

La Poesía Hispánica Contemporánea En Extensión : ¿Rumbo Al Gran Poema De Nadie?

Idoli Castro

Universidad Lumière-Lyon 2, Francia

Idoli.castro@univ-lyon2.fr

Es Profesora titular (*Maître de conférences*) en el *Département d'Etudes des Mondes Hispanophones et Lusophones* (DEMHIL) de la Facultad de Lenguas de Lyon2. Especialista de literatura contemporánea, es miembro titular del centro de investigación *Passages XX-XXI*. Investiga en el campo de la poesía contemporánea y de las creaciones intermedia del mundo hispanohablante, así como en el campo de la didáctica y epistemología de la literatura.

Resumen

Este artículo cuestiona los retos epistemológicos y éticos de una poesía en extensión, o sea una literatura fuera del libro. Analiza creaciones intermedia como los video poemas o como la acción poética, El Gran Poema de Nadie, fundada en la experiencia del poeta y performer, Dionisio Cañas.

Palabras clave: poesía en extensión, video poesía, acción poética

Abstract

This article poses questions related to the epistemological and ethic challenges of the poetry in extension, in other words, a literature out of the book. It analyse some intermedia creations as the video poems or as the poetic action, *El Gran poema de nadie*, based on the experience of Dionisio Cañas, poet and performer.

Key words: poetry in extention, video poetry, poetic action.

Introduction

Caminando hacia una literatura en extensión, advertimos cómo la poesía española e hispanoamericana, escritas en esta ‘lengua de lenguas’ que es el español según el propio Carlos Fuentes, se enfrentan a semejantes retos contemporáneos de una literatura publicada, difundida y/o creada fuera del libro o rebasando los límites del libro y del lenguaje articulado.

Si en un principio me interesé a esta(s) literatura(s) en extensión (incluyendo la literatura digital o e-literatura que no abordaremos aquí) por razones didáctica y de transmisión de la literatura, actualmente indago más bien los planteamientos éticos y la crisis epistemológica que se desprende de esta evolución de las formas poéticas —considerándose a menudo la poesía como el género más formal, formalista o “formalizado” (Maulpoix, 2016: 19)—, evolución hacia una mayor ‘intermedialidad’ y una difusión fuera del soporte libresco. Ello nos obliga además a repasar nuestras herramientas

metodológicas no siempre adaptadas a esas nuevas prácticas que lindan con lo no literario o cuestionan desde dentro lo literario. Recordemos con Jean-Michel Maulpoix que la poesía, concebida como “arte dotado de admirable amplitud y con un poder de acción singular” más que como género, “abraza todos los géneros para representar la literatura entera, y los pulveriza para ser la escritura entera” (2016: 8). A mi parecer, en esta paradoja radica la poesía en las creaciones intermedia (que trascienden pues lo textual), en las que dicha poesía se expone, al oído y a la vista, como siendo lo que siempre humaniza o capta la humanidad en un posible fenómeno de transmutación genética o genérica por venir. Por cierto, si en algunos video poemas retumba una voz lírica humana, ésta procede a veces de una fuente extraña, casi androide, dejando presagiar un devenir humano incierto, como por ejemplo en el video poema de la poetisa española Lola López-Cózar, titulado “De(s)pre(n)di-miento” (2014)¹, donde una voz femenina robotizada (¿la de la poetisa en un contestador telefónico?), pronuncia una serie de vocablos que empiezan por el prefijo des-, a medida que una mano (metonimia del escritor) des-escribe esos vocablos inscritos en cursivas con el efecto de un rebobinar de la película.

En esos cambios de cuerpo o pieles, la transmutación literaria en marcha supone nuevos modos de relacionarse y de recibir la experiencia literaria. Ahora bien, esos procesos de (des)-humanización se encarnan sin

¹ Videopoema accesible en <http://tapin2.org/lopez-cozar-lola> o en <https://www.youtube.com/watch?v=braNSbuciKc> , consultado el 26/12/2018.

embargo en una presencia acrecentada de los artistas/creadores, puestos en escena por el cuerpo o puesto en voz, o puesto en imagen (en caso de ausencia del cuerpo visible del autor), traduciendo entonces un punto de vista, tomando “múltiple posición” (Dziub, 2017), a través de la mirada de la cámara puesta sobre los paisajes, las figuras o sencillamente las palabras en el silencio de la pantalla. Comprendemos que por ejemplo, el soporte video impone una presencia, por cierto fantasmal a veces, que el soporte libresco no consigue transmitir totalmente, libro que permitió o ratificó precisamente la declaración, a la manera de Maurice Blanchot, de una muerte del autor con la complicidad de las ‘bellas letras’ impresas, autosuficientes y tal vez un tanto insensibles, inhumanas a fuerza de tanta autonomía metalingüística. Esto pudo acarrear una deriva formalista en la transmisión de la literatura, denunciada por el propio Todorov (2007), la aproximación a la letra rebasando el valor ético de la literatura.

El conjunto del presente artículo se focalizará sobre esa presencia intermitente de la figura del autor/creador (a menudo plural, colectivo), en las obras intermedia que son los videopoemas y en las huellas documentales que resultan de acciones poéticas, con el ejemplo preciso de “El gran poema de nadie” de Dionisio Cañas, a fin de considerar los retos de esas “escenografías autorales”, de esas “posturas” (Meizoz, 2016: 12) de intérpretes asumidas por los creadores contemporáneos, abriendo la puerta a una nueva hermenéutica.

Primicias de ‘intermedialidad’

La muerte presumida de la *auctoritas* del autor, en una sociedad democratizada que anhela ser horizontal y admite menos la transmisión descendiente, ha trasladado dicha figura de su torre de marfil a una sobreexposición mediática, no forzosamente como voz comprometida en el sentido sartriano, sino como escritor implicado en su lenguaje, en una postura crítica distanciada pero no menos responsable para con el mundo que habita, como lo comprueba Jérôme Meizoz, sociólogo de la literatura, a través de sus análisis de la noción de postura en una “literatura en persona” (2016), captada en la articulación entre discurso literario y discurso social. Mediatizado el discurso del autor, éste es vehiculado por otros *media* que el libro, circula en medio del “inmenso rumor de lo que se escribe y se dice en una sociedad”, a través de lo que Marc Angenot define como el “discurso social” (1992: 5); y este cambio de soporte implica a veces un cambio de lenguaje, el lenguaje articulado perdiéndose o enriqueciéndose en contacto con otros lenguajes (visual, sonoro, corpóreo...).

Es en este contexto en que hoy día advertimos una multiplicación de las obras intermedia, es decir espacios creados por varios *media* y el uso de varios soportes, bajo la forma de una interdependencia que obra ya desde el proceso creativo según los puristas (esto se aplicaría a la e-literatura o e-poesía); sin embargo, a veces el texto es anterior y modificado para una puesta en imagen y sonido por el propio poeta (hay pues un desfase a nivel de la creación pero la recepción sigue siendo intermedia); también notamos

colaboraciones entre artistas. Señalemos aun toda una producción de aficionados (ya no artistas) que trasladan por ejemplo al video poema textos del patrimonio literario. Repasemos aquí la definición, que traducimos, propuesta por Louis Hébert y Lucie Guillemette (2009: 1):

Aquí tienen la intermedialidad que estudia cómo textos y discursos no sólo pertenecen al campo del lenguaje, sino también a los soportes, las modalidades de transmisión, de aprendizaje de códigos (...). Dicho de otra manera, esas materialidades de la comunicación forman parte del trabajo de significación y de referencia; a semejanza de las producciones simbólicas, las Ideas no flotan en un éter insondable ni son sólo construcciones espirituales ajenas a sus componentes concretos.

La ‘intermedialidad’ participa pues de un proceso de materialización de las obras poéticas, por cierto no nuevo: recordemos los cambios de piel experimentados por las vanguardias del siglo XX (Duchamp, Léger, Buñuel con Lorca...) en que la poesía vino a inferir en las artes plásticas y visuales (mientras que hoy parece ser un movimiento contrario el que se opera); mencionemos también las experimentaciones de los colectivos de los años 60-70 como Fluxus o 80-90 como Esdrújbank, colectivo de artista al que perteneció Dionisio Cañas, junto a Patricia Gadea, Juan Ugalde y Mariano Lozano.

Esos cambios de piel se democratizan hoy en creadores que son a menudo poetas: obviamente porque la evolución de la técnica video ha vuelto asequible la captación de imágenes, sonidos y el arte del montaje; porque la difusión por los blogs, youtube... lo expande todo a gran

velocidad; pero tal vez también porque en estos tiempos de virtualización de nuestra humanidad, quizás urja el hacer resonar, en todas sus dimensiones, ese lenguaje articulado, que es lo propio del hombre, lenguaje primitivamente poético e intermedia si nos remontamos a la paleontología de la 'intermedialidad' como nos incita el especialista del concepto, el profesor Jürgen E. Müller, de la universidad de Bayreuth. Nos recuerda en efecto las aportaciones de las investigaciones en el campo de la arqueología del sonido sobre aquellos espacios multi-intermediáticos que eran las cuevas prehistóricas, donde la función icónica de los signos grabados en la piedra (nuestro soporte primitivo) era impensable sin los sonidos para experimentar las cuevas, porque no había luz; ahora bien, los dibujos se situaban a menudo en las zonas embudo de las cuevas, por cierto las más oscuras pero ahí donde la amplificación del sonido era mayor. Se sospecha pues interacciones entre el cuerpo de aquellos primeros hombres-performers de las cuevas y su médium circundante. Evidentemente, ya hallamos esa experiencia de la resonancia en la conocida poesía sonora; pero he localizado también ese esquema de la cueva, implícito, incluso inconscientemente presente, en numerosos video poemas, sea por la puesta en espacio, el juego de eco y/o de resonancias, el trabajo sobre la luz, las inscripciones de la letra de índole arqueológica.... Señalemos el principio de los video haikus de Dionisio Cañas, rodado en una iglesia construida por el arquitecto Le Corbusier, en la ciudad de Firminy (Francia), con muros de cemento, con una toma y efectos sonoros que nos instalan en un ambiente cavernoso. Un ambiente semejante es de apuntar cuando el poeta filma, en

contrapicado, siempre con su iphone, los muros escarpados de lo que podría ser el interior de un pozo, o aún cuando hace que retumben las gotas de agua...

Tomemos también el ejemplo del poeta, músico, performer y sicoterapeuta chileno Martin Bakero, que reanuda con la experiencia de un proto-lenguaje. Se define asimismo como un “terapoeta” y su poesía como “acusemántica”, o sea un tomar la medida entre “el pensamiento sonoro y su especialización”; hace un trabajo de permutación, de combinatoria con las sílabas, pensando en la presencia atómica inherente a la letra y el soplo:

Explorando pues las sílabas, crea una nomenclatura entre el sonido, la imagen y el texto en poesía; intenta reinventar el vínculo entre las palabras y las cosas, entre lo real y lo imaginario. Considera como poesía neumática la posibilidad de transmitir la vida en los objetos a través de la poesía, en un acercamiento centrado en lo proto-verbal².

Sus performances públicas se asimilan a unos trances en que poemas en movimientos son proyectados sobre su cuerpo y sobre pantallas, con una voz especializada en sonido cuorafónico. Paradójicamente, sus experimentaciones hacen coincidir el recuerdo de una proto-humanidad con la intuición de una humanidad androide por venir en la obra *Buzos tácticos* (2013), captación video que conserva las huellas de una *performance* y desvela una escritura por sustitución paradigmática de unidades fonológicas

² Véase su presentación en la página facebook siguiente:
<https://www.facebook.com/martinbakero>, enlace consultado el 26/12/2018.

en las series de palabras pronunciadas (“cerro/cero/cierro”)³. Esta experimentación carece de narración construida, inútil además si recurrimos poéticamente a un acercamiento de realidades alejadas, ajenas (como ya nos lo preconizaba la definición de la imagen poética según el poeta francés Pierre Reverdy) con palabras pronunciadas y/o escritas e imágenes que el propio Pasolini podría asumir en su cine de poesía “pre-gramatical”, “pre-humano”, “salvaje” (Pasolini, 1976: 137), “casi animal”, en una “forma de comunicación literalmente elemental y pues de cierta manera universal” como nos lo explica Nikol Dziub (2017).

El video poesía

El video poema reanuda con la idea del poeta Paul Valéry para quien “*escribir es salir al escenario*” (Meizoz, 40). Me parece que la “*dimensión dramaturgica inherente a toda actividad social*” y la “*dimensión estética de una “escultura de sí mismo*” (Meizoz, 2016: 35) —dimensiones que se articulan en la postura de autor definida por Meizoz como “efecto escénico (una persona)” y como “*actividad enunciativa (un ethos: tono, oralidad, corporeidad)*” (2016: 35) —, coinciden pues naturalmente, más visiblemente, en el dispositivo video poemático. El video poema refuerza la concepción de la literatura como actividad de intercambio y de comunicación

³ Se puede ver y oír esta captación en el sitio web Tapin², sitio de poesía contemporánea internacional, que defiende una poesía de acción fuera del libro: <http://tapin2.org/buzos-tacticos>, consultado el 26/12/2018.

Dentro de este quehacer literario, el autor aparece como central, oscilando entre diversas posturas⁴: la del “autor real” inscrito en una vivencia biográfica, que desaparece en parte detrás de la postura del “autor textual” (Meizoz, 2016: 11) o video poemático, en un yo representado, personaje alejado de la “realidad orgánica” (Goffman, 1973: 238). Esta última postura de “autor textual” configura o no la representación de la postura del “escritor” (instancia entregada al público, a veces con un seudónimo). Sabiendo que el “conjunto de esas representaciones del autor” participan de una configuración del “escritor imaginario” y que “el repertorio del escritor imaginario de una época determina las formas tomadas por el autor real y el autor textual” (Meizoz, 2016: 11).

Ese juego de posturas intermitentes, en función de las apariciones-desapariciones del cuerpo del autor, de su voz, en función de las imágenes mentales y físicas representadas, ese juego se hace pues más complejo por la interferencia de otros actantes *in praesentia* o *in absentia*, como co-creadores o apoyos técnicos exteriores posibles. Propongo aquí tres ejemplos:

- En el video poema del poeta colombiano Carlos Aguasaco, “Palabras para un capítulo extra del Don Quijote” (2010), dirigido y producido por su hermano Jhon Aguasaco, se oye la voz lírica (de un personaje-poeta llamado Alonso Quijano-Don Quijote), aunque el

⁴ Recupero aquí las categorías enunciadas por José-Luis Diaz en *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007, citado por Meizoz (2016: 11).

cuerpo y la voz carnal que parece desempeñar su papel son de un actor, caminante en un espacio urbano y nocturno contemporáneo, leyendo en ciertos planos un folleto que podría ser la plasmación del capítulo extra, en un guiño a la representación ficticia que hace Cervantes de sí mismo en su novela, cuyo origen sería el famoso manuscrito encontrado de un cierto Cide Hamete Benengeli⁵.

- En el video poema “Acuarela hablada” (Cañas, 2007: n°3), podemos reconocer al poeta y *performer*, de nacionalidad española y norteamericana, Dionisio Cañas, autor falsamente real (si recuperamos las categorías de José-Luis Diaz), sin camiseta, en una escena nocturna, rodada en plano medio pecho. Parece pintado de blanco sea por maquillaje sea por solarización, de ahí la referencia al Pierrot. La solarización acentúa la irrealidad de su rostro hablante, inmóvil, cuya boca profiere palabras pronunciadas por la voz de una mujer que parlotea fuera de campo. Esta ausencia de sincronismo entre la banda sonora y la imagen es afectada incluso por el surgimiento de una frase escrita que cubre el plano en dos fases: “*SIN LA MUERTE LA VIDA ES*”... (la voz sigue hablando) “*UNA MIERDA*”, en mayúsculas. Esta captación *in vivo* del discurso ambiente, “*discurso social*” (Angenot, 1992: 5), no literario, de la mujer, es montada como contrapunto de lo escrito (frase

⁵ Videopoema accesible en <https://www.youtube.com/watch?v=xmLyct4AzMY>, consultado el 26/12/2018.

voluntariamente prosaica y grosera). La sobre-presencia del cuerpo del autor (que se define a sí mismo como nómada) se impone casi de manera incongruente, como si no estuviera en su sitio, como buscando otros sitios para llevar la poesía fuera de la cadena del libro, irrumpiendo ésta por el silencio oral de la figura del poeta (que sólo mima la palabra) y su provocación escrita en el flujo incesante del discurso social.

- La propia voz de la poetisa y *performer* española Alicia García Núñez, diciendo un poema con tonalidad disonante y cínica, no coincide con la *performance* en transcurso de su propio cuerpo visible en el video poema “Fear is a lie” (2011)⁶, o en el video poema “Alimentamos lo nuestro” (2010)⁷, donde la voz de la poetisa alterna con una voz ajena (la de Sol Segura), las dos aceleradas, en adecuación con el flujo de imágenes caleidoscópicas de paisajes, de documental de animales que desfilan ante nuestros ojos.

Estos ejemplos no son sino una pequeña muestra de otras tantas escenografías autorales que recurren a veces a las estéticas del cine experimental, documental, de ficción y participan de una reflexión meta-literaria y po-ética; todo ello pasando en función de las creaciones o dentro de las creaciones, de la proyección de una interioridad subjetiva,

⁶ Videopoema accesible en <http://www.aliciag.es/p/video.html>, realizado por MissCanica, consultado el 26/12/2018.

⁷ Videopoema accesible en <http://www.aliciag.es/p/video.html>, realizado por MissCanica, consultado el 26/12/2018.

subconsciente, en un guiño vanguardista, a la captación de una exterioridad falsamente objetiva de lo real (en una estética documental como en el video poema de Alicia García Núñez “Buena chica” (2010)⁸, realizado por Jairo Arráez).

Las imágenes, las palabras (escritas u orales), la banda sonora se documentan mutuamente. La contextualización y resonancia de signos lingüísticos con otros signos refuerza el principio “proto-deconstructor de *ostranenie*” (del extrañar) de Chklovski (1965: 83), en que “lo poético es entonces el soporte y la manifestación de una toma de distancia crítica” (Dziub, 2017); la dimensión metalingüística se revela en ello consubstancial al montaje video poemático por la confrontación de los lenguajes, que implica una resistencia en el momento de recepción que nos saca de la pasividad (en ello, podríamos generalizar esta resistencia a toda creación intermedia):

El objetivo del arte es dar una sensación del objeto como visión no como reconocimiento; el procedimiento artístico es el que consiste en un oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción (Chklovski, 1965: 83).

Hacia el gran poema de nadie

Dicho proceso de *ostranenie*, como “visión”, es el que me parece obrar en acciones poéticas, como la del “Gran poema de Nadie”, experimentado en varias ciudades del mundo entre 2002 y 2012, entre las

⁸ Videopoema accesible en <http://www.aliciag.es/>, consultado el 26/12/2018.

cuales El Cairo en el año 2011⁹. Analicé sus huellas documentales, llevándolo a mi vez a experimentaciones pedagógicas con un alumnado de instituto en Francia, gracias a la colaboración de colegas de secundaria, ya sin la presencia del creador del proyecto (Dionisio Cañas, quien recibimos en el 2018 en Lyon 2 y presente en este congreso), viajando ya por sí sólo este “Gran poema de Nadie”; de todos modos, en su principio ya se concebía éste como una creación colectiva, sin autoría principal, a partir de las palabras encontradas en la calle, la basura o en cualquier lugar —con una perspectiva eco-poética también interesante¹⁰. La experimentación pedagógica tuvo como objetivo un distanciamiento auto-reflexivo, la observación del grupo clase a través de las huellas documentales y el trabajo colaborativo en la “recogida”, la “composición” y la “exposición de la banderola”, o sea las tres etapas enunciadas por el propio Dionisio Cañas.

Por cierto, trabajar con el alumnado (o como críticos literarios) sobre las huellas documentales de las acciones poéticas o *performances* de autores, les —y nos— permite acceder a una literatura fuera del libro. Las huellas documentales conservan el rastro de una experiencia literaria objetivada en “imágenes-percepción”, captadas, a veces realizándose dicha

⁹ Dionisio Cañas, “El Gran Poema de Nadie en el Cairo”:

<<https://www.youtube.com/watch?v=mIRYlCoAOPM>>, consultado el 28/12/2018. Véase también elementos de análisis que propuse en el artículo siguiente: “Un poema, un vídeo-poema, un blog, una calle: avatares del *quijote* y persistencia de la gestualidad quijotesca en la poesía contemporánea real y/o virtual” (Castro, 2015).

¹⁰ Para mayor información véase el sitio Web elaborado por el artista:

<<http://www.elgranpoemadenadie.com/>>, consultado el 28/12/2018.

experiencia, por una “conciencia-cámara”¹¹, y en ello participan de la estética del cine documental; “ficcionalizan elementos de lo real, en un gesto de hibridación” por ser un “punto de vista que se posiciona forzosamente”. Tenemos un “modo de presencia, un efecto de real que no funciona según las modalidades de la *mimesis* sino según una presentación de fragmentos de realidad” (Kerfa, 2016). Si las huellas documentales pueden tomar un valor de archivo, éste es muy relativo, porque lo que nos queda de la experiencia de una acción poética como el “Gran Poema de Nadie” se restringe a un rastro muy leve, fragmentario pues, de un ser y estar “en lo actual de nuestras vidas”, diría Charles Pennequin, poeta del Norte de Francia, que reanuda así con un enfoque vanguardista. Este guiño a Charles Pennequin nos parece tanto más oportuno respecto a Dionisio Cañas, cuanto que éste vivió parte de su infancia y adolescencia en este Norte francés, lugar de vida en que Cañas, el poeta nómada, coincidió con el mayo del 68 como obrero y estudiante en Bellas artes. Este nomadismo —plenamente reivindicado, tanto a nivel vital como estético— refuerza la necesidad de una vivencia de “lo actual de nuestras vidas”, en el doble sentido etimológico del vocablo, es decir un estar en el presente y un estar en actividad. Es precisamente este ‘presente’ de la ‘acción’ poética el que nos escapa en gran parte, situándose en un fuera del escenario filmado por las huellas documentales. Lo que nos interesa desde un punto de vista

¹¹ Términos empleados por Gilles Deleuze a propósito del “cine del cine”, “estabilizado a medio camino entre objetividad y subjetividad” sobrepasadas, y que cobra un valor poético ya que presenta una “visión autónoma de lo continuo” (1983: 108).

didáctico, que sean las huellas de obras de autores o de un obrar llevado en clase (las primeras sirviendo de modelo a los siguientes) es su valor de documento, o sea de objeto de naturaleza variable, definido como secundario o segundo, que sirve de prueba o de apoyo para otra producción o intento de re-activación de ese “estar en el actual de nuestras vidas”, pero sobre todo intento de intensificación del gesto aquí poético, renovando el quehacer de la *poiēsis* griega.

Con este tipo de dispositivo didáctico (pero aun de acción poética de terreno), la poesía y su recepción dejan de ser un estado de ánimo sino que se aborda como un “acto social”. Sale de una apropiación individual, de una “relación de sí mismo con la obra o la práctica poética que se desarrollaría en un contexto desprovisto de interferencias” (Coavoux, 2013: 74), para reactivar sus funciones culturales y éticas de sociabilidad, la recepción induciendo también las modalidades de interpretación.

Diría, para concluir, que no sólo los soportes y creaciones poéticas intermedia causan renovaciones metodológicas, sino que influyen también en la recepción e interpretación de dichas creaciones. Situándose en la continuidad de un movimiento auto-reflexivo del arte poético y de sus virtudes *etho-poiëticas* (diría el poeta martiniqués Monchoachi), parecen participar de una poesía de la “supervivencia”, término usado por Georges Didi-Huberman acerca del cine de Pasolini como “un cine de energía vital porque enfrentado a la desaparición de las cosas y de los seres” (2014: 91). Esta inminencia y conciencia de la desaparición de la efímera expresión

poética es la que lleva en sí el soporte video, la huellas documentales, permitiendo sin embargo una difusión a ‘gran escala’ terrible y ‘contagiosa’, decía ya Jean Epstein a propósito del cine (1955: 52, 71), contagio con que soñamos para una poesía en extensión.

Bibliografía

A lo largo del artículo, todas las traducciones de citas procedentes de escritos en francés son nuestras.

Aguasaco, Carlos. 2011. “Palabras para un capítulo extra en *Don Quijote*”. Puesto en línea el 15/04/2011.

<<https://www.youtube.com/watch?v=xmLyct4AzMY>>, [consultado el 26/12/2018].

Angenot, Marc. 1992. “Que peut la littérature ? : sociocritique littéraire et critique du discours social”. En J. Neefs & M.-C. Ropars (dir.), 1992. *La politique du texte : Enjeux sociocritiques* (pp. 9-27). Lille: PUL.

Bakero, Martín. 2013. “Buzos tácticos”. <<http://tapin2.org/buzos-tacticos>>, [consultado el 26/12/2018].

Castro, Idoli. 2015. “Un poema, un vídeo-poema, un blog,... una calle: avatares del *Quijote* y persistencia de la gestualidad quijotesca en la poesía contemporánea real y/o virtual”. En C. Mata Induráin (ed.), 2015. *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo* (pp. 37-47). Pamplona: EUNSA.

Cañas, Dionisio. 2007. *Videopoemas 2002-2006*. Servicio de publicaciones-
Consejería de cultura de Castilla La Mancha.

———. 2002-2012. “El Gran Poema de Nadie”.

<<http://www.elgranpoemadenadie.com/>>, [consultado el 28/12/2018].

Chklovski, Victor. 1965. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil.

Coavoux, Samuel. 2013. “Compétence artistique, réception et
démocratisation”, *Marges* (n°15, 2012): pp. 68-80. Puesto en línea el
15/10/2013. <<http://marges.revues.org/355>>, [consultado el 28/12/2018].

Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Éditions de
Minuit.

Didi-Huberman, Georges. 2014. *Sentir le grisou*. Paris: Minuit.

Dziub, Nikol. 04/2017. “Le « cinéma de poésie », ou l’identité du poétique
et du politique”. En *Fabula-LhT*, n°18, “Un je-ne-sais-quoi de « poétique »”.
<<http://www.fabula.org/lht/18/dziub.html>>, [consultado el 26/12/2018].

Epstein, Jean. 1955. *Esprit de cinéma*. Genève/Paris: Jeheber.

García Núñez, Alicia. 2011. “Fear is a lie”.

<<http://www.aliciag.es/p/video.html>>, [consultado el 26/12/2018].

———. 2010. “Alimentamos lo nuestro”.

<<http://www.aliciag.es/p/video.html>>, [consultado el 26/12/2018].

———. 2010. “Buena chica”. <<http://www.aliciag.es/>>,
[consultado el 26/12/2018].

Goffman, Erving. 1973. *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La Présentation de soi*. Paris: Minuit.

Hébert, Luis & Guillemette, Lucie (dir.). 2009. *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*. Québec: Presses de l'université Laval.

Kerfa, Sonia. 2016. “« Europe année 0 ». De quelques films décapés de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi ou comment rendre compte d'une histoire filmée de la prédation”. En D. Marchiori (org.), sesión del seminario “L'expérimentation documentaire”, el 25/01/2016. Universidad Lumière-Lyon 2.

López-Cózar, Lola. 2014. “De(s)pre(n)di-miento”. <<http://tapin2.org/lopez-cozar-lola>>, [consultado el 26/12/2018].

Maulpoix, Jean-Michel. 2016. *La poésie a mauvais genre*. Paris: Corti.

Meizoz, Jérôme. 2016. *La littérature “en personne”. Scène médiatique et formes d'incarnation*. Genève: Editions Slatkine.

Pasolini, Pier Paolo. 1976. “8- Le cinéma de poésie”. En *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*: pp. 137-155. Paris: Payot.

Todorov, Tzvetan. 2007. *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.