

Operaciones transmediales en la videopoesía contemporánea latinoamericana:

La negociación de espacios analógicos y digitales

Pauline Bachman

Universidad de Zurich

Resumen:

Este ensayo abarca obras de videopoesía muy diversas de cuatro poetas latinoamericanas (Tálata Rodríguez, Silvana Franzetti, Érica Zíngano y Elisabeth Torres) y discute a partir de ellas la relación transmedial entre lo digital y lo analógico en tal género poético. En un segundo paso, también se discutirá el espacio entre lo poético y lo político que se da en dicho espacio digital sobre todo en términos de difusión. El ensayo formula la hipótesis que la transmedialidad se presenta en estos trabajos como un movimiento que inserta la condición corporal de las poetas en el espacio virtual del vídeo porque todas las poetas establecen una conexión entre la tradición oral de la poesía con la era digital actual en sus obras de vídeo.

Palabras clave: videopoesía, poesía digital, audio-visual, tecno-poesía, transmedialidad

Abstract:

This essay examines diverse works of video poetry by four Latin American poets (Tálata Rodríguez, Silvana Franzetti, Érica Zíngano y Elisabeth Torres). Based on the analysis of selected works, it discusses the transmedial relation between the digital and the analogous in this poetic genre. In a second step, it also discusses the space that opens between the poetic and the political in the digital sphere, especially in terms of diffusion of the video poetry works. The essay hypothesizes that transmediality takes a certain form of movement in these works that inserts the poet's corporeal condition into the virtual space of the video because all of the poets whose works are analyzed here establish a connection between poetry's oral tradition and today's digital era.

Keywords: video poetry, digital poetry, audio-visual, techno-poetry, transmediality

Diversas poetas contemporáneas de América Latina se apropian cada vez más del espacio digital, no solamente como mero soporte, sino también como medio poseedor de una función estética. De este modo, lo digital interactúa de diversas formas con la palabra y crea relaciones transmediales específicas y particulares en cada poema. Los *QR-Code Sonetos* de Fabio Doctoróvich, por ejemplo, requieren de un celular con una App determinada a través de la que los QR-Codes permiten la lectura de los sonetos. En este caso, el autor emplea el espacio digital de un modo diverso a la videopoesía, que se apropia del espacio digital como medio audiovisual. Al mismo tiempo, este espacio abre nuevas posibilidades de difusión para la poesía e incluso puede acercarla a un público más amplio, pues la poesía publicada en libros y otros medios tradicionales abarcaba hasta el momento un papel histórico determinado. Por lo tanto, se solapan poéticas y políticas de la poesía de manera muy particular en este espacio.



Este ensayo analiza no sólo la relación transmedial entre lo digital y lo analógico en la poesía, sino también entre lo poético y lo político que se da en dicho espacio digital. Por ello, el ensayo coloca la mirada en un género específico del espacio digital: la videopoésía. Y es la perspectiva inductiva la que moviliza y presenta, a posteriori, un conjunto de conclusiones más generales sobre la relación entre el espacio digital y el estético.

Particularmente, examinaremos las obras ejemplares de Tálata Rodríguez, Silvana Franzetti, Érica Zíngano y Elisabeth Torres. Estas cuatro poetas experimentan, de diferentes maneras, con el género de la videopoésía. Comprendemos sus trabajos bajo el lema de la videopoésía, a pesar de que las autoras mismas no los denominan siempre así. Esto se debe a la novedad del género desde el que trabajan, pues todavía no posee una noción concreta y fija a partir de la cual se pueden clasificar sus obras. Defendemos la hipótesis de que al trascender géneros artísticos y comprender su material poético como esencialmente físico, estas poetas localizan sus textos nuevamente en lo analógico, aun cuando se trata de videopoésía. La transmedialidad juega un papel crucial en la negociación estética de lo analógico y lo digital porque el constante cambio de medios muestra cómo las calidades físico-corporales de lo analógico entran en el plano de lo digital. Para ello, definiremos el concepto de lo transmedial y, a partir de este, discutiremos las relaciones entre lo digital, lo analógico, la materialidad (corporal) y la oralidad presente en algunos videopoemas de dichas poetas. A partir de la comprensión y profundización específica que nos ofrecerán las videopoésías analizadas, pasaremos a considerar las políticas de posicionamiento y estrategias de visibilización internacional de las cuatro poetas.

Para poder entender qué significa un poema transmedial es necesario volver al término de la “intermedialidad”, que fue el primer término con el que se denominaba la fusión conceptual de diferentes medias. El artista y poeta norteamericano Dick Higgins inventó este término para distinguirlo de la idea de *mixed media*, donde aparece el uso de varios medios en una misma obra sin que estos tengan que interactuar entre sí. Sin embargo, durante cuarenta años, el significado de esta noción se diversificó tanto que ya no resulta posible llegar a una interpretación homogénea. De ahí que, para este ensayo, nos enfoquemos en el uso del término en los estudios literarios donde actúa como

Pendant des Intertextualitätskonzeptes [und wird] zum ‘zentralen Konzept’ für die Kopplung von Literaturwissenschaft und Medienkultur [und] fungiert als transdisziplinäre ‘Schnittstelle zwischen Literatur-, Kultur-, und Medienwissenschaft’¹ (Wirth 19).

¹ “El homólogo del concepto de la intertextualidad; como un interfaz transdisciplinar entre estudios literarios, culturales y mediales [que se convierte en] el concepto central de un acoplamiento entre estudios literarios y cultura medial”. Salvo que se indique lo contrario, todas las citas en alemán son traducciones nuestras.



De esta manera, la intermedialidad genera sentido solamente a partir de las referencias de un medio a otro. Esta clarificación resulta sustancial porque presenta el matiz de que la videopoesía genera significados sólo a partir de la presentación medial en la que el texto está incluido. Así, los medios que se utilizan no solamente son parte del soporte del significado, sino que también pasan a convertirse en generadores semánticos en el proceso de la mutua referencia entre los medios.

El concepto de la transmedialidad fue, primeramente, acuñado en los estudios culturales como método que describía técnicas como el *assamblage*, el pastiche o el montaje. Más tarde, entró en los estudios literarios, donde era entendido como “Wechsel von einem Medium in ein anderes als konstituierendes und konditionierendes Ereignis eines hybriden ästhetischen Phänomens”² (Simanowski, 2006: 43). Este cambio se puede realizar “zwischen verschiedenen semiotischen Systemen erfolgen ... und/oder zwischen verschiedenen Präsentationstechnologien”³ (ibíd.). Lo importante es que se visualice el proceso de traducción entre los medios como una operación creadora de significado.

Si bien Simanowski determina el proceso de traducción como acción constitutiva de la transmedialidad, Claudia Kozak, investigadora de literatura argentina digital, define el término de manera más amplia. Kozak añade que lo transmedial es “la presencia de muchos medios y lenguajes en una misma obra ... puesto en algún tipo de relación entre ellos” (2012: 258). En esta definición la autora especifica también lo que la acerca de nuevo a los planteamientos de Simanowski: las obras transmediales “desestabilizan a tal punto sus espacios de origen que darían lugar a una concepción de lo *trans* como transformación y mutación”, dando “lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones ... transformadoras” (258). En este sentido, la intermedialidad enfoca las referencias entre los medios, mientras que la transmedialidad pone el énfasis en un movimiento concreto que contiene la traducción, transformación y mutación.

Ahora bien, estos “desbordes de límites entre lenguajes y medios artísticos” (ibíd.) no son algo nuevo e inventado por poetas contemporáneas, sino que nacieron con las vanguardias de los comienzos del siglo XX. De hecho, las tecno-poesías transmediales actuales se alimentan de la experimentación vanguardista del siglo pasado y aúnan un conjunto de posibilidades vinculadas a las nuevas tecnologías. Con la diversificación de los medios también se intensificaron y multiplicaron los procesos de traducción, transformación y mutación. Este movimiento inherente de la transmedialidad es crucial para la poesía, pues la videopoesía y el trabajo de las cuatro poetas citadas con anterioridad muestran un constante diálogo entre el espacio digital y el espacio analógico.

² “El cambio de un medio a otro [y como] acontecimiento constitutivo y condicional de un fenómeno estético híbrido”

³ “tanto entre sistemas semióticos como entre diferentes tecnologías de presentación”



Tálata Rodríguez – Videoclip poesía

La videopoesía de la poeta colombiana-argentina Tálata Rodríguez, desestabiliza el espacio *tradicionalizado* de la poesía⁴, porque al apoderarse de medios tecnológicos vuelve a insertar la poesía en su espacio más antiguo y original: la oralidad. Sus poemas se encuentran colgados en la plataforma digital YouTube, y su estética se despliega como un videoclip de música al estilo MTV. En sus poemas Tálata muestra su imagen recitando sus versos, por lo que la audiencia puede escuchar su voz combinada con los ruidos cotidianos que se producen en los lugares donde el recital toma lugar: el metro, un taller mecánico, la calle, un teleférico.

Sin embargo, ella misma no se considera una poeta transmedial, pues define la transmedialidad no como un concepto estético sino como un método que las poetas emplean para ampliar su público. Al mecanismo de traslación de un medio a otro lo define como “dispositivo poético” (Schmitter 2016). En referencia a Foucault, para quien el “dispositivo” tiene que ver con el conjunto de pre-elecciones lingüísticamente posibles sobre un discurso, el término de “dispositivo” se introduce aquí como un componente interesante. Y es que en el estudio de la videopoesía se propone que todas las reglas determinantes del medio (el hardware y software necesario para crear y ver el vídeo, la conexión a Internet, que lo hace accesible a través de YouTube, etc.) tengan una influencia determinante sobre el margen en el cual se desarrolla la propuesta estética de la obra. De esta manera, introduce otra dimensión al análisis que presenta una notable influencia sobre los resultados. Y es que a nivel estético se restringe a definir el margen de lo posible. En este ensayo pretendemos analizar lo que pasa dentro del margen de lo posible. Por lo tanto, aún para el análisis de la poesía de Tálata Rodríguez nos quedamos con la definición anteriormente comentada acerca de lo transmedial. Una definición que subraya el movimiento y el cambio.

En el caso de la videopoesía de la autora, el vídeo posee una doble función. Por un lado documenta el recital de poesía que puede ser entendido como una performance propia, y por otro lado, produce un material audiovisual que se muestra independiente de la acción, adquiriendo un valor estético en sí. Ambos niveles están entrelazados. El material audiovisual no existiría sin la performance y la performance necesita del vídeo para poder ser percibida como una acción poética. Así, el material audiovisual y la performance se transforman de una manera muy particular en esta relación. Pero para poder entender el modo en que mutan y se nutren, es necesario atender al procedimiento que Talata sigue a la hora de preparar el vídeo.

⁴ Con el término “espacio tradicionalizado de la poesía” me refiero a la página de papel y al libro. Evito el término “tradicional” porque antes de que existiera la poesía escrita, ésta contaba ya con una extensa tradición oral. Aun así, en las culturas occidentales la poesía escrita pasó rápidamente a convertirse en un elemento cultural de tradición.

La poeta opera de tal manera que el proceso de creación poético comienza con una operación tradicionalizada: escribe versos sobre papel. En el momento de la filmación estos son recitados de memoria, pero esta recitación no es siempre fiel al texto escrito. Se trata de una recitación abierta a la posibilidad de olvidar, de modificar y de cambiar los versos en el instante de su producción vocal. El recital crea una situación de performance en un espacio público que parte principalmente del cuerpo y de la voz de la poeta. La filmación es llevada a cabo con un celular, lo que ayuda a percibir el recital como una performance en vez de un ensayo para una grabación. Este modo de filmar también hace que otras personas que viajan en el mismo metro, teleférico, etc., y que no pertenecen a su equipo de filmación profesional, graben la performance con sus celulares. El YouTube-vídeo producido a partir del material filmico profesional, cortado, y mezclado presenta por lo tanto una segunda versión del poema-performance llevándola a un público más amplio. Un ejemplo de ello es el videopoema *Estado Dexección*, donde las filmaciones de las personas que viajaban con ella en el teleférico están presentes y quedan referenciadas dentro del poema mismo.

La performance analógica-corporal forma así parte integral de la concepción de la videopoesía de Rodríguez. Sin embargo, la condición corporal de los videopoemas presenta el cuerpo como una superficie, un soporte plano de la poesía. Principalmente se ve el rostro de la poeta recitando y, en contadas ocasiones, la gesticulación de sus manos y una mirada que se muestra fija frente a las lentes de la cámara. La estética de videoclip de música se expresa a través de este cuerpo plano, bello y maquillado, y se repite y rota a través de los versos. En el caso del videopoema *BOB* (2013), por ejemplo, Tálata habla del músico Bob Dylan y de una de sus admiradoras, pero en el transcurso del poema los dos cambian los papeles y se modifica el movimiento de recitación. La doble operación de Rodríguez (la performance analógica y el vídeo) desestabiliza el espacio tradicionalizado de la poesía e instaura de nuevo los poemas en el espacio oral del recital popular. De esta manera, la poeta incita una operación transmedial – entendido como Kozak – porque al traducir la acción realizada en el espacio analógico (la performance) al espacio digital del vídeo, se realiza una transformación del soporte de la poesía que ni es citada directamente en el vídeo (el libro y la hoja de papel). Esta transformación a través de la traducción reinserta la poesía en el lugar de la oralidad, espacio del que la poesía había desaparecido en la modernidad. Así, el cuerpo necesario para producir la poesía oral queda multiplicado y mutado en el vídeo.

Érica Zíngano: Resignificación a través del cuerpo

La poeta brasileña Érica Zíngano, reinstaura la poesía en el espacio oral con su performance *Cámara de gelo* (Cámara de hielo, 2013). Realizada en París, se trata de una colaboración de



Zíngano con la artista francesa Sofie Hemon. A pesar de que la poeta no tuviera intenciones de convertir esta performance en videopoesía, existe un vídeo de ella en la plataforma YouTube donde una cámara estática enfoca su rostro con varios montajes. Subtitulada en portugués, esta videopoesía va más allá de una mera documentación. Además, Érica cita un poema suyo anteriormente escrito sobre papel mientras ingiere cubitos de hielo durante un intervalo de tiempo de casi diez minutos. Los subtítulos del vídeo aportan una segunda capa a la performance, pues se reescriben sobre la pantalla los versos que, debido a la acción de ingerir los cubitos de hielo, resultan difíciles de comprender. El poema se desarrolla como una historia interrumpida por asociaciones que conllevan ciertas palabras. Es ahí donde Zíngano entrelaza la noción de lengua como una herramienta para la poesía y como una realidad física del cuerpo para producir el poema. La poeta promueve mediante su arte la creación de situaciones contradictorias, y lo hace contrastando su realidad física con las palabras que nombra. En la performance, mientras la boca de Zíngano se enfriaba y la poeta experimentaba la sensación de congelamiento, la capacidad de articular palabras con claridad disminuía.

La recitación realizada en el marco de *Cámara de gelo* también trataba del hermano de Zíngano, que fue tartamudo y recibió de su madre el consejo de ponerse piedras en la boca a modo de terapia. En su discurso, Zíngano compara a su hermano con el orador griego Demóstenes, quien en realidad es conocido por ser uno de los oradores más elaborados de la antigüedad. Mediante la repetición de las palabras “gago” (tartamudo) y “grego” (griego) Zíngano establece una relación lingüística entre el hermano y Demóstenes: una relación que supera la oposición entre estos dos sujetos históricos a través de la boca de Zíngano, que realza la cercanía fónica de las dos palabras “gago” y “grego”. Casi al final de la performance, cuando su boca debía estar adormecida por el hielo, Zíngano cuenta que en su familia se acostumbraba a evitar la anestesia incluso a la hora de ir al dentista para retirar algún diente. En ese momento de la performance es cuando la autora empieza a interrumpir la recitación de su propia poesía. Y empieza a abrir la boca y a emitir sonidos de dolor. Esta situación paradójica realza la importancia de la condición física-corporal de su poesía, pues antes de ser escritura es principalmente un acto oral. Tanto la performance como el vídeo de ella presentan un procedimiento que desestabiliza el espacio tradicionalizado de la poesía (el libro y la hoja de papel) y vuelve a instaurar la poesía en el espacio oral. Contrario a la videopoesía de Rodríguez, que presenta el cuerpo de la poeta como una superficie más, el poema-performance de Zíngano se inscribe en la carne y los órganos de la poeta, y se convierte así en una comprensión del mundo de manera somática. Observamos cómo todo acto verbal en el poema-performance es primero un proceso físico condicionado por las facultades corporales. Al contrastar el tartamudeo de su hermano con la retórica antigua, Zíngano muestra el espectro de expresividades posibles y la condición intrínsecamente corporal de ambas. Antes de elaborar la



retórica como una ciencia basada en la lógica, cada acto de enunciación se asocia al aparato físico-corporal que determina las posibilidades de desarrollo de tal disciplina. Y este aparato, reacciona a las sensaciones que recibe, como por ejemplo respecto al frío del hielo al que se expone la autora en la recitación.

El vídeo intenta recrear la situación de intimidad de la performance que se realizó en un pequeño cuarto con el público a pocos centímetros de la poeta, al enfocar solamente su cara en primer plano. Los subtítulos que reproducen el poema recitado por Zíngano introducen un nivel racional a la obra, pues los versos recitados son cada vez más difíciles de entender por su condición corporal (el frío en la boca). Se trata de un proceso de auto-traducción que pasa nuevamente por la escritura. Así los subtítulos funcionan como una manera de fijar nuevamente los versos y de exponer a la vez el proceso del traslado del contenido estético de un soporte a otro (del papel al cuerpo, a la pantalla y a la escritura sobre la pantalla). Lo transmedial del poema-performance de Zíngano se muestra entonces en el proceso de creación y en las diferentes posibilidades de recepción, como performance y como vídeo, con o sin subtítulos.

La poeta nos muestra que el condicionamiento físico de su poesía la hace poco confiable porque el acto oral está, igual que en el proceso de adaptación de los versos escritos al vídeo de Tálata Rodríguez, expuesto a modificaciones constantes. De esta manera, los subtítulos conceden al espectador otro nivel semántico, pues las palabras pronunciadas por Zíngano son cada vez menos entendibles por la condición física a la que la poeta ha expuesto su boca. La auto-traducción realizada por la poeta a través de los subtítulos es un cambio de medio (del audio a la escritura) que incita una transformación semántica. Las palabras escritas se refieren cada vez menos a los sonidos producidos por la boca adormecida de la poeta. La constante transformación del espacio de lectura abre una multitud de posibilidades a la hora de experimentar la lectura de la poesía de Zíngano. Y es precisamente esto lo que desestabiliza el espacio de origen de la poesía, ya sea mediante el libro, la hoja de papel o el recital tradicional.

La hoja de papel como espacio analógico es un trasfondo invisibilizado en la videopoesía, tanto de Rodríguez como de Zíngano. Sin embargo, no deja de tener un rol importante para la concepción del poema; ambas poetisas escriben sus versos primero en papel antes de pasarlos a otro medio. Ahora el papel no es sólo el soporte de muestra del poema, sino que pasa a convertirse en un elemento mudo por las transformaciones transmediales, siendo únicamente referenciado en los subtítulos de *Cámara de gelo*.

La materialidad corporal presenta otro espacio analógico importante en las dos poetisas. En la videopoesía de Rodríguez se trata de un cuerpo estetizado como en los vídeos de música pop, es más bien su belleza que conquista al público. Pero es un cuerpo que sólo se presenta como superficie duplicando la superficie de la pantalla y de las múltiples miradas. La voz de la poeta



recitando podría reproducirse en otro momento y mostrarse sobre la imagen a posteriori, pero la condición físico-corporal en el espacio analógico es un punto de partida de su poesía. Un punto que pasa por una transformación al quedar insertado en el espacio digital como si de una superficie plana se tratase. En cambio, el cuerpo físico de Zíngano, al introducir un cuerpo con sus funciones vitales, sus órganos y los fallos de ellos en la pantalla, lleva el espacio analógico y al espacio digital a otro lugar. El cuerpo físico se vuelve una condición existencial del videopoema ya que toda la semántica pasa por él. La desconexión entre voz y cuerpo evidenciada en los videopoemas de Rodríguez se contrapone a la condición corporal intrínseca de la oralidad que muestra el videopoema de Zíngano.

Silvana Franzetti – La dilución del tiempo

Contraria a la videopoesía de Rodríguez y al poema-performance de Zíngano, en los videopoemas de la poeta argentina Silvana Franzetti la imagen de la autora no aparece nunca. En cambio, su “propuesta poética... está íntimamente ligada a la exploración de soportes” y a la sonoridad (Bustelo, 152). Sus videopoemas son el resultado de un cuidadoso trabajo en equipo junto a músicos (en la mayoría de los casos Pablo Trilnik) que sonorizan las imágenes y complementan la voz desde el *off* de Franzetti, que a veces es modificada o multiplicada con efectos.

El videopoema *Si X* es un poema trilingüe realizado en colaboración con Monika Rinck y Odile Kennel. A lo largo del poema se escucha la voz en *off* en español, alemán y francés, donde cada una de las traductoras recita los versos. Mientras los versos de Zíngano y Rodríguez tienden hacia una poesía en prosa en la que narran una historia, *Si X* muestra un sentido más bien filosófico e inmanente de la lingüística. Con una duración corta de 4:04 minutos (*BOB* de Rodríguez dura 5:36 minutos y *Cámara de gelo* llega a los 9:06 minutos) la obra posee un estribillo que se repite como en las canciones. Las imágenes que Franzetti emplea muestran paredes con carteles medio rasgados que dejan ver aquellas pancartas, grafitis, *stencils* y letras ilegibles que quedan ahora en una segunda capa. Todo ello se muestra filmado en un primer plano que impide entender tamaño y contexto de las imágenes y escrituras. Se trata de una superficie profunda, pues las imágenes muestran que detrás de cada capa hay varias capas más con más imágenes y textos. Las voces del *off*, al estar distribuidas por el estéreo, crean un efecto circular y un espacio sonoro tridimensional. A la izquierda se sitúa el alemán, en el centro aparece la voz en español, y a la derecha se ubica la voz en francés. Más tarde, las voces se juntan en el centro y se solapan de manera que no se puede entender lo que dicen. Los versos quedan, así, incomprendidos hasta el minuto 2:14, donde las voces se vuelven a repartir por el estéreo. Esta vez, con un efecto de teléfono que crea la impresión de una conversación mantenida en la distancia. Sin embargo, al final del vídeo vuelven a unirse



para terminar casi en un murmullo y un bisbiseado que da la sensación de estar frente a un ruido de trasfondo.

Si bien la corporalidad está restringida a la presencia vocal de la poeta, ésta tiene una importancia central para este videopoema. El recital se presenta como un diálogo translingüístico entre las tres poetas que habitan diferentes espacios: el espacio análogo que se despliega en un espacio tridimensional (creado por la división de las voces sobre el estéreo) y el espacio digital de la comunicación a distancia (generado a través del teléfono, de Skype, de WhatsApp u otro Messenger).

Los efectos visuales hacen referencia al soporte original del poema, la hoja de papel, pero queda presentado como un soporte efímero e inestable que no es capaz de crear significado. Lo que hace referencia a la situación de un recital en un espacio popular y urbano no tiene que ver con las hojas de libros que se muestran en el vídeo, sino con las paredes en los espacios públicos que se visibilizan en el documento. Así, lo transmedial en la obra no parte de una operación en el proceso de creación (como en la poesía de Rodríguez y el poema-performance de Zíngano), sino de un solapamiento de diferentes espacios analógicos y virtuales en el momento de la recepción del videopoema.

El diálogo translingüístico se mueve constantemente entre un espacio íntimo analógico que se escucha como un encuentro de personas en un lugar físico y un espacio virtual: el de la comunicación a distancia a través de la tecnología. El solapamiento de las voces en la última parte del poema introduce otro espacio virtual al crear un espacio sonoro desconectado de las voces humanas. Y así, los tres espacios se solapan y entrelazan de una manera que a lo largo de la recepción del vídeo el espectador pierde la noción de tiempo. Lo transmedial se manifiesta como una concepción de constante transformación espacial, pasando el audio a diferentes calidades de escucha hasta que la dimensión temporal se disuelve en ella. Este vídeo ya no parte de la hoja de papel sino de la condición corporal de las voces que, en combinación con las imágenes de las paredes y de las capas de papeles pegadas a ellas, crea la situación de un recital popular. Un recital a partir del cual las voces son trasladadas a espacios virtuales y digitales. En este sentido, la escritura (el espacio tradicionalizado de la poesía) es referenciada por su ausencia. Esta laguna es potenciada a través del solapamiento de referencias visuales y audibles, pues mientras la imagen hace referencia al papel del libro al mostrar carteles superpuestos, el sonido queda representado mediante las voces que recitan los versos de la obra. El papel, como soporte originario del poema, queda únicamente citado de manera visual y deja de poseer la cualidad de ser un creador de significado. Entonces, dicho significado es el que se establece a partir de una nueva sensibilidad trans-espacial. Una sensibilidad que diluye la noción del tiempo y que está creada a través de la fusión de todas las voces e imágenes que componen el videopoema.



Elisabeth Torres – caos sinestésico

Esta dilución del tiempo también la podemos observar en el videopoema *Distintos Espantos* de la poeta colombiana Elisabeth Torres. La voz en *off* que la poeta presenta en sus obras está grabada varias veces, así como procesada con filtros ecualizadores, reverberaciones y *delays* que se distribuyen por todo el espectro sonoro. Dichas modificaciones circulan de un lado hacia el otro, de izquierda a derecha. Esto hace que las palabras que la poeta recita sean prácticamente incomprensibles durante toda la duración del vídeo. Además, la poeta ha creado una música de fondo compuesta por diferentes sintetizadores, percusiones y hasta un coro de personas que cantan sin texto en forma de suave lamento. Todo ello acompaña su voz y crea un ambiente caótico sin seguir un pulso estable. Para entender los versos, el público tiene que leerlos en las imágenes. De hecho, el vídeo se percibe en tonos blancos y negros, alternando imágenes filmadas con fotografías estáticas sobre las que Torres monta recortes de papel virtuales con los versos escritos de puño y letra. Las imágenes, borrosas, dejan entrever calles, plazas y pájaros, pero no dan ninguna orientación del lugar en el que habitan. La presencia corporal visual de Elisabeth queda reducida a un primer plano de su boca pronunciando los versos recitados.

Igual que Franzetti, Torres hace una referencia directa al soporte tradicionalizado de la poesía. Esta referencia es aún más directa, ya que nos muestra directamente el papel con los versos del poema en una operación de collage: Torres puso los cortes de papel con los versos sobre las fotografías que filmó. Sin pegamento, el papel a veces se dobla un poco y deja una sombra sobre la fotografía lo que da la impresión de que los versos están flotando encima de ella. Al integrar a la imagen la escritura como acto gestual (por estar escrito a mano), la poeta nos presenta una doble operación transmedial. Por un lado, desestabiliza el espacio tradicionalizado de la poesía a través del recital, pero, por otro, lo inserta de nuevo transformado o transmutado. Esto se percibe con mayor facilidad en el acto de la escritura a mano sobre las fotografías. Del mismo modo que en la vídeo-performance de Zíngano (*Cámara de gelo*) es necesario leer para comprender aquello que se está recitando. El acto físico de escribir que se refleja en los versos escritos a mano, junto con la imagen de la boca de Torres recitando, insertan la poesía de la autora en un intersticio entre lo oral y lo escrito. La fusión de los dos medios se logra al llevar el poema al espacio digital. Sin embargo, esta obra nos recuerda que tanto la escritura como la recitación son actos corporales que convierten la producción poética en una labor que es, ante todo, física.

Como Franzetti, Torres juega con la sonoridad de la voz y el espacio creado por la dispersión variable de la voz y la música por el estéreo. De esta manera, el recital es el que aporta una atmósfera sonora a la poesía leída, en lugar de crear significado. Así, el vídeo pasa a convertirse en una experiencia casi sinestésica: se lee la escritura a mano en un papel virtual y en un espacio



digital y, al mismo tiempo, los versos se escuchan interferidos por la música y se escuchan torcidos. Si el vídeo era ya percibido como caótico, el montaje de los versos sobre las fotografías añade otra dimensión transmedial. Y es la fusión de la escritura y de las imágenes la que da lugar a una sensibilidad nueva que lleva el gesto corporal de la escritura a mano al espacio virtual de la pantalla.

Conclusiones

Lo que podemos deducir del análisis de los trabajos en vídeo de estas cuatro poetas es que todas establecen una conexión entre la tradición oral de la poesía con la era digital actual. Lo transmedial se presenta como un movimiento que inserta la condición corporal de las poetas (como imágenes, cuerpo físico, gesto de escritura y plasticidad de la voz) en el espacio virtual del vídeo utilizando diferentes efectos sonoros y visuales que transmutan esta condición en una experiencia estética tecno-audiovisual. La materialidad del papel como soporte tradicionalizado de la poesía queda referenciado en todos los poemas. Aun así, se muestra una pérdida de su posición central y funciona meramente como punto de partida en el proceso de creación. Este es el caso de Franzetti y Torres. Así podemos decir que la videopoesía ofrece un nuevo diálogo entre lo virtual y el plano de la pantalla, y la condición corporal de la poesía y su origen oral. El cuerpo de las poetas obtiene un espacio central como lugar de producción y procesamiento de la poesía sin el cual el espacio digital del vídeo perdería su sentido y su función. La transmedialidad de estas poesías se encuentra justamente en el cruce del espacio digital y de la realidad corporal-material como condición de producción.

Por otro lado, cabe añadir que las cuatro poetas analizadas aquí no solamente trabajan con videopoesía, sino también con otros medios analógicos. De hecho, Rodríguez, Zíngano y Franzetti crearon libros-objetos de poesía incluso antes de empezar con la videopoesía; en el caso de Zíngano y Franzetti, sólo se pueden leer desde un formato analógico. Sin embargo, es la videopoesía lo que les ha ofrecido una mayor visibilidad internacional, ayudándoles a llegar a otro tipo de público. Por lo tanto, se puede decir que la videopoesía es el género en el que más se solapan la poética y la política de distribución. Aunque Rodríguez, por ejemplo, rechazara la idea de ampliar su público, al llevar a cabo una videopoesía el aumento notable de audiencia ha sido innegable.

Es notable que las cuatro poetas se posicionan no como vídeo-poetas, sino como multi-poetas que trabajan con diversos soportes y también con diversos registros, pues se mueven entre la poesía, las artes visuales, la performance y el media. Sin embargo, es el espacio encontrado en la plataforma YouTube lo que ha aumentado la visibilidad y difusión de su trabajo. En este sentido, Tálata Rodríguez ha obtenido un número de entre seis mil y nueve mil espectadores, pero Érica



Zíngano y Elisabeth Torres no han superado los 400. De ellas cuatro, Silvana Franzetti fue la única en publicar sus videopoemas en Vimeo, otra plataforma conocida por promover la calidad de los vídeos en una comunidad más especializada. En dicha plataforma no se puede conocer el número de espectadores, pero es cierto que, estadísticamente hablando, la difusión es considerablemente menos que en YouTube. Además, solo el hecho de que el número de espectadores no sea un dato público, significa que el enfoque de la plataforma no se encuentra en la cuantía de visitantes.

Más allá de la popularidad de los vídeos, estos también sirven como una referencia accesible de cara a mostrar el trabajo poético en la red. Las invitaciones a festivales internacionales de poesía o exposiciones muchas veces son el resultado de que alguien de la organización ha visionado el vídeo de una poeta y se ha hecho una idea, aunque sea parcial, de cómo y desde qué perspectiva trabaja. Esto puede resultar decisivo a la hora de elaborar una posible invitación. Por lo tanto, la videopoesía digital disponible en la red obtiene una doble función para las poetas: los poemas no solamente son objetos estéticos y autónomos, sino que también funcionan como tráileres de promoción de sus respectivas obras poéticas. En otras palabras, toda videopoesía accesible en la red inevitablemente transporta políticas de difusión de quienes la crean y pasan a ser objetos de (auto)marketing. Lo que resulta interesante para continuar pensando acerca de esa doble función es elaborar un análisis a fin de descubrir si también presenta un nuevo parámetro para el análisis de la transmedialidad de las obras.

Bibliografía

Bustelo, Mariana (2007). "La exploración de soportes y lenguajes en la poesía argentina contemporánea". *Cuadernos Lirico* 3: 151-163. Disponible en: journals.openedition.org/lirico/pdf/782 . Último ingreso 27/06/ 2019.

Franzetti, Silvana (2016). *Si X*. Disponible en: lyrikline.org/fr/poemes/si-x-1888. Último ingreso: 27/06/2019.

Higgins, Dick (1966). "Intermedia." *The Something Else Newsletter*, vol. 1, no. 1 Disponible en: primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N1.pdf. Último ingreso: 27/06/2019.

Kozak, Claudia, (ed.) (2012). *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología, Buenos Aires, Caja Negra.

Meyer, Urs, et al., (eds.) (2006). *Transmedialität: Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren*, 1. ed., Wallstein.

Rodríguez, Tálata (2014). *Estado Dexepción*. Disponible en: youtube.com/watch?v=8wwcmk46cPQ . Último ingreso: 27/06/2019.



Rodríguez, Tálata (2013). *BOB*. Disponible en: [youtube.com/watch?v=N6nfrize3mA](https://www.youtube.com/watch?v=N6nfrize3mA) . Último ingreso: 27/06/2019.

Schmitter, Gianna (2016). "¿Cómo suena un libro? Entrevista a Tálata Rodríguez." *Transas. Letras y artes de América Latina*, Disponible en: revistatransas.com/2016/11/24/como-suena-un-libro-entrevista-a-talata-rodriguez/ . Último ingreso: 27/06/2019.

Simanowski, Roberto (2006). "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst." Meyer et al., *Transmedialität*, 39–81.

Torres, Elisabeth. (2017). *Distintos Espantos*. Disponible en: [youtube.com/watch?v=ogJLO2Qq4uE](https://www.youtube.com/watch?v=ogJLO2Qq4uE). Último ingreso: 27/06/2019.

Wirth, Uwe (2006) "Hypertextuelle Aufpfropfung als Übergangsform zwischen Intermedialität und Transmedialität." Meyer et al., *Transmedialität*, 19–38.

Zíngano, Érica (2013). *Cámara de gelo*. Disponible en: ericazingano.com. Último ingreso: 27/06/2019.

