



Escuela de Doctorado y Estudios de Posgrado

Facultad de Educación

Máster Universitario en Formación del Profesorado de E.S.O., Bachillerato,  
F.P. y Enseñanza de Idiomas

Trabajo de Fin de Máster

# **LOS LÍMITES DE LA ÚLTIMA POESÍA HISPANOAMERICANA Y SU APLICACIÓN EN EL AULA**

Katya Vázquez Schröder

Tutora: Nieves María Concepción Lorenzo

La Laguna  
Junio 2021

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. NUEVAS FORMAS DE POESÍA HISPANOAMERICANA .....	15
1.1. Principales tendencias en el siglo XXI.....	15
1.1.1. La brevedad: los límites entre la poesía y la minificción .....	18
1.1.2. Retorno a la oralidad: la «coloquialidad».....	23
1.2. La poesía transmedial .....	29
1.2.1. La fragmentariedad: la imagen.....	34
1.2.2. La oralidad: el sonido.....	41
II. LA POESÍA TRANSMEDIAL Y SU APLICACIÓN PRÁCTICA .....	48
2.1. Actualización y nuevas voces .....	48
2.2. Aplicaciones de la poesía transmedial en el aula.....	54
2.3. La propuesta didáctica .....	57
2.3.1. Contribución de la propuesta didáctica a los objetivos de etapa.....	57
2.3.2. Los objetivos didácticos.....	61
2.3.3. Situación de aprendizaje: «Transgrediendo los límites de la poesía» .....	62
2.3.4. Observaciones generales.....	72
2.3.5. La evaluación .....	73
III. CONCLUSIONES.....	75
BIBLIOGRAFÍA .....	78
ANEXOS.....	88

**RESUMEN:**

El presente Trabajo de Fin de Máster pretende ofrecer una panorámica de los cambios que se están produciendo actualmente en la escritura y la difusión de la poesía hispanoamericana. Para ello, la oralidad, la visualidad y la fragmentariedad serán rasgos clave para determinar los cruces y las influencias que ejerce la literatura digital en la última literatura escrita en papel, y viceversa. En esta línea de investigación, nos detendremos en una serie de voces y textos hispanoamericanos que ilustran la evolución de estas nuevas formas de escritura, que, a su vez, generan nuevas formas de lectura. Con estos resultados, la segunda parte de este estudio estará dedicada a las posibilidades didácticas que ofrece la poesía transmedial para el fomento del interés por la poesía en el aula de Secundaria. De este modo, se propone un bloque de actividades que permitirá un aprendizaje significativo del hecho poético como un lenguaje que entra en contacto con otras ramas artísticas del que también forman parte los jóvenes lectores, aun cuando se trata de una literatura transoceánica.

PALABRAS CLAVE: Fragmentariedad, jóvenes, oralidad, poesía, transmedialidad.

**ABSTRACT:**

This Master's Thesis aims to offer an overview of the changes that are currently taking place in the writing and dissemination of Latin American poetry. In this way, orality, visuality and fragmentation will be the key features to determine the crossovers and influences that digital literature exerts on the latest literature written on paper and vice versa. In this line of research, the first part of this study will be focused on a series of Spanish-American voices and texts that illustrate the evolution of these new forms of writing thus generating new forms of reading. Based on these results, the second part of this study will be dedicated to the didactic possibilities offered by transmedial poetry to promote an interest for poetry at Secondary school level. In this way, a block of activities is proposed that will allow a meaningful learning of the poetic fact as an artistic language at the reach of young readers, even if it is a transoceanic literature.

KEY WORDS: Fragmentation, youth, orality, poetry, transmediality.

## INTRODUCCIÓN

El panorama, tanto literario como contextual, en el que nos encontramos está caracterizado por la indefinición, es decir, por el derrumbamiento de las visiones totalizadoras que mantienen las identidades en categorías fijas y preestablecidas. Una de las calas en la que este hecho se evidencia es en las nuevas formas de escritura de poesía que se vienen gestando desde finales del siglo XX, y, por lo tanto, también en nuevas formas de lectura. La heterogeneidad de los textos, que provoca una gran dificultad en el momento de clasificarlos, no tiene por qué seguir siendo vista como un fallo en el sistema, sino que probablemente se trata de una de las herramientas privilegiadas de los nuevos poetas o «post-poetas», como señala Agustín Fernández Mallo (2009: 37), para explorar nuevos medios de expresión poética. En la misma línea, Néstor García Canclini (2010: 17) defiende el surgimiento de un arte «postautónomo», el cual hace referencia a los «desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos*» que permiten insertar la obra de arte en «medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética». De este modo, encontramos una poesía atomizada y diversificada en su concepto, en gran medida debido al empleo cada vez más frecuente y más especializado de la tecnología, aunque como comprobaremos en este trabajo, esta no es la única causa.

La oralidad en los textos se erige en Hispanoamérica como una de las principales características de estas nuevas formas de escritura, lo cual no excluye la posibilidad de que el poema pueda ser visto y leído al mismo tiempo, sobre todo por las ventajas que ofrecen los recursos electrónicos (ventanas interactivas, hipertextos, iconos, entre otros). De este modo, la comprensión del texto se hace inseparable del soporte en que venga dada. La oralidad, por tanto, se recupera de la tradición y se renueva mediante los nuevos medios de comunicación, lo cual marca una diferencia, según Fernández Mallo (2009: 72) respecto a las formas de escritura que se han gestado en España desde los años ochenta y que se reconocen por la fusión de géneros, por la disolución del yo, por la fragmentariedad y por su ritmo visual, en detrimento de la oralidad. A su vez, existe en Hispanoamérica desde los años ochenta una tradición de poesía visual digital, la cual será también estudiada en este trabajo, debido al impacto que ha tenido en los distintos países la poesía concreta con figuras como Edgardo Antonio Vigo (Argentina, 1928-

1997), Guillermo Deisler (Chile, 1940-1995) o Clemente Padín (Uruguay, 1939). Esta dinámica en la poesía hispanoamericana ya fue apuntada en 1967 por Octavio Paz (2012: 38) en su discurso de ingreso al Colegio Nacional de México: «Estos medios [de comunicación] hacen posible, entre otras cosas, el nacimiento de una nueva poesía oral, la combinación de palabra escrita y palabra hablada, el regreso de la poesía como fiesta, ceremonia, juego o acto colectivo». La apropiación de la oralidad, tanto en la poesía como en la narrativa, es, a su vez, un rasgo definidor de las culturas tradicionales de las «trastierras», como las ha denominado Carlos Pacheco en su artículo «Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores» (1989). Estas comunidades indígenas serán también el foco de muchos de los poemas que añadiremos a nuestro corpus como minorías o marginalidades que atraen la atención del lector. Encontramos así pues la paradójica presencia de la oralidad popular en medio de elaborados productos de la escritura literaria.

Por tal motivo, en este trabajo de investigación nos centraremos en nuevas formas de escritura arraigadas a la oralidad que vienen gestándose ya desde finales del siglo pasado y que aparecen atravesadas por la tecnología, con especial predominio a partir del año 2010. A este último rasgo se le dedicará todo un apartado, puesto que partimos de la hipótesis de que estas escrituras digitales modifican también la escritura en papel. Rafael Courtoisie (2010: 70) señalaba que «la cultura de la imagen impone un paradigma tecnológico que a la vez afecta y redefine el paradigma de la tecnología escritural», es decir, la imagen ha afectado a la escritura y, así mismo, ocurre también con la cultura del sonido en la actualidad. Fernando R. de la Flor (2009: 9), en esta misma línea, alega que «las propias palabras ceden ya el paso a las imágenes», dando cuenta así de la velocidad e inestabilidad de los discursos que se producen. No obstante, apoyándonos en lo dicho por Walter Ong (1982: 10), tanto las imágenes como esta oralidad secundaria de la alta tecnología dependen de la escritura para su existencia. De este modo, queda patente la interdependencia que se genera entre la escritura, la imagen y el sonido, tres focos en torno a los cuales girará este Trabajo de Fin de Máster.

El trabajo se abordará desde una perspectiva sincrónica, con todos los riesgos que este método conlleva, lo cual implica que los autores en los que nos centraremos siguen escribiendo en la actualidad, a pesar de pertenecer a una generación anterior, o forman parte de la primera generación de poetas del siglo XXI, que ha recibido denominaciones tales como «los naufragos», propuesto por el poeta chileno Javier Bello

para denominar a su promoción de los 90<sup>1</sup>. En cuanto a narrativa se refiere, por otro lado, Eduardo Becerra (2002) ha calificado a las últimas promociones de narradores como «los *baby boom*»<sup>2</sup>, aunque esta sea solo una de las múltiples denominaciones que se le ha concedido, ya que cada vez resulta más complicado nuclear un conjunto de voces bajo un mismo rótulo, más en los tiempos postmodernos o hipermodernos que vivimos. «Las épocas de la generaciones, grupos o escuelas han desaparecido», determinó el poeta Jorge Cadavid en la entrevista realizada por Fernell Tabares (s.f.). Cadavid continúa con la idea:

Estamos hablando entonces de obras abiertas, no unívocas, donde la indeterminación y la fragmentación son las constantes. Estamos en una época de atomización en la que el narcisismo es roto por un estallido en la personalidad, fragmentación disparada del yo. Nuestras últimas generaciones viven una fase desencantada de eclecticismo cultural. Hablamos del agotamiento de las vanguardias y de los manifiestos grupales. Profundos procesos seculares niegan los grandes meta-relatos, la dinámica técnica y científica rechaza toda tecnología del yo: no hay individualidad válida en el poeta.

Aunque el poeta colombiano acierta en las características de las nuevas obras que se están creando (hibridez, fragmentariedad, sugerencia, indeterminación), y aunque es cierto que la figura del autor se difumina a favor de la autonomía del texto, sobre todo en lo que respecta a la poesía digital, todavía podemos llegar a reconocer algunos *dodecálogos*, como el que la poeta mexicana Rocío Cerón (1972) planteó, o, en su defecto, tentativas de categorizar las distintas voces que están surgiendo y consolidándose en la actualidad. Por tal motivo, en este trabajo hemos considerado oportuno establecer un corpus, más que de voces, de textos que se engloban a su vez dentro de tendencias poéticas que pueden llegar a sentar un precedente de un nuevo *boom* o un «*boomerang*» (Becerra, 1999: 15) que se desentiende de «los grandes modelos de la literatura del siglo XX y se expresan en términos del nuevo orden de la globalidad» (Ferman, 2004). Por tal motivo, hemos añadido un apartado de Anexos en el que se han organizado, según su orden de aparición en el trabajo, una serie de textos seleccionados representativos de los rasgos de esta nueva poesía que se está gestando.

---

<sup>1</sup> Bello (1998) enuncia las figuras que los poetas chilenos de fin de siglo poetizan bajo las imágenes de «la Caída, el Éxodo, la Conquista, la suerte de Caín, la peregrinación, el viaje de los argonautas en búsqueda de algún vellocino, el regreso de Odiseo, el descenso a los infiernos, los navegantes, los naufragos, hasta la visión crítica del mismo poema como el lugar en que el poeta y la propia escritura se sumergen para no regresar a ningún sitio conocido». Este rótulo que utiliza Bello tiene resonancias culturales de la película del mismo período *Los naufragos* (1994), de Miguel Littin.

<sup>2</sup> Como continúa señalando Becerra (2002), el *boom* se ha seguido presentando, para las denominaciones posteriores, como la referencia omnipresente cada vez que se hablaba de la narrativa hispanoamericana, como se comprueba en los rótulos «*postboom*» o «*boom junior*».

Además, también se han ordenado según la fecha de nacimiento las biobibliografías de las voces hispanoamericanas que hemos destacado en este TFM por su trayectoria y por las posibilidades de que puedan ser considerados parte de una nueva generación poética.

Conviene aclarar también que es a principios del presente siglo XXI cuando coexisten obras pertenecientes a distintas épocas, si nos referimos al momento de consolidación de sus autores, pero que interactúan en una misma contemporaneidad. Como Jorge Volpi (2004: 40) estableció, el *boom* no representa «el modelo supremo del escritor “auténticamente latinoamericano”» ni es una metonimia de lo que representa la literatura latinoamericana; es por tal motivo que los escritores del *crack* o de *McOndo*<sup>3</sup>, en el ámbito de la narración, han rehuido sistemáticamente de lo latinoamericano respondiendo, paradójicamente, a esa noble tradición latinoamericana. Estas líneas y tendencias caracterizadas por la oralidad, la brevedad, la fragmentación y la electrónica responden, por tanto, a nuevas formas de entender el pensamiento de la postmodernidad en un continente que es, en sí, fragmentario.

Los autores que se nombran en este trabajo de investigación se encuentran actualmente escribiendo en Hispanoamérica textos poéticos que marcan nuevas formas de escritura y de lectura, en tanto y en cuanto se produce un cambio respecto a la generación anterior de escritores. De este modo, se han seleccionado autores que experimentan con dispositivos electrónicos digitales, y también escritores que, aun escribiendo en papel, incorporan características que confluyen con la poesía digital. La *Antología Lit(e)Lat volumen 1* (2020), editada por Leonardo Flores, Claudia Kozak y Rodolfo Mata, como su mismo nombre indica, es la primera antología en formato digital que incluye autores cuya literatura «frecuentemente incorpora imagen fija o en movimiento, vídeo, sonido, programación, interacción, redes», y que, además, «requiere un alto grado de participación del lenguaje verbal con función poética». Esto quiere decir que nos encontraremos con una poesía visual, sonora, performativa, que se enlaza con la creación digital, y que confluye con las características de la poesía no electrónica. Por ello, haremos hincapié en este trabajo, sobre todo, a esa vertiente sonora de la poesía hispanoamericana actual, tanto digital como en papel.

---

<sup>3</sup> Señala al respecto Alvarado Ruiz (2016: 68) que «un movimiento literario como lo fue el *Crack* (México) y una propuesta antológica bajo el nombre de *McOndo* (Chile), le han dado dirección a la escritura que abre el siglo XXI».

Es importante también tener en cuenta otro de los desafíos, y uno de los principales rasgos de la actualidad: los frecuentes desplazamientos y migraciones de quienes elaboran estas piezas literarias, lo cual puede permitirnos hablar de una literatura hispanoamericana, pero cada vez es más complicado señalar una literatura por países. Por tal motivo, en la ya nombrada *Antología Lit(e)Lat*, que será una fuente bibliográfica fundamental en este trabajo, se denomina a la literatura electrónica hispanoamericana «localizada y de-localizada», debido a las tensiones globales y nacionales que existen. Es decir, se trata de textos que surgen de forma dependiente al desarrollo global informático, pero que, a la vez, cuentan con «especificidades locales en cuanto a una fuerte comprensión de relaciones de poder y asimetrías, hegemonías de sentidos en las culturas digitales, e idiosincrasias y temáticas vinculadas con procesos socio-históricos, políticos y económicos de la región» (Flores, Kozak y Mata, 2020). En muchos casos, determinar incluso la autoría de un texto dentro de la literatura digital puede llegar a suponer un problema. Esto último puede ser uno de los cambios más radicales que se produce con las nuevas tecnologías de la información, pues la creación colectiva nos permite asumir conceptos parciales que Moulthrop y Kaplan (1991) identifican como «la interactividad, el final abierto o democratización del arte». Se ha llegado incluso a hablar de una «muerte del autor» (Toschi, 2004).

Se recogen también como fuentes primarias para esta investigación los trabajos de Francisca Noguerol referentes a los *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura* (2004), para adentrarnos desde la teoría en las nuevas prácticas poéticas en Hispanoamérica; la obra de Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982), para socavar argumentos en torno a la oralidad de la nueva poesía; y el libro editado por Erika Martínez, *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (2020) para contar con la bibliografía más actualizada respecto a nuestro tema, sobre todo el artículo escrito por Gustavo Guerrero «Transmedialidad y campo poético», incluido en dicho volumen.

La segunda parte de este Trabajo de Fin de Máster de investigación literaria apunta a la aplicación didáctica que esta poesía cargada de oralidad y, además, digital, puede tener en el aula de Secundaria, principalmente en 4.º de la ESO y 1.º de Bachillerato, aunque en este último caso no estaría respaldado por el currículo educativo. El motivo por el que descartamos 2.º de Bachillerato es por la

incompatibilidad que existe entre la EBAU y un contenido innovador que se aleja de los autores obligatorios de este examen previo al ingreso a la universidad. Por el contrario, 4.º de la ESO reúne entre sus criterios de evaluación relativos al bloque de Educación Literaria la lectura y comprensión de obras representativas de la literatura española y universal, especialmente desde el siglo XVIII hasta la actualidad (Criterio 9). En 1.º de Bachillerato, si bien el foco literario se fija en las obras representativas de la literatura española y canaria desde la Edad Media al siglo XIX, sí se hace referencia en el BOC (n.º 136, de 15 de julio) a la composición de textos personales, en soporte papel o digital, de intención literaria y artística a partir de la lectura de obras de la literatura española y universal de todos los tiempos, «incluida la actual». En esta etapa académica, además, el alumnado cuenta con la suficiente capacidad lectora y comprensiva, la cual hay que desarrollar previamente para entender a estos autores.

A pesar de la insistencia y los avances que se han logrado, la Educación Secundaria no ha fomentado suficientemente la lectura entre el alumnado, sino que, por el contrario, ha provocado, en su mayoría, rechazo. Los motivos son diversos: la presión escolar, la inexistencia de una lectura personal y crítica, la falta de tiempo, las diversas distracciones, pero, sobre todo, el fracaso en la metodología empleada para lograr un refuerzo lector. Sin embargo, todavía se puede seguir trabajando en los métodos, innovadores en la medida de lo posible, para lograr la motivación en el alumnado por las letras, y, como queremos apuntar en este trabajo, por las letras hispanoamericanas. De este modo, la visión actualizada de las nuevas formas de escritura que se están gestando en Hispanoamérica podrían incrementar el interés del alumnado por una literatura de su tiempo, de la que forma parte y con la que debe dialogar, pues no deja de pertenecer al contexto del que se ve influido. Es cierto lo que señala Romero López (2008: 226) en cuanto a que «la literatura digital escrita en español tiene aún pocos años, se está todavía definiendo y no está nada claro qué va a sobrevivir y qué será finalmente olvidado», sin embargo, apostamos en este trabajo por llevar la novedad también al aula de Secundaria y que sea este un espacio también de debate en el que se discuta qué tendencias son realmente innovadoras o qué peso puede llegar a tener la difusión de estas nuevas escrituras transmediales.

Teresa Colomer (2009: 22) señala que «en España, más del 60% de los adolescentes usan internet», lo cual será un dato que emplearemos en este trabajo como

una ventaja, más que como un obstáculo. Es decir, podremos desarrollar la Competencia Digital haciendo un buen uso de Internet entre los nativos digitales. Por otro lado, la misma autora destaca que «los chicos y chicas valoran el acto de lectura y no el libro en sí mismo. Éste se considera un objeto como cualquier otro, sustituible por otros soportes ficcionales y culturales como la imagen, las películas, revistas, etc.» (Colomer, 2009: 50). Este hecho es un factor que incide directamente en la motivación del alumnado por la lectura, y que debe tenerse en cuenta en el momento de crear situaciones de aprendizaje, pues no se trata de un caso aislado que se produzca por la ignorancia de los adolescentes, sino que responde a las exigencias de lo que Fernando R. de la Flor ha denominado «sociedad de la visualización» (2009: 20). La imagen, el sonido, y, sobre todo, las revistas digitales, al igual que las antologías digitales, pueden ser un gran aliciente para convertir las dinámicas de clase en verdaderos espacios de trabajo de la competencia lectora y de fomento de la literatura hispanoamericana entre los más jóvenes, atendiendo, sobre todo, a su calidad literaria. Por tal motivo, se presenta en este trabajo una serie de voces hispanoamericanas –tales como Frank Báez, Silvana Franzetti, Milton Läufer, o incluso, colectivos poéticos como *Ánima Lisa* u *Orquesta de Poetas*, entre otros– cuyas obras no solo pueden despertar el interés por la lectura entre el alumnado, sino que responden a nuevas maneras de comprender el contexto actual de inmediatez e hibridez.

Si atendemos al lugar al que se ha relegado a la Literatura Hispanoamericana en las aulas de Secundaria y Bachillerato, las evidencias pueden ser alarmantes. Hace dos años, en el 2019, la PEvAU en Andalucía eliminó la obra del escritor colombiano Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada* (1981). A su vez, el tema teórico del cuento y la narrativa hispanoamericana en la segunda mitad del siglo XX ha dejado de ser materia del examen. El único resabio que se mantiene es la mención al poeta Rubén Darío como impulsor del movimiento modernista. En otras seis Comunidades Autónomas (Andalucía, Aragón, Murcia, Castilla-La Mancha, Castilla y León, y Madrid), la literatura hispanoamericana ya ha sido excluida del currículum oficial obligatorio. En el caso de Canarias, debido a su innegable relación histórica con Hispanoamérica, se mantienen algunos autores como García Márquez dentro de la narrativa contemporánea hispanoamericana, ya que es un contenido fundamental en 2.º de Bachillerato de cara al acceso a la universidad; y también el Modernismo hispanoamericano puede que se imparta en algunos institutos de las islas en 1.º de

Bachillerato, aunque esta no suele ser la regla general. El autor peruano Mario Vargas Llosa ya se cuestionaba cómo podía España cerrar los ojos «ante lo que es hoy una de las expresiones más interesantes, más creativas, más ricas, de la cultura de nuestro tiempo» (Aunión, 2019). Por otra parte, las posibilidades de innovación e inclusión de nuevos autores se reducen ante la situación tan constreñida que supone impartir tantos contenidos en tan poco tiempo. La profesora madrileña Guadalupe Jover (Aunión, 2019) señala al respecto: «El currículo enciclopédico, el énfasis en la gramática y la historia literaria nacional y las pruebas de acceso son los grandes problemas; mientras no cambie eso, todo, incluido meter más contenidos, servirá de poco». De este modo, y atendiendo a las posibilidades reales de modificar lentamente los contenidos que se imparten en cada curso, 4.º de la ESO se muestra como el curso más acertado para introducir una mirada transoceánica.

En el Bloque de aprendizaje III: Conocimiento de la lengua, dentro del currículo de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura de la Comunidad Autónoma de Canarias, establecido en el DECRETO 83/2016, de 4 de julio, por el que se establece el currículo de la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Canarias (BOC n.º 136, de 15 de julio), se hace hincapié en la innegable importancia de «los orígenes históricos del español en América y sus principales áreas geográficas, reconociendo en un texto oral o escrito algunos de los rasgos característicos y valorando positivamente sus variantes». Sin embargo, no ocurre lo mismo en los bloques de aprendizaje referidos a la educación literaria. Sería conveniente volver a la pregunta que se ha originado en los últimos años sobre si se entiende la literatura castellana como una cuestión nacional, española, o como parte de una cultura en castellano en la que es indisociable la aportación hispanoamericana; es decir, «¿tiene sentido enseñar una asignatura que se llama Lengua Castellana y Literatura sin incluir la hispanoamericana?» (Aunión, 2019). La percepción de centralidad de la literatura española respecto a la escrita en Latinoamérica en el imaginario del alumnado a causa de la falta de referentes literarios podría llegar a favorecer una visión deformada de la realidad hispanoamericana.

Y ya no solo de la realidad hispanoamericana, sino también de las distintas variantes del español, lo cual es especialmente importante en la Comunidad Autónoma de Canarias ya que, como señala el DECRETO 83/2016, de 4 de julio, «se habla una

variante culta del idioma muy distinta a la que sus habitantes escuchan y leen en los medios de comunicación y otros soportes de cultura» (BOC, 2016: 17925). De este modo, la situación de aprendizaje que se propone en este trabajo permitirá, dentro de la medida de lo posible, devolver el prestigio a las variedades meridionales del español, precisamente por trabajar con textos que pertenecen a distintos dialectos desde la oralidad. El alumnado aprenderá, por tanto, a respetar la diversidad lingüística y a asumirla en igualdad de condiciones sintiéndose legitimado culturalmente al reconocer en esta poesía rasgos similares a los suyos, tal y como propone el Boletín Oficial ya señalado anteriormente.

De este modo, el presente trabajo de investigación literaria, que incluye su adaptación práctica, abre el camino a la introducción de autores hispanoamericanos de forma más actualizada y con metodologías renovadas, multimodales e inclusivas, dentro del currículo de Secundaria. Así, la situación de aprendizaje que se propone en este trabajo persigue el fomento de la lectura mediante una perspectiva más atractiva, que abre la mirada hacia nuevos autores que se encuentran trabajando en nuevas formas de escritura, y que pueden provocar un interés renovado entre los más jóvenes. Entendemos aquí, y respondiendo a la pregunta planteada por J. A. Aunión a la que se aludió anteriormente, que la literatura hispanoamericana entraría dentro de la española. De no ser así, podría igualmente insertarse dentro de la etiqueta de literatura universal. En cualquiera de los casos, estos autores y textos hispanoamericanos podrían tener en la etapa referida anteriormente su espacio.

También realizaremos la aplicación didáctica teniendo en cuenta que la singularidad o la complejidad de un texto no deberían ser un impedimento para considerar su estudio con el joven alumnado. En este sentido, toda idea previa, ya adoptada, de adecuación del texto al lector merece ser siempre interrogada como riesgo de estandarización. Los textos con los que realmente se aprende a leer son los que, en lugar de confirmar lo que ya sabemos o creemos saber, nos enfrentan con la posibilidad de construir lo que no sabíamos o creíamos no saber. Por ello, que se diga de un texto que «parece difícil» es, por ese motivo, «un estímulo para indagar la posibilidad de incluirlo en la selección a leer en el aula, de ningún modo una señal para excluirlo» (Ríos, Frugoni, Trezza y Dalmaroni, 2012: 10). De este modo, los autores y textos con los que nos proponemos trabajar lejos de formar parte de un canon, podrían llegar a

conformarlo en un futuro próximo. El fin último es la utilidad de los contenidos que se impartan, es decir, que se evolucione en metodologías que sean más eficientes para el óptimo aprendizaje del alumnado, a pesar de las dificultades que supone ir a contrarreloj en el contenido obligatorio, mediante una perspectiva actual, dinámica y eficiente. Lejos de «querer enseñarlo todo», como señala Francisca Noguero (1990: 514), las actividades que en este trabajo se proponen pretenden instruir sobre una serie de hechos desencadenantes de la literatura que se gesta día a día en el continente hispanoamericano. Es decir, se insiste en este trabajo de investigación en el deber del profesorado de estar al corriente de las nuevas tendencias estéticas y del nuevo paradigma digital.

Precisamente, la oportunidad de innovar en el aula acercando la realidad literaria con la que se pueden encontrar extramuros, y coincidiendo esta con un gran arraigo a la oralidad, la situación de aprendizaje puede fácilmente adaptarse al alumnado con Necesidades Especiales Específicas. La educación debe ser la herramienta más potente de cambio, y, por ello, los centros educativos deben ser espacios que den cabida a la diversidad del alumnado para que, sea cual sea su condición, adquiera el mismo aprendizaje significativo. Los centros educativos tienen la obligación de «conocer y adaptarse a las realidades y necesidades del alumnado» (Illa Vilagut, 2015: 5), así hasta llegar a conformar una auténtica escuela inclusiva. En el artículo 25 DECRETO 315/2015, de 28 de agosto, por el que se establece la ordenación de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Canarias, se alega explícitamente:

La atención a la diversidad se regirá, con carácter general, por el principio de inclusión, que se fundamenta en el derecho del alumnado a compartir el currículo y el espacio para conseguir un mismo fin de aprendizaje, mediante un proceso de enseñanza adaptado a sus características y necesidades, que favorezca la continuidad de su formación (2015: 25310).

En este trabajo, y teniendo en cuenta este artículo fundamental, se ha optado por lograr incluir al alumnado con discapacidad visual en alguna de las actividades. El motivo por el que nos hemos inclinado por esta adaptación es por la viabilidad que tienen las nuevas tecnologías y la poesía oral de conseguir en el aula una mayor integración para los jóvenes con esta discapacidad. Además, y como señala Illa Vilagut (2015: 5), «la inclusión de los individuos que presentan alguna discapacidad en todos los ámbitos de la sociedad está, en la actualidad, muy aceptada desde la teoría, pero

todavía queda un largo recorrido para que se lleve plenamente a la práctica». Por tal motivo, resulta imprescindible trabajar en itinerarios didácticos que aporten al proceso de inclusión de todo el alumnado dentro del centro escolar para brindar, no las mismas, sino las oportunidades que cada individuo necesita en su formación.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado anteriormente, este trabajo de investigación literaria se centrará en lo que significan las nuevas tecnologías y la transmedialidad respecto al rescate de la oralidad, sumado al auge de una nueva poesía digital que muestra aspectos en común con la escrita en papel, tales como la brevedad, la coloquialidad y la fragmentariedad. Todo ello, será, a su vez, orientado a un fin didáctico en el aula de Secundaria para fomentar la sensibilidad por la poesía y la literatura hispanoamericana en general.

«Otro arte amanece» señaló Octavio Paz en su ensayo *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990) haciendo entrever las primeras señales de una crisis profunda del paradigma que hasta el momento se ha mantenido de la poesía. Estos signos son los que exponemos a continuación.

# I. NUEVAS FORMAS DE POESÍA HISPANOAMERICANA

## 1.1. Principales tendencias en el siglo XXI

La literatura hispanoamericana ha ido borrando sus fronteras nacionales. La condición «nomádica», según Fernando Aínsa (2010: 56), del artista contemporáneo es particularmente característica en Hispanoamérica, «donde la literatura transfronteriza multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria». El escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez (2007) señala, a su vez, que «la literatura latinoamericana actual es hoy como la naturaleza según Pascal: una esfera cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna». Internet ha contribuido a esta condición errante del escritor y a un proceso de afinidades electivas del lector. De este modo, en el ecosistema digital se han creado comunidades virtuales transnacionales en el que la identidad múltiple se sobrepone a una unívoca (ni de territorio ni de lengua ni de etnia). Así, Aínsa (2010: 77) agrega que

la literatura latinoamericana ya no se percibe como una manifestación valiosa de "una región en vías de desarrollo" que merece ingresar con un capítulo propio en la literatura occidental –como se reclamaba en los años sesenta, en el apogeo del boom– sino como parte del pluralismo multipolar a través del cual se expresa el mundo contemporáneo, esos centros provenientes de la periferia que se instalan en los centros imperiales de antaño.

Podríamos, a su vez, pensar que el ser cosmopolita es una característica intrínseca del escritor latinoamericano y que este se integra con todas sus divergencias y matices a las grandes corrientes de la literatura universal. En cualquier caso, sí es cierto que el verdadero fin del escritor latinoamericano es perseguir la libertad artística, abandonando así los manidos tópicos y regresando a ellos cuando considere oportuno.

Por otro lado, y como ha ocurrido también en la última narrativa, el caos y la exaltación anárquica se han apoderado del nuevo horizonte literario y se puede advertir una «marcada influencia de la estética del parpadeo o estética del vídeoclip: lo secuencial y lineal han sido en parte desplazados por el concepto del relato multilineal: escenificación simultánea, aceleración de los tiempos narrativos, contracción de la dimensión temporal de la ficción» (Courtoisie, 2010: 188). En la misma dirección, Gustavo Guerrero (2014: 7) apunta que actualmente estamos asistiendo a una evolución de los géneros literarios y esto se debe a, fundamentalmente, dos fenómenos en los que el mercado y la tecnología se dan la mano: «el reciclaje y circulación multidireccional de contenidos culturales» y «el proceso de convergencia comunicativa». El investigador

venezolano hace referencia, como ejemplo, a la novelización de películas, videojuegos y teleseries, una tendencia que tiene especial interés entre los más jóvenes. En la poesía, las estrategias comerciales y la explotación multimedia de contenidos llevan a cuestionar la especificidad de sus lenguajes y a una adaptabilidad a estos nuevos medios, lo cual tiene consecuencias en la evolución del género.

La transmedialidad<sup>4</sup>, ese cruce de lenguajes y medios que permite una experiencia estética diferencial, no sustituye al poema escrito en papel, pero sí es cierto que lo modifica, lo expande, lo coloca en una posición que hace que sus posibilidades y sus límites sean cuestionados, incluso, también, sus formas de difusión. La poeta mexicana Rocío Cerón (2017) escribió una suerte de dodecálogo titulado «Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital» en el que el primer punto consiste precisamente en «explorar el soporte papel y su puesta en el espacio digital». De este modo, aparece el papel como el primer paso antes de ser trasladado a un medio digital, aunque no en todos los casos, como veremos. Un ejemplo que podríamos mencionar brevemente, puesto que pertenece a la narrativa y no a la poesía, es el caso de la escritora mexicana Ana Clavel (1961), quien, a partir de su novela *El amor es hambre* (2015), publicada por Alfaguara México, creó una propuesta multimedia extendiendo algunas posibilidades transmediales del libro que trata de una Caperucita contemporánea que carga en su cesta deseos y apetitos. La propia autora nombra este proyecto como «propuesta transliteraria», que consiste en que en un espacio en penumbras se proyectan sobre los espectadores enramadas a modo de sombras que permiten descubrir el bosque como una experiencia propia. En la pared del fondo del Centro Cultural Tijuana, se exhibe un vídeo realizado por la autora con textos de la novela e imágenes alusivas, mientras suena el poema sinfónico *El Moldava*, compuesto por Bedrich Smetana. De este modo, la experiencia lectora del libro se puede realizar a través de distintos medios y plataformas audiovisuales, plásticas, performativas y digitales. Otra autora que también se ha sumergido en proyectos semejantes es la chilena Eugenia Prado Bassi (1962) con su «novela-instalación», *Hembros: asedios a lo Post Humano* (2005), la cual busca la integración de la literatura, la música, el teatro, el movimiento, el diseño, las técnicas digitales y los aparatos audiovisuales.

---

<sup>4</sup> También denominada como «lo intermedial» por Claudia Kozak (2017a: 4), es definida por esta misma autora como «una zona intersticial, maleable, proteica, en la que medios y lenguajes establecen relaciones muchas veces heterogéneas y cambiantes construyendo nuevas “entidades” no del todo estandarizadas».

Aun sin existir un trasvase, la transmedialidad puede afectar al texto impreso en papel en el sentido de que el lector se ha habituado a una determinada forma de leer, en muchos casos, más inmediata. En la microficción, o en sus confluencias con la poesía, es donde encuentra esta respuesta el público, ya inmerso en la fragmentariedad de la postmodernidad, que exige «fogonazos» de literatura. La frontera entre el poema y el microrrelato no está tan definida como lo pudo estar en su origen, puesto que, como ya Alonso y Peña (2004: 97) señalaron, el relato y el poema breve «comparten un “yo” que ya no es poético ni épico», y «la voluntad narrativa no es ya exclusiva del relato». De este modo, la hibridez se convierte en una característica fundamental de todos los textos creados dentro de lo denominado como «poesía digital», pero también en la poesía en papel. En el primer caso más aún porque no solo se van a delimitar los géneros en función de su carácter narrativo o lírico, sino que se tendrán en cuenta otras variables como la interactividad, la autoría, los lenguajes e, incluso, las interfaces. Será poesía, por tanto, en tanto y en cuanto enfatice «la experiencia del acontecimiento de la palabra» (Kozak, 2017a: 7) y porque no se olvida de toda la poesía que le precede, al contrario, dialoga con ella.

Paralelamente, el lenguaje con el que se inscribe los poemas pertenecientes a la primera década de este siglo recoge lo que ya se venía lentamente gestando a mediados del siglo XX: una cercanía al lector a través de un lenguaje directo y, una vez más, inmediato. El carácter disruptivo y desestabilizador que genera el encuentro de estos lenguajes y medios abre un nuevo campo de investigación aun virgen que afecta tanto a la literatura escrita en papel como a aquella que se crea desde lo digital o, incluso, que existe únicamente en el escenario. Encontramos aquí una representación de nuestra época en la que se superponen palabras, movimientos, imágenes, sonidos de diversa procedencia. La experiencia de esta poesía es, como señala Guerrero (2020: 49), «una experiencia de la simultaneidad de lo no simultáneo que define nuestra contemporaneidad a principios de este siglo». Esta simultaneidad puede venir dada por imágenes superpuestas con sonidos, con movimientos o con otras imágenes.

Encontramos en la actualidad, así pues, tensiones entre la poesía concebida desde el espacio de lo privado y lo íntimo por un sujeto individual que se identifica con su propio lenguaje y la poesía concebida como un conjunto de «prácticas colectivas, procesales, multimediáticas, públicas y políticas» (Guerrero, 2020: 65). Lo interesante es que estas tensiones funcionan como fuentes que se retroalimentan. De modo que esa

palabra escrita se apropia de la oralidad, de la hibridez y de la cercanía de esas prácticas poéticas performáticas, y, por el otro lado, esta poesía oral no deja de construirse bajo un soporte en papel. Entre estos dos polos podemos destacar tres rasgos principales: la brevedad, la oralidad y la coloquialidad. Entra aquí en juego también aquel eco de combate social contra «el elitismo de la vieja ciudad letrada latinoamericana y los nuevos arrestos populares que recorren hoy los circuitos del *slam* y de otras prácticas poéticas orales en el continente» (Guerrero, 2020: 66). Al respecto conviene escuchar al dúo de Poesía Estéreo en Buenos Aires recitando e interpretando un conocido poema del poeta y humorista norteamericano Taylor Mali, «Yo creo que podría ser poeta». No obstante, todas estas prácticas buscan, en realidad, recuperar la tradición dramática y oral de la poesía, apostando, a su vez, por su democratización. De este modo, está sucediendo actualmente en Hispanoamérica una crisis y una renovación del lirismo que afecta a las formas de leer de un nuevo público más joven que ve en este retorno a las fuentes primeras de la voz y la performance un ámbito de identificación. Es por ello, que este puede ser el momento de acercar la poesía a los estudiantes como la herramienta de expresión que siempre ha sido, pues es en ella en la que se hacen visibles las tensiones que constituyen el momento actual.

### **1.1.1. La brevedad: los límites entre la poesía y la minificción**

El siglo XXI parece ser el momento de redefinir y establecer una nueva división de los géneros teniendo en cuenta la evolución y el trayecto cada vez más similar que están recorriendo la poesía y la microficción. Cada vez podemos encontrar más poemas narrativos que cuentan, de hecho, una historia. Y, por otro lado, la microficción nunca ha dejado de lado la cala poética en la que tan usualmente descansa. En este sentido, la adopción dentro del microrrelato de características de la poesía supone también parte de la definición del nombre genérico del microrrelato. Sus tres categorías básicas serían, según Roas (2010: 258) «la brevedad, la aproximación a la poesía y el fortalecimiento de la posición del lector». La correlación entre el minimalismo y el uso del lenguaje figurativo de la lírica es notable, ya que la restricción de palabras produce que el aspecto figurativo y metafórico del texto se vea fortalecido, igual que su poder semiótico, en detrimento del carácter narrativo. Esta cercanía se explica, a su vez, por la difuminación del personaje narrativo y de la relación sintáctico-lógica entre las frases. En definitiva,

el alejamiento de la ficción desdibuja la secuencia cronológica y fortalece la descripción.

Sin embargo, y esto es lo que en este trabajo nos interesa, también la poesía, particularmente la hispanoamericana, se acerca a la ficción desarrollando un espacio, un tiempo y los perfiles de personajes, incluido el yo lírico; características que según Gerlach (1989: 77-78) son importantes en la creación de un relato. Este mismo autor establece una diferencia interesante entre el personaje de la poesía y el personaje de la narración. La separación principal radica para Gerlach en que el personaje del poema es un reflector del sentido; en cambio, si tiene la posibilidad de pensar y actuar, nos encontramos ante un relato. Sin embargo, esta afirmación tan categórica puede verse fácilmente refutada en el poema «Papá se incendia», del escritor argentino Washington Cucurto (2005: 34), por poner solo un ejemplo, del que se extrae aquí un fragmento: «Papá pisa un cable de su escenario y se / incendia, / desde abajo todos le tiran baldazos de agua / y le dicen: ¡Lárgate! ¡Lárgate! / Papá se larga y sale corriendo (¡envuelto en llamas!)». En este poema en el que un hijo cuenta la desaparición de su padre es muy difícil establecer las barreras entre lo que está pensado y actuado de lo que no. En este caso, el desarrollo narrativo en un espacio tan breve es tan escaso que el texto se sostiene sobre las propias peculiaridades del lenguaje y sobre la emoción del sujeto que, generalmente, habla sin identificarse, aunque sí se pueda deducir cuál es su papel dentro de la microficción o del poema. El protagonista del texto pasa a identificar al arquetipo de la condición humana. La acción, a su vez, pierde su individualidad para convertirse en un símbolo del personaje.

La brevedad es el único rasgo que puede distinguir al microrrelato del cuento, por el contrario, no lo distingue de la poesía, con la que deben activarse otros mecanismos de diferenciación. Esta zona de confluencia, la condensación, así como también «la descontextualización espacio-temporal y la adquisición de valores simbólicos» (Trabado Cabado, 2005: 278) relaciona la enunciación lírica con la narrativa. La brevedad obliga a desarrollar una estética muy parecida a la del poema, que implica una intensificación connotativa del lenguaje, incluso la inmediatez y concentración del poema. En esta línea, Italo Calvino (1994: 62) afirmaba la dificultad de mantener la tensión de la *mot juste* en obras muy largas, por ello, «escribir en prosa no debería ser diferente de escribir poesía», pues ambos buscan la palabra que sea insustituible.

Autoras como Rosario Alonso y María Vega de la Peña (2004: 96) señalan que la vinculación del poema y el relato breve lo establece la intención del autor, y es posible así crear un «microrrelato lírico», como ya Rubén Darío o Leopoldo Lugones escribieron a finales del XIX y principios del XX; o una «miniatura lírica», propuesta por Anderson Imbert (1998: 148); o un «poema relato», como Américo Ferrari también lo denomina (1993: 156). De este modo, Violeta Rojo (1996: 8) considera que el ámbito poético es solo una de las «calas genéricas» en las que repara la microficción. La brevedad, como ya hemos señalado, implica en ambos tipos de discurso, un exquisito cuidado del lenguaje, un ritmo y una musicalidad que provoca en muchos la indefinición de su género literario. Estos textos de naturaleza lírica se construyen mediante un yo narrativo que ofrece su visión del mundo de una forma particular, «con orientación pictórica o musical, fragmentación temporal y mayor atención al espacio» (Alonso y Peña, 2004: 97). Todo esto nos muestra que, efectivamente, hay una tendencia en la literatura hispanoamericana por llevar los poemas hasta los límites de la prosa, incluso con corte coloquial, ya no solo por la fragmentación a la que aludíamos anteriormente, sino también por el lenguaje escueto, la obsesión por la cotidianeidad. Este giro prosaico se presta, como comenta el poeta colombiano Jorge Cadavid en la mencionada entrevista con Fernell Tabares, a «sutilezas críticas». En términos parecidos, el profesor Enrique Ferrer Corredor distingue una tendencia «cotidianista y del vértigo» para englobar a la poesía de carácter prosaico y narrativo que busca el símbolo de lo cotidiano y de lo elemental (Tabares, s.f.). Un ejemplo lo encontramos en el poeta colombiano Víctor Gaviria (1955), cuyo trabajo cinematográfico ha influido notablemente en su poesía como comprobamos en el siguiente poema titulado «Parábola de los dos hermanos» (2015):

Había una vez dos hermanos que negociaban  
con ganado robado, vaya a saber sus razones.  
Descontento de cuentas, el menor se peleó  
con su hermano mayor,  
y contrató unos hombres para que lo mataran.  
Un niño, como siempre, fue testigo del crimen,  
y los hombres fueron descubiertos.  
El hermano menor huyó de su casa,  
los asesinos de su hermano huyeron también, rastreando su pista,  
hasta hallarlo en otra vereda cercana, tan mísera  
y tan próspera como la anterior.  
Pidieron plata por su silencio,  
él les envió dinero en un sobre. La lengua  
les picaba y les daba vuelta en la boca

por decir el hecho escandaloso,  
entonces el hermano menor contrató a otros hombres  
para que mataran a los primeros hombres.  
Los asesinos fueron a su vez asesinados,  
sorprendidos por los segundos hombres cuando menos  
lo esperaban.  
El hermano menor descansó aliviado,  
pero los segundos asesinos eran todavía más pobres  
y más despiadados,  
y pidieron dinero por su doble silencio.  
Entonces el hermano buscó entre la gente  
a otros hombres peores,  
habló de paso con ellos,  
pero los segundos hombres desconfiaron a tiempo  
y lo mataron frente a su casa,  
la que era apenas su casa transitoria,  
y fue hallado su cuerpo entre el rastrojo,  
frío y tieso como un palo.  
Los segundos hombres se dispersaron en el acto  
y se disolvieron entre la gente.  
Los terceros hombres son cualquiera, nosotros,  
los justos,  
todavía más pobres y más despiadados.

Ante un comienzo tan clásico e indiscutiblemente «cuentista», o al menos aparentemente, más si el texto se lee en voz alta, parecería un error tacharlo de poema. Sin embargo, esta pieza fue ofrecida en el XXIII Festival Internacional de Poesía de Bogotá, bajo la estructura versal con la que se evidencia. El resultado se designa, entonces, como poesía o como microrrelato según la intención que haya tenido el autor, aunque no deje de ser un enigma que el lector debe resolver, pues solo se ofrece una sugerencia que este interpretará según su propia subjetividad y consideración de lo que es la poesía.

Tanto la ficción breve como la poesía suponen una ruptura del principio de unidad. Esto deriva, pues, en «textos penelopianos», como los denomina Ana Rueda (1989: 30); es decir, textos que se encuentran en continua transformación, en un hacerse mientras se lee. Dentro de esta categoría podríamos mencionar al poeta visual uruguayo Maca –Gustavo Wojciechowski– (1956) y a sus *M., textículos y contumacias* (1994), quien se basa en el carácter lúdico y paródico del autor. Entre sus páginas encontramos fragmentos, textos metapoéticos, letras rotas como dibujos, juegos de palabras, poemas cortados, etc. Un claro ejemplo puede ser el texto que mostramos a continuación:

Este poema  
cuando tenga mi edad recién  
comprenderá lo que quise decir

O este otro:

Todos los poemas son un poema todos los poemas  
conforman el poema que va a dar a la mar que es el decir  
por ejemplo “tía” y queda tía resoplando en la penumbra  
sin que nadie sepa si Irma o Margara o cual de todas mis tías  
me mira desde todos los poemas

Como podemos comprobar, en ambos textos se hace referencia a la poesía que representa. El propio texto, así con personajes y en su brevedad, se está identificando como un poema. Este es un hecho que hay que tener muy en cuenta. De este modo, el papel del lector cobra un nuevo protagonismo, pues ante al carácter incompleto y fragmentario del texto, debe desarrollar una actividad complementaria de suplir lo que no se dice. Esta característica veremos que se repite tanto en la poesía transmedial, digital y, también, en la poesía en papel, por lo que podríamos determinar este hecho como un rasgo de la última poesía hispanoamericana. Podríamos mencionar, para ello, a poetas como la peruana Rosa Granda (1983), cuyos escritos interactúan con diversos registros: el diario íntimo, la carta, la confesión, el ensayo, entre otros. El resultado es, por lo tanto, un poemario de textos en prosa: *Torschlusspanik* (2016). En el mismo, cuyo título ya nos acerca a territorios desconocidos del lenguaje, al menos aparentemente, se trabaja, como señala Guerrero Peirano (2020: 111), con «restos del lenguaje, oralidades, citas teóricas», como comprobamos en el siguiente texto titulado «El riesgo real de la extinción» (Granda, 2016: 15):

Encuentro a un hombre bostezando en su habitación.  
¿Semillas?  
Son mías.  
Le ofrezco las semillas y se las traga. Luego las escupe, pero cuando vuelvo a ofrecerlas vuelve a tragarlas.  
Por qué vienes, me dice. Y Todavía lo preguntas (correr con un propósito es correr literalmente).  
En un sueño recurrente el mismo hombre ve ramas brotar de los lugares más insólitos de su cuerpo, solo cuando unas hojitas empiezan a llenarle los ojos, los abre.

Esta poeta concibe su libro «como un testimonio» en el que el lector hace «un recorrido visual antes que uno analítico» (Guerrero Peirano, 2018: 3). Conviene detenernos aquí en esta referencia fundamental a lo visual que hace Rosa Granda de su poética, pues será una constante en toda la poesía que se geste en el continente tanto en el papel, como también –y, sobre todo– en el soporte digital.

### 1.1.2. Retorno a la oralidad: la «coloquialidad»

Todo poema implica imagen y sonido. El giro del lenguaje oral al escrito solo significó, según Ong (1982: 120) «un cambio de sonido al espacio visual», sin embargo, la oralidad también siguió presente en la escritura y en la primera etapa de la impresión, en el que se produjo «un proceso auditivo al cual la vista solo ponía en marcha».

Como Cortázar (1962: 310) ya había anunciado con el cuento, la poesía hispanoamericana actual logra que el tema más vulgar y cotidiano se revista de una gran carga semántica. Así se logra que «un vulgar episodio doméstico [...] se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico» (1962: 310). Esto último podemos comprobarlo en muchos de los poemas-narraciones del argentino Fabián Casas (Buenos Aires, 1965), como en «Sin llaves y a oscuras», en el que, al escribir sobre el acto de tirar la basura, habla también sobre la muerte: «pero así también podría ser la muerte: / un pasillo oscuro, / una puerta cerrada con la llave adentro, / la basura en la mano» (Guerrero, 2010: 210). «*La lírica está muerta*» promulga el título del poeta argentino Ezequiel Zaidenweg (Buenos Aires, 1981), y quizás deberíamos preguntarnos por qué.

Hay un lenguaje particular que se viene gestando desde la última década del siglo pasado<sup>5</sup>, pero que cobra mayor protagonismo en la Hispanoamérica del siglo XXI, y que se refiere al habla informal de los circuitos culturales subalternos. El escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003), incluso, pensó titular su libro *Nocturno de Chile* como *Tormenta de mierda*, en el que habla sobre el intento «fallido de amnesia» que fue la Transición en dicho país. Este título que podría haber sido sugiere mucho del lenguaje más directo y contundente con el que los poetas comienzan a utilizar como medio de expresión. El cambio, como señalamos, es aún más palpable a partir del 2000, pues ya los poetas «salen del estado de encierro y ostracismo que caracteriza a los naufragos», según Sepúlveda Eriz (2020: 80) y conforman la «promoción poscoma», como procedió a denominarla esta misma autora. En esta generación podríamos encuadrar, por ejemplo, a Héctor Hernández Montecinos (2018: 116), poeta chileno que escribió lo siguiente: «Mamá esta noche quiero salir con mis amigos Mamá esta noche quiero mover los huesos las prótesis y las penas. [...] Quiero caminar [...] caminar con

---

<sup>5</sup> El poeta y profesor chileno Javier Bello (1998) engloba, de hecho, a toda la generación de poetas de los 90 bajo el nombre de «los naufragos», término que vuelve a recoger Magda Sepúlveda Eriz en su antología *Ciudad quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, como ya se ha señalado.

un nombre de fantasía que resuene [Quiero] ir a una disco que esté muy de moda donde haya luces rojas y azules en el piso y que parpadeen al ritmo de la frenética música Quiero que tenga en el centro una pileta con delfines y orcas acrobáticas que se muevan al compás del punchi punchi». El desborde en el lenguaje le permite al poeta potenciar otra subjetividad más ligada al derecho de visibilidad de todo lo que debía ocultarse.

El espacio público, por tanto, con esta «promoción poscoma» que Sepúlveda Eriz utiliza para referirse a los poetas chilenos del 2000, pero que en este trabajo optamos por abarcar a muchos otros poetas hispanoamericanos, no necesariamente chilenos, se va abriendo cada vez más. Al respecto, podríamos señalar la reciente poesía peruana, pues, según Guerrero Peirano (2020: 112), está «más ligada al conversacionismo», con figuras como Magdalena Chocano (Lima, 1957) o Mario Montalbetti (Callao, 1953). Este último (Callao, 1953), fundador junto a Mirko Lauer y Abelardo Oquendo de la revista *Hueso Húmero*, señaló, precisamente, en una entrevista con *El Comercio* (2016), de Perú, que «hay dos tipos de escritores: uno que cree en el lenguaje, que puede agarrarlo del pescuezo, retorcerlo y hacerlo decir lo que se quiere; y otro que cree que en el fondo el lenguaje está hablando a través suyo». Podemos adivinar en cuál de los dos grupos se encuadra el poeta en el siguiente poema de *Ocho cuartetos en contra del caballo de paso peruano* (2021):

¿En qué momento el Perú  
es desde este momento  
se jodió el Perú  
se desde este momento libre  
se jodió  
el Perú es desde este momento se jodió  
por la voluntad general e independiente es libre

ricas montañas?

En Uruguay, el panorama de la lírica no difiere demasiado de lo que ocurre en Perú. De hecho, la fecundidad que existe en la poesía en este país ha hecho que no se ciña a lo exclusivamente editorial o a la dimensión tangible o impresa de la escritura, sino que es constable, según señala Bruña Bragado (2020: 135), un fenómeno paralelo vinculado a «la oralidad, lo conversacional y popular» que se manifiesta en lecturas, festivales, performances, tertulias, encuentros que invaden todo el espacio montevideano ya desde finales del siglo XX, lo cual podríamos vincular como característica de la tradición literaria uruguaya. En los epígrafes siguientes trataremos este punto ampliamente; sin embargo, nos atrevemos a formular la convicción de que

este fenómeno que acertadamente apunta Bruña Bragado también se puede aplicar a la propia escritura impresa. En ambos casos se asedia al lenguaje y se multiplican sus posibilidades mediante «lo plástico, lo performático, lo sonoro, lo interpretativo y con ello conseguir un alcance que también es político» (Bruña Bragado, 2020: 136), lo cual borra también los límites entre la alta cultura y la cultura popular como ocurre desde los años 60 en el medio urbano montevideano con la representación, por ejemplo, del ciclo de lecturas, performances y recitales dirigido por Martín Barea Mattos (Uruguay, 1978), conocido como «Ronda de poetas». Precisamente, en la página web de este artista, figura: «Voy de la poesía a la página. De la poesía a la música. De la poesía a lo visual. Siempre volviendo al centro de la idea. Porque ahí habita el poema». De esta manera, comprobamos que hay una continua intención por unir lenguajes, rescatar en ellos la poesía que puede ofrecer. El decir es una obsesión, así también lo señala el poeta argentino Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968) cuando escribe (Gambarotta, 2000):

No es lo que quiero  
decir es casi lo que  
quiero decir es  
lo que está al costado  
de lo que quiero decir

En esta misma línea, encontramos el poema del dominicano Frank Báez (1978), «Anoche soñé que era un DJ», de su libro *Postales* (2011), Premio Nacional de Poesía el cual tiene también el correspondiente vídeo de su recitado e incluso una versión musicalizada por el grupo del mismo poeta, El Hombrecito, y cuyo final mostramos a continuación:

Hay una fábula en donde un DJ y un poeta caen en un pozo.  
Empiezan a vocear y a vocear  
hasta que un hombre se asoma  
y les tira una cuerda para irlos subiendo poco a poco.  
Sube al DJ primero  
y cuando se la arrojan al poeta  
este grita que lo dejen abajo  
y el hombre y el DJ así lo hacen,  
aguardan en silencio y se marchan al rato.

En este poema se nos plantea la siguiente asociación aparentemente difícil de conciliar: la poesía y la música electrónica, o, mejor aún, el poeta y el DJ, ¿pueden ser uno? El lugar del poeta, el lugar que elige el poeta en tiempos de DJs, el «símbolo de ahora», según su contemporáneo Rey Andújar (2015), un ángel en comparación al poeta que sigue prefiriendo mantenerse en el fondo de un pozo. Esta actualidad puede resultar

más atractiva a los más jóvenes, puesto que muestra una poesía acorde a su tiempo, que, sorprendentemente para el joven lector, se crea con el mismo lenguaje que él utiliza y que, además, transmite un mensaje más o menos trascendente según el ojo y el oído que la aprecie. Una vez más podemos comprobar mediante este ejemplo que el paradigma oral, tan relacionado con una composición inmediata, no pertenece únicamente al micrófono, y menos aún, se contrapone al paradigma de la poesía impresa. Lo que sí es cierto, es que se recupera la figura del poeta como mártir de la tradición, pero lo hace en una versión más bien paródica del poeta en el fondo de un pozo. La subjetividad poética de Báez se muestra en un sentimiento o punto de vista expuesto con franqueza a través del «lenguaje coloquial, el tono humorístico, la realidad cotidiana y un sujeto que sabe mucho de sus limitaciones» (Martínez, 2019). El coloquialismo viene dado, en este y tantos otros poetas como los chilenos Héctor Hernández Montecinos (Chile, 1979) o Enrique Winter (Chile, 1982). De la poesía de este último autor, ha señalado el ensayista colombiano Jaramillo Agudelo (2018), que «se nutre por el oído» y, continúa, «proviene de la sonoridad, de parar la oreja, de estar a la escucha de las cosas, y más particularmente, de las personas y sus versiones íntimas de la historia». De este modo, en poemas fractales como el siguiente, «Con las heridas de los dedos pinto / unos cuadros que compran a buen precio / los que me las hicieron» (Winter, 2007), puede comprobarse un compendio de registros del habla, y más si nos sumergimos en su libro *Rascacielos* (2008), un encuentro aleatorio de la culta, la marginal y la jurídica. Además, su brevedad y su carácter fragmentario logran una eficacia poética que sintetiza el desasosiego al descubrir la complicidad de la poesía con los poderes dominantes, no sin dejar patente un guion poético de las marginalidades; a este respecto escribe Winter (2007): «Con sus cumbias a todo chanco / a todo chanco los domingos / cuando no barre la basura / que la tres cuatro tres bota».

Sin embargo, la oralidad en la poesía escrita no termina en el carácter conversacional que pueda llegar a tener a través de su estructura, lenguaje o temática, sino que existen otras maneras de introducir distintos registros, voces y el diálogo que existe entre la oralidad y la lengua escrita. Un ejemplo es la argentina Silvana Franzetti (Buenos Aires, 1965) y su libro *Notas al pie* (2016), basado en una serie de audios extraídos de la Radio local de Esquel LU20 dirigidos a la población rural de Trelew, en el sur argentino. En este poemario, Franzetti reconstruye la secuencia de una emisión

radial que grabó durante diez horas, ejerciendo un trabajo prácticamente antropológico.

A continuación, se muestra uno de los poemas que integra *Notas al pie*:

Pasan otra vez la misma música  
sigo con el trabajo como si ese compás fuera a continuarlo.  
Antes, en mis manos había lápices, ahora hay palabras.  
El aire de dictado que tienen las personas cuando van a trabajar  
se parece bastante al aire de dictado que tenían las personas cuando  
iban a trabajar.\* Antes había cadáveres, ahora hay basurales.

\* Para Vicente Castellano, en Gastre, Eugenio Zapata le comunica que no hay peones por día disponibles. Elvio no va, porque tiene que ir a la escuela.

Como se puede comprobar aquí, este poema, e insistimos en esta idea de poema como producto artístico final, está construido por montaje, pues al texto poético inicial se le suma una nota al pie de página que cambia de registro y se transforma en un mensaje, originalmente dirigido al poblador rural para comunicar cuestiones necesarias y urgentes de la vida cotidiana, más informativo e, incluso, instructivo. Sin embargo, este mensaje descontextualizado y en relación a un texto construido desde cero, ese sí, con la intención de ser un texto estético, adquiere y hasta podríamos decir que «se contagia» de toda esa expresión personal que recalca en la belleza de su entorno, interior o exterior. De este modo, se pone en duda cuál es el límite entre lo poético y lo no poético. La segunda parte del libro se realizó a la inversa, puesto que la autora fue personalmente a la radio, simuló que quería transmitir un mensaje como tantos otros, y en cambio presentó fragmentos de poemas del libro en forma de mensajes. Así se pudo escuchar durante tres días, por dos emisoras de la ciudad de Trelew, mensajes como este: «Para Berta Elorriaga, en Los Altares, su hermana le comunica que ella siempre vuelve sobre sus pasos, en un sentido o en otro, le da mil vueltas al desierto. Firma: Ana Elorriaga» (en Morano, 2019). Mediante esta operación, el lenguaje poético irrumpía en un contexto no poético. Esto demuestra, como la propia Franzetti apunta en la entrevista realizada por Augusto Morano en el año 2019 para la revista *Vallejo & Co.*, que este libro no está regido únicamente por el soporte papel. Encontramos en él una voz poética, pero también voces de los emisores y locutores de cada mensaje que entran en diálogo con la voz poética inicial y amplían el sentido y el significado del mismo.

No obstante, este procedimiento no es nuevo, ya que la importancia de lo sonoro ya aparecía en las obras del camagüeyano Severo Sarduy (1937-1993) en relación a su escritura radiofónica. La materialidad de la voz y la palabra sonora son dos enclaves

fundamentales en su obra, puesto que estuvo muy influenciado, como muchos de los poetas actuales, por la poesía concreta y las vanguardias, en general. Además, estaba a cargo de programas de radio como «La ciencia en Francia» o «Literatura en debate», y trabajó, entre 1970 y 1976, en París para RFI (Radio Francia Internacional). El objetivo de Sarduy al escribir era seducir, provocar sensaciones, y no contar historias. Entre sus piezas radiofónicas, que fueron transmitidas y publicadas en los años sesenta, fueron «La playa», «La caída», «Relato», «Los matadores de hormigas» o «La Dolores Rondón», incluido dentro de la novela *De donde son los cantantes* (1967) del cual extraemos este fragmento:

Mortal (*aspirante a concejal. La voz del primer verso se ha vuelto autoritaria*): Yo . . . (*pero hay defectos en el micrófono, en la radio. Primero como 'estática', a tal punto que se escucha una sola sílaba, luego el dial recorre todas las estaciones. Silbido agudo.*) (*Publicidad cantada*) Jabón Candado, deja la ropa (*hablado, vocecilla*) o en el Caballero de la R (*voz intelectual*) Wallraf-Richartz-Museum (*hablado*) y de una situación interna ext (*cantado, Ella Fitzgerald*) in the moon (Sarduy, 1967: 150).

Como en el poema de Franzetti, este pasaje documenta detalles de la vida cotidiana y del entretenimiento radial diario que revela también rasgos contextuales de la época. En ambos casos se demuestra un oído musical, un texto originariamente escrito para ser escuchado y también un trasvase a la palabra escrita que produce un cambio en su significado y recepción. Se insiste en estos pasajes, por tanto, en la fragmentariedad, la acumulación, desafiando así, como señala Park (2015: 278), «el uso económico del código lingüístico para la comunicación» y, además, «no importa qué se dice, sino cómo suenan las voces al ser recortadas y superpuestas». Franzetti va más allá: puesto que el producto final es un poema en sí como tal, lo que se dice se amplía y cobra nuevos significados según cómo se lea. Ambos demuestran, en cualquier caso, que «el lenguaje no se puede deshacer de sus voces internas» (Park, 2015: 284), de modo que atraviesan varios géneros literarios y diferentes medios de expresión creativa. La poesía se muestra, así, como la escucha de voces y ecos dentro de sus voces que se mantienen en ella ocultas.

## 1.2. La poesía transmedial

A finales del siglo XX, o más exactamente en el año 1996, se abrió en el continente latinoamericano un nuevo periodo en el que proliferaron los festivales transmediales y, con ello, se renovaron los circuitos poéticos, los escenarios, el público y hasta el modo de hacer poesía. A partir de este momento, la emergencia de nuevos soportes descentró al libro impreso de la cultura. Por otro lado, los escritores rehusaron adscribirse a un solo género y abarcaron la instalación, la performance, la fotografía, lo audiovisual, la pintura y la tecnología. Esto es lo que ha sido denominado como *transliteratura*. La gestación en Hispanoamérica de una nueva modalidad de escritura poética no nos sorprende. La vanguardia de los años 60 y 70, interartística, interdisciplinar, y, como apunta López Fernández (2019: 167), «antiinstitucional» abrió camino en una nueva conceptualización del poema que muestra que los autores «son receptivos nuevamente a la figura del artista total» (2019: 167). Un artista que es escritor y programador al mismo tiempo, o el poeta que no solo gesta su poesía con la pluma, sino que se dedica a declamarla también, como en sus comienzos.

La literatura digital forma parte, por tanto, de lo que ha sido denominado desde otras ramas artísticas –como el cine o la escultura– «literatura expandida» ya que, por su carácter multimedia, las líneas entre distintos lenguajes se difuminan. En sentido cronológico, primero se produjo una «literatura generada» (Kozak, 2017b: 224), es decir, aquella generada a partir de generadores de texto. Algunos críticos consideran que la literatura digital implica un nuevo concepto literario, mientras que para otros se trata de una nueva forma de experimentar con la literatura que Dolores Romero López (2008: 216) lleva al extremo al decir que se trata de «la única manera que la literatura tiene en la actualidad de experimentar nuevas formas de creación». Un ejemplo es el libro de Ángel Carmona, *Poemas v2. Poesía compuesta por una computadora* (1976). Posteriormente, y aquí Latinoamérica fue pionera, surgió la poesía visual a partir de la manipulación de programas informáticos, en la cual se puede insertar el poema visual animado proyectado en pantalla LED del brasileño Eduardo Kac, «Não!» (1982). Más tarde llegaron las novelas hipertextuales. Y luego, la poesía digital. En la obra de la artista argentina Gabriela Golder (Buenos Aires, 1971), *Rescate* (2009), aparecen palabras que se mueven en la pantalla de fondo blanco, podríamos decir, poemas nominales, que, a la vez, son pronunciadas en un susurro. Todas esas palabras, como advierte la autora, han sido *rescatadas* de libros censurados durante la dictadura militar

en Argentina. Se crean, así, poemas visuales y sonoros, y, como sucede en otras obras de literatura digital, «cada texto es muchos textos, tantos como perdure nuestra actividad lectora/interactora» (Kozak, 2017b: 239). Por lo tanto, esta obra da nombre a los cuerpos y libros ausentes, acallados y *desaparecidos*; un poema, por tanto, hecho de nombres, pues de eso se trata la poesía visual digital: de una gramática de la transformación.

Otro ejemplo lo encontramos en el proyecto IP Poetry, llevado a cabo por el artista argentino Gustavo Romano (Buenos Aires, 1958), que se basa en, como indica en su página web (<http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/>), «la generación de net poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web»; es decir, un sistema de software y hardware utiliza material textual de Internet para la generación de poesía que luego será recitada por autómatas conectados a la red. Mediante este proyecto se busca mostrar la materialidad del lenguaje, abstrayéndose de la idea romántica de la poesía como expresión de individuos sensibles. En este caso, IP Poetry se acerca más a la concepción vanguardista del poeta como un operador, más que un genio creador, que combina elementos lingüísticos, y «la voz del sujeto cede su iniciativa a las mismas palabras», como señala Belén Gache para el libro sobre IP Poetry editado por el MEIAC (Romano, 2008). El proyecto consiste en lo siguiente. Se realizan diversas instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras «Sueño que soy»), y el modo y la secuencia en la que serán recitadas (un robot por vez alternando resultados de búsquedas, recitando a dúo, etc.) conformarán la estructura y el sentido de cada poema IP. Un sensor de proximidad detecta la presencia del público y envía la orden a los robots para que comiencen a recitar los poemas creados especialmente para cada evento. Se inicia entonces el proceso de búsqueda en Internet. Los resultados encontrados son enviados a los autómatas (IP Bots), quienes convertirán esos textos encontrados en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana recitando (IMAGEN I). Cabe recordar en este punto las palabras de Ítalo Calvino (1983), quien concluyó que, en última instancia, todo escritor es una máquina, ya que trabaja colocando una tras otra, letra tras letra y palabra tras palabra siguiendo reglas predefinidas, códigos e instrucciones adecuadas. Nos encontramos aquí, por tanto, con máquinas-poetas que comparten, como las bailarinas de las cajitas musicales, la doble cualidad de ser frágiles y rígidos al mismo tiempo.

Reunidos bajo el término *poesía*, todos estos textos no responden al llamado del género. Puede haber tres clases básicas de poemas: los que tienen un hilo conductor conceptual, generalmente con disminución de los elementos imaginarios y sonoros; los que consisten esencialmente en imágenes, con probable disminución de los aspectos conceptuales y sonoros; y los que ponen el acento en la música de las palabras: en la métrica, el ritmo, asonancias, consonancias y disonancias, paranomasias y juegos de vocablos. De este modo, los tres componentes del lenguaje, concepto, imagen y sonido<sup>6</sup>, se combinan y se potencian unos a otros, sobre todo cuando se insertan en un medio digital, lo cual genera una «poesía expandida» o «una poesía fuera de sí», como la denomina Kozak (2017: 37). Rocío Cerón (2017) añade el movimiento también como parte inherente al lenguaje, puesto que en su dodecálogo señala en el tercer punto: «Sumar medios o cúmulo de voces que se convertirán en imágenes, sonidos, movimiento». Es decir, serán las palabras las que se desglosen y se potencien en el medio, digital o no, en estas tres partes que lo componen a través de múltiples lenguajes que no necesariamente son verbales. La variedad de resultados se ha dividido –y ese proceso de nombramiento continúa– en poesía ciborg, tecno-poesía, biopoesía, videopoesía, instalaciones e intervenciones poéticas, poesía performativa, entre otros. Dentro de esa diversidad de signos y de su organización fragmentada, y muchas veces también azarosa, el lector procura otorgarle al poema sentido a través de la decodificación del texto que se le presenta delante en formatos diversos.

Todo esto provoca, como ocurre entre la minificción y la poesía, que se cuestionen los límites entre el lenguaje poético y el no poético y que, en palabras de Rocío Cerón (2017) se investiguen «las nebulosas de fricción entre esos dos puntos». En relación con este punto, Martín Rodríguez Gaona (2019: 12) hace referencia a los poetas «prosumidores» (productores y consumidores de textos e imágenes) que surgen con la irrupción de internet y la posibilidad de autopromoción en la red, lo cual supone una visibilidad y rentabilidad inédita que contrae una pérdida de la excelencia y de la calidad. Este nombre viene dado porque esta nueva poesía popular digital reclama dos valoraciones contrapuestas: «reconocerse como producto y, a su vez, como obras con estatus artístico o literario» (Rodríguez Gaona, 2019: 17). La autonomía de lo poético,

---

<sup>6</sup> Ya Roland Barthes en 1982, en *Lo obvio y lo obtuso* hace referencia a la imagen, el gesto y la voz como una tríada que se encuentra en constante comunicación y retroalimentación, y señala: «El canto tiene que hablar, o mejor aún, tiene que *escribir*, pues lo que se produce a nivel del geno-canto es escritura, de forma definitiva» (1982: 268).

asociado al texto impreso, se ha perdido por una modificación radical de los modos de producción. De este modo, encontramos continuas paradojas puesto que entre los poetas nativos digitales la imagen virtual se opone al persistente anhelo de la publicación en papel; la superficialidad y el apresuramiento a la ambición por consolidarse institucionalmente; la producción prolífica, efímera y desechable a la precocidad y su elogio. El problema aparece cuando lo único que se promueve es la rentabilidad de estos textos como único valor, y expulsa la producción de pretensión humanista, renovadora o crítica acusándola de elitista.

De este modo, inmediatez e interactividad se vuelven las constantes de la nueva poesía. Es interesante recalcar el fenómeno que ocurre con internet y es que el sujeto logra observar su propia imagen representada, pues, de hecho, estos prosumidores ejercen una performatividad alrededor de sí mismos que es celebrada por la intervención de otra mirada. De este modo, consolidan una imagen corporativa de sí mismos. Todos estos nuevos prosumidores se caracterizan, pues, por ser autodidactas y contar con conocimientos avanzados de una retórica digital, multidisciplinar y compleja. Por lo tanto, Rodríguez Gaona (2019: 34) hace referencia a la existencia de una producción juvenil que escribe en la red desde otra perspectiva en la que «el valor de lo literario (lo sublime y lo formal) es residual o hasta resulta secundario: el núcleo del nuevo paradigma estaría en la interactividad misma». De esta manera, el resultado es más directo y horizontal, pues busca la cercanía y la complicidad como primera instancia. Esto provoca que los nativos digitales busquen tener el control de los medios de producción por donde diseminar sus escritos y, a su vez, permite la posibilidad de pertenecer a una comunidad, de forma que se trata de un grupo identificable que comparte signos de identidad. Las páginas más visitadas reproducirán los valores y el tono que caracteriza a la sociedad, pues esta comunidad (sin manifiesto ni presupuestos formales o ideológicos) responde a factores sociológicos o de mercado. Esta visión es engañosa, puesto que, mientras, por un lado, se habla de una experiencia común, también se busca afirmar la individualidad. El resultado es una publicación incesante de textos en las redes, «con abierta pulsión narcisista, pues son conscientes de que no existe validación crítica» (Rodríguez Gaona, 2019: 108). La prioridad es el simple hecho de manifestarse<sup>7</sup>. En cualquier caso, no todo viene impuesto, también estos

---

<sup>7</sup> Al respecto sería pertinente traer a colación el polémico caso del poeta joven venezolano Rafael Cabaliere que ganó el Premio Espasa de Poesía en el 2020 con su obra *Alzando el vuelo*, el cual utiliza las

prosumidores desde su poder social, «van creando una sensibilidad, en muchos casos, volátil, emocional y arbitraria» (Rodríguez Gaona, 2019: 124).

Podemos hablar, por tanto, de un canon en la red que ha visto su entrada a través de la autopromoción. De este modo, se confirma la hegemonía del populismo y de lo publicitario. Esta «poesía pop tardoadolescente» como Rodríguez Gaona (2019: 55) la denomina, se caracteriza por «trabajar un lirismo primario, casi sin elaboración artística, con escasos referentes de la tradición culta, y que explota una sentimentalidad extrema, retratando situaciones cotidianas en torno al amor y al desamor (de todas las preferencias sexuales), el malditismo canalla, los conflictos sociales, etcétera». Paralelamente sí existe una poesía que, precisamente, recurre a la tradición para introducir la transmedialidad dentro de su producción poética, asegurando así un sello de calidad.

Lo que nos interesa de este nuevo tipo de escritura es que provoca una lectura elíptica, fragmentaria o múltiple, «en breves lapsos de atención, que incluso puede darse en simultáneo con la audición musical, la visualización de clips de vídeo o la conversación por chat» (Rodríguez Gaona, 2019: 66). La brevedad, la simultaneidad secuencial, la polifonía y la autoría plural son características esenciales. La práctica de extrema oralidad para conectar con la inmediatez que marca la interactividad virtual, mediante un tono directo, puede caer también en una escritura más coloquial, exteriorista y antipoética, lo cual provoca que no exista diferencia, en muchos casos, entre el emisor y el receptor, entre el productor y el consumidor, o, incluso, entre el emisor-productor y el público-joven-lector.

En cualquier caso, crear dentro del ecosistema digital «supone adquirir una conciencia distinta de lo que representa nuestro lenguaje articulado, oral y escrito, y supone entender además que nuestro vínculo con él también está cambiando» (Guerrero, 2020: 60). Este vínculo se demuestra tanto en las maneras que hay de recibir la obra, como de crearla o, incluso, de difundirla. Es habitual encontrar en la biografía de un escritor actual su profesión como programador también, como pueden ser Milton Läufer (Argentina), José Aburto (Perú), Eugenio Tisselli (México) o Gabriela Golder (Argentina).

---

redes sociales como soporte principal para difundir sus textos y que ejemplifica esta idea de la interactividad por encima de una poesía verdaderamente sustancial.

### 1.2.1. La fragmentariedad: la imagen

Escritura e imagen siempre han ido de la mano como maneras de aprehender una idea del mundo o, si se prefiere, de capturar una representación de la realidad. Ambas se han desarrollado a lo largo de la historia en consonancia y en competencia, pues muchos escritores han procurado darle plasticidad al lenguaje y elevar la imagen mental a la máxima categoría visual. De este modo, se ha creado una tensión entre imagen interior, operada por la escritura, e imagen exterior. Es en las nuevas formas transmediales de escritura en la que esta, por fin, deja un rastro de visualidad que se entiende estrictamente. No deja de ser, en cualquier caso, un «iconotexto», como Peter Burke señaló en relación a la emblemática, pues se logra una potenciación mutua mediante la cual el texto revela a la imagen y la imagen al texto, sumado, ahora también, el movimiento y el sonido. Todos estos elementos aspiran, pues, a una «única y “alta” escena de representación» (R. de la Flor, 2009: 48). Es posible que uno de los rasgos más importantes de la poesía digital es que, por el modo en la que está construida o, mejor dicho, por la manera en que se exhibe al público, no es posible aprehender el texto en su totalidad. Esto quiere decir que nunca se adquiere una visión de conjunto, solamente fragmentos. Es importante remarcar que, aunque no haya imágenes, el poema puede continuar siendo visual.

La tensión entre lo legible y lo ilegible en la poesía digital es una constante. Un ejemplo es una de las primeras obras del pionero argentino en literatura digital, Milton Läufer, denominada «El ojo y la mano» (2000-2003). El poema, a través de la pantalla, aparece y desaparece según se ubique el cursor sobre él mismo, que se deja ver por momentos, dificultando así su lectura. El lector, empecinado, podrá obtener restos de una textualidad que podría armarse como poema. Poco a poco, se irá haciendo cada vez más visible en letras grises. Sin embargo, y como señala Claudia Kozak (2017a: 14), «los hallazgos de las palabras borrosas que se van aclarando y difuminando, y de bloques de texto que cambian de lugar en el poema, resultan incluso más significativos que el texto final regularizado». En todos estos intentos de hacer visible el poema en sí, el lector puede captar versos que se repiten o se amplían, como puede ser «la mano acaricia el rostro que la mira», el cual se corresponde con el verso final del poema (<http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/elojo.php>). Si, como apunta R. de la Flor (2009: 34), «la imagen produce un efecto de “presencia”», aquel poema que, aunque escrito, se

exponga como una imagen en sí mismo, la imagen de un poema, que en el caso de Milton Läufer, se expande, se hace visible o menos legible, permitirá que la recepción del mismo sea más duradera y sea percibida mediante otros canales similares a los que actúan cuando se observa un espectáculo. Nos encontramos aquí, por lo tanto, y en palabras de Sócrates, ante las «imágenes de las cosas dichas». Se debate el lector entre una actividad lúdica y una insistencia por crear, recrear, leer y darle sentido al poema que, en un aula de jóvenes inapetentes de literatura, puede resultar muy efectivo. Además, como refiere R. de la Flor (2009: 23) «la presencia icónica cuenta con una mayor potencialidad y un registro mucho más amplio que la escritura para conformar esa esfera cognitiva del hombre», lo cual quiere decir que es la imagen la que permanece en la mente, se reproduce y sobrevive. Como referente de los actuales poetas que desarrollan su trabajo cada vez más performativo, multimediático e híbrido es necesario mencionar a Clemente Padín (Uruguay, 1939), quien, en palabras de Bruña Bragado (2020: 141), ha mostrado cómo el «giro a lo visual ha afectado a las dinámicas de creación, las estructuras y los lenguajes». Este fue solamente uno de los primeros precursores de algo que actualmente está en auge buscando nuevas maneras de seguir exprimiendo el lenguaje o su imagen.

Sin dudas, como también apunta Bruña Bragado (2020: 141), «es constatable que la preeminencia de la iconosfera ha cambiado nuestra vida y se ha revelado en algunos casos como generadora de “experiencia”». No obstante, no estamos de acuerdo con la premisa que el académico salmantino que ya hemos citado, Fernando R. de la Flor (2009: 95)<sup>8</sup>, señala sobre el fin del paradigma discurso-reflexivo que supone el escrito frente a la llevada al trono del régimen emotivo-performativo de la imagen. Creemos, por el contrario, que el paradigma discurso-reflexivo se enriquece y se expande en su diálogo con la imagen, pues no solo esta entra en contacto con la palabra escrita, como ya hemos señalado, sino también la palabra pronunciada y todos los registros que aporta esta amalgama de lenguajes.

Si nos centramos, precisamente, en el cruce de lenguajes y categorías (una vez más, y remitiéndonos a Barthes: sonido, imagen y gesto), debemos detenernos en el fenómeno del videopoema, producto directo y consecuencia de la época actual. En este

---

<sup>8</sup> Es curioso el título que emplea en el libro publicado en 2013, «Contra (post)modernos», en el cual apuesta por tres autores (Miguel Espinosa, Claudio Rodríguez y Antonio Gamoneda) que se encuentran situados en el marco de su tiempo, pero no son *discípulos* de él.

punto habría que trazar una línea divisoria entre los trabajos que utilizan la imagen como un accesorio o adorno, frente a aquellos proyectos que activan formas alternativas de expresión poética. Konyves (2011) apuntó una definición del videopoema que enlaza el tiempo, la imagen con el texto y el sonido como elementos predominantes: «Videopoetry is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based, poetic juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a *poetic experience*».

De este modo, ningún elemento se añade a otro, sino que tanto sonido, como imagen, como palabra son indispensables para transmitir un mensaje determinado, es decir, como señala Konyves, para producir una experiencia poética en el espectador. En este público también se encuentran los jóvenes de nuestras aulas de Secundaria y, por ese motivo, esta puede ser una de las herramientas fundamentales para captar su atención. El motivo es claro, y así lo justifica Páez Muñoz (2017: 199): «La velocidad de los giros, los cambios de escena, colores, sonidos e intervenciones que co-ocurren –a veces demasiado rápido– hacen de esta una propuesta que exige de algún modo un espectador en alerta dispuesto a ver más allá de los elementos que son dispuestos a nuestros sentidos».

La videopoesía, por tanto, activa procesos de pensamiento en torno a diversos lenguajes que dialogan dentro del producto artístico y que, además, interpela directamente al espectador. Este es el caso, por ejemplo, de una serie de 16 obras agrupadas bajo el nombre de *Disidente*, que reunió los versos de poetas chilenos como Armando Uribe (1922-2020), Claudio Bertoni (1946), Elvira Hernández (1951), Diego Maqueira (1951), Ximena Rivera (1959-2013), Jaime Huenún (1967), entre otros, todos ellos autores ya consagrados a pesar de su actualidad. Estos videos documentan voces, poéticas, gestos, la obra en sí y su oralidad a través del recitado de los propios autores. Si analizamos el videopoema de Jaime Huenún, el poeta lee un fragmento de su libro *Puerto Trakl* (2001) que reproducimos a continuación:

Bajé a Puerto Trakl entre neblinas.  
Buscaba el bar de la buena suerte  
para charlar sobre la travesía.  
Pero todos vigilaban la estrella polar en sus copas,  
mudos como el mar frente a una isla desierta.  
Salí a vagar por las calles con faroles rojos.  
Las mujeres se ofrecían sin afecto, fragantes y cansadas.

"A Puerto Trakl los poetas, vienen a morir", me dijeron  
sonriendo en todos los idiomas del mundo.  
Yo les dejé poemas que pensaba llevar a mi tumba  
como prueba de mi paso por la tierra.

La voz que pronuncia las palabras de este poema reverbera, es profunda y lenta, pero también solemne, acompañada de sonidos pausados y rítmicos, como si de un metrónomo se tratara. Las escenas que se han grabado se corresponden también con paisajes solitarios bajo la última luz del día. Lugares que, como el poema, permanecen en soledad y que no se apresuran en transformarse. La imagen de un mar en calma concluye este vídeo, tal y como se remite en el poema. No encontramos en él, sin embargo, un puerto, como tal vez cabría esperar. La imagen de un puerto, si nos detenemos a reflexionarlo, no aportaría nada más que una descripción visual de lo que el puerto representa, una imagen que ya conoce el espectador y que no necesita una traducción visual explícita. El significado, sin embargo, se multiplica cuando a la palabra «puerto» se le suma la imagen inicial de una casa por la que sube humo, un vapor, o, como dice el poema, «una neblina», cuya procedencia desconocemos (IMAGEN II).

Podríamos entonces afirmar que el videopoema, aun conteniendo el fragmento del poema de Huenún, transmite otros significados que el texto sin las imágenes ni los sonidos de fondo. Por tanto, se trata de dos composiciones poéticas diferentes, cuyo significado también varía. Otro ejemplo puede ser el videopoema que contiene dos poemas cortos de la poeta Ximena Rivera (Viña del Mar, 1959-Valparaíso 2013) que giran en torno a lo que significa la palabra.

#### I Mantra

Entonces lo que hay  
es la palabra:  
Palabra.  
La palabra,  
es lo que hay.

#### II El vacío

No sé modular la palabra amor,  
ese verbo grande y final.  
Grande, grande es mi súplica,  
mi ruego es comprender por qué  
el amor demora siglos en llegar a ser amor.

Las imágenes del vídeo no se alejan de esta idea base: se muestran letras de imprenta, palabras escritas que se corresponden con los versos del poema; pero también pintura y tinta que chorrea y se amalgama con mayor velocidad a medida que nos acercamos al final. Es en este momento cuando aparece en escena uno de los versos: «El amor demora siglos». No necesariamente debe aparecer el texto en la pantalla, sin embargo, su aparición tendrá un significado especial dentro de todo el contexto en el que se inserta el verso, puesto que se resalta por encima de todos los demás, y se afirma, se convierte, así, en una verdad irrefutable, o eso parece.

Por último, cabría nombrar en esta categoría de videopoemas a la poeta y artista visual chilena Cecilia Vicuña (1948), quien ha encontrado en esta expresión poética un canal para rescatar los saberes ancestrales y revitalizar las raíces indígenas, además de plasmar una arraigada conciencia ecológica, como se puede comprobar en *Semiya* (2000). En este videopoema, que carece prácticamente de texto, el rescate de las semillas pre-cordilleranas se vuelve un acto poético y «reproduce la lógica comunitaria del *trafkintü*, práctica ancestral de las familias mapuches y campesinas, que consiste en un encuentro donde los asistentes intercambian libremente sus semillas» (Barros, 2019: 13). Vicuña ha podido establecer así cruces entre su práctica artística (visual, sonora, poética) y el activismo, posicionándose, como señala Galindo (2014), «en un espacio fronterizo entre el arte y las voces de la calle, desde el cual ha construido una poética experimental», y, además, contracanónica. De este modo, la poesía, y sobre todo a partir del siglo XXI, es porosa a discursos marginales de minorías, como pueden ser las indígenas, y transita al terreno de lo político y la esfera pública, logrando volver visibles y audibles las subjetividades históricamente excluidas. El título de este vídeo utiliza un juego de palabras<sup>9</sup> entre la palabra «semilla» convencional, un grano que se transformará en un vegetal; pero, además, al dividir la palabra en el prefijo «semi», que connota la mitad de algo, y «ya», adverbio de tiempo que remite al presente, y sumar estas dos partes como elementos independientes, obtenemos un mensaje cifrado de la condición incompleta de los seres humanos en el momento actual si no establecemos una relación ecológica con el planeta. Este videopoema se realizó también a modo de

---

<sup>9</sup> Este manejo del lenguaje por parte de la poeta chilena se evidencia ya en el proceso de escritura que la propia Vicuña denominó «palabraromas», haciendo referencia al instrumento de lucha que representa la palabra, y más aún, «la palabraroma revela la manera en que la palabra es parte de un sistema de significación y de producción lingüística, de un ecosistema de signos y cuerpos interrelacionados que se afectan y, por ende, cambian» (Macchiavello, 2017: 67). La palabra no se aleja, por tanto, del carácter procesual, enfatizado por la imagen de la «pala», que remueve el lenguaje para labrarlo.

instalación artística en la Galería Gabriela Mistral de Santiago de Chile en el año 2000, donde se incluyeron poemas de Vicuña como el siguiente (en Ariz Castillo, 2015: 301):

El poeta es sólo el habla  
la dirección del llanto  
que vuelve a la tierra  
Semilla del desierto  
(cacho e' cabra *Skytanthus acutus*)

Jubea Chilensis

El texto es un retrato del poeta, el cual se identifica con el lenguaje oral, pero también con el movimiento del agua que regresa a la tierra. De este modo, «el lenguaje, como el artista, se dirige, entonces, hacia la tierra» (Ariz Castillo, 2015: 302). Esta relación del poeta con la oralidad y la identidad es una de las vertientes más importantes que trataremos en el siguiente epígrafe en relación a esos nuevos límites poéticos que se alcanzan en la actualidad en Hispanoamérica. En el poema de Vicuña, a pesar de su brevedad, se puede captar estos rasgos orales en el verso que hace referencia a la flor amarilla del desierto, cuyo fruto maduro posee la forma de un cuerno de cabra, que es el nombre popular que recibe, o como la poeta lo enuncia, «cacho e' cabra». La segunda especie a la que hace referencia es a la palma chilena, que se encuentra solo en algunos valles de dicho país. Como estas especies, el poeta porta esa singularidad de sobresalir en el medio que lo acoge. Una poesía cercana a la semilla, a la identidad, es lo que Vicuña ha intentado escribir con este proyecto, la cual ha configurado su propia botánica de especies endémicas y singulares, y ha significado un pasaje de «vuelta» desde el *post*. Así también lo mostró en el cortometraje que realizó en Bogotá, *¿Qué es para usted la poesía?* (1980), una colaboración entre cineastas, poetas y transeúntes de los barrios céntricos de la ciudad a los que se les planteaba esta misma pregunta. La película comienza con una cita de Novalis, «la poesía es la religión original de la humanidad» y se rueda a lo largo de una serie de lugares tan comunes y urbanos como un taller de reparación de autobuses, plazas, un centro cultural, una universidad, un prostíbulo, entre otros. En este cortometraje, por tanto, se desvela «el lenguaje poético de la cotidianidad» (Macchiavello, 2017: 82). La película poco a poco va dando a entender que la poesía se encuentra en esas mismas respuestas orales e improvisadas de los transeúntes, incluso en sus voces, en sus gestos y expresiones, en el cruce de miradas (IMAGEN III). Esta pregunta acerca de lo que es la poesía es, precisamente, el interrogante que debe plantearse siempre a nivel educativo en las aulas. Atender a sus

respuestas, desde nuestra posición de educadores de la literatura, puede ser una alternativa al trabajo que realizó Vicuña, pues el objetivo principal consiste en escuchar otras voces que forman parte de los múltiples ensamblajes de la poesía.

Por otra parte, la cultura digital de las últimas décadas ha permitido utilizar distintas plataformas de distribución autogestionada de poemas, lo cual, en palabras de Erika Martínez (2020: 26), «ayuda la tendencia a la brevedad del género». Esto puede fácilmente comprobarse en otro movimiento que ha sido un zócalo, sobre el que se han alzado las posteriores formas más irreverentes de la poesía en todas las ciudades latinoamericanas, como es Acción Poética, fundado en México en 1996. Se trata de un colectivo transnacional que mezcla el arte urbano, el grafiti y la poesía popular y ofrece en las paredes de la ciudad versos de las que puede apropiarse libremente la comunidad. De este modo, podemos conceptualizar actualmente, y cada vez más, la poesía como un acontecimiento, de modo que la poesía se abre a otros registros creativos y puede manifestarse como un proceso o como un acto que renueva indefinidamente la existencia de la obra, más que como el producto terminado que supone la página impresa. De este modo, la poesía pasa a ser una inscripción en el medio urbano, un producto artístico para ser leído, pero, sobre todo, para ser visto por cada uno de los ciudadanos.

En algunos casos como Acción Poética, la intervención es duradera, el poema permanece en la superficie urbana. Sin embargo, podemos remitirnos al caso del poeta galardonado con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2020, el chileno Raúl Zurita (1950). En 1982, cinco aviones de humo blanco atravesaron el cielo neoyorquino dejando un poema a su paso. En el cielo azul se podía leer versos del poema «La vida nueva», incluido posteriormente en su libro *Anteparaíso* (1982): «Mi dios es hambre / Mi dios es nieve» (IMAGEN IV). El poema, que fue grabado y fotografiado, desborda la página e invade el espacio geográfico para crear una impresión en el espectador a través de la simbiosis entre poesía y arte visual. Esta misma acción se llevó también al desierto chileno de Atacama, donde retroexcavadoras escribieron el poema «Ni pena ni miedo».

### 1.2.2. La oralidad: el sonido

La poesía oral no es ninguna novedad, ya que, como señala Rodríguez Abad (2007: 26), «la transmisión de la cultura ha sido durante mucho más tiempo oral que escrita». De hecho, podríamos preguntarnos, qué poema considerado como tal ha podido desprenderse de la oralidad que trae consigo. «La poesía siempre fue la puesta en público de la palabra privada», señala en el periódico *La Nación* Joaquín Sánchez (2015). Safo de Mitilene dio a conocer su *Oda a Afrodita* en algún balcón de Grecia; Virgilio recitó *La Eneida* y, de boca en boca, llegó a nuestros días. A mediados del siglo pasado, la Generación Beat se juntaba en los antros de Nueva York y leía poemas obscenos a la luz de la calavera. Todo ello por las capacidades comunicativas del poema oral, a pesar de ser menos permeable. Esto es: el autor capta la atención, pero también explica su intención; «se sacrifica el enigma por el bien del mensaje» (Sánchez, 2015).

«La interdisciplinariedad es una de las características más peculiares de esta resbaladiza postmodernidad, señala Bruña Bragado» (2020: 137), sin embargo, ya Ángel Rama en 1969 acertó con las siguientes palabras: «un creador que los cultos llamarían interdisciplinario, pero que es simplemente el poeta antiguo de siempre». De este modo, la puesta en voz en los recitales de poesía, incluidos en festivales internacionales de poesía, conforma un fenómeno cada vez más llamativo y proliferante del que aún no hay tantas investigaciones como sí las hay en Estados Unidos<sup>10</sup>. Algunos de estos recitales son el *Festival Sumergible*, de San Salvador de Jujuy, que desde el año 2012 se lleva a cabo con una dinámica participación de escritores y artistas visuales emergentes; el *Festival de poesía joven de Buenos Aires*, que desde 2009 se ha convertido en el principal muestrario de la escritura poética de autores entre 20 y 30 años con alcance federal; el *Festival Internacional de Poesía de Córdoba* que irrumpe en 2012; los históricos FIP de Buenos Aires, que aparecen en 2006; y el *Festival Internacional de Poesía de Rosario*, que, desde 1993 es un referente pionero. Otros países latinoamericanos puntales en festivales son Colombia, Chile o Venezuela, con el Festival Mundial de Poesía de Mérida (2003). A su vez, y tras la pandemia de 2020, se siguen sumando iniciativas como ferias virtuales del libro independiente.

---

<sup>10</sup> En los *festival studies* europeos y norteamericanos no existe una profunda exploración de festivales de poesía en Hispanoamérica. En los propios estudios hispanoamericanos hay apenas ciertas notas generales o periodísticas integradas a capítulos de libros como *Estéticas de la emergencia* (2006), de Reinaldo Laddaga.

Cristian Molina (2015: 223) señala la «emergencia de una poesía como festival, orientada no simplemente desde y a la escritura sino a múltiples relaciones con su puesta en voz y performatividad». En estos festivales, cuyo criterio de organización suele ser etario y/o poético, ya se vislumbra la elaboración de un tono en «una zona de borde que los saca fuera de sí y los aproxima en una contemporaneidad que tensiona los límites de lo poético, redefiniéndolos en una mutación inclasificable (Molina, 2015: 230). Este fenómeno que se viene produciendo desde finales del siglo XX ya en la poesía en papel, cobra aún mayor fuerza en los festivales. En parte se debe al carácter de intervención pública y de transdisciplinariedad de los mismos, que permite expandir su objeto poético más allá de sus propios límites, «instaurando zonas de inespecificidad donde la poesía a veces sale fuera de sí» (Molina, 2015: 233) y se redefine en esta permanente circulación de nuevos formatos, espacios y prácticas que le otorgan a la poesía mayor plasticidad. De hecho, se trata de un poema creado para sonar, teniendo en cuenta tanto la voz que la dice como el oído que la escucha. En algunas ocasiones, incluso, la interacción con el lector/espectador puede llegar a modificar el poema sustancialmente. Así lo comentó la argentina Luciana Caamaño (1984), poeta acostumbrada a subirse a diversos escenarios para recitar, en una entrevista del periódico *Página 12* (2012) realizada por Flor Monfort: «Estaba leyendo un poema que se llama “No le digas que murió Chabrol”, que tiene un estribillo que dice ‘miralos, se ríen, miralos, se están riendo’ y no causó nada de la gracia que por lo general causa. Entonces empecé a decir “no se están riendo” y me di cuenta de que ese estribillo funciona de acuerdo con lo que pasa en el vivo».

La manera en que esta poesía de la voz afecta a la lectura es clara. Cristian Molina (2015: 226) apunta que «la lectura comienza a interactuar en una zona donde se pone el cuerpo para el contacto incierto con su objeto y hasta con otros cuerpos». De este modo, la presencia cada vez más incipiente de los festivales afecta a la poesía y al poeta emergente de modo tal que operan desde la circulación por medios no limitados al libro y desde el cruce de formatos idénticos a los del festival. Ezequiel Alemian (2010) señalaba en la cobertura del FIP Rosario para *Ñ*, que «la poesía de los autores jóvenes se escribía para ser leída en público, para su puesta en voz, dando cuenta de un cierto malestar que generaba cambios y efectos en el terreno de lo poético». Esto muestra nuevos cambios de escritura, pues se escribe en relación a la puesta en voz; es decir, se crea una poesía que va a ser oída y vista, y no solo leída, y esta va a ser la condición que

atraviese gran parte de la poesía escrita en Hispanoamérica en el siglo XXI, no necesariamente nueva, puesto que ya en esta geografía la poeta y «recitatriz»<sup>11</sup> uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004) sentó un precedente en los años 80. Hablamos, por lo tanto, de una actualización de uno de los avatares históricos milenarios «ligado a la lira, el laúd, el teatro, el ritual dionisiaco, o, en la modernidad francesa del siglo XIX, a la palabra esencial mallarmeana capaz de conjugar la búsqueda del Libro ideal con las posibilidades estériles de un poema teatral como “Herodias”» (Molina, 2015: 240). Se trata, en síntesis, más que de escrituras del yo, de escrituras para la escenificación actoral de ese yo. De este modo, la poesía hispanoamericana ha ido reanudando los lazos que la unen con la música, la oralidad y el canto, y una de las corrientes más fértiles que encontramos actualmente es la de la poesía musical. Un ejemplo lo encontramos en el poeta, narrador y cronista dominicano Frank Báez, quien formó junto a Homero Pumarol un *Spoken World Band*<sup>12</sup> llamada El Hombrecito, y en cuyo CD puede escucharse el poema «La Marilyn Monroe de Santo Domingo». Con ello, se intenta aportarle una musicalidad al poema más allá de su fonética y un ritmo que no se quede únicamente en la prosodia.

Ya Augusto de Campos, en el marco del Festival Internacional Video Brasil en São Paulo (1996) se ocupa del tratamiento musical y sonoro, mientras aparecen en la pantalla diapositivas del diseñador visual Walter Silveira. Gustavo Guerrero (2020: 51) señala respecto a la perspectiva transmedial con la que el autor brasileño reescribe su poesía que le permite «realzar los aspectos sonoros y visuales de sus composiciones a través de una vocalización de variados registros acústicos asociados a una proyección en pantalla de la secuencia de lectura». De este modo, logra una «performance verbivocovisual» (Guerrero, 2020: 52) que ya bebe de la poesía concreta y experimental del medio siglo. Es decir, no nos encontramos aquí con una novedad como tal, sino que dialoga con una tradición que le precede y que permite entenderla de otra manera. Al respecto señala Gustavo Guerrero (2020: 54) que «la aplicación de la tecnología a los procesos creativos está haciendo de la transmedialidad una sutil máquina de reescribir y

---

<sup>11</sup> El carácter indeterminado de la palabra *recitatriz*, que Di Giorgio usaba ya en sus textos para priorizar la oralidad ante la escritura, imita a las criaturas del universo poético de la autora, formado por mitades de otros cuerpos: recitadora, declamadora y actriz.

<sup>12</sup> El *Spoken Word* hace referencia a un tipo de performance poética que utiliza la palabra hablada con un acompañamiento musical y teatral. Se trata de la representación de la palabra como si la voz fuera un instrumento musical más. Desde la Generación Beat de los años 50 en Estados Unidos hasta Leonard Cohen se trata de un género vivo que remite a la poesía oral de las culturas más ancestrales.

de releer» además de «una reevaluación inesperada de una parte significativa del legado de las vanguardias y las neo-vanguardias».

Un ejemplo de ello son los grupos Orquesta de Poetas, en Chile, o Anima Lisa, en Perú, los cuales trabajan con «aspectos del concretismo en sus vertientes visuales, sonoras o musicales, y, al hacerlo, están reescribiendo al mismo tiempo la historia en que se insertan» (Guerrero, 2020: 53). Orquesta de Poetas, un proyecto de experimentación poético-musical originado en Chile en el 2011 y compuesto actualmente por Federico Eisner, Fernando Pérez, Pablo Fante y José Burdiles, busca inscribir su propuesta dentro de la tradición vanguardista de la música y lo que ellos han denominado «poesía sonora» (<https://www.orquestadepoetas.cl/la-orquesta>). Lo escénico y lo visual, a través de proyecciones visuales y recursos performáticos, concurren en el repertorio de este grupo como se puede observar en el siguiente vídeo protagonizado por la poeta chilena Elvira Hernández (1951) que recita «Cacería Celeste Austral»: <https://youtu.be/QewThVzCNaw>. En el vídeo confluye la poeta, que se encuentra sobre una tarima iluminada por un foco recitando su propio poema que está proyectado en una pantalla, con una base de sonidos electrónicos que, a la vez que contrasta con lo que se espera de la puesta en voz de un poema, marca la velocidad del recitado y se solapa a él. Aunque este poema se encuentra recopilado de forma impresa en el libro *Los trabajos y los días: Antología* (2016), de dicha autora, podemos afirmar que se trata de dos poemas distintos el que se encuentra en soporte papel y el que se encuentra en el soporte audiovisual. Las lecturas que se pueden hacer de ambos son distintas. No obstante, en las dos producciones poéticas coinciden ciertas características como puede ser la fragmentariedad: palabras sueltas y sintagmas nominales que en su yuxtaposición marcan el sentido del poema, y, a través de la prolepsis, este texto escrito en prosa se acelera. El siguiente fragmento puede ejemplificar lo dicho anteriormente (Hernández, 2016: 96):

[...] Tour ofertas, binoculares alemanes de alta fidelidad, larga vistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua caliente, té y café en saquets, el equipax, viento fuerte, bolsas que vuelan como volantines, nylones que ondean como tules, latas que ruedan como truenos, botellas que se quiebran como cráneos, catres de campaña, dos-en-uno, uno para todos, papel CONFORT, los astros a lo lejos, cuarto menguante, cuarto a la intemperie, blá, blá, blá, blá, luna de miel, contigo pan y cebolla, el pan diario el díazeacepam, desayunos eternos, nubes, nubes de moscas, tarros en conserva, cáscaras de frutas, pura cáscara [...].

«El amoblado de este tiempo» es la última oración de este poema, el cual es repetido por la autora chilena varias veces al final del vídeo. Si en la página escrita ese verso que cierra el texto cobra mucho significado, en el soporte audiovisual la relevancia es aún mayor, puesto que arroja luz sobre la composición global y el motivo por el que el poema se articula a través de una música electrónica tan actual y medios digitales que forman parte del «amoblado» del contexto actual.

Por otro lado, Anima Lisa, un colectivo peruano nacido en 2010 y formado por Rodrigo Vera, Daniel Sánchez Ortiz, Michael Prado, Santiago Vera y Luis Alberto Castillo, explora «las zonas de inestabilidad en las que el discurso de lo poético redefine sus dinámicas de producción, circulación y consumo» de modo que su acción y reflexión se encuentra en el binomio de «poesía y espacio público, poesía y materialidad de la escritura, poesía y tecnología» (<https://animalisa.pe/nosotros/>). El género poético, como vemos en sus creaciones artísticas, se expande hasta sus límites en la exploración de las posibilidades performáticas de la palabra en relación al espacio, la materia y el carácter procesual de la escritura. Se produce, entonces, una resignificación constante de la palabra al sacarla del espacio común que le ha correspondido en el papel impreso y al potenciarla visual y auditivamente, sobre todo con el apoyo de la tecnología.

Este grupo juega con esas zonas de confluencia entre la poesía, las artes visuales, el sonido, la arquitectura, la comunicación y el urbanismo en una creación transmedial que se titula «Pantallas Urbanas» (2012), en la cual se encuentra una instalación basada en el «Poema I» de *Trilce* (1922), de César Vallejo<sup>13</sup> (IMAGEN V). En la misma, se pone en escena la demolición de la pared de ladrillo de un baño y la progresiva penetración de la luz de la proyección del poema en el mismo. Cabe señalar que este poema del escritor peruano hace referencia a la imposibilidad de poder defecar por el ruido que hay a su alrededor, delimitando así lo público de lo privado. El poema asiste, por tanto, a su propio derrumbamiento a medida que se «des-deletrea», pero también a su penetración en los espacios urbanos que son comunes a toda la sociedad. El producto artístico está constituido por las alteraciones que se producen en los versos del poema proyectado en

---

<sup>13</sup> Es llamativo el hecho de que César Vallejo se ha vuelto uno de los autores que más ha inspirado a los poetas contemporáneos. También en el ya mencionado poeta dominicano Frank Báez hay ciertas reminiscencias de los versos del autor peruano. Vallejo (1939) escribió: «César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada;/ le daban duro con un palo y duro / también con una sogá». Estos versos pueden compararse con el poema «Autorretrato» de Frank Báez (2014): «Los vecinos sueñan conmigo baleado. / Los poetas con dedicarme elegías. / Otros con rociarme gasolina en la cabeza y arrojar un fósforo y ver mis rizos en llamas».

la pared a medida que es demolida. De este modo se descompone y se desordena el poema, a la vez que se destruye el soporte. Anima Lisa señala que más que escenificar el poema, se toma «como punto de partida para poner de manifiesto el carácter matérico y procesual del lenguaje una vez abstraído de la página en blanco y arrojado a la tensión propia del espacio vivo» (<https://animalisa.pe/exposiciones/trilce-i-universo-denso-octubre-2012/>).

Otro eje de acción en el que trabaja este colectivo, en muchos casos dentro del marco de festivales de poesía que conquistan también el espacio de la ciudad, es decir, que abandonan el recinto cerrado, es en la proyección, generalmente sobre paredes de edificios o paneles publicitarios abandonados, de la escritura en vivo del poema, mientras se registra, a su vez, el movimiento de las manos escribiendo sobre el teclado y mientras se reproduce el sonido asociado a cada tecla. Este acto sensorial busca poner de relieve la dimensión procesual de la escritura que, por lo general, queda oculta a ojos del lector tradicional (IMAGEN VI).

Existe una clara diferencia entre este tipo de soporte y el fijado en papel, pues este último refiere a la permanencia de la letra y el sonido, mientras que el primero «devuelve el lenguaje a su condición de materia comunicativa variable y fluida» (Guerrero, 2020: 54). Esto quiere decir que el texto poético vuelve a circular en las últimas décadas a través de la voz, el sonido, el cuerpo, el color y el movimiento, como ya se preveía a mitades del siglo XX con las neovanguardias, e incluso, en las vanguardias, cuando se reclamaron los muros para pegar el manifiesto correspondiente a las versiones de 1921 y 1922 de la revista *Prisma* mostrando síntomas de los nuevos formatos y de la des-centralización de la cultura<sup>14</sup>. Por este motivo conviene señalar que no van a decir lo mismo el poema «Tensão» al que nos referíamos anteriormente escrito por Augusto de Campos que el poema «Tensão» llevado a escena.

La tecnología digital dispone de dos posibilidades. Por un lado, cuenta con el archivo analógico de la producción poética y, a través de la transmedialidad, ofrece nuevas maneras de escribir, leer, o lo que es más importante, ver y escuchar, estos textos. Por otro lado, se difunden nuevos modos de hacer, sentir, crear y transmitir la poesía, ya directamente en su soporte digital. Podríamos preguntarnos, como ya lo hace

---

<sup>14</sup> Algunos poemas eran «breves y lacónicos, impresos con mucho blanco en derredor y con un grabado hecho por mi hermana» [Norah], recuerda Borges (2019: 62).

Gustavo Guerrero (2020: 58) si el ingreso a esta transmedialidad hace posible la existencia de versiones concomitantes de una misma obra como sucedía antaño con los romances y la transmisión oral de los romanceros.

¿Funciona el impreso como una partitura vocal o acaso como una notación o diagrama que permite organizar la ejecución de la performance distribuyendo los elementos plásticos, acústicos y visuales? Leer poesía en América Latina en el siglo XXI supone hacer palpable esta tensión de la práctica poética en sus diversos medios de creación y circulación que actualiza las posibilidades plurisensoriales. Es más, el lenguaje en sí, para investigadores como Fernando R. de la Flor (2009: 16), «ya no es el compilador determinante» ni «el depósito y archivo privilegiado de la experiencia y del conocimiento». Ya varios grupos y poetas latinoamericanos quisieron romper a finales del siglo XX con el libro y recoger propuestas alternativas a la página impresa, como es, por ejemplo, el colectivo argentino PARALENGUA, la Otra Poesía, integrado por Carlos Estévez, Roberto Cignoni, Fabio Doctorovich y Ricardo Castro. Los motivos giraban en torno a la crítica de la ciudad letrada y el giro neoliberal de las industrias editoriales que dejaban a la poesía al margen de la distribución a gran escala. A través de la performance, este grupo perseguía el contacto directo con su público y lo hacía intervenir para democratizar la práctica poética, además de rechazar el objeto comercializable en el que se podía convertir la poesía. El público, por tanto, que no deja de ser «lector» de ese texto puesto en escena, se convierte en «lectores-oralizadores», pues, como señala Bravo (2012: 158-159), «no consumen pasivamente el discurso, sino que interactúan en su “actualización textual”». Por tal motivo, y como tanto se ha intentado lograr también a través de la literatura hipermedial, el receptor del texto es también su creador, en mayor o menor medida. Toda puesta en voz es un acontecimiento, «un intercambio con la audiencia» (Bruña Bragado, 2020: 139).

## II. LA POESÍA TRANSMEDIAL Y SU APLICACIÓN PRÁCTICA

### 2.1. Actualización y nuevas voces

Las obras poéticas que hemos visto hasta ahora, que trascienden los límites y dejan huecos de información que el lector/alumno puede llegar a completar creativamente, desde un punto de vista didáctico, pueden servir para lograr un aprendizaje constructivo multimodal. De este modo, se puede demostrar que el texto no es una unidad cerrada, sino que la literatura es un campo interdisciplinario entre todos los ámbitos del conocimiento y todas las ramas artísticas. En esta misma línea, a propósito de enseñar al alumnado a establecer vasos comunicantes entre textos diversos, sostiene Ed Madden (1995) lo siguiente: «[...] the overarching task is teaching students how to read by making connections-making associations and comparisons between and among texts, and reading those texts within the various contexts of genre, history, biography, period, culture, ideology, and theoretical approach».

Por lo tanto, es necesario, desde el punto de vista constructivista, que el alumnado pueda reconocer múltiples interpretaciones y que pueda «concebir el mundo y el texto desde una perspectiva propia» (Leibrandt, 2008: 188), más allá de la visión que le pueda enseñar el docente. La poesía transmedial ofrece a los lectores diversas maneras de enfrentarse al texto, de interpretarlo, de acercarse a la realidad actual a través de otros medios y de explorar un contenido no en la manera tradicional, sino activando otros mecanismos de comprensión. Todo ello para transmitirle al alumnado que la poesía puede ser lúdica, un arte que no se anquilosa, sino que responde a las inquietudes de su tiempo, y que también les pertenece a ellos, como lectores o, incluso, como potenciales artistas o poetas. En síntesis, leer puede suponer una gran satisfacción cuando la asignatura se presenta de forma atractiva y se relaciona con la vida del alumnado y su contexto.

Nuestro punto de partida será, como no podía ser de otra manera, la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), en concreto, el Real Decreto 315/2015, de 28 de agosto, por el que se establece la ordenación de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Canarias (BOC n.º 169, de 28 de agosto de 2015). Centraremos nuestro foco de atención, por tanto, en el IV Bloque de Aprendizaje, compuesto por dos criterios de evaluación centrados en la lectura y la creación de textos. Más allá de adquirir una

perspectiva histórica de la literatura, lo que se pretende conseguir a través de estos criterios es que se contemple esta asignatura como una práctica social, tanto individual como colectiva, en la que lectura y escritura pueden vincularse con conocimientos previos del estudiantado y también con otras artes o expresiones artísticas afines. Por ello, el cambio terminológico de «enseñanza de la literatura» a «educación literaria» no es casual, puesto que también implica un cambio metodológico necesario para las nuevas generaciones que llegan a las aulas con inquietudes y realidades diferentes. La LOMCE (2015: 7), en relación a la competencia Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor, señala que

en lo que concierne al estudio de la literatura, el enfoque de la materia apuesta decididamente por la búsqueda de la intertextualidad y la relación con la propia experiencia por parte del alumnado, y promueve también la creación de textos literarios que les permitan desarrollar su creatividad estética, expresar su comprensión y aprecio por el texto artístico, o compartir sentimientos y emociones, dispuestos a experimentar y a correr riesgos, sin temor al rechazo o al ridículo.

Por este motivo, y por el contenido que se pretende enseñar en la situación de aprendizaje que se describirá en los siguientes apartados, se deben sustituir necesariamente los métodos centrados en la mera transmisión de información de forma expositiva. El aprendizaje por descubrimiento será fundamental, al igual que los grupos colaborativos, pues «las interpretaciones solo se logran cuando el intérprete forma parte de ese conocimiento» (Leibrandt, 2008: 191). Esta metodología implica que el profesorado sea un guía dentro del aula, es decir, que oriente en el proceso de enseñanza-aprendizaje, lo cual le requerirá toda su implicación. Además, el profesorado debe asumir una función de estimulador del aprendizaje, así como también un facilitador del mismo. En consecuencia, el alumno deberá involucrarse en descifrar el poema, averiguar quién lo hizo –de forma individual o colectiva–, por qué motivo contextual hace uso de un tipo de formato u otro, e, incluso, atreverse a escribir sus propios textos poéticos, como se propone en algunas de las actividades de los siguientes epígrafes. El énfasis estará puesto en convertir al alumnado en un buen lector, y a ese lector adolescente en colaborador de la propia obra literaria. Esta experiencia didáctica tuvo ya su impacto en Argentina en 1966 con la pedagoga, poeta y escritora María Hortensia Lacau. Ella misma era de la idea que había que transformar al lector «en personaje, creador de proyectos complementivos vinculados con la obra, polemista comprometido, testigo presencial, relator de gustos y vivencias, etc. En una palabra, establecer la vinculación emocional entre el adolescente, centro de su mundo, y el libro

que leía» (Lacau, 1978: 27). Cada una de estas funciones que la pedagoga argentina propone son las que aplicaremos en el aula a partir de textos que aún no han sido canonizados ni por la crítica ni por el tiempo transcurrido, el cual es apenas perceptible. De este modo, no nos estaremos alejando de lo que Teresa Colomer (2010b) señala que es el pensamiento teórico de nuestro siglo: «la reflexión sobre el lenguaje en sus múltiples funciones y desde las más variadas perspectivas». La discusión en el aula permitirá construir el significado de manera compartida, puesto que estos textos precisan de esta construcción, del debate, y, sobre todo, de la interacción entre la lectura individual, subjetiva y silenciosa, con el comentario público.

Otro aspecto fundamental que también señala Colomer (2010b) para lograr una auténtica competencia literaria es «interrelacionar las actividades de recepción y de expresión literarias, en su forma oral y en su forma escrita». Recalamos esta idea de las formas orales de la expresión literaria como un aspecto fundamental. Solamente se puede entender la poesía si en la página escrita puede «escucharse» el poema, es decir, si se encuentran en él, ya sea por el ritmo de sus versos –bastaría con releer los romances que aún en Canarias persisten como herencia–, como por el lenguaje que se utiliza en ellos, la conversación inevitable que refleja la composición poética. Pero también es necesario recalcar el hecho de que podemos escuchar el poema, asistir como oyentes al ejercicio poético de recitar un texto que ha sido escrito para tal fin. Destaca Guido Armellini (1987), aunque fuera a finales de los 80, que «nunca como en la actual sociedad de masas los enseñantes habían partido de unas alumnas y alumnos tan familiarizados con el uso ficcional del lenguaje, la construcción posible de mundos, la valoración con independencia de la utilidad práctica o la tensión estética de la palabra». El uso literario en la sociedad actual, principalmente a través de medios audiovisuales, puede ser el primer paso para establecer un diálogo entre los adolescentes y el mundo literario, tanto el canónico como el que todavía está por construirse.

Para desarrollar este diálogo, un medio fundamental será el uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación en el aula, puesto que, teniendo en cuenta el modelo de currículo basado en competencias de la LOMCE, la Competencia Digital (CD) es una de las competencias que debe adquirir el alumnado. En este sentido, aunque Marc Prensky en el 2001 dividió a las nuevas generaciones bajo los nombres de «nativos digitales» e «inmigrantes digitales», lo cierto es que es indispensable enseñarle al alumnado estas destrezas a conciencia para que sepan utilizar las nuevas tecnologías.

Señala Cabrera Hernández (2017: 202) al respecto que «no conozco a “nativo digital” que cuestione, mientras hace los deberes, la pertinencia y credibilidad de lo que le presenta Google en la primera página de resultados». Sin embargo, haber nacido en un entorno invadido por las nuevas tecnologías no asegura, ni mucho menos, ser competente en sus usos, lo cual debe ser enseñado de manera transversal en todas las asignaturas del currículo. Como insiste la Ley Educativa (2015: 6), «ya no debe hablarse únicamente de oralidad y escritura, sino de otras muchas formas de comunicación audiovisual o mediadas por la tecnología, que abren el abanico de posibilidades comunicativas de manera innegable». Este será, precisamente, nuestro objetivo en la aplicación de la poesía transmedial en el aula: ampliar las formas de expresión entre el alumnado de forma tal que encuentren más herramientas para poder comunicarse. En esta nueva era de la información resulta indispensable establecer un diálogo entre la enseñanza e Internet, así como con los medios digitales en general, y mostrar, a su vez, que este diálogo entre la poesía y el ciberespacio se remonta a las primeras apariciones de la pantalla. De esta manera, se podrá enseñar a hacer un buen uso de la información, pero también a reflexionar conceptos como la propiedad privada, la autoría o la identidad digital.

Tras haber finalizado las prácticas externas del Máster de Formación de Profesorado en el IES El Chapatal, hemos podido observar con disgusto cómo en las clases de Lengua Castellana y Literatura no se leen los textos de los autores que forman parte del currículo. Se transita por ellos a través de esquemas o de las páginas de los libros de texto, pero el alumnado rara vez se enfrenta al poema o novela del autor correspondiente. Ante esta realidad se muestra indispensable una clase de literatura en la que el alumnado tenga la oportunidad de manejar el texto, comentarlo, leerlo tanto individualmente como en voz alta, descubrir y a la vez reflexionar en qué consiste el hecho literario o, en nuestro caso, qué es la *poesía*, qué supone y qué límites se pueden establecer entre lo poético y lo no poético. Deben ser ellos mismos los que tengan la suficiente capacidad crítica para establecer estas distinciones y para que sepan argumentarlo en cualquiera de las posiciones por las que se inclinen.

Por otra parte, y como ya hemos ido indicando a lo largo de este trabajo, transmitir la concepción de que la poesía evoluciona y acompaña a su tiempo es una responsabilidad de cualquier docente de literatura. Se debe presentar a la poesía como algo proteico, que se comunica con distintas artes, y que el reto se encuentra,

precisamente, en romper los límites que se hayan trazado hasta el momento utilizando el lenguaje como su mejor aliado. Pudimos comprobar, al llevar al aula los poemas transmediales o, incluso, la poesía escrita cargada de oralidad que en este estudio hemos seleccionado, que más de un alumno al leerlos y observarlos ha preguntado: «Pero, ¿eso se puede hacer?». El asombro, en una generación que parece que ya nada le impresiona o capta su atención, puede ser el mejor instrumento para acercarle el interés por la poesía. Por otra parte, trabajar con la idea de que todo poeta siempre ha intentado traspasar los límites de la poesía puede ser el primer paso para que comprendan cómo han surgido los movimientos literarios a lo largo de la historia.

Por otra parte, Teresa Colomer (2010b) apunta como uno de los principales problemas en la enseñanza literaria durante la etapa secundaria «la escasa presencia de actividades de escritura que contribuyan a la comprensión del fenómeno literario». Esta etapa, refugiada en la programación sujeta a los comentarios de texto, ha logrado distanciar al alumnado del texto de modo tal que lo estudia como algo ajeno a sí, incluso inalcanzable, como si no fuera «un soporte y modelo para comprender y representar la vida interior, la de los afectos, de las ideas, de los ideales, de las proyecciones fantásticas, y, también, modelos para representarnos nuestro pasado, el de nuestra gente y el de los pueblos, la historia», como sostienen Cesarini y De Federicis (1988: 28). Se ha optado por construir el aprendizaje a partir de los textos «que enseñan a leer» (Meek, 1982), pero no se han tenido tan en cuenta los textos que enseñan a escuchar, a ver o, incluso, a poner al lector en contacto con su realidad cultural. Por tal motivo, es necesario contar con una multiplicidad de textos que se adapte a la diversidad de gustos del alumnado y permita la gratificación con su lectura o, como insistimos en este trabajo, con su escucha. El criterio de selección de los textos deberá permitir relacionarse de forma intelectual y emocionalmente con la experiencia lectora y la vida del alumnado. Este es el objetivo, pues, de la educación literaria en la etapa obligatoria. Es decir, y en palabras de Colomer (2010a):

[...] la educación obligatoria debería conseguir que los alumnos y alumnas estuvieran familiarizados con el funcionamiento de la comunicación literaria en nuestra sociedad, hubieran experimentado la relación entre la experiencia literaria y su experiencia personal, conocieran algunos temas y formas propios de los principales géneros, supieran expresar sus valoraciones con argumentaciones coherentes y susceptibles de debate y poseyeran alguna información sobre aspectos literarios, tales como la retórica o la métrica. Es decir, poseyeran las capacidades que permiten a cualquier ciudadano actual considerarse un buen lector.

Nos preguntamos cómo se podría formar a un buen lector sin enfrentarlo a la realidad literaria de su tiempo, y, apoyándonos en lo dicho por Colomer, sin que tuvieran la oportunidad de expresar sus valoraciones al respecto de forma crítica y con argumentos coherentes. La comunicación literaria ya se encuentra en su entorno y es utilizada socialmente. Ese es el reto de la Situación de Aprendizaje que detallamos en este trabajo con actividades que permiten percibir la poesía como una situación comunicativa real y como un hecho cultural compartido, tanto por los que la escriben como por los que la leen. La educación del siglo XXI no puede ser entendida si no se aborda desde la teoría competencial, la cual es fundamental para entender que se aprende a través de la aplicación práctica de los conocimientos, actitudes, estrategias y valores, pero, sobre todo, conectando esos saberes con la realidad cotidiana y con las vivencias directas del alumnado, lo cual les permitirán desenvolverse no solo dentro de los límites del aula, sino también fuera del contexto académico.

Por otra parte, dada la fecunda pluralidad de producciones literarias y culturales en Hispanoamérica, se hace indispensable su estudio ya en las aulas de Secundaria. Esto nos obliga a debatir su especificidad, puesto que la identidad de América Latina se encuentra en continua construcción y reconstrucción, como lo demuestran las distintas denominaciones que tratan de dar nombre a esta realidad multiforme y entre las que oscilamos en este trabajo: Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica. Como explicó Saúl Sosnowski (1987: 151), «los relojes culturales de las diversas regiones y áreas latinoamericanas no están sincronizados», de modo que cualquier periodización dada por la arbitrariedad de los números y de las épocas llevará a versiones parciales del verdadero panorama literario de todo un continente. Todo corpus de autores que se construya sobre el campo literario hispanoamericano será heterogéneo y, más aún, debe mostrar la diversidad de prácticas discursivas e interdisciplinarias que se gestan en este continente. Ante este debate, Octavio Paz (1991: 15) fue categórico: «No hay una literatura chilena o argentina o mexicana; esas son invenciones de los profesores de literatura de cada país para generar dinero escribiendo las historias de sus respectivos países, lo que hay es una literatura latinoamericana, cada vez más viva». Lo que también es cierto es que, como señala García Canclini (2010: 12), «la condición actual de América Latina desborda su territorio». Esta literatura latinoamericana que defiende Octavio Paz no podrá ser abarcada en su totalidad. Tampoco es ese el objetivo, sino ser capaces de reconstruir una nueva nómina de voces que sean lo suficientemente

representativas como para enseñarle al estudiantado el carácter y las problemáticas de un continente que es fragmentario, de entrecruces, múltiple, disidente y ecléctico. En el debate sobre qué significa ser latinoamericano se incluyen *nuevas* voces: indígenas y afroamericanas, campesinas y suburbanas, femeninas y provenientes de otros márgenes, entre otras. La poesía se transforma en el siglo XXI en «uno de los espacios críticos más creativos, independientes y radicales de nuestra cultura» (Guerrero, 2010: 32), de ahí la necesidad de un compromiso del artista con su obra, y esta, a su vez, con las circunstancias en las que se origina.

De este modo, tan importante es introducir voces de la literatura hispanoamericana como introducir nuevas voces que respondan a las inquietudes de los jóvenes que se encuentran en las aulas comenzando a conocer el despliegue literario que existe a uno y otro lado del océano. De esta forma se podrá extender la práctica de la lectura a otros espacios más personales para que el alumnado sea capaz de reconocer en los textos su propia experiencia vital.

## **2.2. Aplicaciones de la poesía transmedial en el aula**

Cada vez es más común en las clases de literatura, afortunadamente, interrelacionar el texto con un vídeo, una canción, el fragmento de una película o un anuncio publicitario. Las metodologías transmediales, es decir, la enseñanza a través de diferentes lenguajes y soportes mediáticos, se vienen utilizando en la Educación Secundaria Obligatoria como marcos de referencia e instrumentos didácticos, cuyo apoyo para realizar sesiones más dinámicas es indiscutible. Sin embargo, se puede profundizar mucho más si se abarca la literatura en distintos medios ya no como un instrumento, sino como el objeto de estudio. De este modo, el estudiantado no actúa como un receptor pasivo, sino que genera conocimientos y diversos modos de abordar ese texto híbrido y transdisciplinar. Aunque se suele asociar el adjetivo *transmedia* más al género narrativo, hemos propuesto en este trabajo la posibilidad de abordar también la poesía de esta manera, ya que el poema expande su alcance y sus significados a través de medios y plataformas, y se escribe también para este fin. Por otra parte, también la educación puede ser transmedial o, para utilizar otra denominación, *crossmedia*, lo cual implica que se reutilizan «aquellas competencias de aprendizaje informal que el

estudiantado ha adquirido fuera de clase» (Scolari, Lugo Rodríguez y Masanet, 2019: 121).

El primer escollo son las posibilidades digitales con las que cuente el aula. Si bien bastaría con un ordenador, un proyector y conexión a Internet, es cierto también que muchos centros de Canarias, o más concretamente de Tenerife, no cuentan con estos recursos, a pesar del macroproyecto Medusa que el Gobierno de Canarias implantó en 2001 que pretende impulsar la integración de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación en todas las Escuelas Canarias. Ante esta situación, que debería ser paliada cuanto antes, las posibilidades multimediales se reducen, pero esto no implica que no puedan ser utilizadas. Al fin y al cabo, no se dejará de trabajar con el texto impreso, incluso con imágenes impresas, puesto que lo interesante es comprobar los rasgos, que ya hemos comentado en la primera parte de este Trabajo de Fin de Máster, que hacen que ese texto sea producto del presente siglo XXI: la oralidad, la hibridez, el carácter conversacional y su posibilidad de ser llevado a otros escenarios en los que la palabra hablada cobre mayor protagonismo ante un público que más que lector se vuelve un espectador-creador. Consideremos, por tanto, imprescindible trabajar sobre la oralidad del poema, pero también con otros lenguajes que hemos tratado en este trabajo de investigación como es la imagen, el contexto que rodea al poema que, a veces, dice más del poema que toda la composición.

Aun siendo la matriz de todos los géneros literarios, la poesía continúa siendo el que más dificultades presenta en el momento de enseñarla. Sin embargo, es el género con el que el alumnado podría disfrutar más por la posibilidad que deja abierta de jugar libremente con el lenguaje, la sensibilidad y los significados. Por ello, no podríamos estar más de acuerdo con lo que expresa el poeta colombiano ya mencionado en epígrafes anteriores, Jorge Cadavid (Tabares, s.f.), en torno a la enseñanza actual de la poesía:

Es necesario desacralizar la poesía, quitarle su estigma elitista. El maestro debe perderle el respeto y el miedo que la hace ver como una forma hermética a la que sólo acceden los exegetas. Esto implica que el maestro debe estar informado sobre lo que hacen los nuevos poetas, quienes ya han roto con el tono grandilocuente, acartonado, retórico de la poesía de finales del siglo XIX. La poesía hoy en día le habla al hombre común, se acerca a las mass media, su discurso se aproxima a la comunicación cotidiana y trata de lo que le pasa a cualquier ser humano. El maestro debe hacer de la lectura de poesía una rutina diaria, leerles de forma oral a sus alumnos, volver a los talleres de creación literaria, en la medida de lo posible, invitar a los propios poetas a las clases, motivar a sus estudiantes a entrar a los

grandes portales de poesía en Internet, propiciar el desarrollo de publicaciones escolares.

En este párrafo se basa, prácticamente, este Trabajo de Fin de Máster puesto que menciona los pilares sobre los que nos fundamentamos: acercar la poesía al alumnado como una expresión artística que pertenece a todos; conocer esos nuevos poetas que se encuentran ampliando los horizontes de lo que hasta ahora se había leído, sin olvidar, por ello, una tradición de la que inevitablemente se inspiran; sumergirnos en la poesía cercana a los *mass media*, es decir, a la transmedialidad, pero, al mismo tiempo, atendiendo a la cotidianeidad de la poesía impresa en papel; y, finalmente, proponer actividades en el aula que se relacionen con la realidad del alumnado, que sean dinámicas y atractivas, que favorezcan la creatividad, la implicación y la participación del estudiantado, y que enfatizen la carga oral que porta la poesía como rasgo inherente. Para ello, será fundamental tener en cuenta el libro de Gianni Rodari, *La gramática de la fantasía* (1973), que a pesar del tiempo que ha transcurrido desde su publicación y de las nuevas propuestas de ejercicios para practicar la creación literaria en el aula, será un punto de referencia en la situación de aprendizaje que describiremos en el siguiente epígrafe.

El impacto que puede causar la vinculación de los textos tradicionales que conforman el currículo de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, con los textos que se gestan en la actualidad en distintas coordenadas geográficas y que se escapan de todo aquello a lo que el alumnado está acostumbrado a leer en clase, puede ser el punto de partida para trabajar con recursos metaliterarios como puede ser definir el concepto de poesía en sí. Todo esto, como ocurre dentro de la crítica literaria, será también objeto de debate, puesto que será en el aula donde se concilien posturas enfrentadas en torno a lo que representa la poesía, los caminos que puede llegar a tomar y en qué rasgos pueden coincidir los textos más canónicos y tradicionales con las nuevas formas de expresión artísticas, poéticas y performáticas. En coherencia con esta visión, la propuesta de trabajo que detallamos a continuación se enmarcará dentro de esta idea de convertir el aula en un espacio de discusión y de generación de conocimientos en la que se pueda, de forma colaborativa, extraer determinadas conclusiones, elaborar nuevos planteamientos y abrir nuevos horizontes en un campo literario que está todavía virgen de afirmaciones inamovibles debido, principalmente, a su sincronidad. La situación de aprendizaje que se proponga, sostenida sobre la

necesidad de que el alumnado sea capaz de comunicarse mediante el discurso oral y el escrito, incluirá actividades de debate, pero también de reflexión individual; además de ejercicios de creación literaria que serán recitados del mismo modo como se realiza en los festivales de poesía, es decir, en la realidad extramuros.

Los textos que se han elegido, así como también los vídeos, por su brevedad, podrán ser trabajados en su totalidad en clase, incluso otros poemas del autor seleccionado para mejorar el entendimiento de los mismos. Hacíamos hincapié anteriormente en la importancia de introducir los medios audiovisuales en el aula para captar la mayor cantidad de sentidos posibles en el alumnado, y, por tanto, su atención; sin embargo, no es menos importante el hecho de que se trabaje con textos que actúan como «fogonazos» por su inmediatez. La brevedad y condensación tanto en textos poéticos como microfccionales son el disparador para otros rasgos que comparten ambos discursos como son la intensificación connotativa del lenguaje, que permite una mayor experimentación lingüística, y el efecto inmediato que provoca en el lector la evocación de una imagen. La atención del estudiantado, tan dispersa en la mayoría de las ocasiones, puede ser mejor manejada mediante estos textos, lo cual provocará que puedan seguir el hilo de la lectura y, por consiguiente, de toda la sesión.

Para concluir con este apartado, es conveniente aclarar que la propuesta que se detalla a continuación no pretende modificar directamente el currículo de Secundaria de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, sino que supone, primero, una manera, de defender y recuperar la integración de la realidad y la literatura hispanoamericana; y, segundo, de romper los esquemas preexistentes sobre lo que es la poesía en el alumnado para lograr un mayor acercamiento a una expresión artística que les pertenece y que consumen aun sin ser conscientes de ello en muchas ocasiones. Por otra parte, muchas de las competencias clave podrán ser aquí desarrolladas, así como también las cuatro destrezas fundamentales: leer, hablar, escribir y escuchar.

## **2.3. La propuesta didáctica**

### **2.3.1. Contribución de la propuesta didáctica a los objetivos de etapa**

Esta propuesta didáctica, ecléctica y novedosa en sus contenidos, contribuye a varios de los objetivos de la etapa a la que corresponde, es decir, a 4.º ESO. Estos

objetivos, extraídos del Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato, se detallan a continuación:

a) Asumir responsablemente sus deberes, conocer y ejercer sus derechos en el respeto a los demás, practicar la tolerancia, la cooperación y la solidaridad entre las personas y grupos, ejercitarse en el diálogo afianzando los derechos humanos y la igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres, como valores comunes de una sociedad plural y prepararse para el ejercicio de la ciudadanía democrática.

e) Desarrollar destrezas básicas en la utilización de las fuentes de información para, con sentido crítico, adquirir nuevos conocimientos. Adquirir una preparación básica en el campo de las tecnologías, especialmente las de la información y la comunicación.

g) Desarrollar el espíritu emprendedor y la confianza en sí mismo, la participación, el sentido crítico, la iniciativa personal y la capacidad para aprender a aprender, planificar, tomar decisiones y asumir responsabilidades.

h) Comprender y expresar con corrección, oralmente y por escrito, en la lengua castellana y, si la hubiere, en la lengua cooficial de la Comunidad Autónoma, textos y mensajes complejos, e iniciarse en el conocimiento, la lectura y el estudio de la literatura.

j) Conocer, valorar y respetar los aspectos básicos de la cultura y la historia propias y de los demás, así como el patrimonio artístico y cultural.

l) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

En lo que respecta al primer objetivo, el diálogo, especialmente en la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, es fundamental para lograr una comunicación efectiva, esto es: saber escuchar y, también, saber expresar adecuada y respetuosamente la opinión propia. Si, como docentes, logramos un proceso de enseñanza-aprendizaje a través del diálogo, el debate, la discusión, todos articulados sobre las bases del respeto, la tolerancia y la cooperación, lograremos no solo que el alumnado tenga la confianza para poder expresarse, sino que integren todos los elementos de la comunicación en la práctica dentro del aula para que sean capaces de llevarlo, luego, al habla cotidiana

fuera del centro educativo. De este modo, se prepara al estudiantado para el ejercicio responsable de la ciudadanía democrática, como miembros de una sociedad en la que deben saber convivir y relacionarse adecuadamente. Para ello, será fundamental en el aula el trabajo en grupos colaborativos estratégicamente organizados, puesto que las interacciones entre el alumnado pueden producir aprendizaje. De este modo, el principio básico por el que nos guiamos es la interacción social entre iguales, pero mediada por el/la docente. La confrontación de puntos de vista será imprescindible para el desarrollo de toda nuestra situación de aprendizaje, puesto que este proceso llevará a la argumentación, la contra-argumentación y, en el caso de que lo haya, al consenso. Los grupos heterogéneos serán clave para lograr este fin, puesto que todos deberán tener una responsabilidad, así como también un rol dentro del grupo, y su trabajo será mejor valorada atendiendo al esfuerzo individual que cada uno haga dentro del mismo.

Por otra parte, y como ya mencionamos en la introducción de este TFM, la atención a la diversidad es una labor que no debe descuidar nunca el profesorado, al contrario, debe ser una tarea primordial para el/la docente que debe tener en cuenta cada vez que elabore una actividad. En este trabajo de investigación hemos hecho hincapié en la inclusión, sobre todo, de aquel alumnado con discapacidad visual, que, dadas las características de los poemas con los que trabajaremos, podrá ser capaz de seguir la clase sin necesidad de ninguna adaptación.

Otro de los objetivos fundamentales de la etapa que atraviesa e influye directamente sobre nuestro trabajo de investigación y, por ende, sobre la situación de aprendizaje que propondremos a continuación, es el correcto uso de las Tecnologías de la Información. La propuesta que en este trabajo defendemos consiste precisamente en que el alumnado sea capaz de reflexionar de forma crítica los resultados que la red les puede brindar en cuanto a literatura se refiere. Saber diferenciar, criticar, comparar textos pertenecientes a la poesía digital, ser capaces de leerlos de una determinada manera y también saber qué es y cómo funcionan los hipertextos, así como también ser capaces de reconocer todas las posibilidades artísticas y expresivas que ofrecen las tecnologías, es todo un proceso que requiere de varias sesiones, por no decir, de un curso completo. Por tal motivo, conviene enseñar primero las herramientas y despertar el interés para que sea el propio alumnado el que, luego, opte por profundizar más en el tema. De esta manera, el alumnado logrará tener un enfoque *experiencial* de la literatura, especialmente de la poesía. Como ya señalamos, aunque los jóvenes que se

encuentran actualmente en las aulas de Secundaria han nacido rodeados de tecnología, es decir, son lo que se ha denominado «nativos digitales», muy pocos cuentan con un alto nivel en lo que respecta a la competencia digital. Este hecho tan paradójico debe irse poco a poco reduciendo con la paulatina introducción de las TIC en todas las asignaturas, no solo como método para el proceso de enseñanza, sino para que el alumnado se familiarice con distintas maneras de buscar y reconocer fuentes de información fiables, que es una de las mayores deficiencias que arrastra el estudiantado, sobre todo en el momento de realizar pequeños trabajos de investigación.

Por otra parte, y como ya hemos venido enfatizando, el sentido crítico, así como la participación en clase serán fundamentales en el desarrollo de las sesiones. Para ello, la atmósfera de la clase deberá ser cómoda, segura y de confianza, de lo contrario, todas las opiniones que se expresen estarán influenciadas por otros, y no se producirá el acto de reflexión que se persigue. Por otra parte, el alumnado debe ser capaz de expresar con corrección sus perspectivas tanto de forma oral como de forma escrita. Para ello, además de los debates que se organizarán en clase, entre otras actividades que requieren de un dominio del discurso oral, también se profundizará en la creación de textos con el fin de acercar aún más el estudio, pero, sobre todo, el entendimiento de la literatura. De este modo, tener la experiencia de la escritura puede llevar a otro tipo de identificación con la lectura de los textos mucho más cercana y profunda, además de permitir el desarrollo de una sensibilidad estética mucho más aguda.

Otro objetivo imprescindible, más en las coordenadas hispanoamericanas en las que nos centraremos, consiste en valorar y respetar tanto la historia como la cultura propia y ajena. En este sentido, las voces y los textos que aquí hemos reunido y que abarcan todo el continente latinoamericano responden también a un contexto determinado que debe ser analizado y comprendido junto a la lectura de esos textos. Solo así se podrá lograr transmitir una mirada holística de lo que representa el ser latinoamericano, así como también su identidad. Esta relación con Hispanoamérica cobra doble importancia en Canarias debido a las semejanzas históricas que existen entre un lugar y otro. Entender los procesos históricos y culturales de ese continente puede servir para entender mejor los propios procesos que han tenido lugar en las islas.

Por último, y este también es un punto clave, no solo nos proponemos la apreciación de los distintos tipos de manifestaciones artísticas, sino que el objetivo

reside en trabajar con todas esas expresiones diversas que encuentran en la poesía del siglo XXI su simbiosis. De este modo, no solo nos ocuparemos del texto impreso en papel, sino que ampliaremos los límites de la poesía, como hemos señalado en este TFM, hasta abarcar otro tipo de representaciones con los que el alumnado logre, finalmente, identificarse e incluso hacerlo suyo. De este modo, la función del docente será ampliar los horizontes y mostrar todas las posibilidades que los jóvenes tienen para poder expresarse artísticamente en un lenguaje que también les pertenece.

### **2.3.2. Los objetivos didácticos**

Los objetivos didácticos que pretendemos alcanzar mediante esta propuesta son:

1. Fomentar el interés y la sensibilidad por la poesía y desarrollar la sensibilidad estética en el alumnado a partir de textos que gozan de cierta actualidad, favoreciendo la percepción de la literatura como un medio de expresión compartido que les pertenece.
2. Despertar el interés por la literatura hispanoamericana a través de discursos subalternos que responden a temas y voces que a lo largo de la historia han sido marginadas y que ilustran el contexto actual del continente americano y sus procesos históricos.
3. Valorar la importancia de la oralidad tanto dentro de los textos como en las actividades que se planteen en las que se incidirá en la correcta transmisión de mensajes y emociones.
4. Transmitir la relación que existe entre la literatura y otros lenguajes artísticos como la música, la danza, el cine o la performance para conformar en el alumnado un legado cultural amplio que les permita seleccionar el medio artístico que deseen para poder expresarse.
5. Ampliar el repertorio de autores que canónicamente se enseña en esta etapa de la Secundaria para evitar que el alumnado caiga en la monotonía, la desmotivación o el aburrimiento, y sentar un precedente de propuestas de modificación del currículo literario.
6. Potenciar el uso responsable de las TIC en la búsqueda de información, por medio de fuentes fiables, y un tratamiento crítico de la misma.

7. Integrar las TIC en todo el proceso de enseñanza-aprendizaje y mostrar las posibilidades artísticas que las tecnologías ofrecen en la actualidad para desarrollar nuevos tipos de escrituras poéticas.
8. Permitir un aprendizaje competencial a través del cual el alumnado sea capaz de llevar los conocimientos y destrezas adquiridos a su vida cotidiana.
9. Priorizar el aprendizaje en grupos colaborativos de trabajo en los que el alumnado se sienta responsable de su propia labor y se relacione bajo los principios de la tolerancia, el respeto y la cooperación.
10. Afianzar actitudes de respeto tanto por opiniones, culturas y expresiones distintas a las propias a través de debates, discusiones y confrontaciones en las que prime el sentido crítico.

### **2.3.3. Situación de aprendizaje: «Transgrediendo los límites de la poesía»**

#### **Sinopsis**

---

Después de haber visto a lo largo de las distintas etapas las voces clásicas que forman parte de un canon, conviene que el estudiantado se adentre, finalmente, en una concepción de la poesía mucho más cercana a su realidad. A través de esta situación de aprendizaje se pretende abordar la poesía hispanoamericana actual desde el catalejo de la transmedialidad por medio de distintas expresiones poéticas que se reproducen en soportes diversos: audiovisuales o en papel. El objetivo principal será acercar al alumnado al fenómeno poético haciéndolo partícipe de su estudio, de su creación y de su difusión.

#### **Datos técnicos**

**Autoría:** Katya Vázquez Schröder

**Tipo de Situación de Aprendizaje:** Tareas

**Estudio:** 4.º ESO

**Materias:** Lengua Castellana y Literatura (LCL)

#### **Identificación**

---

**Justificación:** Es necesario que antes de terminar la enseñanza obligatoria el alumnado se familiarice con otras culturas, discursos y contextos, especialmente los que pertenecen al ámbito hispanoamericano, dadas las circunstancias históricas y las genealogías que han mantenido las islas Canarias con el continente americano. De este modo, acercar la poesía que se está gestando actualmente en Hispanoamérica a través de distintos soportes y con diferentes lenguajes que se retroalimentan puede ser el primer paso para fomentar el gusto y el interés por la lectura y por las múltiples expresiones

poéticas que existen. Nuestro propósito es que el alumnado sea capaz de comprender qué es la poesía y sus múltiples manifestaciones, haciéndolo partícipe a través de producciones personales que estimulen la creatividad y les permita percibir la literatura como fuente de placer y expresión de pensamientos y emociones. Además, dadas las características que reúnen los poemas escritos en el siglo XXI, haremos especial hincapié en el carácter oral de la poesía, lo cual nos permitirá trabajar todas las destrezas lingüísticas. Por último, mediante el estudio de los textos que recogemos en esta situación de aprendizaje nos proponemos, también, la reflexión y el debate sobre temas transversales como las minorías indígenas o la ecología.

## **Fundamentación curricular**

### **Criterios de evaluación para Lengua y Literatura**

<b>Código</b>	<b>Descripción</b>
SLCL04C01	<p>1. Comprender, interpretar y valorar textos orales en relación con los ámbitos de uso y con la finalidad que persiguen, a partir de la identificación de la intención comunicativa y del sentido global del texto, así como de la explicación de su estructura y de las características de los diferentes géneros textuales, analizando y valorando los diferentes conectores textuales, los principales mecanismos de referencia interna (gramaticales y léxicos) y los diferentes recursos de modalización que dan subjetividad al texto; distinguir las normas que regulan el intercambio de la comunicación oral con la reflexión y la valoración del sentido global y la intención comunicativa de producciones orales planificadas o no planificadas. Todo ello con la finalidad de reconocer la importancia de la comunicación oral como un acto social que le posibilita participar plenamente en diversidad de contextos de la vida y seguir aprendiendo.</p> <p>Este criterio pretende verificar que el alumnado identifica, comprende y valora textos orales propios de los ámbitos personal (avisos, conversaciones telefónicas, videoconferencias, anuncios, canciones...), académico (exposiciones, presentaciones, conferencias, instrucciones jerárquicas...), social (reportajes, noticias, documentales, intervenciones públicas, discursos, mesas redondas, noticias, tertulias, reportajes, debates, películas de autor...) y laboral (entrevistas, exposiciones, video-currículos...); así como textos de intención narrativa, descriptiva, instructiva, expositiva, argumentativa y dialogada; de manera que pueda identificar y explicar el tema y el sentido global, los elementos que dan cohesión al texto (conectores de causa, consecuencia, condición e hipótesis, o mecanismos gramaticales como las sustituciones pronominales y léxicas de referencia interna como la elipsis y sustituciones mediante sinónimos e hiperónimos), y también la intención comunicativa del hablante, la estructura y la interrelación entre discurso y contexto. Para ello deberá articular acciones que le permitan anticipar ideas e inferir datos del emisor y del contenido del texto analizando fuentes de procedencia verbal y no verbal (demanda ayuda, se apoya en el contexto en el que aparece, consulta diccionarios...); retener información relevante y extraer informaciones concretas; distinguir la información de la opinión en textos orales de los medios de comunicación, y la información de la persuasión en la publicidad, identificando las estrategias de enfatización y expansión; y resumir los textos de forma oral, recogiendo las ideas principales e integrando la información en oraciones que se relacionen lógicamente y semánticamente. Se constatará además que valora las diferencias formales y de contenido que regulan los intercambios comunicativos formales y no formales (debates, coloquios, conversaciones espontáneas...), interpretando el sentido global, la</p>

	<p>información relevante y el tema; reconociendo la intención comunicativa y la postura de cada participante (tono empleado, lenguaje, contenido y grado de respeto hacia las opiniones ajenas); explicando las características del lenguaje conversacional (cooperación, espontaneidad, economía y subjetividad); e identificando el propósito, la tesis y los argumentos de los participantes en debates, tertulias y entrevistas procedentes de los medios de comunicación audiovisual, con especial atención a los canarios, de manera que valora de forma crítica aspectos concretos de su forma y su contenido atendiendo a las reglas de interacción, intervención y cortesía, y a los elementos no verbales del discurso (gestos, postura proxemia y vocalización). Deberá asimismo demostrar que identifica y explica las estructuras de los diferentes géneros textuales; que conoce los elementos de la situación comunicativa que determinan los diversos usos lingüísticos (tema, propósito, destinatario, género textual...) y que describe los rasgos lingüísticos más sobresalientes de los diferentes textos, especialmente de los expositivos y los argumentativos. Estas acciones le permitirán comprender y valorar textos orales, así como construir juicios personales y razonados mostrando una actitud de respeto hacia las opiniones ajenas.</p>
SLCL04C02	<p>2. Producir, interpretar, analizar y evaluar textos orales propios y ajenos, procedentes del contexto académico o de las prácticas discursivas de los medios de comunicación, con especial atención a los medios canarios, atendiendo a los aspectos prosódicos y a los elementos no verbales, utilizando y valorando las normas de cortesía en estas intervenciones, a partir del uso de estrategias que le permitan hablar en público, de manera individual o grupal, en situaciones formales e informales; dramatizar situaciones reales o imaginarias de comunicación, potenciando la expresión verbal y no verbal, la representación de realidades, sentimientos y emociones, y el desarrollo progresivo de las habilidades sociales. Todo ello con la finalidad de valorar la importancia de la comunicación oral como instrumento de aprendizaje, como medio para transmitir conocimientos, ideas y sentimientos, y como herramienta para regular la conducta.</p> <p>El criterio nos permitirá evaluar si el alumnado, individualmente o en grupo, es capaz de interpretar, producir, analizar y evaluar textos orales propios del contexto académico o de los medios de comunicación: presentaciones formales (narraciones, exposiciones, descripciones, argumentaciones...); intervenciones espontáneas y participaciones activas en actos de habla propios del aula (expresar emociones, aclarar o preguntar dudas, movilizar y detectar conocimientos previos, debates, mesas redondas...); producciones propias del ámbito de los medios de comunicación (programas radiofónicos, entrevistas, noticias, debates, tertulias, cuñas publicitarias...); y dramatizaciones de situaciones reales o imaginarias de comunicación. De esta manera, se constatará que es capaz de resumir oralmente estos textos, recogiendo las ideas principales e integrando la información en oraciones que se relacionen lógicamente y semánticamente. Asimismo, se comprobará que el alumnado respeta las pautas de la ortofonía y dicción de la norma culta canaria en sus producciones, pronunciando con corrección y claridad; que incorpora progresivamente palabras propias del registro formal de la lengua; y que modula y adapta su mensaje a la finalidad de la práctica oral tanto en situaciones comunicativas orales planificadas como no planificadas, analizando además similitudes y diferencias entre ambas. Se constatará también que respeta y valora las reglas de interacción, intervención y cortesía que regulan la comunicación oral (turno de palabra, respeto al espacio, gesticulación adecuada, escucha activa, uso de fórmulas de saludo y despedida...), y que evita el uso discriminatorio del lenguaje. Asimismo se comprobará que el alumnado es capaz de organizar el contenido de sus intervenciones y de elaborar guiones previos a estas, en los que planifica el discurso y gestiona los tiempos, así como de consultar fuentes de información diversas para su construcción. Se verificará también si puede reconocer y evaluar progresivamente, tanto en sus producciones como en las ajenas, la trascendencia de</p>

	<p>una adecuada planificación del discurso y de la gestión de los tiempos, así como la importancia de la claridad expositiva, de la adecuación, la coherencia y la cohesión del texto oral; de los aspectos prosódicos (entonación, pausas, tono, timbre, volumen...) y de los elementos no verbales (mirada, posicionamiento, lenguaje corporal, etc.); así como del apoyo del discurso en las TIC (vídeos, grabaciones u otros soportes digitales...). Se evaluará además si es capaz de aplicar los propios conocimientos gramaticales para reconocer las dificultades expresivas de la producción propia o ajena (incoherencias, repeticiones, ambigüedades, impropiedades léxicas, breza y repetición de conectores, validez de los argumentos, forma y contenido de debates y tertulias procedentes de los medios de comunicación...), a partir de la práctica habitual de la evaluación y coevaluación, proponiendo soluciones para mejorar estas producciones. Todo ello con la finalidad de valorar la lengua como un medio para adquirir, procesar y transmitir nuevos conocimientos; así como para expresar ideas y sentimientos, y para regular la conducta.</p>
SLCL04C09	<p>9. Leer y comprender obras o fragmentos literarios representativos de la literatura española y universal de todos los tiempos, y especialmente desde el siglo XVIII hasta la actualidad, con la adecuada atención a las muestras creadas por escritoras representativas de las distintas épocas, a los autores y autoras canarios, y a la literatura juvenil, vinculando el contenido y la forma con el contexto sociocultural y literario de cada período, y reconociendo, identificando y comentando la intención del autor, el tema y los rasgos propios del género; así como reflexionar sobre la conexión existente entre la literatura y el resto de las artes, expresando estas relaciones con juicios críticos razonados. Todo ello con la finalidad de potenciar el hábito lector en todas sus vertientes, tanto como fuente de acceso al conocimiento, como instrumento de ocio y diversión, acrecentando así su personalidad literaria y su criterio estético.</p> <p>Con este criterio se pretende evaluar la capacidad del alumnado para analizar e interpretar críticamente obras literarias significativas de la literatura española del siglo XX hasta la actualidad, con la debida atención a las muestras creadas por escritoras representativas de las distintas épocas y a los autores y a las autoras canarios, en su contexto histórico, social, artístico y cultural, relacionando el contenido y las formas de expresión con la trayectoria y el estilo de su autor o autora, su género y el movimiento literario al que pertenece, comparándolas a su vez con otras obras de la época de épocas diferentes que presenten algún vínculo con ellas, constatando la presencia de determinados temas y formas, y la evolución en la manera de tratarlos. Para ello el alumnado, participará en situaciones comunicativas, propias del ámbito académico, personal y social (debates, mesas redondas...) que favorezcan el intercambio de opiniones y perspectivas para retroalimentar las propias, y realizará trabajos personales, por escrito, de interpretación y valoración, con coherencia y corrección, propios del ámbito académico y social (comentarios de texto, estudios comparativos...). Todo ello con la intención de que el alumnado, realice el estudio cronológico de las obras seleccionadas, además de desarrollar y fortalecer su espíritu crítico y su personalidad literaria.</p>
SLCL04C10	<p>Componer textos personales con intención literaria y conciencia de estilo, de géneros diversos, en distintos soportes y con ayuda de diversos lenguajes artísticos y audiovisuales, a partir de la lectura de obras o fragmentos significativos de la literatura universal, española y canaria, con especial atención a las producciones del siglo XVIII hasta la actualidad, así como a obras de literatura juvenil, en los que se empleen las convenciones formales de los diversos géneros y en los que se preste atención al tratamiento de los tópicos y las formas, con el propósito de que la escritura sea entendida como una forma de creación y de comunicación de los propios sentimientos y se desarrolle la propia sensibilidad, creatividad y sentido estético.</p>

	<p>Con este criterio se pretende comprobar la capacidad del alumnado para elaborar textos escritos de diversa índole (trabajos y presentaciones académicas, desarrollo de un tema, textos literarios...) presentados en soporte papel o digital, vinculados a un tema, una obra o un autor o una autora de la literatura del siglo XX hasta nuestros días, consultando fuentes diversas y adoptando un punto de vista crítico y personal, utilizando con solvencia y responsabilidad las tecnologías de la información y la comunicación, extrayendo la información relevante para ampliar conocimientos sobre el tema, exponiendo las ideas con rigor, claridad, coherencia y corrección y aplicando los conocimientos literarios y artísticos adquiridos, en los que no solo se refleje su experiencia lectora, su bagaje cultural y personal, sino también la vinculación de la literatura con el resto de las manifestaciones artísticas, poniendo de manifiesto la importancia de la lectura y la escritura como fuente de conocimiento y de placer, como forma de creación y de comunicación de ideas y de emociones.</p>
--	---

## Fundamentación metodológica/concreción

---

### Modelos de enseñanza:

- **Enseñanza directiva:** Entrenamiento de habilidades y destrezas: se muestra el procedimiento, se realiza una práctica guiada y, después, una práctica autónoma.
- **Investigación grupal:** Búsqueda de información en grupo, en la que lo más importante es la interacción del alumnado y la construcción colaborativa del conocimiento.
- **Jurisprudencial:** Modelo de debate y argumentación, en grupo, en torno a temas sociales y éticos, que debe concluir con un veredicto.
- **Formación de conceptos:** Un paso más del Inductivo básico. Generación de conceptos a partir de la contraposición de datos en torno a una problemática. Requiere de planteamientos de hipótesis.
- **Deductivo:** Partiendo de categorías y conceptos generales, el alumnado debe identificar y caracterizar los ejemplos concretos que se le suministran.

**Fundamentos metodológicos:** En esta SA se empleará una metodología activa, contextualizada e interactiva, en la que, a partir del planteamiento de ciertas hipótesis o cuestionamientos al comienzo de cada sesión, se generará un debate que permita comprender y reflexionar sobre la poesía hispanoamericana actual. En el proceso, el alumnado, que será siempre el protagonista de la sesión, aprenderá haciendo, es decir, adquirirá los distintos conocimientos creando sus propios poemas y concibiendo el texto

como el eje central, teniendo en cuenta también la interdisciplinariedad con otras ramas artísticas mediante un enfoque globalizador. Será el/la alumno/a quien conceptualice la poesía del siglo XXI a partir de su propia experiencia y de la percepción que tenga de la literatura en un clima de seguridad, confianza y afectividad que asegure la atención a la diversidad.

### Actividades de la situación de aprendizaje

#### [1] ¿Qué es para ustedes la poesía?

La primera actividad que realizaremos a modo de introducción pretende despertar el interés del alumnado acercándole distintos textos, escritos y orales, que le son familiares, puesto que están extraídos, incluso fotografiados, de nuestro entorno.

De este modo, el/la docente planteará la pregunta que da nombre a esta actividad: «¿Qué es para ustedes la poesía?». El ejercicio consistirá en proyectarle al grupo diversas manifestaciones poéticas, estas son: el vídeo del poema «Quiero ser un DJ», recitado por el poeta dominicano Frank Báez; la fotografía de una pared en la que el colectivo Acción Poética ha pintado una frase; un poema radiofónico de la argentina Silvana Franzetti extraído del libro *Notas al pie*; la página web del argentino Milton Läufer correspondiente al poema «El ojo y la mano»; y, por último, uno de los textos de *Ánima Lisa* que se encuentra colgado en un panel publicitario abandonado.

El alumnado deberá construir un pequeño cuadro en su cuaderno en el que, de forma numerada, marque por orden si esa expresión artística es un poema o no.

Posteriormente, se pondrán en común las distintas opiniones y brindaremos la oportunidad de generar un debate al respecto. Por mayoría, definiremos qué texto es un poema y las condiciones que reúne para serlo, lo cual deberán dejar por escrito.

El resto de las actividades de esta SA estarán planteadas para poner en duda aquellos rasgos que ellos hayan definido como poéticos.

Crterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C01	Puesta en común y consenso. Definición de lo que es la poesía.	Individual Gran grupo	1	Aula con recursos TIC.	Esta sesión fue llevada a cabo en el aula de 4.º ESO del IES El Chapatal (Santa Cruz de Tenerife) y los resultados fueron muy satisfactorios. El alumnado mostró mucho interés por este tema. Le resultó algo totalmente nuevo, pero, al mismo tiempo,	Ordenador y proyector. Libreta.

					un ámbito del que sentían que tenían una opinión consolidada.	
Objetivos de la actividad	<p>Introducir distintas expresiones poéticas actuales hispanoamericanas creadas en distintos soportes.</p> <p>Realizar un sondeo de cuáles son las posiciones y distintas perspectivas que tiene el alumnado sobre lo que significa la poesía.</p> <p>Enseñar al grupo a posicionarse para futuros debates.</p>					

## [2] Casilla de salida: la poesía hispanoamericana

Tras la presentación del tema y la visualización panorámica de los textos y manifestaciones artísticas que trabajaremos en esta SA, deberemos situarnos geográficamente en el continente que nos interesa. Se realizará una lluvia de ideas inicial con autores, libros y temáticas hispanoamericanas que el grupo conozca. Luego, concretaremos más y se les preguntará qué autores actuales de Hispanoamérica conocen. El resultado esperado es que no conozcan demasiados.

A continuación, y por parejas, deberán buscar y seleccionar en la prensa alguna noticia actual respecto a algún país de Hispanoamérica. Solo se nombrará en clase el tema y el motivo de la noticia. Con la misma como referencia, cada pareja deberá pensar qué tipo de composición o qué género literario creen que emplearían si tuvieran que escribir algo respecto a ese tema. La pregunta es: ¿De qué versaría ese texto que la noticia ha inspirado?

Finalmente, se discutirá con toda la clase qué inspira un texto literario. ¿Un poeta se basa para escribir solo en lo que ocurre a su alrededor? ¿El contexto en el que vive el/la poeta es fundamental para su escritura? ¿Qué otras musas tiene el/la poeta?

Crterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C09	Noticia sobre la realidad actual de algún país de Hispanoamérica. Composición literaria seleccionada para esa noticia.	Gran grupo. Grupos homogéneos.	1-2	Aula. Aula Medusa.	En esta actividad podría incluso participar, si quisiera, el/la docente de Historia y Geografía.	Pizarra. Dispositivos móviles/ordenadores del Aula Medusa.
Objetivos de la actividad	<p>Detectar los conocimientos previos del alumnado para establecer el nivel del grupo.</p> <p>Contextualizar al alumnado dentro de unas coordenadas geográficas y un tiempo determinado.</p> <p>Reflexionar sobre el proceso creativo de un/a poeta.</p>					

### [3] Cuéntame cómo se pronuncia la poesía

Una vez establecido el mapa cultural sobre el que trabajaremos, concretaremos en cada actividad rasgos definitorios de la poesía hispanoamericana actual. En este caso, los ejercicios orbitarán en torno a la *oralidad*.

El ejercicio consistirá en tomar notas sobre las distintas manifestaciones literarias y artísticas que escuchen, como si los alumnos y alumnas fueran observadores o, incluso, críticos de un nuevo fenómeno literario. Solo se trabajará en esta actividad con textos que sean recitados, aunque exista la posibilidad de encontrarlos también en papel.

Comenzaremos con el análisis del «Poema I» de *Trilce*, el cual será leído en clase, y comentado. A continuación, les mostraremos «Pantallas Urbanas», de *Ánima Lisa*. Se discutirá hasta qué punto la puesta en escena y voz transforma al poema. El enlace es el siguiente: [https://www.youtube.com/watch?v=yjECvuD\\_89o](https://www.youtube.com/watch?v=yjECvuD_89o)

Luego, escucharemos *Cacería Celeste Austral* (2016), de Elvira Hernández (Orquesta de Poetas), y discutiremos cuál es el tema que se plantea en el poema y, sobre todo, qué fin persigue. Se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=QewThVzCNaw>

También trabajaremos con el vídeo *Repetimos* (2019), del mismo colectivo, esta vez con la intervención de los poetas Luis Bravo y Juan Ángel Italiano: <https://www.youtube.com/watch?v=rAe9aL9CrQI>

Para cerrar la actividad, abriremos debate en torno a la pregunta: ¿Vale todo en la poesía?, ¿qué prima? Estas preguntas deberán estar previamente desarrolladas en su bloc de notas con argumentos.

Luego, las respuestas se pondrán en común con el grupo entero e intentaremos llegar a un consenso.

Tras haberse familiarizado con esta faceta más experimental de la poesía, se planteará la siguiente cuestión: ¿Se mantiene este carácter oral también en la poesía escrita?

Para resolver esta pregunta, el profesorado hará una selección de tres poemas en total pertenecientes a los poetas Silvana Franzetti, Frank Báez y Mario Montalbetti.

Cada uno deberá buscar en estos tres poemas algún rasgo que le remita a la oralidad, bien sea por introducir formatos propios de discursos orales (como puede ser la radio o un texto radiofónico) por ser conversacional o por ser más coloquial.

Crterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C01 SLCL04C02 SLCL04C09	Reflexión fundamentada. Primeras impresiones.	Individual. Gran grupo.	5	Aula con recursos TIC.	Esta actividad está especialmente diseñada para el alumnado que tenga una discapacidad visual.	Ordenador, proyector y altavoces. Bloc de notas.
Objetivos de la actividad	Familiarizar al alumnado con la musicalidad y el carácter oral que todo poema porta. Proporcionar las herramientas para valorar de forma crítica los textos.					

### [4] ¿La poesía se ve?

Después de haber visto la vertiente más estrictamente oral de la poesía, en su fusión con la música, trabajaremos con la visualidad del poema. Para ello, mostraremos una serie de vídeopoemas recogidos bajo el nombre de *Disidentes* (con la colaboración de los poetas Jaime Huenún y Elvira Hernández). En el bloc de notas, tras la visualización, deberán apuntar sus impresiones y, nuevamente, reflexionar sobre

qué le aporta la imagen al conjunto del poema. Se puede visualizar en este enlace la serie de videopoemas: [https://www.youtube.com/watch?v=RYKOF\\_HzqBE&t=92s](https://www.youtube.com/watch?v=RYKOF_HzqBE&t=92s)

Será oportuno describir las imágenes que aparecen en cada vídeo, no solo en el caso de que contemos con alumnado con discapacidad visual, sino para una mejor comprensión de todo el producto artístico.

Finalmente, al igual que en la actividad anterior, plantaremos la siguiente cuestión al gran grupo: ¿Es necesario grabar un vídeo para que existan imágenes dentro de un poema? Conviene que se deje cinco minutos para que cada uno apunte su reflexión en su bloc de notas.

Luego, cuando todos tengan una respuesta pensada, se debatirá esa pregunta entre todos.

Criterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C01 SLCL04C02 SLCL04C09	Impresiones y observaciones de los distintos poemas.	Individual. Gran grupo.	2-3	Aula con recursos TIC.	En el caso del alumnado con discapacidad visual, la actividad se organizará de tal manera que las imágenes serán descritas con más detalle por todos los compañeros.	Ordenador, proyector y altavoces.
Objetivos de la actividad	Introducir nuevas manifestaciones artísticas, igualmente poéticas, que muestren los distintos medios a través del cual se puede hacer literatura. Reflexionar sobre los recursos literarios que se utilizan en el poema escrito para evocar en el lector ciertas imágenes o epifanías.					

### [5] ¡Ahora me toca a mí!

Después de haber visto todas las posibilidades artísticas que los distintos soportes y medios audiovisuales nos permiten para transmitir un poema, es el momento de que el alumnado construya su propio poema. Deberá ser un texto con el que cada uno se sienta satisfecho y se identifique con el mismo, de modo tal que sea capaz luego de transmitirlo tanto oral como visualmente. Para evitar que el proceso creativo se extienda demasiado, optaremos por utilizar una actividad que recomienda Gianni Rodari en su libro *Gramática de la fantasía* (1983).

Para ello, retomaremos los titulares de las noticias del periódico que cada pareja eligió para la segunda actividad de esta SA. Estos se recortarán y se mezclarán. Cada titular o parte del titular se corresponderá con un verso. Una vez que se tenga un total de seis versos correspondientes a seis titulares, cada alumno podrá modificarlo o ampliarlo, de modo que obtenga finalmente un poema de creación personal y, además, relacionado con el contexto hispanoamericano actual.

Criterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C10	Poema de creación propia.	Grupos homogéneos. Individual.	1	Aula.		Artículos de periódico y tijeras. Papel y lápiz.

Objetivos de la actividad	Afrontar el miedo a la página en blanco y conseguir que el alumnado escriba un poema, en muchos casos, puede que sea el primero. Llevar a la práctica creativa todos los contenidos vistos hasta el momento.
---------------------------	---

### [6] Del poema a la imagen, de la imagen al sonido

Ahora que cada estudiante ha creado su poema, es el momento de transformarlo en un vídeopoema. Sin embargo, este ejercicio lo llevaremos a cabo mediante grupos cooperativos y heterogéneos de trabajo, y de cuatro personas que serán dispuestos por el/la docente, ya que es el/la que mejor conoce los ritmos de trabajo, dificultades y relaciones entre el alumnado.

Deberán agruparse según se ha indicado y elegir el poema de los miembros de ese grupo que más les haya gustado o que les permita trabajar mejor. Una vez seleccionado, cada uno deberá pensar qué imágenes o vídeos relacionarían con el poema. El trabajo individual dentro del grupo, por lo tanto, será evaluado por el docente. Pondrán en común las ideas y elegirán la posibilidad más viable de llevar a cabo.

Una vez que ya esté pensado cómo se realizará el vídeo, cada miembro del grupo asumirá un rol: el recitador, el que grabará las imágenes, el que ensamblará las distintas partes y el que dirigirá y coordinará a los miembros del grupo.

Finalmente, dedicaremos una sesión a visualizar los vídeos que cada grupo ha elaborado, el cual deberá contar con una breve presentación por parte de cada uno de los miembros.

Crterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C01 SLCL04C02 SLCL04C09 SLCL04C10	Bocetos individuales del vídeopoema. Vídeopoema.	Grupos heterogéneos. Individual.	6	Aula Medusa	Al ser una actividad grupal, no importa si algún alumno no cuenta con un dispositivo electrónico, puesto que podrá ejercer otro papel.	Dispositivos móviles. Ordenadores del Aula Medusa.
Objetivos de la actividad	Trabajar con distintas TIC que permitan un trabajo audiovisual adecuado. Desarrollar la creatividad.					

### [7] Poetry slam

Qué más competencial que aplicar, de forma lúdica y dinámica, y sacando al alumnado del aula, todo lo visto y aprendido a lo largo de estas sesiones, organizando uno de los festivales poéticos que más auge está teniendo en la actualidad: el *poetry slam*.

El alumnado deberá prepararse el poema que ha escrito previamente, en la medida de lo posible, de memoria. El festival se intentará organizar en un salón de actos, si el centro lo permite, o en el patio, donde la voz pueda amplificarse. Elaboraremos también un pequeño escenario donde cada poeta –así lo consideraremos– pueda subirse y recitar su texto. Los «jueces» serán elegidos al azar e irán rotando a medida que cambien los participantes. De este modo, todo el alumnado será juez en algún momento y podrá poner una nota acorde a lo que ha escuchado, haciéndose responsable de su papel.

Finalmente, el ganador recibirá un premio, así como también aquellos que obtengan el segundo y el tercer puesto.						
Crterios	Productos	Agrupamiento	Sesiones	Espacios	Observaciones	Recursos
SLCL04C02	Poema recitado.	Gran grupo	2	Aula/salón de actos/patio del centro.	El espacio dependerá del grado de timidez que tenga, en general, el grupo. Entendemos que no todos se enfrentan a un público amplio de la misma manera.	Micrófono. Altavoces. Pie de micrófono.
Objetivos de la actividad	Desarrollar la expresión oral a través del recitado de sus propios poemas, con los cuales tienen una mayor vinculación. Incidir en el correcto recitado de un poema, el cual requiere un tono de voz, una velocidad y unas pausas adecuadas. Favorecer el respeto del alumnado por las creaciones de sus compañeros/as. Acercar al alumnado a los actos poéticos que tienen lugar actualmente en muchos de los países del mundo, especialmente en Hispanoamérica donde ha tenido un mayor auge del <i>slam</i> .					

#### 2.3.4. Observaciones generales

La primera sesión que pudo llevarse a cabo en el aula de 4.º de la ESO en el IES El Chapatal de Santa Cruz de Tenerife obtuvo resultados de mucho interés.

En primer lugar, se originó un debate en el aula, puesto que la pregunta después de la lectura o la visualización de cada texto sobre si lo consideraban poesía o no provocó diversas respuestas entre el alumnado. Algunos estudiantes defendían que era necesario que el texto transmitiera algo para ser considerado poema. Curioso es que, después de preguntarle personalmente si le había transmitido algo el poema de Silvana Franzetti, respondió que no, pero, así como la obra poética de otros autores que aparecen en el libro de texto y que sí son considerados poetas, este poema radiofónico de la escritora argentina también podía serlo.

En otras ocasiones, se remitían a la estructura versal del texto para considerarlo poético. La imagen del verso pintado en la pared por Acción Poética también suscitó

controversia, puesto que parte del alumnado alegaba que no podía ser poesía una oración tan corta. Efectivamente, todas estas intervenciones permitieron discutir ampliamente las posibilidades que existen de construir un texto poético. La sorpresa, sin embargo, fue común en todos, y, por un momento, absolutamente todo el grupo estaba pendiente de los que se proyectaba, se leía o se comentaba. Ese fue el objetivo principal de esta primera sesión introductoria que supone un acercamiento más significativo por parte de los jóvenes estudiantes a la literatura. Nadie tenía una respuesta correcta, ni siquiera la profesora, y, por ello, el aula se convirtió en un auténtico espacio de tertulia.

### **2.3.5. La evaluación**

En la ORDEN de 3 de septiembre de 2016, por la que se regulan la evaluación y la promoción del alumnado que cursa las etapas de la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato, y en la que se establecen los requisitos para la obtención de los títulos correspondientes en la Comunidad Autónoma de Canarias, se formula que la evaluación será un proceso continuo y global, atendiendo siempre al currículo de cada materia. Es innegable la necesidad, por tanto, de que el profesorado se implique en todo el proceso de enseñanza-aprendizaje, que oriente al alumnado y que haga un seguimiento de las reflexiones de su alumnado.

El fin principal de esta situación de aprendizaje consistía, fundamentalmente, en poner a pensar al alumnado a través de múltiples preguntas que desestabilicen las ideas fijas o los prejuicios que tenían de la poesía. Si el resultado de esta SA fuera satisfactorio, significaría que el alumnado ha logrado reflexionar de forma fundamentada en torno a lo que representa la poesía y su evolución hasta la actualidad con poetas que persiguen expresar el lenguaje y buscan nuevas y renovadas formas de expresión. Por este motivo, no es posible la evaluación a través de un examen final, lo cual carecería de sentido, puesto que lo que nos interesa es comprobar qué resultado ha tenido la introducción de poetas y textos nuevos y actuales a las sesiones de clase, además de nuevos medios por los que poder expresarse más allá del papel. Los datos obtenidos al finalizar la actividad servirán, no tanto para evaluar al alumnado, puesto que su trabajo continuo, su interés, su participación y su creatividad son los aspectos que más tendremos en cuenta, sino para evaluar la posibilidad de introducir una nueva manera de entender la poesía en el currículo original de Lengua Castellana y Literatura

y, fundamentalmente, en el aula.

La evaluación supondrá un compendio de porcentajes que se resumen en la siguiente rúbrica:

<b>PARTICIPACIÓN ACTIVA DEL ALUMNADO (20%)</b>	
<b>Nivel de participación (5%)</b>	
<b>Respeto a las normas del debate (5%)</b>	
<b>Opinión crítica y argumentada (5%)</b>	
<b>Expresión oral (5%)</b>	
<b>ACTIVIDADES DIARIAS REALIZADAS (30%)</b>	
<b>Reflexión y dedicación (15%)</b>	
<b>Expresión escrita (15%)</b>	
<b>VÍDEOPOEMA (40%)</b>	
<b>Originalidad y creatividad (20%)</b>	
<b>Relación con los contenidos estudiados (20%)</b>	
<b>PUESTA EN VOZ DEL POEMA (10%)</b>	
<b>Originalidad y creatividad (5%)</b>	
<b>Expresión oral (5%)</b>	

### III. CONCLUSIONES

En este Trabajo de Fin de Master hemos podido plantear las distintas variantes en las que la última poesía hispanoamericana expande sus límites expresivos. De este modo, se puede concluir lo siguiente:

- I. La poesía se ha convertido en el siglo XXI en uno de los géneros literarios que ha experimentado una mayor evolución en cuanto a lenguajes, temáticas y formatos se refiere. Los límites entre la literatura y otras artes se demuestran quebradizos, las fronteras entre géneros literarios son inestables, y todo esto se debe, en gran parte a la llegada de soportes tecnológicos que han multiplicado las posibilidades de difusión del poema. Se puede hacer política y crear experiencia al mismo tiempo, así como también recuperar la oralidad olvidada de los poemas en pos de una escritura más cercana a su lector, con el que pueda dialogar e, incluso, hacer partícipe de la creación artística.
- II. La poesía escrita en papel no desaparecerá aplastada por la literatura digital, al contrario, continuará su evolución a través de nuevas formas de escritura. Esto quiere decir, como se ha demostrado en esta investigación, que tanto el soporte en papel como la poesía transmedial, es decir, aquella que surge por el cruce de lenguajes, en su mayoría habilitados por el uso de los medios digitales, se retroalimentan e influyen una a la otra. De este modo, los mismos rasgos que destacamos en la poesía impresa de los autores que continúan escribiendo actualmente (oralidad, visualidad, hibridez) se encuentran también en esta nueva poesía *expandida*. Lo único que puede suceder es que se gesten nuevas formas de escritura que sigan llevando la poeticidad a su límite, aún no inamovible, y que esto produzca que el lector, inmerso también en un contexto sociocultural determinado, desarrolle nuevas maneras de leer y de acercarse al texto.
- III. El objetivo final tanto de las nuevas formas poéticas hispanoamericanas actuales como de nuestra aplicación en el aula coinciden: cuestionar los límites existentes entre lo poético y lo no poético. Es decir, reflexionar sobre los criterios que imperan en el contexto actual para determinar que un texto, aun sonoro, visual o en movimiento, sigue siendo un poema.
- IV. Leer, escuchar y ver los poemas que nos interpelan en la actual Hispanoamérica nos obliga a pensar en estos textos como representación de una época en la que se juntan

y se superponen palabras, imágenes, voces e influencias. La simultaneidad, acorde a lo que provoca la tecnología, es un rasgo definitorio tanto de nuestro contexto como de la poesía que se gesta actualmente por autores que, a su vez, son programadores, artistas de performance, diseñadores gráficos, músicos o artistas plásticos. Esto habla, por lo tanto, del cruce de lenguajes que habilita una experiencia estética distinta a la que se había recibido hasta el momento.

V. La falta de motivación generalizada en el alumnado de Secundaria encuentra su origen en los contenidos poco actualizados y repetitivos que se suelen impartir en clase. Los resultados, como comprobamos en la aplicación real de la primera actividad de la Situación de Aprendizaje en un aula de 4.º ESO en el IES El Chapatal, serían muy distintos si se dedicara algunas sesiones a hacer un ejercicio por trasladar la poesía más cercana a los jóvenes al aula. La identificación y el interés por el tema, del cual nadie es ajeno, provocaría en el alumnado, cuanto menos, curiosidad. El mero hecho de hacer un ejercicio metaliterario y promover en los estudiantes la reflexión a través de preguntas abiertas que den cuenta de la importancia de la opinión fundamentada y crítica del alumno, permitirá trabajar de forma competencial las destrezas lingüísticas. De este modo, se transmite con ejemplos y de forma práctica que la poesía no es algo estanco, sino que evoluciona y se actualiza constantemente.

VI. El alumnado, por lo que se ha podido observar, se encuentra muy arraigado, como es esperable, a las nociones tradicionales de lo que es la poesía. Sin embargo, sus definiciones de lo que esta representa se sostiene sobre dos pilares: la estructura y su capacidad de transmitir algo. Como hemos comprobado, la estructura es el primer elemento que la poesía actual ha derribado a favor de textos híbridos que tanto por la forma como por el contenido, e incluso, por su soporte, son difíciles de categorizar. Sin embargo, en lo que respecta al segundo pilar, este puede ser la característica principal que hila y fundamenta todo nuestro trabajo de investigación, así como también las distintas manifestaciones artísticas que siguen considerándose poesía, ya sea por el autor o por la crítica. Lograr el gusto estético y sensibilizar al alumnado debería ser el objetivo principal de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura.

VII. La literatura hispanoamericana ha quedado en las aulas de Secundaria y de Bachillerato (exceptuando la etapa de 2.º de Bachillerato, en la cual en algunas comunidades autónomas todavía se reiteran algunos autores como García Márquez o, en menor medida, Rubén Darío, año tras año) relegada al último escalón de los

contenidos previstos. De hecho, ni siquiera se visualiza la posibilidad de integrar nuevas voces hispanoamericanas al currículo. Por lo tanto, es necesario ofrecer nuevas propuestas que permitan en un futuro cercano la introducción de la literatura hispanoamericana al aula y, por ende, del contexto sociocultural y las perspectivas literarias de Hispanoamérica. Para ello, hemos propuesto una serie de textos que pueden ser representativos de temas que se encuentran vigentes en Hispanoamérica, tales como la ecología, las minorías indígenas o la tecnología en sí, los cuales pueden permitir su tratamiento de forma transversal en el aula.

VIII. Aunque el propósito final de la situación de aprendizaje es que el alumnado adquiera una participación activa y autónoma en el proceso de aprendizaje, el profesorado debe estar, para ello, igual o aún más implicado en dicho proceso, puesto que debe orientar al alumnado, realizar seguimientos diarios e interesarse por las dificultades e intereses que su grupo manifieste. De este modo, el/la docente, por medio de actividades de creación, establecerá un vínculo más estrecho con su alumnado que le permitirá conocer mejor sus inquietudes.

La poesía se hace y se re-hace en el contacto con la realidad que la circunda, pues responde a ella y reacciona, en todos los casos, con un carácter nuevo. En este caso, podemos identificar una poesía más cercana a la oralidad, similar a la que la constituía en sus inicios, pero también más próxima a su comunidad lectora. Los textos que hemos apuntado en este trabajo de investigación desafían los límites del lenguaje y sus posibilidades expresivas. El lector, sorprendido, se siente interpelado ante el cambio y la novedad, y asiste con curiosidad a un cambio de paradigma en la escritura poética hispanoamericana, del mismo modo que también lo hace el alumnado desde su pupitre. Al fin y al cabo, el lector y el estudiante son la misma persona.

## BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, Fernando (2010), Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia, *Alpha*, núm. 30, pp. 55-78.
- ALEMIAN, Ezequiel (11 de octubre de 2010), La poética del malestar, *Revista Ñ*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar\\_0\\_rk7BEbnaDme.html](https://www.clarin.com/rn/literatura/poesia/poetica-malestar_0_rk7BEbnaDme.html)
- ALONSO, Rosario y PEÑA, María Vega de la (2004), Sugerente textura, el texto breve y el haikú. Tradición y modernidad. En Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 95-106.
- ALVARADO RUIZ, Ramón (2016), Escribir América en el siglo XXI: El Crack y McOndo, una generación continental, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, vol. 16, núm. 63, pp. 67-90.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1998), *La prosa. Modalidades y usos*. Barcelona: Ariel.
- ANDÚJAR, Rey (16 de mayo de 2015), Anoché soñé que era poeta», *Acento*. Recuperado de: <https://acento.com.do/opinion/anoche-sone-que-era-poeta-8249674.html>
- ARIZ CASTILLO, Yenny (2015), Ecología y literatura en la poesía chilena contemporánea: *Semi ya*, de Cecilia Vicuña, y “Cardosanto”, de Soledad Fariña, *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 12, pp. 294-311.
- ARMELLINI, Guido (1987), *Come e perché insegnare letteratura. Strategie e tattiche per la scuola secondaria*. Bologna: Zanichelli.
- AUNIÓN, J. A. (26 de marzo de 2019), Borges y Cortázar expulsados de las aulas, *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/03/25/actualidad/1553535179\\_460229.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/25/actualidad/1553535179_460229.html)
- BÁEZ, Frank (2014), *Anoché soñé que era un DJ*. Miami: Jai-Alai Books.
- BARROS, María José (2019), Activismo artístico en *Semi Ya* (2000) de Cecilia Vicuña: hacia una descolonización de los saberes y la naturaleza, *Taller de Letras*, núm. 65, pp. 11-27.

- BARTHES, Roland (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BECERRA, Eduardo (1999), *Líneas Aéreas*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- \_\_\_\_\_ (30 de abril de 2002), La narrativa hispanoamericana en España, *Letras Libres*. Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-narrativa-hispanoamericana-en-espana>
- BELLO, Javier (1998), Los náufragos, *Poetas chilenos de los noventa: Estudio y antología*. Universidad de Chile. Recuperado de: <https://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos6.htm>
- BORGES, Jorge Luis (2019), *Ensayos*, Daniel Balderston y María Celeste Martín (eds.). Pittsburgh: Borges Center, University of Pittsburgh. Recuperado de: <https://www.borges.pitt.edu/index.php/i/proa>
- BRAVO, Luis (2012), *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2020), Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo XX y principios del XXI: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca. En Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 133-150.
- CABRERA HERNÁNDEZ, Juan Ignacio (2017), Nativos digitales que no lo son tanto, *Revista de Estudios de Juventud*, núm. 117, pp. 199-207.
- CALVINO, Italo (1983), *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_\_\_ (1994), Rapidez, en *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- CERÓN, Rocío (10 de abril de 2017), Apuntes de creación desde la poesía hacia lo digital, *Cuarto Seminario de Fomento a la Lectura. La vida a control remoto: Leer los mundos a través de la pantalla*. Ciudad de México. Recuperado de: <http://www.planisferio.com.mx/apuntes-creacion-desde-la-poesia-hacia-lo-digital-decalogo/>

CESARINI, Renzo y DE FEDERICIS, Lidia (1988), *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*. Torino: Loescher.

Claustro. El olvido de la literatura hispanoamericana (11 de abril de 2019). Recuperado de: <https://www.claustro.net/blog/2019/04/11/el-olvido-de-la-literatura-hispanoamericana/>

COLOMER, Teresa (2009), «Entre la normalidad y el desinterés: los hábitos lectores de los adolescentes». En Teresa Colomer (coord.): *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó, pp. 19-58.

\_\_\_\_\_ (2010a), La evolución de la enseñanza literaria, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-la-ensenanza-literaria/html/fd44e955-2086-4bd1-8e6b-f0c144443564\\_10.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-evolucion-de-la-ensenanza-literaria/html/fd44e955-2086-4bd1-8e6b-f0c144443564_10.html)

\_\_\_\_\_ (2010b), La didáctica de la literatura: temas y líneas de investigación e innovación, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpv725>

CORTÁZAR, Julio (1962), Algunos aspectos del cuento. En Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*. México: UNAM, pp. 303-324.

COURTOISIE, Rafael (2010), Narrativas del nuevo milenio: Bob Flanagan y Caperucita Roja en *youtube*: qué cuentan los narradores de ahora. En Ángel Esteban, Jesús Montoya, Francisca Nogueroles y María Ángeles Pérez López (eds.). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, pp.187-189.

CUCURTO, Washington (2005), Papá se incendia. En Yanko González y Pedro Araya (eds.) *Zurdos. Última poesía Latinoamericana*. Madrid: Bartleby Editores.

FERMAN, Claudia (2004), Del post-trabajo a la post-literatura: Los nuevos crueles en la narrativa centroamericana reciente. *Istmo*, núm. 8. Recuperado de: [http://istmo.denison.edu/n08/articulos/post\\_trabajo.html#notas](http://istmo.denison.edu/n08/articulos/post_trabajo.html#notas)

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009), *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

- FLORES, Leonardo; KOZAK, Claudia y MATA, Rodolfo (eds.) (2020), *Antología Lit(e)Lat* (Vol. 1). Recuperado de: <http://antologia.litelat.net/>
- FRANZETTI, Silvana (2018), *Notas al pie*. Buenos Aires: Periódica Ediciones.
- GALINDO, Óscar (2014), Hispanoamericana Poesía experimental (en la segunda mitad del siglo XX), *Experimental. Número extraordinario. Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, pp. 237-251.
- GAMBAROTTA, Martín (2000), *Seudo*, Bahía Blanca: Vox.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2010), *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.
- GAVIRIA, Víctor (2006), *Antología poética 1978-2003*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- \_\_\_\_\_ (3 de mayo de 2015), Víctor Gaviria: siete poemas, *Babab*. Recuperado de: <https://www.babab.com/2015/05/03/victor-gaviria-poemas/>
- GERLACH, John (1989), The Margins of Narrative: The Very Short Story, the Prose Poem, and the Lyric. En Susan Lohafer y Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge y Londres, Louisiana State University Press.
- GRANDA, Rosa (2016), *Torschlusspanik*. Lima: Perro de Ambiente.
- GUERRERO, Gustavo (2010), *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2014), Reciclajes y convergencias: mercado, géneros literarios, cultura audiovisual y nuevas tecnologías, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, núm. 814, pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_ (2020), Transmedialidad y campo poético. En Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 46- 69.
- GUERRERO PEIRANO, Victoria (2018), Entrevista a Rosa Granda. Lima. Inédito.

- \_\_\_\_\_ (2020), Poetas peruanas últimas: ¿Qué dicen, qué piensan? En Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid: Iberoamericana y Vervuert, pp. 103-114.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2016), *Los trabajos y los días: Antología*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial.
- HERNÁNDEZ MONTECINOS, Héctor (2008), *[guion]*. Santiago de Chile: Lom.
- HUENÚN, Jaime (2001), *Puerto Trakl*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- ILLA VILAGUT, Nadia (2015), *Los alumnos con discapacidad visual en la escuela ordinaria: el uso de Tiflotecnología y Tecnologías de la Información y la Comunicación en el área de Lengua castellana y Literatura en Educación Secundaria*. Trabajo Fin de Máster. Universidad Internacional de La Rioja.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (14 de agosto de 2018), La poesía de Enrique Winter (*casi un collage*), *Buenos Aires Poetry*. Recuperado de: <https://buenosairespoetry.com/2018/08/14/la-poesia-de-enrique-winter-casi-un-collage-%E2%80%A2-dario-jaramillo-agudelo/>
- KONYVES, Tom (2011), *Videopoetry: A Manifesto*. s.l.: Tom Konyves.
- KOZAK, Claudia (2017a), Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la poesía digital latinoamericana, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año III, núm. 4, pp. 1-20.
- \_\_\_\_\_ (2017b), La literatura expandida en el dominio digital, *El Taco en la Brea*, año 4, núm. 6, pp. 220-245.
- LACAU, María Hortensia (1978), *Didáctica de la lectura creadora*. Buenos Aires: Kapelusz.
- LADDAGA, Reinaldo (2006), *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LÄUFER, Milton (2003), «El ojo y la mano». Recuperado de: <http://www.miltonlaufer.com.ar/milton/elojo.php>

- LEIBRANDT, Isabella (2008), El hipertexto: ejemplos didácticos para un aprendizaje integrador en la enseñanza de la literatura. En Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (coords.), *Literaturas del texto al hipermedia*. Barcelona: Anthropos, pp. 183-193.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura (2019), Nuevas formas y soportes de escritura poética en Latinoamérica, *Monteagudo*, núm. 24, pp. 161-177.
- MACCHIAVELLO, Carla (2017), Resistir/existir: el ensamblaje como estrategia de resistencia en las palabramas de Cecilia Vicuña, *MERIDIONAL, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 9, pp. 55-89.
- MADDEN, Ed (1995), Women, Gods, and Monsters: Using Hypertexts in the Literature Classroom. *CWRL, The Electronic Journal for Computer Writing, Rhetoric and Literature*, vol. 1, núm. 2. Recuperado de: <http://www.cwrl.utexas.edu/currents/cwrl/v1n2/article3/madden.html>
- MARTÍNEZ, Erika (2019), Señales de vida: apelación y vulnerabilidad en las Postales, de Frank Báez, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 834, pp. 112-125. Recuperado de: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/senales-de-vida-apelacion-y-vulnerabilidad-en-las-postales-de-frank-baez/>
- \_\_\_\_\_ (2020), *Hacer aguas* o la materia decible del poema en América Latina y España. En Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 17-46.
- MEEK, Margaret (1982), *Learning to read*. London: Bodley Head.
- MOLINA, Cristian (2015), La poesía como festival, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, año I, núm. 1, pp. 223-242.
- MONFORT, Flor (3 de febrero de 2012), Entrevista. Poesía encarnada, *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2308-2012-02-03.html>
- MONTALBETTI, Mario (2013), *Lejos de mí decirles. Poesía reunida*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.

- MOSCARDI, Matías (2020), *Audiometrías contemporáneas. La escucha como modo de circulación en la poesía argentina actual*. En Gustavo Guerrero, Jorge Joaquín Locane, Benjamín Oltra y Martín de los Santos, Gesine Müller (coords.) *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias*, Berlín: Walter de Gruyter GmbH, pp. 291-304.
- MOULTHROP, Stuart y KAPLAN, Nancy (1991), *Something to Imagine: Literature, Composition and Interactive Fiction*, *Computers and Composition*, núm. 9, pp. 7-23.
- MUNARO, Augusto (22 de agosto de 2019), *Una poética del montaje*. Entrevista a Silvana Franzetti, *Vallejo & Co.* Recuperado de: <https://www.vallejoandcompany.com/una-poetica-del-montaje-entrevista-a-silvana-franzetti/>
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1990), *Didáctica de la literatura hispanoamericana: problemas y métodos*. *Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 513-516.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ONG, Walter (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORQUESTA DE POETAS (2011), *Orquesta de poetas*. Recuperado de: <https://www.orquestadepoetas.cl/>
- PACHECO, Carlos (1989), *Trastierra y oralidad en la ficción de los trasculturadores*, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 29, pp. 25-38.
- PÁEZ MUÑOZ, Dennis (2017), *Poesía y vídeo. El poema en la pantalla-esfera: poetas y poéticas en registros audiovisuales: el caso de Chile: 1967-2016*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona.
- PARK, Paula (2015), *Severo Sarduy a varias voces: Análisis musical de “La playa” y “Relato”*, *Hispanófila*, vol. 175, pp. 273-287.
- PAZ, Octavio (1990), *La otra voz: poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

- \_\_\_\_\_ (1991), *Unidad, modernidad, tradición, Obras completas*, vol. III. Barcelona, Círculo de Lectores, pp. 5-24.
- \_\_\_\_\_ (2012), *La nueva analogía: discurso de ingreso*. México: El Colegio Nacional.
- PRENSKY, Marc (2001), *Nativos Digitales, Inmigrantes Digitales, On the Horizon*, MCB University Press, vol. 9, núm. 6, pp. 1-7.
- RÍOS, Carlos; FRUGONI, Sergio; TREZZA, Analía; y DALMARONI, Miguel (2012), *Leer literatura en la Escuela Secundaria: propuestas para el trabajo en el aula*. Buenos Aires: Dirección General de Cultura y Educación.
- RIVERA, Ximena (2014), *Obra reunida (1959-2013)*. Santiago de Chile: Ediciones Inubicalistas.
- ROAS, David (2010), *Poéticas del microrrelato*. Arco Libros: Madrid.
- RODARI, Gianni (1983), *La gramática de la fantasía: Introducción al arte de contar historias*. Zaragoza: Editorial Argos Vergara.
- RODRÍGUEZ ABAD, Ernesto; PRIETO, Benita (2007), *Te cuento para que cuentes. Animación a la lectura y el conocimiento de la narrativa oral*. Madrid: Los libros de la catarata.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando (2009), *Giro visual. Primacía de la imagen y declive de la lecto-escritura en la cultura posmoderna*. Salamanca: Editorial Delirio.
- RODRÍGUEZ GAONA, Martín (2019), *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Madrid: Páginas de Espuma.
- ROJO, Violeta. (1996), *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Ediciones de la Universidad Simón Bolívar.
- ROMANO, Gustavo (2008), *IP Poetry*, MEIAC (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo). Recuperado de: <https://ip-poetry.findelmundo.com.ar/>

- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2008), La literatura española en el siglo XXI: hacia la nueva creación digital. En Dolores Romero López y Amelia Sanz Cabrerizo (coords.), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona: Anthropos, pp. 213-227.
- RUEDA, Ana. (1989), El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento, *Insula*, núm. 512-513, pp. 29-30.
- SÁNCHEZ, Joaquín (27 de febrero de 2015), Poesía oral, o la belleza de la palabra a viva voz, *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/poesia-oral-o-la-belleza-de-la-palabra-a-viva-voz-nid1772023/>
- SCOLARI, Carlos Alberto; LUGO RODRÍGUEZ, Nohemí y MASANET, María José (2019), Educación Transmedia. De los contenidos generados por los usuarios a los contenidos generados por los estudiantes, *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 74, pp. 116 - 132.
- SEPÚLVEDA ERIZ, Magda (2020), ¿Cómo llegamos a la promoción poscoma del siglo XXI? En Erika Martínez (ed.), *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, pp. 73-83.
- SOSNOWSKI, Saúl (1987), Sobre la crítica de la literatura hispanoamericana: balance y perspectivas, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 447, pp. 143-159.
- TABARES, Fernell (s.f.), Panorama actual de la poesía colombiana. Entrevista con Jorge Cadavid. *Periódico de poesía*. Recuperado de: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/89-colombia/colombia/199-entrevista>
- TOSCHI, Luca (2004), Hipertexto y autoría. En Geoffrey Numberg (ed.), *El futuro del libro ¿Esto matará eso?* Barcelona: Paidós, pp. 173-211.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2005), *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. Universidad de León: Secretariado de Publicaciones.
- VALLEJO, César (1939), *Poemas humanos*. Viladamat: Luces Galibo.

VÁSQUEZ, Juan Gabriel (23 de noviembre de 2007), Guerra contra el cliché, *Babelia: El País*. Recuperado de:

[https://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195864769\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/11/24/babelia/1195864769_850215.html)

VOLPI, Jorge (2004), El fin de la narrativa latinoamericana, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XXX, núm. 59, pp. 33-42.

WINTER, Enrique (2007), 'Rascacielos' por Enrique Winter, *Cyber Humanitatis*, núm. 43. Recuperado de:

[https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion\\_simple2/0,1241,SCID%253D21100%2526ISID%253D732,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D21100%2526ISID%253D732,00.html)

\_\_\_\_\_ (2018), *Un paquete chileno*. Bogotá: Universidad de los Andes.

WOJCIECHOWSKI, Gustavo [Maca] (1994), *M, textículos y contumacias*. Montevideo: YOE.A.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: IMÁGENES



IMAGEN I: Proyecto IP Poetry, por Gustavo Romano (2008).



IMAGEN II: Imagen del video *Puerto Trakl*, de Jaime Huenún (*Disidente*, 2012).



IMAGEN III: Fotograma del cortometraje *¿Qué es para usted la poesía?* (1980), de Cecilia Vicuña.



IMAGEN IV: Imágenes del vídeo grabado por Juan Downey del poema «La vida nueva», de Raúl Zurita. Escrito en el cielo de Nueva York (junio de 1982).

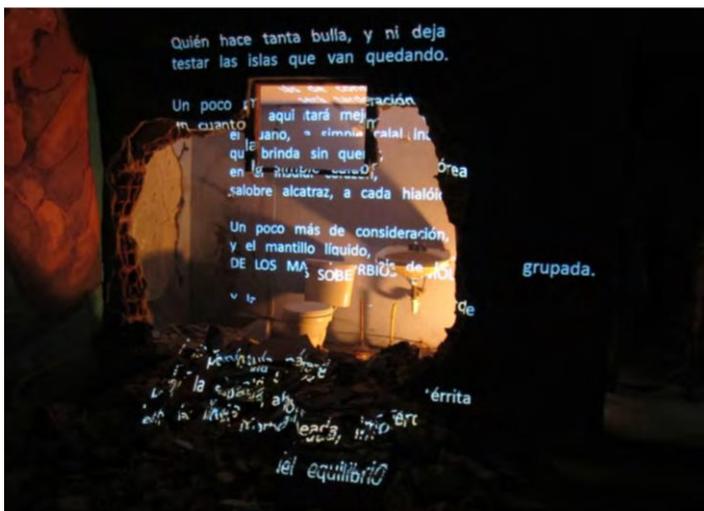


IMAGEN V: *Trilce I*, Colectivo *Ánima Lisa* (2012), proyección sobre muro derruido.



IMAGEN VI: Colectivo *Ánima Lisa*, *Experiencias de la carne* (2012), proyección sobre panel publicitario abandonado.

## ANEXO 2: POEMAS SELECCIONADOS

«Papá se incendia», de Washington Cucurto (1973), incluido en *Zurdos. Última poesía Latinoamericana* (2005).

Mi padre se vuelve al catolicismo  
y quiere que yo también me vuelva.  
Quiere que salgamos esta tarde  
con una biblia bajo el brazo  
a visitar a todo su público pudiente.  
Mi padre quiere que le ayude a montar  
un escenario sobre el techo del Abasto.  
¡Para que toda la gente lo escuche!  
¡Para que toda la gente lo aclame!  
Mi padre pasa hablando del amor de Dios.  
¡Ay, Dios mío tendré que soportarlo!  
Mi padre pasa elogiando la remera  
que Daniel trajo de Inglaterra.  
Mi padre pasa haciendo bromas brillantes.  
Mi padre, púdico sentimental, para recién afeitado  
Papá se cuelga del cartel de Coto, le agarra  
la electricidad y cae sobre el asfalto mugroso.  
Papá pierde el conocimiento, y cree que es  
Ricardo Zelarayán.  
Si no estoy mintiendo un poco, ya no odia  
A Enzo Francescoli.  
Es más, cree que es Enzo Francescoli  
Y anda haciendo chilenas por el aire.  
Papá pisa un cable de su escenario y se  
incendia,  
desde abajo todos le tiran baldazos de agua  
y le dicen: ¡Lárgate! ¡Lárgate!  
Papá se larga y sale corriendo

(¡envuelto en llamas!)  
hasta Tucumán y Agüero,  
para el 46 hace bajar a toda la gente y se va  
con el colectivo. ¡Y el colectivero de rehén!  
Papá maneja el colectivo descontrolado,  
el 46 da vueltas como un trompo  
hasta que se mete en el Rancho A y B  
donde los bolitas bailan cumbia.  
El 46 dejó un gran agujero en la tierra.  
Papá desapareció.  
Los ratis de la 21 todavía lo andan  
buscando.

**«Parábola de los dos hermanos», de Víctor Gaviria (1955), incluido en *Antología poética 1978-2003* (2006).**

Había una vez dos hermanos que negociaban  
con ganado robado, vaya a saber sus razones.  
Descontento de cuentas, el menor se peleó  
con su hermano mayor,  
y contrató unos hombres para que lo mataran.  
Un niño, como siempre, fue testigo del crimen,  
y los hombres fueron descubiertos.  
El hermano menor huyó de su casa,  
los asesinos de su hermano huyeron también, rastreando su pista,  
hasta hallarlo en otra vereda cercana, tan mísera  
y tan próspera como la anterior.  
Pidieron plata por su silencio,  
él les envió dinero en un sobre. La lengua  
les picaba y les daba vuelta en la boca  
por decir el hecho escandaloso,  
entonces el hermano menor contrató a otros hombres  
para que mataran a los primeros hombres.

Los asesinos fueron a su vez asesinados,  
sorprendidos por los segundos hombres cuando menos  
lo esperaban.

El hermano menor descansó aliviado,  
pero los segundos asesinos eran todavía más pobres  
y más despiadados,

y pidieron dinero por su doble silencio.

Entonces el hermano buscó entre la gente

a otros hombres peores,

habló de paso con ellos,

pero los segundos hombres desconfiaron a tiempo

y lo mataron frente a su casa,

la que era apenas su casa transitoria,

y fue hallado su cuerpo entre el rastrojo,

frío y tieso como un palo.

Los segundos hombres se dispersaron en el acto

y se disolvieron entre la gente.

Los terceros hombres son cualquiera, nosotros,

los justos,

todavía más pobres y más despiadados.

**Poema de Gustavo Wojciechowski [Maca] (1956), incluido en el libro *M, textículos y contumacias* (1994).**

Todos los poemas son un poema todos los poemas  
conforman el poema que va a dar a la mar que es el decir  
por ejemplo “tía” y queda tía resoplando en la penumbra  
sin que nadie sepa si Irma o Margara o cual de todas mis tías  
me mira desde todos los poemas

todos los poemas son incomprensibles  
chapuzones en un idioma desaparecido  
¿cómo podríase comprender una botella que

lleva adentro todos los mares  
flotando  
en medio del mensaje?  
cada pequeña isla es errónea  
le llegan poemas como si fueran salvaciones  
frías botellas sin descorchar  
y se sabe las islas no toman

**«El riesgo real de la extinción», de Rosa Granda (1983), incluido en el libro *Torchlusspanik* (2016).**

Encuentro a un hombre bostezando en su habitación.

¿Semillas?

Son mías.

Le ofrezco las semillas y se las traga. Luego las escupe, pero cuando vuelvo a ofrecerlas vuelve a tragarlas.

Por qué vienes, me dice. Y Todavía lo preguntas (correr con un propósito es correr literalmente).

En un sueño recurrente el mismo hombre ve ramas brotar de los lugares más insólitos de su cuerpo, solo cuando unas hojitas empiezan a llenarle los ojos, los abre.

**Poema de Héctor Hernández Montecinos (1979), texto incluido en el libro *[guion]* (2008).**

Mamá esta noche quiero salir a bailar con mis amigos mamá esta noche quiero salir a mover los huesos las prótesis y las penas quiero salir de casa y que el viento me desordene el pelo y mi tocado quiero caminar por las calles aledañas al castillo de los centinelas borracho feliz y con un nombre de fantasía que resuene en toda el barro quiero ir a una disco que esté muy de moda donde hayan luces rojas y azules en el piso y que parpadeen al ritmo de la frenética música quiero que tenga en el centro una pileta con delfines y orcas acrobáticas que se muevan al compás punchi punchi y que jueguen con condones inflados quiero que haya un suave humo rosado alucinógeno y fresco

quiero que en las paredes haya pinturas de Brueghel de Velázquez de Klee y que luego una lesbiana go go dancin les prenda fuego y se coma las cenizas quiero que las chicas y los chicos parezcan chicos y chicas quiero que lleguen borrachas mis amigas la inverlink la eurolatina y la codelco quiero que venga David (el de la vereda) para que podamos volver a hacer algo entretenido ahora con un poco más de \$600 quiero que aparezca el borracho de Bellavista padre de Elba Ester quien murió de cáncer a los 27 años con una pierna amputada y regalarle la fiesta para que traiga toda su patota de mendigos que andan por Pío Nono jugando al pillarse con una caja de Bodega quiero que esté la más hermosa juventud de las universidades privadas y que sean mis fans y me consientan en absolutamente todos mis caprichos quiero que Thalía Paulina Rubio Lynda y la Trevi toquen toda la noche quiero que afuera haya un cartel con los nombres de toda la gente que tiene prohibido entrar a esta maravillosa fiesta todos los poetas del 90 y todos los poetas del 60 quiero que esta fiesta nunca termine y que sea el sueño 3.

**«Ocho cuartetos en contra del caballo de paso peruano», de Mario Montalbetti (1953), incluido en el libro *Lejos de mí decirles. Poesía reunida* (2013).**

¿En qué momento el Perú  
es desde este momento  
se jodió el Perú  
se desde este momento libre  
se jodió  
el Perú es desde este momento se jodió  
por la voluntad general e independiente es libre  
  
ricas montañas?

**Poema de Martín Gambarotta (1968), incluido en el libro *Seudo* (2000).**

No es lo que quiero  
decir es casi lo que  
quiero decir es

lo que está al costado  
de lo que quiero decir

**«Cacería Celeste Austral», de Elvira Hernández (1951), incluido en el libro *Los trabajos y los días: Antología* (2016).**

granos de azúcar mezclados con granos de arena, caravanas moviéndose, buses arrendados a precio módico: sólo Dios sabe si regreso. Tour ofertas, binoculares alemanes de alta fidelidad, larga vistas taiwaneses desechables, sacos de dormir, saquitos para el agua caliente, té y café en saquets, el equipax, viento fuerte, bolsas que vuelan como volantines, nylones que ondean como tules, latas que ruedan como truenos, botellas que se quiebran como cráneos, catres de campaña, dos-en-uno, uno para todos, papel CONFORT, los astros a lo lejos, cuarto menguante, cuarto a la intemperie, blá, blá, blá, blá, luna de miel, contigo pan y cebolla, el pan diario el díaacepam, desayunos eternos, nubes, nubes de moscas, tarros en conserva, cáscaras de frutas, pura cáscara, radio a pilas, TV con batería, cocinilla de camping, fogata inextinguible, puchos, colillas, la corta, la cola, meadas al aire libre

---

---

siguiendo la línea, picos, médanos, arena, rocas, todo un mapa sideral asonantado de hipos y peos, un-dos-tres ¡momia!, solo de guitarra, solo de quena, eau de cologne inglesa, espejismo de acqua, espejismo de pájaro verde, colirios, cannabis sativa, risas, detergentes, chupilca del diablo, lentes ahumados, las Tres Marías, cassettes, smoke gets in your eyes, humo envasado para el gran writing art en el cielo, serpentinas, plumeros, etc. mezclado con etc. porotos und spaghettis, riendas de caballo desbocado, riéndose en las barbas ¿de quién?, hinchas a muerte de los fugaces cometas con la foto digitalizada en la mano  
el amoblado de este tiempo

**«Anoche soñé que era un DJ», de Frank Báez (1978), incluido en el libro *Anoche soñé que era un DJ* (2014).**

Llamo por teléfono a Miguel y le pregunto  
si piensa que me iría mejor de DJ o como poeta  
y Miguel responde que siga como poeta.  
Mi novia también dice que como poeta.  
El hermano de mi novia dice que como poeta  
y una jevita que hacía una fila en el cine y que recién conocí dice que como DJ.  
Las menores me ven más como DJ  
y las mujeres que compran en el supermercado dicen que persista con los poemas.  
Mi mamá dice que como poeta.  
El plomero dice que poeta.  
Los cinco poetas que conozco me dijeron que me iría mejor como DJ.  
Mi hermana se abstuvo de votar.  
Fui a ver a DJ Tiesto y una gringa me tomó de las manos  
y me explicó que los DJ son criaturas de Dios.  
-Son ángeles- dijo y mientras hablaba yo imaginaba a los DJ volando  
con sus turntables alrededor de Dios  
como si fueran mosquitos y Dios los espantara con la mano.

Pero bueno, la cuestión es si los poetas y los DJ se pueden conciliar.  
Si pueden ser uno,  
si es posible escribir con una mano poemas y con la otra pinchar discos,  
si se puede ser mitad poeta y mitad DJ,  
si del ombligo para arriba soy poeta  
y del ombligo para abajo soy DJ  
o al revés  
o quizás que un poeta se convierta  
en DJ las noches de luna llena  
o quizás estoy exagerando  
y en el fondo todo DJ quiere ser poeta  
y todo poeta quiere ser DJ.

Hay una fábula en donde un DJ y un poeta caen en un pozo.  
Empiezan a vocear y a vocear  
hasta que un hombre se asoma  
y les tira una cuerda para irlos subiendo poco a poco.  
sube al DJ primero  
y cuando se la arrojan al poeta  
este grita que lo dejen abajo  
el hombre y el DJ así lo hacen,  
aguardan en silencio y se marchan al rato.

**Poema de Silvana Franzetti (1965), incluido en el libro *Notas al pie* (2018).**

Pasan otra vez la misma música  
sigo con el trabajo como si ese compás fuera a continuarlo.  
Antes, en mis manos había lápices, ahora hay palabras.  
El aire de dictado que tienen las personas cuando van a trabajar  
se parece bastante al aire de dictado que tenían las personas cuando  
iban a trabajar.\* Antes había cadáveres, ahora hay basurales.

\* Para Vicente Castellano, en Gastre, Eugenio Zapata le comunica que no hay peones por día disponibles. Elvio no va, porque tiene que ir a la escuela.

**«Mantra» y «Me aburre el Jorge con sus cumbias», de Enrique Winter (1982), incluidos en el libro *Un paquete chileno* (2018).**

Con las heridas de los dedos pinto  
unos cuadros que compran a buen precio  
quienes me las hicieron.

Con sus cumbias a todo chancho  
a todo chancho los domingos

cuando no barre la basura  
que la tres cuatro tres bota  
antes de irse con su mina  
afuera de la micro adentro  
él cree que no sé no supe  
que al niño lo dejamos zeta  
después que repitió de curso.

Ofrece ayuda un cabro lindo  
nos invita de pura pena  
a ver monitos en el cine  
sexo no por el niño casi  
parecía un hotel las luces  
sobre su cara y sus ojazos  
comimos donde yo limpiaba  
le conté a todas las vecinas  
con pan y lujo de detalles  
para que el vuelco de esa noche  
no pueda nadie deshacerlo  
como un mojón bajo la lluvia.

**«Puerto Trakl», de Jaime Huenún (1967), incluido en el libro *Puerto Trakl* (2001).**

Bajé a Puerto Trakl entre neblinas.  
Buscaba el bar de la buena suerte  
para charlar sobre la travesía.  
Pero todos vigilaban la estrella polar en sus copas,  
mudos como el mar frente a una isla desierta.  
Salí a vagar por las calles con faroles rojos.  
Las mujeres se ofrecían sin afecto, fragantes y cansadas.  
"A Puerto Trakl los poetas vienen a morir", me dijeron  
sonriendo en todos los idiomas del mundo.  
Yo les dejé poemas que pensaba llevar a mi tumba

como prueba de mi paso por la tierra.

**«I Mantra», de Ximena Rivera (1959-2013), incluido en el libro *Obra reunida (1959-2013)* (2014).**

Entonces lo que hay

es la palabra:

Palabra.

La palabra,

es lo que hay.

**Poema de Cecilia Vicuña (1948), incluido en el catálogo *Semi Ya* (2000).**

El poeta es sólo el habla

la dirección del llanto

que vuelve a la tierra

Semilla del desierto

(cacho e' cabra *Skytanthus acutus*)

Jubea Chilensis

### ANEXO 3: NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS DE AUTORES CITADOS

**Cecilia Vicuña** (Santiago de Chile, 1948). Es una artista visual, poeta, activista y cineasta, nacida en una familia de pintoras, escultoras y poetas. Hace performance, poesía, pintura, vídeos e instalaciones. Se exilió durante la dictadura de Augusto Pinochet en 1973 en Londres, luego en Bogotá y, finalmente, en Nueva York. Tiene un compromiso muy activo con la naturaleza, con los cuerpos, con la belleza, la libertad, la justicia y la transformación social. Es autora de 25 libros de arte y poesía, como *Sabor a mí* (2007) o *Palabrarmas* (2005). En 2019 fue distinguida con el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Su obra visual forma parte de las colecciones del Museo Solomon R. Guggenheim, de Nueva York; del Museo de Arte Moderno (MoMA) de New York; del Tate Modern, en Londres; y del Museum of Fine Arts de Boston, entre otros.

**Elvira Hernández** (Lebu, 1951). Es poeta, ensayista y crítica literaria. Destaca por el carácter experimental de su obra poética, la cual ha sido clasificada dentro de la neo-vanguardia. Ha publicado los siguientes poemarios: *¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Carta de viaje* (1989), *La bandera de Chile* (1991), *El orden de los días* (1991), *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (2003). Destaca especialmente *La bandera de Chile*, por ser un diario de reflexiones poéticas sobre Chile y sus emblemas. Las copias mimeografiadas de esta obra que circularon en forma clandestina durante los años de la dictadura de Augusto Pinochet la convirtieron en un ícono de la resistencia.

**Mario Montalbetti** (Callao, 1953). Es lingüista, poeta y ensayista. Su obra poética está compuesta por una decena de obras publicadas y reeditadas en diferentes países de Latinoamérica y España, entre las que encontramos títulos como *Fin desierto y otros poemas* (1995), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* (2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018), además de *Lejos de mí decirles* (2014), volumen que reúne toda su producción poética. En los últimos años, Montalbetti ha desarrollado también una obra híbrida que estriba entre el ensayo y la práctica poética, entre las que destacan los libros *Cajas* (2012), *Cualquier hombre es una isla* (2014), *El más crudo invierno* (2016) y *La ceguera del poema* (2018).

**Víctor Gaviria** (Medellín, 1955). Es director de cine, guionista, poeta, escritor, psicoanalista y Doctor Honoris Causa en Comunicaciones de la Universidad de Antioquia. Sus largometrajes han ganado numerosos premios internacionales y han sido seleccionados en algunos de los festivales más importantes del mundo como el Festival de Cannes y el Festival de Cine de San Sebastián, entre otros. En 1986 reunió parte de su poesía, ensayos y guiones en el libro antológico *El pulso del cartógrafo*, luego vendría *El rey de los espantos* (1993) y otros libros de poesía combinados con guiones y películas.

**Gustavo Wojciechowski (Maca)** (Montevideo, 1956). Es diseñador gráfico, ilustrador y poeta. En 2002 publicó su libro *TIPOGRAFÍA, poemas&polacos* (Argonauta, Buenos Aires, reeditado en 2005 y 2010), el cual fue seleccionado por el Type Director Club de New York, Ha participado del anuario *Typography 25* y de la exposición itinerante por EE.UU., Canadá, Europa y Japón. Posteriormente publicó *Aquí debería ir el título* (2008), un libro o caja de poesía visual y tipográfica. Ha realizado varias exposiciones individuales y colectivas como artista plástico, diseñador gráfico, ilustrador y poeta visual. Es jurado en varias oportunidades, tanto a nivel nacional como internacional. En 2004 crea YAUGURÚ, su propia editorial. En 2006 obtiene el Morosoli de Plata otorgado por la Fundación Lolita Rubial, por su trayectoria como diseñador gráfico.

**Gustavo Romano** (Buenos Aires, 1958). Es artista visual, comisario y teórico. A partir de la creación de dispositivos virtuales o performáticos, realiza intervenciones, acciones y situaciones participativas, experimentando con el vídeo, la fotografía y el *net art*. Ha participado en numerosos eventos internacionales de arte contemporáneo como la VII Bienal de la Habana; la I Bienal de Singapur; la II Bienal del Mercosur; la I Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia; Videonale 11, Bonn; Transmediale 03 Berlin; Ars Electronica 97, Viena; Madrid Abierto; Transitio MX. En 1995 funda el sitio web Fin del Mundo, una de las primeras plataformas de exhibición y difusión del *net art* en Iberoamérica. Ha recibido numerosos premios entre ellos la beca Guggenheim o el Premio Vida de Fundación Telefónica.

**Ximena Rivera** (Viña del Mar, 1959 - Valparaíso, 2013). Ha escrito los libros *Delirios o el gesto de comprender* (2001), *Una noche sucede en el paisaje* (2006), *Puente de Madera* (junto a 13 poetas jóvenes, 2010) y *Poema de agua* (2011). Parte de

su trabajo se encuentra en revistas y en diversas antologías como *Antología de la locura* (1994), de Miguel Edwards; *Recital Poetas en la Ciudad* (2002), de Arturo Morales; y en *Poéticas de Chile* (2007), de Gonzalo Contreras.

**Silvana Franzetti** (Buenos Aires, 1965) es poeta y traductora. Ha publicado varios poemarios como *Destino de un hombre agitado* (1994), *Cuadrilátero circular* (2000) y *Edición bilingüe* (2006). Ha colaborado en la creación de dos libros-objetos como *Mentiras, 1+1=11* (2010), en colaboración con Roberto Equisoain, o *Telegrafías* (1996), cuya autoría comparte con María Bustelo. Además, ha traducido a poetas alemanes contemporáneos como Monika Rinck, Günter Kunert, Hilde Domin y Reiner Kunze.

**Jaime Huenún** (Valdivia, 1967). Poeta y escritor mapuche-huilliche. Ha publicado *Ceremonias* (1999), *Puerto Trakl* (2001), *Reducciones* (2012) y *Fanon city meu* (2014). También ha editado las antologías *20 poetas mapuches contemporáneos* (2003), *La memoria iluminada: poesía mapuche contemporánea* (2007) y *Los cantos ocultos: poesía indígena latinoamericana contemporánea* (2008). Parte de su poesía ha sido traducida al inglés, alemán, francés, portugués, holandés, italiano y catalán. Ha sido invitado a festivales poéticos en Estados Unidos, México, España, Argentina, Ecuador, Colombia, Perú, Nicaragua, Inglaterra, Irlanda y Alemania. En el año 2003, obtuvo el Premio Pablo Neruda de Poesía; en 2005, la beca de la Fundación Guggenheim de Nueva York; y en 2013, el premio a la mejor obra poética editada en Chile.

**Martín Gambarotta** (Buenos Aires, 1968) es poeta. Su primer libro publicado fue *Punctum* (1996), y obtuvo el Primer Premio en el I Concurso Hispanoamericano Diario de Poesía. Le siguieron *Seudo* (2000), *Repalso+Angola* (2005) y *Refrito* (2007). Ha sido incluido en la antología *Cuerpo Plural, Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (2010), realizada por Gustavo Guerrero.

**Rocío Cerón** (Ciudad de México, 1972). Es poeta, ensayista y editora. Entre las obras que ha publicado se encuentran *Materia oscura* (Parentalia, 2018), *Borealis* (FCE, 2016), *La rebelión. O mirar el mundo hasta pulverizarse los ojos* (UANL, 2016), entre otros. Recibió en México el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen 2000 por su primer libro, *Basalto*. Muchas de sus acciones poéticas se han presentado en los Institutos Cervantes de Berlín, Londres y Estocolmo; en el Centro Pompidou de París;

en el Southbank Centre de Londres, o en el Museo Karen Blixen de Dinamarca. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

**Washington Cucurto** (Buenos Aires, 1973). Es un poeta, narrador y editor de la cooperativa Eloísa Cartonera, un proyecto social que publica libros de autores latinoamericanos, los cuales son editados en cartón comprado a los cartoneros de Buenos Aires. Entre sus publicaciones de poesía se encuentran: *Zelarayán* (1998), *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), *Veinte pungas contra un pasajero* (2003), *Hatuchay* (2005), *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005), *1999, mucha poesía* (2007) y *100 poemas* (2013, interZona), entre otros. Fundó junto a Rodolfo Edwards y Daniel Durand el estilo narrativo llamado «realismo atolondrado». Publicó las novelas *Fer* (2003), *Panambí* (2004), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005, interZona), *El curandero del amor* (2006), por nombrar algunos. Sus obras han sido traducidas al alemán, al portugués y al inglés.

**Frank Báez** (Santo Domingo, 1978) es poeta y narrador. Es autor de los poemarios *Jarrón y otros poemas* (2004), *Postales* (2009), *Anoche soñé que era un DJ* (2014), y *Llegó el fin del mundo a mi barrio* (2017), entre otros. También ha publicado un volumen de cuentos, *Págales tú a los psicoanalistas* (2007); tres libros de crónicas reunidos en *La Trilogía de los Festivales* (2016); una recopilación de ensayos titulada *Lo que trajo el mar* (2017) y el libro artesanal *La Marilyn Monroe de Santo Domingo* (2017) que contiene estampas del artista Nono Bandera. Es fundador y miembro de la banda El Hombrecito que ha lanzado tres discos y un DVD. Su poemario *Postales* se editó en seis países y fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía Salomé Ureña en el 2010.

**Milton Läufer** (Buenos Aires, 1979). Es un escritor, periodista, programador, artista digital y pionero de la literatura digital en Argentina, aunque reside actualmente entre Brooklyn y Berlín. Ha publicado la novela *Lagunas*, la cual se crea y genera mediante un algoritmo diferente para cada usuario (de modo que ninguno tiene la misma versión); la novela *A Noise Such as a Man Might Make*, generada con computadora; y numerosos cuentos que han sido publicados en diversas revistas como *Esquire México*, *Esquire Colombia*, *Revista Vice*, *Revista ReMezcla*, *Revista ViceVersa* y *Revista Otra Parte*. Sus obras pueden ser leídas (o vistas) en su página web <http://www.miltonlaufer.com.ar/>.

**Héctor Hernández Montecinos** (Santiago de Chile, 1979). Es poeta y doctor en Filosofía mención en Teoría del Arte. Sus libros de poesía, editados entre el 2001 y 2003, aparecen reunidos en *[guión]* (LOM: Santiago, 2008; Marick Press, Detroit, 2009, en inglés). *[coma]* (2.<sup>a</sup> ed. LOM: Santiago, 2009) comprende su trabajo poético de 2004 a 2006. Además, se han publicado las siguientes antologías de su obra: *Putamadre* (Zignos: Lima, 2005), *Ay de mí* (Ripio: Santiago, 2006), *La poesía chilena soy yo* (Mandrágora cartonera: Cochabamba, 2007), *Segunda mano* (Zignos: Lima, 2007), *A 1000* (Lustra editores: Lima, 2008), *Livro Universal* (Demonio negro: São Paulo, 2008, en portugués), *Poemas para muchachos en llamas* (RdIPS: Ciudad de México, 2008), entre otras.

**Enrique Winter** (Santiago de Chile, 1982). Es poeta y traductor. Ha escrito los poemarios *Guía de despacho* (premio Concurso Nacional de Poesía y Cuento Joven; 2010), *Rascacielos* (Ciudad de México, 2008; Buenos Aires, 2011), *Atar las naves* (premio Festival de Todas las Artes Víctor Jara; 2003) y *Un paquete chileno* (2018). Algunos de los poemas de Winter están acompañados por videoclips, cuya autoría es de Winter-Planet.

**Rosa Granda** (Lima, 1983). Ha estudiado Literatura en la Universidad Nacional Federico Villarreal (UNFV) y Fotografía en el Instituto Peruano de Arte y Diseño (IPAD). Actualmente trabaja en producciones de moda para distintos medios. *Torschlusspanik* (2016) es su primer libro.

## ANEXO 4: RECURSOS Y MATERIALES DIDÁCTICOS

### [1] EJEMPLO DE POWERPOINT PARA LA PRESENTACIÓN DE LOS TEXTOS.



### [2] ENLACES DE YOUTUBE PARA VISUALIZAR LOS DIVERSOS POEMAS PROPUESTOS.

«Poema I», de *Trilce*, *Ánima Lisa* (2012):

[https://www.youtube.com/watch?v=yjECvuD\\_89o](https://www.youtube.com/watch?v=yjECvuD_89o)

*Cacería Celeste Austral* (2016), de Elvira Hernández (Orquesta de Poetas)

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

*Repetimos* (2019), con Luis Bravo y Juan Ángel Italiano:

<https://www.youtube.com/watch?v=rAe9aL9CrQI>

*Disidentes* (2012), de Jaime Huenún y Elvira Hernández

[https://www.youtube.com/watch?v=RYKOF\\_HzqBE&t=92s](https://www.youtube.com/watch?v=RYKOF_HzqBE&t=92s)

[https://www.youtube.com/watch?v=D0s\\_LLyKUOI](https://www.youtube.com/watch?v=D0s_LLyKUOI)