

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

*Videopoesía, poésis fronteriza:  
Hacia una reinterpretación del signo poético*

Tesis

que para obtener el título de

**Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Presenta

Zazil Alaíde Collins Aparicio

Asesora: Dra. Graciela Martínez-Zalce

Ciudad Universitaria, 2008



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Esta tesis participa en el PROYECTO PAPIIT IN400808,  
“Fronteras de tinta: literatura y medios de comunicación en las  
Américas”, con sede en la FES Acatlán, UNAM.

*Las imágenes no son flores para escoger y recoger con parsimonia, como decía Voltaire. Ellas constituyen la sangre misma de la poesía. La poesía debe ser una serie ininterrumpida de imágenes nuevas, sin las cuales no es más que anemia y clorosis.*

Marinetti

*Sospecho que hoy en día existen muy pocos latinoamericanos cuya identidad no haya sido intervenida por la cirugía mediática de la cultura global o por la experiencia temporal o permanente de la migración.*

Guillermo Gómez-Peña

*La vanguardia ya no se encuentra al frente sino en las orillas.*

Steve Dureland

*Ser es ser percibido.*

George Berkeley

## ÍNDICE

PREFACIO .....	5
INTRODUCCIÓN GENERAL .....	6
1 DEFINICIÓN DE CONCEPTOS .....	9
1.1 POESÍA .....	10
1.2 ESCRITURA Y LECTURA .....	14
1.2.1 La nueva imprenta .....	16
1.2.2 Escritura multidisciplinar y poesía intersignica: la lectura.....	18
1.3 VIDEOPOESÍA .....	21
2 TRAYECTORIA DE LA VIDEOPOESÍA .....	23
2.1 La tradición: la relación entre el cine y la literatura .....	24
2.2 La fértil bastardía.....	26
2.3 La imagen y la palabra.....	29
2.4 El filme como poesía .....	32
2.5 El videoarte .....	33
2.6 Performance .....	35
2.7 La poética en el espacio .....	37
2.8 Antecedentes y precursores .....	40
a) Europa: vanguardias .....	40
b) Brasil: el concretismo .....	43
c) México.....	49
3 LA VIDEOPOESÍA: ¿género o subgénero? .....	58
4 ANÁLISIS DE CORPUS: <i>La muerte de lo analógico</i> .....	65
4. 1 La gramática del texto: ¿cómo se conceptualiza la videopoesía como un tipo de texto?.....	68
4. 2 Características de textualidad .....	72
4.2.1 La ciencia del texto (gramática) aplicada al videopoema “Hay un voz” .....	72
4.3 Estructuras estilísticas y retóricas en el videopoema “Plusvalía en Do” .....	76
4.3. 1 La retórica .....	77
CONCLUSIONES .....	81
ANEXO I.....	84
ANEXO II.....	90
BIBLIOGRAFÍA .....	97
VIDEOGRAFÍA .....	101

## PREFACIO

La ausencia de textos teóricos, especialmente de un tratamiento semiótico y un recuento de los trabajos literarios realizados a partir de “nuevas” tecnologías —y la interdisciplina—, es el motivo por el que he decidido abordar el tema de la videopoesía, un género en formación, como manifestación de una literatura fronteriza. Para ello, este trabajo pretende contrastar distintas definiciones de qué es la videopoesía y someterlas al análisis literario.

Si bien la frontera no sólo se define como una división territorial, tras un mapeo, he localizado que el corpus para este trabajo se sitúa, principalmente, en puntos de migración ubicados en la franja entre México y Estados Unidos; allí se localiza el autor y las temáticas de sus composiciones. Cabe resaltar que la obra experimental de la videopoesía es todavía escasa entre los artistas de México, a diferencia de otros países como Argentina, Brasil y España. La razón deviene, quizá, del distinto desenvolvimiento de las vanguardias e indagarlo es parte de esta investigación.

Por literatura fronteriza podríamos entender aquella que reinterpreta el signo poético, desde el trabajo performático e interdisciplinario; así, combina la teoría del signo cinematográfico (audiovisual) y el verbal. En este sentido, la videopoesía —uso del video como medio de escritura— es un género en crecimiento, cuya tradición se remonta a la poesía surrealista y al concretismo. De modo similar, las nuevas expresiones de la cultura urbana han integrado la poética del lenguaje verbal para sus intervenciones, tan es así que *video* y *disc jokeys*, cada vez con mayor frecuencia, presentan en sus trabajos poesía performática o “para accionar”. Además, hoy día, los poetas han aprendido e incorporado estos nuevos lenguajes en sus poéticas.

La aportación de la literatura fronteriza es, particularmente, enriquecedora, pues a través de la frontera regional —caso México-Estados Unidos— se mandan mensajes políticos, económicos y culturales, por ello, este trabajo pretende dar cuenta e interpretar, si es factible, cuáles son los poéticos, considerando que las circunstancias que vivimos — culturales y políticas— han marcado, y lo harán cada vez más, la producción y creaciones literarias.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### *La frontera*

Frontera significa estar o poner en frente de. Si el concepto se traslada a puntos geográficos, aunque arbitrario y ficticio, dispone del espacio que le corresponde a un país y a otro. México y Estados Unidos comparten una frontera, e incluso un muro que denota dónde comienzan y terminan los territorios, cuáles son sus identidades y qué significa: agravio para unos, orden y calma para otros. Los habitantes de este punto geográfico comparten, muy a menudo, lazos familiares en ambos lados de la frontera, así como relaciones comerciales y afectivas; sin embargo, las leyes anti-inmigrantes, el resguardo de grupos de *minutemen* a lo largo de la frontera y la restricción de paso para los mexicanos, imprimen en la zona suficientes tensiones como si se tratara de una placa tectónica a punto de moverse.

La literatura fronteriza, tal y como se aborda en esta tesis, se ordena en torno al concepto de “la frontera como una falla que implica contradicción, una fisión que no significa síntesis sino erosión de los sistemas”.<sup>1</sup> La falla y la fisión —fragmentación— rompen con la idea de la hibridación como concepto cultural de unión y armonía intercultural —y gramatical—; reiteran el problema central: detonan.

De acuerdo al concepto que Heriberto Yépez propone para reinterpretar los fenómenos “fronterizos”, lo que se denota es la “desintegración de sistemas o multiplicación de las divisiones.”<sup>2</sup> Este carácter está presente no sólo en lo geográfico, sino entre disciplinas o sistemas.<sup>3</sup> En la videopoesía se representa la frontera desde la estructura poética como desde los discursos de fricción y fisión entre los yo poéticos: migrantes y chicanos marginales y confrontados con el mundo del *american way of life*.

---

<sup>1</sup> Heriberto Yépez, “La frontera como falla”, *Metapolítica*, México, n. 52, marzo-abril 2007, p. 49-53.

<sup>2</sup> ob. cit., p. 52.

<sup>3</sup> Ver: *La poética en el espacio* de Gaston Bachelard, p. 250-279.



La frontera, como la escritura, es un espacio que conecta muchas redes, el pasado y el futuro, pobreza y progreso, masculinidad y feminidad, modernidad y posmodernidad, identidad y desarraigo, culto y popular, y las lleva al movimiento e intercambios fluidos, capaces de mantener ciertos valores culturales y lingüísticos, significantes de lo mexicano —a partir de la resistencia en Estados Unidos— y de la ambivalencia de lo fronterizo: imágenes, sonidos, signos. Entonces, podemos decir que la frontera literaria se da entre géneros, pero también puede ser lingüística, es decir, entre idiomas que se cohesionan, contraponen o funden, como es el caso del español e inglés, *spanGLISH*, gringoñol, etc.

El acceso y la difusión de la literatura fronteriza es también, gracias a la tecnología, múltiple, ya que activa a leer/cruzar los textos —o video-textos— ya sea desde la presencia física, la virtual o desde una reinención del cuerpo-texto-imagen, es decir, creando un nuevo espacio cognitivo.

---

<sup>4</sup> “Sin título”, Ruíz Bayón, en *Monotipia* (2007), CD-ROM, Obra gráfica del Festival Internacional de la Raza: 1984-1994, El Colegio de la Frontera Norte, Centro Cultural Tijuana, Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California.



Entonces, para este trabajo, el objetivo general es detectar y analizar los elementos fronterizos en la videopoesía, así como establecer, en un principio, la presencia de una tradición poética para demostrar su carácter de texto y género literario, así como indagar el concepto que más adecuadamente lo defina.

En la tradición poética de la poesía se encuentran autores surrealistas, como Marcel Duchamp y Man Ray, quienes rodaron experimentos visuales basados en poemas o en textos escritos. Los poetas surrealistas generaron, también, un entorno adecuado para la poética audiovisual y textual de la videopoesía.

Después de un breve panorama histórico, se describirá la videopoesía y, posteriormente, se analizará la obra videopoética de Alberto Roblest, escritor mexicano radicado en Estados Unidos desde hace más de una década, marcado por la frontera interdisciplinaria y geográfica. Simultáneamente, la gramática del texto de Teun A. Van Dijk ayudará a marcar el esqueleto del porqué la videopoesía es un texto.

## **I. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS**

## 1.1 POESÍA

El término *poesía*, desde la tradición romántica hasta ahora, es entendido como una abreviatura de *poesía lírica*, y esto ha dado pie a convenciones sobre la condición poética, estableciendo patrones y cánones. Culturalmente, se han determinado conjuntos de signos para enjuiciar lo poético. Los juicios de valoración de lo que es poesía y lo que no, comúnmente, se asocian a la existencia del ritmo, que, supuestamente, diferencia la poesía de la prosa; la versificación, la estructura y su retórica, es decir una forma específica. Sin embargo, el verso libre —la línea poética— rompe con ese esquema.

Entonces, ¿qué nos lleva a considerar que un texto con una intención poética implícita sea un poema?

El problema de la decisión acerca de la condición poética o no de determinado texto es, en último término, un problema relativo al fundamento ontológico de todo ente que se presente y aspire a darse como poema.<sup>1</sup>

Todo texto contiene, en potencia, una intención poética, y los componentes significativos, pueden ser materiales o extra-textuales. Por material se entiende el uso de elementos intra-textuales inherentes (aparentemente o por convención) a un poema: versificación, ritmo, sentido; por extra-textual, un proceso sensitivo, creacionista o imaginativo, asociado al uso de signos distintos del texto de intencionalidad poética, es decir: la referencia a lenguajes transgresores. La diferencia de la poesía con el resto de las obras, parafraseando a Josu Landa, es la capacidad de suspensión: poner en suspenso, metaforizar; luego, la *poeticidad* de todo lenguaje se refiere a la posibilidad de evidenciar u ocultar.<sup>2</sup>

A la poesía, también por convención, se la ha entendido como un proceso universal y omnipresente que podría encontrarse “en cualquier rincón”. Así, bastaría con levantar una piedra para hallar sustancias poéticas, pero la poesía es comunicativa, tiene una función social determinada; por tanto, lo poético es intencionado e interesado,

---

<sup>1</sup> Josu Landa, *Poética*, p. 33.

<sup>2</sup> “La *poeticidad* de todo lenguaje se refiere, más bien, a una actitud hacia el lenguaje que la hace evidente o la oculta, en términos de una vinculación o un rechazo hacia la normatividad. La poesía no tiene reglas, [...] quizá su regla básica sería transgredir toda regla”, Laura Hernández Martínez, *Anuario de Humanidades*, “Lenguaje marginal: libertad y poesía”. México, UAM, año IX, 1995, p. 679.

la palabra es voluntaria y se hace de una materialidad que es verbal. La poesía no es una sustancia increada, es cultural, posee una entidad propia. Así:

El texto poético se manifiesta como un ‘espacio poético’, como punto de un campo de relaciones *ad intra* y *ad extra*, como punto de encuentro de tramas plurales de conexiones.<sup>3</sup>

“La idea tan proclamada de la universalidad de la poesía no permite resolver el escollo de los modos concretos de aproximarse a textos con pretensiones poéticas”, así lo indica Landa, para quien los modos de acercarse a la poesía son evaluados por una determinada comunidad humana, es decir que, para entender un texto con pretensiones poéticas como poesía, se deben compartir actitudes hacia lo poético, una historia poética, un orden de valores poéticos, tradición crítica, etc., y, en resumidas cuentas, lenguajes comunes que permitan su validación; el lenguaje poético también es social.

Conviene enunciarlo: lo que nos puede guiar en nuestra valoración, para considerar que un texto con una intención poética implícita es un poema, son los signos (exteriores) que los miembros de una comunidad comparten, pero no es la única matriz poética. A ella se une la materialidad de la poesía y los lenguajes con los que se componen los textos. Esos lenguajes son situacionales, pues el carácter de la vida es así, y como los conceptos que forman los lenguajes no pueden sustituir la existencia, a la posibilidad poética de un texto se le encuentra en una relación entre lo oculto (latente) y lo manifiesto, que no es sino una relación de movimiento comunicativo entre un “yo” y otra perspectiva más sobre aquello que se denomina verdad.

La poesía es un medio para tratar con lo otro, para abrirse con la realidad y hallar una verdad.<sup>4</sup> La naturaleza de la poesía tiene el carácter de ser la primera fundación mítica de la realidad, ya que el lenguaje poético surgió siendo balanza entre la religión y la razón, un mediador de *piEDAD*, leyendo *piEDAD* como una relación con la otredad, es decir, con lo oculto, sagrado o divino; no como explicación, si no como comprensión.

Además, la poesía, sólo por el hecho de nombrar lo desconocido, es capaz de realizar lo irrealizable,<sup>5</sup> pues lo dota de una existencia intelectual, y la poesía nunca

---

<sup>3</sup> Josu Landa, *Poética*, FCE, 2000, p. 60.

<sup>4</sup> Entendiendo verdad como la perspectiva del yo al mundo, una perspectiva más que se une al resto para construir el concepto de realidad o mundo.

<sup>5</sup> En *A defense of Poesie*, Sidney argumenta que los poetas “have the power to conceive new worlds of being and to populate them with new creatures”... “Only the poet [...] lifted up with the vigor of his own

dejará de existir, tan sólo porque el mundo cambia constantemente: “la poesía no es ficción”.<sup>6</sup>

La poesía es un claro-oscuro [distribuye la luz y las sombras en su espacio], así la define el poeta español Francisco Pino, que se puede evidenciar a través de:

- a) que se trata siempre de un conjunto de palabras relacionadas de un modo especial,
- b) que ningún texto *in se* y *per se* (esto es, por mor de su contenido, estructura, forma...) puede considerarse desde siempre y para siempre como un poema definitivo, realizado, y
- c) que no existen razones suficientes para reivindicar la idea de una esencia poética universal.

Así, ni la belleza verbal ni su sublimidad ni la musicalidad ni la estructura ni la ironía ni la sintaxis ni la forma ni la función poética ni el “placer del texto” confieren, por sí solos, un carácter poético a ningún conjunto de palabras.<sup>7</sup>

Entonces, ¿qué es lo que le confiere a un texto con intencionalidad poética ser poesía? Recordando a T. S. Eliot, podemos decir que es el placer que el texto produce en nuestras vidas, y qué clase de placer es: “If you ask what kind of pleasure then I can only answer, the kind of pleasure that poetry gives.”<sup>8</sup>

Y también, el mensaje o relación comunicativa que nos deja de alguna nueva experiencia,<sup>9</sup> de ese claro-oscuro capaz de realizar lo (aparentemente) inexistente, pues la poesía es entendida como una expresión de emociones y sentimientos, lazo común a todas las personas.

Pero ¿qué hace que un texto con tales cualidades comunicativas se exprese como obra de arte, como poesía? No es sólo la transmisión de emociones, sino la configuración de emociones y sentimientos por medio de una manipulación estética<sup>10</sup>

---

invention, doth grow in effect another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the Heroes, Demigods, Cyclops, Chimeras, Furies...”

<sup>6</sup> Así lo sentencia el poeta Antonio Gamoneda, quien agrega que “la literatura (la gran literatura también) es ficción, y la poesía, cualquiera que sea el género en que aparezca, asunto éste meramente académico, no es ficción”.

<sup>7</sup> Landa, *Poética*, p. 35-36.

<sup>8</sup> Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, 1957, p. 18.

<sup>9</sup> “Para Donne, un pensamiento era una experiencia: modificaba su sensibilidad”, Gil de Biedma, Prólogo de *Función de la poesía y función de la crítica*, p. 19 *apud* Eliot.

<sup>10</sup> Tal manipulación llega al punto de ostentar lo que Oscar Wilde expresó al decir que la Naturaleza imita al arte, pues la poesía al modificar la percepción de las cosas, en cierto modo, modifica las cosas. Al

entre cuerpo-texto-imagen y receptor. Luego, “la comunicación es mediata: no se produce de hombre a hombre, sino de poeta a lector, y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a los heterogéneos materiales que lo integran y que, desprendido de él, carecerían de unidad de sentido”<sup>11</sup>; “**poesía es comunicación** porque el poema hace entrar a su autor en comunicación consigo mismo”<sup>12</sup> y, agrego: también incluye en dicho proceso al receptor.

Lo poético es un fenómeno complejo<sup>13</sup>; siguiendo a Gil de Biedma, lo poético es impuro; “la comunicación es un elemento de la poesía, pero no define la poesía; la actividad poética es una actividad formal, pero nunca es pura y simple voluntad de forma. Hay un cierto grado de transmisión, comunicación, en la poesía clásica; hay una mínima voluntad de forma —una voluntad de orientación del poema— en el poeta surrealista. La poesía es muchas cosas; un poema puede consistir simplemente en una exploración de las posibilidades concretas de las palabras”.<sup>14</sup>

“Muchas cosas” es, tal vez, la mejor definición que pueda dársele a la poesía. Haroldo de Campos le ha configurado una verbalización, al definirla en el verso final de su poema *Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács*: “la poesía poesía”.<sup>15</sup>

---

sentenciar que la Naturaleza imita al arte, Wilde desafió a la tradición aristotélica, para la cual la poesía es imitación de la Naturaleza.

<sup>11</sup> Prólogo en *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot, Editorial Seix Barral, 1968, p.23, p. 19.

<sup>12</sup> ob. cit., p. 20.

<sup>13</sup> Puede entenderse por “complejidad” la característica de una realidad que, como dice Morin, se presenta “[...] a la vez como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas respecto de las otras”, Josu Landa *apud* Edgar Morin, *Poética*, p. 21.

<sup>14</sup> Prólogo en *Función de la poesía y función de la crítica* de T. S. Eliot, p.23.

<sup>15</sup> [...] *que la flor flora / el colibrí colibriza / y la poesía poesía*. Ver “Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács” en *Transideraciones* de Haroldo de Campos, Ediciones el Tucán de Virginia, México, CONACULTA, 2000.

## 1.2 ESCRITURA Y LECTURA

Escritura —del latín *scriptūra*—, según la RAE, es el “sistema de signos utilizado para escribir”, ya sea alfabético, silábico, ideográfico o jeroglífico. En estos tiempos, la definición más correcta sería el “sistema de signos utilizado para comunicarse”; así, el ‘escribir’ se corresponde con su función primigenia y dejan de constituirse, en menor medida, como los objetos de una ideología —la alfabética o gramatológica— que desestima a esas llamadas “escrituras alternativas”<sup>16</sup>, no alineadas a su orden discursivo, propio de un ‘sistema cerrado’.

Podemos distinguir dos tipos de escritura: textual y no-textual. La textual corresponde a una “red literal de varias dimensiones, cadenas de generaciones y de transformaciones recíprocas, sumas vacías de consumición del lenguaje por su articulación”; y la no-textual, “lineal, expresiva, causal, no-inscrita y no-religada al espacio escrito”.<sup>17</sup>

El punto de partida del trabajo es la ruptura con la escritura textual-literal, que sugiere una nueva forma de leer y propone, hoy día, una escritura audiovideotextual: el videopoema. Esta nueva forma de concebir el signo poético, supone una difusión abierta, menos controlada y excluyente de la que el sistema textual-literal establece, pues recordemos que al surgir el paralelismo entre Historia y texto, el conocimiento —y el poder— se restringió para acceso de unos pocos, constituyendo así, como las llama Michael Foucault, sociedades de *micropoderes*. A partir de aquí, la verdad —conocimiento— se constituyó por el discurso que prevaleció dentro de la institución de lo textual, y fuera: las literaturas “alternativas”. En la misma línea institucional de lo textual, el papel central quedó en manos del autor, la figura que ostentó o concentró el conocimiento —y el poder—; sin embargo, las nuevas formas de escritura, específicamente la audiovideotextual, desbanca la noción del autor, para centrarse en un colectivo, ya que el trabajo de la videopoesía se compone por: 1) la poesía visual, 2) la poesía sonora, 3) la edición. La difusión, también, deja de estar en manos de lo institucional —o eso intenta—, puesto que Internet es usado como el principal medio

---

<sup>16</sup> O “textos-límites”, de acuerdo con Phillippe Sollers, en *La escritura y la experiencia de los límites*, p.6. Martin Lienhard se refiere específicamente a ellas, partiendo del concepto de ‘literatura’ como “una *práctica* cuyo objetivo consiste en la producción, la conservación y la transmisión-recepción de textos predominantemente verbales”, donde se otorga “un *status* de “texto verbal” a cualquier enunciado verbal, oral o escrito, que ofrezca un “modelo” del mundo o de su manera de representarlo.” Dicha definición, a su vez, deriva de la del semiólogo Yuri Lotman. Ver: *La voz y su huella* de Martin Lienhard, Juan Pablos-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003, p. 26.

<sup>17</sup> Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, Pre-textos, 1978, p.12.

de difusión, lo que supone cierta masificación y la disminución de los costos, ya que la Web es un medio más económico que la imprenta, y, por ende, menos informe, vago.<sup>18</sup>

Las revoluciones tecnológicas han influido en el modo en que la humanidad se narra-representa a sí misma, es decir, las maneras en las que concibe el tiempo, desde lo simbólico.<sup>19</sup> Es, pues, evidente que el nuevo estadio que vivimos, el del *homo videns*, imponga consigo nuevas formas de leer y escribir, a las cuales tendremos que adaptarnos y estudiar.

---

<sup>18</sup> No pretendo hacer una apología de la Web *versus* la imprenta; sino enfatizar que, a través de medios de difusión por Internet, por ejemplo, los micropoderes (en este caso los que detenta la palabra impresa) se amplían: el trabajo se colectiviza aún más y la figura del autor queda totalmente desbancada. No se ofrecen las comodidades de la impresión, pero es indiscutible su alta capacidad de difusión.

<sup>19</sup> El hombre es un animal simbólico, así lo define Ernst Cassirer en su *Antropología filosófica*, 1983.



### ***1.2.1 La nueva imprenta***

Cada sociedad se auto-representa de acuerdo con la tecnología. En su momento, la imprenta y el bolígrafo constituyeron avances tecnológicos. Hoy, los canales de nuestro tiempo son Internet y los dispositivos móviles. Para la supervivencia es necesaria la transformación y, como herramienta y negocio, la industria editorial se está adaptando a lo que los mismos usuarios necesitan. El lector actual exige rapidez y comodidad. Así, las placas tectónicas se están friccionando y, con gran vorágine, emergen nuevos centros de interacción acordes con los tiempos, en soportes digitales —equipos y programas— para ebooks, mp3books o SMSbooks (libros en mensajes de celular).

Un libro es una obra literaria, científica o técnica que forma un volumen; y aunque desde hace poco más de diez años comenzaron a presentarse en nuevos formatos, los tecnófobos no han modificado sus concepciones y proclaman la defensa de la imprenta y la escritura tradicional como medios de sustento cultural, pues la desaparición de los libros —impresos— significaría el fin de la historia. Mientras tanto, los seguidores de la grafofobia remarcan la violencia de la escritura, como medio de dominación, y se apoyan en la noción de una cultura predominantemente oral. Sin embargo, la incorporación de la tecnología en la literatura está fuera de debate y, por ello, los ebooks, mp3books —audio libros— y demás, encontraron un público al que atender.

El videopoema se presenta en los formatos del DVD, ya sea analógico o digital (predominantemente digital a estas alturas) y, también, cada vez más, se acerca al libro electrónico; por lo general, su distribución se alberga en la Red. Es ineludible: la escritura está cambiando por la introducción de los medios electrónicos y, por ende, audiovisuales, generando con ello lo que se conoce como mediomorfosis, es decir, transformaciones en los procesos cognitivos.

No hay que demonizar los medios audiovisuales; por el contrario, hay que aceptar que las metáforas de nuestra sociedad son ya otras. Ni siquiera nos encontramos en un periodo de cambio o introducción, sino en el tiempo en el que se desarrollan los sistemas que comenzaron a emerger a mediados del siglo XX.

La nueva dinámica ha convertido la pantalla en un soporte intelectual, así como lo fue la piedra, el papiro o el papel. La transformación del formato libro al DVD o al texto audiovisual del videopoema surge porque “cada ‘máquina de comunicar’ (desde la escritura hasta el espacio visual) es una máquina de compensar las insuficiencias que

nuestra dotación biológica, junto con nuestra deriva cultural, determinan en nosotros”.<sup>20</sup> Dicha compensación se refiere a la necesidad de alterar algunas normas secuenciales (adelantar, pausar, retrasar, modular el volumen, el color, etc.) y adaptar los nuevos medios de comunicación; como ya se ha dicho, la poesía es una manipulación estética entre cuerpo-texto-imagen y receptor. Dicha experiencia, necesariamente, es social.

Marshall McLuhan, en el libro *Las leyes de los medios*, formuló cuatro leyes que, como propone el teórico Alejandro Piscitelli, han de releerse desde nuestra contemporaneidad:

1. ley de la extensión: *cada tecnología extiende o amplifica algún órgano o facultad del usuario.*
2. ley de la caducidad: *dado que hay un equilibrio en la sensibilidad, cuando un área de la experiencia se intensifica o eleva, otra queda disminuida o bloqueada.*
3. ley de la recuperación: *todo medio recupera algo previamente obsoleto.*
4. ley de la reversión: *cada forma, llevada al límite de su potencial, invierte sus características y se transforma en algo nuevo.*

Los medios audiovisuales han transformado la escritura. La escritura de la poesía en video, por supuesto, amplifica las facultades de los lecto-receptores y disminuye otras. Es, incluso, un medio idóneo para captar la atención, para combatir la desgana por la lectura y sus bajos índices, así como para promover la edición y difusión literaria, específicamente en el área de la poesía, uno de los géneros menos mercadotécnicos. Además es, sin duda, un medio para reapropiar y traer a discusión la estructura poética.

La videopoesía ha vivido varias mediamorfosis. En sus inicios fue únicamente textual, pero luego fue incorporando sonidos e imágenes; igual que los libros es un objeto de registro. A nivel tecnológico, vuelve al texto interactivo y no lineal. En el social, gracias a la difusión por DVD e Internet, rompe con los límites de acceso, a diferencia del libro en papel; sin embargo, no lo suplanta, es, simplemente, otro acercamiento. Culturalmente, también disuelve las estructuras lineales por “paradigmas”.

---

<sup>20</sup> Piscitelli, *Internet, la imprenta del s. XXI*, Gedisa, p. 16.

### 1.2.2 Escritura multidisciplinar y poesía intersignica: LA LECTURA

El audiolectoreceptor, como un lector del texto, debe visualizar el todo para aprehender y organizar el entramado que compone al videopoema. Igualmente, como cuando la palabra cobra sentido dentro del espacio en blanco que lo enmarca, en el videopoema, el contexto en el que la palabra aparece, es decir, la imagen concreta que la alberga, es el medio en el que ésta cobra sentido.

El modelo de interpretación que el trabajo pretende abarcar, necesariamente parte de la idea de la poesía contemporánea como vivencial y multi-interpretativa, pues “el texto se ofrece como una obra abierta —en términos de Umberto Eco— para que el lector la recree con su lectura, la haga suya en su comunicación emotiva con él.”<sup>21</sup>

Se debe, entonces, atender la organización interna y su diseño. Mientras en el texto que se trabaja en la hoja (texto literal) el límite del espacio se enmarca y estructura a través de figuras retóricas que dividen al poema en estrofas, en el videopoema, la división de estrofas se marca a partir del símbolo ( / ), signo de división, de frontera, “señal de yuxtaposición: una minifrontera interna, siempre volátil, siempre presente.”<sup>22</sup>

El texto audiovisual se caracteriza “por el uso simultáneo de signos de diferente naturaleza: en él conviven signos lingüísticos, signos puramente sonoros y signos visuales o icónicos.”<sup>23</sup>

En referencia a los signos lingüísticos, no se estructura como el poema literal, ni sus versos toman la forma de los poemas escritos de modo “tradicional”; en este sentido, la definición de verso como ‘línea poética’<sup>24</sup> se adecúa, mucho más, a la poética del texto audiovisual del videopoema. El videopoema es una creación poética combinatoria; así, las líneas poéticas, necesariamente, también se acompañan de una poesía sonora, cuya tradición se inscribe en el marco de la polipoesía, en tanto no es una simple musicalización incidental, puesto que “la palabra, elemento básico de la

---

<sup>21</sup> Rosa Navarro Durán, *La mirada al texto*, 1995, p. 19.

<sup>22</sup> “Bajo el signo de la barra, los elementos disímiles se encuentran en una frontera compartida [...]”, Guillermo Gómez-Peña, *Bitácora del cruce*, 2006, p. 22.

<sup>23</sup> Hochel, 1986, Chaume en prensa; en

[http://www.uem.es/web/fil/invest/publicaciones/web/EN/AUTORES/MAS\\_ART.HTM](http://www.uem.es/web/fil/invest/publicaciones/web/EN/AUTORES/MAS_ART.HTM).

<sup>24</sup> “La base de esta nueva métrica, por tanto, es un sintagma de índole poética, cortado en unidades que adoptan una disposición de líneas desde el punto de vista tipográfico. La línea impresa es así lo que el verso en la métrica anterior, y propongo el nombre de línea poética para este uso si se quiere dejar el de verso para las modalidades precedentes.” Francisco López Estrada. *Métrica española del siglo XX*, 1987, p. 119-120.

experimentación sonora, asume las connotaciones de multipalabra, penetrada en su interior y recompuesta en su exterior.”<sup>25</sup>

El vocablo, más el sonido y la imagen conforman los elementos básicos en la poética de la videopoesía; en ella, se necesita de: 1) un texto-escrito, creado por el autor; 2) un texto-para-ver<sup>26</sup>, que el lector captura y aprehende, y 3) una serie de elementos pansemióticos<sup>27</sup>, que incluyen una dimensión visual y otra fónica, además de la verbal.

Queda claro que en la videopoesía es medular el soporte, es decir, el formato en video, la otra manera de asumir los contenidos. Dicho formato no es más que el canal de transmisión del mensaje; el contenido sigue siendo un texto. Así:

Los soportes son vehículos cuya principal función es la de transmitir o difundir sea lo que se “transporte” a través de ellos: palabras, imágenes, sonidos, etc. Los soportes, a lo sumo, apenas pueden operar desde el campo de lo expresivo y, en muy pocos casos, pueden incidir en el significado del poema. Ello ocurre, a veces, según la feliz expresión de Humberto Eco, cuando el poema: “comunica demasiado y demasiado poco”, no sólo por la propia naturaleza del contenido del lenguaje empleado sino, también, por el aporte expresivo del vehículo utilizado en la expresión poética. Pero, está claro que, en casi todos los casos el soporte no participa en la definición de los contenidos de la misma manera en que los platos no participan en el sabor de la comida que se sirve en ellos, aunque nos induzcan a comerla (función fática).<sup>28</sup>

En conclusión, para la lectura de la videopoesía, el soporte y lo visual reafirman al texto, no lo disminuyen.

“Casi todo nuestro vocabulario cognoscitivo y teórico consiste en *palabras abstractas* que no tienen ningún correlato en cosas visibles, cuyo significado no se puede trasladar ni traducir en imágenes”<sup>29</sup>, piensa Giovanni Sartori, y con toda razón, pues no todas las *palabras abstractas* pueden ser traducidas, casi siempre, empobreciendo —o anulando— el concepto y con ello atrofiándose la capacidad de abstracción, propia del *homo sapiens*. Pero lo que el texto audiovisual pretende es

---

<sup>25</sup> Ver: *Manifiesto de la polipoesía*, de Enzo Minarelli.

<sup>26</sup> El concepto es tomado del poeta francés Bootz (1997): “texte-à-voir”.

<sup>27</sup> De acuerdo con Jakobson.

<sup>28</sup> Padín, <http://revista.escaner.cl/node/705>

<sup>29</sup> Giovanni Sartori, *Homo videns*, p. 45.

ofrecer al audiolectoreceptor pistas que lo ayuden a interpretar-clarificar el texto; convirtiéndolo en un agente activo, de ahí que algunos autores denominen a sus textos como “textos para accionar”.

La simbología en la videopoesía queda manifiesta por todo un entramado de analogías narrativo-poéticas, presentes en las distintas secuencias en que se compone el videopoema; negarlo sería pasar por alto la vanguardia en el cine y toda la veta de los poetas —muchos cineastas— surrealistas.

### 1.3 VIDEOPOESÍA

Como parte del empleo de “nuevos lenguajes”, en la poesía se han estructurado otras formas de escritura, como el audiovisual, en las que el poeta interviene. La videopoesía —o interpoesía— se concibe ya como un género, en formación, de escritura; en el que la obra audiovisual se centra en el lenguaje: palabra, letra, símbolos alfabéticos y oralidad. Así, el videopoema se entiende como la puesta en movimiento de los signos lingüísticos.

La ausencia de textos teóricos que analicen —y legitimen— los discursos y signos poéticos de la videopoesía, por ser un género “en formación” (aunque, como hemos dicho, sus inicios se remontan a casi un siglo), hacen necesario que se busque y precise su definición; incluso, que se proponga una. Por ello, en este apartado, se contrastarán distintas definiciones de qué es la videopoesía, tomadas de documentos, a través de la red de Internet, y sitios web dedicados a la poesía experimental.<sup>30</sup>

De acuerdo con el portal web de *Videobardo*, archivo y festival de videopoesía que se ha realizado en distintas sedes, como Argentina y España:

Entendemos la videopoesía como un nuevo género en formación incluyendo dentro de él aquellas obras audiovisuales que contienen un trabajo especial con la palabra, el lenguaje, la letra y/o los símbolos.<sup>31</sup>

Según la Biblioteca Mercè Rodoreda de Barcelona:

La VideoPoesía es un nuevo género que incluye obras audiovisuales sustentadas con un especial trabajo de la palabra, el lenguaje, el sonido, la letra y/o los símbolos. Al lado de la PoliPoesía y la CiberPoesía, ha convulsionado el lenguaje poético y lo ha expandido más allá de la frontera del papel escrito: CD, DVD, radio, shows, proyecciones, festivales, Internet.<sup>32</sup>

Además, en otro sitio de videopoesía se señala:

---

<sup>30</sup> Además de las referencias bibliográficas, las virtuales son básicas, ya que gran parte del material y la discusión se ha concentrado en la Web. Igualmente, atendiendo al medio de difusión principal, he decidido explorar sitios específicos: YouTube, Torre Visual, Videobardo, Ubuweb, entre otros.

<sup>31</sup> <http://www.videopoesia.com/index.php?lang=esp&op=home/>.

<sup>32</sup> [w3.bcn.es/.../V51AgendaRecomanadaIniciCtl/0,2169,99468012\\_99472155\\_2\\_301971258,00.html?accio=detall/](http://w3.bcn.es/.../V51AgendaRecomanadaIniciCtl/0,2169,99468012_99472155_2_301971258,00.html?accio=detall/).

Un nuovo metodo di comunicazione sociale, una forma diversa di raccontare, grazie all'utilizzo della Rete che permette di usufruire di ogni forma di comunicazione (scrittura, video, fotografia, audio, etc.). La scelta di promuovere la videopoesia online avviene proprio per la caratteristica essenziale del mezzo Internet, ovvero di poter arrivare ovunque e rivolgersi a chiunque.<sup>33</sup>

Gustavo Vega escribe:

Consideramos *videopoema* a toda creación poética realizada con técnicas videográficas, pudiendo ser considerada como una particularidad del video-arte en general. En ella puede haber signos verbales y, también, no verbales. El calificativo de *video-poema*, como sucede en la mayoría de las formas de creación poético visual, está sometido a un cierto relativismo y subjetividad. De hecho, el calificativo de *poético* permanentemente está en el límite de lo que es y de lo que no es.<sup>34</sup>

Por último, Clemente Padín, en el artículo “Videopoesía: una aproximación teórica”<sup>35</sup>, también nos acerca a una definición, que él mismo toma de Giorgio de Marchis:

Un videopoema es toda aquella obra grabada al menos en parte (o volcada totalmente para su distribución) en soporte video o cine respectivamente, en cualquier formato, emitida por proyección en cualquier medio; y que su autor denomina como tal. Es también toda obra en la que (reuniendo las características anteriores menos la de ser denominada como “videopoesía”) un poema reconocido como tal se integra de forma sonora o visual, o ambas, con imágenes. Finalmente, lo es toda obra que visualiza o representa a un poema reconocido como tal, aunque éste no esté reflejado directamente.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> <http://www.videopoesia.it/progetto.html/>.

<sup>34</sup> Gustavo Vega, *Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995* (tesis doctoral), “3.3.7.d VIDEOPOESÍA / CINEPOESÍA”.

<sup>35</sup> <http://revista.escaner.cl/node/705/>.

<sup>36</sup> “Retórica del videoarte. Estudio aplicado a la videopoesía”, de Giorgio De Marchis, en revista *Ícono* 14, 2005, núm. 5.

## **II. TRAYECTORIA DE LA VIDEOPOESÍA**



## ***2.1 La tradición: la relación entre el cine y la literatura***

El cine se ha usado como un vínculo colectivo que refleja contextos sociales fronterizos entre los distintos choques y la marginalidad de discursos socio-culturales. Las películas representan la ideología y la mentalidad que sobresale en el contexto en el que se inscriben, son una fuente para acceder al imaginario cinematográfico que una sociedad construye para representar su propia realidad.

La relación entre el cine y la poesía es de antaño, y su más artística representación ha sido la vanguardia, definida como “cine abstracto”.<sup>1</sup> En esta veta, los poetas y cineastas considerados surrealistas, se ocuparon de la relación entre poesía y cine, aunque, es evidente que esta relación existe desde que el cine se creó; falta acercarse a *L’arrivée d’ un train* [*La llega de un tren*] de Louis Lumière o *Le voyage dans la lune* [*El viaje a la luna*] de Georges Méliès para experimentar que las posibilidades expresivas básicas de la poesía y el cine convergen, necesaria y, quizá, genéticamente, en tanto que ambos abstraen actos, realidades.

El cine, como la poesía, comunica y establece fronteras entre lo real y lo imaginario y demás series duales propias de los límites de las fronteras: entre racionalidad y emotividad o el espacio físico y el sensible.

En la representación cinematográfica es, entonces, fundamental la abstracción, por lo que la escritura del cine se basa en signos y símbolos. Del mismo modo, en la escritura “tradicional” la relación entre signo-objeto es semántica y el código, como ya se dijo, es resultado de los discursos sociales existentes.

Hay entre cine y literatura convergencias. Se trata de lenguajes —audiovisual y escrito—, es decir, sistemas compuestos por una sintaxis: signos y códigos. Sin embargo, la primera distinción proviene de los tipos de signo:

- a. convencionales
- b. icónicos

Los primeros son arbitrarios y propios del lenguaje escrito, establecen la relación directa entre el significado y el significante, de acuerdo a una previa convención, del tipo ‘mesa’, para designar un objeto de cuatro patas, de modo genérico, pero que también remite, casi obligatoriamente, a la especificidad. Los segundos, icónicos, se corresponden con el

---

<sup>1</sup> *La cultura del 900*, siglo XXI, p. 119.

lenguaje audiovisual, aunque, como ya los concretistas comprobaron, también puede ser utilizado en el escrito.<sup>2</sup> Recurro, de nuevo, a Clemente Padín cuando afirma que:

Mallarmé impuso, en un “golpe de dados...”, la conjunción, en una sola forma de expresión inseparable, de las dimensiones verbal y visual. James Joyce y los concretistas sumarían la dimensión sonora al hablar de la “verbivocovisualidad”.

En el lenguaje audiovisual los signos son unívocos: “el signo mesa impreso en una película, remite al espectador a una y sólo una categoría de mesas; la que ha sido registrada.”, nos dice Susana Velleggia en su libro *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, y continúa:

Esta sujeción de la imagen al objeto real —que podría parecer una grave limitación expresiva— es un obstáculo posible de ser superado a través del particular empleo del lenguaje cinematográfico, haciendo que el objeto representado pueda adquirir significados de una variabilidad casi infinita.<sup>3</sup>

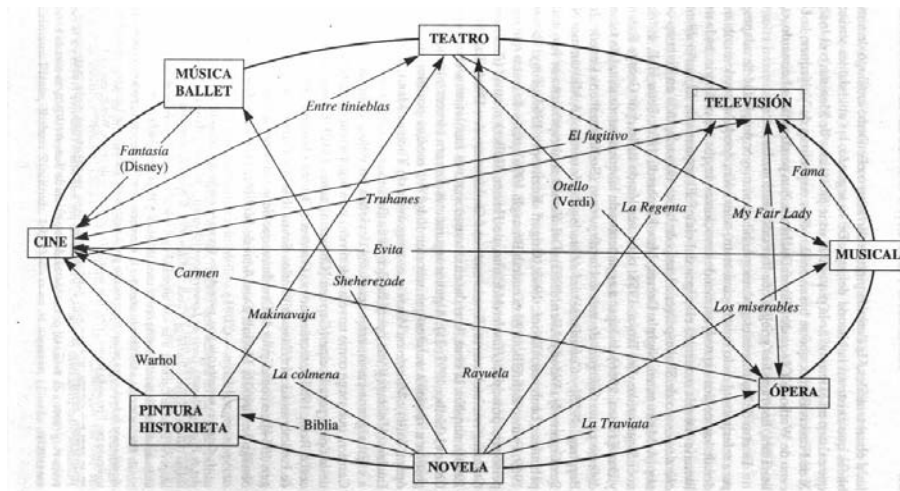
---

<sup>2</sup> La existencia de los caligramas y caligrafías, así como la aparición de tipografías es un claro ejemplo del uso de signos icónicos en la escritura “tradicional”. Para mayores referencias, puede consultarse *Las revoluciones de la cultura escrita* de Roger Chartier.

<sup>3</sup> Susana Velleggia, *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, p. 32.

## 2.2 La fértil bastardía

La “fértil bastardía”—término de José Luis Sánchez Noriega— propone un esquema de trasvases culturales, en el que puede verse la relación que existe entre disciplinas y que a continuación se reproduce.



4

Como puede verse, la relación cine-literatura cuenta con varias vertientes, ya sea porque del cine se generan versiones literarias o viceversa, y desde sus inicios, el cine, por lo general, se ha basado en argumentos literarios, de la mano de sus autores. Escritores que han trabajado en adaptaciones de sus propias novelas han sido los formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas; William Faulkner, John Steinbeck, Scott Fitzgerald, Thomas Mann, Bertold Bretch, Samuel Beckett, por citar sólo algunos. Y no sólo así, son muchos más los escritores que en su momento hablaron de la relación cine-literatura en términos predictivos:

Cabe destacar el optimismo y la perspicacia de León Tolstoi al considerar que el cine “ha adivinado el misterio del movimiento”, la unilateralidad de Virginia Wolf cuando niega la posibilidad de las adaptaciones literarias y sitúa el futuro del cine únicamente en la emoción plástica, en metáforas visuales que profundicen en la pintura o la poesía, el aprecio de Jack London por la capacidad del cine para la democratización del arte, el juicio certero de Bertold Bretch al señalar las insuficiencias del cine de inspiración teatral y considerar la posibilidad de una fecundación mutua, la consideración de W. Somerset Maugham de que el cine necesita una escritura específica o las diferencias entre teatro y

<sup>4</sup> De la literatura al cine de Sánchez Noriega, p. 25.

cine expresadas por T. S. Eliot a partir de la adaptación de su obra *Murder in the Cathedral*.<sup>5</sup>

Queda claro que el cine posee un carácter narrativo —asombrosamente, Virginia Wolf tuvo otro enfoque— que, incluso, dio origen a lo que se conoció como *ciné-romans*, versiones noveladas y por entregas de los filmes ya estrenados. El cine tomó de la novela su modelo:

Cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX o épocas anteriores. En las novelas más elementales y primitivas, las de la literatura helenística, hay ya inversiones temporales —lo que en cine resulta ser el *flash-back*—, hay relatos intercalados que permiten la simultaneidad como el *crossing-up* o *cross-cutting*, panorámicas, primeros planos —*close-up*—, *zooms* y *travellings*, todas esas argucias que críticos poco sagaces creen que los novelistas contemporáneos tomaron del cine.<sup>6</sup>

También, la literatura quedó marcada por el cine. Como ejemplo está la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, o las narrativas de Guillermo Cabrera Infante, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, José Agustín.

Se ha explicado ya la relación inherente entre el cine y la literatura, pero falta indicar que, además del cine y su narratividad, con la aparición del video, inició otro paralelismo —una nueva relación— con la poesía, por la extensión y significación no narrativa.

Recurriendo a historiografías del cine, encontramos que en su relación con la poesía se distinguen tres tipos de poemas influidos por el cine:

El *poema visualizado* en el que el autor permanece fuera de lo descrito, no participa de la realidad ni la configura y se limita a darla a conocer, como *Otoño IV el obsequio* de Juan Larrea; el *poema del movimiento retenido* como *Far West* de Pedro Salinas; y el *poema cinematográfico* que posee movimiento con cambios de espacio y con descripciones visuales, como varios fragmentos de *Poeta en Nueva York* de García Lorca.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Sánchez Noriega, *apud* George Hoellering, en *De la literatura al cine*, 2000, p. 28-29.

<sup>6</sup> María Pilar Couto Cantero *apud* Villanueva, p. 422-423, en *Texto literario y texto fílmico. Estudio comparativo-textual. La obra novelística de Wenceslao Fernández Flórez y el cine*, edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral. Universidade da Coruña: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

<sup>7</sup> Sánchez Noriega *apud* Urrutia, en *De la literatura al cine*, p. 38.

Así, cine y poesía comparten elementos como los cambios de plano, la sucesión de imágenes y temporalidades; más adelante, con ayuda de la gramática del texto, se comprobará.

### 2.3 La imagen y la palabra

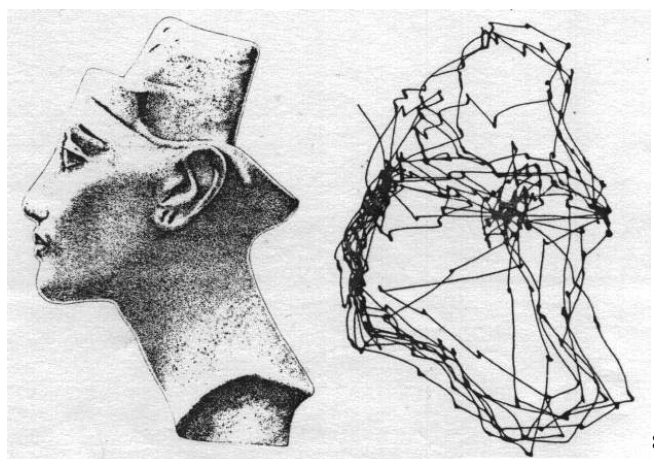
Aprendemos a hablar y leer textos mucho después de que podemos captar imágenes y asociarlas con conceptos. Sabemos, de acuerdo con nuestra cultura, que se lee de izquierda a derecha, en orden descendente y por bloques, pero cuando se trata de imágenes, a menudo, solemos dar por entendido que basta con visualizar para captar; sin embargo, no podemos tan fácilmente responder a la pregunta de ¿cómo se lee una imagen?

La siguiente caricatura de W. E. Hill, *My wife and my mother-in-law* (1915), es muy recurrida para tratar el fenómeno de la lectura de imágenes y enfatizar que también exige un proceso de aprendizaje.



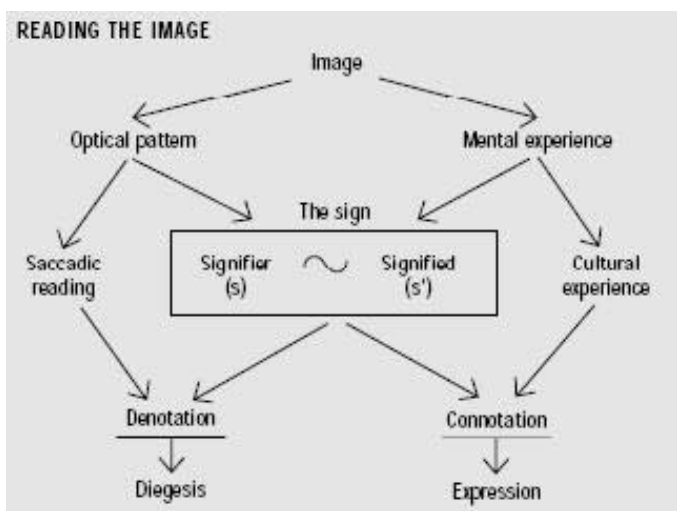
En la imagen, a primera vista, se ve a una joven mujer mirando hacia atrás, ataviada con un abrigo y un sombrero. Pero, si se ve la imagen a detalle, un par de segundos después podemos captar que se trata de una anciana. Así, el mentón y cuello de la joven dama se convierte en la nariz de la anciana; el cuello y parte del pecho en la barbilla, la oreja en el ojo y el cabello en un velo.

La imagen, así como el cine, debe aprender a leerse. No es tan sencillo conjuntar imagen y palabra, mucho menos azaroso; en el fondo se entranan una cantidad de signos y símbolos que participan activamente y que los lectores contemporáneos deben decodificar.



8

La imagen es leída óptica y mentalmente. Ópticamente denota, es decir, presenta un significado primario y básico. Del lado mental, por ende, cultural, el significado sugiere otro del original, por ello se dice que connota.

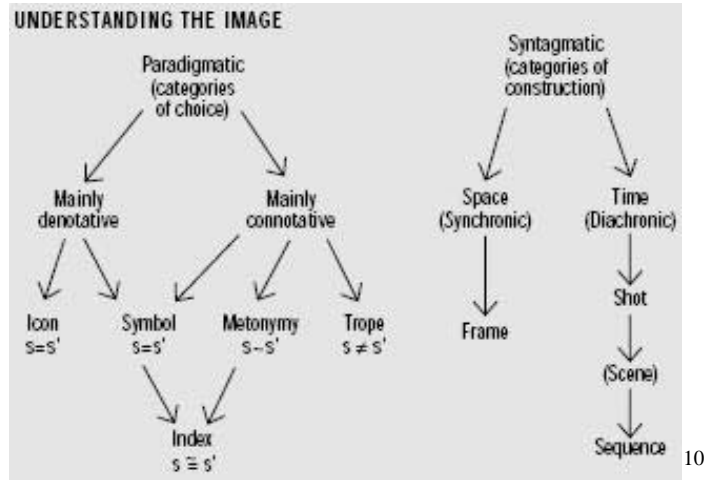


9

Para comprender la imagen existen dos niveles: el paradigmático y el sintagmático. En este estudio nos interesan, después de una breve descripción sintagmática de los videopoemas, los paradigmas presentes, denotativos y connotativos, sobretodo éstos últimos, expresados a través de las distintas clases de tropos.

<sup>8</sup> Aquí se ilustran los movimientos —sacádicos— que el ojo realiza al leer, en silencio, la imagen de la cabeza de Nefertiti. Figura tomada del libro de James Monaco *How to read a film*, “The language of film: signs and syntax”, p. 126. Ésta, a su vez, fue extraída de “Eye movements and visual perception”, de David Noton y Lawrence Stark, publicada en *Scientific American* (1971). El libro de Monaco puede descarse en línea en: <http://www.readfilm.com/HTRbook.html/>.

<sup>9</sup> Diagrama extraído del libro *How to read a film*, “The language of film: signs and syntax”, p. 144.



<sup>10</sup> ibíd, p. 145.



## 2.4 El filme como poesía

Las mismas manifestaciones del poema están contenidas en el cine —igual que en el videoarte— e incluso uno a otro pueden representarse directamente. La diferencia, necesariamente, estriba en las técnicas empleadas, aunque ambos comuniquen con la misma finalidad.

Ken Kelman considera que el filme poético —*film-poem*— “be primarily developed in terms of personal, "abstract" expression; and only secondarily to that may narrative, or any other formal effect, be introduced.”<sup>11</sup>

Dichos caminos encuentran paralelismo con la poesía, en tanto que recurren también a figuras como la metáfora y los símbolos. Sin embargo, para que pueda hablarse de lo que Kelman llama *film-poem*, se debe referir a filmes creados desde la libre asociación —sin significados o formas, necesariamente, intensionales— o el surrealismo, con capacidad de subjetivar la palabra y librarse de la escritura automática, pero generando una escritura automática, como las películas de Stan Brakhage<sup>12</sup>, denominado por el mismo Kelman como el creador del equivalente fílmico de dicha escritura, sin desprenderse de su interioridad.

En los *film-poem*, los materiales:

are combined and recombined, repeated in various ways, shown at different speeds, backward, upside down, with different gestures by the camera vertical, horizontal, curvilinear, even rocking the stones like a cradle; the shots being treated more as musical phrases than as subject matter. Indeed, they are frequently hardly recognizable. Thus the "symbolic" or "literary" is entirely obviated.<sup>13</sup>

De tal modo que se exponen a encuadres fuera de foco, superposiciones y nebulosidades, que, no son formales, pero tampoco niegan los fundamentos de dicha escritura; al contrario, quizá le otorgan la espontaneidad —en ciertos contextos— de la escritura alfabética.

---

<sup>11</sup> Ken Kelman, *Film as poetry*: [http://www.ubu.com/papers/kelman\\_ken-film\\_poetry.html/](http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html/). Una reapropiación del concepto puede verse en la obra de Tony Harrison, en su libro *Collected Film Poetry* (2007).

<sup>12</sup> Autor de *Anticipation of the Night* y *the Dead*.

<sup>13</sup> Kelman, *Film as poetry*: [http://www.ubu.com/papers/kelman\\_ken-film\\_poetry.html/](http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html/).

## 2.5 El videoarte

Hay quienes afirman que la “historia oficial del videoarte en México no existe”<sup>14</sup>; ello puede ser afortunado o accidentado para este trabajo, pues, por un lado, la labor historiográfica se enmaraña, atendiendo las recopilaciones y anécdotas de quienes se dedican al videoarte, y, por otro, otorga la oportunidad de investigar y descubrir nuevas líneas. Al mismo tiempo, puede pensarse que quienes construyen dicha historia pretenden conservar el carácter marginal de su arte, característico de las escrituras “alternativas”.

En la historia del videoarte, definido por su intención artística (arraigada en las vanguardias) —poética, filosófica, plástica— se cita, en primer lugar, a Naum June Paik, que en 1965<sup>15</sup> filmó —desde un taxi—, con una cámara portátil, algunas calles de Nueva York durante la visita del Papa Pablo VI, con el afán de plantear una alternativa al que se televisaría., iniciando un camino paralelo y hermanado con el cine *underground* de aquellos años y, por ende, recurriendo a temáticas sociales y artísticas sin cabida en otros medios. En el fondo, no sólo es una subversión al medio televisivo, también a la ideología de la industria cinematográfica y sus altos costos de producción.

Ahora, recordar la inserción del videoarte en México es mencionar nombres específicos: Pola Weiss, Rafael Corkidi, Felipe Ehrenberg, eso en los inicios de los años 70 —y poco antes—; más adelante: Guillermo Gómez Peña<sup>16</sup>, Juan José Díaz Infante, Ximena Cuevas, Antonio Albanés, Domenico Cappello, María García, Rafael Lozano, Hemmer, Sara Minter, Lysi Monserrat, Daniel Rivera, Alberto Roblest, Gregorio Rocha, Pilar Rodríguez, Carlos Salom, Cecilia Sánchez Duarte, Omar Gasca, Leticia Venzor y Manuel Zavala, entre otros artistas dedicados, también, al performance y las instalaciones.

Omar Gasca considera al videoarte como un ejercicio:

de re-creación de nuestra iconósfera, re-inventando lenguajes/signos que traduzcan y representen estas formas de vivir, de pensar y de ser, correspondientes al fin/principio del milenio [pues] la riqueza del pensamiento contemporáneo no puede ya ser expresada únicamente por el lenguaje verbal, sonoro o visual tradicionales.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> Omar Gasca, en: <http://www.altamiracave.com/ogascav.htm/>.

<sup>15</sup> Aunque la primer exposición se registró en 1959 en Alemania, a cargo del artista fluxus, el hispanoalemán Wolf Vostell.

<sup>16</sup> A pesar de considerarse un artista en “tercera posición”: entre México y Estados Unidos.

<sup>17</sup> Omar Gasca, ob. cit.

Así, se distinguen tres variantes principales en torno al objeto de grabación:

- de acciones o performances
- instalaciones
- videoesculturas

A diferencia del cine, el videoarte no suele recurrir al guión ni a la estructura narrativa; carece, por lo general, de diálogos y actores; por lo mismo, el proceso de escritura se acerca mucho más al alfabético.

## 2.6 Performance

En el abanico de las vanguardias del siglo XX, la puesta en escena constituye un factor determinante en las distintas poéticas. Barthes explica concisamente, al definir la escritura, que la figura de Mallarmé y, luego, la de Valéry, a través de la impersonalidad, recurren al lenguaje que actúa, es decir, “performa”, en el sentido más plenamente chomskyano.<sup>18</sup> Dichas acciones pretendieron retomar el sentido festivo del lenguaje:

Así lo establece, por ejemplo, Rose Lee Goldberg en el libro *Performance Art*: “Wether tribal ritual, medieval passion play, Renaissance spectacle or the ‘soireés’ arranged by artists in the 1920s in their Paris studios, performance has provided a presence for the artist in society. This presence, depending on the nature of the performance, can be esoteric, shamanistic, instructive, provocative or entertaining”.<sup>19</sup>

La festividad implica la presencia de rasgos gestuales, vocales e incluso humorísticos, capaces de entablar una función fática (después poética) entre el lector-espectador y el escritor —ya no el Autor—, puesto que “el lector [espectador] es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura”.<sup>20</sup>

Con estas enseñanzas, el desarrollo de las contrapoéticas, en los años 70, con la poesía en voz alta —*spoken word*—, abraza con plenitud la *performance*, “el cuerpo como centro-origen del vocablo”, Yépez *dixit*.<sup>21</sup> El movimiento de poesía en voz alta es crucial en la producción poética de Estados Unidos, sobre todo con los poetas *beats*, influenciados por el lenguaje de los músicos afroamericanos, durante el periodo *bebop* de finales de los años 40 y mediados de los 50. Una recopilación importante del trabajo de los poetas del *spoken word* quedó registrada en *Poetry in motion*, conocido como el “Woodstock of Poetry”, filme de Ron Mann; ahí destacan los nombres de Anne Waldman, Tom Waits, John Cage, Charles Bukowski, Amiri Baraka, William S. Burroughs Allen Ginsberg, entre otros.

En México, La Casa del Lago de la UNAM fundó ciclos de lecturas poéticas y teatrales en voz alta en los años 60 (con Octavio Paz, Juan José Arreola, Hugo Gutiérrez Vega, Juan José Gurrola y más), y, desde hace pocos años a la fecha, han sido retomadas, cada otoño,

---

<sup>18</sup> Roland Barthes, *La muerte del Autor*, 1968.

<sup>19</sup> Miranda, Ernesto, *apud* Goldberg, *Performance Art*, p. 8.

<sup>20</sup> Barthes, *La muerte del Autor*, p. 71.

<sup>21</sup> Miranda, Ernesto, *apud* Heriberto Yépez, *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo xx*, p.127.

con invitados internacionales como Arnaldo Antunes, Quince Troupe, Umar Bin Hassan, Amiri Baraka, entre otros, con el fin de presentar al público “poesía con ritmo”.

El postulado medular es que la poesía se generó para su presentación pública: el texto, en el libro, existe como un simulador del espacio de representación:

La obra escrita es un esbozo para la lectura; el texto, en efecto, entraña vacíos, lagunas, zonas de indeterminación e incluso, como el *Ulises* de Joyce, desafía la capacidad del lector para configurar él mismo la obra que el autor parece querer desfigurar con malicioso regocijo. [...] El texto es un conjunto de *instrucciones* que el lector individual o el público *ejecutan* de forma pasiva o creadora. El texto sólo se hace obra en la interacción de texto y receptor.<sup>22</sup>

Así mismo, Guillermo Gómez-Peña, “el mexterminador”, apodo que le viene de uno de sus más difundidos *performances*, define dicha intervención como una:

estrategia muy eficaz para crear un espacio de reflexión que le permite al público involucrarse, porque el espacio del performance no es binario ni moralista. Es más bien un espacio multidimensional que le permite al público reflexionar sobre la relación entre el “yo” y “el otro” sin sentirse en la mira.<sup>23</sup>

La *performance*, últimamente en boga en los círculos de los artistas visuales —más que en los literarios—, es de un origen arcaico y fue en Grecia donde se consolidó como una tradición de las poéticas occidentales en las que prevalece la multiplicidad. La lectura de éstas, así como su reapropiación, será expuesta en este trabajo más adelante. Para concluir este apartado, hay que señalar lo que Gómez-Peña, como artista fronterizo, ha manifestado desde 1989:

Ser vanguardistas significa cruzar las fronteras entre el arte y los territorios políticos minados, trátense éstos de las relaciones interraciales, la inmigración, la ecología, el desamparo urbano, el sida o la violencia contra las comunidades más desposeídas y los países tercermundistas [...] Los artistas fronterizos recurrimos a técnicas experimentales y a prácticas derivadas del performance para intervenir en el mundo de manera directa.<sup>24</sup>

---

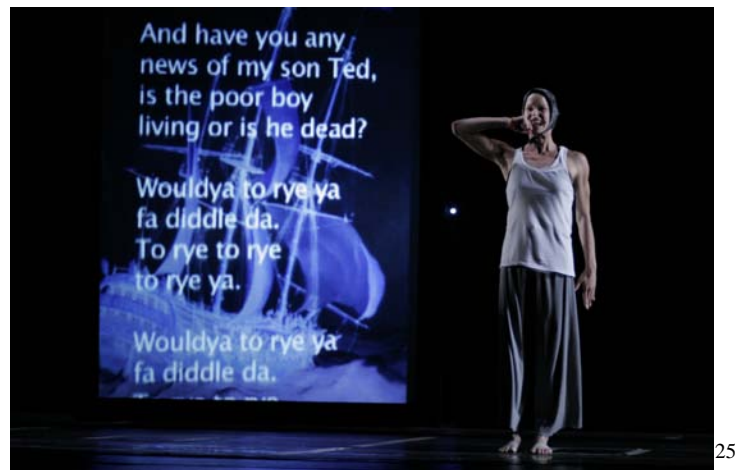
<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, p. 148, v. I.

<sup>23</sup> Gómez Peña, *Bitácora del cruce*, 2006, p. 262.

<sup>24</sup> ob. cit. p. 138.

## 2.7 La poética en el espacio

Ya hemos hablado de que el carácter fronterizo no sólo es geográfico, sino que también se da entre disciplinas o sistemas. No es objeto de estudio de este trabajo, pero es importante señalar las múltiples caras de la literatura fronteriza: la llamada “danza lírica” integra poesía oral —en ocasiones proyectada en video— con la pantomima y baile propios de la danza contemporánea. Josef Nadj, bailarín y coreógrafo del Centre Choréographique National d’Orléans, lleva tiempo explorando en la literatura y ha puesto en escena coreografías inspiradas y basadas en textos de Antonin Artaud, Paul Valéry, Raymond Roussel, Samuel Beckett, Georg Büchner, entre otros. Bill T. Jones es otra figura dancística que incorpora textos literarios —*spoken texts*— suyos o de escritores como William Shakespeare.



<sup>25</sup> Fotografía de *Blind Date* (2005), coreografía de Bill T. Jones, presentada en el Aaron Davis Hall, en Harlem, Nueva York.

<sup>26</sup> *ibíd.*

De modo similar, Rodrigo y Paulo Pederneiras, coreógrafos del Grupo Corpo, compañía brasileña, se han acompañado de la poesía y música de aires concretistas del poeta Arnaldo Antunes, como es el caso de *O corpo*:

mão  
pé  
perna  
braço  
umbigo  
pneu  
pedra  
carro ferramenta  
antes  
sim  
óculos  
camisa  
comida  
espuma  
palavra



27

---

<sup>27</sup> Fotografía de la coreografía y letra del poema “Momento I”, musicalizado y escrito por Antunes para la compañía.

En México, la compañía de Alicia Sánchez se ha caracterizado por adaptar textos literarios; así como diversas experimentaciones que el Taller Coreográfico de la UNAM ha expuesto, basándose en obras de reconocidos escritores.

El discurso coreográfico —sobre todo el contemporáneo— posee una gran carga de *performance* y búsqueda de espacialidad. Pero inherente a lo primigenio, el ritmo corporal marca ese troqueo que Valéry admiró tanto y pretendió representar:

Es preciso llamar golpe a cualquier cosa que haga que tal o cual parte del cuerpo se flexione brevemente, incluso si esa flexión toma las formas románticas del apaciguamiento. El apaciguamiento es siempre un estiramiento: el cuerpo se estira, se distiende, se extiende hasta su forma extrema (estirarse es alcanzar el límite de una dimensión, es el gesto mismo del cuerpo irrenunciable, que se reconquista).<sup>28</sup>

El espacio poético es semejante a la imagen, en tanto caracterización geométrica y producto imaginativo. Pero es precisamente el espacio poético, como ya lo afirmó Gaston Bachelard, redondo, no definitivo, sin fronteras o, en dado caso, en los límites. En él, la “acción”, en el más estricto sentido, consiste en seguir una regla; reglas, como llamaría Jürgen Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa*, de “convenciones semánticas”.

Dichos movimientos corporales se llevan a cabo a través de otra acción que implica una intención: la creación y expresión; buscan generar significados distintos de una necesidad primaria: dotar al cuerpo de autonomía. Así, dichas reglas parten de movimientos corporales primarios, pero terminan generando acciones a un nivel superior, técnico y, también, simbólico.

El contexto de las acciones de la danza es interpretado, *a posteriori*, socialmente. Cuando se inserta la expresión poética, a través de movimientos corporales intencionados — declamación, modulación de voz—, se generan acciones doblemente *concretas*; ésta es la intención poética que le atañe a la literatura fronteriza, en tanto dota de contexto a la poesía, porque la manipula e influye, no en una dirección unívoca, sino plurívoca y multimembre: la poesía adquiere cuerpo; con los movimientos corporales, “el agente interviene *literalmente* en el mundo”.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Barthes *apud* Mier, en Roland Barthes, “Rasch”, en *L’obvie et l’obtus*, París, Seuil, 1982, p. 270.

<sup>29</sup> Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, p. 234. Para ahondar en el tema, consúltese “Acciones, operaciones, movimientos corporales (1975)”, p. 233-259.



## 2.8 Antecedentes y precursores

### a) Europa: vanguardias

Se consideran precursores del videopoema los trabajos de los poetas surrealistas. Marcel Duchamp realizó un experimento de aproximadamente 7 minutos, llamado *Anémic Cinéma* (1925); Man Ray, *L' Etoile de mer* (1929) a partir de un poema de Robert Desnos, y Jean Cocteau rodó *Le sang d'un poète* (1930). Igualmente, el cine letrista cimentó bases con *Traité De Bave et d' eternité* de Isidore Isou, *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord; lo mismo *Le film est déjà commencé?* del poeta y novelista Maurice Lemaitre.

En la historia del cine, las vanguardias marcaron una clara relación con el simbolismo, en lo que se conoce como la “primera vanguardia francesa” y, posteriormente, el dadaísmo. Es, tal vez, esta última expresión la más importante para el tema que atañe a este trabajo, ya que el dadaísmo rechazó la industrialización del cine y con ello la separación entre las necesidades de expresión con el arte. La vanguardia, en palabras del crítico Goffredo Fofi, es “cine abstracto”, e inició con la obra cinematográfica *Entr'acte* de René Clair y Francis Picabia, en 1924 (que no deja de estar a discusión, hay registro de filmes previos que bien entran en dicha categorización).<sup>30</sup>

*Entr'acte*, de 22 minutos, es un documento histórico invaluable. En ella actúan Marcel Duchamp, Man Ray, Eric Satie, Mamy, entre otros. Fue hecha, literalmente, entre los actos del ballet de Francis Picabia en el Théâtre des Champs- Elysées de París; así que se distingue por algunas improvisaciones. Además de todo, la música fue compuesta por Erik Satie. El filme claramente es de connotaciones dadaístas y explora el arte visual con una serie de sinsentido de imágenes que dan vida a objetos inanimados y establecen juegos de humor.<sup>31</sup>

Otras simientes son las obras *Filmstudie* (1926) y *Vormittagspuk* (*Fantasmas antes del desayuno*) de Hans Richter<sup>32</sup>, *Le mystère du château des dèes* y *L' Etoile de mer* de Duchamp. Fueron decisivas, también, las experimentaciones de *Un chien andalou* de Buñuel y Dalí, en 1928, así como la adaptación que Vigo realizó de George Bataille en *L'âge d'or* en 1930.

---

<sup>30</sup> Para mayores referencias, puede consultarse *Cultura de los 900*, editorial S.XXI.

<sup>31</sup> En Internet puede examinarse un documento del cineasta Helmut Herbst, *Deutschland Dada* (1969), que recolecta las aportaciones de cineastas alemanes al dadaísmo: <http://www.ubu.com/film/herbst.html/>.

<sup>32</sup> En general la obra de Richter es fundacional. En 1957 rodó *Dadascope*, con poemas y textos de Hans Arp, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, y Kurt Schwitters.

Samuel Beckett escribió *Film* en 1965, un filme en blanco y negro de 24 minutos, dirigido por Alan Schneider, pero rodado por el mismo Beckett; con las actuaciones de Buster Keaton, Nell Harrison y James Karen. En él, el autor irlandés presenta a dos personas O (object) y E (eye) en relación mutua: E persigue a O durante la trama, prácticamente muda, centrada sólo en la imagen. Para Beckett, el cine debía “expresar conceptos abstractos y, en última instancia, convertirse en pensamiento”<sup>33</sup>; por ello, se despojó del diálogo en sus trabajos cinematográficos. Además de *Film* y otros trabajos, rodó en 1977 *...nur noch Gewölk...* a partir de la interpretación de un poema de Yeats.

Nos hemos detenido en algunos trabajos precursores de la videopoesía. Resta, ahora, enfocarnos en los primeros videopoemas. De acuerdo con el académico Gustavo Vega, en Europa, los primeros se realizaron a fines de los años 60, cuando “el poeta portugués E. M. de Melo e Castro realizó alguno en 1968, que mostró posteriormente en España”<sup>34</sup>; estos videopoemas están directamente conectados con la poesía experimental: sonora, verbal o visual. Él mismo identifica como características frecuentes de este experimentalismo poético: la iconotización del texto, la trasgresión y una cierta economía del lenguaje y la utilización del espacio como elemento de expresión.

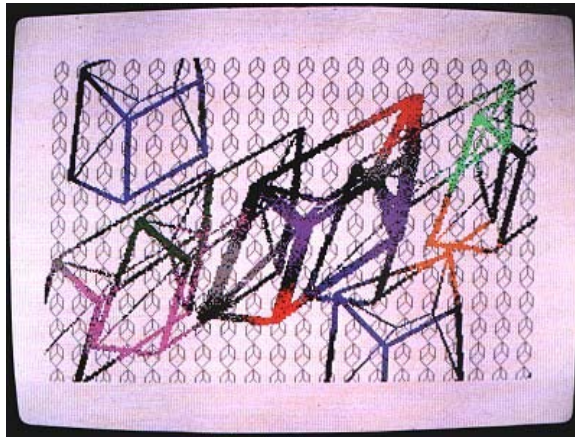
Ernesto Manoel de Melo e Castro, prácticamente iniciador de la poesía en formato virtual, etiquetada como “poesía experimental” —¿qué poesía no es experimental?—, fue uno de los pioneros de la poesía concreta en los años 60, cuando publicó sus *Ideogramas* (1961), y de la videopoesía con *Rodalume* (1968). Además se ha abocado a la investigación en dichas áreas de la poesía, publicando varios libros: *Visión Visual*, *El Fin Visual del siglo XX*, *Poética dos Meios e Arte High Tech*, *Dialéctica das Vanguardas*, entre otros, donde propone el concepto de la “infopoesía”<sup>35</sup> para designar la poesía hecha en computadora, a base de píxeles; ésta abarcaría juegos a nivel tridialógico, hiperescrituras, fractopíxeles, transfinales, entre otros —que no conciernen a este trabajo—, mejor explicados en sus ensayos.

---

<sup>33</sup> Breixo Viejo, en “¡Sssh!, rueda Samuel Beckett”, de Elsa Fernández-Santos, EL PAÍS, 15-09-2006

<sup>34</sup> El primer videopoema de de Melo e Castro fue “Roda Lume” (Rueda Luz), de 1968.

<sup>35</sup> “La infopoesía, los infopoemas, cuando alcanzan grados de complejidad estructural y perceptiva de otra manera imposibles de alcanzar son, probablemente, algo muy distinto de la poesía tal como se conoce convencionalmente.”, manifestó E. M. de Melo e Castro. Ver: “Algo más que ritmos en (y) poemas”, de Jorge Luiz Antonio, en *Escáner cultural*, revista virtual, Santiago de Chile, n. 48, marzo de 2003: <http://www.escaner.cl/escaner48/invitado.html/>.



36

Para este autor:

trabalhar o verso, trabalhar a prosa, trabalhar o signo não verbal, quer com meios gráficos convencionais ou com meios tecnológicos avançados, faz parte de um processo total que eu chamo poiésis, isto é, a produção do artefato, a produção do objeto, mas do objeto novo, evidentemente.<sup>37</sup>

Así mismo, la poesía está siempre en el límite de las cosas:

No limite do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto, mesmo do que pode ser pensado, sentido ou entendido. Estar no limite significa freqüentemente para o poeta estar além da fronteira do que estamos preparados para aceitar como sendo possível. [...] Eu insisto na palavra poema, justamente porque todo este processo, para mim, é um complexo processo de poiésis, no sentido grego mais rigoroso, isto é, o de fazer aquilo que ainda não foi feito.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “Vibrações digitais de um protocubo perante os seus espectadores”, 1988.

<sup>37</sup> Entrevista a E. M de Melo e Castro em <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/emmc.htm/>.

<sup>38</sup> <http://www.ekac.org/resenha.JLA.NewMediaPoetry.html>, reseña de Jorge Luiz Antonio, publicada en *Ciberlegenda*, n. 8, 2002, en <http://www.uff.br/mestcii/jorge1.htm/>.

## b) Brasil: el concretismo

Otra de las corrientes liminares en la videopoesía es la poesía concreta.<sup>39</sup> El Arte Concreto aparece en diciembre de 1956 en Brasil, con una inauguración en el Museo de Arte Moderna (MAM) en San Pablo; participaron los poetas Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar y Wladimir Dias-Pino. El antecedente se encuentra, simultáneamente, en Brasil (1952) con el grupo *Noigandres*<sup>40</sup> en São Paulo, en Suecia (1953), con el manifiesto *For Concrete Poetry*<sup>41</sup> de Öyvind Fahlström, y en Suiza con *Constelaciones* de Eugen Gomringer, un poeta suizo-boliviano, quien junto a Decio Pignatari bautizó al movimiento como “poesía concreta” en 1955.

Como toda corriente encuentra sus orígenes en el siglo XIX, de acuerdo con Sérgio Bessa en su artículo *In Search of the Originative Poetics of Concrete Poetry*:

The new originative poetics (if I am allowed to borrow Miner's expression) began with Richard Wagner's defense of a total work of art (Gesamtkunstwerk) and although his theories of art met with a great deal of resistance from the mainstream, they ultimately prevailed over the established norms and greatly influenced the generations of artists who followed. We can find traces of Wagner's theories not only in the area of music but also in literature and the visual arts. [...] This impressive line up suggests that Modernism was inaugurated by Wagner.<sup>42</sup>

Wagner se distinguió, pues sus composiciones conjuntaron poesía, música y teatralidad, por tanto, multidisciplinariedad.

Del mismo modo, puede hablarse de la escritura de Charles Baudelaire<sup>43</sup>, Stéphane Mallarmé y James Joyce, que contienen los postulados —arquitectónicos— de la escuela Bauhaus y las nuevas tendencias del arte en aquella época: el modernismo.

---

<sup>39</sup> Si bien el movimiento concretista impactó en el resto del mundo: Francia, Inglaterra, Portugal, España, Estados Unidos, Alemania, Suiza, Japón, entre otros, me reduzco al caso de Brasil por ser la zona germen.

<sup>40</sup> Nombre extraído del Canto XX de Ezra Pound: “Noigandres, eh, noigandres / Noe what the déffil can that men!”. Mientras tanto Pound también tomó la palabra ‘noigrandres’ de Arnaut Daniel, poeta provenzal; según escribe Manuel Ulacia en el prólogo de *Transideraciones*, recopilación de poemas de Haroldo de Campos, ediciones el Tucán de Virginia, Fundación Octavio Paz y CONACULTA.

<sup>41</sup> *Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy*, publicado en 1954.

<sup>42</sup> Sérgio Bessa, *In Search of the Originative Poetics of Concrete Poetry*:

<http://www.ubu.com/papers/bessa01.html/>.

<sup>43</sup> Bessa se remite al poema “Correspondences” y los versos centrales: “Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.” (Like long, distant and confusing echoes in a tenebrous and profound unity, vast like the night and the luminosity, perfumes, colors and the sounds resonate.)

Para enfatizar dichos orígenes, Bessa recuerda que el estilo de Mallarmé comparte mucho de la estética minimanlista japonesa —el haiku—, como en el poema *Les Loisirs de la Poste*:

### VIII

Je te lance mon pied vers l'aine  
Facteur, si tu ne vas où c'est  
Que rêve mon ami Verlaine  
Ru'Didot, Hôpital Broussais

Lo mismo sucede en su obra *Igitur*, que bien puede considerarse performática. Bessa afirma, así, que “the foundations of concrete poetry are to be found in the late ‘typographical agraphia’, in Roland Barthe’s expression, of Stephane Mallarmé”.<sup>44</sup>

Mallarmé revolucionó la escritura cuando sentenció la necesidad de lo que el mismo Barthes llamó la “muerte del autor”, sin duda, una experiencia de límite. Sollers, en *La escritura y la experiencia de los límites*, recuerda lo que Mallarmé, en tanto escritura de fronteras —de choques—, vaticinó siglos atrás al escribir que “la obra pura implica la desaparición elocuente del poeta, que cede la iniciativa a las palabras por el choque de su desigualdad movilizadas.”<sup>45</sup>

En *Igitur*, como ya se señaló, Mallarmé propone una nueva lectura para el concepto ‘texto’: una lectura dimensional. Él mismo lo expresó: “Este cuento se dirige a la inteligencia del lector, que pone las cosas en escena ella misma.” Del mismo modo, en el nuevo espacio de lectura —nos dice Sollers— “perdemos la relación habitual de alguien dirigiéndose a alguien y encontramos una estructura doble a partir de un texto. Escribano y lector pasan por el mismo lado de la pantalla ficticia y sus operaciones se hacen simultáneas y complementarias. [...] El libro no es otra cosa que el tránsito del mundo al teatro, la aparición teatral del mundo como texto, el ‘empleo al desnudo del pensamiento’, la operación: no una obra entre otras, sino la puesta en obra de todo lo que es.”<sup>46</sup>

La intensión del texto como teatralidad queda, evidentemente, manifiesta no sólo en la lectura de Mallarmé ni de los concretistas, es una característica de la modernidad de la escritura, que muy bien se conecta con la concepción de la *Poética* de Aristóteles como acción.

---

<sup>44</sup> <http://www.ubu.com/papers/bessa01.html/>.

<sup>45</sup> Philippe Sollers, *La escritura y la experiencia de los límites*, p. 81.

<sup>46</sup> ob. cit., p. 84-85.

Otro antecedente se haya en la música de Pierre Schaeffer, quien fundó en 1949, junto con **Pierre Henry**, el *Groupe de Recherche de Musique Concrète* y más adelante, en 1952, publicó *A la recherche d'une musique concrète*.

Del manifiesto de Öyvind Fahlström y la primera generación de poetas concretistas, escribe Bessa:

acknowledge the geometric (if not architectural) nature of (poetic) language—a philosophical approach that resonates some ideas hinted at by Heidegger in "Building Dwelling Thinking." In this approach, questions concerning the ornament, structure and foundation are exhaustively addressed. Some poems, such as “uma vez, uma vala”, by brazilian poet Augusto de Campos, 1957, even attempt, intentionally or not, to address all those issues at once.

uma vez

uma vala

uma foz

uma vez uma bala

uma fala uma voz

uma foz uma vala

uma bala uma vez

uma voz

uma vala

uma vez

Cabe, para terminar, enfatizar en el término de lo concreto. En Brasil, como cuenta Haroldo de Campos, tanto él como Augusto —su hermano— y Décio Pignatari, admiraban “la sintaxis subversiva y el léxico enigmáticos de Mallarmé”, los *Cantos* de Ezra Pound, los *Calligrammes* de Apollinaire y las “metáforas di-sonantes” de *Poeta en Nueva York*.<sup>47</sup> El grupo que formaron, *Noigandres*, dio a conocer un “plano piloto para la poesía concreta”, en que estos tres poetas aclaran:

Poesía concreta: producto de una evolución crítica de formas. Dando por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza tomando

---

<sup>47</sup> Las influencias del movimiento concreto en Brasil, relatadas por Haroldo de Campos, pueden leerse en “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en el Brasil”, de Horácio Costa, en *Estudios brasileños*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Col. Cátedras, 1994.

conocimiento del espacio gráfico como agente estructural. Espacio cualificado: estructura espacio temporal, en vez del mero desenvolvimiento temporolinal de ahí la importancia de la idea del ideograma, desde su sentido general de sintaxis especial o visual, hasta su sentido específico (fenollosa / pound) del método de componer basado en la yuxtaposición directa-analógica, no lógico-discursiva-de elementos. “Il faut que notre intelligence s’habitue a comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analyticodecursivement” (Apollinaire). Eisenstein: ideograma y montaje. [...] El poema concreto comunica su propia estructura: estructura-contenido, el poema concreto es un objeto en y por sí mismo, no un intérprete de objetos exteriores y/o sensaciones más o menos subjetivas: su material: la palabra (sonido, forma visual, carga semántica). Su problema; un problema de funciones-relaciones de ese material, factores de proximidad y semejanza, psicología gestalt. Ritmo: fuerza relacional. El poema concreto, usando el sistema fónico (dígitos) y una sintaxis analógica, crea un área lingüística específica —“verbivocovisual”— que participa de las ventajas de la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra. Con el poema concreto ocurre el fenómeno de la metacomunicación: coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal, con la característica de que se trata de una comunicación de formas, de una estructura-contenido, no de la usual comunicación de mensajes.<sup>48</sup>

El sentido de lo concreto es arquitectónico, es decir, estructural: geométrico, formal, repetitivo, bajo la consigna de “no más palabras vacías”.<sup>49</sup> Con el *Plano-piloto para poesía concreta* la figura del poeta encontró similitudes con los arquitectos: “João Cabral de Melo Neto o engenheiro e a psicologia da composição mais anti-ode: linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso”<sup>50</sup>, es decir, la poesía se concibe como un *poema-produto*; así, “All definitions of concrete poetry can be reduced to the same formula: **form = content/content = form.**”<sup>51</sup>

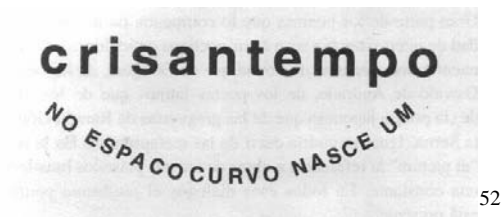
---

<sup>48</sup> Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari, “Plano-piloto para poesía concreta”, *Galaxia concreta*, México, Edición de Gonzalo Aguilar, Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1999, colección Poesía y Poética, p. 85-86.

<sup>49</sup> En los años 30 y 40 Brasil —específicamente Brasilia— se transformó con una arquitectura modernista, emblema del progreso político y social.

<sup>50</sup> A.S. Bessa, *Architecture Versus Sound in Concrete Poetry*, en <http://www.ubu.com/papers/bessa.html/>.

<sup>51</sup> Mary Ellen Solt, “Brazil”, de *Concrete Poetry: A World View* (Indiana University Press, 1968), en <http://www.ubu.com/papers/solt/brazil.html/>.



52



53

La característica de la repetitividad —con énfasis en lo fonética— es notoria en el poema de “una vez, una vala” de Augusto de Campos y en “beba coca cola”, de Décio Pignatari:

beba coca cola  
 babe cola  
 beba coca  
 babe cola caco  
 caco  
 cola  
 cloaca

<sup>52</sup> Ideograma conceptual de Haroldo de Campos (1998). Una adaptación videopoética libre se encuentra en: [http://www.youtube.com/watch?v=UbKmK\\_XohLM&feature=related/](http://www.youtube.com/watch?v=UbKmK_XohLM&feature=related/).

<sup>53</sup> “poegoespacio”, de Da Dirham Eros, 1961.



Recordando las dimensiones de las que ya Mallarmé o Schaeffer —Wagner también, de acuerdo con la tesis de Bessa— practicaron, los concretistas juegan y enfatizan con lo vocal, lo verbal y lo visual, es decir, con la palabra como un objeto “verbivocovisual” y es justamente dicha característica la base en la videopoesía. En la poesía o escritura concreta, las posiciones gráficas y alineaciones de palabras son fundamentales. Como siempre, no debe olvidarse que todo movimiento contiene una tradición y del mismo modo en que en este trabajo se están destejiendo los antecedentes de la videopoesía, ese hoy género “en crecimiento”, deben reconocerse las influencias anteriores: Mallarmé, Apollinaire, Pound, Joyce, Cummings, Schaeffer, Eisenstein, las vanguardias —dadaísmo, futurismo, entre otras—, Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto, entre otros, ya que todos nos permiten percatarnos de que la aparición de este género no es tan espontánea ni carente de sentido como podría parecer.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> La adaptación de poemas a videopoesía de varios concretistas puede leerse-escucharse en: <http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4/>. Se formó con textos de José Lino Grunewald (“Cinco”), Ronald Azeredo (“Velocidade”), Augusto de Campos (“Cidade”), E. M. de Melo e Castro (“Pêndulo”) y Décio Pignatari (“O Organismo”). El videopoema está dirigido por Christian Caselli.

### c) México

Si bien no se trata de un filme basado o inspirado en un poema, en 1899 Salvador Toscano rodó *Don Juan Tenorio* en una versión corta, una grabación directa —tipo documental— de la puesta en escena, claro, con los tintes del teatro lírico, así que podría tomarse como un trabajo precursor de la videopoesía.

Esta área del cine mexicano ha sido poco explorada: quedan muchos archivos que revisar todavía; así que, siguiendo en la labor historiográfica de la videopoesía, podemos remitirnos a la poesía visual.

La escritura iconográfica en México está presente desde tiempos precolombinos y posee una carga poética importante. Así, además de múltiples códigos, documentos, por lo general, administrativos o de linaje, encontramos textos como los *Huehuetlahtolli*, la “antigua palabra” de la cultura náhuatl, dispuestos en amate y redactados en jeroglíficos.

Esa palabra *otra* —“escrituras alternativas” como las llama Martin Lienhard<sup>55</sup>—, desde la colonización quedó relegada a la clandestinidad o a la periferia; del mismo modo en que todavía hoy se les considera “nuevas” o “innovadoras” escrituras, sin tener en cuenta su historial ni su sentido comunitario.

Así, como escribe Lienhard, “Historia de continuidades y de rupturas, la de los indios es, de cualquier forma, una historia *otra*, distinta de la de los sectores hegemónicos”<sup>56</sup>, el registro de las escrituras “alternativas” o “multimediales” —palabra, gestos, coreografías, música, imágenes—, en el que muy bien entra el de la videoescritura, adolece del mismo pie.

En efecto, estamos frente a otra historia de las prácticas literarias, vinculada a la marginalidad. Tan es así que:

El cine y el video se han convertido en recursos empleados por diversos grupos marginados para plantear, ante los ojos de los espectadores “masivos” (conjunto que abarca a estos mismos sectores), su visión mundial actual o sus reivindicaciones. [...] No escasean, tampoco, los intelectuales que trocaron la máquina de escribir por la cámara para recoger, a través del cine o el video, el testimonio de los marginados.<sup>57</sup>

En Europa, la historia de las literaturas “alternativas” y “multimediales” cruzó, desde

---

<sup>55</sup> Lienhard, *La voz y su huella*.

<sup>56</sup> ob. cit., p. 21.

<sup>57</sup> ob. cit., p. 34-35.

sus inicios, fronteras con disciplinas como la música, la plástica, la alquimia y la cábala. La poesía visual, prácticamente está presente —como muy bien desentraña Rafael de Cózar<sup>58</sup>— desde los griegos, pasando por distintos periodos —como el manierista— entre los siglos XVI y XVII, hasta adquirir atención con la experimentación visual de la vanguardia. Y no sólo eso, las escrituras primitivas también cuentan:

Si nos atenemos a las escrituras primitivas, y el carácter marcadamente iconográfico que estas evidencian, podríamos considerar su origen en bases representativas, aunque muchas de ellas tuvieran ya en sus primeros estadios signos no derivados visiblemente de objetos reales. El arte pudo ser en principio el objeto mismo esquematizado a través de una abstracción en la que se expresaría una especie de lenguaje. La escritura debió relacionarse también con la posesión del objeto, algo que se ha mantenido en algunas culturas, como veremos, y que define la concepción mágica de la misma. Esa posesión se produce a través del ritual mágico que implica una acción sobre algo o alguien a partir del signo que lo representa. [...] Y si el lenguaje hablando pudo proceder de la imitación del sonido, la escritura estaría entonces ligada a la imitación de las formas de los elementos de la realidad, llevaría, en un proceso de esquematización, hasta el signo. Este proceso hacia la esquematización que se observa en el arte desde el Paleolítico al Neolítico parece predominar también entre los primitivos actuales.<sup>59</sup>

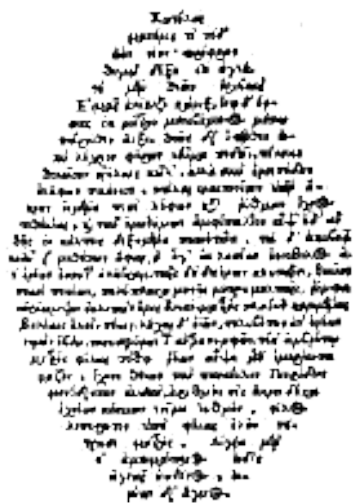
La misma relación significado-significante se encuentra ya, más estrechamente, en los caligramas griegos.

---

<sup>58</sup> En *Poesía e imagen, poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX*: [http://boek861.com/lib\\_cozar/portada.htm/](http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm/).

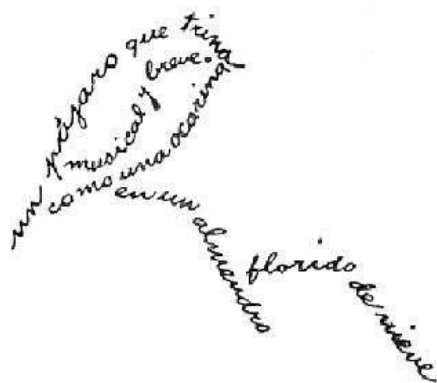
<sup>59</sup> ob. cit.: [http://boek861.com/lib\\_cozar/p1\\_c1.htm/](http://boek861.com/lib_cozar/p1_c1.htm/).

ΣΙΜΜΙΩΤ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ  
 Ρ Ο Η



Simmiás de Rodas. s. IV aC. "Huevo"

Después de una suscinta mirada a los inicios de la “poesía visual”, vuelvo a México. Es durante el modernismo, con autores como José Juan Tablada y los estridentistas, que se exploró la relación estrecha entre la imagen y la acción con la poesía. Así mismo, en los años 60 aparecen poemarios como *Blanco* y *Topoemas*, de Octavio Paz, con una carga concretista.<sup>60</sup> Posteriormente, en 1966 se presentó una exposición de poesía concreta en la Casa del Lago de la UNAM, a cargo de Mathias Goeritz y, pocos años después, en 1970, la revista número 18 (marzo) de *Punto de Partida* publica poemas visuales de Jack Seligson.



<sup>60</sup> En esas mismas fechas, en Estados Unidos, es representativo el trabajo del poeta mexicano-americano Louis “The Foot” González. Una muestra de sus poemas visuales está en la antología *Chicanos*, compilada por Tino Villanueva, p. 287-291.

<sup>61</sup> José Juan Tablada, *Li po* (1920).

N  
I  
E  
G  
O  
Ni EGO

62

---

<sup>62</sup> Octavio Paz, *Topoemas* (1968).



explico: las muestras públicas todavía no se consolidan —sufre, lo mismo que, hasta hace muy poco, el documental—; no cuenta con el apoyo del medio literario para su divulgación y estudio; la distribución por medio del DVD es restringida, casi de mano en mano, así que acceder al videopoema representa una faena para aquél que no forma parte del restringido mundo del videoarte.

Para romper con el círculo vicioso, el *Periódico de Poesía* de la UNAM pretende hacer difusión de las publicaciones impresas, así como de todo lo relacionado con la poesía, por lo que abrió una sección para la poesía digital y en video. Los espacios están abriéndose.

En el 2004 se formó MotínPoeta, un colectivo interdisciplinario, cuyos trabajos se generan a partir de la poesía, conformado por las escritoras Carla Faesler y Rocío Cerón. En el *blog* de MotínPoeta<sup>66</sup> puede encontrarse información sobre sus trabajos y videopoemas, albergados en el sitio de YouTube.

En el marco de la “Tercera muestra de cine y video experimental y alternativo”, realizado en Puebla del 10 al 14 de septiembre de 2007, con apoyo de la academia — Universidad Iberoamericana (UIA), Escuela de Artes y Humanidades (UDLAP), Facultad de Filosofía y Letras (BUAP)—, se presentó el trabajo del videopoeta Alberto Roblest, analizado en este trabajo.<sup>67</sup>

En fechas más recientes, con apoyo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, la UACM, se organizó una muestra de videopoemas en abril del 2008.<sup>68</sup> En mayo del mismo año, en el Centro Cultural de España se presentó “NTSC-MX-PAL: Conversiones de video”, bajo el programa: Fomento de la cultura científica y apoyo a la cooperación científica y tecnológica al desarrollo: jóvenes creadores y nuevas tecnologías. Dicha exposición incluyó, de acuerdo con los curadores, “trabajos en los que predomina la poética de la imagen o la sencillez de aquellas obras que invitan a meditar en torno al tema de la ‘Naturaleza’”; así como una mesa redonda en la que participaron videoartistas y

---

<sup>66</sup> <http://motinpoeta.blogspot.com/>. Igualmente, en el sitio de *myspace*: [www.myspace.com/motinpoeta/](http://www.myspace.com/motinpoeta/).

<sup>67</sup> Pretendo trabajar, en la medida de lo posible, con videopoemas accesibles en la Web, para, con ello, permitirle al lector-espectador acceder a los materiales con facilidad.

<sup>68</sup> El 3 de abril, en el auditorio del Plantel Del Valle. Así mismo, editó, junto con Generación Espontánea, el volumen *Los ecos de la imagen*, que incluye un DVD que reúne varios videopoemas.

críticos como Mario Aguirre, Amaranta Sánchez, Magdalena Martínez Franco y María José Cuevas.<sup>69</sup>

Otro videoasta que ha generado una importante actividad en este terreno es Fernando Llanos, egresado y profesor de “La Esmeralda” del Centro Nacional de las Artes. Sus videos han sido presentados en el World Wide Video Festival (Amsterdam), Centro Cultural Du Mexique (París), Museo de Fotografía de California (USA), Video do Minuto (Brasil), Videochroniques (Francia), Viper Festival (Suiza), INTERFERENCE (Francia), Festival Medi@terra 2000 (Grecia), Museo de Bellas Artes de Caracas (Venezuela), Museo de Bellas Artes de Montreal (Canadá) y Festival TRANSMEDIALE (Alemania), entre otros. Así mismo, ha sido curador en diversos encuentros de videoarte, como el Festival MEXARTFEST (2002) y el Marathón de arte en video mexicano del Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, FICCO (2007), donde se expuso, entre más videos experimentales, “La chica que va y regresa”<sup>70</sup>, de Alberto Roblest, como parte de un bloque de trabajos (*Desde el otro lado de la barda*) de “artistas emigrantes en el norte (algo-mexicanos) y de gringos adoptados por su vecino del sur”.<sup>71</sup>

Casi al finalizar el año 2008, se presentará el trabajo de Pilar Rodríguez Aranda en el III Festival Internacional de Videopoesía, Videobardo. Otro trabajo recién publicado es el libro *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica* (Brumaria, 2008), que incluye ensayos sobre el video en México; uno pertenece a Fernando Llanos: “Vídeo mexicano actual: un hoy sin ayer y un ayer con un mañana”.

---

<sup>69</sup> Del 22 de mayo al 21 de junio, en el Centro Cultural de España en México.

<sup>70</sup> “La chica que va y regresa” es parte de *La muerte de lo analógico*, un video —en palabras del autor— “homenaje a las mujeres que trabajan. Especialmente a las inmigrantes. A las mujeres que van y regresan, pero también a las que no regresan y a las que no llegan. A las que van, fueron y a las idas. Como mi abuela a quien esta dedicado este video. “La chica que va y regresa” es un video digital que aparenta los errores analógicos con el objeto de darle la textura de una realidad desgarrada y forma parte de la serie *La Muerte de lo Analógico*. Como artista viviendo en el “exilio” uno descubre temas que de otra forma pasarían desapercibidos, dado que pasarían junto a nosotros sin tocarnos. Sin embargo el hecho de ser mexicano viviendo en los USA, enfrenta a uno con una realidad diferente —un idioma también of course—, una realidad cruda, como el hecho de ver la explotación de nuestros compatriotas de cerca, la persecución y el racismo desde la óptica de los que vivimos dentro de las fauces de otro país en el que hacemos vida, aunque no pertenecemos a él y, por tanto, estamos maniatados, siendo meramente espectadores.”, en: [www.fllanos.com/cooperativa2/programa06.html/](http://www.fllanos.com/cooperativa2/programa06.html/).

<sup>71</sup> El programa puede consultarse en la página de Llanos: [www.fllanos.com/](http://www.fllanos.com/).





72



73

<sup>72</sup> Imagen extracto del videopoema “Ausencia de ti” de Arturo Sodomá, dirigido por Víctor Manuel Martínez, presentado el 3 de abril de 2008 en la UACM.



74



<sup>73</sup> Fernando Llanos y el equipo con el que realiza sus “acciones poéticas”, visibles en [http://www.fllanos.com/vi\\_video/videos.html/](http://www.fllanos.com/vi_video/videos.html/).

<sup>74</sup> Interpoema “Amal Gama” (2004) de Wilton Azevedo, en *Poética das hipermédias, uma escritura expandida*. Texto Digital, Florianópolis, año 2, n. 1, julio de 2006.

**III. LA VIDEOPOESÍA:  
¿género o subgénero?**

Hemos llegado, después de un breve recorrido por las tradiciones y contextos de las nuevas prácticas escriturales, a uno de los debates medulares del trabajo. Ya se han presentado distintos enfoques y concepciones de la videopoesía, sin aclarar, sin embargo, si dicho “género en nacimiento”, como algunos le llaman, corresponde a un género o subgénero poético. Para denominar la videopoesía como un género poético, es decir, literario, atendiendo a la definición de la RAE, hay que considerar que “género” significa ‘cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras literarias’. Si partimos tan sólo del nombre “videopoesía”, debemos percatarnos de que la categoría o clase, en sí misma, deriva de otra más extensiva: ‘poesía’. Como ya se ha escrito, el término ‘poesía’ corresponde a la capacidad de poner en suspenso, metaforizar; es decir, a la posibilidad de evidenciar u ocultar. Aquellas obras cuya característica es ésta, califican dentro de lo ‘poético’: son un grupo particular de dicho género, y, por supuesto, una rama del videoarte.

La sociedad, como la academia, define y acepta. Hoy día hay un público creciente para el género de la videopoesía, tan es así que se han consolidado festivales en España, Brasil, Argentina y, poco a poco, en México, denominados Festivales de videopoesía o de cine y video experimental y alternativo que, sin embargo, son alentados y por lo general patrocinados por la comunidad de videoartistas y no por los públicos o actores literarios.

Los modos acercarse a la poesía son evaluados por una determinada comunidad humana, es decir que, para entender un texto con pretensiones poéticas como poesía, se deben compartir actitudes hacia lo poético, una historia poética, un orden de valores poéticos, tradición crítica, etc., y, en resumidas cuentas: lenguajes comunes que permitan su validación; el lenguaje poético también es social, aunque cabe una aclaración pertinente: además de los elementos extra-lingüísticos en una obra, lo que los conforma (lo inter o intra-lingüístico) es el fundamento central. Así, “el moderno aficionado a la poesía aprecia a la vez a Malherbe y a Eluard, es decir dos estados de la poesía diferentes, y los lee con placer, sin preocuparse apenas de transformaciones históricas”.<sup>1</sup>

La poesía contemporánea viene a desestructurar el mito de la literatura, donde ésta es vista como una creación *ex nihilo*, por la que el poeta funge como un semidios,

---

<sup>1</sup> Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, p. 12.

con la función de transmitir la tan anhelada verdad a la parte social de su comunidad, del mundo.

Además, esta misma concepción de lo literario totemiza a la literatura, la vuelve un ritual. Con la videopoesía, la literatura se desacraliza.

A partir de la crítica de Roland Barthes se refresca la visión de la literatura y del papel del escritor, cuando él mismo sentencia “la muerte del autor”; se relegan a tercer plano las andanzas del poeta, se le desacraliza y comienza a verse el trabajo del literato como un oficio, igual que cualquier otro, con el que el escritor describe su contexto social y se dedica a ese ser social al que pertenece. El desbordamiento de la poesía, más allá de sus fronteras, en el caso de la videoliteratura, necesariamente, la ha llevado al trabajo en colectivo: el autor ha muerto.

Hay una forma de concebir la obra de arte y el lenguaje que proviene del inconsciente colectivo de la frontera. Si el hombre se ve-siente-concibe a sí mismo como un punto dentro de un cuadrante —imaginario— en el que rota gradualmente, transgrediendo esas líneas divisorias —líneas discontinuas—, su lenguaje será, a sí mismo, su probeta; en él, expresará las discontinuidades y la multidimensionalidad de los entrecruzamientos que experimenta. Así como el cine es un producto de la modernidad, la videopoesía lo es de la era electrónica-digital.

Para el teórico y poeta Jorge Luiz Antonio el uso del video como forma de expresión artística está ligado al tiempo que da al poeta y al lector, generando así una nueva lectura poética. En cuando que en la página escrita e impresa los caracteres, las sílabas y las palabras son estéticas y el movimiento pertenece a nuestros ojos que siguen la secuencia de los signos, comúnmente, organizados en líneas horizontales, de arriba abajo; sin embargo, en el caso del monitor o la pantalla, dicho movimiento se da en distintas e inesperadas direcciones y caminos:

O uso do vídeo como forma de expressão de artística está intimamente ligado ao complexo tipo de tempo que ele dá ao poeta e ao leitor, gerando isso uma nova leitura poética. Enquanto que na página escrita e impressa os caracteres, as sílabas e as palavras estão estáticas, e o movimento pertence aos nossos olhos seguindo a seqüência de signos comumente organizados em linhas horizontais do alto para o baixo da página, ou mesmo no caso em que os olhos devem procurar uma seqüência, na videopoesia, num monitor de tevê, o texto (verbal e não verbal) se move em diferentes e algumas vezes inesperadas direções e caminhos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> <http://www.ekac.org/resenha.JLA.NewMediaPoetry.html/>, reseña de Jorge Luiz Antonio, publicada en *Ciberlegenda*, n. 8, 2002, en <http://www.uff.br/mestcii/jorge1.htm/>.

La videopoesía —para el mismo de Melo e Castro— es “uma investigação das características específicas do texto eletrônico, como oposto àquelas da pintura em movimento e a massificação da rede televisiva.”<sup>3</sup> Y se distingue por tres cosas: la economía del lenguaje, la transgresión de la gramática y manipulación de signos verbales y no verbales, así como el uso del espacio, es decir, la iconización.

“La poesía está en el límite de las cosas” (de Melo e Castro) y en sus orillas se originó la videopoesía, luego de procesos de adaptación y evolución, por supuesto, empleando nuevas herramientas; dichas “nuevas herramientas”, necesariamente, generan nuevos tipos de percepción.

Hoy, la literatura sin papeles explora las fronteras que se cruzan entre diversos medios de comunicación, paradójicamente, emulando lo primigenio, pues aunque los canales de nuestro tiempo son Internet o los dispositivos móviles, no han dejado de atender al contacto acústico como principal vía de transmisión.

Para la supervivencia es necesaria la transformación y, como herramienta y negocio, la industria editorial se está adaptando a lo que los mismos usuarios necesitan. El lector de hoy exige rapidez y comodidad. Así, las placas tectónicas se están friccionando y, con gran vorágine, emergen nuevos centros de interacción acordes con los tiempos, en soportes digitales —equipos y programas— para ebooks, mp3books o SMSbooks (libros en mensajes de celular).

Un libro es una obra literaria, científica o técnica que forma un volumen; aunque desde hace poco más de diez años comenzaron a presentarse en nuevos formatos, los tecnóforos no han modificado sus concepciones y proclaman la defensa de la imprenta y la escritura tradicional como medios de sustento cultural, pues la desaparición de los libros —impresos— significaría el fin de la historia. Mientras tanto, los seguidores de la grafofobia remarcan la violencia de la escritura, como medio de dominación, y se apoyan en la noción de una cultura predominantemente oral. Sin embargo, la incorporación de la tecnología en la literatura está fuera de debate y, por ello, los ebooks, mp3books —audio libros— y, por supuesto, la videoliteratura encontraron un público al que atender.

Es más que evidente que los nuevos rumbos de la literatura se basan en la espacialidad, es decir, en la dimensión. La videopoesía es una neta expresión de la

---

<sup>3</sup> ibíd.

virtualidad. En su lectura, el texto visto en el monitor de la computadora o televisión es leído en distintos canales, en primera porque, ya lo escribió de Melo e Castro:

Letters, syllables and words all move in different and sometimes unexpected directions and ways. The scale of the signs can also be variable and so can their definition against the ground. Color is also a variable sign in itself. <sup>4</sup>

Por tanto, la generación de valores estéticos y editoriales toma nuevos rumbos. Si partimos de que también debemos aprender a leer las imágenes, del mismo modo en que aprendemos a leer palabras, la decodificación de un videopoema, al contrario de quienes señalan que, por naturaleza, el cerebro primero aprehende el texto escrito y después de eso las imágenes, considero que en dicho proceso, texto, sonido e imagen, cual canales de edición, pueden leerse simultáneamente. Por supuesto que hay superposiciones, y, claro, que serán, de principio, engorrosas o difíciles de decodificar, pero es la misma dificultad con que el lenguaje poético carga; bastará con re-leer: retroceder el material en el DVD o equipo en el que se esté visualizando.

El caso de la videopoesía no comparte camino con la argumentación mediática, pues el objetivo no es la venta o convencimiento, sino el apelar al pensamiento y las emociones; dicho acercamiento ha sido estudiado ya por la retórica, de acuerdo con estudios que ha desarrollado en el área de la “comunicación persuasiva emocional”. <sup>5</sup>

Enfocándonos a los tropos, el académico Giorgio de Marchis, de la Universidad Complutense, extiende un estudio de caso a las figuras retóricas —lenguaje figurado— presentes en trabajos videopoéticos y señala el *ornatus*, aquello que hace atractivo al texto, como el recurso principal. Así mismo, encuentra distintas figuras de adición, supresión, sustitución y de intercambio o permutación en la videopoesía, al grado de concluir que en dichos trabajos:

El uso frecuente de metáforas y sinécdoques particularizantes, de repeticiones y de gran cantidad de texto tipográfico usado de manera retórica puede llegar a definir el estilo retórico de la videopoesía, y del videoarte en general. <sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> E. M. de Melo e Castro, “Videopoetry”, en: [http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm/](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm/).

<sup>5</sup> Para ampliar y detallar el tema: “Retórica del videoarte. Estudio aplicado a la videopoesía”, de Giorgio De Marchis, en revista *Ícono 14*, 2005, n. 5.

<sup>6</sup> ob. cit., p. 9.

De acuerdo con el mismo De Marchis, se afirma que la videopoesía contiene una elevada densidad retórica, medida por el “número de figuras retóricas por plano”. Las figuras detectadas, generalmente, en lo que podemos llamar estilo videopoético (en el texto visual, sonoro y tipográfico) son:

- **de adición:** acumulación, adnaton, aliteración, amplificación, anadiplosis, anáfora, antanaclase (o doble sentido), antinomia, antítesis, antonimia, catáfora, concatenación, crisis, epanalepsis, epífora, epíteto, enumeración, gradación, hipérbole, insistencia, pregunta retórica, onomatopeya, oxímoron, paradoja, paralelismo, paranomasia, paréntesis, pleonasma (tautología o redundancia), polipote, polisíndeton, quiasmo, redoble, reduplicación, repetición diseminada, rima, sinonimia, sujeción.

- **de supresión:** acronía, aféresis, agramaticalidad, apócope, asíndeton, braquilogía, elipsis, encabalgamiento, laconismo, litote, parataxis, percusión, preterición, reticencia, silencio, síncopa, suspensión, tautograma, tautología, zeugma.

- **de sustitución:** ambigüedad, alegoría, alusión, animalización, antífrasis, antonomasia, calambur, catacrexis, comparación (símil), concretización, dilogía, dinamización, disfemismo, divinización, enigma, epifonema, eufemismo, invención, ironía, lenguaje infantil, metáfora, metonimia, parábola, paráfrasis, paragrama, perífrasis, préstamo, prosopopeya o personificación, refrán, proverbio, sinestesia, sentencia, silepsis, símbolo, sinécdoque, transcodificación, translación, vivificación.

- **de intercambio o permutación:** anacronía (o retrospección), anacronismo, anagrama, conmutación, diástole, endiasis, hipérbaton, inversión, metátesis, palíndromo, paréntesis, retrúcano (conmutación), síquisis, sístole.<sup>7</sup>

En confrontación, E. M de Melo enfatiza que las imágenes son más icónicas que simbólicas, por lo que la metáfora no es muy recurrente, al contrario, la metonimia es característica en la videopoesía:

Videopoetry is therefore made of virtual images organized in metonymic sequences. We are thus forced to recognize that, contrary to traditional and verbal poetry, it is not

---

<sup>7</sup> ob. cit., p. 10-11.



the metaphor that prevails in videopoetry. The images have a more iconic character rather than a symbolic one.<sup>8</sup>

Pero lo que sí es, en sí mismo, metaforizante es el uso del video como medio de escritura: metáfora de lo fronterizo.

Para Alberto Roblest, en cuya obra se ahondará más adelante, la videopoesía:

Es fronteriza, también, porque en ocasiones se cruza de ilegal y es perseguida por la lógica de alguno de los lenguajes de que se compone (palabra, imagen y sonidos). Además, sufre de un tipo de “racismo” o “xenofobia”, de ahí que a muchos poetas (de lo puramente escrito) o a los videastas-cineastas (contadores de historias en lo visual) no les guste, la desprecien o le teman. Dicen que no habla su idioma, por lo tanto debe ser encarcelada, perseguida, desechada.<sup>9</sup>



En este sentido, la videopoesía, como toda literatura fronteriza, trae a la mesa de disección el planteamiento de una nueva relación entre la teoría y la práctica, mucho más fragmentada que antes, pero que no ha dejado su afán totalizador dentro de un centro particular de poder. Eso es lo que la literatura fronteriza busca: invertir dicho poder, ligado al secreto, pues “El discurso de lucha no se opone al inconsciente: se opone al secreto.”<sup>11</sup>

¿Qué secreto? El del autor.

<sup>8</sup> De Melo e Castro: [http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm/](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm/).

<sup>9</sup> Roblest, Alberto. (11 de diciembre de 2007). *Mientras tanto*. [Correo electrónico de Zazil Collins], [Online]. Dirección de correo electrónico: momalina@gmail.com/.

<sup>10</sup> “Fronteras sin fronteras”, Alejandra Zalle, en *Monotipia* (2007), CD-ROM, Obra gráfica del Festival Internacional de la Raza: 1984-1994, El Colegio de la Frontera Norte, Centro Cultural Tijuana, Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Los intelectuales y el poder*, p. 85.

#### **IV. ANÁLISIS DE CORPUS:** *La muerte de lo analógico*

*La muerte de lo analógico*, serie de 17 videos experimentales, es un trabajo del escritor y videoartista Alberto Roblest (ciudad de México, 1967), que se forma por poemas, minimalismos visuales, historias cortas y narrativas experimentales. En estos videos se plantea “la problemática de la muerte, no sólo de la tecnología y su sustitución por otra, sino de una forma de pensamiento. El fin de una época —marcada por el fin de siglo y sus problemáticas más evidentes; dígame calentamiento global, extrema pobreza, migración masiva y el resurgimiento de ideologías extremistas, entre otros muchos— y el advenimiento de otra, aparentemente, mejor, o por lo menos, más inclinada a la perfección como lo digital se jacta de ser.”<sup>1</sup>

La serie, entonces, es analógica, fundada en lo azaroso y accidental; a diferencia de la tecnología digitalizada, fija y a prueba de distorsiones e incorrecciones. En los videos pueden apreciarse fallas “de origen”, sonidos ambientales, el “paso del tiempo”: su fluctuación, corrosión e inminente destrucción, aunque la digitalización los salve.

Roblest se asentó hace unos trece años en Estados Unidos; primero con una residencia artística en Boston y actualmente en Washington, D.C., donde se desempeña como profesor y, claro, videoartista. En su labor como escritor ha compuesto obras para el teatro estudiantil universitario de la UNAM y publicado varios libros de poemas: *Ortografía para piromaníacos* (2002), de editorial Cambridge y *Asaltoalcielo*; *Del silencio en las ciudades* (1998); *Chicaneando* (1992), de Claves Latinoamericanas; *De la Ciudad y otras pequeñeces* (1989), editorial Fuego Nuevo; también, las plaqueteras: *El Futuro y los Anillos* (1990), editorial La Hoja Murmurante/ La Tinta de Alcatraz y *Las Andanzas del Huy Huy Huy y el Chichicaxtle con su Ñero* (2000), de Ediciones Mixcoatl.

Su videografía ha sido expuesta en festivales como el Festival der Nationen en Austria, el Cin(E)-Poetry Film and Video Festival en San Francisco, Los Angeles Latino Film Festival, The Bronx Film and Video Festival, the Boston Underground Film Festival, la IV Bienal de Video México, el Festival Mundial Do Minuto Brasil, la Deuxieme Manifestation Internationale du Video en Montreal, el Not Still Art Festival en New York y el San Antonio CineFestival en Texas.

De la serie titulada *La Muerte de lo Analógico*, de Roblest, se extraen los siguientes poemas: “Hay otra voz” y “Plusvalía en Do”. El criterio de selección lo basé, de nuevo, en lo “fronterizo”: “Hay otra voz” es un poema escrito por el poeta chicano Tino Villanueva<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Alberto Roblest, *La Muerte de lo Analógico*, productora: Torre visual.

<sup>2</sup> Roblest, además del videopoema, tiene un documental titulado “Words saved me” (2004), de 27 minutos, sobre la vida de Tino Villanueva; una crónica desde su infancia como campesino migrante, su actividad en el

mientras que los siguientes tres pertenecen a Roblest. “Plusvalía en Do” es de formato analógico y muy propositivo a nivel de poesía visual. Entre todos existen diferencias de estilo, unos enfatizan más en lo gramatical, otros en aspectos fónicos y en imágenes o tropos, es decir, retórica. La video-plaquette es bastante extensa, una obra de 17 videos; sin embargo, otra de las razones de escoger estas piezas es la composición literal, es decir, la calidad poética de cada uno de estos textos. Dos me parecen fundamentales por la tradición en la que se insertan: el poema de Villanueva, “Hay otra voz” y “Plusvalía en Do”. “Plusvalía en Do” no se queda atrás; posee un aire de aquellos experimentos de la vanguardia surrealista francesa, por sus sonidos y la temática erótica que trata. Así bien, considero que estos videopoemas pueden dar una visión general y, a la vez, cercana, de la obra de Roblest.

#### **4. 1 La gramática del texto: ¿cómo se conceptualiza la videopoesía como un tipo de texto?**

##### **Hay otra voz**

“Hay otra voz” es un poema del escritor chicano Tino Villanueva, del mismo nombre de su libro *Hay otra voz: poems 1968-1971* (1972); una síntesis —o recomposición— del poema “Que hay otra voz”. En el videopoema, Alberto Roblest se encarga de la poesía visual. La poesía sonora se compone por la voz de Villanueva declamando y el ruido ambiente de la toma base del video. El videopoema es bilingüe, alterna entre el inglés y el español. Veámoslo como texto:

Tú, ¿cómo te llamas?

You, What are you called?

Mexicano

Latino,

Meskin

Skin

Mex-guy,

Mex-Am,

Latin-American,

Mexican-American

Chicano

You

With the

lukewarm

eyes like

the color

of eart

You

Of the

sweaty joints

turned salty

by the

relentless

sun

You

of the

lithe arms

and

wetback

since your

grandfather

crossed

the River

You

Eres ganapán,

estás aquí de paso.

El videopoema se compone por 10 escenas;<sup>3</sup> siendo la primera una *full screen* en la que el título aparece; la segunda es una toma americana de Tino Villanueva, quien de espaldas, escribe —no se distingue qué—, con su mano zurda, en una pizarra. En la tercera, el espacio continúa siendo el mismo —un aula—, sólo que la toma está en sentido contrario a la pizarra; es una toma de frente en la que Tino aparece sentado en un banco, cogiendo un libro, mientras recita en español: “Tú, ¿cómo te llamas?”, y simultáneamente, la línea poética “You, What are you called?” aparece escrita en la parte inferior de la toma. En la escena cuarta, aparecen, una a una, las palabras: “mexicano, latino, Meskin, skin, Mex-guy, Mex-Am, Latin-American, Mexican-American” del lado izquierdo de la escena, en un fondo negro, y al lado derecho, una

---

<sup>3</sup> Es importante señalar que la descripción del proceso de construcción que aquí se hace puede no ser, necesariamente, precisa, ya que no se analiza el guión o *storyboard* original, puesto que los autores no suelen recurrir a uno. En este caso, al interrogar a Roblest sobre sus guiones, comentó que “en la realidad no se ve el poema hasta que estás en la mesa de edición y batallando con el sonido y las diferentes bandas audiales. Para ser sincero, en ocasiones no uso guiones, voy al performance directo de la realización, con nada más que con mi poema en una servilleta.” Roblest, Alberto. (11 de diciembre de 2007). *Mientras tanto*. [Correo electrónico de Zazil Collins], [On-line]. Dirección de correo electrónico: momalina@gmail.com/.

toma fija de personas caminando —con un enfoque mal intencionado—, filmadas desde una ventana. Cabe resaltar que la división entre el fondo negro y los apelativos con la imagen de personas caminando en una calle es medial y vertical, es decir, divide el cuadrante de la toma en dos partes, exactamente iguales: izquierda y derecha.

El siguiente cambio, marca el inicio de la toma quinta: es un *zoom in* de Tino Villanueva, que, en la misma posición de la escena tercera —sentado, con el libro en mano, leyendo—, declama: “Chicano”, mientras observa directamente la cámara. En la escena sexta, se capta la misma toma fija que en la escena cuarta sólo se mira recortada a la mitad; pero ahora se ve a cuadro completo: se filmó desde una ventana; la gente abajo camina en una calle, en todas direcciones; simultáneamente, la palabra “You” se despliega y le siguen los versos, los cuales se dividen por fragmentos de segundo y en secuencias:

- secuencia 1: toma fija de personas caminando
- secuencia 2: You
- secuencia 3: With the/lukewarm/ eyes like / the color/of eart
- secuencia 7: You
- secuencia 8: of the /sweaty joints/ turned salty/ by the/relentless/ sun
- secuencia 9: You

Como hay un cambio de escenario, comienza la escena séptima. En ella, se trasladan los cuadros que vimos en la escena tercera: del lado izquierdo del cuadro aparece la toma fija de gente caminando, y del lado derecho, el fondo negro donde aparece, ahora, el texto del poema —divido por secuencias—:

- secuencia 1: of the / lithe arms / and / wetback
- secuencia 5: since your /grandfather / crossed / the River

En la escena octava, la posición del texto vuelve a cambiar, otra vez, al lado izquierdo y emerge la palabra “You”:

- secuencia 1: You
- secuencia 2: Eres ganapán, / estás aquí de paso.

Hay una toma americana final, en la escena novena, que se abre en una parada de buses donde se ve a la gente que espera. Por último, en la escena décima, aparecen los créditos tras el acostumbrado *fade out*.

La poesía sonora, cuando Tino Villanueva no recita su poema, es ruido ambiente: de calle, viento, agua cayendo en un vaso —como servida de una jarra— y al final, una sucesión de *loops* [cortes fijos de sonido] de la voz de Tino, compuesto por distintos fragmentos del mismo poema.



## 4.2 Características de textualidad

### El videopoema desde la gramática del texto

La pregunta medular de cualquier trabajo que estudie la videopoesía debe intentar responder ¿cómo se conceptualiza la videopoesía como un tipo de texto? Luego de describir el guión y composición de “Hay otra voz”, vayamos a lo que más nos interesa en este trabajo: intentar aplicar un método de análisis, principalmente lingüístico-literario, que abarque al videopoema como audiovideotextual —con un enfoque audiolectoreceptor—; para ello, me acerco a la teoría de Teun Van Dijk y su conocida *Ciencia del texto*, cuya tarea “consiste en describir y explicar las relaciones internas y externas de los distintos aspectos de las formas de comunicación y uso de la lengua.”<sup>4</sup> Además, se enfatizará en las estructuras gramaticales, retóricas y estilísticas, sobre todo, al considerar, como Van Dijk, que la retórica es uno de los precedentes históricos de la ciencia del texto.

#### 4.2.1 La ciencia del texto (gramática) aplicada al videopoema “Hay un voz”

La primera hipótesis de trabajo es que en el videopoema las secuencias oracionales del poema (texto-literal) se recomponen y disponen, de acuerdo a las escenas visuales del videopoema (formadas por series de secuencias visuales, que se corresponden con las series de proposiciones [P] textuales). Entonces, como primer acercamiento, el concepto propuesto por Van Dijk de ‘secuencia’ —cambio del acto del habla o del tópico del discurso (que sería en la parte visual el cambio de escenario o ángulo de la toma)—, así como las reglas que siguen de conexión y coherencia, se satisfacen al generar una coherencia lineal.

Las secuencias de imágenes, igual que las oracionales y proposiciones, se basan en el texto como un todo; lo ven como una unidad textual mayor. Así las imágenes y los sonidos se ordenan en torno a una estructura global, la macroestructura [M]. Por tanto, se puede llamar microestructura la estructura de secuencias de textos. En el videopoema aparecen tres microestructuras:

---

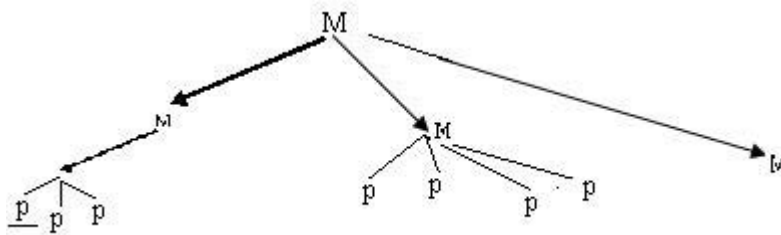
<sup>4</sup> T. Van Dijk, *La ciencia del texto*, p. 10.

1. secuencias del texto auditivo (habla y efectos sonoros)
2. secuencias del texto visual (figuras de imagen)
3. secuencias del texto literal (tipográfico)

Las secuencias de imágenes, sonidos y oraciones que posean una macroestructura se llamarán textos, es decir, realizaciones lingüísticas (por lo menos, la escrita y la fonológica).

Igual que Van Dijk, las macroestructuras son de naturaleza semántica: “la macroestructura de un texto es por ello una representación abstracta de la estructura global de significado de un texto. Mientras que las secuencias deben cumplir las condiciones de la coherencia lineal, los textos no sólo han de cumplir estas condiciones (porque se ‘presentan’ como secuencias de oraciones), sino también las de la coherencia global.”

### Las secuencias



El referencial central (el sujeto) se convierte en múltiple y anónimo. Es, a la vez, situacional del mundo global (lo mismo que el uso de verbos copulativos). La pregunta central, la misma que nos da el tema, es **¿quién eres?** El poema responde a una búsqueda de la identidad, en medio del anonimato y lo extraño; sobre todo si lo situamos en el contexto de la chicanidad y en Estados Unidos (un mexicano se pregunta ‘quién es’ en Estados Unidos). Simultáneamente, las imágenes presentan una serie de personas, desenfocadas, caminando, lo cual denota, mucho más, la multiplicidad de referenciales y apelativos: “mexicano, latino, meskin, skin, mex-guy, mex-am, latin-american, mexican-american, chicano”.

En el poema casi no hay conectores, pero como es un conjunto de sonido e imagen, los conectivos utilizados en el videopoema son las imágenes y el sonido: las personas funcionarían como conectivos de conjunción, mientras que los espacios negros

pueden ser vistos como adverbiales, pues denotan la sensación de ‘choque’, contraposición (de idioma, del ‘tú’ frente a los ‘varios’, del vocablo frente a la imagen).

### Características

Se recurre a elipsis del verbo ‘ser’, después de los referenciales de ‘you’: “you [eres] of the lithe arms and wetback”. La repetición es frecuente en la palabra ‘you’ (tu); lo mismo que la sustitución, a través de las sinonimias de “mexicano, latino, meskin...” y las oraciones subordinadas, como “with the lukewarm eyes like the color of eart”, “of the sweaty joints turned salty by the relentless sun”, etc.

El marco del videopoema, escudado en los versos copulativos, es la identidad. El esquema responde a la pregunta ¿quién eres?, que implica, además, el ¿cómo eres? El plan se define por la enumeración de apelativos y la multiplicidad de historias, simbolizadas en la imagen de las personas caminando: el anonimato. Mientras tanto, el guión se construye sobre la búsqueda de ser: tener un nombre, saber cómo llamarse, pero sobretodo, buscarse.

### Las macroreglas propuestas

- los referentes se ordenan a partir de una estructura global: la identidad del ‘tú’: son apelativos y calificativos.
- las escenas se marcan cuando aparecen cambios de escenarios; dentro de una misma escena hay secuencias; éstas aparecen cuando las tomas (inclinaciones, ángulos) —los movimientos de cámara— varían.
- las secuencias oracionales del poema se corresponden con las escenas del video.
- tanto las oraciones como las escenas tienen coherencia lineal y se estructuran de acuerdo a una macroestructura o estructura global.
- las imágenes fijas funcionan como conectivos; lo mismo que los sonidos (bullicio, ruido ambiente, agua cayendo).

### Sobre las nociones básicas

Como experimentante (audiolectoespectadora), considero que la reacción frente al videopoema es de aceptabilidad. Las secuencias visuales y sonoras dotan de situacionalidad e intencionalidad al poema: lo complementan para alcanzar la meta y el plan finales. A la vez, su producción lingüística genera tolerancia; así que, esta nueva forma de escritura me parece eficaz y efectiva.

El texto con el que el videopoema se construye parte de un fragmento específico del poema completo de Tino Villanueva. A la vez, de dicho fragmento, el videopoeta seleccionó únicamente ciertos versos para recomponer el texto; aplicando la superregla de anulación (selección y omisión). En ambas versiones, videopoema y poema, el bilingüismo es característico y simultáneo: voz y texto lo enfatizan, alternan o comparten.

Al ver la distribución visual de los versos, podemos hablar de pausas internas y externas. En el texto del videopoema, se decidió alternar las pausas internas del poema, para convertirlas en pausas versales, aunque, dicho sea de paso, parece responder a una necesidad del espacio en pantalla. Dichas pausas versales denotan las secuencias.

Puede hablarse de una macroestructura en el videopoema, pues las secuencias poseen implicación semántica. En primer lugar de *anulación*, cuando el videopoeta seleccionó fragmentos específicos de un poema y, en segundo, de *sustitución*, cuando el videopoeta construye —junto con vocablos, imágenes y sonidos— e integra la información semántica global.

El videopoema no es únicamente un documento o inventario de un, aparente, traslado de versos previamente escritos en papel. En él, el videoartista/videopoeta toma fragmentos específicos de versos, palabras o símbolos y los funde en una base común; ello responde, necesariamente, a una ideología que se corresponde muy bien con la propuesta de análisis de la filósofa Ana María Guasch: el artista como etnógrafo, “un artista que ya no está interesado en asuntos económicos o sociales, sino en asuntos identitarios”<sup>5</sup> y que entiende lo local como parte del *interculturalismo* [la intertextualidad, la interdisciplinariedad] —más que de lo étnico—, el “intercambio de culturas a través de las naciones, con todo lo que ello supone: una nueva apropiación de lo nacional y renovados contactos críticos con lo internacional”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ana María Guasch, *Disfagia Magazine*, “Arte y Globalización”, en <http://www.e-fagia.org/disfagiagemagArtAntroGuash.html>

<sup>6</sup> ob. cit.

### 4.3 Estructuras estilísticas y retóricas en el videopoema “Plusvalía en Do”

Se han estudiado de cada secuencia los textos de acuerdo a las macroestructuras antes mencionadas, es decir: las figuras de imagen, de actos de habla y sonoridad y las del texto tipográfico. En este análisis, se estudiará la retórica en el videopoema “Plusvalía en Do”, que se diferencia del anterior, por su contenido, predominantemente, visual.

Las estructuras retóricas tienen operaciones básicas de adjunción, omisión, inversión y sustitución. Dichas operaciones:

pueden interpretarse de dos maneras: en primer lugar, como *operaciones teóricas*, abstractas, para la descripción de determinadas estructuras y sus interrelaciones; pero también como ciertos procedimientos *cognitivos* para la producción e interpretación de enunciados que posean estas estructuras retóricas.<sup>7</sup>

Y son, a detalle:

**- adjunción:**

1. repetición de proposiciones
2. información superflua, redundancia
3. ampliación (digresión)

**- omisión:**

1. de presuposiciones
2. de consecuencias
3. de elementos (predicados, argumentos, cuantificadores, artículos, expresiones modales)
4. ruptura de conexiones
5. ruptura de coherencia (ningún tema, cambio de tema impropio, ninguna identidad referencial, ninguna relación entre mundos)
6. desviación del tópico
7. cambio de perspectiva

**- permutación:**

1. las presuposiciones vienen después de la oración
2. las consecuencias vienen antes de la oración

---

<sup>7</sup> Teun Van Dijk, *La ciencia del texto*, 2007, p. 176.

3. desviaciones del orden habitual de las proposiciones (tiempo, dimensiones, general-particular)

- **sustitución:**

1. oraciones metafóricas, alegorías
2. tipos de expresión irónica

A su vez, dichas operaciones se caracterizan por figuras, también de adición, supresión, sustitución e intercambio, señaladas con anterioridad.

Son escasas las referencias directas, al contrario, las figuras y operaciones más recurrentes son las de sustitución: metáforas y metonimias; también, con cierta menor recurrencia, las sinécdoques.

#### **4.3. 1 La retórica**

En este poema se utilizan 30 escenas, es decir, “planos”, a nivel sintagmático; cada uno, a su vez, tiene una lectura paradigmática, con figuras retóricas específicas.

Aquí la descripción de los planos:

1. *full screen*: sobrevuelo de una ciudad con iglesias [entra el sonido de campanas]
2. toma fija del lente de una cámara; se ajusta, simula con ojo
3. *close up* de la cabeza de una mujer; ésta gira, ligeramente sonrío [entra el sonido de un objeto que cae] y parpadea [entra el sonido de un engraneje]
4. toma fija de una máquina ensambladora de cajas, con la leyenda de “frágil”
5. *dolly in* del cuerpo de una mujer, de espaldas a la cámara, colocado sobre una caminadora; la toma recorre el cuerpo de abajo hacia arriba
6. toma fija de la llanta de una bicicleta fija que gira; después de un par de segundos, la toma se abre y, simula una cara de frente
7. el cuerpo de una mujer extasiado que se acaricia el cuerpo
8. toma de un hombre en un taller manejando maquinaria
9. toma fija de un reloj que cuelga de un cable, girando; al fondo, la silueta de una mujer [entra la voz —en *off*— de Roblest recitando el primer verso: “Máquina de orgasmos alterada...”]

10. *traveling* de las caras de unos muñecos de juguete, alineados de izquierda a derecha hasta la cara, al mismo nivel que las de los muñecos, de una mujer que parpadea [entra la voz, fuera de cuadro, del poeta recitando: “comprada en barata y etiqueta al dos por ciento, / máquina de orgasmos con dos botones, tres palancas y un freno de mano, / máquina reluciente, mercado negro desde oriente, / procesadora de datos]
11. toma fija de maquinaria en una siderurgica [se recita en *off*: “máquina con nombre propio, suave, lenta o rápida”]
12. toma fija de una rueda girando [voz en *off*: “máquina con ojos y dientes”]
13. *traveling* de la cara de mujer hasta topar con la cara de muñecos de plástica [voz en *off*: “clavados en una región de la espalda, / máquina con seguro automático y pies / para cambiar de fábrica”]
14. *zoom in* del ojo de la mujer; el ojo se mueve en círculos [efecto de sonido chillante]
15. *zoom out* de la mujer, sentada en el tocador, de rostro difuminado frente a un espejo, de espaldas a la cámara
16. toma fija de la mano —de la mujer— con uñas largas, que gira mientras se abre y cierra
17. toma fija de una plancha que pende de un cable y gira sobre su eje
18. el cuerpo de una muñeca *Barbie* girando
19. piernas de mujer, acostada en una cama, que descansan sobre una pared, en un ángulo de 90°
20. mujer parada colocándose una bata, o toalla; al parecer, saliendo de la ducha
21. cabeza de una mujer sacudiendo el cabello de lado a lado
22. *zoom in* de la boca de la mujer que sonrío, con los labios entre abiertos, mostrando los dientes
23. toma fija de la maquinaria de una fábrica
24. imagen de “algo” que se exprime, aludiendo un ojo que llora
25. una mujer recostada boca abajo, mirando de frente la cámara, sugiriendo una posición sexual
26. toma de una máquina empacadora de botellas
27. la cabeza de una mujer sacudiendo el cabello de lado a lado
28. *full screen*: sobrevuelo de una ciudad con iglesias
29. *loop* del plano anterior

30. toma de un reloj chocador de entradas y salidas de una fábrica, con una tarjeta dentro [efecto de sonido de su alarma, suena 4 veces]

Leamos, ahora, el poema en el formato usual:

**Plusvalía en Do (1989)**

*Dedicado a la máquina del sexo y a todos sus engranes*

Máquina de orgasmos alterada

comprada en barata y etiqueta al dos por ciento,

máquina de orgasmos con dos botones, tres palancas y un freno de mano,

máquina reluciente, vía el mercado negro desde oriente,

procesadora de datos;

máquina con nombre propio, suave, lenta o rápida

máquina con ojos y dientes

clavados en una región de la espalda,

máquina con seguro automático y pies

para cambiar de fábrica.

En el videopoema, actúan tres personas: Cecilia Sánchez, Fernando Montiel, Françoise Fidler, y la realización final es de César Lizárraga y Alberto Roblest.

Las figuras retóricas presentes, “figuras que se producen en el interior de la palabra y la alteran” [y] “figuras que alteran la estructura de la frase (*in verbis coniunctis*), como la elipsis, y que atañen a la sintaxis”<sup>8</sup>, son, principalmente, de sustitución: comparación, metáfora, ironía y símbolos, pues parte de la simbolización de la máquina y la mujer, así como de la metaforización irónica entre los procesos laborales con los amorios y cierto automatismo propio de la vida postindustrial, sobre todo en vísperas de la era digital y “la muerte de lo analógico”. Al mismo tiempo, la mujer es presentada como un símil del juguete plástico y la mirada equiparada con el lente de la cámara: el espectador más próximo. Además, el texto tipográfico, así como el oral, enfatizan con la anáfora (máquina) y la reiteración léxica (máquina-procesadora), figuras de adición.

---

<sup>8</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, p. 73-74.



El espacio del videopoema constituye un diseño retórico, tal como F. Lázaro Carreter designara “dentro de la estructura del poema, la secuencia de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, en posiciones relevantes, que articulan el fluir del discurso poético”.<sup>9</sup> Puede concluirse que las secuencias en este videopoema son, por lo general, simbólicas. De acuerdo con la contraposición del texto tipográfico con el visual y el sonoro, podemos percatarnos de la reiteración, que, sin embargo, gracias a la composición visual, posibilita múltiples sentidos —de ahí que la figura retórica constante sea la metáfora—, por lo que, en este caso, lo audiovisual no es ilustrativo. El texto audiovisual marca, además, la figura primordial, constante en los videopoemas, la concatenación: enumeración de imágenes, al repetir elementos previos, enlazando los distintos planos. Dicha enumeración puede ser ascendente o descendente. Queda, pues, manifiesto que el videopoema posee una estructura interna formada con artificios retóricos, mismos que lo dotan de unidad.

---

<sup>9</sup> Rosa Navarro *apud* F. Lázaro Carreter, *Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial*, p. 204, en *La mirada al texto*, p. 100.

## **CONCLUSIONES**

Después del recorrido que en este trabajo se ha hecho de la videopoesía, sus precursores, inicios y desarrollo, hasta hoy día, puede advertirse su carácter textual; a pesar del formato, el contenido, es decir, la poesía, no queda limitada, sino que se enfatiza y reafirma; por lo mismo, el acercamiento gramatical del texto literario conserva sus aportaciones y características. Es importante recalcar que hay reglas de la sintaxis del lenguaje audiovisual que no han sido tomadas en cuenta, puesto que este trabajo se trata de un acercamiento teórico, desde la literatura, y ello implica ciertas restricciones. Sin embargo, se ha hecho, en la medida de lo posible, un estudio de dicha sintaxis.

La videopoesía no pretende que se expliquen una a la otra, la relación entre la palabra y la imagen; sino que se resignifiquen: no se ilustran. El objetivo es que el producto final aporte nuevos contenidos, nuevos postulados acerca de la lectura, la escritura, la poesía. Las fronteras que poco a poco van abriéndose —o transponiéndose— implican bi y tridimensionalidades, nuevos movimientos de lectura, de acuerdo con nuestro contexto moderno y contemporáneo.

Queda, entonces, señalado que el uso del video como medio de escritura no significa la desaparición del libro, sino su mediamorfosis. En ella, el público se vuelve co-autor, pues hay una parte de interpretación que requiere la decodificación de imágenes, ya que la lectura de ellas depende de la cultura y la competencia audiovideoelectora en la que se inserta.

El acercamiento aquí expuesto parte del entendimiento de la literatura como una “práctica cuyo objetivo consiste en la producción, la conservación y la transmisión-recepción de textos verbales. Donde se otorga un status de texto verbal a cualquier enunciado verbal, oral o escrito, que ofrezca un modelo del mundo o de su manera de representarlo”, tal como Martin Lienhard expone en su obra *La voz y su huella*, por lo demás, una definición derivada de la del semiólogo Yuri Lotman.

El proceso de composición de la representación genera un mensaje o relación comunicativa, resultante de una manipulación estética —la poesía al modificar la percepción de las cosas, en cierto modo, modifica las cosas— entre cuerpo-texto-imagen y el audiolectoreceptor: la poesía es comunicativa y, por ello, cumple con una función social determinada.

La poesía, así, es intencionada, no es una sustancia increada, es cultural, posee una entidad propia: el “espacio poético”, en donde el poeta trama toda su serie de conectores. Por ello, para entender un texto con pretensiones poéticas —el videopoema— como poesía, se debe compartir una historia poética, es decir, una tradición crítica y un lenguaje común, ya sea visual, literal, oral, audible que permitan su validación.

En la videopoesía, repetimos, el texto visual, más el tipográfico y el sonoro conforman una unidad, por lo que las imágenes imprimen una temporalidad a los otros textos, marcada por el movimiento de los ojos. El color también entra en la escena como parte de la retórica e, incluso, como un elemento gramatical. Para resumir, tres elementos deben considerarse en la lectura:

- 1) el tiempo del videopoema
- 2) el movimiento de los ojos que marca caminos
- 3) el tiempo de decodificación

## ANEXO

**VIDEOPOESÍA. CINEPOESÍA (fragmento)** de Gustavo Vega, extracto de la tesis doctoral *Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995*.

**Algunos hitos de la historia del video-arte que -directa o indirectamente- han influido en el desarrollo del video-poema:**

1965. Sony realizó en EEUU el primer video portátil de ½”, en blanco/negro. Nam June Paik realizó diversas exposiciones individuales en EEUU y presentó *video-creaciones* en el *New Cinema Festival I*.

1967. El video ½” b/n es comercializado. Aldo Tambellini abre en New York *The Black Gate*, el primer espacio dedicado a la “*electromedia*”, donde se presentaban obras video.

1968. Algunos galeristas ven en el video-arte un posible producto mercantil. Les Levine crea *Iris*, una *video-instalación* en circuito cerrado. Formación de los primeros grupos independientes de video: *Promedia*, *Art Farm*, *Land Truth Circus* y *General Idea*.

1969. Primera exposición en una galería dedicada únicamente al *video-arte*, *Televisión as a creative medium*. Fred Barzyk produce en Boston, con la *W.G.B.H*, *The Medium is the Medium*, un programa en el que participan seis artistas: Allan Kaprow, Aldo Tambellini, Thomas Tadlock, James Seawright, Otto Piene y Nam June Paik. Y creación de la *Fundación Raindance*, grupo de búsqueda y desarrollo del video como medio de creación y de comunicación.

1970. El video se introduce en los museos. Primera exposición consagrada exclusivamente al *video-arte* en un museo: *Vision and television*, organizado por Russell Connor en el *Rose Art Museum* de la universidad de Brandeis (Massachusetts). Exposición de *video-performances*, *Body Works*, organizada por Willoughby Sharp en el *Museum of Conceptual Art*. Presentación en la Expo’70 de Osaka de diversos trabajos experimentales en video, entre otras búsquedas tecnológicas. Posteriormente, durante los 70 y siguientes, las exposiciones y muestras en museos se suceden en todo el mundo. Sony introduce en USA el magnetoscopio de ½ pulgada en color. Fundación del grupo *People’s Video Theatre* en New York, por los artistas Judy Fiedler, Elliot Glass, Howard Gudstadt, Ben Levine, Ken Marsh y Elaine Milosh. Aparecen las primeras revistas de video: *Radical Software*, una revista alternativa publicada desde 1970 a 1974 por la *Fundación Raindance*, la publicación de *Avalanche* y otra llamada *Expanded Cinema*.

1971. Creación del primer departamento de video americano, en el *Everson de Syracuse* en New York, con David Ross como responsable. Apertura de *Videografía* en Montreal.

1972. Sony introduce en EEUU el magnetoscopio ¾" color.

Formación del primer grupo japonés *Video Hiroba*, en la exposición *Do it yourself* en Tokio.

Fundación en la universidad de Buffalo de Nueva York el *Center for Media Study*, la creación de estudios de las artes visuales y auditivas.

1974. En Europa se producen grandes muestras internacionales, como *Impact/Art/Video*, en el *Museo de Arts Decoratifs*, en Lausanne (Suisse), o *Arte Video Confrontation-74*, en el *Museo de Art Moderne* de París.

1975. Creación de la *R.T.B.F.*, la emisión *Videographie*: Primera emisión europea consagrada exclusivamente al video. Producido por Jen Paul Trefois y realizada por Paul Paquay.

1976. Gill Johana Branson presenta una tesis doctoral, *Artist's video: The first ten years* en la universidad de Brown. Se publica *Videography*, una revista mensual especializada en video.

1977. El arte videográfico se afianza estando presente en las grandes muestras internacionales como *Documenta-6* de Kassel, en Alemania, que dedica una importante sección al *video-arte*, o en la *Bienal de Whitney*, con una sección video-arte en la que se presentaron trabajos de más de veinte videoartistas.

## Vídeo-poesía y cine-poesía en España

A continuación, a título de ejemplo, ofrecemos un listado por orden alfabético de algunos títulos de vídeo-poemas y cine-poemas realizados en España durante el periodo que nos ocupa. No son todos, pero hay que decir que no hay mucha más cosa. En todo caso podemos afirmar que son representativos. Estos son:

-*Cristo y tres tiros* (1992-93). 6:06 min. Texto poético y locución de Xavier Sabater. Director, cámara, guión y producción del vídeo-creador Jacobo Sucari. Actores: Malú Morenah (araña), Alex Navarro (gusano) y Xavier Sabater (poeta). Música original de Manel Cañete. Iluminación de Ricardo Ackerman. Técnico de producción: Dani Cabrero. Imágenes de archivo de Andy Davies. Eléctrico: Volker Herrman. Es una producción en colaboración con Planter's y el CIES de la Fundació "La Caixa".

Sinopsis: La relación de atracción-repulsión entre un gusano y una araña acompañan el viaje místico del héroe poético obsesionado por la visión de Jesús, su deseo pecaminoso y el castigo final de las oscuras profundidades del infierno.

-*Echaba en falta las lágrimas que echo en falta* (Barcelona, junio del 1992). 3:55 min. Vídeo y texto de Manel Cañete.

Sinopsis: Un desesperado poema de amor.

-**Joe Louis** (Boxiana) (1987). 6 min. Realización, guión y producción de Julián Álvarez. Recitado por Núria Candela. Con el poeta-espectador Joan Brossa. Música original de Víctor Nubla.

Sinopsis: Retrato con voz del ex-boxeador y ex-campeón mundial de pesos pesados Joe Louis. Elaborado a partir de una oda que el poeta catalán Joan Brossa le dedicó con motivo de su retirada voluntaria el año 1948. El vídeo está tratado en clave poética al modo brossiano. En él se recogen los elementos cinematográficos como fotogramas que se congelan por accidente y que se queman en el transcurso de una proyección cinematográfica.

-**Karawane**. 2:19 min. Realización de Jorge Rodríguez (PKP). Montaje de Kikol Grau (PKP). Música de John Cage, voz de Hugo Ball. Con la participación como performer y recitador de Pere Sousa, poeta visual y mail-artista que se ha especializado en recuperar obras de las primeras vanguardias, principalmente de Kurt Switters. Por la Kara Productions.

-**Kinoks** (1994). Realizado por Josep M. Jordana y Glòria Basté sobre un texto de Dziga Vertov.

-**Non-non, no** (1993). 1 min. Dirección de Maite Ninou y texto de Enric Casasses.

Sinopsis: El video se basa en el texto: “quiero levantar a los niños porque duermen demasiado, porque tengo ganas de que crezcan para poder hablar con ellos y saber qué piensan, porque quiero jugar con ellos a ser niños y a ser mayores, porque no me gusta escuchar “niño calla”, porque es mejor decir “niño despierta, apúrate que hay muchas cosas a hacer”.

-**Poesia urbana a la Barcelona dels anys '50** (1983). Realizado por Julián Álvarez y producido por IDEP/Dpt. d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Script de Javier Pérez. A medio camino entre lo que consideramos videopoesía y el reportaje, está basado en poemas de J.Gil de Biedma, Jordi Sarsanedes, Gabriel Ferrater y K.Kavafis (versión de Carles Riba).

Sinopsis: Un pasajero del verso recorre la ciudad a partir de un itinerario descendente - montaña, calle, metro...-. Sigue dos caminos distintos: el presente de las imágenes y el pasado de los poemas. Adecuando la palabra al espacio, el viaje culmina con el retorno a la superficie, a la imposible evasión kavafiana.

-**Punto y coma** (1994). /VHS/3:40 min. Video de Gustavo Vega presentado en La Papa, Barcelona, en 1994. Posteriormente en Centre Cultura Contemporànea de Barcelona y el Centre d'Art Santa Mònica, 2002.

Sinopsis: Una radio transmite noticias, miserias, de la vida cotidiana. Un signo de puntuación, un “;”, rompe el discurso. Analogía de las formas, la pantalla se llena de

puntos, agujeros que penetran en el agua. El pensamiento del autor se puebla de recuerdos –llueve en el Amazonas, en el Río Negro, mientras se oye un lenguaje lejano, extraño-. Pero la palabra fin pone fin al recuerdo y devuelve al observador a la cotidianidad de la que se había escapado.

-**SABA-SANYO-CASIO** (1991). Texto y locución de Xavier Sabater. Realizado por Sue Hills para la MTV europea.

Sinopsis: Un delirante poema fonético basado en el recitado de las marcas más definitorias de nuestra sociedad consumista y mundializada.

-**Turnillu** (1994). 2 min. Vídeo y texto de Jordi Teixidó.

Sinopsis: Juego de sílabas y ritmos.

\*

**Argument (Plot)** (1997). 2 min. Guión, dirección y realización de Cristina Casanova. Dibujos originales de Marisa Boullosa y texto de Joan Brosa.

Sinopsis: Animación en 3D basada en un poema homónimo de Joan Brossa. Éste dice: *“la acción se produce en Louisiana y Nova Orleans. Una mujer fea y acabada, al ser abandonada por su marido, se hace con un amante repelente y fuerza a su hija a tener relaciones carnales con un viejo rico que tiene una mujer paralítica. Con odio, la chica se casa con el amante de su madre, toma su dinero y se escapa”*.

**Conjuro** (1998). 4 min. Idea, realización y producción de Julián Álvarez. Imágenes 3D de Martín Comtel. Montaje no-lineal de Julián Álvarez. Harry & Paint-Box por Belén Capdevila, Jaume Vilaseca y Mireia Puerto. Texto de Federico Lorca.

Sinopsis: Videoclip del poema Conjuro de Federico García Lorca. Con imágenes de la Semana Santa de Sevilla del 93 y otras creadas a propósito.

**El placer de ser** (1998). Betacam SP/10:15 min. Realizado por el poeta Gustavo Vega. Producido en la TV de León. Presentado en *Videopoesia catalana*. Barcelona : Centre Cultura Contemporànea de Barcelona y el Centre d’Art Santa Mònica, 2002.

Sinopsis: diferentes poemas visuales del libro *El placer de ser* del mismo autor son convertidos al lenguaje videográfico. Tras la advertencia del templo de Apolo en Delfos -“*No entre quien no sepa geometría*”- el poeta, que es filósofo, reflexiona sobre la vida -que *“es exclamación, pregunta... un eructo divino entre dos silencios eternos*”- para introducirnos a continuación en el ámbito de una cotidianidad enamorada -“*corría la luz como una pasión sedienta por las habitaciones..*”-. En *Homo-hominis* un icono que simboliza al ser humano estructurado, o aprisionado, en sus moldes, en sus trajes y estructuras que lo oprimen, o conforman, y su lenguaje, se diluye en el tiempo, al poco tiempo. Y, entre otros, *“No son los ojos sino... la*



*vehemencia... el deseo... quien descubre la belleza” y siempre hay un “Tú, dios inaccesible, que nos piensa”.*

***Esconder y enseñar*** (2000). 4:30 min. Creado por Jacobo Sucari.

Sinopsis: Una voz se me acercó y me dijo: “Es con los ojos del alma con los que deberías mirar-los”. Intenté hacerlo con poder y placer. A veces, todo puede girar en torno un aforismo.

***Faroner (Foix collage)*** (1999). 5:48 min. Realización, producción, cámara, edición y sonido por Josep M.Jordana. Ayudante de realización y voz, Lis Costa. Texto de J.V.Foix.

Sinopsis: Un hombre a quien el encargado del faro le pide que una noche se encargue del faro, descubre como a cada pasada, bajo los rayos de luz aparecen paisajes increíbles.

***Jo i jo som camises*** (clipoema) (2000). 2:50 min. Obra de Pep Blay. Realizada por Mai Balaguer y Jordi Fàbregas.

Poesía y canción actúan de forma paralela creando una nueva historia poética. Los creadores, un recitador de poemas y un cantante de pop, encuentran un lugar común en el seno del *videoclip*.

***La llum anima't*** (2000). 3:45 min. Creación de Ester Xargay. Voz y texto de Ester Xargay. Música de Barbara Held. Producido por BTV.

Sinopsis: Composición que enlaza imágenes con texto y fraseos sonoros. Se trata de una prosa poética que va tejiendo una narración falsa que se enlaza con varias secuencias cinematográficas y que confluye con un *collage* poético de imágenes, sonido y texto recitado.

***Lecturaes de Cirlot*** (1998). 65 min. Serie audiovisual en formato cinematográfico sobre la poesía experimental de J.E.Cirlot realizada por Eugeni Bonet -uno o quizás el más importante realizador español en formato cinematográfico de creaciones *poeticovisuales*-. La serie está formada por la composición ***Cristo Cristal*** con la música de Barbara Held; ***Homenaje a Bécquer*** con lectura de Antonio Molina; ***INGER permutacions***, con *performance* de Empar Rosselló; ***EINA*** con música de Eduardo Polonio; y, ***Visio Smaragdina***.

***Más triste es robar*** (1999). 14 min. Texto y recitación de *Accidents Polipoètics* (Xavier Theros y Rafael Metlikovek). Guión y dirección de André Cruz y Luis de la Madrid. Producido por *Accidents Polipoètics*, Pere Pueyo, André Cruz y Luis de la Madrid.

Sinopsis: Adaptación videográfica de poemas de *Accidents Polipoètics*.

***Megamix plou-fàstic*** (2000). 3:30 min. Realizado por Ester Xargay y Dolors Miquel sobre un texto y acción de la poeta Dolors Miquel. Producido por BTV.

Sinopsis: *Poema-denuncia* desde un marco de televisión, simulando un informativo. La poetisa hace de presentadora a la vez que recita su poema. Detrás de ella, se muestra una serie de imágenes extraídas de los medios de comunicación de masas.

***Que m'angoixen...*** (2000). 1:46 min. Obra de Pep Blay. Realizada por Mai Balaguer y Jordi Fàbregas.

Sinopsis: *Que m'angoixen* surge de la imposibilidad del poeta en desdoblarse a la vez todas sus personalidades en el escenario; de la necesidad de exteriorizar todos nuestros "yos" para expresar un estado de ánimo. A la vez sugiere las varias lecturas de un mismo verso. Cuando el *videoclip* se convierte él mismo en poema en ocasiones el recitado se hace imposible, se convierte en *videogrito*.

***Retrato en dos mitades*** (2000). 7 min. Dirigido por Ewa Lyberten. Guión de Ewa Lyberten, a partir de textos poéticos de Amalia Sanchís.

Sinopsis: Reflexiones de una mujer madura a lo largo de las 24 horas de un día cualquiera. Muestra la relación con sus propios pensamientos, la sexualidad, el amor, la soledad...

***S'intitula títol*** (1998). 45 s. Realizado por Adolf Alcañiz. Voz y texto de Carles Hac Mor. Producido por el ajuntament del Prat de Llobregat. Extraído del CD-ROM "Paraparèmies, Desplaçaments, Cosificacions" (1999) realizado por Alcañiz, Hac Mor, Barbara Held y E.Xargay.

Sinopsis: Todo se reduce a nada. Mientras unas setas, puede ser que alucinógenas, se abren para demostrar que la nada lo es todo, incluso más que el todo; y que la realidad no existe. El tiempo y el espacio son una ficción perversa.

***Sintaxi*** (1996). 3:58 min. Obra del performer y poeta visual valenciano Bartomeu Ferrando. Producida en la Universidad Politécnica de Valencia.

Sinopsis: *Videoperformance* poética del autor.

***Videoclips de poesia doméstica*** (1996). 20:30 min. Texto escrito y recitado por Noel Tatú. Realizado por Tatú y de Ramon Ballesté.

Sinopsis: Adaptaciones videográficas de Noel Tatú, autor que normalmente se complace en el uso de la ironía.

## ANEXO II

### **Border she is / Ella es frontera: Pilar Rodríguez Aranda**

Para el trabajo de esta tesis, tuve oportunidad de acceder a parte del material de Pilar Rodríguez Aranda, poeta mexicana, quien vivió durante poco más de trece años en Estados Unidos, como resultado de su emigración a causa de sus estudios, un matrimonio e hijos: *una mujer es frontera*.

Pilar Rodríguez, para este 2008, tiene tres años de haber regresado al Distrito Federal; cuenta con su propia productora, bautizada como Anarcafilms [[www.anarcafilms.com](http://www.anarcafilms.com)], cuyo nombre “Anarca”, sirve de seudónimo a esta poeta.

Rodríguez Aranda, a diferencia de otros escritores, como Roblest, no sube su trabajo en línea, sino que, como ella misma explica: “Yo imprimo copias cuando es necesario, pues las vendo. Por lo general, mis clientes son bibliotecas en Estados Unidos, y vendo los DVDs a precio “institucional”. ”<sup>1</sup>

Aunque es difícil acceder a sus trabajos y me planteé, en principio, trabajar con material accesible, de preferencia a través de Internet, para facilitar el seguimiento de futuros lectores, decidí abordar ciertos audiovisuales suyos, particularmente, por su manejo del concepto de “frontera”, los cuales no pueden pasar desapercibidos en una tesis de *poiesis* fronteriza:

- **The unexpected turn of Jim Sagel / La vuelta inesperada de Jim Sagel** (New México, U.S.A., 2003, 52 min.): documental sobre Jim Sagel<sup>2</sup>, a quien Pilar conoció de cerca; un poeta estadounidense que ganó el afamado premio Casa de las Américas de Cuba, cuya particularidad, además de la calidad literaria, es su escritura en español. Él se enseñó a hablar y escribir a la perfección en español, convirtiendolo su lengua materna, tan es así que él mismo se traducía al inglés. Este trabajo participó en festivales como el 10mo Festival del Libro de la Frontera, Mesilla, NM (abril, 2004); la Conferencia Nacional de Escritores Latinos, NHCC, Albuquerque, NM (marzo, 2004); el 4to Festival Anual de

---

<sup>1</sup> Rodríguez, Pilar. (6 de junio de 2008). *De la videopoesía*. [Correo electrónico de Zazil Collins], [Online]. Dirección de correo electrónico: momalina@gmail.com/.

<sup>2</sup> “Este video, más que un documental o una biografía, es un poema en si mismo: una meditación sobre la vida y la temprana muerte del escritor bilingüe Jim Sagel, cuya ficción, poesía y obras dramáticas, escritas originalmente en español, recibieron premios y reconocimiento en España y Latinoamérica.”: <http://anarcafilms.com/id26.html/>.

Cine de Durango, CO (marzo, 2004); 4to Festival Anual de Cine de Santa Fe, NM (diciembre, 2003), y obtuvo el premio por Mejor película de Nuevo México, en el Festival de Cine de Roswell, NM (julio, 2004).

- **The idea we live in / La idea que habitamos** (Austin, TX, 1991, 19 min.): el video concursó en el Festival Internacional de Cine y Video de Athens, Ohio, EEUU, 1991, donde ganó como mejor video experimental, y en la segunda Bienal de video en México, en 1992, donde también se le reconoció como mejor video experimental.<sup>3</sup>
- **Border she is / Ella es frontera** (México-1996, USA-2001, 25 min.): videopoema realizado con apoyo de la beca de Jóvenes Creadores, 1995-1996 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA, y de la Design Foundation, 2001, Northern New Mexico Community College, Española, NM. Está construido con versos de varias poetas chicanas como Lucha Corpi (“Márgenes”: *Variaciones sobre una tempredad*), Ana Castillo (“Dirty mexican”, “Esta mano”, “A Christmas Gift”, “Wyoming crossing thoughts”: *My father was a toltec*), Sandra Cisneros (“The poet reflects on her solitary fate”: *My wicked, wicked ways*), Yolanda Luera (“Huella indeleble”: *Solitaria J*), Miriam de Uriarte (“Chant number one”, “Chant number two”, “Chant number three”: *Nosotras. Latina literature today*), Liliana Valenzuela (“SINvergüenza”) y Rodríguez Aranda.
- **Return or the inexactness of the centre / Retorno o la inexactitud del centro** (Santa Fe, NM, EEUU - México, D.F., 2004-2008, 19:54 min.): este trabajo, como apunta la autora, está formado sin un guión previo y gira entorno al tema de la emigración y el regreso al “origen”.

---

<sup>3</sup> “Su preocupación es mostrar el juego que las palabras hacen en la poesía y en donde cada una de estas palabras cobran un significado independiente de las otras. Mientras, esta Videasta imagina su poética como el recuerdo de una mujer que se adentra a su primera casa, traspasando las puertas, hasta encontrar cada uno de los rincones de ella misma.”, Cynthia Pech, “La poética de la experiencia como poética femenina”, en *Razón y palabra*, número 47 (2005): <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n47/cpech.html/>.



Para Pilar Rodríguez, el proceso de escritura coincide con el de Alberto Roblest —videopoeta del que ya hemos tratado—, por lo menos en su último trabajo:

El video que estoy terminando [*Retorno o la inexactitud del centro*], en su origen, no tuvo un guión como los anteriores. Quise hacerlo acercándome al video como lo hago a mi escritura: mantengo notas y diarios, y ahí surgen párrafos, frases, o a veces poemas casi intactos. Entonces, para *Retorno*, mantuve registro en video, grabando en mi *Ipod*, más fotos y mi diario escrito, y todo ese material lo agarré y edité y convertí en un laberinto (espero) poético... En mi siguiente proyecto quiero continuar con esta idea de experimentar con la estructura aplicando al video "experimentos poéticos", al estilo de lo que hacía Burroughs, o "el cadáver exquisito", o de reescribir algo ya escrito, etc. [...] Creo que hay una vertiente del video que se dedica a adaptar poemas, cuentos, etc., al video. En mi caso, yo soy la poeta y el video es otra pluma. Y bueno, en todo caso, eso espera uno, como artista: abrir perspectivas. Con suerte entender las propias en el proceso de compartirlas. Es un proceso que uno tiene que realizar y

punto. Pero saber que hay "receptores", por no decir "público", es siempre motivante.<sup>4</sup>

El tratamiento de la "frontera" en los trabajos de Rodríguez Aranda coincide con la inmersión en el género femenino y la sexualidad de la mujer; para ella, "el video sí es un arte muy cercano al feminismo".<sup>5</sup>

Si la poesía está en el límite de las cosas, la condición de la mujer también lo está. En especial, en *Border she is / Ella es frontera* se trata lo que Pech llama la "experiencia que *inscribe el texto*" de la condición femenina, donde, a partir de los distintos niveles de signos del videopoema, el lector-espectador activa los códigos para desentrañar lo que la autora sugiere con una serie de palabras entorno a la 'mujer'. Es muy revelador que el video inicie con el desplazamiento de vocablos, a lo largo de la pantalla: "la / hembra / she / feminine / female / woman / mujer", atravesadas — separadas— en dos por una línea vertical.

A la vez, *Ella es frontera* parte de una imagen central, parodia del hombre renacentista de Leonardo da Vinci, en la que la mujer, extendiendo sus brazos y abriendo las piernas es dividida en dos partes simétricas que, en movimiento, se alejan y retraen. Igual de significativas son las tomas de mapas con divisiones políticas y el uso recurrente de líneas, ya sean verticales u horizontales: líneas digitales —editadas por la autora—, líneas de carretera, líneas del filo de cuchillos, líneas de palabras tipográficas o cintillas con extractos de poemas. En este sentido, el juego que se propone, en el que la mujer se corresponde con una línea vertical y la frontera con la horizontal, remite a la dualidad sintagma/paradigma y, desde luego, significado/significante.

Es notorio el uso de campos semánticos en torno a, precisamente, los conceptos clave ya presentados en el título: "frontera" y "mujer". Es así como aparecen imágenes asociadas, de acuerdo con códigos literarios —culturales— canónicos, con la feminidad: la tierra, el agua (el mar, en una tina y un río, es decir, en forma de recipientes cálidos y

---

<sup>4</sup> Rodríguez, Pilar. (6 de junio de 2008). *De la videopoesía*. [Correo electrónico de Zazil Collins], [Online]. Dirección de correo electrónico: [momalina@gmail.com](mailto:momalina@gmail.com)/. Además, si se contrasta, difiere un tanto con el proceso de uno de los primeros videopoetas, E. M. de Melo e Castro, quien sí realizó un guión previo (no tipográfico sino visual), pero coincide con el factor *improvisación*: "A storyboard was first made with image sequence and respective time. Sound was added afterwards as an improvised phonetic reading of the visual images. I produced the sound myself. Used exclusively computer-generated images transformed by digital effects. The camera was practically of no use at that time." Para seguir a E.M de Melo e Castro, consúltese: <http://hosts.nmd.com.br/users/meloecastro/>.

<sup>5</sup> Más detalles en *Los discursos de representación en el video hecho por mujeres*, tesis de posgrado de Cynthia Pech, UNAM.

acogedores: fecundos), la luna llena, principios que nos recuerdan la *filosofía de lo redondo*. También, dichos elementos subrayan la idea del ‘reflejo’, sobretodo porque en el video, en momentos clímax, la mujer se mira en el espejo, símil de la cámara, traspolando el lente al ojo de los espectadores. Así, otra idea surge, la de la transparencia y claridad, metaforizadas en la naturaleza.

Una mujer que escribe, específicamente, con la mano diestra (“with precarious hand / I constructed myself”), revela el carácter del texto<sup>6</sup>; lo mismo que una mujer que come una manzana, sostiene un cuchillo, cruza un río, camina a contracorriente y sale adelante. En el videopoema se marca una figura femenina de ruptura, de fisión con el lenguaje, tradicionalmente, asignado con la palabra ‘mujer’.

Con la novedosa representación, se establece una política sexual, al mismo tiempo que se reitera la subjetividad (verosímil) —con las cláusulas del poema tipográfico y audible: “Soy la mujer”— y, sobretodo, abraza el lenguaje visual, ahora literario, en crecimiento.

Existe, además, una sucesión metódica de las diferentes posturas corporales de la mujer: erguida, corriendo y descendiendo, gradualmente, hasta caer; parada, acostada, en cuclillas, sentada y de pie. En dichas inclinaciones, subyace una idea de género y sexualidad en debate; si bien ya tratada en parte de la poesía mexicana y contemporánea escrita por mujeres, difícilmente contemplada con un ángulo limítrofe (“somos una / split / in two”). ¿Será porque la mujer mexicana se negaba a ver su condición? ¿Incluso aquellos agentes del cambio y emancipación sexual?

La marginalidad de las mujeres dedicadas a escribir poesía dentro del orden de la ley del Padre es una historia conocida, pero queda recalcada en un país en cuyas antologías poéticas se desdeña la producción literaria de las mujeres, al aparecer, si quiera, tres o seis nombres, a lo mucho, en ellas.

Julian Palley, en su introducción a la antología *De la vigilia fértil* (1996), afirma que:

Las mejores escritoras, históricamente, son las que rebelan contra la autoridad masculina (el orden simbólico de Lacan), buscando una escritura que represente el ser

---

<sup>6</sup> La marginación y tortura de los zurdos son conocidas desde siglos atrás; una práctica que prevaleció, incluso, en el siglo XX. Los vocablos ingleses ejemplifican muy bien el sentido y cargas semánticas de dicha condición: ‘left’ (izquierda) y ‘right’ (derecha), donde se asocia el mismo término ‘right’ con lo ‘correcto’. Infinidad de simbolismos en torno a la ‘izquierda’ y la ‘derecha’ subyacen, desde mi lectura, cuando la protagonista empuña una pluma —conocimiento=poder—. Estoy conciente de que pudo ser una casualidad concerniente a la actriz o un detalle inconsciente de la realizadora; sin embargo, el rasgo denota.

femenino, biológica y espiritualmente, diferente de sus modelos masculinos. El hombre representa lo sólido, lo fálico, mientras que la mujer (en la escritura femenina) tiende más a lo amorfo y fluido.<sup>7</sup>

Y sostiene que lo fluido se ve, por ejemplo, en el rechazo de las comas y puntos, la alternancia, como remanso, de temas, la remisión a los fluidos corporales, el sonido, la luz, es decir, lo orgánico, así como los espacios interiores o cavidades y las tonalidades confesionales o autobiográficas.

Rosario Castellanos (1925) enfatiza en *Sobre cultura femenina* (su tesis de maestría) que las mujeres han sido “Expulsadas del mundo de la cultura, como Eva del paraíso”; habla de una escritura femenina, marcada por la sexualidad [específicamente la maternidad], y es muy crítica con respecto a la escritura escrita por mujeres (con el tiempo matizó su opinión, pero no cambió<sup>8</sup>), ya que la considera producto de una frustración maternal:

La orientación de la actividad femenina hacia la dirección cultural no es pues ni originaria ni auténtica, sino un mero producto de una frustración. Si a este factor agregamos otro que es el de que las formas culturales han sido creadas por hombres y para hombres, nos resultará evidentemente justificada la escasez de las aportaciones de las mujeres, la poca originalidad de ellas y su casi nula importancia. [Además] Entre las formas culturales la mujer escoge las más accesibles, las que exigen menos rigor y disciplina, las que son más fácilmente falsificables e imitables. De ahí que haya sido la literatura (y de los géneros literarios la novela y la lírica) el más socorrido salvavidas de la mujer.<sup>9</sup>

Al mismo tiempo, coincide con la opinión de que es una escritura autobiográfica, pues funciona como un espejo:

---

<sup>7</sup> Palley, *De la vigilia fértil*, 1996, p. 14.

<sup>8</sup> En el capítulo “La mujer en la época actual” de *Declaración de fe* se lee: “La poesía femenina, que tuvo un inusitado florecimiento en Sudamérica a mediados de este siglo, se caracteriza por una serie de elementos que no exclusivamente literarios. La fama de la que gozaron muchas de sus cultivadoras no se debió tanto a la calidad lírica de sus escritos sino más bien a la rareza que significaba [...] el hecho de que una mujer se dedicara a menesteres que no fueran los culinarios [...] y de pronto irrumpe un coro de ménades furiosas gritando a voz de cuello los placeres y torturas de la carne. Pero a pesar de los elogios de los grandes (Alfonso Reyes ha llamado a Juana de Ibarbourou Juana de América; Rubén Darío ha comparando a Delmira Agustini con Santa Teresa), poca sustancia queda de aquellos años de efervescencia y entusiasmo [...] Contra este desprestigio y este ridículo tuvieron que luchar quienes se dedicaron a la tarea literaria con toda la seriedad que se asume un oficio [es su caso], sin confundirla con una válvula de escape para desahogar menopausias.”

<sup>9</sup> Castellanos, *Sobre cultura femenina*, 2005, p. 216.



El espejo copia, fiel, minuciosamente un rostro, un cuerpo. Está todo inundado, rebosante de él. Y aquí interviene el estilo: un punto de vista, un mundo contemplado, una sección de la realidad, un ambiente, un sustantivo, un adjetivo, todo condensado en un solo vocablo: yo. Y no es un yo hago: pienso, siento, digo. Es un yo soy: yo soy mi cuerpo.<sup>10</sup>

Griselda Álvarez (1918) desarrolla la idea de “yo soy mi cuerpo” en *Letanía erótica para la paz*:

Vengo de donde quiera, del aire o del espanto / soy la siempre llamada en tus noches sin tregua, / soy horda primitiva arrasando tu calma, / soy ya la mejor bestia mientras mi vientre gime, / la del pecho callado, / perdida en un ovillo de humildad y de cielo. / Para cuando me quieras tendré en los ojos luna / y en los brazos tendidos un racimo de cantos.

Retomemos la condición femenina —no exclusiva— del concepto de ‘frontera’. La escritura fronteriza se posicionaría entre el machismo y las nuevas formas en las que la mujer se desempeña; este carácter es más evidente en la poesía de las chicanas, ya que expresa su lugar entre el machismo mexicano y el racismo anglo-norteamericano, pues “aprende a ser malabarista de culturas”.<sup>11</sup>

*Border she is / Ella es frontera* representa el reclamo por una mirada distinta de la masculina, en la cual es fundamental el recuerdo —de la ida o el regreso—: “poema me tengo / poemas tengo / esta mano que / escribe / a veces / recuerda”, como una necesidad discursiva; la escritura como un puente gráfico, un conector de la vida cotidiana, la experiencia creativa y sus formas, y la mujer como metáfora, símbolo y actor presente en la literatura: “mujer como signo”.<sup>12</sup> Ello es evidente en el videopoema; aquí lo femenino se representa mental y visualmente como lo fluído, lo transparente, lo posicionado y, en efecto, las amorfas de la frontera.

---

<sup>10</sup> ob. cit., p. 211.

<sup>11</sup> Norma Alarcón, “Un reto sexual y racial”, *Mujer y literatura mexicana y chicana* (II), México, COLMEX-COLEF, p.212.

<sup>12</sup> “Woman as Sign”, de Elizabeth Cowie, referido en *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo* de Mary Evans, p. 134.

## **BIBLIOGRAFÍA**

## Bibliografía citada

*Monotipia* (2007), CD-ROM, Obra gráfica del Festival Internacional de la Raza: 1984-1994, El Colegio de la Frontera Norte, Centro Cultural Tijuana, Escuela de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California.

ALARCÓN, Norma. “Un reto sexual y racial”, *Mujer y literatura mexicana y chicana* (II). México: COLMEX-COLEF, 1994.

ANTONIO, Jorge Luiz. “A poesia das mídias eletrônico-digitais”, *Ciberlegenda*, n. 8, 2002, <http://www.uff.br/mestcii/jorge1.htm/>.

\_\_\_\_\_. “Algo más que ritmos en (y) poemas”, *Escáner cultural*. Santiago de Chile, n. 48, marzo de 2003: <http://www.escaner.cl/escaner48/invitado.html/>.

\_\_\_\_\_. FROTA Guariglia, Maria Virgília. “Entrevista: E.M de Melo e Castro”, São Paulo, mayo de 2001, <http://hosts.nmd.com.br/users/meloecastro/>.

AZEVEDO, Wilton. *Poética das hipermídias, uma escritura expandida*. Texto Digital, Florianópolis, año 2, n. 1, julio de 2006.

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: FCE, 2005.

BARTHES, Roland. “La muerte del Autor”, *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, tr. de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

BERENSON, Bernard. *Estética e historia en las artes visuales*. México: FCE, 2005.

BESSA, A. S. *Architecture Versus Sound in Concrete Poetry*. UbuWebPapers, <http://www.ubu.com/papers/bessa.html/>.

BAIGORRI, Laura. *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*. Madrid: Brumaria, 2008.

CASTELLANOS, Rosario. *Sobre cultura femenina*. México: FCE, 2005.

CASTRO, E. M. de Melo e. “Videopoetry”, [http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames\\_textos.htm/](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm/).

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1977.

DE BIEDMA, Gil. “Prólogo”, *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.

DE CAMPOS, Haroldo. *Transideraciones*. Trad. Manuel Ulacia y Eduardo Milán. México: Ediciones el Tucán de Virginia, Fundación Octavio Paz, CONACULTA, 2000.

DE CÓZAR, Rafael. *Poesía e imagen, poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV aC. hasta el siglo XX*, [http://boek861.com/lib\\_cozar/portada.htm/](http://boek861.com/lib_cozar/portada.htm/).

DE MARCHIS, Giorgio. “Retórica del videoarte. Estudio aplicado a la videopoesía”. *Ícono 14*, Madrid, 2005, núm. 5.

ELIOT, T. S. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1968.

ESPINOSA, César. “Las Bienales de poesía visual y experimental en México”, <http://www.altamiracave.com/historia.htm/>.

EVANS, Mary. *Introducción al pensamiento feminista contemporáneo*. Madrid: Minerva Ediciones, 1997.

FERNÁNDEZ-SANTOS, Elsa. “¡Sssh!, rueda Samuel Beckett”, *EL PAÍS*. Madrid, 15-09-2006.

FOFI, Goffredo. “Cine”. *La cultura del 900*. México: Siglo XXI, 1981.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones Endymión, 1992.

GASCA, Omar, sin título, <http://www.altamiracave.com/ogascav.htm/>.

GÓMEZ PEÑA, Guillermo. *Bitácora del cruce*. México: FCE, 2006.

GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

GUASCH, Ana María. “Arte y Globalización”, *Disfagia Magazine*, <http://www.e-fagia.org/disfagiamagArtAntroGuash.html/>.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Cátedra, 1997.

KELMAN, Ken. *Film as poetry*. UbuWebPapers, [http://www.ubu.com/papers/kelman\\_ken-film\\_poetry.html/](http://www.ubu.com/papers/kelman_ken-film_poetry.html/).

LANDA, Josu. *Poética*. México: FCE, 2000.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. México: Juan Pablos, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2003.

MIRANDA TRIGUEROS, Ernesto, *La etnopoética y los cantos de María Sabina: Una aproximación*. Mexico: UNAM, 2007.

MONACO, James. *How to read a film*. USA: Oxford University Press, 2000.

NAVARRO, Rosa. *Cómo leer un poema*. Barcelona: Ariel, 1998.

\_\_\_\_\_. *La mirada al texto*. Barcelona: Ariel, 1995.

ONETTO Munoz, Breno. *Una mirada escéptica a la poesía concreta: Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?*. *Estud. filol.* [online]. sep. 2004, no.39, p.191-202,

[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132004003900012&lng=es&nrm=iso/](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132004003900012&lng=es&nrm=iso/). ISSN 0071-1713.

PADÍN, Clemente. “Videopoesía: una aproximación teórica”, <http://revista.escaner.cl/node/705/>.

PALLEY, Julian, comp. *De la vigilia fértil. Antología de poetas mexicanas contemporáneas*. México: UNAM-University of California, Irving, 1996.

PISCITELLI, Alejandro. *Internet, la imprenta del siglo XXI*. Barcelona, Gedisa, 2005.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración*. México: s. XXI, 1995, v. I.

ROTHENBERG, *How we came into performance*. UbuWeb Papers, [http://www.ubu.com/papers/rothenberg\\_performance.pdf/](http://www.ubu.com/papers/rothenberg_performance.pdf/).

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós, 2000.

SARTORI, Giovanni. *Homo videns*. México: Taurus, 2001.

SIDNEY, Philip, Sir. *A defense of Poesie*, <http://www.bartleby.com/27/1.html/>.

SINENCIO, Raúl. *Apuntes sobre comunicación*. México: Claves Latinoamericanas, 1990.

SOLLERS, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pretextos, 1978.

SOLT, May Ellen. “Brazil”, *Concrete Poetry: A World View*. UbuWebPapers, <http://www.ubu.com/papers/solt/brazil.html/>.

VAN DIJK, Teun. *La ciencia del texto*. México: Paidós, 2007.

VEGA, Gustavo. “3.3.7.d VIDEOPOESÍA / CINEPOESÍA”, *Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995*. Madrid, 2005.

VELLEGGIA, Susana. *Cine: entre el espectáculo y la realidad*. México: Claves Latinoamericanas, 1986.

YÉPEZ, Heriberto. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: CONACULTA / CECUT, 2002.

## **VIDEOGRAFÍA**

- CASTRO, E. M. de Melo e, “Rode e Lume”, Portugal, 1968.
- CAÑAS, Dionisio. “Videopoemas. 2002-2006”. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2007, [www.dionisiocanas2.com/](http://www.dionisiocanas2.com/).
- CASELLI, Christian. *Péndulo*, <http://www.youtube.com/watch?v=yC3e7rmSYM4>, Brasil, 6’35”.
- COLLINS, Zazil. “Videopoesía, poésis fronteriza. DVD (tesis)”, México, 2008, 51’26”.
- FAESLER, Carla, <http://es.youtube.com/watch?v=L-9d-wkyipc/>, México, 2’16”.
- MANN, Ron. *Poetry in motion*. USA, 1982, 90’.
- ROBLEST, Alberto. *La Muerte de lo Analógico*, México-USA, Torre visual, 100’.
- RODRÍGUEZ, Pilar. *Ella es frontera / Border she is*. USA-México, 1996, 25’, <http://www.youtube.com/anarcafilms/>.

### **Videopoesía, poésis fronteriza. DVD. 51’ 26”**

- AZEVEDO, Wilton, “Caráter”, Brasil, Mackpesquisa, 2003.
- \_\_\_\_\_, “Atame”, Brasil, Mackpesquisa, 2003.
- DUCHAMP, Marcel, “Anémic cinéma”, 1926.
- RAY, Man, “L’Etoile de mer”, 1928.
- SCHEIDER, Alain, BECKETT, Samuel, “Film”, 1965.
- ROBLEST, Alberto, “Hay otra voz”, México-USA, Torre visual.
- \_\_\_\_\_, “La chica que va y regresa”, México-USA, Torre visual.