

## DE ORFEO A LAS MÉNADES: HACIA UNA VIDEOPOESÍA NÓMADA EN *THERE IS NO FORGETTING* DE MARGARITA BECERRA CANO<sup>1</sup>

*Juan Carlos Guerrero-Hernández*

Investigador independiente y Profesor visitante del Kalamazoo College  
juan.guerrero.hernandez@gmail.com

### RESUMEN / ABSTRACT

Como contribución al estudio de la producción de videopoesía hecha por mujeres, se analiza y discute una de las primeras obras de videopoesía producida en el continente americano. En esta obra la artista, Margarita Becerra Cano, apuesta por una decidida y rizomática desterritorialización del poema escrito y propone una creación audiovisual que con irreverencia desgarró la figura de la autoridad del poeta hombre. La autora recurre a diversos tipos de traducciones a fin de trazar videográficamente un espacio-tiempo híbrido de potencial creación poética nómada que responda al contexto cultural y tecnológico contemporáneo con históricas implicaciones de género y coloniales.

PALABRAS CLAVE: videopoesía, *détournement*, género, traducción, transmedialidad.

### FROM ORFEO TO THE MAENADS: TOWARDS A NOMADIC VIDEOPOETRY IN MARGARITA BECERRA CANO'S *THERE IS NO FORGETTING*

As a contribution to the study of video poetry produced by women, one of the first video poems ever produced in the Americas will be analyzed and discussed. In this work, the artist is committed to a decided and rhizomatic deterritorialization of the written poem, proposing an audiovisual creation that irreverently tears apart the figure of the authority of the male poet.

<sup>1</sup> Agradezco a Margarita Becerra Cano por su obra, su amistad y su siempre amable disposición para conversar sobre su producción e inquietudes artísticas y personales.

Becerra Cano uses various types of translations to video-graphically trace a hybrid space-time of potential nomadic and poetic creation, responding to the contemporary cultural and technological context with historical gender and colonial implications.

KEYWORDS: video poetry, *détournement*, gender, translation, transmediality.

Recepción: 25/10/2020

Aprobación: 06/09/2021

El presente artículo forma parte de un proyecto cuyo objetivo es estudiar las primeras obras de video y video poesía producidas por mujeres en Colombia o por Colombianas de la diáspora hasta finales de los años ochenta. Este proyecto ha incluido la ardua labor de buscar y desenterrar obras olvidadas en archivos marginales de instituciones públicas y privadas, y en archivos de artistas o familiares, restaurar cintas en estado de conservación muy pobre, y digitalizar las obras recuperables. En este proceso se ha podido rescatar una pequeña parte de la obra de Margarita Becerra Cano quien junto con la artista Omaira Abadía, contemporánea suya, son las colombianas que más videos produjeron hasta fines de la primera década del siglo XXI. Infortunadamente la larga y valiosa producción de libro arte y video que Becerra Cano comenzó en Colombia hacia 1985 y desarrolló profusamente en Estados Unidos hasta el año 2005, se perdió a causa del huracán Katrina. Como muchas otras y otros video artistas, debido a la falta de interés institucional y del mercado del arte en la promoción y preservación del videoarte y de la producción de mujeres artistas, especialmente de origen latinoamericano, Becerra Cano tuvo que verse obligada a preservar los máster y copias en su propia casa. Afortunadamente existen copias de algunas de sus primeras obras en la Universidad de Los Andes (Bogotá) entregada a una colección inicialmente organizada por María Teresa Guerrero (sin relación alguna con quien escribe), y en archivos familiares en Colombia.

Nacida en Bogotá en el año del caballo, Becerra Cano estudió arte en los Talleres de la Universidad de Los Andes (1983-1985) en la época en la que era necesario completar la educación formal en alguna universidad extranjera para obtener el título. Gracias a una beca del Estado finalizó sus estudios en el Old Westbury College, de la Universidad Estatal de Nueva York (1987), bajo la batuta de Luis Camnitzer. Después de regresar por un

semestre a Colombia, volvió al norte a estudiar una maestría en Libro Arte y otra en Video Arte en la Universidad de Siracusa, graduándose en 1990. Desde entonces, y siguiendo el impulso de su espíritu explorador y nómada así como su interés por la oralidad, la artista ha desarrollado una práctica que combina el video, el libro arte y la instalación, y ha vivido en Bogotá, Surat, y en diversas ciudades de Estados Unidos. Becerra Cano ha sido artista visitante en el Women's Studio Workshop (1991) y el Center for the Book Arts (1992), ganadora de la beca National Endowment for the Arts (1992) y del New York State Council on the Arts (1994). Tiene un doctorado en Español de la Universidad de Tulane en Nueva Orleans (2010), ha sido directora del Departamento de Educación del Museo de Arte Moderno de Bogotá (2012) y profesora de varias universidades en Estados Unidos.

El video que abordaré es *There is no forgetting* (1989, Umatic, color, sonido, 128 segundos), una de las tres obras que he podido rescatar de las producidas durante su estadía en la Universidad de Siracusa, donde la autora se distanció rápida y críticamente del tipo de producción estándar que se promovía en el programa de maestría y la universidad desde casi diez años antes de su llegada<sup>2</sup>. Dicha tendencia promovida por maestros y estudiantes, que en su clase era en gran mayoría hombres, buscaba emplear el video para emular el cine, la televisión y para hacer documentales, sin indagar en las posibilidades históricas y conceptuales del nuevo medio, ni atender a las posibilidades plásticas y poéticas de una grafía y poética audiovisual híbrida<sup>3</sup>. Precisamente este tipo de indagación y exploración atraviesa toda la obra de video de Becerra Cano, así como una continua reflexión por el lugar de la mujer migrante, y por cómo subvertir o dislocar con y en el video las fuerzas combinadas de género y técnicas y economías poéticas (Mulvey 24). Como mostraré, a pesar de que Becerra Cano no empleara esta categoría de videopoésia en su

<sup>2</sup> Con la salida de David Ross en 1974, quien se fue al Long Beach Museum como curador de video, emergieron fuertes tensiones entre los miembros del Synapse Experimental Program (1970-1977) que funcionaba como un canal de televisión estudiantil y servía de base para el programa de pregrado y maestría en video. Para 1977, la idea de un canal de corte televisivo fue política y económicamente ganando terreno y eventualmente el Synapse se transformó en el UUTV (1977-2004) que auspició la producción de comedias y noticieros y la transmisión de cine. Si bien en 1981 el canal y la universidad se separan, la influencia del canal persistió y el tipo de producciones que hacía influyó en el tipo de producción a fines de los ochenta en la universidad.

<sup>3</sup> Entre otras cosas, Becerra Cano señala que el material producido por sus compañeros le parecía “rígido, sin fluidez, demasiado largo [...] y con poca] creatividad” (Comunicación personal, 20 de septiembre de 2020).

momento, *There is no forgetting* es un corto videopoema compuesto por tres partes o fases que rompe con el isomorfismo característico de la videopoesía, especialmente la concreta brasileña, protagonista a nivel mundial desde fines de 1980 cuando este género emerge en diversos lugares del planeta. En este videopoema, uno entre los primeros realizados en el continente, Becerra Cano desarrolla una grafía audiovisual que echa mano de la tradición literaria con irreverencia y de la traducción así como de la remediación para romper con la figura masculina del poeta representando por Orfeo, e invitar a la interpretación y creación de sentido y a la desterritorialización del poema escrito que responda al contexto cultural y tecnológico contemporáneo.

#### DEL TEXTO A LO AUDIOVISUAL: REMEDIACIÓN Y PERFORMANCE

La primera parte ( 0''-32'') ofrece una pantalla en negro con una fila de puntos seguidos de color blanco en la parte baja de la imagen; larga elipsis que inicialmente se desplaza de izquierda a derecha. Pocos segundos después esta elipsis complica su dinámica al duplicarse en dos grupos de puntos separados por una serie de espacios en blanco: mientras el grupo de la izquierda el generador de caracteres mantiene la producción de puntos moviéndose del centro hacia la izquierda, en el grupo de la derecha se usa un truco con el que pareciera que ahora se generan puntos moviéndose hacia la derecha. Becerra Cano hace un pliegue de la elipsis con el que un segundo después da lugar a un texto, con elipsis incluida, que entra a la pantalla desde el margen derecho y se desplaza hacia la izquierda:

mis videos tienen mas de un idioma y no son meramente traducciones de uno al otro. me interesan sus sonidos.....las palabras son el reflejo de las imagenes que usted ve.....los sonidos son el complemento y juntos construyen un todo.....usted no necesita traducción..... [sic]. (Becerra Cano, *There is no forgetting*)



Imagen 1. *There is no forgetting* [video-still] (1989). ©Margarita Becerra Cano

El texto en movimiento de derecha a izquierda evoca la estrategia comunicativa, que se instala a partir de los años ochenta, en la que los subtítulos en movimiento tienen en general un carácter noticioso y sirven para anunciar situaciones imprevistas mientras se transmite un noticiero (v.g. un extra o un última hora) o cambios inesperados en la parrilla de la programación en vivo. E igualmente parece evocar la idea gutenberiana del texto posteriormente extrapolada para el texto computacional, y según la que un texto sería un “orden real de las palabras y la puntuación” tal como está contenido y estabilizado en un soporte cualquiera (vg. un manuscrito, un libro o un video) y usando los signos del caso (vg. alfabéticos, braille, señales electrónicas o impulsos magnéticos en una cinta) (Shillingsburg 46). No obstante, Becerra Cano complejiza esta noción y su función comunicativa. De hecho, mientras sucede un fundido o lenta transición a negro (*fade to black*), se alcanza a ver que en la frase final, “usted no necesita traducción”, ubicada en la esquina inferior derecha, los caracteres comienzan a aparecer sin moverse del lugar, como si fuese tímidos personajes (*characters*)

sobreponiéndose y cada uno reemplazando al anterior en el lugar de entrada. Como se sugiere con el término inglés, Becerra Cano sutilmente subraya el matiz performático de los caracteres. Así las cosas, esta animación de base electrónica y aparentemente inocua para los espectadores de hoy, acostumbrados a los malabarismos gráficos de la animación computacional, no era ni es por ello menos significativa. Con ella se evidencia, como también sucede más adelante, la posibilidad de que en el medio del video la sintaxis cambie y la lectura se vea forzada a redefinirse (Machado 209). Igualmente se hace evidente que sería problemático trasladar sin más la idea que tenemos de la escritura –forjada en el ámbito de la imprenta– al medio videográfico como si en éste no se afectara la naturaleza de la escritura (Hayles 94).

En este sentido, el texto sugiere las complicaciones de la videografía. Por lo pronto dejo de lado las dos primeras frases sobre las cuales volveré más adelante, para entonces hacer notar la complejidad de la aparentemente inocua frase “me interesan sus sonidos” de la que no es claro cuál sea el objeto indirecto. ¿Se refiere al sonido de los videos o de los idiomas o de las traducciones? Cierta complejidad, tensión y multiplicidad de posibilidades comienza a sugerirse cuando, con la pantalla en negro y en silencio –o más correctamente con el sonido de reproducción del video analógico que sutilmente evidencia características plásticas del medio y proceso videográfico<sup>4</sup>– se afirma que “las palabras son el reflejo de las imágenes” que el espectador ve (Imagen 1), y “los sonidos son el complemento y juntos construyen un todo”. Con la sutileza que caracteriza su obra, allí donde parece ofrecerse un mero texto introductorio o anuncio informativo, Becerra Cano nos ubica en medio de su propuesta poética y plástica: las palabras reflejan la oscuridad de la pantalla, y junto con el sutil sonido del medio forman un complejo tejido audiovisual de imagen, texto y sonido. En cierto sentido, esta primera parte hace un guiño a la ruptura que propone Stéphane Mallarmé frente a la palabra como reflejo del mundo. Para él, las palabras se reflejan a sí mismas en la totalidad del poema y solo pueden hacer “referencia a su fundamento sin fundamento” (Cristóbal Amorós), a una nada central al lenguaje escrito, donde el espacio en blanco de la imprenta (y el negro en este caso del video) es espacio y tiempo *de* la escritura.

<sup>4</sup> De manera relativamente análoga a la idea de un libro arte que se interesa por evidenciar las características del soporte, por ejemplo, del papel empleado, Becerra Cano permite que la edición análoga de video se haga patente en el sonido generado por el sistema de reproducción y edición.

Esta primera parte incita y a la vez invita a no caer en la tentación de suponer un mero traslado del texto al video y de oscurecer (*oblīvīscī*) el sonido y la pantalla, es decir, la tentación de olvidar el carácter performático del lenguaje audiovisual. En un juego de aparente tendencia al olvido y de perspicaz no olvido, en *There is no forgetting*, como reconociera en varias entrevistas que le hice entre 2018 y 2019, Becerra Cano evidencia una conciencia histórica de la grafía, del lenguaje y la poesía: ya en 1989 estaba interesada en las tradiciones indígenas americanas y la oralidad, y entendía que así como en el caso de los Aztecas la comunicación era ante todo comunicación iconográfica (Boone 315), como en los manuscritos e impresos posteriores era eminentemente escritural y la escritura era registro del habla y logos, a finales de los años ochenta era menester atender a la realidad de una creciente y amplia comunicación videográfica de carácter audiovisual que, no sobra reconocerlo, es en nuestro presente digital mucho más compleja que lo fuera en ese tiempo.





Imagen 2. *There is no forgetting* [video-still] (1989). ©Margarita Becerra Cano

Esta primera parte termina con una transición a negro y en silencio, antes de entrar a la segunda (33"-64"), que abre con el murmullo de gente hablando mientras la pantalla continúa en negro. Este sonido contrasta con la imagen que emerge siete segundos después mediante transición suave desde negro, y con la que comparte algunos segundos más. Se trata de una toma (con cámara en trípode) de una habitación casi a oscuras y en la que se alcanza a ver una ventana con *roller blind*, por la que entra una luz cenital que crea un trapecio de luz en el piso. Cerca de la ventana, en la habitación, se ve una mano de una silueta humana que gira y camina hacia la cámara. Mientras atraviesa el trapecio de luz en el piso y se confunde con su sombra, se escucha la voz de Becerra Cano diciendo "*I'm moving away*" (me alejo, me aparto, me separo) (Imagen 2). Luego, al acercarse a la cámara, la silueta desaparece con un fundido a negro que devuelve al espectador a la oscuridad de la pantalla en negro. El video sugiere al menos dos posibles *objetos* enunciativos: la silueta (sombra y contorno) y la habitación (oscura y continente); la silueta en movimiento, en *mouvance*, distanciándose u

ocultándose, y la habitación que la contiene, quieta pero en movimiento al desvanecerse gracias a la edición. La silueta y la habitación son como rastros (Derrida 47) enunciativos: no es evidente quién/qué, posiblemente en una suerte de distanciamiento –¿de sí, o de su lugar de habitación/aparición?–, enuncia su partida u ocultamiento.

Y la cuestión se vuelve tanto más compleja un segundo después, cuando mediante transición suave desde negro aparece una secuencia de tres tomas del mismo cuarto, organizadas con cortes directos. Esta vez se ve la silueta sentada en el piso y de perfil. Estas tomas están definidas por tres momentos de la apertura del *roller blind* y ligadas a las tres preguntas finales de una estrofa tomada de la traducción que hizo Edward Snow en 1984 de “El poeta” de Rainer Maria Rilke, parte de sus poemas-cosas: “[You’re withdrawing from me, you hour. / The beating of your wings leaves me bruised. / Alone:] What shall I do with my mouth? / With my night? with my day?” (Rilke 94).





Imagen 3. *There is no forgetting* [tres video-stills] (1989). ©Margarita Becerra Cano

Resulta muy sugerente la selección de los versos y de las imágenes. Como bellamente señala Daniel Joseph Polikoff, en los poemas-cosas no solo el yo poético tiende a desaparecer disperso en las cosas, sino que también es central la minuciosidad que “lleva el sello de un principio femenino de orden, la acción de clasificación del primer trabajo de Psique” (350) a quien las ‘cosas’ hablan y a quien el amor visitaba en la oscuridad. Además, se escucha “mouth” cuando el *roller blind* está completamente recogido, “night” cuando está desplegado a mitad de camino, y “day” cuando bloquea casi toda la luz (imagen 3) sugiriendo una subversión del ordenamiento esperado de día-apertura y noche-cerramiento. Se trata de un par de versos declamados acompañados del registro de una silueta sola en una habitación, sentada en el piso en aparente actitud pensativa y que segundos antes ha flotado, como una fantasmagoría, alejándose de las ventana y desapareciendo cerca de la cámara. ¿La ventana como metáfora de la boca, y la oscura habitación como espacio y metáfora de la psique y del cuerpo? ¿La silueta como transeúnte metáfora de psique-amor, de la palabra, de la memoria, o –de la conciencia– del espacio y tiempo? ¿Y el montaje audiovisual como tejido en que el habla es *détourné* por la imagen, de manera que su sentido –del habla, de la imágenes y del tejido– se escapa a los espectadores y en su(s) vuelo(s) (“batir de alas”) los deja de golpe solos frente a la oscuridad y el sonido del video?

Y sabiendo del interés de la artista por la fotografía y el cine evidente en sus obras del mismo año, ¿no cabe decir que esa silueta protagonista igualmente evoca olvidados referentes protofotográficos como el fisiotrazo y protocinematográficos como las sombras chinescas, de modo que, como eventual metáfora de la imagen cinematográfica tradicional, se marche ante la presencia de la cámara de video? Hago aquí referencia a la cuarta muerte del cine que identificó Godard en la transformación que pasa del montaje secuencial y del collage de orden fotográfico del cuadro a cuadro, al flujo de la imagen eléctrica de video (Guerrero-Hernández 397) que está siempre tejiéndose<sup>5</sup> a medio camino con el escaneo en la pantalla, y donde los pliegues desarrollan una ordenación y creación<sup>6</sup> otra como la artista resalta en su videoinstalación *Circus* (1989). No hay respuestas evidentes para esas y otras

<sup>5</sup> El escaneo de la pantalla en muchas ocasiones ha sido vinculado por artistas con el tejido, como por ejemplo sucede en la obra de Beryl Korot *Text and Commentary* (1976-1977).

<sup>6</sup> La plasticidad de la imagen de video, en tanto flujo eléctrico-electrónico, ofrece posibilidades de edición y posproducción inconcebibles en la imagen fotográfica y el montaje cinematográfico y, en parte, anteceden y nutren operaciones y manipulación de la imagen digital.

preguntas que este video invita a hacer, y que enfatizan que el espectador está, como se verá, frente a un complejo tejido y a la performance de un rizoma audiovisual.

#### DE ORFEO A LAS MÉNADES: TRADUCCIONES Y TRANSFORMACIÓN

La tercera parte (64''-128'') abre con la pantalla en negro y los cantos de un gallo y de pájaros a la distancia. Luego de dos segundos, ese audio continúa mientras aparece, mediante corte directo, un texto en el mismo tipo de carácter de la primera parte pero ahora en color azul celeste que permite hacer diversas asociaciones entre el sonido de aves y el mensaje, incluyendo, por obvias razones, la figura de las y los poetas como aves mensajeras. El texto incluye versos extraídos de la traducción inglesa, hecha por Belitt, en 1974, del poema "No hay olvido" (1935) de Pablo Neruda:

Ask me where I have been and I will tell you : things keep on  
happening.....if you question me : where have  
you come from ? I must talk to myself.....those  
w ho cross over with us, are not keepsakes.....  
[sic]. (Becerra Cano, *There is no forgetting*)

Cuando el espectador termina de leer la primera frase, el audio de los cantos de las aves continúa y aparece, mediante transición suave desde negro, una toma de la habitación que muestra a una silueta sentada en el piso, leyendo un libro. Cuatro segundos después de comenzar a circular el texto, se escucha la voz de Becerra Cano recitando las primeras líneas de las tres primeras estrofas del poema en español: "Si me preguntáis en dónde he estado / debo decir sucede. / Si me preguntáis de dónde vengo, tengo que conversar con cosas rotas. / No son recuerdos los que se han cruzado" (Imagen 4). La declamación finaliza prácticamente al mismo tiempo que el espectador termina de leer el texto en la pantalla.



Imagen 4. *There is no forgetting* [video-still] (1989). ©Margarita Becerra Cano

Con el retraso y las elipsis se refuerzan en esta tercera parte las diferencias *entre* voz y texto, palabra y escritura (Derrida 41), y palabra e imagen. Si la elipsis puede entenderse como una sutura que une “los dos labios de una herida” (Owens 207), Becerra Cano nos muestra los puntos como marcas de sustracción y pliegue perceptual y discursivo alrededor de la herida silenciosa del espacio en blanco; algo ya hecho en la primera parte. Pero mientras esta sutura y herida visuales son evidentes, a nivel aural el ritmo de la declamación solo insinúa sutiles pausas que borran (*oblittérant*) la sutura y herida. Mientras el subtítulo con sus elipsis recuerda que el texto viene de “otro lugar” y ha devenido “cosa rota”, la declamación en su sentido performativo y su sutil pero poderosa pausa colecta, y prácticamente borra la lejanía y la fractura. El subtítulo y la elipsis apuntan al texto como estrategia mnemónica y referencia de una lectura, como dirían Deleuze y Guattari, referida a una “memoria larga” y escrita que establece órdenes, filiaciones, desarrollos que se sugieren y a la vez se fracturan mediante puntos seguidos y espacios en blanco. Por su parte, la voz semeja ser performance de una “memoria corta” que abrevia,

incluye “el olvido como proceso” público (Deleuze y Guattari, *Mil* 21), en la declamación de “los temas y las fórmulas” (Ong 64).

Junto a esta diferencia que puede interpretarse como diferencia entre texto escrito y la traducción oral o simultánea (que significativamente comenzó retrasada unos segundos), hay igualmente diferencias en la traducción escrita. Por ejemplo, en el primer verso de este poema, el condicional del verso en español ha desaparecido, y allí donde el poeta siente una obligación existencial que le sobrepasa y le hace responder en caso de ser interrogado por su pasado, la traducción sugiere que el poeta –muy en estilo conversacional del estado de Nueva York de donde Belitt era originario (Tannen)<sup>7</sup>– establece una promesa con ese otro que puede ser él mismo: *ask me and I'll tell you*. Igualmente importante es el “sucede” que en Neruda está fuertemente marcado por el *happens* inglés, toda vez que el poema fue escrito durante los años de exilio autoimpuesto como diplomático en una colonia británica donde el único idioma que él conocía era el inglés (Farah 70). En vez de denotar “ir detrás o después de”, el “sucede” en el poema enfatiza el tiempo y el devenir. No obstante, el uso del “sucede” es igualmente extraño para Belitt, quien se ve forzado a traducirlo haciendo referencia a las “cosas” que por más ampliamente que se quiera asumir, no atienden al carácter existencial del [*it*] *happens* inglés. El “sucede” del poema es infiel al español, o mejor aún, a la expectativa de la pureza de una lengua *madre* (retórica común en la época, por ejemplo en Colombia y en Estados Unidos)<sup>8</sup>. Y el “happens” es infiel al poema en tanto que da al verso una voz pragmática matizada por una conciencia de las cosas que quizá no es lejana a la vanitas de la tradición barroca española que se encuentra en la poesía de Belitt (“Ben Belitt”).

Becerra Cano va más allá de la idea de Jorge Luis Borges de que la traducción es infiel al original, y que este es igualmente infiel a su traducción en la medida que aquella desarrolla sentidos virtuales, truncados, e incluso imprevistos que el original no había logrado (109). Si al final de la primera parte se dice que se usa más de un idioma y que las frases no son meramente traducciones y que no se necesita traducción, es porque importa poco el lugar

<sup>7</sup> La lingüista Deborah Tannen señala que en la ciudad de Nueva York, y las zonas de influencia en el estado del mismo nombre, hay una marcada tendencia “a involucrar [directamente] a la otra persona, mientras que en otras partes del país, dice ella, la gente tiende a evitar hacer preguntas como modo de no forzar la interlocución y muestra de respetuosa distancia.

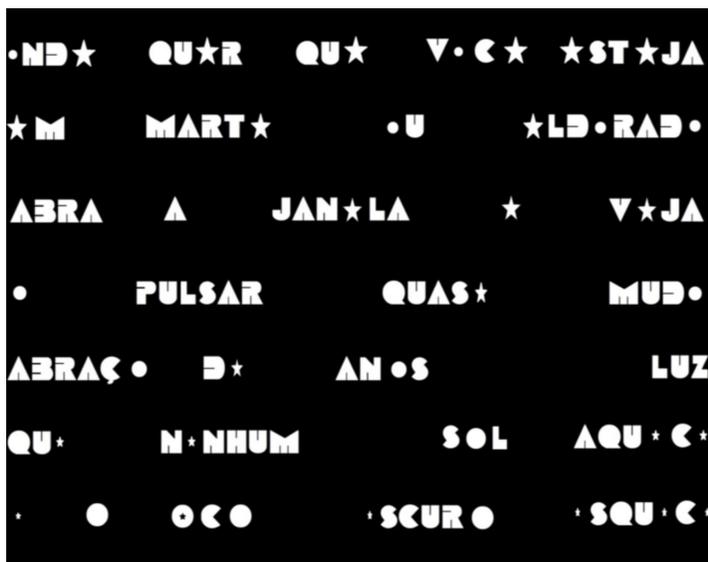
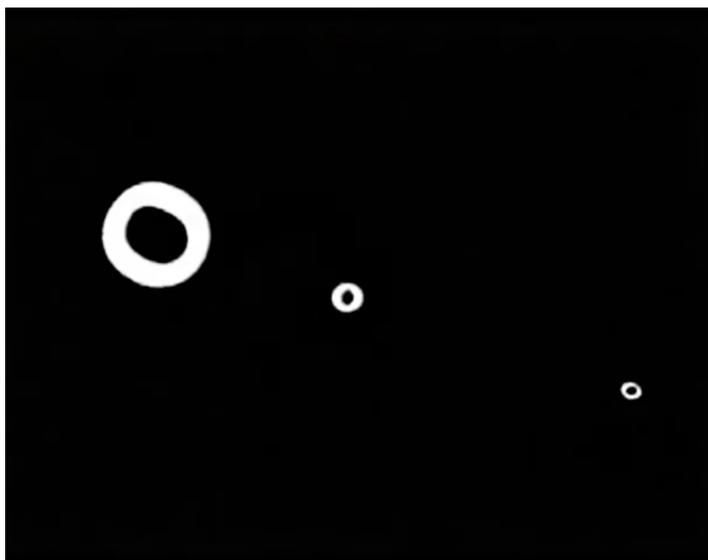
<sup>8</sup> Bien conocidas son la retórica decimonónica, para parafrasear a Ángel Rama, de una nación-madre letrada en Colombia, así como larga la historia de completa omisión y marginalización del spanglish en el norte.

de partida (“de dónde vengo”) y de llegada, e importa menos la fidelidad, así como importa poco cuál sea la habitación donde está la silueta. Lo importante es el movimiento: “I’m moving away”, “sucede”, “happens”. Con cierta intensidad rilkeana de una silueta enunciativa que vuelve al cuarto y escribe –o posiblemente lee para sí– en inglés y declama –o posiblemente lee en voz alta– en español, respectivamente, “Ask me where I have been...” y “Si me preguntáis en dónde he estado...”, Becerra Cano usa el original y las traducciones<sup>9</sup> para trazar videográficamente un espacio-tiempo de traslado, diferencias y movimiento<sup>10</sup>, un espacio-tiempo de potencial creación poética en el que, dependiendo de su familiaridad con las lenguas, los poemas, y su disposición y curiosidad, cada espectador identifica potencialidades de sentido<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Algo relativamente similar, aunque limitado a la escritura, sucede en los mismos años con los poetas neobjetivistas latinoamericanos que publicaban, en un mismo ejemplar, diferentes traducciones y apropiaciones de poemas ingleses, en contrastante respuesta a la tendencia imperial de las traducciones del español y al inglés hechas anteriormente por el grupo Deep Image (Galvin 372).

<sup>10</sup> Igualmente nótese que en la segunda frase el condicional ha sido incluido y se ha transformado el “tengo que conversar con cosas rotas” en “I must talk to myself”. Es como si Belitt intentara resolver, con un retraso significativo, su omisión en el primer verso. Mientras Neruda afirma que si fuese interrogado por su procedencia se vería en la necesidad de tener que hablar con las cosas rotas, que sirven metafóricamente para denotar su fractura interna en el exilio. La traducción sugiere más bien la necesidad de un monólogo retrospectivo en el que el sujeto en exilio, en aislamiento del mundo, da una vuelta hacia su pasado. Becerra Cano aprovecha y juega con estas tensiones, desincronizaciones, borramientos y regresos.

<sup>11</sup> Por ejemplo, para el conocedor de la obra del poeta chileno y su traductor, el cuarto oscuro puede recordar la observación que Neruda hace de poetas como Mallarmé que escriben “poemas de habitaciones cerradas” porque en ellos la palabra remite al lenguaje, no al mundo; algo que él mismo hace en este poema. De hecho, la que pareciera ser una crítica al poeta francés era igualmente un reconocimiento como una influyente figura en el chileno, especialmente en “No hay olvido” que constituye el arte poético del segundo volumen de *Residencia en la tierra* (1935) (Alonso 72).



Imágenes 5 y 6. *Roda Lume* [Video-still] (1968, reconstruido 1986) © E. M. de Melo e Castro [Izquierda] y *Pulsar* [Video-still] (1984) © Paulo Barreto y Augusto de Campos [Derecha]

Junto a esta diferencias relacionada a la traducción interlingüística –oral y escrita– de Roman Jakobson (233), hay igualmente otra diferencia ya sugerida y relacionada con lo que él llamó traducción intersemiótica, y que la poesía y la videopoésia concretas rearticularon. Es así como, por ejemplo, el primer videopoema registrado en el mundo, *Roda Lume* (1963) de E. M. Melo e Castro (Imagen 5), y el primer videopoema brasileño registrado, *Pulsar* (1984) de Augusto de Campos (cantado/declamado por Caetano Veloso y realizado con el apoyo del grupo Olhar Eletrônico) (Imagen 6), acuden a la estrategia de la animación cinematográfica de cuadro a cuadro para, privilegiando el texto escrito y la “unidad rítmico-formal” (Rezende 45), asegurar isomorfismos entre unidades de texto y voz, y unidades de palabra e imagen en la “interpretación de los signos verbales mediante sistemas visuales no verbales” (Jakobson 233). De hecho, *Pulsar* evidencia una característica de toda la videopoésia brasileña del momento. Hubo que esperar hasta ya entrados los años noventa a que en su videopoema *Pessoa* (1993) Arnaldo Antunes comenzara a explorar otras lógicas (Ferreira 41) que Becerra Cano ya sugiere.

En vez de asumir la centralidad del texto (incluso el original y su traducción), ella realiza la imagen (incluida la pantalla en negro) y el sonido (incluido el ya mencionado silencio) para entender imagen, texto y sonido como un complejo tejido audiovisual. Si bien puede decirse que Becerra Cano entiende que la traducción intersemiótica es una operación en la que “un signo traduce al otro no para completarlo, sino para reverberarlo, para crear una resonancia con él” (Plaza 27), en vez de apostar por una complementación entre los tres elementos, aprovecha las diferencias, desfases, interrupciones de uno sobre otro.

En este sentido, también es importante notar la tendencia transmedial y remediadora en la obra de Becerra Cano. Si por un lado no hay una acrítica intención de verter la escritura forjada en el ámbito de la imprenta a una grafía en el video, tampoco es el caso que el video sea afirmado como un medio absolutamente independiente y diferente de la escritura y los medios tradicionales del arte, razón por la que no es una traducción intermedial à la Pierre Joris (“Toward” 10). Más bien, como sucede aquí especialmente en la segunda parte, y en su videoinstalación *A Book to be Remembered* (1989), Becerra Cano sugiere –coincidentalmente en los mismos años que Godard lo hiciera– la relación del video con medios y técnicas como la fotografía, el cine, la escritura y el sonido en cinta (Bolter y Grusin 47), y cómo el video convoca diferentes lenguajes y elementos de sistemas semióticos distintos.

Para Becerra Cano el video es un “fenómeno estético híbrido” (Simanowski 43) que evidencia, como posteriormente lo hará el arte digital, que ningún medio “puede ahora funcionar independientemente y establecer su propio espacio separado y purificado de significado cultural” (Bolter y Grusin 55). Es así como *There is no forgetting* traza videográficamente un espacio-tiempo híbrido de diferencias y potencial creación poética.

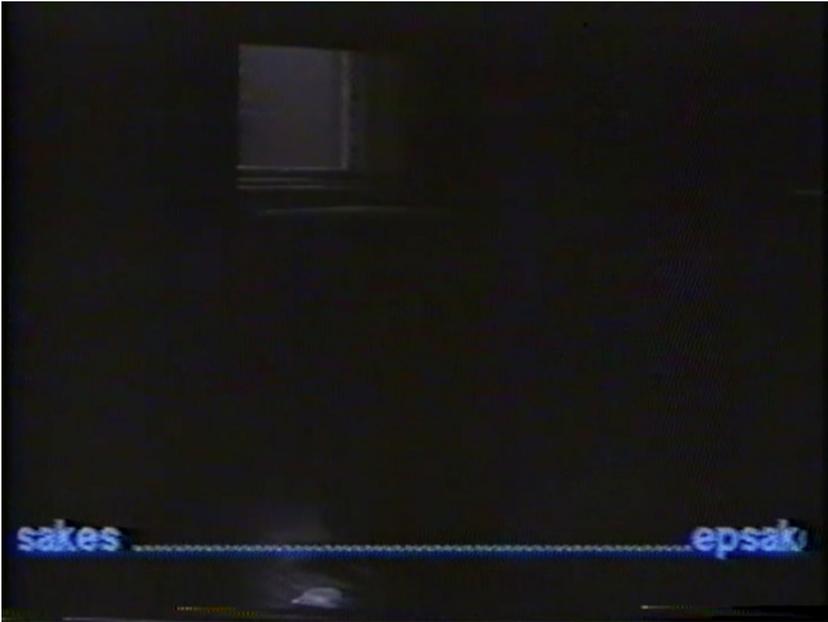


Imagen 7. *There is no forgetting* [video-still] (1989). ©Margarita Becerra Cano

En este contexto, Becerra Cano crea y aprovecha filiaciones, evocaciones visuales y sonoras, textos publicados, pero igualmente disonancias e inconsistencia entre texto y sonido, imagen y voz, e incluso errores de escritura en español debido a verse obligada a trabajar con un generador de caracteres diseñado para escribir en inglés. Precisamente, en este sentido, ha de valorarse lo que sigue en esta parte. Al final del subtítulo, Becerra Cano inserta en el “who” de la traducción de Belitt, un carácter de espacio en blanco. Esta inserción evidencia un olvido, una falla, una interrupción, o un retraso en el *quien* del original de Neruda, de la traducción de Belitt, de la transcripción y

declamación, y de la silueta, e incluso de la percepción y lectura que sugiere una “breve sensación de pérdida de claridad” y un experiencia “migratoria” (Bal 28). Nótese que hay un espacio de más entre *not* y *keepsakes*, y que al terminar la última elipsis del subtítulo que he transcrito arriba, los caracteres “are not keepsakes” aparecen de nuevo brevemente en el margen derecho de la pantalla, casi duplicando aquellos que salen, para en un juego de retrasos crear la sensación de difícil lecturabilidad (Imagen 7).

En *There is no forgetting* hay una compleja *differance*. Por esto mismo considero significativo el cierre de esta tercera e importante parte. Al terminar la declamación en español y la lectura en inglés, incluido el juego de caracteres, la silueta sentada en el suelo cierra el libro y comienza a levantarse mientras la línea de puntos azules comienza a desvanecerse. Un segundo después, la silueta desaparece en el fondo de la habitación oscura mientras el sonido de las aves es reemplazado por un coro de dos voces (es decir, la voz de Becerra Cano pero en un caso repetida y retrasada dos segundos) declamando en inglés “Why the distinctions of place, why should day / follow day, Why must the blackness / of the nighttime collected in our mouth(s) interpret the dead?”. Nótese que la última línea es distinta a la del original de Neruda y a la de la traducción de Belitt que, respectivamente, dicen “una negra noche / se acumula en la boca? Por qué muertos”, y “of nighttime collect in our mouths? Why the dead?”

Este gesto, no sobra subrayarlo, se refiere menos a la paloma como metáfora de la mujer en la poesía nerudiana, y más a tradiciones en el sur global del vuelo chamánico, por ejemplo la Yuruparí de las hijas de la luna (Becerra Cano, “Yuruparí” 185) y la Yoruba con el “poder [creador y destructor] del ave” (Abiodun 3), en las que las aves devienen mujeres y declaman en coro en una lengua extraña. Además, la artista *détourne* tanto el original como la traducción al hablar de “*our mouths*” que activamente (re)colectan la oscuridad de la noche y de la muerte, e interpretan los muertos. En el caso de Neruda y Belitt, cada uno con distintos matices, poeta y traductor evocan una antiquísima tradición de entender el poeta como la figura del Orfeo (*órphnē*: oscuridad), como intermediario entre el mundo de los “vivos que quieren oír hablar de los muertos y solicitan su testimonio, y [el mundo de] los muertos con los cuales lo liga un lazo particular”, y como intermediario “entre la muerte y su propia muerte” (Augé 85). En el caso de Becerra Cano, esta consciencia de la muerte y la finitud se transforma en un coro que, a diferencia de la vieja metáfora patriarcal de las –y los– traductores como mujeres fieles y castas, y como ecos o matrices de reproducción del autor (Chamberlain 455), declama

el texto apropiándose (“our mouths”) y transformándolo. Esta diferencia es significativa, es un giro subversivo ante la autoridad del poeta chileno y del poeta traductor norteamericano, y, en general, ante la autoridad de la figura patriarcal de Orfeo. De allí que vea el coro de mujeres como un coro de Ménades. Permítanme explicar por qué.

*Las Bacantes* de Eurípides revela una imagen compleja de las Ménades al diferenciar el sabio coro de ménades asiáticas que toca tambores, y el grupo de ménades tebanas que “vagan en las montañas” y en medio del trance destrozan a Penteo (Powers 56-63). Estas últimas han sido la referencia, en el patrimonio de la poesía y las artes en Occidente, para describir a las ménades en general como grupo que “desvaría” y que es opuesto al mesurado ideal del coro; cuestión que, por ejemplo, repite Julio Cortázar. En *Las Bacantes* el coro de ménades asiáticas se encarga de recordar que el misterio de la muerte les ha dado sabiduría, y que ha superado la expiación que resulta de la vagancia en las montañas y de participar en el ritual de *sparagmós* (*sparasso*: rasgar, obliterar) bajo el influjo de Dioniso. El coro de ménades asiáticas es un coro migrante, como podría decirse era Becerra Cano en Siracusa, y es igualmente un coro nómada y sabio porque regresa diferente tras la transformación por la que, durante esta tragedia, habrán de pasar las ménades tebanas. Como Dioniso y como las chamanas en diversas culturas, las ménades nómadas vuelven de su propia muerte “integrando su conocimiento de la realidad separada en sus facultades normales de percepción, [e] incorporando una visión más amplia” (Anzaldúa, *light* 33). Las ménades asiáticas son, y aquí parafraseo a Novalis, “poetas del poeta”, no porque canten la historia del héroe, sino porque poetizan la sabiduría que les es propia: le anuncian a las ménades tebanas que, no obstante la *oblittērātīo* (olvido-desgarramiento) producto de su vagar y sometimiento a los influjos de Dioniso, *no hay olvido* de la muerte como pasaje a través de sí mismas y producto de su sometimiento. Si de acuerdo con Octavio Paz la poesía “es una operación análoga a la creación poética” (Paz 9), puede entenderse que las ménades nómadas hacen una poesía que, como los misterios eleusinos en la antigua Grecia, toma la forma de la voz pública que, en la práctica ritual y performativa (Goff 287), no olvida su propia historia y responde y subvierte discursos y prácticas de corte patriarcal que amenazan su producción y autoridad (Kraemer 80).

Con esta poetización, lo que está en juego es una operación liberadora que, pensando en lo aquí dicho y en la operación hecha al texto en la primera parte, no solo consiste en un procedimiento de corte y desgarro del texto como memoria larga y materialización de la tradición patriarcal. Así como en la

primera parte Becerra Cano muestra los puntos seguidos como marcas de sustracción y pliegue, y así como con la declamación reteje un nuevo poema audiovisual, la poetización menádica y nómada es igualmente una operación creativa y de autoridad (Goff 282), que transforma el arte de Orfeo. No se trata de una mera metamorfosis literaria en el centro de la tradición, sino una transmutación de la poesía en los límites o márgenes anteriores (Paz decía que el origen de la poesía es siempre oral) y posteriores de la tradición literaria; transmutación que asume que el campo posible de la poesía *hoy* (o en 1989 para el caso) es también el de una videografía como sistema transmedial e híbrido de comunicación y espacio de interpretación y construcción de sentido y afección audiovisual.

## HACIA UNA VIDEOPOESÍA NÓMADA

El espacio-tiempo poético en *There is no forgetting* es creado con los diversos tipos de traducciones como instanciaciones de la *differánce*, así como el espacio-tiempo en y con el cual la videopoesía deviene nómada. Devenir nómada significa asumir la traducción deshaciéndose del dualismo origen-destino y de la idea decimonónica del viaje o puente. Devenir nómada significa afirmarse –como dijera Kemi Oyarzún al hablar de la revista *Nomadias*– como oportunidad de modificación de las “relaciones establecidas entre nosotros y las culturas que nos constituyen” (122) y de desplegar un deseo afirmativo mediante flujos transformadores que desestabilicen las identidades (Braidotti 109).

De esta manera, Becerra Cano sugiere que las y los artistas-traductores caben ser entendidos como creadores y desestabilizadores en un proceso de liberación de los polos de oposición entre las traductoras-Penélopes fieles al patrimonio (Wilson 1) y disciplina/arte, y las traductoras-Malinches traidoras y vendepatrias. A diferencia de la gran mayoría de los videopoetas (incluidos el español Dionisio Cañas, el brasileño Alonso de Campos, el italiano Gianni Toti y el canadiense Tom Konyves) que en los años ochenta y noventa llegaron al video como reconocidos escritores de poesía, Becerra Cano llegó a la videopoesía desde el arte y como artista visual, y esto marca en buena medida su idiosincrática apuesta, como pasará a su manera en los videopoemas de Valerie LeBlanc en Canadá. Por esto mismo, hay en su desarrollo de la videopoesía una diferencia clave con la propuesta hecha por Konyves, uno de los pocos videopoetas que ha teorizado sobre la videopoesía, quien considera

que es un “género de la poesía que se muestra en la pantalla, que se basa en el tiempo y tiene yuxtaposiciones poéticas de sonido e imágenes” (4).

Para Konyves, el texto –actual o virtualmente– escrito es conceptualmente elemento primario, originario, desde el que se entiende el videopoema y define su estructura. Plantea además que el objetivo de la videopoesía y su fidelidad es “demostrar el proceso de pensamiento y la simultaneidad de la experiencia expresados en palabras –visibles y/o audibles– cuyo significado está mezclado [y apoyado] con la imagen y el sonido sin estar ilustradas por ellos”, y sin someterse a ellos. A diferencia de esta propuesta que logra cobijar buena parte de la producción de videopoesía, Becerra Cano apostó por la descentralización de la escritura. No en vano, durante sus estudios de doctorado en lengua española en Estados Unidos, pidió y logró que sus exámenes no fuesen escritos sino orales (Comunicación personal, Agosto 8, 2019) y, podría decirse, performances que incluían la expresión oral, imágenes e incluso texto escrito proyectado. Becerra Cano, quien no se reconoce a sí misma como escritora, se esforzó por reformular la poesía como grafía y creación en sentido audiovisual. Más que concebir la videopoesía como una suerte de expansión territorial de los límites de la tradición poética como sucede con Cañas (López Cantos 167), se puede decir que Becerra Cano invita, y aquí parafraseo a Heidegger y su interpretación del *péras* griego (136), a una aproximación a esa tradición desde afuera. Los límites y márgenes de la poesía y la escritura no son solo donde terminan, sino también horizontes donde lo foráneo comienza la apropiación audiovisual, la reformulación, subversión y habitación –de la poesía y la escritura– desde otros saberes, haceres, lugares y cuerpos.

Migrando desde afuera y pasando por la poesía y Siracusa, la artista crea una poesía y videografía *menores* que utilizando la tradición y el medio y técnica de video con irreverencia es poesía y videografía otra, “transversal al poder” (Deleuze y Guattari, *Kafka* 31; Díaz 1); especialmente al poder de la entonces imperante figura del poeta y productor hombre y de la imperante producción narrativa en la Universidad de Siracusa. En esta dirección, no deja de ser significativo el final de la tercera parte y del video. Tan pronto termina la lectura a dos voces, aparecen inmediatamente los subtítulos en azul desplazándose de derecha a izquierda: primero puntos azules seguidos por el título del video en mayúsculas, más puntos seguidos, la dedicatoria, más puntos, los caracteres “*forgetting*” desapareciendo solo un par de espacios después de haber entrado por el margen derecho de la pantalla, otros puntos seguidos, y el nombre de la artista sin dar crédito a los poetas y traductores.

Luego de aparecer su nombre, hay una transición a negro mientras se escuchan de nuevo el canto de las aves con la que abrió la tercera parte. Un corte directo da lugar a un nuevo texto en azul con créditos a su amiga y asistente de producción Tiffany Shew, con quien forma otro coro productor que toma la tecnología “con sus manos”, mientras una transición desde negro deja ver que en la oscuridad de la habitación la silueta está sentándose en el piso. Luego, la obra termina con una transición a negro, como comienza y cierra cada una de sus partes.

El *loop* con el que el video es presentado, nos pone de lleno en la apuesta de Becerra Cano, pues puede migrar o mutar en introducción, glosa, e incluso intermediación. En este sentido, es importante notar que, como en otras obras, Becerra Cano permite la posibilidad de que el público entre en cualquier momento al videopoema, dé preeminencia a unos elementos audiovisuales (texto, sonido, imágenes), y reconstruya en cada parte, o cada nueva vez que vea el video, un nuevo recorrido, interpretaciones y sentidos de entretejimiento posibles de esos elementos en una lógica parcialmente reminiscente del rizoma.

En efecto, cada parte del video es menos mecanismo de una máquina de palabras y estrofas engranadas –que es como William Carlos William describiría el poema–, y más una “meseta” que vibra sobre y en sí misma, y un conjunto de fase y pliegues de un tejido. Cada parte es múltiple, no señala de manera decidida un fin exterior a ella misma (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 26), y no obstante ofrece intensidades que nutren en el espectador posibles sentidos que alimenten su percepción e interpretación con y de otras partes como se ha mostrado. Así pues, cabe decir que *There is no forgetting* invita a explorar una decidida y rizomática desterritorialización del poema escrito y del correspondiente hacer poético. En este sentido, su apuesta por experimentaciones marginales o menores como la videopoésía se adelanta y, a mi parecer supera la idea que Joris propuso en los noventa como manifiesto para el nuevo siglo, y según la cual el método de la poética nomádica ha de ser rizomático (“Notes” 37).

*There is no forgetting*, como lo hiciera en su inicios el llamado “giro traslacional”, respondió a los “desafíos traslacionales globales” y al inglés como idioma crecientemente hegemónico “con sus presiones de estandarización concomitantes” (Bachmann-Medick 177); ambos ejemplificados con la televisión global desde los ochenta y con el generador de caracteres producido en Japón con teclado en inglés que materializa la constricción idiomática y la imposición cultural y económica de acceso a y uso de la tecnología; algo

que también sucedió con las cámaras de video. Pero igualmente, la obra y ese giro responden a la necesidad actual de articular y afirmar la diferencia frente a esa y otras hegemonías, y a problematizar ciertas condiciones y relaciones de poder desiguales bajo o dentro de las cuales viven las y los migrante y creadores. En este sentido, *There is no forgetting* invita a que la traducción deba comprenderse más allá del ámbito lingüístico y medial tradicional, para entenderla dentro y como dinámica clave de los contextos culturales y tecnológicos complejos, con históricas implicaciones de género y neocoloniales.

De esta manera, la potencia creativa del *détournement* interlingüístico, intersemiótico, remedial y transmedial de *There is no forgetting* no tiene el sentido borgiano del duelo entre escritores como modo de parricidio y conquista de la autoridad paterna y/o masculina (Levine 20), ni el sentido de la cuestionable “autoridad” del “nativo” sobre una lengua (Widdowson 379). Más bien tiene el sentido de un tejido y un fluir de fases, que crea espacios de diferencias horizontales y entrelazamientos de elementos y lenguajes sin definir una totalidad, sugiriendo sentidos que están siempre en camino, en migración y por hacer(se)<sup>12</sup>. La obra igualmente invita a explorar nuevos enfoques metodológicos para trazar “zonas de traducción” que, parafraseando a Doris Bachmann-Medick, sean parte de una topografía artística y poética de “un transnacionalismo traslacional” (194) en desarrollo y movimiento, y atento a la complejidad de la comunicación y de la producción artística y poética de hoy.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABIODUN, ROWLAND. “Woman in Yoruba Religious”. *African Languages and Cultures* 2/1 (1989): 1-18.
- ALONSO, AMADO. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- ANZALDÚA, GLORIA. *Light in the Dark = Luz en lo oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Ed. Ana Louise Keating. Durham: Duke UP, 2015.

<sup>12</sup> Esta idea está presente en toda la obra de Becerra Cano. Años después, en su tesis doctoral, planteará que “preferir[ó] pensar en el conocimiento y discurso indígena como en un todo que se fragmenta con la intención de hacerlo más accesible a ambos mundos, el indígena y el no indígena” (“Yurupari”, 5).

- AUGÉ, MARC. *La guerra de los sueños: ejercicios de etnoficción*. Trad. Alberto Luis Bixio. 1990. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BACHMANN-MEDICK, DORIS. *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*. Trans. Adam Blauhut. Berlín: Walter de Gruyter, 2016.
- BAL, MIEKE. "Lost in Space, Lost in the Library." *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-Making*. Ed. Sam Durrant y Catherine M. Lord. Amsterdam: Rodopi, 2007. 23-36.
- BECERRA CANO, MARGARITA. *A Book to be remembered*. 1989
- \_. *Circus*. 1989.
- \_. *There is no forgetting*. 1989.
- \_. *Yurupary origen de la unidad femenino-masculino: el 'vuelo chamánico' de las hijas de la luna en la tradición oral Tukano del Vaupés*. Tesis doctoral, Universidad de Tulane, 2010.
- "BEN BELITT". Poetryfoundation.org 2018 <https://www.poetryfoundation.org/poets/ben-belitt> 2018
- BOONE, ELIZABETH H. "Beyond writing". *The First Writing: Script Invention as History and Process*. Ed. Stephens D. Houston. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 313-349.
- BOLTER, JAY DAVID Y RICHARD GRUSIN. *Remediation*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- BORGES, JORGE LUIS. "Sobre el Vathek de William Beckford". *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur, 1952. 107-110.
- BRAIDOTTI, ROSI. *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*. Trad. A. Varela. Madrid: Akal, 2005.
- CHAMBERLAIN, LORI. "Gender and the Metaphors of Translation". *Signs* 13/3 (Spring, 1988): 454-72.
- CRISTÓBAL AMORÓS, ANABEL. "La réalité et son mirage". *Las Nubes* 8 (2010). [http://www.ub.edu/las\\_nubes/archivo/ocho/autores/amoros.htm](http://www.ub.edu/las_nubes/archivo/ocho/autores/amoros.htm)
- DELEUZE, GILLES Y FELIX GUATTARI. *Kafka, por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. 1975. Ciudad de México: Era, 1978.
- \_. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- DERRIDA, JACQUES. "La Différance". *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. 1972. Madrid: Cátedra, 1994. 37-62.
- DÍAZ, DANUEL. "De la casa del ser al callejón de las ratas: Diáspora(s) y la 'literatura menor'". *La Habana elegante* (2002). <http://www.habanaelegante.com/Summer2002/Verbosa.html>
- FARAH, NURUDDIN. "In Praise of Exile". *Literature in Exile*. Ed. John Glad. Durham: Duke UP, 1990. 64-77.
- FERREIRA, ANA PAULA. "Videopoesia: uma poética da intersemiose". *Tese* 8 (2004): 37-45.
- GALVIN, RACHEL. "Poetic Innovation and Appropriative Translation in the Americas". *Companion to Translation Studies*. Ed. Sandra Bermann y Catherine Porter. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014. 361-74.
- GOFF, BARBARA E. *Citizen Bacchae: Women's ritual practice in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2004.

- GUERRERO-HERNÁNDEZ, JUAN CARLOS. “De muertes, círculos, y manos: lo audiovisual en Circus (1989) de Margarita Becerra Cano”. *Calle 14* 16/30 (2020): 392-407.
- HAYLES, N. KATHERINE. *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- HEIDEGGER, MARTIN. “Construir, habitar, pensar”. *Conferencias y artículos*. Trad. Estaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal. 1994. 127-42
- JAKOBSON, ROMAN. “On Linguistic Aspects of Translation”. *On translation*. Ed. Reuben A. Brower. Cambridge: Harvard UP, 1959. 232-39.
- JORIS, PIERRE. “Toward a Nomadic Concept of Translation”. *Translation Review* 54/1 (1998): 10-14.
- . “Notes Toward a Nomadic Poetics (1996-2002)”. *Nomadic Poetics*. Middletown: Wesleyan UP, 2003. 25-55.
- KONYVES, TOM. *Videopoetry : A Manifesto*. 2011.
- KRAEMER, ROSS. “Ecstasy and Possession: The Attraction of Women to the Cult of Dionysus”. *The Harvard Theological Review* 72/1-2 (1979): 55-80.
- LEBLANC, VALERIE. “Videopoetry in brief”. *Videopoetry = Vidéopoésie*. Ed. Daniel H. Dugas y Valerie LeBlanc. St. Catharines: Small Walker Press, 2020. 15
- LEVINE, SUZANNE JILL. “Borges sobre la traducción”. *Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información* 13/1 (2012): 9-39.
- LÓPEZ CANTOS, CLARA. “La videopoesía en Dionisio Cañas”. *Monograma: Revista Iberoamericana de Cultura y Pensamiento* 4 (2019): 155-72.
- MACHADO, ARLINDO. *A televisao levada a serio*. São Paulo: ENAC, 2000.
- MULVEY, LAURA. *Death 24 x a second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2006.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- OWENS, CRAIG. “Barbara Krueger and the Medusa Effect”. *The Medusa Reader*. Ed. Marjorie Garber y Nancy Wickers. Nueva York: Routledge, 2003. 203-9.
- OYARZÚN, KEMI. “La revista *Nomadías* de Chile: Estrategias de pasaje entre género, sexualidad y poder”. *Latin American Perspectives* 43/4 (2016): 120-4.
- PAZ, OCTAVIO. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- PLAZA, JULIO. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- POLIKOFF, DANIEL JOSEPH. *In the image of Orpheus : Rilke : a soul history*. Wilmette, IL: Chiron Publications, 2011.
- POWERS, MELINDA. *Athenian Tragedy in Performance: A guide to Contemporary Studies and Historical Debates*. Iowa City: University of Iowa Press, 2014.
- REZENDE, RENATO. “Poesia e video arte”. *Poesia e videoarte*. Ed. Renato Rezende y Katia Maciel. Río de Janeiro: Editora Circuito y FUNARTE, 2013. 6-47.
- RILKE, RAINER MARIA. *New Poems*. Trad. Edward Snow. San Francisco: North Point Press, 1984.

- SHILLINGSBURG, PETER. *Scholarly Editing in the Computer Age*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- SIMANOWSKI, ROBERTO. "Transmedialität als Kennzeichen moderner Kunst". *Transmedialität: Studien zu paraliterarischen Verfahren*. Ed. Urs Meyer, Roberto Simanowski y Christoph Zeller. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2006. 39-81.
- TANNEN, DEBORAH. "Obstruction of Justice, or 'Normal New York City Conversation'?". *The New York Times*. 8 de junio de 2017. <https://www.nytimes.com/2017/06/08/nyregion/obstruction-of-justice-or-normal-new-york-city-conversation.html>
- WIDDOWSON, H. G. "The Ownership of English". *TESOL Quarterly* 28/2 (1994): 377-89.
- WILSON, EMILY. "A Translator's Reckoning With the Women of the Odyssey". *The New Yorker*. 8 de diciembre de 2017. <https://www.newyorker.com/books/page-turner/a-translators-reckoning-with-the-women-of-the-odyssey>