blanco y negro, que reúne la grabación de tres performances. El elemento cohesionador entre las performances es el sonido y la experimentación acústica con la palabra *poema*.





Ilustración 13. Instantáneas de *Poemático*, de Enzo Minarelli, 1980.

En la primera *performance*, los brazos están cubiertos por un plástico negro y las manos aparecen haciendo gestos que parecen imitar los sonidos de las vocales y de la palabra; luego, se ve el rostro del poeta encerrado en una superficie rectangular, atrapado por un vidrio contra el que pega sus labios mientras sigue articulando las sílabas y las letras de la palabra. En este punto, la voz se mezcla con música, una especie de rap. Suena de fondo. Por último, el poeta aparece vestido de blanco en un espacio al aire libre en donde se han dispuesto las letras de la palabra en círculo. Él va de una letra a otra, la voz se vuelve más frenética y la cámara lo sigue, le hace *zoom* desde un plano picado.

En 1984, Paulo Barreto anima el poema concreto *O pulsar*, de Augusto de Campos, con la voz de Caetano Veloso. El poema concreto original es de 1975, se llama *Caixa Preta (O pulsar)* (Caja negra [Pulsar]) es una hoja de papel tamaño A4, impresa en *offset*, que reposa en la colección del Museo Reina Sofía. El videopoema libera la posibilidad de que conozcamos el poema y circule entre la gente joven del mundo cuando sus enseñantes desean mostrarles la poesía concreta. La belleza de la transmediación a videopoema fue replicada en 2014 por Gonzalo Aguilar, quien

mejoró la calidad visual de las letras. Y es la versión que se puede visitar aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>

Continúo este recorrido en Brasil, el país de la experimentación con la poesía en Suramérica y el mundo. Cito ahora el trabajo pionero del poeta experimental Eduardo Kac, *Reabracadabra* (1985). Se trata de una animación de letras que constituye el primer paso para su extensa y dedicada obra, ciertamente, científica poética. Luego de estas expresiones iniciales, Kac dio a luz poemas holográficos, experimentos genéticos, investigaciones sobre el tema de la poesía experimental y un sinnúmero de aportes. Aquí, la antología de experimentación de las artes y la poesía, UbuWeb, cita su videopoema: https://www.ubu.com/film/kac_Reabracadabra.html, y afirma que es un poema animado minimalista, “An incantatory word of Kaballistic resonance is rendered as a cosmic monolith following the atomic model (the vowel as nucleus and the consonants as orbiting particles)”.

En este camino, no había surgido todavía un videopoema en Latinoamérica en español y lo trae la poeta y artista colombiana Margarita Becerra Cano (1989). A finales de los años 80, Margarita experimentó con el video y la poesía, manifestando una preferencia por la ruptura en un país que no tuvo vanguardia artística, como es Colombia¹⁵. Gracias al descubrimiento hecho por Juan Carlos Guerrero-Hernández (2022), en la investigación: De Orfeo a las Ménades: hacia una videopoesía nómada en *There is no forgetting* de Margarita Becerra Cano, pude conocer el nombre de esta poeta brillante, estudiante de video arte en Estados Unidos pero buscadora de un lenguaje propio. En el estudio que hace Guerrero-Hernández se encuentra una descripción detallada del videopoema, al que no tengo acceso porque no está en internet. A juzgar por la prolongada descripción en videopoema contiene una poderosa teoría para la videopoesía. Este videopoema es solo parte de la obra que se conserva, pues la poeta tenía guardado su archivo en su casa en Nueva Orleans y lamentablemente fue destruido por el huracán Katrina. Algunas piezas se conservaron

¹⁵ Colombia tuvo que esperar 40 años para que la tocara la oleada de vanguardia artística. Sucedió con el Movimiento Nadaísta, un grupo iconoclasta de renovación del arte y la poesía. Los nadaístas fueron los únicos que se atrevieron a subvertir la conservadora cultura colombiana, a escribir poesía sin tantas formalidades lingüísticas, aunque sin abandonarlas del todo. Aunque no fueron un movimiento de poesía experimental propiamente dicho, sí obtuvieron un importante triunfo entre la juventud y lograron grandes victorias para la popularización de la irreverencia de la poesía. Fueron perseguidos prontamente por la moral pacata predominante en el país. Sus columnas en periódicos y revistas fueron clausuradas. Al ser la única vanguardia, existe un reconocimiento del Nadaísmo como una alegría que dio respiro a la sociedad. Algunos de sus integrantes permanecen activos hoy en la poesía. Algunos poetas nadaístas: Gonzalo Arango, Jotamario Arbeláez, Dario Lemos, Elmo Valencia, Patricia Ariza, Eduardo Escobar, Dina Merlini.

en Bogotá, en archivos familiares y es de donde el investigador toma la obra realizada por Margarita Becerra Cano en 1989 y la comparte.



Ilustración 14. There is no forgetting, de Margarita Becerra Cano, 1989.

Ingresa a los años 90, citando la obra de Caterina Davinio, videopoeta italiana cuyos trabajos también son herederos de la importante tradición de la poesía visiva italiana¹⁶, Davinio presenta *Dialogie Al metroquadro* videopoema realizado entre 1992 y 1994, con animación digital.

¹⁶ Ver el archivo del *L'arengario Studio Bibliográfico*. Dott. Paolo Toninii en: <http://www.arengario.it/>. Entre decenas de materiales que documentan la vanguardia italiana, se encuentra: *La poesia visiva in italia. una collezione di trentadue libri*, libro digital con obras de poesía visiva, en: <http://www.arengario.it/wp-content/uploads/2020/10/arengario-2012-digital-poesia-visiva-italiana.pdf>

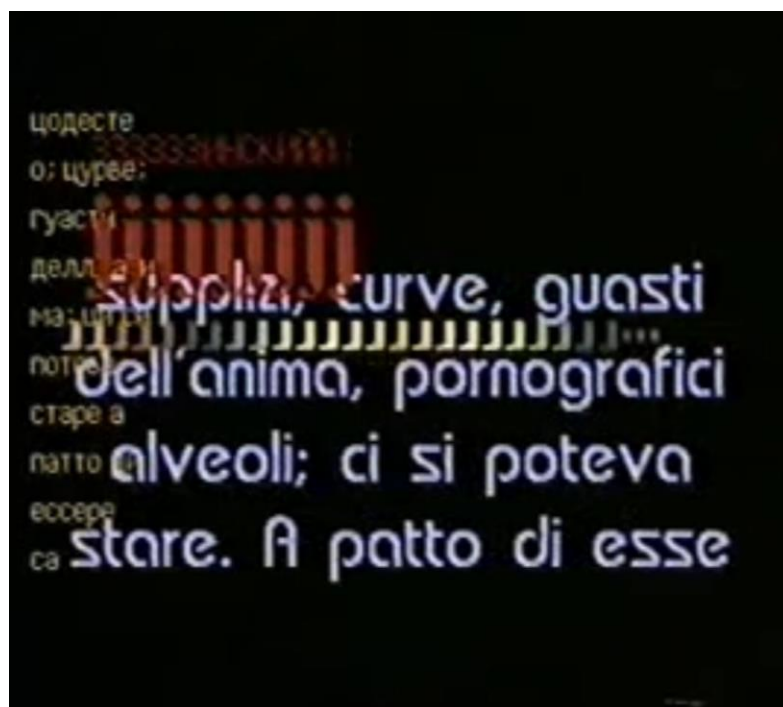


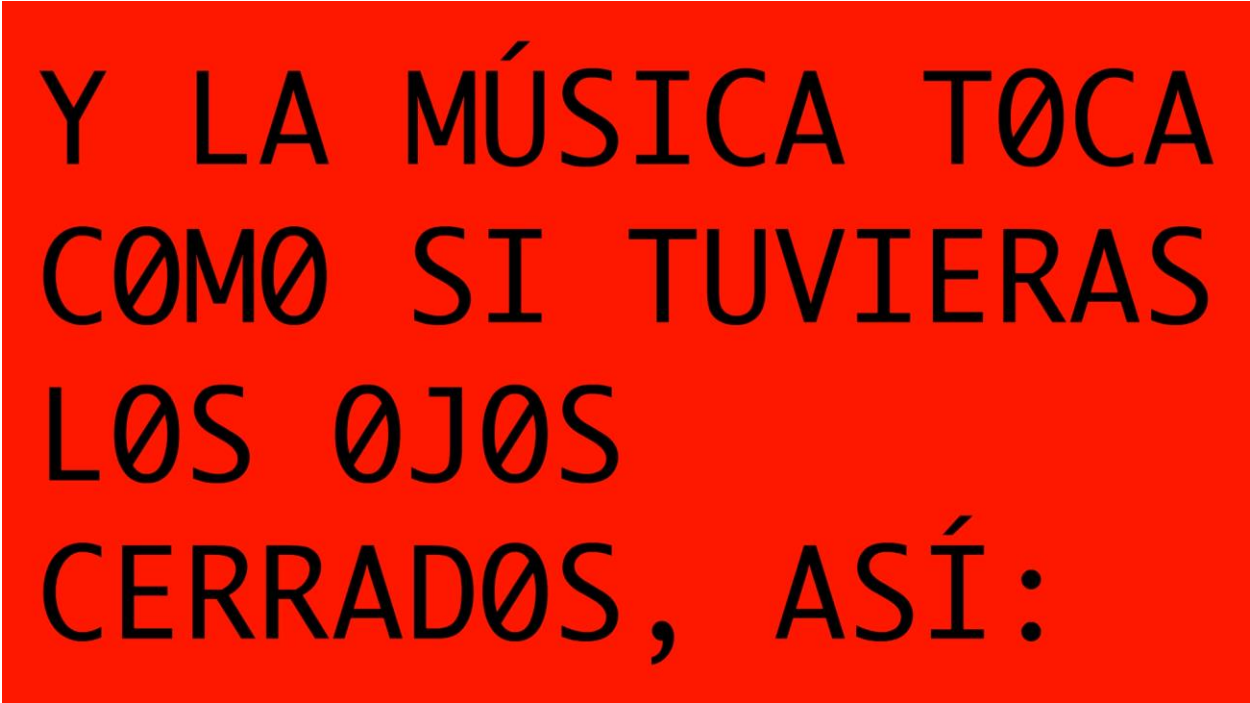
Ilustración 15. Instantánea de *Dialogie al metroquadro*, de Caterina Davino, 1992-1994

El sonido de una llamada en la que conversa un hombre con la autora, el timbre de un aparato electrónico de la época, descontextualizados de las imágenes que son animaciones computarizadas, crean cierto desasosiego y una sensación de profunda belleza. Davinio ha continuado su obra de poesía experimental, pero este video es inaugural de su estética sutil y sugerente. <https://www.youtube.com/watch?v=yCf6opZ2RN4>

En los años 90, emerge con fuerza la poesía digital en el mundo¹⁷. Mucha de esta poesía digital se remedia en video como es el caso de las fascinantes y afamadas obras de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, a las que los autores han llamado cine experimental, a falta de un nombre más apropiado. En esta época, los poetas rechazaban la poesía experimental y seguramente la denominación de estas piezas como videopoesía no caló. Las piezas fueron hechas en el programa de animación Flash, es decir, en principio funcionaban como los banners publicitarios que se activan al dar click. Solo que las letras y la obra ocupaban toda la pantalla del ordenador. El programa Flash fue descontinuado por el fabricante lo que ocasionó un caos para

¹⁷ Ver las diferentes versiones de p0es1s, antologías y exhibiciones de poesía digital en Alemania y en Brasil, creadas por el poeta e investigador brasileiro André Vallias y el poeta y curador alemán Friedrich Block, en <http://www.p0es1s.net/> En 1992, lanzan el primer gran trabajo recopilatorio de los experimentos computacionales para la poesía en el mundo y continúan la labor de recopilar obras hasta 2019. Las antologías contienen algunos enlaces todavía válidos a las obras más importantes y bellas del principio de la experimentación poética con lo digital.

miles de obras de poesía animada que ya podían verse en internet sin un programa que ya no era tan popular y que no conseguía abrirlas a todas. Felizmente, YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES realizó la remediación de las animaciones Flash a video y hoy todavía se pueden disfrutar en su integridad. Por la emoción que me causa este cine experimental y la poesía que encuentro en esta pieza llamada *Samsung*, incluyo a estos artistas en este recorrido por la videopoesía: https://www.yhchang.com/SAMSUNG_S_V.html



Y LA MÚSICA TØCA
COMO SI TUVIERAS
LOS ØJØS
CERRADØS, ASÍ:

Ilustración 16. Instantánea de Samsung, de YOUNG-HAE CHANG HEAVY INDUSTRIES, 1999.

Samsung es un diálogo de desamor con una pantalla averiada. Como en todas sus piezas, los textos están escritos en esta tipografía especial que ocupa toda la pantalla, con fondos neutros (han cambiado hace poco a fondos con fotografías) y pasan perfectamente sincronizados, con alguna pieza de jazz. de modo que las oraciones parecen estar bailando y crean una armonía irresistible. A finales del siglo, la poema era experimental en muchas latitudes¹⁸.

De comienzos del siglo XXI, datan los primeros videopoemas de Javier Robledo en Argentina. Javier Robledo es además el creador del primer festival de videopoesía del mundo,

¹⁸ Eran tiempos de experimentalismo. Las Bienales de Poesía Experimental de México organizadas por César Espinosa y las exhibiciones P01ES1S, realizadas por Friedrich Block y André Vallias, entre otros grandes esfuerzos resonaban en el mundo. Buena parte de la inspiración de esta tesis la debo al poeta Philadelpho Menezes que había comenzado la exploración académica de la poesía experimental en Maestría en Semiótica de la Universidad de Sao Paulo, sueño que la muerte truncó en 2000.

VideoBardo. Su obra tiene orígenes performáticos, como la de Enzo Minarelli, entre otros. Voy a incluir al videopoema del camino, P-O-E-S-I-A, de Javier Robledo.



Ilustración 17. Instantánea de P-O-E-S-I-A, de Javier Robledo, 2003.

La cámara graba un camino al que se le aplica un efecto en edición que genera la sensación de que algo se está moviendo por dentro de la tierra. Luego, surge este pedazo de roca rectangular, marcado con las letras del nombre del videopoema. Una mano lo toma y lo lanza. Lo toma de nuevo y lo lanza, luego el video se rebobina y aparece la roca rectangular exhibida en un museo. Lo que fue una roca recogida de la calle ingresa con estatus de obra al museo. La poesía es lo que se puede ver, lo que está explícito en la vida cotidiana y todos pueden entender. El videopoema está disponible en: https://youtu.be/iMn1YV1Y_LA?si=SjjqHpM46mhFIkMe

Sin pretender agotar la historia del medio videopoema, cerraré este recorrido con Belén Gaché, poeta argentina, cuyos experimentos recientes con videos grabados en Second Life y en performance en vivo con realidad aumentada, deseo incluir. Considero que al encontrar la solución final en el video para estas piezas, la autora puede aportar a la historiografía del videopoema.



Ilustración 18. Instantánea de "Aurelia: Our dreams are a Second Life" es uno de los videopoemas de Belén Gache, en 2012, de la serie "Lecturas".

En esta pieza, la poeta lee *Aurelia*, de Gérard de Nerval y pasea con su avatar por el mundo virtual conocido como Second Life. Cruza las calles, los espacios distópicos, un bar de rock gótico con otros individuos bailando (por la música, en este momento, detiene su lectura). Durante cinco minutos y medios, la poeta visita esa otra realidad llevando quizá su cuento poético favorito y el de muchas de nosotras. La poesía trasciende de su mano los mundos y llega a donde definitivamente no había llegado. Gracias al video, se puede conservar la pieza que a mi juicio es una innovación intermedial.

Entre los archivos exclusivamente de videopoesía, destaca la Antología *Poetas con videocámara*, curado por Tom Konyves. Esta es una valiosísima colección de experimentos videopoéticos que además fueron exhibidos en una sola sala por primera vez en la Surrey Art Gallery, Surrey, British Columbia, Canadá, de septiembre 17 a diciembre 11, de 2022.

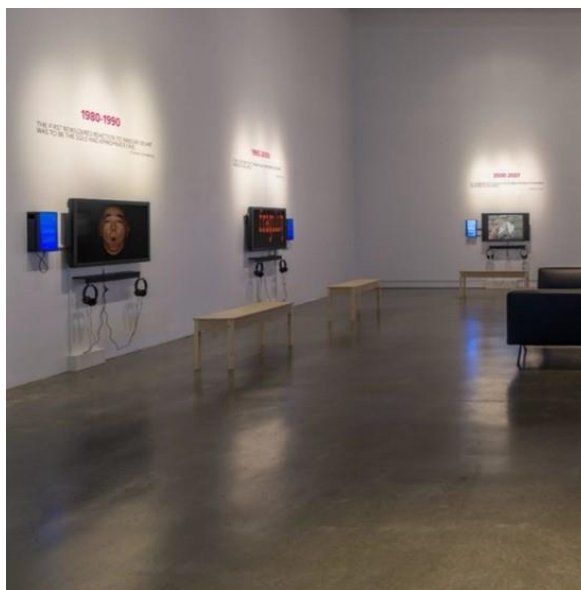
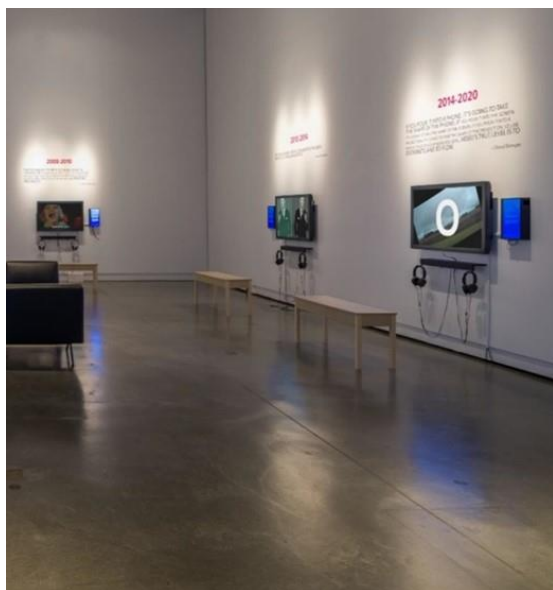


Ilustración 19. Aspecto de la sala de la exhibición *Poetas con videocámara* .

Se espera que el catálogo de *Poetas con videocámara*, que contiene los enlaces a las obras antologadas, se convierta en libro y esté disponible para todos. Es un trabajo precioso al que el autor en su generosidad me dio acceso. Contiene además sus palabras introductorias, siempre dilucidadoras del concepto de videopoesía.

Otro importante archivo para la videopoesía, que lamentablemente no está disponible en internet todavía, es el archivo VideoBardo. En el libro de Sarah Tremlett (2021) se encuentra una descripción de los orígenes de VideoBardo, como archivo y festival de videopoesía, una realización de Javier Robledo, su poeta director, con la coordinación de Marisol Bellucci, desde hace varios años. Hay una lista de los más importantes integrantes del archivo¹⁹. En el mismo libro de Sarah Tremlett (2022), Javier Robledo afirma que cada festival contribuyó a hacer crecer el archivo que ha recibido cerca de 400 obras y las ha exhibido en el festival que ha incluido: “single

¹⁹ Ellos son: “Bartolomé Ferrando (Spain), Boris Nietzsche (Germany), Salamanca (Israel) (sic), Clemente Padin (Uruguay), Marc Mercier (France), Xavier Sabater (Spain), Heiko Strunk (Germany), Eduard Escofet (Spain), Tom Konyves (Canada), Angel Pastor (Spain), Magosia Butterwik (Poland), Antonio Alvarado (Spain), Carlos Trilnick (Argentina), Tom Lupo (Argentina), Nicolás Espinosa (Argentina), Eliza Fernbach (Argentina), Fausto Grossi (Italy), Paola Paz Yee (Mexico), Sarah Tremlett (United Kingdom), Valeria Radrigán (Chile), Claudia Kozak (Argentina), Taniel Morales (Mexico), Ana Camargo (Spain), Ana Pascal (Argentina), Annabella Speziale (Argentina), John Bennett (United States), Cathy Bennett (United States), Ernesto Baca (Argentina), Jorge Luis Antonio (Brazil), Queralt Lencinas (Spain), Margarita Bali (Argentina), Carlos Estevez (Argentina), Pipo Lernoud (Argentina), Juan Carlos Romero (Argentina), Silvina Sperling (Argentina) and Narcisa Hirsch (Argentina)”.

channel screenings, video installations, performances, lectures, workshops and visual poetry exhibitions” (p. 102).

El archivo mejor conservado es el Maldito Festival de Videopoesía, que se encuentra disponible en algunos países, por suscripción pagada, en la plataforma Filmin. Para verlo desde cualquier país es necesario cambiar la ubicación del ordenador a España. En este archivo se pueden ver los videopoemas finalistas en todas las versiones del festival.

Y un último detalle por comentar en este largo apartado correspondiente a la historiografía del videopoema es la aparición de un grupo de italianos guardianes de la videopoesía. Se trata del Movimento Artistico Videopoetico/Videopoetic Artistic Movement, (MAV)- <https://videopoesie2.weebly.com/> – organizado en 2021. El movimiento “nació en 2021 de la pasión de videastas y videopoetas para proteger, difundir, valorar, definir técnicamente y regular de manera más detallada y eficiente la categoría de la videopoesía.” (Quiénes somos). El movimiento, en orden de proteger la videopoesía, emite valoraciones con la ayuda de un equipo amplio de personas que considera expertas en el tema. También convoca un premio internacional.

Se aprecia en los tiempos que transcurren que la transformación constante en los métodos y formas está siendo apreciada desde enfoques dinámicos como el de la Intermedialidad, en el caso del arte. En este enfoque, la importancia que se le da a la técnica equivale a la que ésta tiene efectivamente en la creación artística y que quizá ha sido desestimada por el contenido. Mécholuan (2003) advierte que es preciso notar que la tecnología contribuye a la evolución del sentido:

Le *logos* a ainsi longtemps été perçu — ou plutôt construit — non seulement comme supérieur à la techné, mais encore comme indépendant de la technique. Il faut, à l’inverse, redonner sa double valeur au terme de «techno-logie» et saisir combien c’est la technique qui a permis les ressources du *logos*²⁰ (Méchoulán, 2003, p. 22).

Para una mirada intermedial, la frontera entre el logos y la técnica no se debe definir, sino que, al contrario, se percibe llena de riqueza y de detalles inquietantes. No hay qué sin cómo, o no se puede separar el contenido de la forma.

Comprender el fenómeno de la poesía experimental desde el punto de vista intermedial valora el sentido de la técnica y de la tecnología en su potencia creadora y generadora de

²⁰ *El Logos ha sido percibido –o más bien construido– durante mucho tiempo no sólo como superior a la tecnología, sino también como independiente de la tecnología. Debemos, por el contrario, devolverle su doble valor al término “tecnología” y comprender cómo es la tecnología la que ha permitido los recursos del logos.*

experiencias poéticas. Al darme cuenta de la dificultad para definir el fenómeno de la poesía que se expresa a través de la tecnología del cine y/o del video, comprendí que así está sucediendo en todos los ámbitos en los que la poesía quiere involucrarse con la tecnología digital. Por lo tanto, encontré la necesidad de crear una manera versátil y dinámica de observar, analizar y orientarme frente a los sucesos de la poesía que experimenta con otros medios técnicos y aportar una herramienta metodológica a otros creadores e investigadores a ubicarse en el momento y lugar en que están sucediendo estas transformaciones de la expresión humana.

Encontré también que la intermedialidad no está abordando suficientemente la videopoesía (ni la poesía). El enfoque se ocupa de la performance, el teatro, el cine, pero la poesía que experimenta con otros medios no cuenta con análisis profundos que se dediquen a ella. Esto lo corroboré en entrevista realizada a la poeta Hélène Mattel,²¹ que reconoció que el enfoque intermedial no se ha ocupado de la poesía. Por esas razones, esta tesis propone un modelo de poética intermedial como metodología de análisis del corpus y de otros materiales de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales.

²¹ Doctora en literatura, artes escénicas y de la pantalla de la Universidad Laval, Québec. Pertenece al grupo de investigación CRIalt en la Universidad de Montreal.

CAPITULO 2

Investigación intermedial como alternativa metodológica para la comprensión de fenómenos poéticos contemporáneos

Introducción

En el capítulo anterior, expuse las categorías teóricas *poesía experimental*, *medio*, *intermedia*, *intermedialidad*, *nuevos medios* y me acerqué a la idea de videopoema como medio. Para consolidar la noción de videopoema requiero profundizar en la noción de medio como la dimensión material en que sucede una comunicación.

La definición de Eric Méchoulan (2003) precisa que el medio “es lo que permite los intercambios en una determinada comunidad, a la vez como dispositivo sensible (piedra, pergamino, papel, pantalla catódica son soportes mediáticos) y como entorno en el que se realizan los intercambios” (p.19). En este capítulo, necesito distinguir entre esas dos acepciones; por una parte, la que implica el ámbito de circulación de un mensaje y, por otra, la del soporte o medio técnico, que se refiere al equipo específico que se usa para producir mensajes varios, por ejemplo, una cámara de video. Una tercera acepción para la palabra medio es la de aquello que está entre dos sucesos u objeto. Lo cierto es que el videopoema y otras expresiones de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales, nuestros objetos, pueden denominarse medios cuya aparición histórica que nos es más o menos cercana, permite que encontremos más fácilmente en ellos la hibridez que es propia de todos los otros medios. El videopoema y otros medios creados por la experimentación de la poesía con la tecnología son solo una expresión más de este universo de medios en formación.

La idea del videopoema como medio que se forma a partir de la integración de video y poema, con la condición de que transforme a ambos medios, nos llama a una profunda sustentación que permita distinguir claramente al videopoema del videoarte, de las películas de poesía o de cualquier grabación y edición de video que incluya un poema o un fragmento de éste, pues esa distinción existe y radica en que el videopoema involucra elementos semánticos y técnicos que proponen un cambio y en efecto transformador del poema y del video, mientras crea un espacio y un momento de develamiento propio de la poesía: una experiencia poética.

En este capítulo, iremos paso a paso en la formulación de un modelo metodológico que aporte a la discusión y comprensión del videopoema y otros fenómenos de intermedialidad entre el poema escrito y otros medios que se valen de las tecnologías digitales. Por una cuestión práctica y para enfocar la aplicación del modelo, elijo el videopoema para el análisis. Busco un aporte a la comprensión del videopoema como un fenómeno intermedial que en el que poetas, artistas, personas pertenecientes a las academias y a equipos directivos de festivales de videopoesía tienen interés, con el fin de acompañar sus decisiones estéticas y ayudar a discernir, entre toda la profusa producción de obras, aquellas que proporcionan una experiencia poética genuinamente experimental.

Como ya se menciona desde el título, este trabajo incorpora la intermedialidad como metodología versátil y modular para el análisis de los experimentos de la poesía con las tecnologías digitales. Es notoria la afinidad que tiene la intermedialidad con los objetos y experiencias que estudia. En la primera parte de este segundo capítulo, se abordará de forma general la intermedialidad como enfoque metodológico, exponiendo algunas de las características propias de los modelos de análisis de los fenómenos intermediales, sin llegar a agotar todos los existentes porque es profuso el surgimiento de ideas sobre lo intermedial que ajustan los esquemas anteriores, los complementan, los perfeccionan o los enfocan en determinados objetos de estudio, los cuales, como se sabe, también se caracterizan por permanecer en revisión, elaboración y metamorfosis constante.

En la segunda parte del capítulo, se aportará en la formulación de un modelo de poética intermedial. Ya había mencionado que si bien los estudios de intermedialidad se ocupan de medios como el cine, la performance, el cómic, el teatro, etc., pocos estudian a profundidad la poesía y sus experimentos intermediales desde el propio enfoque intermedial. Los experimentos que resultan en poemas visuales, poemas sonoros, poemas performáticos, videopoemas, poemas digitales, poemas generados con programas o con Inteligencia Artificial y un largo etcétera de medios creados y en proceso de concepción, no llaman tanto la atención de la investigación intermedial. De manera que el objetivo es hacer un aporte metodológico que integre las concepciones más agudas de la intermedialidad como nueva episteme, con elementos de la poética (más allá del análisis del material verbal, agotado por los formalistas y otras corrientes analíticas de la poesía en el siglo XX) como los procesos psicológicos propios de la poesía (desautomatización, disimetría), el lenguaje, la experiencia, el ritmo, etc.

Por último, el capítulo culmina con la adaptación del modelo de poética intermedial al caso específico del estudio del videopoema, con énfasis en descubrir la trasgresión técnica que eventualmente suceda en los dos medios que en él se combinan o se integran. Es aquí donde se formula propiamente el modelo de poética intermedial que es un intento para distinguir las mediaciones de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales en su densa variedad, de tal forma que se puedan discernir las obras que consiguen experiencias transgresoras y en qué medida lo son. En el caso del videopoema, intento diferenciarlo de otros experimentos que se hacen entre medios, a saber, poema, cine y video. El modelo de poética intermedial que propongo está basado en el modelo de transferencias realizado por Lars Elleström, a cuyas categorías intermediales sumo categorías como extrañamiento, irreversibilidad, la disimetría o plasticidad. Con este modelo resultante pretendo estudiar el videopoema y, propiamente, el material elegido como corpus en este trabajo, pero, aspiro a que sirva para comprender otras mediaciones de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales.

2.1. Parámetros generales de la investigación intermedial en el umbral de la era digital

A principios de este siglo, surge un creciente interés por los estudios intermediales en el mundo, considerados como alternativa para la comprensión de obras de arte inclasificables y cada vez más presentes. En efecto, la intermedialidad forma parte de una serie de cambios en la episteme y en el paradigma general en el pensamiento humano. En el arte, en particular, el cambio comienza a principios del siglo XX, lo cruza y se afianza en el siglo XXI. Las Vanguardias artísticas hicieron sus mayores aportes a estos cambios, al iniciar la desinstitucionalización de las artes puras y sus definiciones, rompiendo los límites entre ellas y generando fusiones entre los diferentes medios artísticos cuyas consecuencias e influencias se reconocen en todo el arte contemporáneo. En todo este movimiento incluso se ha llegado a concebir la desaparición de la idea de medio (Manovich, 2006). Comparto la posibilidad de esa postura ante la inminente intermedialidad exacerbada por la era digital, cuando las obras que se crean con tecnologías (también éstas en formación) exponen a medialidades indefinidas como es el caso del objeto de estudio de esta investigación.

Sin embargo, lo que pienso es que el fenómeno de la intermedialidad que acontece a los medios artísticos vale una reflexión más que una declaración de caso cerrado, sobre todo porque la práctica de la ruptura de la medialidad no es común a todas las creaciones y porque se requiere

pensar en los cambios en el arte como forma de percatarse de sus relaciones con el entorno político y de interés general.

En efecto, la mayoría de quienes se reconocen como poetas continúa la producción de sus obras siguiendo las ancestrales formas de la escritura de poemas que emplean y manipulan en exclusiva la materialidad verbal, organizada en versos, estrofas o en párrafos (cuando se trata de poemas en prosa), editada en libros que se imprimen sobre papel o en forma de libro digital, se distribuyen a través de librerías y se reservan en bibliotecas públicas y privadas. Esta forma tradicional de hacer poesía no es la única. En la poesía existe lo que podríamos llamar una *tradición de ruptura*, la poesía experimental, que se arriesga a la mutación, la combinación o integración del poema escrito con otros medios, asumiendo la herencia estética de las Vanguardias artísticas. Por lo pronto, este trabajo se ocupa de la transformación medial digital en la expresión poética, que da pie a obras de naturaleza experimental en la técnica y propositiva en el contenido, centrándose en el videopoema como caso cuyo estudio ayude a comprender eventualmente otros medios.

En efecto, se habla de la intermedialidad como el enfoque correspondiente a una época de transición entre el desprestigio de las antiguas instituciones, como el Estado-nación o las grandes religiones, y la fundación de nuevos cánones. Se trata de la “aparición de un entorno de red que remite a un sujeto y a una memoria que ya no son los mismos que habitaban la escritura” (Mariniello, 2003). Por cierto, no es solo la ideología la que se cuestiona sino todo el conjunto de las prácticas sociales que se ven intervenidas por cambios en la experiencia de conocer, leer y escribir, relacionarse, redefiniéndose en términos de mediatización. Por supuesto, se trata de una transición a un sistema de valores otro que comprende transformaciones epistemológicas, entre muchas otras, que no se pueden obviar aunque el antiguo paradigma se resista a morir.

El ser ya no es fácilmente reducible sino que cada vez se nos hace más familiar su multiplicidad, su exuberancia y su devenir diverso. El pensamiento trasciende la objetivación para abrirse a la observación de las relaciones que los objetos establecen entre sí. Tal es la dinámica que sugiere la intermedialidad como enfoque siempre en formación: un pensamiento basado en relaciones, que adjunta la acción y el movimiento como partes substanciales del análisis académico visto en la medida de su devenir. “La intermedialidad conceptualiza una dinámica de pensamiento y práctica, es un conocimiento que pasa por un hacer” (Mariniello, 2003). Esta postura atraviesa toda la experiencia humana de pensar y sentir el mundo.

Nuestra familiaridad con la mediación propia de la época nos permite el desarrollo de prácticas intermediales como hábitos en nuestra vida cotidiana. Tomar fotografías digitales de un paisaje urbano, por ejemplo, un parque con esculturas, bailarines de hip-hop, practicantes de *parkour*; publicarlas luego en una red social digital, acompañadas de un pensamiento escrito con algo de poesía, recibir la interacción de una comunidad digital a la que pertenecemos. O ir al cine a ver la adaptación de una novela juvenil para retornar a casa y escribir un nuevo final para la película en el blog de la comunidad de seguidores del libro o de la película. Conectarse a una transmisión en vivo de una conversación entre periodistas palestinos y médicos sobrevivientes de una masacre sionista en un hospital de Gaza y luego participar en un foro virtual replicando la información o salir a marchar, tomar fotografías de la protesta y publicarlas en una red social. Se trata de gestos intermediales que hemos automatizado y se nos hacen casi naturales pero que, en realidad, envuelven una evolución y un cambio de paradigma que definitivamente no se pueden dimensionar desde una “alfabetización moderna”, manera de leer y escribir propia de una época moderna, reconocida así por Silvestra Mariniello (2003) que la caracteriza por una dinámica de oposiciones (el sujeto, por una parte y, el mundo. el objeto, por la otra) sin acceder a una confluencia, indistinción o devenir por fuera del lenguaje verbal hacia otros lenguajes y saberes figurales, del sonido, del movimiento interactivo, de la integración. De este modo, la llamada *alfabetización moderna* al distribuir los papeles de cada esfera de la actividad humana, separarlos haciendo taxonomías del conocimiento, de los discursos y de las prácticas humanas, hoy resulta insuficiente a la comprensión de la comunicación en la época de la mediatización, en la que priman la visualidad unida a la sonoridad en una multiplicidad de modos de transmisión o multimodalidad (Kress & van Leeuwen, 2001), en la que aparecen los objetos más allá de ellos mismos y se hace necesaria la configuración de una mirada hacia las relaciones con las que aquellos se desarrollan y gracias a las que permanecen en un cambio continuo.

La alfabetización moderna, como Silvestra Mariniello denomina a la manera anterior de leer y escribir, previa a la digitalización de estas prácticas, corresponde a otro modo de pensar diferente al de la era de la mediatización de la lectura y la escritura y de un sinfín de relaciones y prácticas. “Mientras la cultura impresa considera funcionalidades separadas para el lector y el escritor, y por lo tanto, como enfatiza Brams, parece no haber analizado varios juegos existentes entre el autor y el lector en ninguna obra literaria, los nuevos medios se centran en la naturaleza lúdica de la interacción entre el lector y el escritor e incluso visualizan o encarnan tales discursos

interactivos lúdicos (Emadi, 2022, p.18). La relación entre lector (espectador) y escritor (generador de una obra de poesía con tecnologías digitales) es un campo dinámico y su estudio debe atraer el interés a futuras investigaciones, en las que la teoría intermedial jugaría un papel preponderante.

La observación de las relaciones entre quien genera la obra poética y quien la recibe y su inquietante intercambio y devenir en la mediatización de las prácticas de la lectura y la escritura se propone como un campo de riqueza para los estudios intermediales. Tanto el lector como el escritor son un *otro*, al que se puede ver como parte de sí. He aquí que la presencia del *otro* (así parezca opuesto o lo sea) “es entonces un compartir, en el doble sentido del término” (Méchoulan, 2003). La diferencia que pueda existir entre un extremo y otro de la cuestión se asume como división y también como unión, convergencia, pues solamente en la acción de *compartir*, es decir, solo en la medida de sus relaciones puede concebirse la presencia. En la posibilidad de la integración, la presencia existe: esto aporta la mirada intermedial que en ocasiones se hace metafísica, como en el caso de los análisis de Éric Méchoulan. La intermedialidad se acerca a dotar de nombre y sentido a las prácticas sociales en esta época y no solo a las que contienen intención artística sino a las cotidianas y comunes.

Es así que la intermedialidad es algo más que el enfoque que se ocupa de las relaciones entre los medios sino que es proporcional a los cambios de paradigma que corresponden a la era del cambio en la materialidad de la comunicación. Largas y conocidas son las transformaciones que la imprenta introdujo en la vida humana y, lastimosamente, no fuimos muy conscientes de cómo sucedieron (Mariniello, 2009). Con la visión intermedial surgen los detalles de cómo sucede la mediatización de las sociedades a nivel político, económico, social, espiritual, pero de forma no separada, permitiendo que todas las esferas se entremezclen en el análisis tal y como están entremezcladas en la realidad. Es posible dibujar una figura del momento cuando observo cierto fenómeno, teniendo en cuenta las intersecciones entre las esferas de toda índole de la actividad humana, consintiendo que están en movimiento, en proceso de configuración constante. A una metamorfosis histórica corresponden un cambio de mentalidad y de paradigma estético, político, científico.

En este develamiento de un mundo, la intermedialidad comienza en el intento por comprender el arte que corresponde a la época de la mediatización, pero es posible incluso que propicie estudios de otro tipo, sobre otros fenómenos que excluyan al arte o sobre el arte que es

excluido del museo²². A esta investigación, este enfoque es pertinente por la naturaleza del objeto de estudio y la necesidad de reconducirse al entrecruzamiento de técnicas que como puntos de una figura se enlazan para dar forma a un mensaje poético, cuya comunicación suele convertirse en una experiencia poética y va más allá incluso de la misma esteticidad con la que se tiñe una idea de la poesía, purificada y aislada de su propio contexto.

Como se dijo, son profusas y muy variadas las posturas académicas acerca de esta forma de ver y pensar. Cada científico profundiza y enfatiza en uno o varios aspectos del enfoque y hace su aporte. Éric Mechoulan ha desarrollado sobre todo el pensamiento metafísico de la intermedialidad.²³ Para Silvestra Mariniello (2002; 2003; 2009) la intermedialidad es un enfoque poético y de profunda transgresión epistemológica; ella entiende que con la mediatización de la vida se configura un salto en la manera de concebir el mundo, salto que ya han dado algunas artes y la mayoría de las prácticas sociales y que la intermedialidad como nueva episteme contribuye a comprender. Para Lars Elleström (2014; 2021) son precisas las estructuras de tipo lingüístico para abordar los fenómenos intermediales y sus aportes construyen en buena parte el modelo de poética intermedial que propone este trabajo. De igual forma, en español, los teóricos Antonio Gil y Pedro Javier Pardo (2018) han aportado interesantes estudios sobre la intermedialidad.²⁴ Por su parte, en el libro *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Amélie Florenchie y Dominique Breton (2016), señalan el importante concepto de dispositivo intermedial, entre otros.

²² Una amplísima disertación sobre la intermedialidad y su posición política es iniciada por Jens Schröter (2010). Las preocupaciones que comparte parten en la idea del fin de los medios y de su separación formal presente en Manovich hasta la defensa del concepto de post-media, por parte de Rosalind Krauss. Esta estudiosa del arte que se interesa por “lo que queda fuera de la historia del arte”, defiende el concepto de post-media y expresa su fascinación por los artistas que crean su propio medio, como Ed Rushka con los coches y James Coleman con la tecnología de baja calidad. Afirma: “El medio se convierte en el propio artista”. Su crítica a la intermedialidad sugiere la impregnación que presentan algunas obras intermediales de los usos y modos propios del capitalismo y su industria del espectáculo. Parte de la respuesta de los científicos intermediales a esta crítica se encuentra en “The politics of Intermediality” (Schröter, 2010) y configura toda un área de interés en la trama académica que suscitaría un estudio sociológico de las relaciones de poder implicadas en la transformación de los medios artísticos.

²³ Lo ha hecho en libros como *Interrogation philosophique*, de 2004; *D'où viennent nos idées? Métaphysique et intermédialité* de 2010. El aporte de Méchoulan es, además, la creación y dirección desde 2003 de la revista *Intermédialités/ Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, a través del *Centre for Research on Intermediality* (CRI) de la Universidad de Montreal.

²⁴ Se realiza desde el *Grupo de estudios sobre literatura y cine (GELYC)*, en la Universidad de Salamanca, centrados en literatura, cine y cómic, tales como *Adaptación 2.0 Estudios comparados sobre intermedialidad*, recopilación aparecida en París bajo el sello editorial *Orbis Tertius*.

2.3. Modelo de poética intermedial

A lo largo de este documento se ha referido un cambio de episteme necesario para la comprensión de las obras de arte y de poesía que ya no se circunscriben a un medio institucionalizado. La intermedialidad ofrece esa posibilidad de disertación que abre la mirada hacia la mediatización en la comunicación y la expresión humana, centrándose en la técnica y en la materialidad, pues “no separa el orden de los símbolos del orden de las cosas” (Mariniello, 2009). Por medio de la intermedialidad, entendida como teoría y práctica de la diferencia existente entre la forma de comunicarse de una alfabetización moderna y otra nueva alfabetización que incorpora el mundo multimodal que conocemos, doy paso a la formulación de un modelo como aporte al estudio intermedial de los objetos poéticos que experimentan con la tecnología digital (intermediales).

Por supuesto, la sociedad que vive la mediatización genera por sí misma a sus poetas, que formulan en lo inmediato sus técnicas de creación poética. Para comprenderlas, es necesario salir del lenguaje y la materialidad *verbales* y esa labor la voy a emprender en dos sentidos. Primero, en sentido de lo intermedial, concibiendo un modelo de análisis del material multimodal que son los experimentos poéticos con la tecnología digital (el mencionado caso del videopoema) y, en segundo lugar en el sentido de la “estructura imaginaria” de los nuevos medios para la poesía. Me permitiré construir categorías de análisis híbridas entre la intermedialidad y la teoría literaria para analizar objetos poéticos intermediales.

De este modo, el modelo de poética intermedial que ofrezco muestra un análisis de lo imaginario y de lo técnico en objetos poéticos como los videopoemas que, si bien se expresan a través de verbalidad también son objetos multimodales para los que se requiere otro enfoque en su análisis. En este punto, notaremos que el enfoque del crítico literario y la mirada del crítico intermedial confluyen para intentar un aporte que sea útil a creadores y usuarios de la poesía que experimenta con la tecnología. A continuación, abordo las ideas que surgen de la crítica y teoría literaria y que incorporo en las categorías del modelo de poética intermedial.

2.3.1. Hacia una poética de lo imaginario

Según el crítico literario Antonio García Berrío (1988;1989) existe un vacío en los estudios de poesía que, al centrarse en la materialidad verbal, durante todo el siglo XX, dejaron de lado “el espesor imaginario y sentimental del texto” (p. 38), enfocándose en el funcionamiento material del poema en tanto texto escrito y no en tanto evocador de nuevas realidades: la estructura imaginaria

es la “fuente del rasgo estético de la poeticidad”. Me interesa esa poeticidad definida en términos del imaginario y de lo simbólico. La intermedialidad aborda el aspecto material de los objetos y, al considerar el imaginario, podría ir más allá en el análisis como corresponde a la comprensión de la poesía y el arte.

Para García Berrío (1989), el texto literario (poético) como “unidad comunicativa que no agota su propia capacidad en la superficie más inmanente de su espesor material verbal” (García Berrío, 1989), se beneficiaría de una profundización analítica en aspectos como las emociones y todas sus relaciones con lo imaginario.²⁵ Se requiere una poética que tenga en cuenta lo extralingüístico, una “semántica simbólica” y una “sintaxis imaginaria”. Afirmo que los formalistas rusos declararon un vacío en los dispositivos críticos sobre la dimensión formal de los objetos artísticos y sus esfuerzos en efecto agotaron el análisis de la materia verbal. Frente a la exhaustividad del análisis del verbo de un poema, dice García Berrío, es necesaria una poética moderna que estudie “los procesos psicológicos, fantásticos y sentimentales implicados en la creación y recepción de obras de arte” (p. 32). Declara que fue la retórica la que ocupó el lugar que correspondía a la poética, en los estudios analíticos discursivos, desde antes del Renacimiento. El autor reconoce y profundiza en autores clásicos como Horacio, hace un recorrido por los aportes de los formalistas rusos y trae a la crítica literaria y poética contemporánea sus formulaciones sobre la esencia de la poesía. Afirmo el crítico que esta tradición se abandonó y se dio paso a la sistematicidad en la crítica literaria poética que centra sus análisis en las reglas de la materia verbal y no en una poética del sentido.

Efectivamente, el crítico recuerda que por medio de la separación que hace Horacio entre la *Inventio* (contenido temático) y la *Dispositio* (disposición, estructura) de la obra, se puede retomar la visión de la poética clásica para dar cuenta de la ausencia de una poética moderna. De igual modo, a partir del esquema de la esencia de la poesía de Horacio que reproducimos a continuación, García Berrío nos lleva a la comprensión de cómo la crítica literaria y el análisis tradicional retórico de la poesía se basaron en el ideal constituido por las reglas, la enseñanza y el contenido, dejando de lado el otro extremo, el del ingenio o inspiración, deleite y forma o artificio formal.

²⁵ Los estudios que este autor sugiere corresponderían a una “ciencia de la poeticidad”, una práctica científica que complementa el afán cientificista y racional propio de la discursividad formalista y retórico, que mantuvo la primacía en los análisis literarios en todo el siglo XX.

Tabla 2. Esquema horaciano de la esencia de la poesía. Elaboración a partir de García Berrio (1989)

Causa eficiente (Nociones sobre la naturaleza del artífice y del proceso creador)	Noción centrada en el <i>Arte</i> o <i>las reglas</i>	Noción centrada en el <i>Ingenio</i> o la <i>inspiración</i>
Causa final (Noción sobre el fin último de la obra)	Enseñanza (servicio didáctico)	Deleite (servicio lúdico)
Causa material (Noción sobre disposición o estructura de la obra)	Contenido	Forma (artificio formal)

Entre ambas nociones, la del *arte y las reglas* y la del *ingenio o la inspiración* ha de haber un equilibrio, una armonía. Lo que señala García Berrío (1989) es que el análisis formalista de la literatura agotó uno de los aspectos, el de la observancia de las reglas y no ha habido una poética que intensifique el estudio del ingenio o la inspiración.

De acuerdo con este autor, es importante observar la imaginación poética en cualquier análisis literario poético. Categorías como *formas simbólicas puras* o *mitos narrativos* han sido poco profundizadas en las poéticas estructuralistas y pueden ser mejor explotadas, porque en la poesía no solo existe la métrica y el ritmo, la rima y la organización formal de las palabras. La profundidad del sentido poético puede aprehenderse a través de un intento por categorizar no solo esta materialidad sino las sensaciones y los significados que suscita el poema. Y es a través de una comprensión de los símbolos que se llega a la médula de los mitos que constituyen la esencia de la poesía. “Los grandes símbolos antropológicos conducen a los mitos literarios. El mito es, como se sabe, el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo”. (García Berrío, 1989, p. 468). Mi modelo de poética intermedial adopta la importancia dada a los signos, entre ellos por supuesto, los símbolos, como protagonistas de las estructuras míticas que presenta un objeto poético. (Ver más adelante la categoría *disimetría semiótica*).

De los formalistas rusos me interesan los conceptos de “transracionalidad y desautomatización de la palabra poética” (Tinjanov, 1924, citado por García Berrío, p. 40). El asunto de la poeticidad de un objeto intermedial pasa por su condición y efecto transracional. En adelante nos vamos a permitir un excursus para explicar la categoría. El creador del movimiento futurista ruso Velimir Khlebnikov acuñó la idea de una lengua transmental o del ultra-

entendimiento entre seres humanos que ocurriría en el futuro, a la que denominó *Zaum*, que puede traducirse como *transracionalismo*. García Berrío lleva esta categoría a su formulación poética y afirma que *Zaum* “es una propiedad del significante poético de convocar un tipo de asociaciones sentimentales distintas de su neutralidad objetivo-comunicativa, en el uso práctico, no poético, de la lengua” (p. 45). Estas nuevas asociaciones que convoca la poesía llamadas sentimentales por García Berrío, también pueden darse en el orden del pensamiento y de la sensación, así como en el de los valores, y constituyen la impronta de la poesía en la existencia humana. Por eso, cuando se pueda decir de una obra que comprende una transracionalización, se afirma su poeticidad en la medida de su capacidad de salirse de las convenciones y asociaciones habituales de las palabras y crear unas nuevas. En ese proceso de desestandarización del lenguaje, la poesía muestra su poder de revitalización del signo, haciendo que volvamos a preguntarnos por el origen de las cosas. La condición de la poesía es la desconvencionalización del símbolo y la desnaturalización del signo, como acciones que rompen un mundo para nacer en otro. A este fenómeno resumo en la categoría *desautomatización* como la capacidad propia de la poesía de crear nuevas asociaciones mentales, sentimentales y volitivas.

El fenómeno intermedial en la poesía que experimenta con las tecnologías digitales genera que la desautomatización del signo se apropie del plano del significado y de la sensación, por el carácter multimodal de los objetos en cuestión. Si el componente textual del videopoema, por ejemplo, habla de espagueti y un plato de la comida italiana aparece en pantalla, se crea una asociación convencional, racional, automática que viene a redundar y a limitar la poeticidad, porque entonces se trata de una mera ilustración. De esta manera, la transracionalidad (la desautomatización) determina la poeticidad de la obra intermedial, al usar con equilibrio y con arrojo experimental, al mismo tiempo, los recursos tecnológicos y poéticos.

En la mediación de una obra de poesía que experimenta con la tecnología o de poesía experimental intermedial, la desautomatización puede darse en la medida de las sensaciones o en la medida de los significados. A la desautomatización en las sensaciones, le llamo *extrañamiento sensorial* y de él me ocupo más adelante cuando aborde la modalidad sensorial. A la desautomatización de los significados la apoyo con la categoría *disimetría*, que me permito a continuación introducir. Para Roger Caillois (1973), la disimetría es el fundamento del cambio en la naturaleza, la sociedad y el arte. La disimetría es una contradicción que surge de forma equívoca pero revolucionaria. Aporta una solución al anquilosamiento en el que cae un proceso en un tiempo

dado. La disimetría es fundamental para el efecto de asombro y de sorpresa a los que aspira una obra que desee marcar un precedente. La expresión de lo disimétrico produce un punto de extrañamiento y de maravilla que alcanza mayor recordación y distingue a la obra de un conjunto de ellas. La sucesión de motivos idénticos sin una ruptura disimétrica en su ritmo de aparición genera aburrimiento y rechazo, pero, lo más importante, no causa esa elevación de la conciencia que acusan las obras más excelsas.

La disimetría sirve para comprender la poeticidad en los signos. “La disimetría absorbe con el fin de componerlas todas las energías dispersas, fuera de circuito, que sufren su degradación perpetua, inmensamente pródiga. Llega así sobre puntos inesperados, precisos, decisivos, a invertir la corriente general” (Callois, 1973, p. 76). Si bien, en una obra poética, intermedial o no, es apreciable que el ritmo acompañe el flujo de la comunicación como un palpito muy armónico, sin la presencia de la disimetría no hay un despertar de sentido, no hay una subversión de la corriente general ni la introducción del mensaje poético.

En conclusión, de los estudios literarios tomo la categoría de desautomatización como medida de poeticidad de un objeto u obra. A continuación, exploro las categorías que he hallado en los estudios intermediales con las que busco avanzar en la propuesta metodológica del proyecto a la que he llamado *modelo de poética intermedial*, la cual aplicaré a los objetos del corpus y configuro con el ánimo de que sea útil en la comprensión, el diseño y la creación de otras obras de poesía que experimentan con la tecnología.

2.3.2. Categorías de análisis a partir de las modalidades de Elleström.

El modelo de poética intermedial incluye la matriz de análisis por modalidades creada por Lars Elleström (2021) para observar los matices específicos que existen en los diferentes tipos de mediaciones (ver siguiente subcapítulo).

Las modalidades en las que se expresan las mediaciones, según Elleström (2021), son cuatro, a saber: modalidad material, modalidad sensorial, espacio-temporal y modalidad semántica.

Fusiono estas modalidades con algunos términos provenientes del análisis literario de poesía, con el fin de crear cuatro nuevas categorías de análisis de las piezas del corpus, integradas al modelo de poética intermedial que formulo en esta tesis para el estudio de videopoemas, pero que elaboro con el anhelo de que sea útil en el análisis de otras piezas de poesía que experimenta

con la tecnologías digitales. A continuación, explico las modalidades de Elleström y la adecuación al análisis de objetos poéticos que propongo.

Tabla 3. Modalidades de poética intermedial

Modalidad	Variable del modelo de poética intermedial
Modalidad material	Irreversibilidad material
Modalidad sensorial	Extrañamiento sensorial
Modalidad espacio-temporal	Plasticidad espacio-temporal
Modalidad semiótica	Disimetría semiótica

Analizaré cada una de estas variables de las modalidades, con base en el videopoema, pero puede extenderse este análisis a otros objetos poéticos intermediales. La modalidad material del videopoema está compuesta por la verbalidad como condición, que surge modificada en el significado y en la forma por la acción de la materialidad técnica audiovisual que la interviene, indisolublemente, en un proceso de creación de sentido de tipo intermedial. Es probable que el origen de un videopoema sea un poema que actúe como guion de videopoema. También es posible que un videopoema surja sin un punto de atención fijo en un papel y sea nada más que resultado de la mirada de creador que se ha hecho de una cámara. Una imagen grabable puede ser el origen de un videopoema. En ese sentido se parece mucho al origen del poema tradicional. Solo que en este formato, quien va a crear se dispone a hacerlo de forma multimodal, expresará su sentir con palabras, con imágenes y sonidos. Quizá haya desarrollado habilidades para la edición de video por lo que integrará el material que grabe y el material que escriba (o diga) con la ayuda de un programa de edición. Quizá tenga a su alcance personas que conozcan las técnicas de edición y/o de grabación, con quienes pueda colaborar y a eso también se dispondrá. La materialidad del videopoema ya no es solo el lenguaje articulado del poema ni el lenguaje artístico audiovisual del videoarte. Es algo más que surge de la unión de poema y video y algo más que sobreviene cuando la poesía se encarna en un experimento. Una pieza de poesía fruto de la experimentación con la tecnología que desee continuar siendo poética comprenderá la *irreversibilidad material intermedial*, es decir, los materiales que utilice, cuando se hayan fusionado, no podrán separarse sin perder algo de sentido.

Ahora bien, si la pieza es reversible materialmente no pierde su condición intermedial. El nivel de reversibilidad es uno de los aspectos a tener en cuenta para ubicar a la pieza en el espectro de mediaciones posibles, que corresponde al tema del siguiente subcapítulo.

Por su parte, la modalidad sensorial en el medio videopoema que es audiovisual, se refiere a aquello que puede percibirse con el ojo y con el oído. La poesía siempre fue escuchada con placer desde antes de que se inventara la escritura, así que puedo decir que el oído humano está familiarizado con la sonoridad de la poesía. Sin embargo, es probable que el videopoema experimente incluyendo otros sonidos, ruidos, música o produciendo poesía sonora, es decir, es muy probable que los sonidos de un videopoema no correspondan a los de la una recitación habitual de un poema. No se garantiza que suene como un poema de los que se escuchan convencionalmente y quizá no es preferible en la medida de su experimentación, por aquello de la desautomatización. De igual forma, se lee poesía en libros y en páginas de internet, pero el poema transfigurado del videopoema no siempre va a poder leerse en una decodificación verbal. A veces, el videopoema se escribe con imágenes y la mayoría de las veces se trata de imágenes que se integran con las palabras, creando una sensación inusitada en la comunicación poética, de doble partida, de ambivalencia entre el sentido de las palabras y el sentido de las imágenes. A este fenómeno que deseo propio en cada poema que experimente con la tecnología le llamo *extrañamiento sensorial intermedial*. Había hablado de la desautomatización sensorial presente en las obras de poesía que experimentan con las tecnologías digitales o son intermediales. A esta desautomatización sensorial le llamo con la voz “extrañamiento” (ostrannenie) acuñada por el formalista ruso Viktor Shklovski (1973) que en su texto “El arte como procedimiento”, de 1917, postuló que la obra poética desautomatiza la percepción y no presenta las cosas como son sabidas o concebidas sino que hace que la mente haga un esfuerzo para construir una unidad a partir de datos que parecen dispersos. En este procedimiento de hacer difíciles las formas y de incrementar la dificultad y la magnitud de la percepción, en efecto, en el arte de 'extrañar' a los objetos, el proceso de percepción se prolonga, ahonda en deleite estético (p. 12) y, agrego yo, amplía la conciencia sobre el mundo.

En cuanto a la modalidad espacio temporal, en el videopoema, que ya no es análogo sino que en su mayoría es digital, es preciso observar cómo esa digitalización se apropia de los aspectos del tiempo y también de los aspectos del espacio. Si bien el videopoema, como las películas de cine y como todos los videos, no cuenta con movilidad en el tiempo (Elleström, 2021) y tiene una

secuencia fija, es decir dura siempre lo mismo, con la intervención de la tecnología digital esta concepción del tiempo en obras digitales ha cambiado. El espectador puede intervenir en ocasiones poniendo pausa, adelantando o retrasando y eso implica el asomo de esta plasticidad en la percepción del tiempo. El espacio también está fijo en el video y en el cine. Pero, es probable que la misma plasticidad del tiempo sea asumida por el espacio en los medios digitales, pues el espectador puede intervenir la obra, por ejemplo haciendo zoom. Si comparamos estas cualidades de la modalidad espacio-temporal de los objetos poéticos intermediales con la de poemas escritos, encontramos que se asemejan cuando la tecnología usada es análoga y se distancia entre más digital ésta sea. Es cierto que el lector de las páginas de un libro puede leer al ritmo que le complazca, en esa linealidad habitual, un principio y un fin, que le presenta habitualmente una obra de literatura. También es cierto que el lector puede saltarse la linealidad a voluntad y, cuando se trata de algunas obras experimentales que sugieren otras formas de lectura o la misma poesía que se puede leer aleatoriamente y no deja de crear sentido. Pero, en el caso de los objetos literarios intermediales, por ejemplo, una novela hipertextual o un poema-videojuego, el tiempo y el espacio se vuelven móviles, accidentados, versátiles de una forma usual y propia del mundo digital.

En efecto, dependiendo de la tecnología empleada en el objeto poético intermedial se encuentra una mayor o menor de lo que aquí llamo plasticidad espacio-temporal. Existen poemas digitales cuyo tiempo-espacio diegético se entremezcla con el tiempo-espacio del lector-espectador. Carles Sora (2016) ha estudiado a profundidad el tiempo en las nuevas tecnologías digitales y ha llegado a conclusiones fabulosas de cómo estas obras cambian la percepción del tiempo y del espacio. Afirma que un videojuego, por ejemplo, y otros objetos similares, no tienen un “único tiempo con el que reproduce la imagen en movimiento, como sucede con el audiovisual, sino que potencialmente tiene infinitos, y los integra como mecánicas de juego significativas en la historia. Avanzar o retroceder el tiempo no son capacidades instrumentales relacionadas solo con la tecnología, sino que están vinculadas al desarrollo de los acontecimientos de la historia” (p. 8). Destaca también cómo la misma estructura del tiempo cambia en estos objetos como los videojuegos en los que la anticipación es muy escasa pues el desarrollo de las historias depende casi exclusivamente de la interacción del usuario. Para el caso del videopoema puedo notar que en el espectro de los objetos audiovisuales (series de televisión, filmes, documentales, etc.) que no involucran una relación explícita y técnicamente hipertextual, es el que menos anticipación genera, pues el uso del tiempo no es lineal ni el espacio se presenta con lógica cartesiana. Por lo tanto, la

plasticidad espacio-temporal en el videopoema es una categoría que se puede determinar como potencial en la mayoría de ellos. En investigaciones que se dediquen a la exploración de otros objetos de poesía que experimente con las tecnologías, más allá del videopoema, podrán encontrarse las excitantes nuevas relaciones con el espacio-tiempo que se establecen con las obras digitales.

Por lo demás, hay videopoemas que no están disponibles en plataformas digitales sino que se destinan a ser visualizados solamente en festivales. En esos no opera la elección del lector y su tiempo de exposición queda determinado por el tiempo en sala: se puede experimentar solo una vez. Este hecho genera una interacción con el tiempo diferente a la que se experimentaba en la lectura de un poema en un libro, al que se podía volver. Así mismo, nunca es igual la experiencia de visualización del videopoema en una pantalla grande que en una chica. En efecto, el público para los audiovisuales que se crean a partir de poemas o que tienen una intención poética en algún sentido (películas de poesía, cinepoesía, film poetry, documentales de poesía, videopoemas, etc., etc.) ha crecido notoriamente. En el mundo, la gente acude a las salas de cine de las ciudades siguiendo la convocatoria de los festivales que presentan este tipo de obras y su intención no es “ver películas”, sino encontrarse con otro tipo de materiales. La experiencia de visualización de un videopoema en sala es única; a veces, se complementa con la posibilidad de dialogar con autores y autoras de las piezas.



Ilustración 20. Público del Festival de Cinepoesía y narrativas divergentes Fotogenia. Sala Carlos Monsiváis, Centro de Cultura Universitario, UNAM, Ciudad de México. 2023.

La tecnología y circunstancias sociales, como el confinamiento mundial suscitado en 2020, causaron que algunos de estos festivales emprendieran la presentación de estos materiales de poesía experimental de forma sincrónica, con transmisiones en directo por plataformas de acceso público o privado. Estas transmisiones, a veces quedaron y quedan disponibles para luego reproducirse a voluntad y así volver a la forma asincrónica habitual de los medios grabados.

Ahora bien, el audiovisual tiene el poder de congelar el tiempo. En el videopoema, existe un congelamiento en el tiempo por la captura de imágenes y sonidos que se eternizan en el video. Se puede determinar el tiempo aproximado en que se grabó un video observando la calidad de la imagen, la técnica de grabación, etc. Por supuesto, también se puede determinar las cualidades del espacio en el que se capturaron las imágenes. El videopoeta puede reutilizar materiales de video, como sucede en el videopoema *Snow Queen* (2010), que retoma una animación de los años 50, pero lo modifica y en esa intervención se marca una impronta de tiempo, que revela la plasticidad espacio-temporal propia del objeto videopoema. En efecto, el montaje análogo da paso a la composición digital y en este tránsito, los aspectos de tiempo y espacio se vuelven muy dúctiles. De este modo, el montaje en la era digital es un factor importante en la observación de la plasticidad espacio-temporal de un videopoema. Pero, el videopoema en sí mismo no es el medio de la poesía intermedial que presenta mayor plasticidad espacio-temporal. Ésta es solo potencial.

La variación en la plasticidad espacio-temporal del videopoema se encuentra en la medida en que se desautomaticen los elementos intermediales. El espacio-tiempo de un poema se transforma en espacio fáctico con una película de poesía ilustrativa o ecfrástica, así como sucede con una pintura o dibujo que ilustre el poema. Un videopoema no tan ilustrativo o en el que la desautomatización esté más presente busca y encuentra otras relaciones en el espacio-tiempo y así multiplica sus evocaciones y las profundiza.

Por otro lado, los productos de la experimentación de la poesía con la tecnología digital pueden ser artes del espacio cuando son llevados a exhibición física y ocupan de esta forma un espacio en sala, mostrados en computadores o monitores, pero casi siempre permanecen ocupando un tipo de espacio digital, medible en bytes. De igual forma, el poema fue un arte del tiempo y no del espacio (no ocupaba espacio como una escultura o una pintura) pero, con su experimentación tecnológica, en el caso del videopoema o de las películas de poesía, crea otros manejos del tiempo, dura el tiempo de su materialidad tecnológica y puede ser reproducible más rápido o lento, según la voluntad del usuario.

En conclusión, esta categoría *plasticidad espacio- temporal* tiene mucho por observarse en el videopoema y permite evaluar las cuatro dimensiones de la obra (alto, ancho, profundo y el tiempo) porque este tipo de obras en ocasiones poseen una duración y un tamaño determinada y en otras, no. El videopoema casi siempre tiene una duración y un tamaño fijos; *casi* siempre, pues, como expondré con un elemento del *corpus* (*Big data*), la tecnología digital permite introducir variaciones apasionantes. La categoría queda establecida en el modelo de poética intermedial, a pesar de que el videopoema (caso estudiado en esta tesis) es uno de los medios de la poesía que experimenta con la tecnología que menos variaciones introduce en esta modalidad espacio-temporal de las mediaciones.

Por último, para referirme a la modalidad semiótica, diré que el videopoema revitaliza el signo en su expresión verbal y audiovisual, le confiere nuevas interpretaciones, desconvencionaliza el símbolo y desnaturaliza íconos e índices. En eso consiste su poeticidad y con esto defino su modalidad semiótica, combinación de los signos de forma transracional. Puede que la poesía que experimenta con las tecnologías evoque los sentidos originarios del signo o puede que convoque nuevos sentidos. La experiencia poética difícilmente se hace presente si el signo se queda en el plano superficial de lo repetido, del cliché y de las relaciones automatizadas con la tecnología que hasta el momento hemos desarrollado. La poesía destella cuando se sugiere una relación más allá de la razón habitual, una relación transracional entre las palabras, los sonidos, las imágenes o las maneras de interactuar que compongan la obra. Por ello, si se usan las herramientas tecnológicas para hacer poesía es preciso usarlas atendiendo a una desautomatización de las herramientas mismas. La poesía es, entre tantas cosas, inspiración de las transformaciones. Por lo tanto, si un medio tecnológico se usa para crear poesía, el medio mostrará nuevas formas, nuevas experiencias que antes no hayan sido conocidas o exploradas. De lo contrario, estaríamos ante un defecto recurrente en el uso de la tecnología digital para expresar la poesía que consiste en que se pretende introducir las innovaciones tecnológicas a la comunicación de la poesía sin que haya una *desautomatización del signo intermedial* o *transracionalización*. Sin una desautomatización del signo, se generan obras que hacen ilustraciones de poemas valiéndose de la tecnología. A mayor transracionalización o desautomatización del signo intermedial, mayor poesía, en la medida de la experiencia poética.

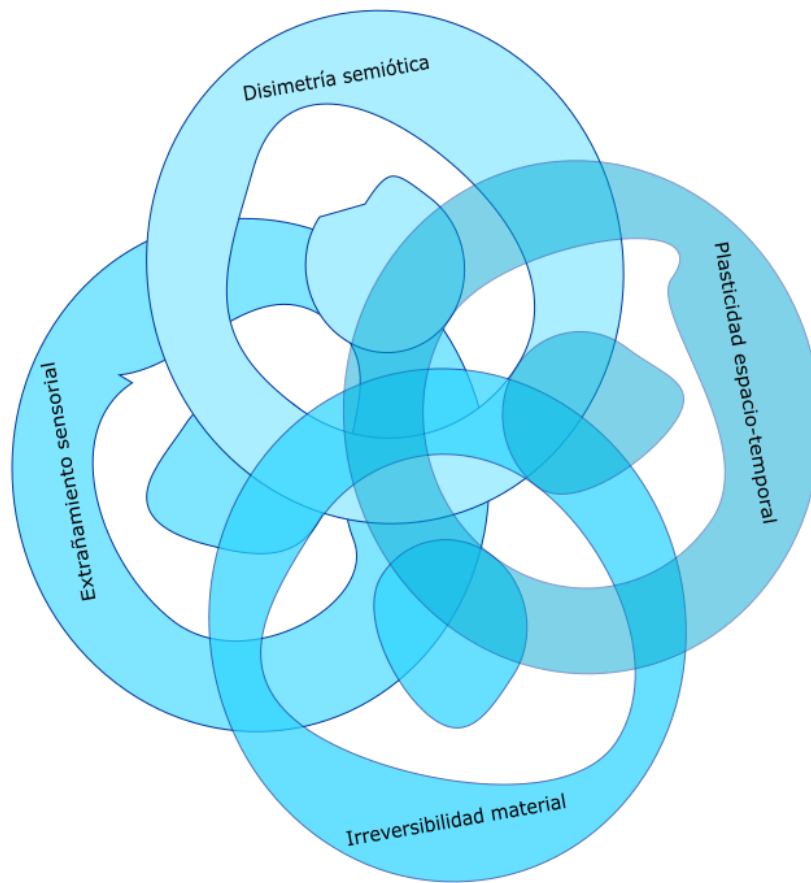
En las obras de poesía experimental es importante que esta desautomatización sea fuerte y contundente. Ya está dicho que es necesario que pueda darse en el sentido de las sensaciones y

también en el plano de los significados, al igual que ya mencioné que a la desautomatización en las sensaciones la he llamado *extrañamiento sensorial* y a la desautomatización de los significados la apoyo con la categoría *disimetría*.

Ahora bien, es necesario notar que las ilustraciones de la poesía a través de las tecnologías digitales son muy valiosas para la difusión de la poesía, en la era digital, a pesar de que el aporte que hacen a la transformación poética de la tecnología o la profundización en la poeticidad intermedial sean moderados. Ya está dicho que la *poeticidad intermedial* requiere de la desautomatización de los signos para permitir que la poesía se apropie de la técnica y se exprese a través de ella, pero es muy importante tanto para creadores y creadoras, así como para la formación de un público para la poesía que experimenta con las tecnologías, que obras de todo el espectro de experimentación se generen.

El análisis por modalidades de cada objeto poético intermedial permite encontrar cómo se da la mediación y aporta criterios de poeticidad y de experimentalidad. Presento a continuación un resumen de las categorías correspondientes a las modalidades poéticas intermediales a analizar:

Propongo el siguiente diagrama de las modalidades a emplear en el análisis:



}

Ilustración 21. Diagrama de modalidades poéticas intermediales.

2.3.3. Categorías de análisis referentes a los tipos de mediación

Doy paso a formular los tipos de mediaciones que observo en la poesía que experimenta con las tecnologías digitales y que son categorías que integran el modelo de poética intermedial.

Las mediaciones son las transformaciones de los medios a las que estamos expuestos y de las que somos generadores. Cuando relatamos un sueño ya estamos construyendo una mediación de las imágenes oníricas al discurso oral. Está cambiando la materialidad del mensaje. Todos hemos experimentado ese tránsito que deja perder parte del contenido, lo dispersa, mientras otra parte se transforma hasta que aquello solo un remanente del sueño queda en el relato.

Para comenzar, considero que el paso de un medio a otro se llama mediación. Mediación es una configuración sensorial significativa. Cuando un medio técnico realiza configuraciones

sensoriales significativas (mediaciones) se puede decir que lo que hace es *mediar*. Por ejemplo, una hoja de papel (medio técnico) puede servir de medio o mediar un poema, una partitura, una carta.

Si aplico el modelo intermedial de Lars Elleström (2017) a mi ejemplo del sueño que se transforma en relato, encuentro que entre el sueño original y el relato oral hay una *transferencia*, que no es otra cosa que un tipo de mediación que se refiere a un traspaso de un mensaje entre medios disímiles. Para ahondar en el asunto, este autor determina dos aspectos de la transferencia, definidos en virtud de cómo se modifican los datos que pasan de un medio a otro.

Hay dos formas de transferencias mediáticas. En primer lugar, está el fenómeno de la *transmediación*, que se refiere cuando una mediación que preexiste es mediada por segunda o tercera vez. La transmediación es la realización física de un objeto que Elleström denomina *pre-semiótico* (anterior a la constitución de los signos o no dependiente de ellos), que tiene cualidades materiales, sensoriales y espacio-temporales, potencial semiótico y es percibido por los sentidos humanos en un contexto de comunicación. La transmediación se relaciona con la condición material. El segundo tipo de transferencias es la *representación*, que involucra la semiótica del medio; distinguir los dos procesos sirve para analizar el corpus pero, en la práctica están relacionados.

Si mediaciones que preexisten son mediadas por segunda o tercera vez se dice que son *transmediaciones*, por ejemplo: un poema está en un papel escrito: ésta es su primer mediación; luego, resulta que el poema es leído en voz alta: en este momento se afirma que está siendo *transmediado* por una voz. El contenido del poema ya no está en la página que emite fotones sino que ahora está en ondas sonoras: ha cambiado de medio técnico. En las transmediaciones hay siempre cierto grado de transformación. Es decir, la voz que lee el poema en voz alta puede cambiar el ritmo de las palabras, de forma ya sutil ya drástica. Hay una transformación del contenido pero ésta se evita o se evade. “El término general para la transmediación de productos mediáticos es *adaptación* (Elleström, 2013, p.). Si bien la adaptación arquetípica es una transmediación de novela a película, el término no se ha reservado exclusivamente para este tipo de transferencias (Elliott, 2003; Hutcheon, 2006; Bernhart, 2008; Urrows, 2008; Schober, 2013). Además, no todos los tipos de transmediación de productos mediáticos específicos tienden a denominarse adaptación” (Ellestrom, 2017, p. 679). Por eso, en este trabajo conservaré el término

transmediación para referirme a las adaptaciones de poemas escritos con palabras, estrofas y versos a otros medios en los que su contenido continúa más o menos igual.

En segundo lugar, está el fenómeno de la *representación* que es un tipo de transferencia en la que se genera significado, en el acto de creación y/o en el acto de recepción. Cuando se dice que una cosa *representa* a otra cosa, necesariamente se infiere que se ha sumado información adicional a la original, esto es, lo representado. Implica que hay una modificación en el contenido que sucede en el proceso de transferencia. Ellemström (2017) da como ejemplo de representación un artículo de prensa que describe un documental o una fotografía que representa un espectáculo de danza. “Un medio, algo que representa, se vuelve él mismo representado” (p. 670).

Siguiendo con mi ejemplo del sueño que se convierte en relato, he acordado que le sucede una transferencia y ahora determino que es del segundo tipo, una representación, ya que los significados originales del sueño no se transfieren intactos en el relato sino que se modifican, se amplían, se exageran o lo contrario. La representación más reconocida es la de un poema que representa una pintura y a la que se le llama *écfrasis*. En una representación de este tipo o *écfrasis*, no se transfieren **todos** los elementos del medio inicial sino los que el creador del nuevo medio elija. Pero, la *écfrasis*, dice Ellemström, es solo la punta del iceberg de la representación mediática.

Siguiendo a Ellemström y su modelo, aquella obra de poesía experimental intermedial que corresponde a una transferencia, es decir que puede ser enmarcada en el concepto tanto de transmediación como de representación mediática, está haciendo uso de la tecnología para transferir rasgos entre los medios. Es un ejercicio muy interesante de creación de conexiones entre medios que genera que el espectador o lector diversifique las opciones de acceso a la información.

Sin embargo, la poesía experimental va más allá del establecimiento de una conexión entre medios. La experimentación poética aspira a una ruptura, a una resquebrajadura de las formas acostumbradas del medio *poema* y también de los otros medios con los que el poema interactúa, tanto a nivel de las reglas del medio como a nivel del contenido. Los nuevos medios resultantes de las conexiones del poema con otros medios no refuerzan las formas del poema escrito sino que las subvierten, aceptando las pérdidas y las ganancias que le sobrevengan en la mediación.

Las transferencias de datos entre medios, es decir transmediaciones y representaciones de medios, están llevando de uno a otro medio un contenido que ya estaba expresado y puede que en este proceso se constituya una expresión más eficaz. Cuando se trata de poemas, llevarlos de los libros a otro contexto, brindándoles nuevos públicos, suscita un importantísimo movimiento de la

información y constituye toda una revolución de la forma e incluso de la experiencia poética. La característica más importante de las mediaciones poéticas que se definen como transferencias es que se tratan de fenómenos mediáticos reversibles. En cualquier momento, se puede volver al medio original, en este caso, al poema escrito.

Existen piezas multimodales han pasado por una mediación alta vanguardia tecnológica y transcriben el poema original o lo publican junto al nuevo medio. Es el caso de *Big Data* (Matta & Bonilla, 2021), videopoema del *corpus*. En esa reversibilidad se encuentra un detalle inquietante en cuanto a la propuesta experimental que, como apuntaba al principio, requiere que el poema genere una ruptura estética. Es así como las transferencias, tanto la transmediación como la representación de medios, implican un ejercicio creativo y un esfuerzo de dominio de otros medios técnicos para la poesía que no todos los poetas están dispuestos a asumir y que es realizada entonces por profesionales que toman un poema escrito y lo vuelven, por ejemplo, una película de poesía. Pero, el dominio de la técnica no es suficiente para que exista una invención de medios porque la experimentación poética no implica solo una operación tecnológica o un cambio de medio sino la transformación de la esencia de los medios involucrados.

Un *poetry film* puede otorgarnos secuencias de belleza deslumbrante con el uso narrativo alternativo de los recursos audiovisuales y un poema de fondo, como es el caso de *D Frou Bovary de Porrentruy*, película de poesía de Yannick Mosimann (Suiza), realizada a partir de un poema de Ariane von Graffenried o el caso de *Kin ma belle* de Junior Mozese (República Democrática del Congo), ganadores ambos del ZEBRA Poetryfilm Festival en Berlín, 2023. El fascinante resultado de la experimentación con lo audiovisual de éstas y otras películas de poesía hace que el poema salga de los libros y circule de otra manera en festivales de cine experimental, de *poetry film* y de videopoesía (eventos cuyos nombres y distribución geográfica ya relacioné). Pero, siempre conserva la distinción entre el poema y el medio audiovisual, las imágenes y los sonidos replican las sensaciones que las palabras producen, el tiempo-espacio no se modifica sustancialmente entre el tiempo-espacio del poema escrito y el tiempo-espacio del resultado transmediado y, por último la semiótica de las imágenes del poema escrito no accidenta la semiótica de las imágenes del audiovisual. Es decir, aplicando el análisis por modalidades, la belleza de la película de poesía se enfoca en reforzar la estética sugerida por el poema y la mediación no contribuye a que la lleve más allá.

Un *poetry film* es un medio fruto de una transferencia de medios, que está cautivando al público en Europa y Estados Unidos, en donde se encuentran festivales y colecciones de piezas así denominadas. En Latinoamérica, está sucediendo lo mismo con piezas audiovisuales que transfieren el contenido del poema al medio audiovisual, pero a tales obras se les conoce como videopoemas sin que se ajusten necesariamente a la definición de videopoema que he dado en este trabajo. Antes bien, por ser intentos de llevar la poesía al lenguaje cinematográfico sin pretensión de ruptura sino buscando la ilustración y el embellecimiento del poema y/o del audiovisual, se acercan más a la definición de *poetry film*. Es el caso importante de jóvenes poetas colombianas que han encontrado en esta expresión una forma destacada e innovadora de comunicar su poesía y conquistar un público ávido de poesía y vanguardia. Ha sido gracias a la importante labor de difusión realizada de forma independiente por Daniela Prado, poeta experimental colombiana, editora y compiladora de “Escrituras expansivas. Breve panorama poético de autoras colombianas”, una selección de piezas denominadas por ellas como video poemas ha salido a la luz y está capturando a un público, interesado y en formación.



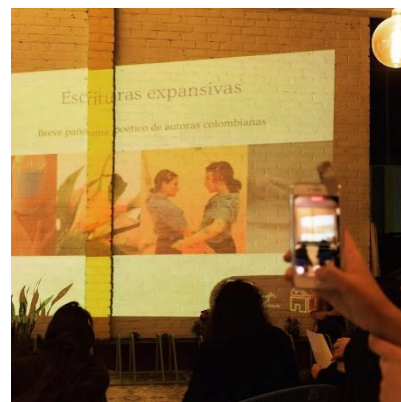


Ilustración 22. Aspecto de la proyección de videopoemas de poetas colombianas, curada por Daniela Prado, 2021.

En las obras de las poetas colombianas antologadas existe un tipo de mediación de transferencia, es decir el poema escrito ha sido transferido al video, ya sea por transmediación (siendo adaptado al nuevo medio) ya por representación. En las piezas de las poetas colombianas, predomina la reversibilidad material entre el poema y el video, la plasticidad espacio-temporal tiene el dinamismo propio de los audiovisuales sin profundizar en ella y no se causa mayor extrañamiento sensorial. Por su parte, las imágenes enfatizan sus relaciones sígnicas, sin necesariamente proponer una desnaturalización del signo o una disimetría semiótica.

En conclusión, tanto en las piezas denominadas *poetry films* como en otras a las que se les llama videopoemas hay experimentación con la multimodalidad y con la tecnología audiovisual y digital en la comunicación del mensaje pero esa experimentación es reversible (el poema puede volver a leerse tal cual se leía escrito en una página sin que, en la ausencia del audiovisual, pierda fuerza la comunicación del mensaje), no se aspira a un extrañamiento sensorial remarcable ni a una disimetría de los signos intermediales. El medio resultante se propone y consigue una realización material del poema en el medio audiovisual sin romper las reglas y las formas de uno y otro medio.

Pero, no todos los acercamientos entre medios son transferencias. También existen otras formas de mediación que expongo a continuación. Para profundizar en el modelo de poética intermedial, exploraré la categoría de *integración o combinación de medios*. Esta idea de Irina Rajewsky (2020) se refiere a la práctica intermedial que, como lo indica su nombre, integra o combina dos o más medios y abre la posibilidad a que la combinación cree un medio nuevo. “El alcance de esta categoría va desde una mera contigüidad de dos o más manifestaciones materiales

de diferentes medios a una integración “genuina”, integración que en su forma más pura no privilegiaría ninguno de sus elementos constitutivos” (p. 442). Ejemplos son el poema visual que combina expresiones verbales con el arte gráfico, el dibujo y/o la pintura; el poema sonoro que comparte sentidos poéticos valiéndose del arte del sonido, así como de la graficación de esos sonidos; la performance poética que combina el poema con el arte del gesto y la teatralidad del cuerpo, etc. Es probable que algunos videopoemas sean combinaciones de video y poema, es decir, que no sean solo transmediaciones de poemas o representaciones de poemas, sino que lleven más allá la mediación y constituyan un medio inseparable. La mayor parte de los videopoemas son combinaciones de medios.

La combinación de medios, según Rajewsky crea medios nuevos que luego toman su historia propia, como fue el caso del cine que combinó la narrativa literaria, con el teatro, la fotografía, la escultura, y luego se consolidó en el medio que reconocemos. El fenómeno de la combinación de medios es un prolífico creador de nuevos mundos poéticos a través de las modificaciones en la técnica, en la forma o estructura (Horacio) del medio.

Existe una desvinculación con un pasado a través de las modificaciones en los hábitos mediales que supera el control de la racionalidad y las lindes entre las artes y encarna disimetrías en la forma y el contenido que incluso a veces exceden la comprensión del público. Por ejemplo, el videopoema *The hours of darkness*, de Janet Lees, que es motivo de análisis de este trabajo, es un ejemplo de una combinación de medios que presenta una dinámica audiovisual un poco incomprensible a primera vista. Es decir, existe en la combinación de medios el llamado extrañamiento sensorial. La imagen, que muestra en un plano general a unos flamencos blancos bajo un cobertizo, choca con las habituales imágenes que se observan a través del medio *video* sobre todo porque no hay una narración que explique qué hacen esos flamencos allí. Es necesario aquí fijarse en la cualidad antinarrativa del videopoema. Sobre las características de la mediación en este videopoema volveré en el tercer capítulo.

A veces, el arte conceptual implicó la alfabetización del público y la explicación de la obra fue la constante en museos, galerías y bienales. Con respecto a la combinación de medios, se debe aceptar que fue generando medios nuevos de difícil asimilación que causaron el rechazo de las mentes conservadoras y, a la postre, alejaron el arte y la poesía de la vida cotidiana en un movimiento espiritual contrario a la intención primigenia que motivó la experimentación vanguardista de juntar el arte con la vida. Sin embargo, en la dificultad de lectura está el avance

de la conciencia y la asimilación popular de una nueva alfabetización es el ideal en el mundo mediatizado, en el que la información está, aparentemente, cada vez más al alcance de las mayorías y lo hace de forma multimodal. La combinación de medios es la tercera puerta de entrada a la transformación digital de la poesía que experimenta con la tecnología, después de los dos tipos de transferencias, transmediaciones y representaciones.

En este punto, es importante marcar la diferencia entre medio técnico y medio calificado. Los medios técnicos son las cámaras, las computadoras. Las cámaras de cine y video eran medios técnicos para privilegiados y ahora las tenemos en las manos, integradas a los teléfonos. Incluso, cineastas reconocidos²⁶ han creado el estilo *low-fi*, abreviatura de baja fidelidad (Carew, 2017). En verdad, el medio técnico no determina la poeticidad de la obra. Lo que hace a una obra de arte es el ingenio con el que se combina el material, la creatividad en la combinación intermedial y, por supuesto, también un contenido auténtico. La perdurabilidad de una obra hecha con materiales de baja calidad queda en entredicho; sin embargo, la suerte del arte no está bajo el control de la o el artista. Hay obras en las que se invierte mucho dinero en materiales y se caracterizan por su alta poeticidad, pero no perduran por algún azar. De manera que, puedo notar que en el medio técnico tampoco se encuentra una variable importante para determinar la importancia trasgresora de la experimentación. Los medios calificados, por su parte son “todo tipo de categorías de medios abstractos (tanto artísticos como no artísticos) que están histórica y comunicativamente situados, lo que significa que sus propiedades difieren según el tiempo, la cultura y las preferencias estéticas” (Elleström, 2014, pág. 672). Es decir, medio calificado se denomina a aquellos soportes de los mensajes.

A continuación, presento un resumen de las diferentes mediaciones posibles que he expuesto hasta el momento:

Transferencias: El primer tipo se configura según el modelo de transferencias de medios de Lars Elleström (2014), en el que hay **transmediaciones** y **representaciones** (p. 673). Las transmediaciones son pasos de un medio a otro en el que el contenido permanece casi inalterado y la representación implica por su parte un cambio, una suma o una resta de valor, en el contenido.

²⁶ En cuanto a la pregunta por la calidad que puede alcanzarse en una obra que sea hecha con un medio técnico no muy profesional, se sabe que cineastas como Wim Wenders, artistas como James Coleman y productores musicales como Kevin Parker y Connan Mockasin no han tenido reparos en incluir como parte de sus obras tecnología reconocida como de baja calidad.

En este primer tipo no se crean medios nuevos solo se aprovechan los que ya existen a los que llegan los medios transmediados o interpretados y siempre hay reversibilidad.

Combinaciones de medios: El segundo tipo se refiere a las combinaciones de medios reconocida por Irina Rajewsky (2018), que indica la juntura o yuxtaposición de dos medios que coexisten uno junto al otro y se expresan como uno solo pero todavía pueden separarse y conservar cada uno intacto el contenido.

Y ahora, establezco un cuarto tipo de mediaciones que denomino *Invenciones de medios*:

Invenciones: Este tipo de mediación, que propongo a partir de la idea de la combinación de medios, se refiere a objetos intermediales que van más allá de la combinación pues los medios implicados cambian, se modifican el uno al otro, se intervienen. A este tipo de mediación lo defino como combinaciones de medios irreversibles que hace cambios en los medios involucrados.

A continuación, reitero las modalidades de análisis de las mediaciones, según las variables creadas a partir de la fusión de las categorías literarias e intermediales. Primero haré una descripción del cruce entre modalidades poéticas intermediales y tipos de mediaciones que constituyen el modelo de poética intermedial que propongo como alternativa para el análisis de piezas de poesía que experimentan con las tecnologías digitales y, al finalizar estas definiciones en prosa, propongo una tabla cruzada o matriz comparativa en la que incluyo los calificativos nulo, escaso, potencial o abundante, según corresponda, para facilitar la comprensión en la aplicación del modelo.

Presento un diagrama de las mediaciones en el que se pueden percibir las intersecciones que son posibles:

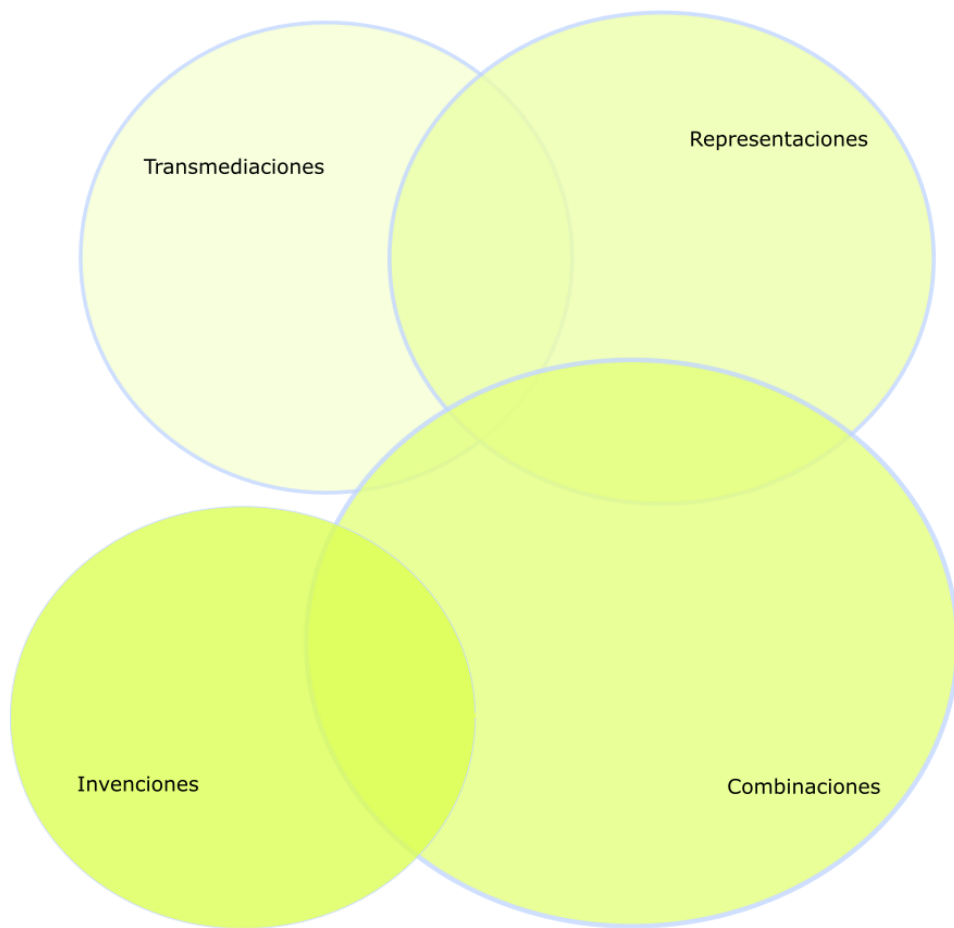


Ilustración 23. Diagrama de mediaciones.

Hago un repaso por las modalidades para integrarlas al análisis de las mediaciones: **Irreversibilidad material:** indica en qué medida la mediación implica una alteración permanente en las materialidades de los medios.

Si la irreversibilidad material es nula o escasa, la mediación corresponde a una transferencia de medios o a una representación. Si la irreversibilidad está presente, la mediación es una combinación de medios. Y si la irreversibilidad es abundante, estamos frente a una obra de invención intermedial.

Extrañamiento sensorial: muestra si la mediación provoca sensaciones de novedad en los sentidos que la perciben.

Toda obra de poesía que experimenta con las tecnologías digitales genera un extrañamiento sensorial por sí misma, de modo que no considero que exista un nivel nulo en esta modalidad de

análisis. Si el extrañamiento sensorial que produce la obra es escaso la mediación es una representación, una transferencia o una combinación de medios. Si el extrañamiento es abundante, la obra es una invención intermedial.

Plasticidad espacio-temporal: Se refiere a cómo la mediación dinamiza, relativiza o virtualiza el espacio-tiempo de la obra.

De igual forma, todas las obras de poesía experimental intermedial aportan una plasticidad espacio-temporal importante. El videopoema en todas sus manifestaciones posee una plasticidad del tiempo-espacio potencial, que no es tan abundante como en otras obras de poesía digital que son definitivamente invenciones intermediales.

Disimetría semiótica: Indica si la mediación logra una importante desautomatización en los signos intermediales.

En las transmediaciones, la desautomatización es escasa. En las representaciones y combinaciones de medios, la desautomatización es potencial. Y las innovaciones presentan una abundante disimetría intermedial.

En resumen, el modelo de poética intermedial aunque es dinámico, puede representarse con esta especie de diagrama floral estático que presento a continuación, en el que superpongo las figuras creadas para las mediaciones y las modalidades con el objetivo de considerarlas en conjunto.

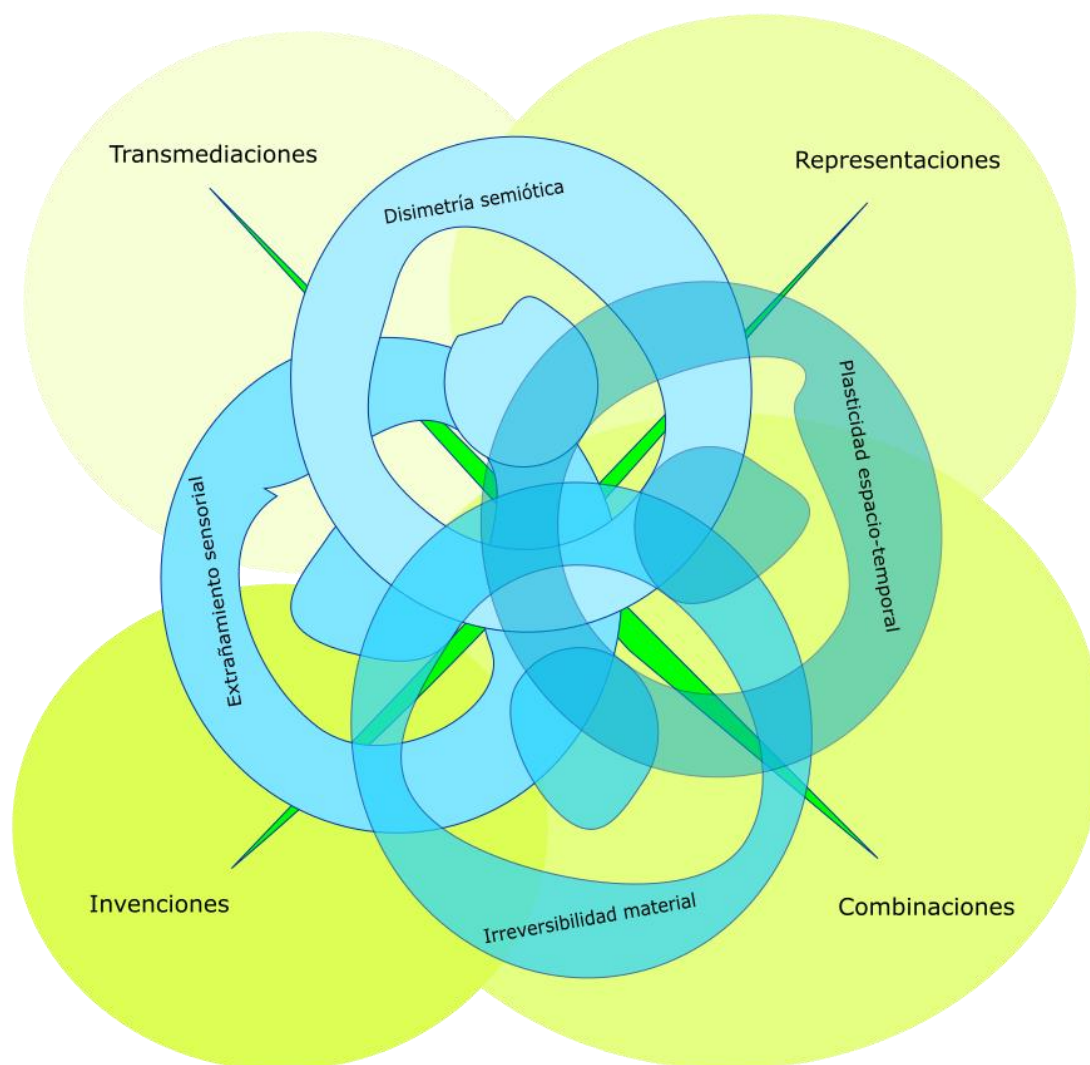


Ilustración 24. Modelo de poética intermedial. Diagrama floral.

Seguidamente, enuncio algunas ideas básicas para la comprensión de las mediaciones de poética intermedial:

*Las transmediaciones y representaciones no son irreversibles en su materialidad, no generan extrañamiento sensorial, comprenden plasticidad espacio temporal potencial y, en la mayoría de los casos, no desautomatizan los signos intermediales.

*Las combinaciones de medios todavía pueden ser reversibles en su materialidad, pueden o no generar un extrañamiento sensorial, comprenden una plasticidad espacio-temporal potencial y pueden o no desautomatizar los signos intermediales.

*Las invenciones intermediales necesariamente tienen mediaciones irreversibles, generan extrañamiento sensorial, la plasticidad espacio temporal es notoria y desautomatizan los signos generando disimetrías intermediales.

Por último, presento una tabla cruzada que resume lo anterior:

Tabla 4. Modelo de poética intermedial. Tabla cruzada de modalidades y mediaciones con valoraciones.

Modalidades/ Mediaciones	Transmediaciones	Representaciones	Combinaciones	Invenciones
Irreversibilidad material	Escasa	Escasa	Presente	Abundante
Extrañamiento sensorial	Escaso	Escaso	Presente	Abundante
Plasticidad espacio-temporal	Presente	Presente	Presente	Abundante
Disimetría semiótica	Escasa	Escasa	Presente	Abundante

Explicado el modelo, daré paso a unos comentarios sobre su aplicación en videopoemas y posteriormente pasaré al análisis del corpus.

2.4. Aporte de la investigación intermedial en el estudio del videopoema.

Retomo mi ejemplo del sueño. Lo había convertido en relato oral y ahora decido escribirlo en una libreta. Con el tiempo, la idea madura y estos apuntes se convierten en un guion cinematográfico. Un equipo de producción filma la película. De una mediación al relato oral, el sueño fue *transmediado* al apunte, luego a guion y le aconteció una cuarta mediación para convertirse en cine. Las imágenes que quedaron tras las mediaciones sucesivas son todas diferentes entre sí. Pero aquellas que alcanzaron el medio cine son insustituibles por otras, ni los diálogos son reemplazables sin demeritar el esfuerzo en hacer arte. Aquello que puede ser expresado en imagen debería permanecer como tal. Aquello que puede ser dicho con el verbo y sobre todo con el verbo de la poesía, tiene en el verbo su exclusividad y no es preferible que se transfiera a otro medio²⁷.

²⁷ A no ser que sea por la necesidad de comunicarse con nuevos públicos mediatizados, a los que una película de poesía es un medio que logra acercar los contenidos poéticos. En un poetryfilm o una película de poesía no se exige un esfuerzo de comprensión del espectador dado que está acostumbrado a la cultura audiovisual y una película de poesía le entrega un producto que le es más familiar y está más a su alcance que un poema que está en un libro cerrado y guardado, quizá lejos de él, en uno de esos lugares que ya casi no se visitan y se llaman bibliotecas. Pasa algo similar con otras transmediaciones de poemas como esquelas digitales, imágenes intervenidas con versos famosos, etc.

A veces, la intención poetizante de un autor o una autora no está en ampliar el público para su poesía sino en expresarse genuinamente en otro medio. A veces las palabras no son suficientes²⁸, la poesía se hace experimental y empieza a explorar otros medios. Si las palabras no fueron suficientes, entonces la intención no se aferra a ellas, permite que cambien, que se accidenten, que se caigan de su pedestal. Las palabras y las letras son un material plástico que se puede amasar, cortar y poner al horno o enfriarse como pasa a un trozo de arcilla. El medio *poema* se acerca con decisión a otros medios, se combina con ellos, se fusiona en ellos y se transforma. Y como la virtud del poema es renovar aquello que toca, así como va acercándose a los otros medios, así los cambia: el poema subvierte a los otros medios con los que se relaciona.

La investigación intermedial en el estudio del videopoema define en qué medida la obra aporta a la experimentación en poesía o si solo hace una incursión tímida en el uso de las tecnologías digitales. En verdad, establecer si la obra es una transferencia intermedial, una combinación de medios o una invención de medios es lo de menos porque la mayor parte de las obras intermediales tienen un poco de cada tipo de mediación. Lo importante es observar cómo la obra se sumerge en la corriente histórica de la poesía experimental y qué tan radical es su contribución a la alteración de los códigos establecidos de la lengua y de la tecnología.

En este sentido, la introducción en la teoría de la intermedialidad de la idea de invención de medios que hago en esta tesis se da por la observación de que, más allá de la combinación o integración de dos o más medios, existe la posibilidad de que en esa fusión aquellos se transformen. La combinación de medios nos habla de la formación de un todo armónico o de la yuxtaposición de los medios, uno junto al otro. Y, en su definición se ofrecen ideas interesantes como que “cada una de estas formas mediales de articulación están presentes en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significado de todo el producto, cada uno a su propia manera

²⁸ Recuerdo la declaración de inefabilidad de la existencia que hace el poeta Hugo von Hoffmannsthal en su famosa *Carta de Lord Chandos*. La percepción profunda de la verdad en ocasiones no pasa por las palabras. Después de escribir esta carta, von Hoffmannsthal no volvió a escribir poemas y se dedicó al teatro. Casi al final de la carta, Lord Chandos declara a su destinatario, su maestro, el filósofo Francis Bacon: “Fue usted muy benévolo al manifestar su descontento por el hecho de que ya no llegue a usted ningún libro escrito por mí *que le resarza de verse privado de mi trato*. Yo sentí en ese momento, con una certeza que no estaba del todo exenta de un sentimiento doloroso, que tampoco el año que viene, ni el otro, ni en todos los años de mi vida escribiré un libro en inglés ni en latín; y eso por un solo motivo cuya rareza, para mí embarazosa, dejo a la discreción de su infinita superioridad mental el ordenarla, con mirada no cegada, en el reino de los fenómenos espirituales y corpóreos extendido armónicamente ante usted: es decir, porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no sólo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido” (Hoffmannsthal, H., 1902, p. 9)

específica” (Rajewsky, 2020). Sin embargo, considero que decir que los dos medios “están presentes” no es suficiente para expresar la mediación que ha sucedido en ciertos medios como resultado de la experimentación de la poesía con la tecnología. La poesía es la disidencia y en el juego de la intermedialidad también viene a experimentar y a proponer nuevos mundos. Hay productos de la experimentación de la poesía con la tecnología en gran medida son objetos inéditos en su forma, inclasificables. Algunos videopoemas no son solo combinaciones del poema y del video sino que la relación entre el poema y el video ha ido más allá, como pasa en *Hopscotch* de Tom Konyves, estudiado en el corpus.

Esta relación que establecen los medios cuando cambian irreversiblemente ambos al combinarse quizá va más allá de la denominación de combinación de medios que nos aporta teoría intermedial. Por ejemplo, en el caso del videopoema *Hopscotch* tanto video como poema cumplen con la condición de interferirse el uno al otro, accidentarse mutuamente. Esta realidad transformadora de profundas implicaciones poéticas en la forma y en el fondo es una característica de los medios que genera la poesía que experimenta con las tecnologías digitales y crea poemas digitales²⁹ y de otras denominaciones. El poema cambia una vez empieza su proceso de mediatización. Cambia según las limitaciones y las ventajas expresivas que le ofrezca la tecnología. De igual forma la tecnología del video se ve desautomatizada, las imágenes y los sonidos que el videopoeta selecciona, graba, edita, no son convencionales ni se entrelazan de como habitualmente lo harían en otro tipo de producciones audiovisuales. De manera que la combinación intermedial entre el poema y el video le crea anomalías o disimetrías al video y lo mismo hace con el poema

No es un deseo persistente de esta investigación crear un neologismo o una nueva categoría intermedial para el videopoema y el poema digital, sin embargo es probable que la denominación “combinación de medios” no sea suficiente porque no estoy hablando de la sola yuxtaposición de un medio junto al otro, sino del efecto experimental y renovador que sucede cuando los medios se involucran el uno con el otro como en una colisión, de la que no se pueden devolver y que los ha

²⁹ En Latinoamérica se reconoce también la tradición del poema virtual, iniciada por Ladyslao Pablo Gyori, poeta experimental digital, creador de los *VPoemas* y de una teoría para la poesía virtual. Gyori pertenece al inolvidable grupo *Paralengua* que también integraron Javier Robledo (videopoeta, iniciador del festival de videopoesía VideoBardo) y Fabio Doctorovich (poeta experimental digital) y que surgió en ese maravilloso momento histórico para las artes experimentales que se vivió en la Argentina liberada de la dictadura. El modelo de poética intermedial debería funcionar para el análisis de poemas digitales, para los que, sin embargo, sería necesario ampliar y profundizar la categoría invención de medios o invención intermedial.

cambiado. Sin contar con que en ocasiones el medio que no es el poema no existe previamente, está siendo inventado por el poeta que experimenta. Puedo decir que algunos videopoemas así concebidos son objetos de efecto transracional, cuya técnica poética intermedial construye disimetrías con ambos medios originales y en esa transformación y anomalía se haya su poeticidad. A estos objetos adjudico la categoría de invenciones intermediales.

Por ejemplo, en el objeto intermedial *Checking In* de Jim Andrews (Canadá) y Adeena Karasick (Canadá), incluido en la antología *Poetas con videocámara* de Tom Konyves (2022), la posibilidad de la lectura se adapta a los saltos del pensamiento que crean relaciones entre temas y materiales distantes y estos saltos se reproducen gracias a la posibilidad tecnológica de cambiar de interfaz por la vía del hipervínculo. Objetos poéticos como éste ya no son solo videos ni solo poemas, no son tampoco una combinación de ambos medios pues los han trascendido a ambos. Es el caso del videopoema *Hopscotch*, de Tom Konyves. En la pieza, la materialidad verbal, la imagen y el sonido se combinan sin poderse separar y además cambian, de forma sutil, la sustancia misma de los medios combinados. Es improbable encontrarse un material de este tipo en nuestra vida cotidiana audiovisual, en un *reel* de una red social digital y, si algo así sucediera, sería un acontecimiento que no pasaría desapercibido. Puede generar algo de rechazo en el espectador por alguna estridencia o disimetría en el lenguaje audiovisual (o tal vez alguna fascinación). Si se acerca a él un lector habitual de poesía esperando hallar el poema mediado al video como sucede con las películas de poesía, se va a encontrar con algo diferente. Va a tener que hacer un esfuerzo de lectura³⁰ para alcanzar la comprensión. Es decir, hay objetos poéticos intermediales que en su uso de la tecnología no facilitan la comprensión de la poesía sino al contrario, la tecnología enfatiza la ambigüedad y dificulta la lectura. Algunos videopoemas son este tipo de obras en los que el ejercicio de la poesía como resultado de la experimentación intermedial ha desautomatizado la materialidad verbal del poema y la materialidad audiovisual del video y propone una nueva forma arquitectónica intermedial que ciertamente tiene su propia técnica, que no debería repetirse idéntica en otra obra. La película de poesía o *poetryfilm* va por otro camino que el de los videopoemas que renuevan el medio poema y se atreven a proponer nuevas formas de hacer video, simultáneamente.

³⁰ El esfuerzo de lectura implica un esfuerzo del espíritu que estimula la comprensión de asuntos profundos. Es lo que se inspira en las ideas de la caligrafía musulmana, por ejemplo, de lectura difícil porque la manera en la que se entrelazan las letras a menudo oculta su significado, así como en la lectura del Sagrado Corán cuyos sentidos solo se develan a una visión interior, como la más excelsa poesía.

El videopoema surge del videoarte y éste es un medio cuyos cultores ya conocen la necesidad de que se hagan propuestas nuevas constantemente para que se siga cumpliendo su propósito artístico. Un videoarte que no cree una nueva forma de ver y de hacer video no tiene tanto sentido. El afán del videoartista es inventar nuevos sentidos con su técnica.

En conclusión, pienso que es válido el montaje de la lectura del audio de un poema leído en voz alta con imágenes que ilustren o no las palabras, sin intentar una propuesta demasiado audaz, experimental y transformadora de la imagen, del sonido y de la palabra, si la intención no es experimentar sino encantar a los públicos, ávidos de contenidos.

CAPÍTULO 3

La poesía que experimenta con la tecnología en el intermedio de la transformación digital.

Introducción

En este momento, la videopoesía no se ha estabilizado como medio para la expresión de la poesía con las tecnologías digitales. Videopoema se le ha llamado al hecho de leer poemas y grabarse leyéndolos; al video que cuenta la biografía de un poeta; al sonoviso o presentación de diapositivas en el que suena una voz en off, al que se adjuntan imágenes fijas y se exporta en formato de video; a la cuidadosa decoración de una voz en off que dice un poema con imágenes en movimiento alusivas a las palabras o con imágenes que creen contraste. Y también se le ha llamado videopoema a piezas únicas de expresión multimodal (palabras, imágenes y sonido) a los que se les confiere la cualidad de la poeticidad técnica intermedial, definida ésta como la capacidad de transmutar el medio video y el medio poema y convertirlos ambos en otro medio de forma irreversible, que produzca un extrañamiento sensorial, exprese la plasticidad del espacio-tiempo y muestre disimetría semiótica, tanto en los significados de las palabras utilizadas como en los elementos intermediales que contenga.

En mi búsqueda de las piezas del corpus, elegí aquellas que tuvieran poeticidad técnica intermedial. Encontré cuatro videopoemas en los que identifico formas transgresoras propias de la poesía, aplicadas a la tecnología. Estas cuatro piezas son ejemplos en diferentes grados de cómo el videopoema puede ser una experimentación con el video y el poema de tal suerte que ambos cambien y formen un objeto nuevo que exprese nuevos sentidos con técnicas inéditas. Cada uno tiene un detalle que lo hace valioso por el riesgo estético y la ruptura que causa, acompañada de la capacidad para ayudar a comprender al videopoema y a otros medios de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales.

Al combinarse ambos medios han cambiado y todos los casos constituyen innovaciones intermediales, aunque presentan aspectos de la transferencia y de la combinación de medios, cuya gradación puede ser observada por medio del modelo de poética intermedial que propongo con base en las transgresiones poéticas que suceden o no en las modalidades de material, sensorial y espacio temporal y semiótica (Elleström, 2022).

Como ya he expresado, el poema siempre tiene la virtud de comunicarse a través de convenciones (signos simbólicos), semejanza (signos icónicos) y contigüidad (signos indicativos) como todos los textos, pero se espera que en algún punto desautomatice los signos para generar un efecto disimétrico como una chispa y con ella, la poesía. De igual forma pasa con el videopoema solo que en su caso se espera que la desautomatización suceda de forma multimodal, esto es, en los recursos materiales con los que está conformado, los efectos sensoriales que suscita y su comportamiento espacio-temporal.

Como consecuencia, el medio video ha de cambiar también en el videopoema. El videoarte ha practicado la desconvencionalización de los elementos del video a varios niveles, introduciendo *glitch*, ruidos, imágenes abstractas, pero también presentando videos convencionales que relacionan sus elementos de forma no convencional. En el videopoema, la relación no automática de los elementos verbales con los elementos audiovisuales y de estos entre sí, puede generar efectos poéticos de gran alcance.

Los recursos para expresar la poesía son tan variados que el poeta con videocámara o el poeta editor de video puede innovar constantemente. La alternativa de generar video con inteligencia artificial ha multiplicado las posibilidades y sin embargo, los videos que en este momento se producen con esta herramienta son en su mayoría convencionales, corresponden a animaciones con referencias directas o fantasiosas en las que también falta la trasgresión poética. Por supuesto que la posibilidad de innovación se da en todas las etapas de la producción del video, en la pre-producción, la producción y la post-producción. De igual forma, existe la opción de romper los esquemas y las simetrías de los videos a los que nos han acostumbrados los medios de comunicación masiva, proyectando de forma no convencional, en salas de exhibición, en las calles y/o sobre soportes diversos.

Daré paso entonces al análisis de los videopoemas seleccionados para el *corpus*. Comenzaré con el videopoema *The hours of darkness*, de Janet Lees, continuaré con *Hopscotch*, de Tom Konyves y, para terminar estudiaré *Big data*, de Rodolfo Mata y Diego Bonilla y *Snow Queen*, de Natalia Fedorova/Machine Libertine.

La estructura del análisis consiste en tres partes: en primer lugar, referencias históricas, detalles y otras circunstancias alrededor de cada pieza. En segundo lugar, exposición de sus características. Por último, su análisis por modalidades, según el modelo de poética intermedial que propongo en el capítulo anterior.

3.1. *The hours of darkness*, de Janet Lees: la disrupción del videopoema como combinación de medios



Ilustración 25. Instantánea de *The hours of darkness* de Janet Lees, 2014.

3.1.1. Detalles

Vi por primera vez *The hours of darkness* en el Festival *Fotogenia* de cine poesía y narrativas divergentes, en Ciudad de México. Seleccioné de inmediato esta obra para mi investigación porque me produjo un deslumbramiento. Janet Lees, la autora, estaba presente en el público y tuve ocasión de conversar con ella ese día y los siguientes, durante el Festival. Incluso se nos dió la oportunidad de comenzar una amistad cuando nos encontramos por grata sorpresa en el centro de la Ciudad de México. Fuimos a comer un helado. Le conté que estaba haciendo la tesis sobre videopoesía y que emplearía la teoría del “Caos”. Mi pronunciación del Inglés *Chaos* fue errónea y dije *caws*, vacas. Y ella se río y me hizo una señal de *cachitos* para mostrarme que estaba diciendo vacas en lugar de caos. Y entonces, reímos juntas y creamos la “teoría del caws” para explicar por qué nos habíamos encontrado sin ponernos una cita en una ciudad de más de 20 millones de habitantes. La “teoría del caws” era la única explicación para este encuentro y para muchos otros enigmas que suceden en las tesis sobre poesía que experimenta con las tecnologías pues la poeta y el poeta que quieren experimentar con la tecnología se encuentran con dos inmensas complejidades: la poesía y la tecnología. A ambas es mejor que no intenten controlarlas, pues siempre hacen lo que quieren cada una y frente a ellas es mejor ser como las vacas, rumiarlas con paciencia, esperar a que se decanten con una aparente indiferencia y no precipitar su digestión. De todas formas, el alimento

va a producir su efecto, el poema mediado por la tecnología va a existir con o sin el afán que pueda aplicarle la poeta o el poeta y la poesía, en estos nuevos medios, continuará en sus misterios.

Luego de haberlo seleccionado, me di cuenta de que *The hours of darkness* estaba incluido en la antología *Poetas con videocámara*, de Tom Konyves. ¿Qué es lo que sucede en esta obra en relación con la poesía y cómo es que se comunica con palabras pero también por otras vías? Quizá el modelo de poética intermedial no me deje con más dudas que certezas.

Janet Lees confiesa que escribió el poema primero y días después capturó la imagen de los flamencos, que la dejó electrizada y supo que correspondía al poema que había escrito. Cuando estuvo frente a esta imagen (que, al percibirla como espectadora, a mí, por lo menos, me ha dejado perpleja), la poeta con su cámara fue la primera que captó la poesía allí intrínseca. En el catálogo de la antología, la poeta le responde a Tom Konyves (2022) cuando le pregunta ¿por qué flamencos? y le explica: *I found the sight of the flamingos in this big gloomy shed electrifying – there was something both prehistoric and post-apocalyptic about it. I had to film them, to let these seeming Anthropocene prophets tell their part of the story* (p. 74). En la imagen de los flamencos, en su calidad distópica, encuentro la habilidad del poeta y la poeta con cámara de encontrar la expresión plástica del entorno, el aire poético de los lugares y de aquello que los ocupa.

El poema escrito que, en este caso, se combina con el video fue hecho un año antes; estuvo inspirado en las recurrentes advertencias de las aerolíneas y de otros altavoces comunes en la vida contemporánea que comienzan con un *May we remind you* (nos permitimos recordarle). La poeta afirma que en cuanto obtuvo la imagen de los flamencos la relacionó con ese poema, lo que me lleva a sugerir que la intermedialidad es un proceso que sucede primero en el interior de la persona que la crea. Existe una mirada intermedial que se ha ido generando tras el uso continuo de los medios audiovisuales y se dispone a ser explotada por la poesía, dada la facilidad progresiva en el manejo de los medios técnicos.

3.1.2. Características

The hours of darkness <https://vimeo.com/103150555> fue realizado en 2014, dura 2'11''. Se trata de un solo plano general, con iluminación y sonido natural, en el que se mueven unos flamencos blancos que beben agua en un pozo artificial cubierto. Junto a los flamencos, del lado derecho, desfilan versos también blancos, escritos en Inglés, que van apareciendo rítmicamente como títulos de video. El primer verso, que es el título del videopoema, se queda durante toda la

escena, y la mirada va y viene de este verso fijo a los demás que van cambiando. Gracias a que el primer verso se queda durante toda la escena, el espectador lo lee una y otra vez cuando aparecen los demás versos, lo que crea un efecto de anáfora. El poema termina con el graznido de uno de los flamencos que interrumpe el sonido del manar del agua.

3.1.3. Análisis por modalidades

Si esta fuera una imagen fija, por su extrañeza, yo dudaría por un momento de si se trata de un montaje ¿Qué hacen esos flamencos ahí? Pero, un segundo después, una vez se mueven los flamencos por el plano fijo se produce la sensación de extrañamiento. En el videopoema el movimiento expresa la poesía. En esta pieza, el movimiento lento, natural y exquisito de los flamencos se usa como recurso expresivo de poesía y marca el ritmo de todo el videopoema. Durante miles de años los seres humanos observaron flamencos y se maravillaron con su gracia. Desde la aparición de las cámaras, sus movimientos se pueden grabar con diversos propósitos, la mayoría de ellos documentales. Pero, es la mirada de una poeta con cámara, atenta a la búsqueda de imágenes con la intención de crear con ellas piezas de poesía audiovisual, la que selecciona a estos flamencos para esta pieza en la que se comunica el efecto poético que produce ver a estos animales y en tal situación, imagen a la que luego se suma la palabra poética.

La diferencia entre transferencias, combinaciones e innovaciones intermediales en el videopoema son bastante sutiles (algo que no sucede en el poema digital y en otros medios). Para establecerlas, es necesario aplicar el modelo de poética intermedial. También es preciso tener en cuenta que en una sola pieza pueden encontrarse varios tipos de mediación, pero siempre predomina uno, como sucede con los tipos de texto en lingüística textual.

La modalidad material de un videopoema está constituida por las materialidades de poema y video. La materialidad del poema son las palabras en las que subyace un sentido previo a la combinación de los medios. ¿El video le aporta sentidos al poema en este caso? Pienso que sí. Es decir el poema y el video estarían irreversiblemente combinados. Sin embargo, también pienso que si los separamos pueden seguir existiendo cada uno por su lado. El poema forma sus propios sentidos que son bastante profundos ya. El video no posee tanta autonomía, pero podría aparecer solo en un post de Instagram, por ejemplo. Juntas, las dos materialidades crean un sentido compacto y diferente al que tienen por separado, lo que hace la mediación irreversible, así en

apariciencia ambos medios puedan seguir existiendo si se separaran. Recuerdo que la combinación de medios puede o no ser irreversible.

En el caso de *The hours of darkness*, la materialidad del videopoema incluye el sonido natural del set al que la poeta ha llevado la videocámara. Suena un agua que mana. Un solo plano general que se mantiene durante toda la escena. En 00:10 aparece el título *The hours of darkness*; estas palabras blancas irrumpen sutilmente en la escena, hacen un *fade-in* y se mantienen. Entonces, la materialidad del videopoema son palabras, imágenes en movimiento y sonidos que no tendrían la misma fuerza expresiva estando separados. La irreversibilidad material es abundante en este videopoema: la autora podría por ejemplo publicar el poema escrito en un libro o antología y usar la toma de los flamencos en un videoclip, pero ambos perderían el sentido que les aporta el otro medio. En el momento en que los dos medios se combinan, se produce una obra única que es reversible, de cierta manera, en la medida en que el poema se organiza en forma de versos que no se rompen por el video y en la medida en que el video no es interferido por las palabras del poema que solo sutilmente se ubican en su superficie y en este contacto fino radica buena parte de la belleza de la pieza.

Al extrañamiento sensorial en este videopoema lo encuentro abundante. Sucede que el sonido ambiental refuerza la sensación de extrañeza porque hay una especie de silencio incómodo (que no es del todo silencio pues se escucha el agua que mana), un vacío de sonido se produce e inquieta pues se está ante la imagen perturbadora de los flamencos bajo el cobertizo. Este silencio se interrumpe cuando empiezan a aparecer las palabras y al leerlas pareciera que “se escucha” la voz de la autora. El sonido del agua que cae podría causar sosiego, no lo hace por el extrañamiento que produce la imagen en comparación a las imágenes a las que estamos acostumbrados y a su comportamiento en los medios de comunicación. Por último, un flamenco comienza a graznar y lo siguen los otros, rompiendo con la aparente pasividad de la imagen que, hasta el momento en que suena el primer graznido, ya nos había acostumbrado el oído al manar apacible del agua. En lugar de pasividad, ahora este graznido que pone a tono la imagen y el sonido con la angustia contenida en los versos, con aquello que sugiere el título y el significado de la expresión *the hours of darkness*. En ese contraste entre lo que hacen sentir los versos y lo que hace sentir el video está la poesía que se mantiene del lado de las cosas no dichas. Y está lo que he llamado extrañamiento sensorial que es necesario a un videopoema. Hay videopoemas que no contienen este extrañamiento de las sensaciones y en esa medida no quiere decir que no sean poéticos,

simplemente puede ser que la técnica poética intermedial presente un extrañamiento sensorial escaso o nulo. En este caso, insisto, es abundante, lo que implica que este videopoema tiene esta modalidad en el nivel propio de las invenciones intermediales.

El análisis del tiempo y del espacio como una sola modalidad es pertinente porque el espacio se expresa en términos de tiempo y el tiempo en términos de espacio. En el caso de la poesía que se expresa y experimenta a través de la tecnología considero pertinente la categoría plasticidad del espacio-tiempo, por las opciones que al tiempo de lectura y al espacio en el que se mueve la obra añade el uso de la tecnología en la expresión poética. En este videopoema el tiempo se expresa con el sonido. Porque el plano siempre es el mismo y los movimientos de los animales sobre el plano son muy sutiles y no producen cambios bruscos. La pasividad de la escena al principio permite leer los versos con cierta tranquilidad no desprovista de tensión. La tensión la genera el contenido del poema y lo absurdo en general de la imagen. El ritmo de aparición de los versos genera un dinamismo en el que se nota la intención de lectura del poema y un efecto de anáfora o repetición del primer verso/título, cuando unos versos cambian mientras aquel se mantiene durante todo el videopoema. El fin del videopoema está dado por el graznido del ave que parece emitir una alarma para despertar del ensueño que genera el silencio de la escena, interrumpido por el sonido del agua que mana.

La plasticidad espacio temporal en este videopoema es potencial y no hay cambios bruscos en el ritmo de lectura ni en la imagen, si no los provoca el espectador de propósito. El espacio destinado a los títulos es la zona inferior derecha de la pantalla y los versos aparecen unos bajo los otros, de forma muy similar a la de un poema escrito.

Por último, la modalidad semiótica está enriquecida por una iconicidad, una indicialidad y una simbolización disruptiva y, en efecto, disimétrica. Los flamencos no actúan como íconos ni como signos ni como símbolos directos de nada, sino que su presencia sugiere una salida de contexto, una desnaturalización del signo, una desautomatización. No hay relación de continuidad entre los signos visuales y los signos verbales. A excepción de cierta animalidad en la referencia a los lobos, no se establecen conexiones entre la imagen y las palabras. El sonido ambiente sí se relaciona con la imagen, pero en ningún caso con el texto. El ritmo del texto, ya dije, hace a las palabras tener su propio sonido en la mente. El estanque artificial no se relaciona directamente con el texto, pero sí crea una sensación de frialdad que es necesaria a las emociones que despierta el videopoema en general. Es sombrío, lúgubre sin dejar de transmitir cierta vitalidad porque son

animales vivos los que figuran en la escena y porque el agua nunca deja de correr. El texto se refiere a cómo un viaje de placer puede convertirse en algo peligroso y cómo la libertad es aquello que se sale del sistema. Puede encontrarse cierta relación indicial entre el grafema libertad y el encierro de los flamencos, pero no tenemos certeza de que estén capturados, pueden estar bajo el cobertizo solo descansando. Se trata de una relación que la mente quiere forzar porque en realidad no hay tal. La inundación aparente bajo el cobertizo podría reforzar cierta idea de los excesos que conducen a la destrucción de un mundo, que se menciona en el texto, pero no se tiene certeza de que en efecto el agua no deba estar allí. Hay flamencos, debería haber agua. En fin, la desautomatización de los signos visuales es total también por el hecho de que la imagen de flamencos bajo un cobertizo con lámparas apagadas no es muy recurrente en la televisión ni en las redes sociales y de ahí la disimetría semiótica abundante del videopoema. Y que la “F” inicial de la palabra “Freedom”, importante en el texto tenga relación con la “F” de flamenco me parece mera coincidencia y en ningún modo una relación indicial directa.

Así entonces queda la relación del análisis de modalidades, según el modelo de poética intermedial en *The hours of darkness* de Janet Lees.

Tabla 5. *The hours of darkness*. Tabla cruzada modalidades/mediaciones.

Modalidades/ Mediaciones	Transmediaciones	Representaciones	Combinaciones	Inversiones
Irreversibilidad material	Escasa	Escasa	Presente	Abundante
Extrañamiento sensorial	Escaso	Escaso	Presente	Abundante
Plasticidad espacio-temporal	Presente	Presente	Presente	Abundante
Disimetría semiótica	Escasa	Escasa	Presente	Abundante

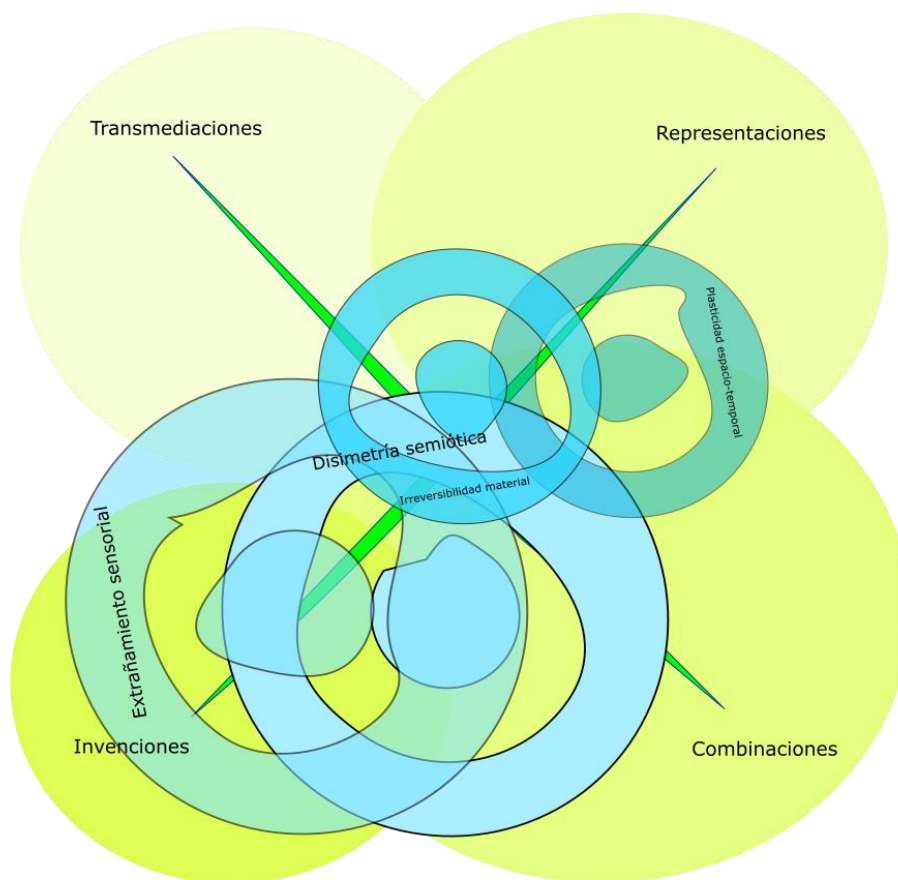


Ilustración 26. The hours of darkness. Diagrama floral de aplicación del análisis por modalidades del modelo de poética intermedial. (Si la modalidad la valoro como abundante, entonces la ilustro más grande y la hago descender en el diagrama). Por su parte, las modalidades presentes se mantienen en el centro del diagrama y las escasas -no es el caso en este videopoema- flotan y ascienden).

Todo lo que puede inferirse del poema, se alimenta con ideas producidas por el video. Todo lo que pueda decir el video se multiplica con las inferencias del poema. De esta manera esta obra es ejemplo de cómo el videopoema es la combinación de un medio con otro que muestra una tendencia importante a la invención intermedial. El grado de indisolubilidad de esa combinación determina que la obra sea una invención o una combinación de medios habitual. Como apunté, en este caso, el poema le aporta sentidos nuevos al video y viceversa, pero también puede seguir existiendo por separado así que la irreversibilidad está presente pero no es definitiva.

El videopoema como combinación de medios o como invención intermedial desautomatiza los signos en los medios que combina, mientras que el film poético o *poetryfilm* se ocupa de transferir datos de un medio a otro, para embellecerlos o para difundirlos. En general, el *poetryfilm* requiere otro trabajo de investigación diferente a éste.

Es muy probable *The hours of darkness* haya sido exhibido en varios festivales de Poetry film en el mundo. En las definiciones de poetryfilm no aparece la necesidad de que la pieza proponga asociaciones intermediales nuevas. Al encontrar que videopoemas como éste son más combinaciones de medios más que transferencias intermediales, la intermedialidad contribuye a demostrar que hay diferencias entre los medios audiovisuales para la poesía, hecho que puede interesar sobre todo a quienes experimentan con ellos y también a quienes realizan convocatorias para exhibir al público este tipo de medios, y al público en general.

3.2. *Hopscotch*, de Tom Konyves: de la combinación de medios hacia la invención intermedial



Ilustración 27. Instantánea de *Hopscotch*, de Tom Konyves, 1996.

<https://www.youtube.com/watch?v=sazcTzcENug>

3.2.1. Detalles

Tom Konyves es un poeta que defiende el territorio de la poesía en la experimentación con la tecnología. Su historia así como la de su colectivo *The vehicle poets* podría considerarse para una

investigación en sí misma³¹. Conocí su obra cuando retomé esta investigación a principios de 2021. Si hubiera profundizado en sus planteamientos antes, mi trabajo como videopoeta se hubiera encontrado menos torpedeado, porque es cierto que el o la poeta que desea experimentar con la tecnología se puede perder entre la técnica y echar de menos la poesía, cuando le pasa lo menos. Gracias al manifiesto de la videopoesía que Tom Konyves escribió y publicó de forma virtual en 2014, hay una claridad conceptual para el medio, reflejada primero que todo en sus propias obras.

Hopscotch es una de las obras de Tom Konyves que contiene los elementos de lo que él mismo ha concebido como videopoesía y que me ha servido para crear una definición de videopoema ajustando la suya y para formular el modelo de poética intermedial con el que analizaré la pieza.

Conocí la obra a través de la conferencia que el autor dio en VideoBardo, el primer festival de videopoesía fundado en el mundo. Es un festival que argentino, que sucede más o menos cada dos años en Buenos Aires, desde 1997. En esta conferencia, Konyves relata cómo en los años 90 era productor de televisión y eso le facilitó producir este videopoema, pues contaba con todo el equipo, la mano de obra y los medios técnicos para realizarla. Lo que queda claro es que la pieza está concebida como un videopoema, es decir no como un video que apoye al poema ni como un poema que se ha convertido en video. Es probable que este propósito primordial de ser un medio ya consolidado, el videopoema, sea la característica que logra distinguirla de otras obras de poesía que se expresan y experimentan con la tecnología del video.

3.2.2. Características

La obra dura 1 minuto, al que se suman 16'' de créditos. Fue creada en 1996. Aparece el título de la pieza mientras entra un sonido de pájaros. Desde un *fade* negro surge la escena en exteriores, en blanco y negro. Una niña de unos 13 años camina con decisión en un plano medio en cuyo fondo hay rejas. La primera imagen es corta pero permite detallar al personaje porque se ralentiza un poco. La expresión facial de la niña es de tranquilidad. El plano se abre hasta el plano general en el que la protagonista aparece de perfil. Al fondo ya se observan algunas construcciones. Se ve y

³¹ *The vehicle poets* es un colectivo de poesía experimental que en principio se manifestaba por el reconocimiento a los poetas de expresión inglesa en Montréal, Québec. Una de sus primeras acciones fue conseguir que la municipalidad les financiara una serie de avisos con poemas en inglés que se exhibieron en los buses de la ciudad. Al colectivo lo conforman, desde los años 70, los poetas Endre Farkas, Artie Gold, Tom Konyves, Claudia Lapp, John McAuley, Stephen Morrissey and Ken Norris. Mantiene vigencia a la fecha.

se escucha cómo la niña lanza un guijarro al suelo y después de que cae, se ve que salta y se oye el ruido de sus zapatos sobre el suelo. En este momento, en el que se ve por unos segundos a la niña jugando rayuela, no cambia el plano ni el tiempo. Se hace evidente que la niña está jugando rayuela. La niña da ocho saltos, llega al cielo de la rayuela y se devuelve, da otros dos saltos. Cuando debe agacharse, según el juego, a recoger el guijarro que ha lanzado, el plano se acerca a sus pies y simultáneamente el tiempo se ralentiza y suena el gruñido de un felino que acompaña los últimos saltos de la niña, en cámara lenta. La niña llega al principio de la rayuela y se voltea. La cámara lenta se mantiene. La niña lanza de nuevo el guijarro que se oye caer. La niña se queda mirando el guijarro pensativa pero sin expresiones de asombro. Suenan saltos pero la niña no se ha movido. Suenan saltos mientras se enfoca en primer plano el contenido de la rayuela, marcada con tiza sobre el piso. No se trata de números como en las rayuelas habituales sino de palabras.

JUMP
THROUGHT
HOOPS
FOR
LOVE
MONEY
POWER
UNTIL...

En este momento, un sonido lejano interrumpe la secuencia de palabras y la niña parece escucharlo. El plano se acerca al rostro de la niña que muestra cierta inquietud mirando hacia atrás. El sonido corresponde a un *canto de la garganta*, expresión propia de la nación Innui. La niña tiene rasgos fenotípicos de esta nación. La niña se voltea y mira de nuevo la rayuela, ahora sí se nota en ella la inquietud de la indecisión; se lee en su rostro como si la cruzara un pensamiento de “me detengo o continúo el juego”. El sonido cesa y es reemplazado nuevamente por el canto de los pájaros. El plano enfoca a la niña por un segundo, mientras ella da media vuelta y se echa a correr en la dirección por la que vino y desde la que salió el canto. Y el plano se ubica en la palabra que faltaba para completar las nueve casillas de la rayuela. Se trata de la palabra

DEATH

En el centro de la A de esa palabra ha caído el guijarro. Mientras se enfoca esta palabra suenan los pájaros. *Fade negro.*

Hace un año, Tom Konyves publicó el videopoema en su canal de YouTube. En la descripción no habla del videopoema (lo hace en otros espacios), sino del poema en el que se originó la pieza. Dice que el poema hace parte de su libro *Sonambulismo entre camellos*, publicado hace 25 años. El autor confiesa que la escritura de las palabras en el suelo le inspiró un extrañamiento, en el sentido de los formalistas rusos. Él pensaba que un aforismo no puede ser escrito sino con palabras, pero la rayuela a la que se han sustituido los números por palabras constituye una imagen, al igual que los cuadrados que rodean las palabras y forman la rayuela. Aunque la rayuela nunca sale completa en la obra, sus palabras causan gran impacto al revelarse. Sobre todo la última. *These 9 words summarized a human being's function in this world, answering the question, why are we here?*, se pregunta Konives en la descripción de la publicación en YouTube.

3.2.3. Análisis de modalidades

Este videopoema es un ejemplo de cómo una mediación entre la poesía y la tecnología digital puede ser irreversible. El poema escrito que aparece en el libro, necesitaría imprimirse con la disposición en el espacio en forma de rayuela para acaso acercarse a los sentidos que el video le suma en esta obra videopoética. El video en todos sus componentes se impregna del poema y no puede subsistir sin él. La modalidad material del video y del poema se han mezclado dado que las palabras se convirtieron en imágenes del video. Compréndase que las palabras en la mayoría de los *poetryfilms* o incluso en la mayoría de videopoemas se añaden en el audio o en títulos. No es el caso. Esta irreversibilidad de la combinación a nivel de la materialidad a nuestro juicio es condición para que el videopoema constituya no solo una obra de poesía experimental y consolide una técnica propia. Videopoemas puede haber muchos que no alcanzan esta irreversibilidad.

En cuanto a la modalidad sensorial, la obra causa un extrañamiento en lo visual por la mencionada substitución de números por letras en una rayuela y por los efectos de edición y de sonido que tiene. Ralentizar la imagen de la niña caminando, saltando o volteándose genera un contraste extraño con los usos habituales de este efecto de cámara lenta, pues se entiende que se quiere enfatizar en aspectos y detalles del mensaje, pero esto casi siempre sucede cuando se están contando historias, en piezas audiovisuales de corte más narrativo y no es el caso de este videopoema ni de casi ninguno de ellos. Así mismo, el sonido del felino salvaje que sale de la nada, pues, no debería estar allí, en medio de una ciudad, al igual que el canto innui, aunque el canto quedaría más fácil de explicar que el rugido, dado que estamos hablando de una obra

canadiense, pero ni por esa razón podría justificarse. Un canto innui en esta pieza es extraño sobre todo porque después del canto, la niña se inquieta y se retira de la escena y del juego. Al retirarse, deja al espectador en compañía de la palabra DEATH, marcada en el centro por la piedra lanzada, hecho que produce sino extrañeza sí escozor.

Al lanzar el guijarro, le (nos) cayó en suerte la muerte. La pieza audiovisual acaba de súbito, apenas tiene un minuto de duración. Esta brevedad se sincroniza con el sentido profundo del aforismo y con su misma cortedad natural. El tiempo y el espacio que se observan son luminosos en contraste con el mensaje de las palabras: “Salta a través de aros por amor, dinero, poder hasta la muerte”. El tiempo se expresa de forma controlada en la edición que ralentiza la imagen y enfoca el plano cuando quiere, creando una narrativa ciertamente poética. Es decir, la plasticidad en el manejo del tiempo-espacio incrementa la poeticidad de la obra.

Una disimetría evidente en la semiótica del videopoema se hace evidente en la escritura con imágenes, que el poeta ya había practicado en uno de sus primeros videopoemas, mi favorito, en el que escribe el poema capturando las palabras grafiteadas en las calles. Hay una trasracionalización del número que se vuelve palabra, del dibujo en el suelo de un juego que se vuelve un poema, de la palabra encerrada en un bloque que se vuelve una imagen. No se espera que las voces de un felino y un innui ocupen la ciudad. No se espera que en un juego de niñas aparezca la palabra muerte, ni que sobre ella caiga el guijarro que se arroja para conocer el próximo movimiento.

La combinación del medio “video” con el medio “poema” no se agota en sí misma, sino que avanza hacia la conformación de un nuevo medio que no es ni uno ni otro de sus originales, sino que los trasciende por el hecho de que no pueden escindirse y juntos están formando algo más. Hopscotch se trata de una invención poética intermedial, con características propias como la irreversibilidad material, el extrañamiento sensorial, la plasticidad espacio-temporal y la disimetría semiótica abundantes, entre otras.

Así se organiza el modelo de poética intermedial, según este análisis:

Tabla 6. *Hopscotch*. Tabla cruzada modalidades/mediaciones.

Modalidades/ Mediaciones	Transmediaciones	Representaciones	Combinaciones	Inversiones
Irreversibilidad material	Escasa	Escasa	Presente	Abundante
Extrañamiento sensorial	Escaso	Escaso	Presente	Abundante

Plasticidad espacio-temporal	Presente	Presente	Presente	Abundante
Disimetría semiótica	Escasa	Escasa	Presente	Abundante

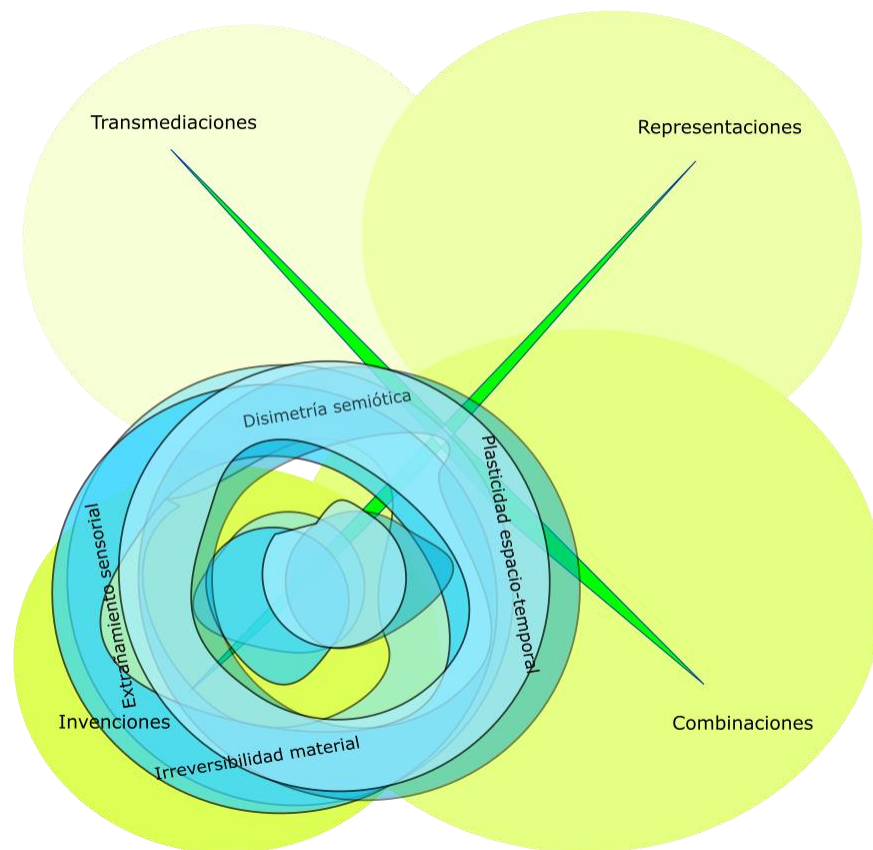


Ilustración 28. Hopscotch. Diagrama floral de la aplicación del análisis por modalidades del modelo de poética intermedial.

Encuentro que la categoría de irreversibilidad material es un criterio importante de análisis para determinar la diferencia entre una combinación y una invención de medios, según el modelo de poética intermedial. Cuando la combinación es irreversible, la invención está presente. Habría que dedicar una exploración exhaustiva a obras de poesía que experimentan con las tecnologías que no son video, sino de código binario, por ejemplo, para dar cuenta de cómo ésta irreversibilidad se valida en la técnica intermedial y forma nuevos medios a los que incluso sus autores ponen nombre por primera vez. Ese será tema de otras investigaciones.

3.3. *Big data*, de Rodolfo Mata y Diego Bonilla y *Snow Queen*, de Natalia Fedorova/Machine Libertine: el videopoema como innovación intermedial en la época de la creación asistida por la máquina

3.3.1. *Big data*, de Rodolfo Mata y Diego Bonilla



Ilustración 29. Imagen de *Big data*, de Diego Bonilla y Rodolfo Mata, 2020.

<https://www.bioelectricdot.net/bigdataespanol>

3.3.1.1. *Detalles*

En mayo de 2023, matriculé el curso *Literatura electrónica e inteligencia artificial* de la Facultad de Filosofía y Letras, dirigido por los dos artistas y profesores, creadores de esta obra y el profesor Vinicius Marquet. En una de sus clases, ellos mencionaron *Big Data* como un videopoema ejemplo de literatura modular. Así fue que aprendimos el concepto de *modularidad* de Manovich, que es uno de los cinco principios básicos para la definición de los nuevos medios. El principio de modularidad consiste en la cualidad de los nuevos medios de ser fractales, es decir de hallar en su codificación formas de segmentarse modularmente, de establecer conjuntos de módulos que se interrelacionan y tienen sentido en sí mismos, pero que funcionan como un todo orgánico con otros módulos para formar un conjunto más grande. Cada parte tiene sentido de forma aislada, pero forma un sentido central, comunica un mensaje central a través de la suma de las partes o módulos. Así los nuevos medios forman estructuras fractales, según Manovich y este poema ejemplifica ese principio.

Los creadores de *Big Data* se propusieron un poema que destacara esta cualidad modular, un poema que fuera un nuevo medio para la poesía. Y produjeron un poema permutacional aleatorio que puede llamarse videopoema en su expresión más familiar o como producto terminado. Como videopoema, la pieza se presentó en festivales de videopoesía, no sin dificultad, que los profesores comentaban, por el hecho de que no puede ejecutarse sin la decisión de un usuario y en los festivales de videopoesía se acostumbra a exhibir una secuencia de videos que el espectador observa desde la silla en la sala de cine, sin intervenir.

En esta investigación clasifiqué *Big data* como un videopoema debido a sus particularidades permutacionales y modulares para observar cómo un videopoema puede expresarse con las tecnologías digitales y apostar por la experimentación hasta la invención intermedial.

3.3.1.2. Características

Una de las principales características de esta obra es que está realizada por un autor colectivo. Si bien, las anteriores obras analizadas cuentan con la participación de personas adicionales a su autor, como es el caso de la edición de *The hours of darkness* y la cámara, la actuación, iluminación etc., en *Hopscotch*, estas obras se reconocen como de autor único y colaboradores.

En el caso de *Big data*, la obra está concebida para ser una pieza hecha en colaboración, que requiere el concurso de varios profesionales para realizarla y los autores del poema del que todo parte, los poetas Rodolfo Mata y Diego Bonilla, ya en principio integran un dúo colaborativo. Cada uno va a encargarse de una parte de la obra: Diego Bonilla se ocupa del “Concepto, poema, programación”; Rodolfo Mata del “Concepto, poema, secuenciación”; Miguel Ortiz Ulloa realiza la cinematografía y Carole Chargueron la Composición Electroacústica. Participan además 30 personas que leen-actúan el texto poético, algunas de ellas también poetas y que también experimentan con la poesía y las tecnologías digitales y pertenecen a la academia, estudiando estos fenómenos como Rocío Cerón o Mohsen Emadi.

La obra es un poema escrito leído por personas grabadas en un estudio con fondo negro, que se edita en 300 versiones (otras 300 versiones más hay si sumamos la versión en Inglés), todas disponibles para el espectador que puede elegir entre la más corta de 145’’(33 líneas) a la más larga, de 800’’ (254 líneas). Cada versión también incluye algunos segundos de visualización de un fractal tridimensional. Cada versión está a su vez musicalizada con acierto y sutileza. Todas las versiones tienen créditos al final. Mientras los créditos pasan, se escuchan minúsculos susurros digitales. Las personas que grabaron su lectura lo hicieron bajo el cuidado de Miguel Ortiz Ulloa

quien las dirigió y les indicó que fueran incisivas en sus expresiones para capturar lo más irónico de sus personalidades en sintonía con la intención del poema. El poema pretende llamar la atención sobre la utilización de los datos personales que el desarrollo tecnológico de la actualidad implica. Las grabaciones fueron secuenciadas según los aciertos en la fuerza expresiva de cada lectura y, con ellas, Diego Bonilla programó la edición en *Director*, combinando los 33 videos grabados en estudio en resultados de distinta duración en los que se suprimen o se suman versos. Se puede elegir la versión o las versiones que se deseen visualizar, en la página de la obra, que ofrece la opción.

El resultado es escalofriante, como seguramente era el deseo de sus autores, a juzgar por la intención del texto y la manera en la que es leído. Si bien son personas las que leen los versos, pronto, como espectadora, pude inferir que el mensaje que se me quiere comunicar es que no son esas personas las que están hablando o refiriéndose a mí, sino que es un aparato el que está utilizando esas voces y esos cuerpos para expresarse y darme una información que me parece importante: algo es ya autónomo en la tecnología digital, algo está a punto de crear una poesía tosca y primitiva. El poema deja hablar a la máquina. La máquina nos quiere comunicar un mensaje. Hubo una letra menuda que no leímos en las instrucciones de uso y que quizá comprometía nuestra integridad humana. La inclusión aleatoria de las imágenes del fractal ajusta la distopía de la escena en la que aparecen esos lectores humanos, portavoces de un más allá digital y numérico.

El hecho de que se le conceda el poder al usuario de elegir la cantidad de versos de una duración determinada crea la ilusión de que se está controlando a la máquina, ilusión que luego se desvanece en la sensación de entrapamiento que la semántica del poema revela y su disposición técnica enfatiza. De este modo, solo por medio de la experimentación con la tecnología, los creadores de *Big Data* logran comunicar plenamente la idea que quisieron traer con el poema.

3.3.1.3. Análisis de modalidades

En la página web que presenta las 300 opciones de visualización de *Big Data* en YouTube, aparece el poema escrito que se puede leer de forma tradicional en la pantalla, sin necesidad de ver los videos que la obra propone. Por lo tanto, la irreversibilidad material de la obra es escasa pues fácilmente la mediación se puede separar, volviendo al poema. El mensaje original se puede percibir íntegro en la lectura tradicional de los versos, si bien la mediación con la grabación y la

edición y su posterior disposición en los cientos de versiones aumentan su reverberación y embellecen la obra.

Para leer o ser espectador de la obra, es necesaria una habilidad tecnológica, saber dar click, saber interactuar con una interfaz de computador. No se trata de un videopoema que se muestre en una plataforma, sino que está mediado por una web page. Desde esa mediación comienza el extrañamiento sensorial. Es un videopoema pero se trata también de una obra de arte digital.

Por otra parte, se experimenta un extrañamiento sensorial en favor de la mediación cuando se observa que los diversos lectores son portadores de un mensaje que no parece venir de parte de ellos mismos, humanos, sino que proviene de alguien que está más allá, alguien o algo que quiere comunicarse con el espectador y no se trata de un sujeto humano. No es humano lo que habla y ese efecto se logra con la forma sugerente y un poco amenazante en la que se lee el poema, con la aparición esporádica de las imágenes del fractal, con la intervención de la música, y con el sentido de las palabras del poema, así como con la parafernalia tecnológica alrededor de la comunicación del mensaje y con la sugerente y aparente intervención del espectador en la designación de la duración del poema. En ese hecho, en el hecho de tener que ordenarle a la máquina que disponga el poema, radica la diferencia en la percepción del videopoema que no solamente está dispuesto en la plataforma de videos sino que requiere una operación previa, y el concurso de una decisión del espectador para ponerse en funcionamiento. A alguien sensible al lenguaje de las computadoras, el hecho de tener que tomar esta decisión lo involucra en un juego con la máquina y lo predispone favorablemente a presenciar una de sus eventuales expresiones estéticas. El poema definitivamente está mediado a lo digital, se ha convertido en un ser de ese mundo y en eso hay un extrañamiento sensorial abundante.

El dinamismo espacio-temporal de *Big data* es un criterio importante de la mediación evidentemente, pues la duración de la obra es controlada a voluntad, en los márgenes de tiempo dispuestos por los autores. El espectador tiene la posibilidad de ordenar casi a la carta la duración de la obra, en esos márgenes, pero además también puede verla cuantas veces quiera, repitiendo una versión o escogiendo otra duración o cantidad de versos, cuantas veces quiera. Siempre va a encontrar diferencias, son 600 versiones. La suma de la duración de la obra es la suma de todas las versiones que crece exponencialmente, haciendo la obra bastante larga o tan corta como la versión más chica de todas. En este juego existe un valor estético autorreferencial de *Big data* como videopoema generativo, que lo distingue de todos los demás videopoemas creados y lo acerca a la

invención intermedial, tal y como (quizá así lo programaron sus autores) corresponde a un nuevo conocimiento y un nuevo medio.

La desautomatización de los signos intermediales viene dada por el hecho de que no es tan común utilizar el medio *página de internet* para el arte o para involucrar al espectador en la generación de arte ni tampoco de un videopoema en tanto videoarte. Si bien, hay arte digital desde el origen de internet, todavía es extraño encontrar objetos digitales que sean arte o se muevan de forma disimétrica a lo que se espera que haga una página de internet. *Big data*, en tanto videopoema, es una excepción en este sentido de originarse desde una página web. La página web es funcional en este caso para permitir la participación del espectador que elija la duración de la pieza y pueda conocer varias versiones, incluso la versión escrita.

Por otro lado, noto que el poema puede interpretarse como una especie de advertencia que surge de una máquina, programa o aplicación tecnológica. Escrito en segunda persona, el poema habla en nombre de algo propio de las máquinas, mientras es leído por personas, cuya lectura es digitalizada. Son gestos y voces humanas grabados (digitalizados) los que comunican un mensaje que nos deja la idea de estar siendo emitido por una máquina. Lo que me lleva a pensar que aquí hay otro sentido que se desnaturaliza: la imagen y el sonido de un humano que trae un mensaje robótico. Sé que se trata de un poema escrito por un par de personas, pero su tono y mensaje se asemejan a esos textos de “letra menuda” que solemos aprobar cuando se nos pide el consentimiento en la instalación de una aplicación y en su uso. La experiencia con este videopoema me hace reflexionar acerca de quién está detrás de la captación de los datos, pregunta que se entremezcla con la cuestión estética de quién aquí se está expresando, quién está diciendo el poema. En este videopoema los humanos ya no lo son: se han vuelto imágenes bidimensionales en movimiento compuestas de bits, los humanos han devenido sonidos digitalizados. ¿Qué los diferencia como sujetos del fractal que a veces surge entre las voces, que no son voces sino emisiones del aparato en el que se reproduce el video? Se trata de un juego autorreferencial que hace de *Big data* una obra con una alta disimetría intermedial, incluso sin desautomatizar la semántica de los vocablos que usa.

Tabla 7. *Big data*. Tabla cruzada modalidades/mediaciones.

Modalidades/ Mediaciones	Transmediaciones	Representaciones	Combinaciones	Inventiones
Irreversibilidad material	Escasa	Escasa	Presente	Abundante
Extrañamiento sensorial	Escaso	Escaso	Presente	Abundante

Plasticidad espacio-temporal	Presente	Presente	Presente	Abundante
Disimetría semiótica	Escasa	Escasa	Presente	Abundante

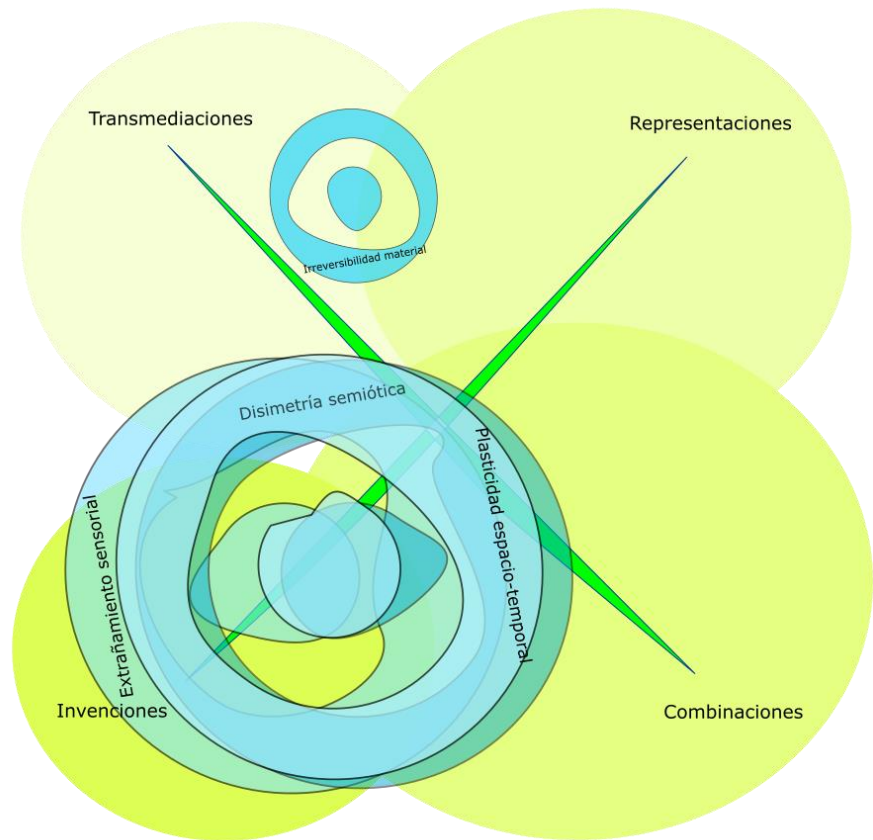


Ilustración 30. Big data. Diagrama floral de la aplicación del análisis por modalidades del modelo de poética intermedial.

3.3.2. *Snow Queen*, del colectivo *Machine libertine* conformado por Natalia Fedorova y Taras Mashtalir



Ilustración 31. Instantánea de *Snow queen*, de *Machine Libertine*:

<https://vimeo.com/33995333>

3.3.2.1. Detalles

Esta pieza me cautivó cuando la conocí como parte de la antología *Poetas con videocámara* (Konyves, 2018). Lo fascinante es que se trata de uno de los resultados surgidos a partir de toda una apuesta estética de los autores Natalia Fedorova y Taras Mashtalir, agrupados en el colectivo *Machine Libertine*, expresada en su “Manifiesto de la poesía de máquina” (2011). Con la sencilla pero suficiente publicación del manifiesto en un blog, afirman que su “objetivo es liberar a las máquinas de la servidumbre y darles su propia voz”. Una voz poética, arraigada en algoritmos que puedan constituirse en “un lenguaje poético universal de máquinas”. El manifiesto aboga por la posibilidad de que las máquinas hablen por sí mismas, recomblando texto, imágenes y sonido, “para producir poesía en nuevos medios”, de forma automática y guiada por el azar. La máquina liberada estaría habilitada para seguir el proceso de creación ante el que el lenguaje humano es insuficiente. “Mientras las máquinas se desarrollaban con nosotros, se convirtieron en el verdadero espejo que sostenemos frente a nosotros mismos. En su voz mecánica, nos explicarán quiénes somos”.

Una vez se lee el manifiesto de Fedorova y Mashtalir, se comprende que hay una dimensión de profunda poesía en la mediación ocurrida al producir el videopoema *Snow Queen*. El fenómeno de transformar poemas clásicos de autores ampliamente rememorados en videopoemas fue

persistente en la época en que se publica esta pieza. Era algo común también hacer videopoemas, pero en ellos se utilizaba casi siempre la misma técnica: imágenes de paisajes que se desvanecían lentamente, acercamientos a primerísimo primer plano sobre objetos de la naturaleza, algo de música extradigética, la lectura del poema en voz del autor o de un lector. Este videopoema rompe con todas estas acostumbradas técnicas de las piezas que se conocieron en su momento y se conocen hoy como videopoema.

En la descripción del videopoema a continuación, señalo que las imágenes se tomaron de una película animada soviética producida por el estudio *Soyuzmultfilm*, dirigida por Lev Atamanov y estrenada en Moscú el 1 de noviembre de 1957, que adapta el cuento homónimo de Hans Christian Andersen, *Snow Queen*. La técnica de la apropiación o el reciclaje, si bien se aplicó desde los años 70 en cine y video, se ha explotado más en este siglo (Gómez Díaz, 2022, p. 213). Gracias a internet, se populariza el acceso a materiales audiovisuales en las plataformas de distribución de videos como YouTube o Vimeo y los artistas descargan piezas de los repositorios que luego remezclan y resignifican. Gómez Díaz (2022) reconoce a Seth Price como el pionero de esta técnica en piezas como *Modern suite* (2001), secuencia de fotografías de jardines infantiles bajadas de internet con música del artista y *Film, Right and Film* (2006) en la que combina secuencias en movimiento provenientes de las noticias, la publicidad y grabaciones de entrevistas con otros artistas. Los videos resultantes regresan a internet por lo que internet se convierte en espacio de inspiración, de producción y de exhibición al mismo tiempo. El recurso de la apropiación fue utilizado para hacer piezas caracterizadas por una lectura crítica de la sociedad, que no es el caso de este videopoema.

Por último, es importante tener en cuenta un detalle del poema mediado en este videopoema. El autor es William Blake, poeta y pintor, quien, a finales del siglo XVIII, realizó una primera mediación para sus poemas, publicándolos con su propia caligrafía junto a grabados originales a color. A continuación, incluyo la página de libro *Canciones de experiencia*, de William Blake, que corresponde al poema *The poison tree*, en su factura original, ilustrado por su propio autor.



Ilustración 32. A poison tree, de William Blake, en su página original de *The songs of experience* (1794).

La figura masculina que yace en el suelo con un fondo oscuro contrasta con la figura femenina erguida que se encuentra en el videopoema. De la ilustración de Blake, infiero que la figura masculina es el enemigo que yace y el fondo oscuro corresponde al árbol envenenado.

3.3.2.2. Descripción

Snow queen dura 6' 28''. El título del videopoema aparece en blanco sobre fondo negro y a continuación se menciona a William Blake tras un modesto "featuring". La pieza es una colaboración con el poeta romántico del siglo XVIII. Seguidamente, ingresa una imagen abstracta aún, muy azul, hay unos movimientos en el cuadro como tratando de hacer un acercamiento. Pronto se puede percibir que se trata de un antiguo dibujo animado pero todavía no se revelan figuras. Al mismo tiempo de la imagen, entra un efecto de sonido de viento y los primeros bajos sintetizados del beat. Segundos después, se revelan la melodía, la figura central, virada a blanco y negro y la voz.

“I was angry with my friend”, es el primer verso del poema “A poison tree”, de William Blake. La voz que lo dice es robótica pero no plana, es seductora pero no del todo humana. Está rodeada de efectos sonoros como enigmas, por ejemplo, al cesar cada verso, la voz hace un fundido que se parece a una respiración. Mientras suena el segundo y tercer versos del poema, la figura central, la reina del hielo, cierra y abre suavemente los ojos. Este gesto se acompaña con la voz y se envuelve con la música, mientras suenan los versos “I told my wrath, /my wrath did end. /I was angry with my foe: /I told it not, my wrath did grow.” (Dije mi enojo, /mi ira terminó. /Estuve enojado con mi enemigo: /No lo dije, mi ira creció.) Repite el último verso, con el parpadeo y un primer plano de la figura. Continúa el viraje al blanco y negro. La música se acompasa con los saltos de la imagen que muestra siempre la figura en planos más cercanos o lejanos. La reiteración del último verso “mi odio creció” enfatiza lo amenazante que resulta la figura. Desde el título sabemos que se trata de una reina. La figura se levanta imponente y camina por un pasillo hacia un espejo. El lugar, en efecto, es un recinto de hielo.

La voz dice la segunda estrofa: “And I watered it in fears, /Night and morning with my tears: /And I sunned it with smiles, /And with soft deceitful wiles” (Lo bañé en miedos. En la noche y en la mañana con mis lágrimas: y lo asoleé con sonrisas. Con suaves y engañosas astucias), mientras la figura marcha hacia el espejo. La música sigue el mismo beat. Hasta que la figura aparece de espaldas frente al espejo, mirándose fijamente y aumenta el drama en la escena. Aparecen diferentes planos de la figura preparando un cetro de su tamaño para ser lanzado.

Mientras tanto, la voz ya está diciendo la tercera estrofa: “And it grew both day and night, /Till it bore an apple bright. /And my foe beheld it shine, /And he knew that it was mine. (Y creció por igual de día y de noche /Hasta que una brillante manzana dio. /Y mi enemigo contempló su brillo, /Y supo que esto era mío.), opone el cetro al espejo. Se espera un estruendo, pero, no sucede. El sonido a veces parece indiferente a lo que sucede en la imagen y otras veces parece que la imagen incorpora la voz. Hay un loop en el último verso de esta estrofa “He knew that it was mine”, mientras la figura hace gestos como de estar convocando poder y la rodean luces. La figura parece acompañarse un momento con la letra, mientras levanta los brazos en un gesto como de quien emite una maldición o hace un conjuro. Cuando la voz dice el principio de la tercera estrofa: “And into my garden stole, /When the night had veiled the pole;” (Y en mi jardín robó, /cuando la noche había velado la luz;), la escena recupera los colores de forma intermitente. La reina hace gestos de grandeza al completar la estrofa: /In the morning glad I see; /My foe outstretched beneath

the tree” (Por la mañana alegre veo; a mi enemigo tendido bajo el árbol.) La voz repite la palabra “mi foe” (mi enemigo) y repite “beneath the tree” (bajo el árbol). Esta repetición junto a las imágenes de la figura, su gesto de grandeza, su parpadeo calculador en primer plano, la música inquietante, la reverberación y el eco presentes en la voz, completan el cuadro de sensaciones aviesas, ceñudas, retadoras, amenazantes.

La voz repite la primera estrofa, mientras las imágenes siguen mezclándose y pasando veloces. Continúa el énfasis en los ojos de la figura y termina con el verso “my wrath did grow” dicho repetidas veces. La música deja de sonar, instrumento por instrumento, mientras suceden imágenes abstractas que suponen un acercamiento a la pantalla. Al final, se escucha solo el viento y se ven unas manchas que se mueven hacia un punto de fuga en el centro del plano.

Los créditos entran en blanco sobre pantalla negra. Los primeros mencionados son los dos autores que se presentan como productores. Seguidamente, se menciona el poema “Poison tree”, de William Blake. Se añade que la voz es de Vicky vía MacOS. Se menciona que la “Snow Queen” es de Soyuzmultfilm, 1957 y que la edición del video está hecha por Server. Se da crédito a “TM” (Taras Mashtalir) por el diseño sonoro. Y por último, se apunta SELF-ID, 2011.

Lo anterior quiere decir que la pieza reutiliza una animación de los años 50 y la apropia o la recicla, juntándola a una voz producida digitalmente, sobre un beat de música electrónica para, de esta forma, mediar un poema de un poeta romántico inglés.

3.3.2.3. Análisis de modalidades

Snow Queen es una pieza reversible materialmente. El poema de Blake sigue existiendo en la historia de la poesía, disponible para ser leído en antologías y libros del autor. La película *Snow queen*, de la que se toman las imágenes, continúa siendo una película animada infantil. La música no interviene demasiado, solo acompaña la mediación. La mediación no cambia al poema en sus detalles, pero sí le aporta nuevos sentidos. El poema en su sintaxis no es modificado pero sí se repiten algunos versos para hacer un énfasis necesario que va con la música y con la estética en general.

El extrañamiento sensorial en cambio sí se produce abundantemente. Las imágenes pertenecen al universo de la animación infantil, por lo que evocan otro tipo de discurso y de sonidos

diferentes a los de la música electrónica³². La película es una animación de la era soviética por lo que escuchar inglés del siglo XVIII puede chocar a quien conoce la película y extraña a quien no la conoce. La voz sale como de la ultratumba y no coincide con las imágenes; el cerebro intenta hacerla coincidir y al no lograrlo también hay un extrañamiento en la percepción. La edición de las imágenes narra una historia sin principio ni final, que no concuerda con lo que se oye, aunque logra compartir un mensaje completo.

La voz es rara, se oye humana y a la vez, no. Ha sido modificada para que se escuche humana y a la vez para que se escuche maquínica. En efecto, se trata de una mediación poética en la que interviene la máquina. La voz está hecha por computadora; es necesario llegar a los créditos o haber sido informado con anterioridad de dicho detalle, una curiosidad de esta pieza que cambia la habitual configuración de las lecturas de poemas. Ya no es una voz humana la que te está leyendo el poema de William Blake. Es muy característico este tipo de mezclas en nuestro tiempo llamado posmoderno.

La dinámica que propone la pieza entre tiempo y espacio modifica la propia del poema, porque hace el énfasis en versos y palabras. El espacio que proponen las imágenes es muy diferente al espacio que describe el poema, porque, como mencioné, el poema habla de un enemigo caído y esa horizontalidad no se encuentra en el videopoema en el que prima la verticalidad. Este es el primero de los videopoemas que aquí analizo en el que el poema no aparece escrito, solo se escucha y por tanto su dinámica queda en las manos del diseñador del audio. Quien acceda a la pieza puede sin embargo, atrasar el audiovisual en la plataforma de Vimeo cuantas veces quiera para volver a escuchar lo que dice la voz. En ese sentido el dinamismo espacio temporal que presenta este videopoema es abundante, como pasa siempre que las piezas similares a ésta están disponibles en plataformas de distribución de contenido audiovisual.

Por último, la desautomatización de los signos en el poema está muy presente, sin ser abundante. Si bien la reina de la nieve no se relaciona directamente con un árbol venenoso, sin embargo sus gestos son tiránicos, hay veneno, preocupación y pasión descontrolada en ellos.

La música electrónica no pertenece al círculo de significados contextuales del poema ni de su autor, tampoco de la animación. La desautomatización es una característica del diseño sonoro

³² Sin embargo, en los años en los que fue creada la pieza se hicieron este tipo de reciclajes e intercambios entre la música electrónica y la animación. Recuerdo el videoclip de la canción *One more time*, de la banda francesa Daft Punk, dirigido por Kazuhisa Takenouchi y supervisado por Leiji Matsumoto. En este ejemplo se usa una animación creada para este video que reproduce la estética de las animaciones de décadas anteriores.

de la pieza, en general, que constituye la parte más innovadora de la pieza por incluir la sonoridad generada con aparatos electrónicos e informáticos. Es decir, la tecnología introduce en *Snow queen* nuevas formas estéticas que generan que al poema original le suceda cierta ampliación de su sentido, sin que el poema desaparezca como tal o se fusione en una invención de medios, dado que es reversible.

Con respecto a los nuevos sentidos que se crean en esta mediación me refiero al uso de la máquina con intención autorreferencial en el poema. Cuando la voz dice *mi enemigo* o *mi amigo* suena insidiosa y mientras se emite, la reina de la nieve se mira al espejo. La voz es una voz artificial, usada casi por primera vez para leer un poema y ser incluida en una pieza de poesía que experimenta con la tecnología. Interpreto que la poesía se está mirando al espejo de la tecnología, a veces la ve como amiga, a veces la ve como enemiga. El sujeto del poema de Blake y el sujeto que encarna este videopoema hablan de su enemigo, de su odio a otro. En la primera estrofa se afirma que hablar de ello *ayuda* a no envenenarse. *El manifiesto de la poesía de máquina*, escrito por los autores de *Snow queen* casi al mismo tiempo de lanzar la pieza, afirma que “We need a new universal machine poetic language” (necesitamos un nuevo lenguaje poético universal de la máquina o propio para de ella). Tanto el manifiesto como *Snow queen* son un intento declarado de acercamiento entre la poesía y la tecnología. No se trata de que la tecnología esté preparando una trampa para la poesía ni viceversa, sino que ninguna acumule resquemor o distancia hacia la otra y exista un diálogo entre ambas, en el que surjan nuevas formas de vida y de lenguaje.

Snow Queen no es una combinación de los medios video, música y poema porque el poema ya no es el mismo una vez que ha entrado a la máquina, se ha llenado de sentidos y lo mismo ha pasado con el video, que se ha fragmentado y ha tomado otro sonido y otros valores. Es un buen ejemplo de invención intermedial, a pesar de que contiene un poema clásico que permanece en su forma original en libros y antologías de poemas. Esta forma de *A poison tree*, si bien no se encuentra sumergida en el mundo de las profundas transformaciones mediales, albricia los cambios que le sobrevienen a la poesía cuando experimenta con las tecnologías digitales.

Tabla 8. *Snow queen*. Tabla cruzada modalidades/mediaciones.

Modalidades/ Mediaciones	Transmediaciones	Representaciones	Combinaciones	Inventiones
Irreversibilidad material	Escasa	Escasa	Presente	Abundante
Extrañamiento sensorial	Escaso	Escaso	Presente	Abundante

Plasticidad espacio-temporal	Presente	Presente	Presente	Abundante
Disimetría semiótica	Escasa	Escasa	Presente	Abundante

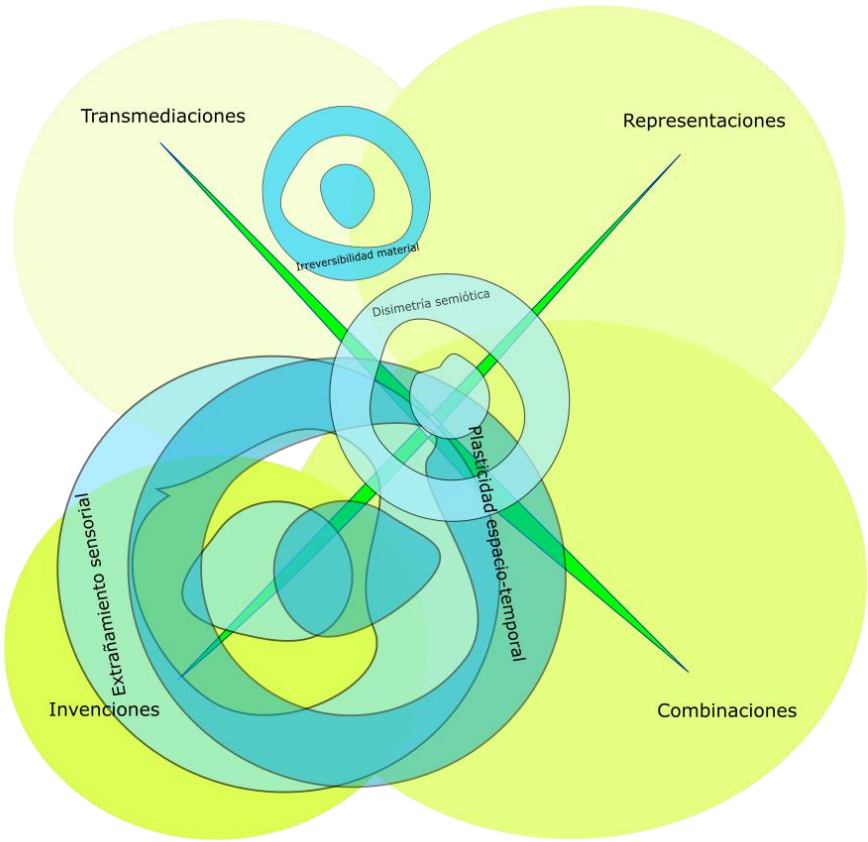


Ilustración 33. Snow queen. Diagrama floral de la aplicación del análisis por modalidades del modelo de poética intermedial.

Conclusiones

Los resultados que acabo de exponer me permiten acercarme a ciertas conclusiones en unos puntos fundamentales, mientras que abren otras preguntas y grandes inquietudes por resolver en eventuales investigaciones acerca de la poesía que experimenta con la tecnología.

En primer lugar, concluyo que la intermedialidad es pertinente para el estudio del poema que ha salido de sí (Garra Muñoz, 2020) que ya no es solo y específicamente *poema*, sino que en su expresión se relaciona con otros aspectos y otras esferas de la actividad humana, como son las tecnologías digitales. De igual forma sucede a los otros medios artísticos que, tras esta crisis pueden encontrar en su expansión, la oportunidad de una renovación en el interés que despiertan en el colectivo humano. Por lo tanto, la intermedialidad es un enfoque epistémico que, al asumir de hecho la interdisciplinariedad como una faceta connatural tanto a los objetos como a las miradas, crea vías de comprensión sintéticas y puntuales que movilizan sentidos de forma veloz y versátil.

Gracias al énfasis que la intermedialidad hace en las relaciones entre los fenómenos, reconozco que en efecto me facilitó el establecimiento de categorías de análisis híbridas que pueden resultar útiles en la exploración de la intermedialidad en poesía en otros medios, no solo en el caso del videopoema. La irreversibilidad material es un aporte importante a la teoría de los medios nuevos para la poesía, pues permite el reconocimiento de nuevas formas de expresión poética. De igual forma, el extrañamiento aplicado a la modalidad sensorial puntualiza la necesidad de que los sentidos sean llamados a experiencias transgresoras cuando se trata de la experimentación poética con la tecnología. Igual sucede con la desautomatización de los signos que es ya una cualidad del poema escrito tradicional pero que cuando se hace presente en todo experimento poético tecnológico ajusta la apuesta por el efecto poético. En general el modelo de poética intermedial, basado en las modalidades de Ellemström y en las categorías de análisis poético de García Berrío es una herramienta para la comprensión de la poesía que experimenta con la tecnología digital que se puede ajustar pero es un insumo útil para la comprensión de estos fenómenos.

Más allá del modelo que esta investigación aporta, me permito insistir en que la intermedialidad, como teoría y metodología, es una fuente de recursos para el análisis de los tiempos digitales. Permite la formulación de modelos según sea necesario a los fenómenos que estudia. En el caso de la poesía que se expresa con las tecnologías digitales y en otras esferas de la

actividad humana, la intermedialidad ofrece la posibilidad de estudiar cómo los medios están en constante cambio. Por cierto, en esta investigación me asomo a la posibilidad de que la intermedialidad en poesía sea un fenómeno que va más allá de la combinación de medios y esté en constante evolución hacia la creación de medios o innovación.

Llego a la idea de que el uso de modelos teóricos para el estudio de los fenómenos intermediales permite una comprensión del fenómeno pero por supuesto no lo agota. Otras mediaciones están por venir y en esto se cumple esa vistosa y sugerente interrogación presente en el *Diagrama intermedia* de Dick Higgins, pieza originaria del pensamiento intermedial. Hay siempre un más allá, una puerta insospechada por abrirse en la experimentación poética (y metodológica). Una poética intermedial se fortalece en la medida en que las obras la inspiren. Así como el poema se encuentra en expansión hacia otros medios que lo reconfiguran, la intermedialidad se dispone a observarlos. Los medios digitales ofrecen una gran cantidad de oportunidades de experimentación para poetas pero es necesaria la decisión de estudiar las opciones técnicas por su parte. Frente a estos fenómenos de creciente dinamismo la crítica y la academia deben preparar modelos de análisis flexibles y la intermedialidad es una alternativa.

Por otro lado, concluyo que la tecnología digital, amplía las posibilidades creativas del colectivo de poetas que decide incursionar en el aprendizaje del manejo de medios técnicos y programas con los que pueda comunicar con otros medios la experiencia poética. Profundizar en las herramientas tecnológicas y en el espectro de mediaciones posible para el poema escrito es una alternativa para poetas con inquietudes y disposición a negociar las formas tradicionales de expresión poética. Escribir un texto poético o producir un video implica diferentes tiempos de ejecución, sobre todo si consideramos la necesidad de aprender la técnica del nuevo medio. Cuando se tiene la técnica es cuando las oportunidades creativas se abren.

En cuanto al medio *videopoema* encuentro que es un medio en formación con un potencial no explorado, que se amaina por la persistencia en técnicas de grabación y edición que no asumen riesgos estéticos como sí sucede con el videoarte. Las formas nuevas, experimentales e irreversibles de fusión entre video y poema son la condición para que el medio se afiance y evolucione hacia una poetización de los recursos tecnológicos disponibles y hacia la posibilidad de que la poesía aporte su acervo y sentido a la revolución tecnológica. El videopoema al ser uno de los medios más estables es también uno de los más estáticos por lo que pienso que si adoptara

el dinamismo propio del videoarte, que siempre está en constante transformación y evolución, se podrían valorar más sus posibilidades disruptivas para la expresión poética.

Si bien la experiencia poética se enriquece con los experimentos intermediales de forma multimodal, multidiversa e insospechada, el colectivo de poetas con interés en explorar la tecnología digital tiene el reto del aprendizaje de los programas, los diferentes niveles de dificultad que eso implica y el tiempo que es necesario invertir. Una vez se tiene el dominio técnico las opciones creativas se multiplican pero en ocasiones el programa o el medio técnico que ella se domina queda obsoleto y colapsa la oportunidad como ya sucedió, por ejemplo con Flash de Macromedia.

De todas formas, la tecnología continúa ofreciendo innumerables opciones para la poesía en la hibridación del poema escrito con otros medios y en la creación de nuevas técnicas de expresión poética y en las diferentes prácticas intermediales que se generan, también se funda la posibilidad de que la poesía se haga presente en el momento de la emergencia de los fenómenos digitales.

Afirmo que un poema no es innovador ni vanguardista por la técnica ni por las mediaciones que haga con la tecnología. Las redes y las exhibiciones están llenas de objetos digitales con intención poética que no logran ser nuevos medios ni logran mover el corazón hacia una experiencia poética.

La poesía está presente en los momentos importantes de la humanidad y la revolución digital no es la excepción. La poesía sigue siendo la misma; es el poema al que se le plantea el reto de aprovechar las tecnologías de la comunicación digital como experiencia. El colectivo de poetas se relaciona con la tecnología digital e incursiona en los diferentes medios con timidez. La creación de poemas que experimentan con la tecnología para que sea exitosa requiere un equilibrio entre la técnica y la poesía, entre la forma y el fondo, que muchas veces se pierde, en deterioro de la calidad de la obra y del interés por la experimentación.

Es preciso el estudio profuso de la experiencia de los públicos en el intercambio con las obras de poesía que experimentan con las tecnologías digitales, que esta investigación estuvo limitada, por razones de tiempo y espacio, a emprender. Otras investigaciones pueden estar llamadas a la revisión de los públicos y al minucioso estudio de la participación del colectivo de usuarios-receptores, en la navegación y exploración de las obras digitales, como segundos autores dialógicos, influyentes en la construcción de significado.

Por su parte, otro suceso de poco alcance en esta investigación es el estudio de los modelos de distribución del videopoema y de las películas de poesía como formas de aprovechar la tecnología digital audiovisual en la formación de públicos para la poesía, que aquí no se aborda o solo se menciona al vuelo. Por la vía del estudio de las comunidades de espectadores de la videopoésía y de las películas de poesía se pueden ampliar las observaciones y llegar a conclusiones que pueden ser diferentes.

Insisto en que se hace interesante profundizar en el estudio de la tendencia a la creación colectiva como fenómeno contemporáneo de la poesía que experimenta con las tecnologías digitales, impulsada por la necesidad de integrar esfuerzos en obras muy exigentes o por un interés natural a colectivizar la creación, presente en la época³³. El sujeto colectivo en la creación, producción y también como la mencionada segunda autoría de las obras a través de la posibilidad de interactuar que proporcionan las tecnologías digitales, se vuelve un tema de apasionante actualidad.

Como en esta tesis la intermedialidad actúa como mapa o instrumento metodológico y al mismo tiempo es el fenómeno mismo observado, las conclusiones en torno a ella son importantes. Al comprender el proceso de creación del videopoema *The hours of darkness* de Janet Lees, observé que la intermedialidad es un proceso que sucede en primera instancia en el interior de la persona que la crea. Es decir, la posibilidad de hacer mediaciones en cualquiera de sus tipos la establecen la época y el desarrollo material de los medios técnicos. La inspiración hacia invenciones intermediales surge a partir de las necesidades y vacíos que generen los medios artísticos establecidos y permitan los medios técnicos a los que se tenga acceso. Por supuesto, también existe la posibilidad de que la o el poeta se inspire, vaya más allá y cree el medio técnico con el que se va a expresar. La mirada intermedial entonces es connatural al momento histórico y, dado que justamente atravesamos un tiempo de profusa agitación intermedial, hay una tendencia a la experimentación con las tecnologías digitales originada en las formas de comunicación del presente.

Como fenómeno, concluyo que la intermedialidad incorpora a la expresión poética el poder evocador de la imagen y del sonido que al mezclarse con la palabra, de forma ilustrativa o no

³³ En trabajos como *Videoarte : herencia histórica. Del cine experimental al arte total*, de Laura Rosetti, por ejemplo, se concluye: “Podemos afirmar que el videoarte o un arte relacionado con la tecnología desarrolla una tendencia hacia el posicionamiento de un autor colectivo, un género híbrido y una constante necesidad de experimentación de nuevos lenguajes expresivos” (p. 141).

ilustrativa, detonan la comunicación del sentido poético de forma muy efectiva. La videopoesía hace resonar los contenidos de la memoria, por ejemplo, los recuerdos de la infancia, entre otros, a través de sensaciones sonoras y visuales, que quizá es más directa que la vía a la poesía a través de los mecanismos mentales de la decodificación del lenguaje articulado. Se despiertan los sentidos del sueño. Es como si entráramos a una visión en un sueño, es una ensoñación compartida. Dan ganas de estar soñando. Afirmo lo anterior, según lo que pude observar en el corpus de esta investigación, sin embargo, sé que aquí no abordo lo que concierne a la percepción del videopoema y de otros materiales de poesía experimental y que ese aspecto crucial queda para ser retomado en otros trabajos.

Como metodología para la investigación de los cambios en el poema que acontecen en la era de las tecnologías digitales, mi conclusión es que la intermedialidad es pertinente en la elaboración de modelos interdisciplinarios versátiles y dinámicos como el que esta investigación aporta. La intermedialidad como metodología es la que corresponde al estudio de la poesía experimental y de las artes experimentales en general, sobre todo de aquellas que están creando mediaciones con las tecnologías digitales, pues ayuda a profundizar de forma creativa y a proyectar soluciones a problemas teóricos y metodológicos que antes eran insalvables como la compartimentación de la información en áreas del conocimiento o la insistencia vana en la clásica separación entre las artes.

Como fenómeno y como metodología, la intermedialidad permite observar que la técnica es consustancial al contenido poético y que tampoco hay separación entre las dos cosas. Un sentimiento de unidad aparece cuando se entrevé que alguien en el ejercicio del investigador que puede crear como lo haría un poeta, que el poeta puede inventar como técnico y que el técnico también puede atreverse a soñar como poeta.

Con respecto al videopoema en sí, creo haber sido muy clara en que es un formato divergente en la medida en que no es narrativo. Un videopoema es una vía a un momento de perplejidad, un momento que rompe la linealidad de las percepciones en lo audiovisual que hace parte integrante de nuestras vidas. Es probable que cada vez se lea menos poesía, pero quienes continúan teniendo este hábito, ¿para qué lo hacen? De igual forma, ¿para qué se va al cine? Un festival de videopoesía interesa a cierto público. En la inmersión que hice en festivales de videopoesía en varios países noté que el público de estos eventos va a conectarse consigo mismo. ¿Acaso la gente va al cine o ve películas en casa para conectarse con ellos mismos o con una

actitud parecida a la que tiene quien lee poesía? Estas preguntas inquietantes no son resueltas en esta investigación que, como dije, no estudia la percepción sino la creación de videopoemas, pero, a partir de ellas y de los resultados aquí obtenidos sí se comprende un poco la naturaleza disímil, divergente y generadora de perplejidades que están por fuera de un círculo de consumo normal que tiene el videopoema y los medios que resultan de las experimentaciones de la poesía con las tecnologías digitales.

Por otro lado, en el videopoema en sí se mantienen intactas algunas de las características más preciosas de la poesía, por ejemplo, la estética de la concreción. Cada videopoema es una cápsula de pensamientos, sentimientos y valores que el espectador toma de forma muy directa, más directa, me atrevo a decir, que cuando lee un poema escrito. En la creación de un videopoema, el videopoeta está empeñado en usar un medio técnico (cámara o aparato de edición) para encontrar la poesía y, al intentar expresarla de forma multimodal, condensa o integra los sentidos que desea comunicar en este modo que le permite una simultaneidad en la expresión, hecha a una velocidad particular, la del sonido, la de la luz, pues ya no es solo a través de la materialidad de la palabra, cuya decodificación sucede en cierta parte del cerebro, que puede comunicarse la poesía sino a través de las materialidades como la de la imagen estática o en movimiento, el ruido, la música, la oralidad.

Las tecnologías digitales son iguales a cualquier otra tecnología usada para la expresión de la poesía. El canto, el cálamo o el ordenador han sido vías por las que se ha comunicado a nosotros y por las que hemos expresado unos a otros el enigma de estar vivos y tener consciencia. Ahora, simultáneamente, lo siguen siendo. Ninguno reemplaza al otro. Se intersecan, se combinan, se transfieren sin celo en sus formas expresivas y aguardan el devenir junto a los que permanecen abiertos a lo desconocido.

Esta tesis está dirigida a poetas de la experimentación que se lanzan al vacío de las nuevas técnicas de expresión, migrantes de la forma y también del fondo de sus lugares de enunciación que se han movido de cierto estado de comodidad. No saben cómo serán recibidos y aun así se arriesgan porque el corazón les impulsa hacia la fuga de la norma y la intuición les inspira el imperativo de descubrir mundos. Han atestiguado que cada desarrollo tecnológico es usufructuado por el interés particular pero, siguen intentando que la poesía exista para todos. Alcanzan a imaginar cómo la poesía podría desviar, hacia un suelo libre y mucho más fértil, las vías férreas del hastío capitalista en las que se pierde el ingenio creador de las tecnologías digitales. Operan

con intención poética transformadora en este ámbito de la tecnología digital, ciertamente hoy cooptado por capitalismo, porque saben que la poesía y la decisión radical por crear son una alternativa para boicotear el sistema, para despertar otros mundos posibles, cuando hasta la esperanza desdibuja sus letras en el texto de esa hoja raída y mutilada que alguna vez conocimos como humanidad.

Bibliografía

- Ayala Gallardo, F. J. (2024). Poesía en acción: Intermedialidad y performance en La palabra itinerante. *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada(41), 15-34.
- Bem, C. (2017). Introducción. La intermedialidad es a la vez mapa y territorio. *Intermedialités / Intermediality*, 30-31. doi:<https://doi.org/10.7202/1050893ar>
- Berbel García, R. M. (2020). Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto. *Revista Sonda*. Investigación en Artes y Letras.(9), 131-145.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- Caramuel, J. (1663). *Primus calamus ab oculos ponens metametricam*. Sevilla: Archivo de la Universidad de Sevilla. Obtenido de <https://archive.org/details/A158126>
- Coleridge, S. T. (1907). *Essays. Coleridge's lectures on Shakespeare and other poets and dramatists*. Londres: Everyman's library. Obtenido de [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4507094/mod_resource/content/1/COLERIDGE S%20ESSAYS%20ABOUT%20S](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4507094/mod_resource/content/1/COLERIDGE%20ESSAYS%20ABOUT%20S)
- Collins, Z. (2008). *Videopoesía, poesía fronteriza: hacia una reinterpretación del signo poético*. [Tesis para optar el título de Licenciada en Lenguas y Literatura Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México]. TesiUNAM. Ciudad de México, México.
- Elleström, L. (2014). *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics among Media*. Londres: Palgrave Pivot London.
- (2021). The Modalities of Media II: An Expanded Model for Understanding Intermedial Relations. En L. Elleström, *Beyond Media Borders*, Volume 1 (págs. 4-86). Växjö,

- Suecia: Linnaeus University. Obtenido de
https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/978-3-030-49679-1_1.pdf?pdf=core
- Emadi, M. (2022). *La creatividad en la poesía digital*. [Tesis para optar el título de Doctor en Letras, Universidad Nacional Autónoma de México]. TesisUNAM. Ciudad de México, México.
- Flichy, P. (2003). *Lo imaginario de internet*. Madrid: Tecnos.
- Fuentes Perete, M. (2019). *Ritmo y poesía: Análisis del reconocimiento del valor poético de la música rap*. [Tesis para optar el título en Humanidades de la Universidad Pompeu Fabra]. Barcelona, Cataluña, España.
- García Berrío, A. (1989). *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- García Berrío, A., & Hernández Fernández, T. (1988). *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Garduño Zapata, M. (2019). *Slam poetry: una comparativa entre México y Estados Unidos*. [Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Puebla, México.
- Garramuño, F. (2020). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- Gil González, A., & Javier Pardo, P. (2018). *ADAPTACION 2.0 Estudios comparados sobre intermedialidad*. París: Orbis Tertius.
- Giovine, M. A. (2012). *Poesía perceptual: experiencias poéticas interactivas que generan nuevos modus legendi*. [Tesis para optar el título de Doctora en Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México]. Ciudad de México, México: TesisUNAM.
- (2015). *Ver para leer*. Ciudad de México: UNAM- CONALCULTA.
- Gomez Díaz, F. (2022). La apropiación y el reciclaje en la creación audiovisual como recurso crítico. Caso de estudio: La mano que trina. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(17), 209-232.
- González Aktories, S. E. (2021). *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia el estudio de las literaturas extendidas*. Ciudad de México: UNAM. Obtenido de
https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830

- y Giovine Yáñez, M. A. (2017-2018). Thinking Intermediality in Mexico through Artistic Input. *Intermedialités* No. 30-31.
- Guerrero Hernández, J. C. (2022). De Orfeo a las Ménades: hacia una videopoesía nómada en There is no forgetting de Margarita Becerra Cano. *Revista Chilena De Literatura*. (106), 487-513. Obtenido de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index>
- Higgins, D. (2001). Intermedia. *Leonardo*, 1(34), 49-51. Obtenido de <https://www.muse.jhu.edu/article/19618>.
- Konyves, T. (2011). *Videopoetry: a manifesto*. Obtenido de https://issuu.com/tomkonyves/docs/manifesto_pdf
- (11 de mayo de 2015). *Redefining poetry in the age of the screen*. Obtenido de Poetry Film Kanal: <http://gatomonodesign.de/wordpress/en/redefining-poetry-in-the-age-of-the-screen/>
- (15 de junio de 2017). *A Ruminant on Visual Text in Videopoetry*. Obtenido de Poetry Film Kanal: <http://gatomonodesign.de/wordpress/en/a-ruminant-on-visual-text-in-videopoetry/>
- (3 de marzo de 2018). *Talking Points*. Obtenido de Poetry Film Kanal: <http://gatomonodesign.de/wordpress/en/talking-points/>
- (1 de junio de 2019). *From The Cinema of Poetry to The Poetry of Cinema*. Obtenido de Poetry Film Kanal: <https://gatomonodesign.de/wordpress/en/from-the-cinema-of-poetry-to-the-poetry-of-cinema/>
- (2022). *Poets With A Video Camera*. Surrey: [Catálogo inédito].
- (s.f.). *What is a poetryfilm? [videopoem]*. Art Visuals & Poetry Film Festival Vienna. Obtenido de <https://www.poetryfilm-vienna.com/en/node/303>
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2001). *Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea*. Londres: Arnold.
- Luna, D. (2016). Intermedialidad y artes visuales. Una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la vanguardia. En A. Florénchi, & D. Breton, *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial* (págs. 37-61). París: Orbis Tertius.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Mariniello, S. (2002). Repensar la poesía. *Acta poética* (23), 129-142.

- (Primavera de 2003). Commencements. [Naître/Birth of a concept]. En *Intermedialités* (1), 47-62. doi:<https://doi.org/10.7202/1005444ar>
- (2009). Cambiar la tabla de operación. El médium intermedial. *Acta poética*, 20-30.
- Martin, S. (2006). *Videoarte*. Köln: Taschen.
- Méchoulan, É. (2003). Intermedialités: le temps des illusions perdues. *Intermedialités*.
- Medina Arias, A. C. (2016). Del papel a la cinta: intermedialidad y transmedialidad en *La Vocación des Mots y otras obras poéticas de Michel Seuphor*. Ciudad de México, México.
- Melo e Castro, E. (2007). Videopoetry. En E. Kac, *Media Poetry. An international antology*. (págs. 175-185). Malta: Gutenberg Press.
- Mouakhar, N. (Noviembre de 2018). Introduction à l'Intermedialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art. *Arquée*. Obtenido de http://archee.qc.ca/wordpress/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/#_ftnref82
- Nannuci, M. (1970- 2012). La poesia visiva in Italia. Una collezione di trentadue libri. Firenze: *L'Arengario Studio Bibliografico*. Obtenido de <http://www.arengario.it/wp-content/uploads/2020/10/arengario-2012-digital-poesia-visiva-italiana.pdf>
- Noronha, E. (2012). *The Poetics of 'Videopoetry' and Video Blogs*. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/334945675_The_Poetics_of_%27Videopoetry_%27_and_Video_Blogs
- Padín, C. (2000). La identidad de la poesía experimental. *Escáner cultural*, 2(15). Obtenido de <http://www.escaner.cl/escaner15/acorreo.html>
- (1998). Vanguardia y experimentación poética. *Intersignos* [Encuentro sobre poesía experimental organizado por Philadelpho Menezes en la Universidad Pontificia de Sao Paulo, Brasil]. Sao Paulo. Obtenido de <https://www.ekac.org/padin2.html>
- Pasolini, P. P., & Rohmer, É. (1970). *Cine de poesía, cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Paz, O. (1972). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Rajchman, J. (2006) *Thinking in contemporary art*. Disponible en línea: <https://www.1fagp6sworx55euh.prev.site/forart/wp-content/uploads/sites/2/2006/01/Forart-Lecture-2006-press-release.pdf>

- Rajewsky, I. (2020). Intermedialidad, intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermedialidad. *Vivomatografías: revista de estudios de precine y cine silente en Latinoamérica*, 432-461.
- Rogers, H. (2011). The Unification of the Senses: Intermediality in Video Art-Music. *Journal of the Royal Musical Association*, 2011, Vol. 136, No. 2 (2011), pp. 399-, 136(2), 399-428. Obtenido de <https://www.jstor.org/stable/41300180>
- Rosetti, L. (2011). Videoarte: herencia histórica. Del cine experimental al arte total. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, DCSH/UAM-X. Obtenido de <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-x/20201029033351/Videoarte.pdf>
- Russo, S. (2015). *Relaciones intermediales entre cine y poesía. Del Neorrealismo italiano a Víctor Erice*. Granada: [Tesis para optar el título de Doctora en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada, Universidad de Granada].
- Schmitter, G. (2019). *Estrategias intermediales en literaturas contemporáneas de América Latina: Hacia una Transliteratura*. [Tesis para obtener el título de Doctora en Letras, Universidad Nacional de la Plata] Memoria Académica. Buenos Aires, Argentina.
- Schröter, J. (2010). The politics of Intermediality. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* (2), 107-124. Obtenido de <https://acta.sapientia.ro/en/series/film-and-media-studies/publications-acta-film/film-and-media-studies-contents-of-volume-2-2010/the-politics-of-intermediality>
- Sklovski, V. (1973). *El arte como procedimiento. Formalismo de vanguardia y otros textos de los formalistas rusos*. Madrid. Alberto Corazón Editor. 87-113.
- Sora, C. (2016). Temporalidades digitales: análisis del tiempo en los nuevos medios, el arte digital y las narraciones. *Hipertext.net* (14), 1-12. Obtenido de: <http://raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/311195/405631>
- Sou, J. (2013). Lo poético. En *Archivo de arte valenciano* (94). P 213-224. Obtenido de <https://roderic.uv.es/items/ff1bd2e3-419b-4f80-8b20-93966a5f23d5>
- Speziale, A. (2020-2021). Videopoesía: un modo de pensar la realidad social. *Cuaderno 96. Centro de Estudio en Diseño y Comunicación*, 57-71.

Tremlett, S. (2021). *The poetics of poetry film. Film poetry, videopoetry, Lyric voice, reflection.*

Chicago: The University of Chicago Press.

Varoufakis, Y. (2024). *Tecnofeudalismo. El sigiloso sucesor del capitalismo.* Madrid: Deusto.

Villanueva, D. (2014) Canon y post-literatura. En: Sánchez-Mesa, D., Ruiz Martínez, J.M., González Blanco, A. (eds.). *Teoría y comparativismo: tradición y nuevos espacios (Actas del I Congreso Internacional ASETEL).* Granada: Universidad de Granada. Disponible en: <https://asetel.org/publicaicones/> .