

UNIVERSIDAD DE LEÓN
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**POESÍA Y RETÓRICAS MUSICALES
DE LAS CULTURAS URBANAS
EN EL CAMBIO DE SIGLO**

**MUSICAL POETRY AND RHETORICS
IN URBAN CULTURES
IN THE TURN OF THE CENTURY**

Clara Isabel Martínez Cantón

Director: Dr. D. José Manuel Trabado Cabado

LICENCIADO/A EN: Filología Hispánica

MÁSTER EN: Literatura Española y Comparada

ÁREA DE CONOCIMIENTO: Estudios Literarios e Interartísticos

DEPARTAMENTO: Filología Hispánica y Clásica

FECHA FINALIZACIÓN: 2011

UNIVERSIDAD DE LEÓN
FACULTAD DE FILOLOGÍA

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**POESÍA Y RETÓRICAS MUSICALES
DE LAS CULTURAS URBANAS
EN EL CAMBIO DE SIGLO**

**MUSICAL POETRY AND RHETORICS
IN URBAN CULTURES
IN THE TURN OF THE CENTURY**

Clara Isabel Martínez Cantón

Director: Dr. D. José Manuel Trabado Cabado

Visto Bueno del Director del trabajo:

Firma de la autora del trabajo:

Fdo. Dr. D. José Manuel Trabado Cabado

Fdo. Clara Isabel Martínez Cantón

LICENCIADO/A EN: Filología Hispánica

MÁSTER EN: Literatura Española y Comparada

ÁREA DE CONOCIMIENTO: Estudios Literarios e Interartísticos

DEPARTAMENTO: Filología Hispánica y Clásica

FECHA FINALIZACIÓN: 2011

Índice

1. Introducción	7
2. Oralidad poética en la actualidad	13
2.1. De la oralidad a la escritura y viceversa	15
2.2. Poesía, ritmo y oralidad. Reminiscencias de oralidad en la poesía	20
2.3. Oralidad directa y mediatizada	23
2.4. Los elementos de la poesía como performance	26
3. Géneros en la frontera	35
3.1. Nacimiento y desarrollo de la performance poética	36
Performance Poetry y Spoken Word.....	36
Los inicios	39
Poetas afroamericanos.....	39
Generación Beat.....	42
3.2. Rap	44
3.3. Poetry Slams	50
3.4. Otras manifestaciones	55
4. Conclusiones	59

1. Introducción

Mientras que en sus orígenes y durante mucho tiempo la poesía se ligó a un tipo de cultura oral y popular, en la actualidad la poesía ha pasado a ser, normalmente, un género literario escrito y dirigido a un público minoritario y selecto. El espacio ocupado por esta poesía oral ha sido asumido en muchas ocasiones por la música, en la que encontramos géneros como la famosa canción de autor, en los que la letra se impone como elemento fundamental.

En la actualidad, sin embargo, está ocurriendo un fenómeno muy llamativo: la aparición de géneros en la frontera entre poesía y música, que parecen cubrir este espacio vacío que en la cultura popular había dejado el verso. Parece existir un interés cada vez mayor en nuestra sociedad por la oralidad, que se manifiesta en la poesía por medio de la proliferación de recitales y performance poéticas en los más variados sitios (universidades, festivales, clubes, cafés, etc.) y a través de múltiples medios (radio, televisión, Internet, etc.). Trataremos de adentrarnos en manifestaciones artísticas tan diversas como hip-hop, Slam Poetry, y, en general, en todo tipo de performance poética surgida en los últimos tiempos. Observaremos cómo en estas manifestaciones las barreras genéricas se vuelven cada vez más sutiles, pues entran en juego elementos de otras artes como la música, o incluso la danza.

Comenzaremos este trabajo introduciendo la cuestión de la oralidad poética en el capítulo dos. En él daremos cuenta de los principales conceptos que vamos a utilizar y de los problemas terminológicos que ellos entrañan. Nos centraremos en nociones que creemos fundamentales para este trabajo, como la distinción entre la oralidad primaria y la secundaria. Intentaremos trazar, de una manera somera, la trayectoria de la poesía, desde sus orígenes plenamente orales, un paso intermedio en el que la escritura servía a la poesía únicamente como seguro para transcribir y así conservar obras artísticas que se consideraban de gran valor, y su paso posterior a los libros, que han constituido desde el siglo XIX hasta la actualidad el soporte más común para las obras poéticas. El último paso en esta trayectoria lo constituyen precisamente las manifestaciones en las que se centra este trabajo, manifestaciones poéticas orales nacidas en el seno de una sociedad letrada. Estas nuevas manifestaciones buscan recuperar en cierto sentido el mismo

espíritu que movía las obras de la oralidad primaria: la interactuación entre autor y público, el sentido comunitario y de acontecimiento social de la poesía, etc. No obstante, esta nueva oralidad no se produce al margen de la escritura, que ya no puede obviar, sino que en gran parte de los casos la utiliza como instrumento de apoyo o de difusión.

Esta convivencia de la oralidad y la escritura para la transmisión de una obra poética hace complicado delimitar el objeto de estudio de este trabajo. Aquí, siguiendo a Zumthor (1991: 34), nos centraremos en aquellas manifestaciones poéticas cuya transmisión y recepción se realiza de manera oral principalmente, aunque posteriormente pueda presentarse una transcripción del acto.

En este capítulo exploraremos también cómo la poesía es una de las formas literarias que más ha conservado los elementos de la oralidad, puesto que su lenguaje se centra en la consecución de un ritmo. Este ritmo puede ser de muy diversas índoles, y, aunque en la actualidad entran cada vez más en juego recursos de tipo visual, no hay que olvidar que la mayoría de los recursos rítmicos son de tipo sonoro, por lo que se perciben auditivamente. Hay, sin embargo, otros elementos que distinguen de manera más notable la poesía oral y la escrita, como que esta segunda tiende, normalmente, a un mayor contenido intelectual, ya que su soporte se presta más a una posible repetición (relectura) y con ella a la reflexión.

Además, se tratará en el capítulo la diferencia dentro de la oralidad secundaria, entre la transmisión directa y la mediatizada (inscrita en archivos sonoros o audiovisuales). La transmisión directa implica ciertos aspectos como la presencia del autor o intérprete en un mismo tiempo y espacio que su público, y un tiempo concreto, único e irrepetible de transmisión del poema. La transmisión mediatizada se acerca más, sin embargo, a la escritura, ya que es posible volver sobre la obra tantas veces como se quiera, y los tiempos de transmisión y de recepción varían. Por ello, en este trabajo nos centraremos únicamente en obras poéticas orales de transmisión directa, cuyas características e intenciones son totalmente distintas a las mediatizadas.

Por último, y una vez establecido lo anterior, el capítulo cierra con un apartado dedicado a los elementos de la performance poética, que debemos entender como todo aquello que se transmite en el tiempo y espacio concreto de la actuación, y que forma parte de la obra (el texto de la poesía, pero también otros componentes que puede

incluir, como música, gestos, movimientos, elementos visuales, etc.). Estos elementos son variables, aunque siempre incluye, como elemento básico, la voz (con sus posibles cambios de entonación, volumen, timbre, velocidad, silencios, etc.). Otros componentes como gestos, movimientos o incluso vestimenta del poeta son también esenciales para la performance. Hay otros componentes que podemos considerar, sin embargo, opcionales, dentro de los que estaría la música, ruidos, videos, etc. En todo caso hemos de considerar en el estudio de estas performance poéticas, todos aquellos elementos que aporten significación a la obra.

La performance poética, dada su naturaleza, que hace que se conjuguen elementos múltiples, y enlaza escritura y oralidad, ha sido vista como algo distinto tanto de lo escrito como de lo oral, un tipo de manifestación claramente postmoderna.

En el capítulo tres de este trabajo se pretende acercarse, por una parte, a la historia de las manifestaciones poéticas orales nacidas en el siglo XX, que veremos en el primer apartado, y, por otra, a algunos de los géneros más relevantes dentro de estas nuevas manifestaciones de performance poética.

El primer apartado de este capítulo, además de fijar terminología y delimitar el objeto de estudio a la performance poética, trata de fijar un marco histórico y general de los movimientos y escuelas que más han influido a la hora de desarrollar este tipo de poesía. Veremos el impulso y el tratamiento que, principalmente, dadaístas, poetas afroamericanos, y Beats dieron a estas nuevas manifestaciones.

Posteriormente tratamos el rap como uno de los géneros claves dentro de las performance poéticas. Aunque somos conscientes del atrevimiento de tratar al rap como una forma poética, justificaremos esta decisión por varios motivos, entre los que destacan la concepción de sus creadores de estar realizando algo artístico y poético, la importancia de las letras sobre la música, el marcado carácter rítmico de esas letras, el uso de elementos retóricos y sonoros típicos de la poesía, y el impulso e influencia que este género ha dado a muchas otras formas de performance de poesía. Esto no quiere decir, como es lógico, que cualquier rap pueda ser tratado como algo literario (como tampoco sucede con cualquier novela), pero sí que la forma en sí, según nuestro criterio, es susceptible de un estudio dentro de la categoría de performance poética.

Otro de los géneros más exitosos de la performance poética actual es el llamado Poetry Slam, al que reservamos un apartado en este capítulo. Este género, nacido a mediados de los años 80 en Estados Unidos ha ido ganando cada vez más popularidad, extendiéndose también geográficamente a gran cantidad de países. Parte del formato ya conocido por muchas tradiciones de la competición poética, y tiene unas reglas muy claramente fijadas. El gran éxito del slam se debe, en gran parte, a que el jurado es elegido al azar entre el público, creándose así un grado de interacción elevado entre artistas y audiencia. Por otra parte, la mayor parte de estos slams son de carácter abierto, lo que quiere decir que cualquiera que quiera presentar su poesía en ellos está invitado a hacerlo. Los slams consiguen que todos los asistentes participen de algún modo en el evento poético, hacen de él un acto social.

Finalmente, repasaremos en el último apartado de este tercer capítulo, algunos otros géneros de performance poética a los que, por encontrarse menos definidos o desarrollados, no hemos dedicado un apartado completo. Son manifestaciones tan importantes como la *jazz poetry*, la *dub poetry*, o eventos como los *open-mic readings* (también de carácter abierto como los slams).

Consideramos que es esencial acercarnos a estas nuevas realidades poéticas en un tiempo de cambio como el que vivimos. Como Ong ya presagiara años antes, “tal cambio afectará inevitablemente a las características de aquellas disciplinas académicas que reflejan nuestra sociedad y a la vez ayudan a moldearla.” (1996: 7). Una de estas disciplinas, es, sin duda, los estudios literarios, que desde un enfoque amplio, han de saber abrirse a manifestaciones que se salen del canon poético. No resulta fácil dicha tarea, ya que, como ponen de manifiesto algunos autores, las críticas a estas nuevas formas llegan desde variados puntos de vista:

The following, then, to put the matter in a somewhat crudely dialectical framework, are the two major critiques of "people's poetry" venues—slams, open-mike readings, the "spoken word" movement that includes rap and other highly vernacular verbal forms: from the "right," it's not "really poetry" because it is too public and aims too aggressively for mass appeal; from the "left," it's not public enough because it is *merely* poetry, a cultural expression everyone knows to be effete, impotent, and elitist. (Damon, 1998: 327)

El tiempo actuará de juez y determinará cuáles de estas manifestaciones orales suponen de veras un fenómeno poético relevante. De momento, lo único que es claro es que la performance poética, considerada de manera amplia, es ya una realidad de gran importancia dentro de la sociedad actual, y constituye un nuevo modo de contacto del gran público con una forma que se había ido alejando tanto de él como la poesía.

La performance poética se constituye así como un género que lleva a la poesía a un espacio de encuentro entre artista y público, es un evento cultural de carácter altamente democrático (los papeles de creador y audiencia se intercambian, y suelen estar abiertos a quien lo desee), y devuelve la poesía a un ambiente más popular y abierto.

2. Oralidad poética en la actualidad

En este trabajo trataremos de abordar una serie de manifestaciones poéticas contemporáneas de muy diversa índole que se relacionan entre ellas principalmente porque van ligadas de alguna manera a la oralidad.

Este hecho suscita varias reflexiones. Por una parte el propio término *literatura* remite etimológicamente a la sustancia escrita¹. Afirma Freidemberg:

El propio término (*littera* significa letra y también mensaje escrito) es cronológicamente posterior a la escritura, y sólo en épocas relativamente recientes se pensó en ensancharlo hasta abarcar las expresiones ágrafas, transmitidas de boca en boca, y cuyo único registro reside en la memoria. (Freidemberg, 1981: 3)

Hoy en día, sin embargo, la literatura se suele definir como todas aquellas manifestaciones verbales que pueden ser consideradas como artísticas, por su alto grado creativo, expresivo y estético. La RAE la define en su primera acepción de esta manera: “Arte de la expresión verbal”. Por ello no cabe actualmente ninguna duda de que este arte puede darse tanto oralmente como de forma escrita. Hay críticos que, sin embargo, prefieren conservar el término *literatura* para las obras escritas y establecer una diferencia:

I believe that only if we perceive oral art as something that stands on an equal level as written literature, can we use the term oral art for works of verbal art and literature for written art. These terms then refer to two concepts, each endowed with its corresponding cultural value. Moreover, it provides for critics a position from which one can proceed to analyze verbal art forms as audiotexts. (Pfeiler, 2003: 14)

En este trabajo consideraremos que *literatura* es un término lo suficientemente amplio como para albergar estas manifestaciones orales que ya tradicionalmente se han incluido bajo este rótulo (pensemos en la épica, los cuentos, etc.), si bien somos

¹ De hecho, Margit Frenk se plantea la adecuación de términos como *literatura* y *texto* para este tipo de manifestaciones orales, ya que, según su opinión, dichos vocablos se hallan teñidos por un marcado “escritocentrismo” (1997: 88).

conscientes de los problemas que esto engendra². Ong ve, por ejemplo, totalmente inadecuado el término “literatura oral”, ya que remite a la escritura, que ciertamente fue posterior a las manifestaciones artísticas orales. Otros autores de gran prestigio en el campo, como Zumthor (1991), no dudan sin embargo en usar este término. Dado que en este trabajo no nos referiremos a las manifestaciones orales primarias, es decir, de culturas sin escritura, sino a manifestaciones poéticas orales que podríamos llamar secundarias, puesto que se dan en la cultura occidental, con una amplia tradición escrita, sí hemos considerado adecuado incluir dentro de un concepto extenso de *literatura* este tipo de obras.

No obstante, es cierto que la mayoría de los estudios literarios se centran en el texto escrito. De hecho, es significativo el hecho de que la cita de Pfeiler hable de analizar audiotextos como herramienta para el estudio de estas obras. Finnegan, especialista en poesía oral, destaca lo siguiente:

For despite the now-accepted problematizing of the concepts of “text” and of “literature,” conventional approaches to studying literature and literary theory still regularly bypass performance. As pointed out directly or indirectly in several of the articles here [...] the implicit starting point still seems to be that the defining heart of “literature” lies in “texts,” prototypically texts in writing; and that this is how and where literature exists. (Finnegan, 2005: 164)

Así, uno de los principales problemas que presenta el llamado “escritocentrismo” es que tiende principalmente a centrarse en un texto escrito o en la transcripción textual de un acto oral. Con esto se elimina la vertiente de acto, de actuación, que es inherente a toda poesía o literatura oral. Sostiene Finnegan:

The notion of performance seems to lie outside this ground of literature, even be opposed to it. Indeed those who have pointed to the significance of performance have been less the literary scholars than anthropologists,

² Ong hace las siguientes afirmaciones respecto al término “literatura oral”: “Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última” (1996: 20-21) y “En vista de esta preponderancia del conocimiento de la escritura, parece absolutamente imposible emplear el término “literatura” para incluir la tradición y la representación orales sin reducir de algún modo, sutil pero irremediamente, a éstas a variantes de la escritura” (1996: 21).

folklorists, cultural historians, ethnomusicologists, and other scholars (and practitioners) coming to the issues from first-hand experience of performance arts and forms outside the conventional high-art Western canon.” (2005: 165)

En todas las formas que propondremos en nuestro trabajo tendrá una gran importancia la dimensión performativa³, ya que en este tipo de manifestaciones artísticas el elemento verbal es esencial, pero pueden intervenir también otros como el visual, el acústico, el quinésico, etc.⁴. En el apartado tres de este capítulo revisaremos los diferentes grados de importancia que estos elementos no verbales pueden llegar a adquirir.

2.1. De la oralidad a la escritura y viceversa

Como ya adelantábamos en el apartado anterior ha habido manifestaciones orales poéticas mucho antes de existir la escritura, que eran, como cabe suponer, independientes totalmente de ella. Es la que Ong denomina *oralidad primaria*, contrapuesta a la *secundaria* y que define así:

Llamo "oralidad primaria" a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión. Es "primaria" por el contraste con la "oralidad secundaria" de la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparados electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión. Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria. (1996: 20)

La oralidad primaria influye en toda la literatura escrita posterior, e incluso muchas obras antiguas que hoy consideramos como canónicas son transcripciones de

³ Utilizaremos los términos anglófonos *performance* y *performativo*, por no encontrar en castellano vocablos que aporten los matices que estos ya tienen, y dado que ya cuentan con cierta tradición dentro del ámbito hispánico. El término *performance* implica no sólo una actuación, sino que además esta actuación se liga a algo artístico, en muchos casos escénico.

⁴ Finnegan señala el variado rango de elementos que se pueden confluir de manera significativa en este tipo de artes: “It is somewhere within this complex of commingling arts that performances have their existence: visual, kinesic, acoustic, proxemic, material, tactile, moving, and embodied.” (2005: 172).

textos que contaban con una trayectoria oral previa (pensemos en los cantares de gesta, romances, etc.). La escritura, en sus orígenes, servía únicamente a fines prácticos (mercado, leyes, etc.), y sólo posteriormente se utilizará para evitar la pérdida y favorecer la difusión de obras valiosas estéticamente. Afirma Freidemberg:

Incluso en una etapa posterior, y durante siglos, los poetas letrados no compusieron para un público lector –escaso en ese entonces– sino para el circuito oral: los poemas se escribían para ser memorizados y recitados, así como hoy se escriben las obras teatrales para representarlas. (1981: 4)

Muchos estudiosos señalan que la lectura de textos en voz alta fue muy común hasta prácticamente el siglo XIX, y lo que es más revelador, que “esta práctica tuvo un fuerte influjo en el estilo literario desde la Antigüedad hasta tiempos bastante recientes” (Ong, 1996: 115). Afirma Pfeiler:

In our literate Western society, which has been dominated by the written word ever since Romanticism, we tend to forget how much we are indebted to the world of orality, which gave us anaphora, the use of the same word at the end of each of a series of lines, alliteration, assonance, rhyme, both internal, medial and final, and the sense of balanced structure as typified by parallelism in sentences and other forms of parataxis. In short, our poetics is derived from the world of orality, with some later additions and modifications introduced by the world of literacy. (Pfeiler, 2003: 14)

Si bien la oralidad primaria se ha perdido casi totalmente en nuestro tiempo, es cierto que la comunicación oral, y la transmisión y creación oral de literatura y poesía no han desaparecido completamente, sino que se han transformado. Es lo que Ong denomina la *oralidad secundaria*:

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad secundaria". Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas (Ong, 1996: 134).

La gran diferencia para el autor es que “se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como

para su uso” (1996: 134). Se dice que la gran diferencia entre ambos tipos es que los grupos a los que se dirige esta oralidad secundaria son potencialmente mucho mayores, y además parece fruto de un proceso complejo en el que se busca lo social y externo porque se ha pasado por un proceso de introspección, al igual que se busca lo espontáneo después de conocer ya lo analítico.

Como decíamos antes, el gran cambio de la poesía oral a la escrita se produce en el siglo XIX, debido a que con el Romanticismo se intensifica el valor de la originalidad (muchas veces opuesto a los formulismos orales), y al lirismo íntimo. Esta concepción de lo poético como algo interior, perteneciente al ámbito de lo privado, sigue sin duda prevaleciendo en nuestra sociedad. La poesía parece transmitir los sentimientos más profundos si no del autor, del yo poético, por lo que su lectura en alto no parece, en muchas ocasiones, adecuada. Esto ha producido, como exploraremos a continuación, que se hayan potenciado, en muchos casos, los recursos gráficos en los poemas. Sin embargo, ya desde el propio Romanticismo existe una tendencia en algunos autores americanos, como Edgar Allan Poe, a la recitación delante de un público:

First, he attributes the creation of an audience (though predominantly a reading one) for poetry to a number of poets, among them Henry Wadsworth Longfellow, James Russell, John Greenleaf Whittier, and Edgar Allan Poe as the most influential one whose poetry was recited and sold all over the country (cf. Gray 1986, 35). Among these poets, only Poe would have liked to have a performing career and yet, according to Paul H. Gray, he was “constitutionally incapable of mastering the organizational details that such a career required” (37). (Pfeiler, 2003: 79)

Desde entonces y sobre todo más recientemente, en las últimas décadas han surgido, principalmente en Estados Unidos, una serie de manifestaciones poéticas creadas específicamente para ser transmitidas de manera oral, con conciencia de una audiencia real, en vivo. Pfeiler sitúa en algunos movimientos anteriores los inicios de esta nueva conciencia poética:

Dadaist, Beat and Confessional poets vehemently reacted against this notion and shocked the reading and listening audience with very intimate and explicitly sexual subject matter. And currently, slam poets can be seen as the most vivid example of poets who share much of their personal experience with the audience. (2003: 28)

Estos movimientos defienden una manera distinta de hacer poesía, que se vuelca de nuevo sobre una audiencia física. Y, como apunta Pfeiler, han continuado hasta la actualidad: “New developments in performance poetry exhibit a continuation of an artistic oral and cultural spirit in a poetry of the twenty-first century in the United States” (2003: 83).

No obstante, conviene destacar que no ha sido únicamente la influencia de ciertos movimientos y autores la que ha hecho posible que estas manifestaciones poéticas orales que ganan cada vez más asiduos. Como la propia Pfeiler afirma, el desarrollo de una cultura del entretenimiento ligada a sitios públicos como bares, pubs, etc., ha sido esencial: “The second important factor that helped the poet-performer movement was the development of a profitable system for delivering public entertainment to American cities across the continent” . (Pfeiler, 2003: 80)

En la actualidad, como veremos, la poesía oral existente se presenta de modos muy variados, desde la improvisación, que conlleva un contacto mínimo con la escritura, a la performance apoyada en elementos visuales, musicales, etc., que ha sido normalmente preparada y escrita previamente, o incluso a grabaciones realizadas sin público.

Estas manifestaciones poéticas actuales, pertenecientes a la oralidad secundaria, guardan similitudes, por una parte, con aquellas de la oralidad primaria, y por otra parte, con las manifestaciones escritas. Afirma respecto al primer punto Pfeiler:

By discussing various characteristics and stages in the development of purely oral poetry and poetry that is written to be performed off the page, I will argue that both concepts bear similarities in terms of form and expression. This serves a later analysis of contemporary performance poetry, which is almost exclusively a product of secondary orality. Through live performance, poetry becomes a cultural reality with social significance beyond the margins of the printed book. (2003: 9)

Otros estudiosos defienden, por otra parte, la convivencia de la recepción oral y escrita de los poemas:

In other contexts, as Peter Middleton demonstrates from contemporary poetry readings, both silent reading and live performance may be necessary to experience a poem. Written and oral forms can overlap and intermingle, and are related in manifold and variegated ways rather than

existing as distinctive modes having hard-edged properties. (Finnegan, 2005: 169)

Finnegan defiende precisamente que la poesía puede aparecer en múltiples dimensiones no opuestas. Podemos pensar en la oralidad secundaria, de este modo, como una forma más rica de comunicación poética, en la que intervienen múltiples aspectos: “Literary displays turn out to range through a multiplex spectrum of overlapping and intermingling modes and media, human usages, temporal moments, and spatial incarnations” (Finnegan, 2005: 179).

Zumthor (1991: 33) distingue cinco fases en la existencia de un poema cualquiera:

- 1) producción;
- 2) transmisión;
- 3) recepción;
- 4) conservación;
- 5) (en general) repetición.

Según explica el autor “En toda sociedad que posee una escritura cada una de esas cinco operaciones se realiza, ya sea por la vía sensorial «oral-auricular» [...], ya sea por medio de una inscripción, ofrecida a la percepción visual” (1991: 34). De cualquier manera, como podemos comprobar, las fases nombradas pueden realizarse todas de manera oral (oralidad perfecta con tradición estable), todas de manera escrita, o algunas fases de una forma y otras de la otra (en este caso entra en juego la oralidad secundaria). Afirma Zumthor: “En el curso de este libro consideraré como oral toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído. Las variaciones de las otras operaciones modulan esta oralidad fundamental” (1991: 34). El autor alega que así incluye toda poesía de transmisión oral, y no sólo aquella de tradición oral (que concerniría a los puntos 1,4 y 5). Consideramos válido para nuestro objeto también este criterio, que incluye los productos de la oralidad secundaria, y, por lo tanto, las manifestaciones que vamos a estudiar.

2.2. Poesía, ritmo y oralidad. Reminiscencias de oralidad en la poesía

Quisiera resaltar que en poesía, objeto de este trabajo, la oralidad ha tenido un papel fundamental que ha impreso unas características particulares en este género y que, en términos generales, todavía se mantienen. Nos referimos sobre todo al concepto de ritmo ligado a la sonoridad.

Partimos de la base de que el ritmo es repetición y de que esa repetición tiene una función estética (Domínguez Caparrós, 1999: 14). Para conseguir el ritmo en poesía se recurre casi siempre a una métrica, a una ordenación de los elementos regular o proporcional. Esa métrica remite casi siempre al plano oral, a la búsqueda de una musicalidad, y determina, de alguna forma, el contenido del poema como ya advertía Ong: “Ahora bien, resulta evidente que, de uno u otro modo, las necesidades métricas determinan la selección de palabras hecha por todo poeta que compone en métrica” (1996: 29). Pero no sólo la métrica remite al plano oral, sino que en poesía hay multitud de recursos fónicos y rítmicos que buscan la consecución de un ritmo. Ya hemos visto como Pfeiler nombraba algunos como la anáfora, la epífora, la aliteración, la rima y el paralelismo (2003: 14). Dice Utrera Torremocha:

El ritmo no se agotaría con la métrica, sino que habría que tener en cuenta también la lengua poética, las construcciones sintácticas, las figuras retóricas. El ritmo se explicaría, así, por los elementos acústicos, pero también por los no acústicos. (2010: 165)

Así, si admitimos que la métrica, aunque juega un papel clave en el verso, no es la única encargada de su ritmo, y considerando el lenguaje poético como un hecho lingüístico podremos distinguir en él, tal y como propone Domínguez Caparrós (1988: 95-118), un nivel fónico (rimas, anáforas, etc.), un nivel sintáctico (paralelismos, etc.) y un nivel semántico (emparejamientos, antítesis, etc.). Todos estos niveles del lenguaje se relacionan en el verso con el ritmo. Además de esto, y directamente ligado a la dimensión oral de la poesía, hay que resaltar la existencia de una entonación, un tono, que también puede colaborar al ritmo poético.

Es cierto, en todo caso, que la poesía, ya desde comienzos del siglo XX, tiende cada vez más a patrones más desligados del ritmo perceptible de manera oral. El triunfo

del versolibrismo se entiende únicamente por el paso definitivo de la poesía del ámbito público y oral, al privado y escrito. Según nos dice Martínez Fernández, una característica fundamental de la poesía contemporánea es que está “fabricada y preparada para la lectura en soledad, en privado”, y por ello dispone de “una serie de mecanismos que le son propios por ser poesía leída y no poesía escuchada, por ser poesía escrita y no poesía oral” (1996: 51). Para este autor el verso libre es producto del paso de una sociedad oral a una sociedad en la que prima la escritura. Así, expone:

El verso libre nace con lo que he llamado crisis de la oralidad. En efecto, en el poema tradicional, el oyente necesitaba una serie de “marcas” o puntos de apoyo, como la rima o la pausa versal, además del ritmo y el metro, para fijar el estatuto poético del texto que escuchaba y para, ocasionalmente, memorizarlo. El lector individual y solitario dispone de las marcas gráficas, por lo que el poeta puede prescindir –y el poeta moderno prescindió, de hecho- de alguna o algunas de las marcas de la poesía oral tradicional, dando lugar al nacimiento del verso libre. (Martínez Fernández, 1996: 51-52)

Kurt Spang defiende la misma idea:

El verso libre es, pues, producto de hábitos visuales de la percepción de las obras literarias, típicos de la edad moderna, que van reduciendo el «consumo» oral en beneficio de la lectura silenciosa. Importan por tanto, además de los factores auditivos que perduran evidentemente hasta en la lectura silenciosa y solitaria, los aspectos tipográficos, ante todo la disposición de los versos en el espacio impreso de la página. (1993: 62)

Lo más destacable es la matización que introduce, destacando que la pérdida de la recepción oral no hace que desaparezca el aspecto sonoro del poema.

Si bien, como decíamos, la imprenta juega un papel importantísimo en la recepción de la poesía, no es hasta el siglo XIX cuando se comienza a innovar gráficamente en la escritura del poema. Podemos poner como inicio de estas novedades gráficas el simbolismo francés y más tarde el vanguardismo. Es importante señalar que las innovaciones en este ámbito comenzaron primero únicamente en el verso libre, pasando posteriormente a utilizarse en todo tipo de versificación (Martínez Fernández, 1996: 53). De hecho, algunos autores señalan como factor clave del moderno verso libre

estas libertades en la tipografía⁵, mientras que otros consideran que estas novedades son un acompañamiento más al ritmo del poema, pero sin otorgarles tanta importancia. Utrera Torremocha, en su análisis de composiciones que utilizan juegos tipográficos, llega a la conclusión de que muchos de estos poemas “juegan con la tipografía para lograr una mayor expresividad, pero que no desdeñan ciertas pautas rítmicas” (2004: 269), ya que en ellos vemos frecuentemente un predominio de versos tradicionales.

Jauralde Pou considera que la evolución del verso actual tiene mucho que ver con estos recursos visuales:

En su evolución hacia la modernidad, por otro lado, el poema confunde su naturaleza con todo tipo de realizaciones gráficas (los «grafemas») hasta alcanzar el dibujo y la figuración visual; pero tampoco es dibujo ni arte visual de ningún tipo.

Esa doble posibilidad de deslizamiento hacia zonas fronterizas opera distintamente según épocas y ámbitos culturales. La poesía actual se ha sentido mucho más atraída hacia las fronteras visuales que hacia las sonoras, quizá para contrapesar la suprema importancia de estas últimas tanto en sus orígenes como en su desarrollo, quizá por el hechizo del mundo de las imágenes en la cultura moderna. (1999: 115)

Mucho se ha hablado, por ejemplo, del ritmo de pensamiento que sustituye al ritmo fónico tradicional en la poesía versolibrista. El problema que presenta este término es su vaguedad, que hace que no quede muy claro cómo se produce ese ritmo. Isabel Paraíso defiende que cierto tipo de versolibrismo que algunos autores, como Amado Alonso, han calificado como *ritmo de pensamiento*, se basa igualmente en recursos de carácter sintáctico e incluso semántico:

si bien hay muchos poemas que se anclan en elementos fónicos, hay otros muchos que no lo hacen, o en los cuales la textura fónica no es tan relevante. [...] El ritmo de pensamiento consiste en la reaparición en el discurso de elementos léxicos, sintácticos y o semánticos, mientras los ritmos fónicos se basan en el sonido. El ritmo de pensamiento engloba fenómenos tan diversos como el paralelismo (y demás tipos de simetrías:

⁵ Jauralde Pou es de esta opinión: “frente al abigarramiento retórico y al rigor métrico, por ejemplo, el poeta actual coquetea mucho más con los aspectos gráficos o espaciales del poema” (1999: 111), y también otros autores, como Molina García: “En el verso libre, por ejemplo, los elementos cualitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica y el énfasis se ha trasladado en cierta medida, de los elementos sonoros a los visuales, dando prioridad a la imagen sobre la medida externa” (2004: 175).

quiasmo, correlación, antapódosis, etc.), el símbolo y las palabras clave, la anáfora (y demás figuras de repetición), el estribillo, la repetición de emociones o situaciones o ideas en un texto, etc. (1985: 57-58)

Sin embargo, muchas de los fenómenos aquí nombrados no pertenecen, al menos no únicamente, al campo del pensamiento, sino que crean también un ritmo perceptible auditivamente. Ya habíamos nombrado la anáfora y el paralelismo, recursos identificados tantas veces con este ritmo de pensamiento, y que son, sin embargo, un fenómeno muy utilizado en la poesía oral (pensemos en los salmos bíblicos, por ejemplo, tantas veces comparados con la poesía whitmaniana). Así, este supuesto ritmo de pensamiento guarda en muchos casos similitudes, al menos en los recursos rítmicos utilizados⁶, con la poesía oral.

Por ello, si bien es cierto que la poesía actual difiere en gran parte de la antigua poesía oral, podemos estar de acuerdo con la conclusión dada por Pfeiler, que afirma: “In short, our poetics is derived from the world of orality, with some later additions and modifications introduced by the world of literacy” (Pfeiler, 2003: 14)

2.3. Oralidad directa y mediatizada

En todo caso, y como veníamos ya anunciando, en la actualidad existe un interés creciente por la oralidad que se manifiesta muchas veces a través de simples lecturas realizadas en recitales, o en congresos, festivales, etc., pero también a través de medios de comunicación como radio, internet, o en audiolibros. Han surgido, además, nuevos tipos de manifestaciones poéticas orales, como la gran variedad de concursos de declamación, o el *poetry slam* (más típico de los Estados Unidos, etc.). Finnegan destaca en este mismo sentido:

Nor is this only in the past or outside Europe. English poetry readings take place in schools, pubs, colleges, halls, and other public places, while

⁶ En otros aspectos sí es posible ver diferencias más claras. Núñez Ramos destaca, por ejemplo, el reforzamiento en la poesía escrita de los aspectos meditativos: “La naturaleza sensorial de la poesía, el hecho de que se manifieste en la sonoridad de los signos lingüísticos, entra en conflicto con la recepción visual que impone la tecnología de la imprenta. La poesía, tanto la creación como la recepción, desde el momento en que tiene como soporte el libro y da prioridad al sentido de la vista sobre el del oído, corre el riesgo de reforzar su aspecto intelectual y reflexivo y perder su oralidad y musicalidad constitutiva” (2001: 334).

in American clubs and coffee houses “slam” performers compete in their scintillating manipulation of the arts of oral poetry, with rhyme, alliteration, coded gestures, and “electric and continuous exchange between poet and audience”. The concept of performed oral literature has opened up a more generous understanding of the diversities of literary realization, taking us beyond the narrow notion of written texts and offering a whole new range of material for the student of comparative literature. (2005: 167)

Dentro de estas manifestaciones podemos distinguir claramente dos tipos: las que conllevan una transmisión directa, y aquellas que implican una transmisión mediatizada, es decir, inscrita en archivos sonoros (Zumthor, 1991: 64). Dentro del primer tipo se encontrarían esas lecturas o concursos poéticos en pubs, escuelas y otros lugares con público. En ellas existe una única actuación posible y en muchos casos la cooperación o participación del público juega un papel muy importante. Las manifestaciones mediatizadas se distinguen porque no necesitan de un público presente en el momento de la actuación (en esto se asemejan a la escritura), y perviven en el futuro; además, la no presencia del público hace que esa manifestación poética pueda ser realizada varias veces y grabada solamente una⁷. Es cierto que en muchos casos estos actos son a la vez en directo y grabados para poder ser transmitidos de manera mediatizada posteriormente, caso en el que se consigue que una manifestación poética directa exista no solo en el presente sino también virtualmente en el futuro.

Nuestra sociedad, tan apegada a la escritura, parece en muchos casos sentirse incómoda con las performance poéticas no grabadas, que no pueden reproducirse posteriormente. Este hecho parece claro cuando se trata de un estudioso que quiere adentrarse en algunas de estas manifestaciones, y el poder reproducirlas cuantas veces quiera y cuando quiera supone una ventaja clara⁸. Sin embargo, esto es también cierto para el receptor u oyente de poesía oral en general, que parece en muchos casos echar

⁷ Thomas pone el ejemplo de la partitura, la grabación y el concierto para representar los grados de transmisión de una obra: “It is a fact that sheet music is not a symphony; indeed, according to the protocols of jazz and the practice of an artist such as James Brown, even an audio recording of a “live” performance is not an adequate representation of their art—which is to be found only in the next concert” (Thomas, 1998: 318).

⁸ Afirma Quercia sobre este tema: “Cabe mencionar que como hoy en día no existe la oralidad primaria, y como muchas tradiciones orales se conservan y se producen –mientras que muchas se transmiten– a través de la escritura, irónicamente el estudio de la tradición oral se vuelve más practicable” (2010: 4)

en falta algo si la performance a la que asiste no se puede reproducir posteriormente⁹. X. J. Kennedy, editor de poesía, confiesa en un artículo: “On first hearing a poet read a rich and complex poem I haven’t read on the page before, I feel thwarted—I can’t take in the whole of it. Its words fly by too rapidly, and before I’ve begun to care about it, the poet is galloping on to the next poem.” (Kennedy, 1997). Esta sensación es común entre los asistentes a lecturas poéticas, y en muchos casos se debe, precisamente, a que los poemas que se leen no están pensados para ser recibidos de manera oral, sujetos a un tiempo y un espacio determinados, sino para ser leídos. Sostiene Mills:

If the poem is read silently on the page, the reader can read at his own pace; he or she controls the reading and can repeat it or go back over passages within the poem. Most reading is this backtracking of that sort, and many writers would probably hold that if this is the case then something vital is missing: the link that connects poetry with the sound of a speaking voice. If the reading is controlled by an outside source – the actor or speaker reading to an audience – then the audience is subjected to that control and must listen or lose out. (Mills 1996: 67)

Mills destaca con esto una de las características principales de la oralidad directa: exige adaptarse a los tiempos de la realización poética, compartidos por emisor y receptor. El acto poético en la oralidad directa es siempre único e irreversible. Destaca Zumthor que en este tipo de actos poéticos “El oyente forma parte de la performance. El cometido que desempeña no contribuye menos que el del intérprete a constituirla [...] su sitio es inestable: ¿oyente?, ¿narrador? En el seno de las costumbres orales, las funciones tienden sin cesar a intercambiarse” (1991: 240). Como veremos posteriormente en géneros como el slam la reacción del público es fundamental, ya que además tiene papel de juez ante las actuaciones.

En todo caso, en este trabajo nos centraremos únicamente en esta oralidad directa, que imprime un carácter totalmente distinto a la obra poética, y, sobre todo, a la situación de comunicación:

The crucial difference between a silent discourse in the world of reading and a live performance is that it lacks something of a communal atmosphere that surrounds poetry events. One’s own attendance takes the

⁹ Afirma al respecto Lowell: “we moderns read so much more than we listen, that perhaps it is no wonder if we get into the habit of using our minds more than our ears [...] with the result that our imaginative, mental ear becomes absolutely atrophied” (Lowell 1971: 10).

perception of poetry to a different level. In a simple way, this means that we engage with poetry individually as well as with other people's receptions to the poem by joining in their laughter or applause; we also experience the poet as a living artist. (Pfeiler, 2003: 76)

En el apartado siguiente de este capítulo nos adentraremos precisamente en la dimensión de performance como acto único en la poesía oral actual.

2.4. Los elementos de la poesía como performance

Dado que hemos decidido centrarnos en la poesía oral directa, dirigida a un público presente hemos de remitir directamente a esa obra como una *performance*, con todo lo que ello implica. Comenzaré con una cita que recoge la principal idea que queremos expresar: “In performance art, a piece isn't performed; the performance is the piece. The work of art is whatever happens within a set of conditions the artist has laid down” (Menand, 1999).

La idea principal es que en este tipo de poesía nos enfrentamos no a un “texto oral”, sino a un acto en sí mismo, una performance en la que muchos elementos, y no únicamente los lingüísticos, son relevantes. Esta matización es importante, ya que muchas veces, quizás por facilitar el estudio, se transcriben estos poemas orales, perdiendo en el proceso una cantidad de recursos vocales, corporales y visuales considerable. Afirma Finnegan al respecto:

Too narrow a focus on the “oral” also has another consequence: exclusion of other perhaps equally significant elements of performance. For performances may not be principally a matter of “words”—or at any rate not just of words. Characterizing a performance as “oral” may actually turn us away from a full appreciation of its multiform mode of existence. (Finnegan, 2005: 170)

La cuestión que asoma de esta afirmación es, entonces, si podemos seguir llamando *poesía oral* a estas manifestaciones. Lo primero que queremos aclarar es que este trabajo se centra únicamente en las manifestaciones orales que podemos llamar poéticas puesto que reúnen una serie de condiciones que hacen que puedan ser encuadradas dentro de este género (con la consabida discusión de los vagos límites entre géneros e incluso entre artes). Este tipo de manifestaciones se basan en una expresión estética transmitida, mayormente, a través de la palabra, si bien entran en juego otros

muchos elementos. Aquí consideramos que se podría hacer perfectamente una analogía con el teatro, hecho universalmente admitido como literario y que presenta también estas dos dimensiones, la textual y la espectacular¹⁰. Zumthor propone las siguientes categorías a fin de poder hablar propiamente de estas manifestaciones:

La obra es aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora: texto, sonoridades, ritmos y elementos visuales; el término abarca la totalidad de los factores de la performance. El poema es el texto y, si llega el caso, la melodía de la obra, sin consideración de los otros factores. Y, en fin, el texto será la secuencia lingüística auditivamente percibida, secuencia cuyo sentido global no es reducible a la suma de los efectos particulares producidos por sus componentes sucesivamente percibidos. (1991: 83)

Tomaremos esta clasificación, aunque matizando la terminología, para poder operar de ahora en adelante para el estudio de estas manifestaciones orales. Utilizaremos como sinónimos entonces *obra* y *performance poética*¹¹, que incluyen todos los elementos de la manifestación, mientras que reservaremos *texto poético* para la secuencia lingüística que la integra, esté o no transcrita, y sin música. En los casos que se nos presente la música como elemento al mismo o similar nivel que el texto hablaremos de *canCIÓN*, englobando texto y música.

Quizás la diferencia esencial entre los términos dados, obra o performance, por una parte, y texto, por la otra, es precisamente que el texto es lo que se mantiene (o puede mantenerse) fijo en varias representaciones distintas, es lo perdurable, y por esa condición, lo más fácilmente analizable. Es, asimismo, lo que puede ser fijado de manera escrita de una forma fiable. Sin embargo, por lo expuesto en los apartados anteriores al hablar de la oralidad, no debemos caer en la tentación de tener únicamente en cuenta los textos, ya que es precisamente la conjunción de todos los elementos performativos los que caracterizan este tipo de manifestaciones, y los que atraen a su público.

¹⁰ Afirma Zumthor en este mismo sentido: “Admito como un postulado que todos los hechos poéticos de los que tendré que tratar participan de alguna manera de lo que constituye la esencia del teatro; que todo lo que se dice de éste puede, de alguna forma, decirse de aquéllos” (1991: 59).

¹¹ Zumthor define *performance* directamente como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido aquí y ahora” (1991: 33), identificando así siempre performance como poesía. Aquí hemos preferido matizar nuestro objeto de estudio denominándolo *performance poética*, ya que el vocablo ha ido ampliándose y tomando nuevos significados referidos a otro tipo de manifestaciones, con frecuencia, de índole más gestual o teatral.

La pregunta principal que se nos plantea es ¿qué elementos engloba entonces la performance poética? Por una parte hemos de pensar en la voz como instrumento, que no emite palabras únicamente, sino que posee una entonación, un timbre, un volumen y una acentuación flexibles así como puede introducir además elementos no verbales. También la velocidad, los silencios o el tono intencional pueden variar. Sólo con el elemento de la voz se puede lograr crear una sensación de ironía, de humor, de tensión, etc., en el ambiente al margen de lo que las palabras digan. Aporta así, significación a la obra. Afirma Pfeiler al respecto:

This brief statement points to the expressive quality of the voice in a live performance, as well as in a live recording or a studio recording. The voice becomes an instrument that is used to give the poem its individual acoustic soundscape for the moment that it has been taken off the page. Each single oral performance of it would be different – just as each single act of silent reading would present a different impression in one’s acoustic mind. (2003: 39)

En la performance pueden estar implicados también otros elementos auditivos como ruidos, música, etc., que colaboran asimismo a mandar un mensaje de suavidad, violencia, etc.

Pero como Finnegan apunta (2005: 171), no es únicamente un asunto de audición, sino que implica también elementos visuales:

We can instance the uses of gesture, of facial expression, eye glances, bodily orientation, demeanor, visible movements, dress, ornament, and make-up. Material props like scepters, microphones, or pointers may enter into the act too, or associated visual images and exhibits: icons, pictures, prints, stage sets, and graphic displays. (Finnegan, 2005: 171)

Finnegan nombra aún otros componentes posibles referentes al tacto y al olfato, si bien, hemos de reconocer, que estos son mucho menos utilizados, al menos como elementos significantes dentro de la performance.

La definición de *performance* referida a la poesía oral, es, como vamos viendo, complicada, ya que incluye un número de elementos amplio y variable. El campo de los estudios literarios pocas veces se ha adentrado en estas manifestaciones. Poirer, después de haber investigado sobre este asunto, afirma:

Efforts to institutionalize the study of literature, to find order and design within particular works and to expand these into the larger designs of literary tradition, or literary continuities, or of literature as a field of knowledge, have all had the result of suppressing the kind of energy I try to locate in the word “performance”. (1992: xxii-xxiii)

Como ya apuntábamos, el teatro es quizás el campo literario más próximo al que podemos asimilarlo. Pfeiler toma de Poirer la enunciación de *performance* como energía en movimiento y completa así la definición:

This energy is made up of sounds, body movements, gesticulations, eye-contact, visual images (e.g. of the setting, graphics, videos, as well as of the poem itself in the mind of the performer and as the audience), and feelings triggered off by the rhythm. Theoretically this energy is in motion until the performance is over; yet even long after the performance has ended, this energy sticks in the minds of the audience and the poet in form of memories. (2003: 83)

Es importante que Pfeiler resalte el concepto del ritmo como elemento de unión de todos los demás elementos, así como el de poema.

Hemos hablado hasta ahora de la gran cantidad de componentes que pueden ser parte significativa de la performance. Sin embargo, es interesante comprobar que en cada acto particular, y más en general, dependiendo del tipo de poema oral, o, si se quiere, del género utilizado, hay elementos que tienen más o menos importancia, o algunos que ni siquiera aparecen. En algunas ocasiones esto depende del grado de apego de esa manifestación al texto escrito, pero no siempre es así.

Algunas manifestaciones orales de poesía, como los recitales, se encuentran, indudablemente, ligados al texto escrito, y en ellos, en la gran mayoría de los casos, el único elemento significativo realmente es la voz (con todos los componentes que ella aporta). En el slam, como veremos, normalmente tampoco hay recursos visuales preparados, pero se debe a que todo es improvisado, por lo que los elementos visuales están más ligados al movimiento del recitante, su gesticulación, etc., que sin duda es de gran importancia. Existen otro tipo de manifestaciones en los que la música, vídeos, etc. son de suma importancia. A este respecto es bastante reveladora la clasificación de Pfeiler entre distintos tipos de poetas según su relación con la performance poética:

- “The Pagers” : The Writing Poet

- “The Page-Stager” : The Writing and Reading Poet
- “The Stagers” : The Performing Poet

Y aclara:

A differentiation between an orally read and a performed poem can be made in terms of the artistic intention of “staging the page”, and, since this may be debateable, on a formal level. Yet, if one considers such motivation or intention, those poets who fairly equally value writing a poem and reading it publicly could be called “page-stager”; those poets whose primary goal is to write for the stage – “stagers”. (Pfeiler, 2003: 79)

Una de los aspectos principales que destaca la estudiosa es que los poemas de los “page-stagers”, es decir, aquellos en los que hay elementos performativos y significativos más allá de la palabra, pueden contener “the same complex imagery, diction, selfreflective mode and all other features that are inherent to the poem of a writing poet” (2003: 79). Como veremos, en la práctica normalmente se tiende, sin embargo, hacia unas características concretas en la poesía oral que facilitan su comprensión, ya que no cabe la posibilidad de volver sobre el texto.

La clasificación de Pfeiler es muy interesante, aunque aquí intentaremos hacer una clasificación no centrada en los poetas y su intencionalidad, sino más bien en las características de lo que podríamos llamar cada género. Así, sus categorías podrían ser adaptadas de la siguiente manera:

- “The Pagers”: The Writing Poet: poesía escrita, con posibilidad por tanto de significancia en la tipografía y otros recursos visuales de la página.
- “The Page-Stager”: The Writing and Reading Poet: abarcaría manifestaciones como lecturas poéticas, recitales, grabaciones de textos escritos, etc.
- “The Stagers”: The Performing Poet: géneros en los que la actuación aporta gran parte de la significación, tales como el Poetry Slam, o incluso algunas clases de hip-hop.

En la actualidad, en todo caso, todas estas formas se mezclan. Los poemas escritos son leídos y grabados, y, en muchos casos, las performance poéticas son publicadas en forma de libro. Estas transcripciones, disociadas de todos los elementos

que caracterizaban la performance quedan así de alguna manera disminuidas, aunque como ya apuntábamos antes, esto colabora a su mayor difusión y estudio:

La paradoja radica en el hecho de que la mortalidad del texto, su apartamiento del mundo vital humano vivo, su rígida estabilidad visual, aseguran su perdurabilidad y su potencial para ser resucitado dentro de ilimitados contextos vivos por un número virtualmente infinito de lectores vivos. (Ong, 1996: 84)

En todo caso, la transcripción¹² de una performance poética es diferente, en palabras de Pfeiler, de un poema hecho para ser leído:

one has to bear in mind that typing a poem for an oral performance is largely a means to an end. It is a medium that is used to express and to store poetry for a later oral performance; by contrast, in concrete poetry the expression through the writing tool itself is used to participate in the creation of the poem, giving it a certain shape that not only “speaks” through its content, but also through the semiotics of its graphic layout. (2003: 29-30)

La complejidad de estas manifestaciones reside en que de los cinco procesos que vimos que proponía Zumthor (1991: 33) para el poema (producción, transmisión, recepción, conservación, repetición), algunos de ellos pueden ser orales o escritos, o incluso cambiantes, y además en algunas fases se pueden introducir, como hemos ido viendo, elementos de otro tipo. Es por ello que se habla muchas veces de poesía postmoderna o postliteratura:

This calls for a further aspect of performance as a unifying activity that connects not only the above mentioned concerns of life but also, through the staging of these concerns, the artist with the audience. This thought is supported by Michel Benamou, who states that performance, “ ‘the unifying mode of the postmodern’, is by definition, an art form that

¹² Más concretamente podemos ver que en ciertos textos escritos de este tipo de manifestaciones se incluyen guiones o notas para la realización de la performance. Pfeiler destaca en este sentido algunos de los textos de los poetas de performance afroamericanos: “It is interesting to note that poems by these poets, as for example “Niggers” by Don Lee, are often peppered with performance directions, which are included in the margins, on how to vocally perform the piece” (2003: 89). más la naturaleza de las performances poéticas con el teatro.

¹² Conviene tener en cuenta que su trabajo se centra en el hip-hop, que define como una cultura que incluye diversas manifestaciones artísticas de tipos muy variados, tales como la música rap, el graffiti, o el break-dancing. Este tipo de anotaciones relacionan una vez más la naturaleza de las performances poéticas con el teatro.

involves [Aristotle's]opsis [spectacle]; it establishes a unique relationship between artist and audience". (Pfeiler, 2003: 84)

No se trata solo de una lectura en alto, si no de una performance altamente expresiva. Otros autores como Pihel (1996) también han definido estas manifestaciones como cultura postliteraria aludiendo a que no es una vuelta a la oralidad primaria, sino que este tipo de obras, de performance, son diferentes de la literatura oral y de la escrita, son, según el estudioso, un tercer tipo de obra (1996: 249)¹³. Afirma Pihel:

Given that oral poetry is composed and performed simultaneously by pre-literate poets, and literate poetry is composed through writing and meant to be read, post-literate poetry, then, is composed through writing, but meant to be performed. Most rap music is pre-written and meant to be performed: a post-literate poetry. Freestyling, because it is composed and performed simultaneously with no pre-written materials, is the closest one can get to the oral poetry of primary oral cultures. But even in freestyling—since hip hop exists in, and is influenced by, the larger literate culture—there exist literate elements such as freestylers' emphasis on the self and the use of rhyme, both of which I will discuss below. (Pihel, 1996: 249-250)

Vemos que Pihel, al igual que Pfeiler, destaca el valor de la intencionalidad del autor respecto a cómo va a ser transmitida su obra.

En todo caso, es esta unión de elementos textuales, musicales, visuales, corporales, pero también en muchos casos dependientes de las nuevas tecnologías, la que hace que las performance poéticas actuales tengan, en general, un carácter distinto de las antiguas manifestaciones de poesía oral. Distinto, pero a la vez ligado a esa antigua oralidad. Así lo sienten también muchos de sus autores. Pfeiler recoge, por ejemplo, el testimonio de Saul Stacey Williams, importante y reconocido autor de *spoken word poems* y de slam, en una entrevista de 2001:

So basically, what that does is, it puts spoken poetry like hip-hop, emceeing in a literary context as well. So that it is a mixture between what you would write as a poet and what you would say as an emcee. So that it has a life on the page in a book, or on the stage in the microphone,

¹³ Conviene tener en cuenta que su trabajo se centra en el hip-hop, que define como una cultura que incluye diversas manifestaciones artísticas de tipos muy variados, tales como la música rap, el graffiti, o el break-dancing.

or on vinyl. It's basically like a multi-media type of poetry in a sense, it's the evolution of poetry, basically, you know, but it's nothing new. I mean, poetry has always been recited. Most ancient poets have recited their poetry. That's nothing new. What's new is the microphone. (Pfeiler, 2003: 103)

Lo que queda claro, en cualquier caso, es que la performance poética en la actualidad, bien sea tenida como una forma de oralidad secundaria o como una forma postliteraria, ha tomado cuerpo en los últimos tiempos y se configura como un medio artístico rico y variado, todavía en formación. Es por ello por lo que una clasificación de sus géneros desborda nuestro propósito en este trabajo. Trataremos simplemente algunas de las manifestaciones más comunes y, por tanto, más definidas.

3.

4. Géneros en la frontera

Nuestro propósito en este capítulo consiste en exponer algunos de los géneros que, como decíamos en el apartado anterior, han tenido más éxito dentro de la nueva poesía oral y que pueden ser, por lo tanto, definidos más claramente. No pretendemos ser exhaustivos, ya que, sin duda, existe una cantidad enorme de manifestaciones de distintos tipos, y muchas de ellas ni siquiera son susceptibles de ser clasificadas todavía.

En el apartado “De la oralidad a la escritura y viceversa” hacíamos un breve repaso de cómo fueron surgiendo –si bien nunca murieron del todo– las primeras manifestaciones poéticas orales de los últimos tiempos. Ya en el siglo XIX existían ciertas manifestaciones que enlazaban con la tradición poética oral:

Añorando todavía la antigua oralidad, el siglo XIX creó concursos de "oratoria" que intentaban volver a un estado prístino los textos impresos empleando una esmerada habilidad para memorizar los textos palabra por palabra, y recitarlas de tal manera que sonaran como producciones orales improvisadas (Howell, 1971, pp. 144-256). Dickens leía extractos escogidos de sus novelas sobre la tribuna del orador. Los famosos McGuffey's Readers, publicados en Estados Unidos con aproximadamente 120 millones de ejemplares entre 1836 y 1920, eran concebidos como selecciones de lecturas auxiliares, no para mejorar la comprensión de la lectura (lo que idealizamos hoy en día) sino para la lectura declamatoria oral. Los McGuffey's se especializaban en pasajes literarios donde el sonido cobrara importancia fundamental y versaran sobre grandes héroes (personajes con una gran influencia oral). Proporcionaban interminables pronunciaciones orales y ejercicios para la respiración. (Ong, 1996: 115)

Sin embargo, los verdaderos precursores de los géneros orales actuales de los que hablaremos aparecen ya en el siglo XX, y son, como anteriormente comentábamos, los dadaístas, la generación Beat y los poetas confesionales, que impulsaron en Norteamérica un nuevo modo de hacer poesía, centrada en muchas ocasiones en una audiencia en directo. Afirma Pfeiler en relación a la generación Beat: “No other movement after World War II until the emergence of slam poetry in 1986 has brought

poetry back to the platform and stage with more public success than the Beat Generation, reviving poetry as a cultural, social, and oral event” (2003: 92).

Zumthor relaciona en muchos casos estas formas de poesía oral con manifestaciones “contra-cultura”. Como veremos la mayor parte de estas manifestaciones poéticas orales tienen un marcado contenido crítico de carácter social y político. Zumthor relaciona este carácter contestatario en la poesía oral con una reacción frente a la escritura como elemento homogeneizador de culturas, como colonizadora: “En el seno del espacio europeo, han sido suficientes dos o tres siglos para corroer, folclorizar y en parte aniquilar las viejas culturas locales, gracias a los irresistibles instrumentos de colonización interior que constituyen la alfabetización masiva y la difusión de la prensa” (Zumthor, 1991: 68). Esto produciría una serie de manifestaciones que por oposición son orales y en las que existe una comunicación más cercana con el receptor, que asegura así una comprensión de unos referentes espacio-temporales en el poema más concretos (referencias en los textos a políticos, cantantes y otros personajes públicos). La performance poética oral funciona como rebelión ante una escritura destructora o alienante:

De ahí proceden las oposiciones, reacciones salvajes de defensa que, más cerca de nosotros, englobamos bajo el nombre de «contra-cultura», conjunto de movimientos de protesta y marginación en el límite de la acción política, y lo más frecuentemente indiferentes a ésta..., estrechamente asociados con ciertas formas de poesía oral. (Zumthor, 1991: 68)

Cuando nos adentremos en cada uno de los géneros se podrá comprobar la crítica social como uno de los temas principales de estas manifestaciones.

4.1. Nacimiento y desarrollo de la performance poética

Performance Poetry y Spoken Word

Es importante advertir que bajo estos términos engloban una gran cantidad de manifestaciones de diversos tipos cuya única base común es el uso de la palabra hablada como forma artística. Muchas veces se intercambian ciertos términos como “slam”, “spoken word” e incluso “performance poetry” (Gregory, 2008: 203) dadas sus

similitudes y que los poetas que se dedican a uno de estos géneros, como ya decíamos en el apartado anterior, también suelen practicar otros tipos de poesía performativa.

El sitio de internet “The Spoken Oak”, que investiga y explora todo este tipo de artes performativas ligadas a la palabra, define el término *spoken word* como “a term adopted by academia (college circles) in the early 80's to recognize a wave of new word-based performance art that came springing out of the Postmodern Art Movement”. Es decir, esta denominación sería una especie de cajón de sastre para todas aquellas categorías de artes de la palabra hablada que no encajan en las categorías de música, teatro, etc. Por otra parte, Gregory sostiene que en los círculos poéticos este vocablo se refiere normalmente a la performance oral de poesía, cuentos u otras obras de prosa. Ambas declaraciones tienen algo en común, que consiste en asociar *spoken word* no únicamente con la poesía, sino con todo tipo de performance basada en la palabra, aunque ésta no guarde ninguna ordenación rítmica ni ninguna estructuración en unidades rítmicas regulares o proporcionales que podríamos identificar con la forma poética. Aclara Helen Gregory:

Spoken word poets align themselves more with performance poetry than with traditional poetry recitals, while the term “spoken word” has been used for several decades. It has become more popular with the rise of performance poetry, following the success of slam in the last decades of the twentieth century, and spoken word is increasingly being associated with performance poetry by individuals outside of the poetry world. (Gregory, 2008: 203-204)

Así, *spoken word* sería un término mucho más amplio, que comprendería cualquier manifestación artística basada en la palabra, aunque pueda incluir otra clase de elementos de tipo musical, teatral o de danza, etc. Este término incluye además también lo que hemos denominado “oralidad mediatizada”, es decir, grabaciones sonoras de lecturas, o incluso grabaciones audiovisuales de performance, en las que el receptor no está presente en el momento de la emisión del mensaje. Por ello, la *performance poetry* sería simplemente una forma dentro del *spoken Word*, y consideramos que ambos términos no podrían ser utilizados como sinónimos. Así se expone también en la página “The Spoken Oak”, en la que introducen la performance poética dentro de los géneros postmodernos de spoken word, definiéndola así:

Most notably, a new genre of poetry caught on, a sound & rhythm based form called Performance Poetry. It was becoming very clear that a live, oral performance of poetry (lyrical or prose-style) seemed to have more impact on an audience when it was coming at them directly— the writer in person, using heart-felt, natural movement, inflection and emotion. Poets became more concerned with how to convey the message than with the old literary rules of the message itself.

No obstante, el término *performance poetry* o performance poética también es amplio, y, de hecho, incluiría dentro de sí géneros como el Poetry Slam, que trataremos posteriormente, y otros muchos como Dub Poetry, o simplemente la performance poética de un autor, sin que tenga que ser encajada en ningún otro género. Lo que sí parece claro es que este término se opone en cierta manera a la simple lectura de un poema. La performance, como ya vimos en el capítulo anterior, exige cierto tipo de elementos de actuación.

La cuestión fundamental entonces, que ya anteriormente planteábamos, es: ¿incluye una simple lectura estos elementos? En cierto sentido sí, ya que dicha lectura exige al menos una imposición de la voz determinada, un tono, una velocidad, etc., por lo que es, en parte, una actuación. La línea que separa una simple lectura de una performance poética es muy sutil. En líneas generales podemos decir que consideraremos dentro de la performance poética todas aquellas manifestaciones en las que entre en juego de alguna manera la actuación, la representación, que suele conllevar como mínimo una utilización de la voz especial, una gesticulación y un movimiento corporal. Una performance poética debe, por tanto, aportar algo diferente a lo que sería su simple transcripción. Según Pfeiler: “In concluding this section on the characteristics of performance poetry and the relation between the page and the stage, I would like to add that a “pure stager” may not even have a written script that he or she works from in a performance” (2003: 85), lo que demuestra que lo principal en este tipo de obras es precisamente la performance y no lo que quedaría de ella en su transcripción.

En este apartado trataremos a grandes rasgos los movimientos poéticos que se han interesado por la performance poética en los últimos tiempos, dándole por una parte nueva forma, y por otra, fama y prestigio a este tipo de composiciones de las que tradicionalmente la crítica se había alejado.

Los inicios

Pfeiler (2003) nombra movimientos artísticos como la Bauhaus, el surrealismo y el dadaísmo, los happenings, o la danza postmoderna de Anna Halprin como movimientos artísticos fundamentales para la creación de la actual performance poética. Todos ellos se caracterizan por la experimentación con nuevos elementos performativos como la iluminación y las sombras, la introducción de ritmos musicales como el jazz, y de actitudes como la parodia o la sátira. También, y centrándonos más en la poesía, con un nuevo concepto de la misma, más ligado a su sonoridad y menos al contenido (aunque este punto puede resultar objetable, ya que la crítica social y política centra muchos de estos poemas, dotándolos de un mensaje claro).

Poetas afroamericanos

Posteriormente tienen gran influencia en la cultura estadounidense los poetas afroamericanos, con una tradición oral muy arraigada, muy rítmica, y casi siempre ligada a la música y el canto. Al contrario que los dadaístas y los surrealistas, este movimiento se centra más en la oralidad en el sentido de que para estos poetas la versión escrita es secundaria e incluso innecesaria, tratando la tradición oral como lo principal, e incluyendo por ello, en algunas de las transcripciones de estos poemas, directrices para llevar a cabo la performance (Pfeiler, 2003: 89)¹⁴. Thomas reproduce en su artículo unas líneas de Calvin C. Hernton en este sentido:

"Because people talk and sing before they write, poetry is the protoplasm of all literature and culture, it is the blood of all life. The folk always produce, preserve and transmit an entire [culture] based on speech and song. The oral culture of the folk is the foundation from which all writing springs. Poetry is the primal human form, the instinctive response to human existence. The aesthetics and the concerns of the written literature are contained in the oral, nonliterate foundations of a people." (Thomas, 1998: 317)

¹⁴ En su estudio de este tipo de manifestaciones poéticas del Black Arts Movement Thomas afirma que la transcripción de los poemas es solamente efectiva "when it functions as a memorandum to excite the reader's recall of a previous performance, or serves as a score for future vocal reproduction. If the poet has done the job of preparing that alphabetic transcription well, she can be sure that the poem will live" (Thomas, 1998: 320).

Thomas destaca que esta concepción de la poesía es clave para el movimiento Black Arts, y se basa en la idea de que celebrando la tradición del pueblo se construirá una solidaridad grupal y un apoyo a los artistas.

Pfeiler resume las características más llamativas de este tipo de performance poética:

Poems that blur the boundaries between poetry and music, reading and performance, make use of typography as a guide to performance, as for example “[t]he distribution of lines is used to create the rhythms and asymmetrical moves of jazz performance” (693). The mere idea of producing a highly literate text in the conventional sense would run counter to the rich oral culture that most African Americans are part of; they aim at expressing “their authentic voice of their own unique cultural experience” (675). This voice is at the center of song, chant and poetry. Linked to the argument above is the fact that a score usually works in many ways since it is very much subject to individual interpretation and improvisation. It can be replayed in a different register, altered in rhythmic patterns or with a changed voice (cf. Nielsen 1997, 39). In other words, the poem, taken as a score, cannot be limited to one mode of performance; the flexible nature of the voice in such poem cannot be fixed on a graphic level but has to be orated from the written score. (2003: 90)

Lo que parece deducirse de estas afirmaciones es que estos poemas, al contrario que los que podemos encontrar en muchas performance actuales como en los slams, se producen para ser interpretados no sólo por su autor, sino que, como una canción, o un poema popular, serán repetidos de diversas maneras y por distintas personas. Como el jazz, este tipo de poesía trata de crear una expresión artística en la que se unan lo popular y lo culto, con un mensaje comprensible y que pueda ser disfrutado estéticamente por todos:

In the late 1940s, John A. Kouwenhoven pointed out that cinema and jazz—the twentieth-century artforms that most fascinated young poets—were both “products of the interaction of the vernacular and cultivated tradition,” which are nonetheless perceived primarily as vernacular forms “suitable for mass participation and enjoyment and so universally acceptable.” African American poets, particularly because of their interest in jazz, found it easy to develop similar ideas. Indeed, Amiri Baraka has

suggested that one of the goals of the Black Arts Movement was the creation of "a mass art." (Thomas, 1998: 305)

Pfeiler destaca que, a pesar de las similitudes entre este movimiento y el de los poetas Beats, había una diferencia importante, que es, precisamente, el hecho de que los Beats tenían y conservaban una individualidad dentro de sus apariciones públicas (aunque sus intenciones fueran de comunidad y democracia en el arte), mientras que el movimiento de las Black Arts se caracterizaba por un arte más abiertamente colectivo (Pfeiler, 2003: 91).

El jazz tuvo gran influencia en el desarrollo de la poesía dentro del movimiento de las Black Arts, ya que actuó como modelo. Además Thomas destaca que el objetivo de este movimiento era, en grandes líneas "to recreate in modern modes the ancestral role of the African griots who are poets, musicians, and dancers whose songs record genealogies and the cosmologies of societies such as the Wolof and Mandinga" (1998: 316).

Temáticamente este tipo de poesía, cuyo máximo representante, probablemente, sea el ya nombrado Amiri Baraka, se centraba principalmente en la lucha política, criticando ciertas lacras sociales y demandando igualdad de derechos. En muchas ocasiones estos poetas utilizan la jerga propia de su barrio y grupo social, lo que dificulta su comprensión fuera de un contexto apropiado. Sin embargo, dentro de su propio entorno este tipo de poesía afroamericana trata de expandirse lo más posible, representándose en numerosos lugares públicos:

Black Arts poets extended the venues for their performances beyond storefront theaters to neighbourhood community centers, church basements, taverns, and to the streets. Not surprisingly, the dominant mode of the poetry that proved effective in such settings drew upon the rhetorical conventions of the black church, which is the matrix of African American culture. Exhortation and easily accessible satire, appropriate and time-honored techniques of streetcorner orators, also became a notable element of this poetry. (Thomas, 1998: 309)

Hoy en día la tradición de la poesía performativa afroamericana continúa, aunque con ligeras variaciones: "Today performance poetry by African Americans continues to be political, colloquial as well as influenced by musical rhythms. Yet,

rather than jazz and blues it now tends to be “free-styling á la hip-hop”. (Pfeiler, 2003: 92).

Generación Beat

Paralelamente al movimiento de las Black Arts, de gran importancia para la poesía oral, se produce también la poesía de la generación Beat, que, según Pfeiler ha sido la que más intensamente devolvió la poesía al escenario y con mayor éxito en el periodo entre la Segunda Guerra Mundial y el nacimiento del Slam (mediados de los años 80), reviviendo la poesía como un fenómeno cultural, social y oral (Pfeiler, 2003: 92). El movimiento Beat y el de las Black Arts tiene muchos puntos comunes, empezando quizás por el poeta Amiri Baraka, figura clave en ambos movimientos (Thomas, 1998: 308), o por las comunes influencias entre ambos grupos:

What Werner Sollors has described as the "centrality" of African Americans in the avant-garde movement called the Beat Generation was partly metaphoric because the Beats had chosen to move to the margins of mainstream society and to adopt the aesthetic of African American music as the principle of their artistic efforts. (Thomas, 305)

Para Pfeiler uno de los puntos de contacto principales entre ambos movimientos era precisamente el frecuente uso de la música, si bien reproduce críticas hacia los Beat por no haber sabido integrar música y poema, por dejar el jazz como fondo únicamente de la composición y no como parte integral de ella (Pfeiler, 2003: 91). Sin embargo, se debe reconocer que una de las características fundamentales de este grupo es precisamente la profunda ligazón entre poesía y música, especialmente blues, bebop, jazz, etc, pero también con otros acompañamientos como la armónica (Ginsberg). Pfeiler hace referencia a que incluso en el propio poema la lengua busca una musicalidad, basada en muchos casos en la asonancia, pero también en los cambios de entonación, de tono e incluso de acentuación, que otorgan un ritmo distinto al poema al que normalmente se le había dado en las lecturas de poesía, más monótono y lento (2003: 94).

El movimiento Beat, cuyos miembros más conocidos son quizás Allen Ginsberg, William Burroughs, Jack Kerouac y Gregory Corso, fue fundamental en el renacimiento de la poesía oral en el siglo XX. En los años 50 los Beat lucharon activamente, en Nueva York, en una campaña a favor de eximir a los locales del Greenwich Village de

la ley de prohibición de la licencia de cabaret (Thomas, 1998: 306). Esta lucha representa el activismo de un grupo que defendía la poesía como algo que pertenecía al pueblo, algo no elitista, no reservado únicamente a críticos y lectores escogidos. Afirma Thomas: “The Beat innovation was, perhaps, returning poetry to the bacchanalian atmosphere of saloons, coffeehouses, and low-rent Friday-night house parties” (Thomas, 1998: 306). En cierto sentido la intención es sacar la poesía de los libros, devolviéndola a un estado oral, en el que se incentiva la comunicación y la interactividad. Thomas recoge, por ejemplo, el testimonio del poeta Rexroth que declara: “Jazz poetry reading puts poetry back in the entertainment business where it was with Homer and the troubadours. Even Victorian epics like *Idylls of the King* and *Evangetine* were written to be read to the whole family around the fire in the evening by papa—not, certainly, to be studied for their ambiguities by a seminar . . .” (1998: 307). Es este un buen ejemplo, ya que deja ver cómo el hecho de la lectura o representación poética no va ligado a una menor calidad de esa poesía.

Los Beat asumieron un compromiso claro con la poesía oral, con la esencia de la comunicación literaria anterior a la escritura, es decir, a una relación distinta entre poeta y público (Thomas, 1998: 306), si bien esto, como analizamos en el capítulo anterior, es imposible. En todo caso, consiguieron importantes logros en este campo, y así, Pfeiler destaca que la primera convulsión social en la historia de la poesía americana “as a voice, not as printing”, fue la lectura de “Howl” en el evento “Six Poets at the Six Gallery” en octubre de 1955, en la que tanto la manera de hablar como el tema del poema de Ginsberg resultó un gran escándalo (Pfeiler, 2003: 94).

Si bien Ginsberg es la figura más conocida de este tipo de manifestaciones poéticas, hay otros miembros de la generación Beat de gran importancia para la performance poética:

Bob Kaufman is the exemplar of the Beat commitment to an oral poetry. Capable of extemporizing astonishing poems, he not only memorized his own compositions but was fond of reciting the works of Federico García Lorca and other poets at length. Kaufman was an electrifying performer even in his declining years. (Thomas, 1998: 307)

La importancia de estos movimientos y otros que nos hemos dejado en el tintero por limitaciones de este trabajo, como el movimiento poético feminista, han sido claves para una vuelta de la poesía al ámbito oral y performativo. Este campo se ha ido

extendiendo cada vez en más sentidos, y, aunque podemos encontrar aún pocos géneros claramente definidos, el interés social, y también crítico por este tipo de manifestaciones ha ido aumentando progresivamente. Se ha conseguido no sólo devolver al público la poesía como un evento cultural y social compartido, sino también su reconocimiento académico como forma de arte legítima.

4.2. Rap

Aunque puede resultar controvertido el hecho de considerar como género poético oral la música rap, hemos decidido incluirla dentro de este trabajo porque tanto en su nacimiento, como en su espíritu y en sus posteriores influencias ha jugado un papel muy importante en la creación poética oral actual. Se justificará su inclusión asimismo a lo largo de este apartado.

Como particularidad que hace a este género más interesante podemos nombrar el hecho de que el ritmo o *flow* es un concepto básico de vital importancia en el rap, que se consigue de diversos modos, con especial mención a la rima. Este tipo de ritmo ha sido muy imitado por otras manifestaciones poéticas orales que le deben mucho.

Comenzaremos hablando primeramente de hip-hop, siendo conscientes de que con este término se abarca no únicamente lo que podríamos identificar con la poesía oral, sino que hace referencia a un movimiento artístico que incluye varias formas de expresión, entre las que podríamos destacar principalmente cuatro: grafiti, break dance, disc-jockey y rap. Es precisamente este último el que podemos tratar como poesía oral, aunque trazaremos una historia conjunta de todo el movimiento, porque la intersección de artes que en él se produce resulta muy interesante. Veamos el cuadro explicativo que propone Newman (2005: 405):

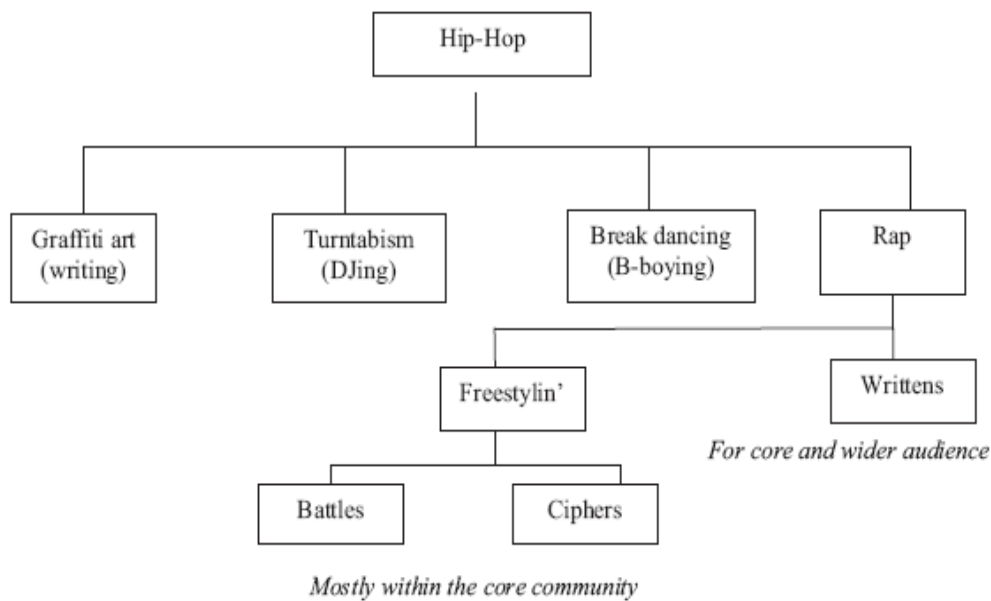


Figure 1. *Generic breakdown of Hip-Hop*

La historia del hip-hop ha sido bastante estudiada, y tradicionalmente se sitúan sus inicios a principios de los años 70 en el Bronx, con el comienzo de una serie de reivindicaciones de derechos civiles por parte de distintos grupos étnicos, destacando, sobre todo, el afroamericano. Otros elementos como el aumento de la inmigración y con ella el crecimiento de la población urbana y la marginación de determinados barrios también fueron fundamentales en este movimiento (Newman, 2005: 402; Watkins, 2005: 9). El racismo y los consecuentes movimientos defensores de los derechos de la población afroamericana son también esenciales para entender el porqué del nacimiento del hip-hop. Watkins lo explica así:

As terms like innercity and underclass were reinventing America's racial vocabulary, a thriving cultural underworld began to bustle with energy and innovation.

It was at once the worst and the best of times for those who pioneered and peopled the hip-hop movement. When the historic aftershocks of urban renewal, resegregation, and capital flight settled, a new social and economic order had emerged in America. In the wake of the massive shifts the gulf between America's cities, populated increasingly by black and brown bodies, and the suburbs, whiter and more affluent, grew wider and more severe. But in the midst of the volatile surge of social and economic change an exuberant youth culture started to take shape. What began in basements, on street corners, in public parks, and throughout the

still of the night would furnish young people fertile spaces for crafting new identities, explosive art forms, and later, whole industries. (Watkins: 9)

El hip-hop supuso una novedad en la forma de concebir las artes. El caso más claro sea quizás el de los DJs, que comienzan a utilizar los discos ya grabados como base para crear nueva música:

Jamaican DJs adapted their sound-system style of street parties to New York, a practice that meshed well with the lack of traditional facilities in impoverished, half-destroyed neighborhoods. As they did so, they began to reconceive vinyl records not as expositions of recorded music but as the raw material for the creation of new music. (Newman, 2005: 402)

Se suele hacer referencia a las tradiciones africanas como punto de partida, como referencia para la creación del rap, de su ritmo e incluso de su temática:

The rappers' style was and is rooted in a number of African-American traditions. The MC's spoken verse adapts oral traditions that are, as Yasin (1997: 26) puts it, a 'survival from Africa'. Thematically, too, Hip-Hop displays the classic African-American motif of using creativity to overcome seemingly overwhelming social forces. (Newman, 2005: 402-403)

Las letras de rap giran normalmente en torno a la crítica social, en muchos casos asociada al racismo, dado que se siente como un género nacido y unido a los afroamericanos en Estados Unidos. No obstante, el rap no se queda únicamente en este tema y critica también otros tipos de exclusión, como la clasista que lleva a la marginación en los barrios periféricos de las ciudades, y toca incluso temas como el materialismo y el sexismo. Este carácter crítico ha hecho que en su expansión haya calado en otras comunidades tradicionalmente marginadas como los emigrantes de cualquier etnia o nacionalidad, que lo han asumido y cultivado¹⁵.

Otro de los grandes temas en torno a los que gira el rap es la descalificación de otros MCs, la lucha por ser mejor que el otro, basada normalmente en la máxima 'keep

¹⁵ En los Estados Unidos, en todo caso, el rap sigue fuertemente ligado a la comunidad afroamericana, como destaca Newman "Similarly, Rap, unlike Rock and Roll, remains firmly rooted in the African-American community even as it has achieved worldwide popularity. The role of the civil rights struggle can also be seen in the way Hip-Hop finesses the still robust American racial barriers by simultaneously taking on a self-consciously post-ethnic ethos" (2003: 403).

it real', que funciona como criterio valorativo y afecta a la temática y a la sonoridad. Es una forma, según Newman, de afirmar la identidad propia:

Being real goes beyond social divisions to include all aspects of identity. Hip-Hop works are assertions of personal identity and are expected to succeed in their creators' own, sometimes idiosyncratic, terms, often in conflict with some opposing force. Importantly, this declaration of autonomy is not limited to opposition to mainstream White middleclass norms but involves rejection of impositions on the artist from any source. (Newman, 2005: 403)

En esta estética de buscar la originalidad, la calidad de sus escritos, se tiene muy en cuenta el ritmo, de fundamental importancia para este estilo y que se basa en una especie de salmodia rítmica, conocida como “flow”, en el que destacan principalmente las pausas, los silencios, y la rima, elemento esencial del rap. La rima se erige dentro de este género como un elemento fundamental; escribe Pujante: “como en casi todos los géneros musicales, en el rap no se entiende la canción con letra sin rima, pero en éste su búsqueda se convierte en casi una obsesión. El MC debe buscar siempre la ecuación perfecta para sus letras en forma de rima sorprendente y exacta que deje boquiabiertos a los demás raperos y al público” (2009). La rima se erige como elemento de apoyo y como generador de nuevas asociaciones sorprendentes, fomentándose además, de forma especial, la sonoridad¹⁶.

Esta búsqueda de lo *real*, lo original, la calidad sonora y temática de las letras del rap hace ver su estrecha relación con la literatura, hasta tal punto que no es extraño ver cómo los propios raperos tratan de imprimir en sus canciones valores artísticos e incluso poéticos:

una cosa resulta evidente: los autores de canciones rap atribuyen a sus creaciones una intención y un valor declaradamente artístico, seguros de hallarse inmersos en el devenir de los géneros poéticos. Esta autoconciencia es bien visible en el uso constante de palabras como “métrica”, “lirica”, “verso”, “poesía” y, sobre todo, “rima”, la palabra clave del universo rap. (Santos Unamuno, 2001: 239)

¹⁶ Afirma Pujante Cascales: “Desde el punto de vista fonológico el ingenio se demuestra mediante la eufonía del rapeo, el *flow* en el argot del hip-hop, y mediante la elaboración y originalidad de la rima” (2009). Por ello este género musical experimenta constantemente con este elemento (Martínez Cantón, 2010, 67-94).

No deja de parecer una paradoja que un género creado como oposición al sistema sea cada vez más estudiado dentro de los círculos académicos de ese mismo sistema. Encontramos cada vez más trabajos que versan sobre el rap considerándolo un fenómeno artístico e incluso poético. Expone Marc Martínez, autora de una tesis sobre el rap francés:

La obra del filósofo estadounidense Richard Shusterman es esencial en el proceso de legitimación del arte popular. En el proceso concreto de legitimación artística del rap, ocupa un lugar primordial el pensamiento postmoderno [...]. Desde el punto de vista literario, he recurrido a una concepción abierta del fenómeno poético. Siguiendo a Paul Zumthor en su definición «postmoderna», «est poésie, est littérature, ce que le public, lecteurs ou auditeurs, reçoit pour tel, y percevant une intention non exclusivement pragmatique». (2007)

La estudiosa defiende que siguiendo estas teorías el rap podría ser considerado “como una forma de poesía popular oral y mediatizada”, con sus propia estética que lo separa de la canción y de otros géneros populares (Marc Martínez, 2007).

Para Pihel una de las características principales que distingue al rap de la poesía tradicional oral es que los raperos crean sus propias rimas, sus propias canciones: “freestylists think of themselves as original creators rather than as vessels for a tradition” (Pihel, 1996: 254). Pihel reconoce, de todos modos, algunas similitudes del rap con la poesía oral tradicional, como en el caso de la selección de palabras, muchas veces influenciada por fórmulas ya hechas, aunque a veces incluyendo selecciones individuales (1996: 264).

Pihel defiende, no obstante, ideas discutibles respecto a la poesía oral, como su forma no rimada: “Most oral poetry is metered and unrhymed to aid the poet in composing” (1996: 254). Muchas veces se ha estudiado que la rima, al igual que el metro, actuaba en la poesía oral como elemento memorístico. En todo caso la idea que defiende Pihel, siguiendo otros muchos trabajos ya clásicos, como el de Milman Parry, es que el metro de Homero sigue fórmulas y metros concretos para ser más fácilmente memorizable, y no tanto por una búsqueda de una mayor calidad de la obra. Pihel defiende que sin embargo en el rap se rima por estética, otorgando más variedad y complejidad rítmica a la letra. Esto se acentúa, según el autor, en el Freestyle, subtipo de rap que se caracteriza por ser improvisado:

Unlike traditional literate poetry (where meter is self-consciously counted out) and traditional oral poetry (where meter is “felt out”), freestyles do not have a consistent meter. Without a consistent meter, a rap’s rhymes are less predictable because the listener (as well as the freestylist) is never sure quite where the next one is going to fall. And because the rhymes are less predictable, the freestylist can construct more complicated rhythms. (1996: 255)

Sin embargo, un ritmo tan marcado como el del rap no es indiferente a otro elemento, la música y su compás: “The unit of a rap is determined by the DJ’s beat rather than by a set meter. In other words, freestyles can be broken down into rhythmic units rather than metrical units.” (1996: 256). Para realizar esta adaptación al ritmo musical los raperos utilizan silencios, pausas, cesuras, o sonidos sin significación lingüística¹⁷. La importancia del compás musical hace que incluso se rompan leyes gramaticales, para favorecer el ritmo y la rima.

Aunque tradicionalmente el rap se ha apoyado únicamente en la voz y en la presencia del MC, además de en la base rítmica aportada por el DJ, cada vez son más importantes otro tipo de recursos como videos que acompañan a las actuaciones, o los propios videoclips en los que se distribuye la música. Este hecho modifica de alguna manera el propio género, pues se pierde la relevancia de la improvisación para dar paso a canciones ya conocidas y grabadas¹⁸.

Hemos intentado reunir aquí algunas de las características principales del rap como nuevo género de poesía oral, lo que no resulta fácil, ya que la cultura hip-hop se caracteriza precisamente por ser muy cambiante. Para Pihel (1996: 250) ninguna definición es exacta precisamente porque es una cultura en constante movimiento, y

¹⁷ En una entrevista Violadores del Verso, uno de los más conocidos y prestigiosos grupos de hip-hop español destacan precisamente la importancia del ritmo en el recitado de las letras, y sus mecanismos: “Yo creo que en el fondo no hay tanta diferencia entre un solo de jazz y hacer un rap. Rapear puede llegar a ser como hacer un solo, tienes que hacerlo fluido y llamativo para que sea bueno. Incluso creo que se podría intentar sacar con un instrumento la melodía de una frase rapeada. Hay ejemplos de gente que lo ha intentado” (Sutil, 2008: 73), para terminar sentenciando “el rap es el juego de los silencios y las pausas” (Sutil, 2008: 74).

¹⁸ Para Pihel, que defendía la vertiente postliteraria y aúnadora de elementos de este género, este hecho, es, sin embargo, amenazante para una de las vertientes del rap, el freestyle: “Video images and record contracts threaten to pull rap away from its roots in freestyling skills, and to extinguish a rapper’s ability to come up with an “off the head” rhyme to defeat an opponent. As with traditional oral poetry, the visual/written/fixed text threatens to destroy the aural/oral/evolving performance” (1996: 266).

destaca mucho este carácter del hip hop, una cultura que se recrea y redefine constantemente, dando lugar a ricas y variadas obras.

4.3. Poetry Slams

La competición poética oral es un acto que cuenta ya con mucha historia y variedad de géneros. A todos estos géneros les unen una serie de características inherentes al hecho de la competición, como son la intervención de más de un poeta en un mismo acto competitivo, o la existencia de un público participativo. Así, y por estas características, estos actos son altamente interactivos.

Se establece, entonces, una fuerte relación entre el artista y su público, mayor que en otros géneros también orales:

Again these ties may be similarly felt at readings, or at the performing of a poem. Yet, apparently, the viewer and listener of a competitive performance poem is much more engaged with his or her senses at a poetry slam than at an ordinary reading. At a regular poetry slam or poetry jam, audience participation is guaranteed. (Pfeiler, 2003: 84)

Este tipo de actos en los que dos o más adversarios miden su capacidad poética frente a un público que muchas veces es, además, el encargado de juzgarles, resulta un hecho común a muchas culturas y tiempos. Podríamos nombrar muy variados actos competitivos poéticos típicos de diferentes épocas y lugares, desde el flyting en el ámbito anglosajón, los cantastori y los stornellatori en Italia, a las justas poéticas castellanas del siglo de Oro¹⁹, los bertsolaris vascos, enchoiadas gallegas, los trovos de

¹⁹ Los poemas presentados en las justas poéticas habían sido previamente escritos, pero su forma de presentación era oral y ante un público. Afirma Abascal: “Pero las justas son todo un espectáculo que ha llamado la atención por la complejidad de la respuesta social que provocaba (varios días o semanas de fiesta con una gran participación), por el grado de elaboración artística de esa respuesta [...] y porque la poesía aparece por todas partes como ordenadora de esa composición. Pese a que los poemas que concursan son productos de la escritura, se han visto rasgos de oralidad en los textos por estar concebidos para una lectura en voz alta, y se ha visto, sobre todo, la oralidad espectacular del acto final en el que se resuelve el concurso, con la gente congregada en un escenario fastuoso (un local noble profusamente decorado), los jueces sentados en un lugar eminente y una única persona designada para hablar que hace una introducción chistosa, lee un discurso sobre el tema del certamen, lee los poemas seleccionados y la sentencia, a veces versificada, en medio de notas jocosas y encomiásticas, todo ello con pausas musicales que revisten el acto de solemnidad” (Abascal, 2004: 11).

la Alpujarra, gloses de picat en Baleares, o el repentismo cubano. Además, muchas de estas formas aquí nombradas se conservan hoy en día aún en un estado muy vital. En el ámbito norteamericano también encontramos tradiciones anteriores. Afirma Maria Damon:

And while slams have inaugurated some folks into a recent understanding of poetry as a competitive sport [...] verbal competition has a respectable history in many oral traditions; most famous in the United States is the "dozens," an African American game of one-upmanship (literally: it is a male social activity) in which wittily insulting repartees (usually targeting the interlocutor's mother) fly fast and furious. (Damon, 1998: 334)

Como vemos por los ejemplos dados, muchas de las competiciones poéticas suelen conllevar el hecho de la improvisación, por lo que la rapidez y el ingenio son fundamentales para los participantes. No siempre es así, y de hecho, en los poetry slams, como veremos, la mayoría de las veces no se improvisa.

En este apartado trataremos únicamente del Poetry Slam, género que surge en la segunda mitad del siglo XX, con sus reglas y características propias. Se suele situar el comienzo de este género en 1985, en Chicago:

What is known as slam poetry in the USA originated in 1985 when construction worker Marc Smith began to sharpen the Chicago poets' awareness of the competitive potential of poetry. More than anyone else, it was him that took organizational initiatives that were soon to create poetry's most living expression in performance and changed the poetry scene in the United States. (Pfeiler, 2003: 100)

Marc Smith organizó en 1987²⁰ el que podríamos llamar primer Poetry Slam oficial, ya con las características que ha conservado hasta hoy, que se llamó Uptown Poetry Slam. El evento se celebró en un club de jazz de Chicago llamado Green Mill, que todavía lo mantiene con una frecuencia semanal y que se ha convertido en una especie de lugar de peregrinaje para los poetas que cultivan el género y para todos aquellos interesados por él.

En el origen del slam encontramos, por una parte, en el movimiento Beat, pero también guarda relaciones con otros géneros más populares como el hip-hop. Pfeiler

²⁰ En su web el propio Marc Smith da esta fecha para el primer evento de poetry slam realizado en el Green Mill. Sin embargo otros autores datan esta fecha en 1986 (Pfeiler, 2003: 100; Gregory, 2008: 201).

reproduce en su libro *Sounds of poetry: contemporary American performing poets* parte de una entrevista hecha en la radio a Saul Stacey Williams, conocido poeta y protagonista de la película *Slam*, centrada en este género, en la que éste afirma:

I come from this poetry thing, right, this spoken word scene, this poetry slam thing in the States – that is definitely a movement [...] and what that movement was about was basically about the lyrical evolution of hip-hop where a bunch of us started thinking about ourselves as poets. We took away the music and just focused on writing lyrics, amazing lyrics – and now we come back to music and add music and take it to the next level – lyrically, you know. So there is that – there definitely has been a movement, but you have to realize that the poetry scene, which is humongous, is not a black thing, you know, it's cross-cultural, cross-gender – there is much more women involved in poetry than involved in hip-hop. (Pfeiler, 2003: 103)

En la página web de Marc Smith dedicada al slam se define el slam como “Simply put, poetry slam is the competitive art of performance poetry” (2011). Sin embargo, las reglas de esta competición son muy claras y dan forma a lo que podríamos llamar un género de poesía oral. En términos generales las reglas básicas del evento son las siguientes:

- Los poemas deben ser creación propia del autor que lleva a cabo la performance.
- La duración máxima de cada performance es de tres minutos (pueden darse diez segundos más de gracia). Si se excede el tiempo se reducen puntos de la puntuación total.
- Por regla general está prohibido utilizar cierto tipo de accesorios como trajes especiales, disfraces o instrumentos musicales.
- El jurado es escogido al azar de entre el público asistente. Se compone de cinco personas que puntúan desde 0 a 10 puntos cada poema. De la puntuación dada a cada poeta se desecha la puntuación mayor y la menor, y se suman las tres restantes, pudiendo obtener cada poeta una puntuación final de 0 a 30 puntos.

Es este último punto uno de los principales, ya que el hecho de que una parte del público, elegida al azar, sea jurado, marca de forma definitiva la relación e interacción entre poetas y audiencia. Afirma Pfeiler:

Poetry slams highly depend on and live from the dynamic interaction between performer and audience, between reciter and hearer. This interaction is fostered by the dependence of the poet on the audience and five judges, which are drawn on random from those who are assembled at the particular slam session. Thus, the situation does not only get more competitive than at normal open-mic readings, but also more spectacular. The tension among the audience, the judges and the poets can get fierce (2003: 101)

Existen algunos slams con reglas ligeramente distintas, pero la mayoría siguen fielmente las normas aquí expuestas. Los poetry slams no son normalmente improvisados, sino que pueden haber sido escritos con anterioridad y memorizados. Se produce así una curiosa unión entre escritura y oralidad, que remite una vez más al teatro, con un texto en el que basarse, pero en el que la performance introduce el carácter definitivo y real de la obra. Hay, no obstante, variantes en las que cambian las reglas y sí se improvisa:

Even more fierce, at heavyweight competitions, as for example between Patricia Smith and Sherman Alexie, the poets are asked to invent a poem in front of the audience. According to the rule, each poet must pick a slip of paper out of a hat – then improvise around the word chance has dealt them. After drawing the slip, the poet has thirty seconds to begin with the performance of the piece (cf. Molarsky 1999). This, no doubt, evokes Dadaists' practices. (Pfeiler, 2003: 101)

Existen también los slam temáticos, en los que, como su propio nombre indica, las performance deben ceñirse a un tema concreto. En este tipo de slams se permite en algunos casos romper las reglas tradicionales. Se pueden introducir modificaciones como permitir hacer la performance de otro poeta, o poder llevar ciertos disfraces, un tiempo para el poema distinto, o incluso un jurado en el que alguno de los miembros sea alguien conocido y preseleccionado, y no elegido al azar. Los slams también pueden contener restricciones de edad, sexo, etc., que tratan de animar a ciertos colectivos a participar en ellos.

En todo caso, en un poema slam, en términos generales, la clave se encuentra en la presentación, en la performance. Suelen ser muy rítmicas, hasta el punto de que se relaciona muy frecuentemente esta forma con el ritmo del jazz y sus irregularidades, así como con los compases del hip-hop (Lyon, 2003: 117). Formalmente se apoya en

recursos de tipo fónico, pero también sintácticos y semánticos: onomatopeya, aliteración, repetición, metáfora, etc., si bien raramente sigue un metro determinado. La voz juega un papel fundamental, acelerando ciertos fragmentos, acentuando ciertos vocablos, y resaltando o difuminando otros.

Los temas tratados en los poemas slam son muy variados, y van desde temas sociales y controvertidos a más personales y típicos de la lírica. El tono también puede variar mucho, y, aunque algunos tonos como el satírico, predominan, también podemos encontrar desolación, rabia, etc. Así, mientras que otros géneros como el rap tienden a ceñirse a unos temas determinados, los poemas slam abarcan muchos más registros, tonos y temáticas, lo que les da mayor variedad y riqueza.

El Poetry Slam ha resultado ser, sobre todo en su país de origen, los Estados Unidos, un gran éxito como fenómeno artístico y social²¹, hasta el punto que la estudiosa Helen Gregory afirma:

Slam has arguably become the most successful poetry movement of the late twentieth and early twenty-first centuries. Its popularity is greatest in its home country, where the annual National Poetry Slam (NPS) can attract audiences in the thousands and where it has spawned shows on television and on Broadway. (Gregory, 2008: 201)

Una de las claves del éxito de este género consiste en que se adapta perfectamente a las características de cada lugar e incluso grupo social, ya que, como decíamos, no se centra en ningún estilo concreto ni ningún tema. Pfeiler ejemplifica esto con la adaptación de este tipo de poemas a las tradiciones de las grandes ciudades americanas o incluso a movimientos poéticos diversos:

Furthermore, it is also interesting to note that each larger city, especially New York, Boston, and San Francisco with their long literary traditions, has created its own local color of slam poetry which derives from each community's established writing prior to the advent of the slam (cf. <http://www.e-poets.net/library/slam>). Whereas the Nuyorican Poets Café in Manhattan, for example, has "gained a reputation for fierce

²¹ Su popularidad, además de la visibilidad que se le da al espectáculo por encima en ocasiones de la calidad artística de las obras, han hecho que muchos estudiosos sean críticos con este género. Veamos, por ejemplo, la opinión de un editor de poesía y estudioso de la misma, X. J. Kennedy: "Slam poetry, it's true, often does a healthy business nowadays. I deeply admire the efforts of slam to popularize their work beyond the college campus, but let's make a crucial distinction: much slam poetry depends not on its text, as poetry that merely sees print, but on sheer acting ability" (Kennedy, 1997)

competitions soaked in radical politics” (Waters 1999), slams in San Francisco seem to foreground the poem as an art piece rather than a political statement or activist’s work. (Pfeiler, 2003: 102)

Gracias a todo esto el movimiento de poesía slam ha calado de manera profunda en la cultura de los Estados Unidos, y, cada vez más, ha ido expandiéndose en otros países y calando en gente de distintos niveles sociales, distintas etnias, edades y sexos. Helen Gregory hace un repaso de los lugares en los que el Poetry Slam va teniendo más popularidad:

Beyond this, slam has spread across the globe to countries as geographically and culturally diverse as Australia, Singapore, South Africa, Poland, and the U.K. Slam reached England in February 1994, when the first U.K. poetry slam was held in London by Farrago Poetry (2007). Farrago still holds monthly poetry slams today in the foyer bar of the Rada. (Gregory, 2008: 201)

La popularidad del Poetry Slam ha sido tal que ha influido y tenido repercusión en varios tipos de composiciones literarias no canónicas, y pueden verse competiciones de este tipo en diferido en televisión, internet, etc. Los poetas slam adquieren muchas veces gran fama, hasta tal punto que Pfeiler llega a afirmar: “There is a notion that spoken word poets, similarly to rap artists of the last decades of the twentieth century, will be the new «pop-stars» of this Millennium” (2003: 102). Muchos de estos autores no participan únicamente en slams, sino que crean otras obras fuera de estas competiciones, si bien la mayor parte de ellos no desarrollan sus textos por escrito, sino que se centran en las performance poéticas. Por todo ello, el Poetry Slam se configura como una forma viva e interactiva de poesía oral, que genera gran interés en la sociedad y que contribuye a crear nuevos artistas, por su gran apertura hacia todo aquel que quiera participar.

4.4. Otras manifestaciones

Como ya decíamos al comienzo de este capítulo, todavía sigue siendo complicado delimitar y definir géneros de performance poética, ya que las fronteras entre diversas formas son muchas veces difusas, y, por otra parte, las características de cada género no están aún bien definidas.

No obstante, además de los ya tratados, hay algunos otros géneros de poesía oral que se perfilan un poco más nítidamente que los demás, y hemos considerado adecuado dedicarles un breve espacio en este apartado.

Algunos de estos géneros se ligan a determinados movimientos poéticos, que ya hemos visto, como en el caso de la *jazz poetry*, un tipo de poesía que se basa en los ritmos del jazz (la mayor parte de las veces se presenta sobre una base con este tipo de música) y en ocasiones toma del jazz, también, el elemento improvisatorio. Este tipo de performance poética comenzó a partir de los años 20 con los poetas afroamericanos (Harlem Reinassance) y siguió en los 50 con otros grupos poéticos, principalmente con los miembros de la Generación Beat, siendo posteriormente continuado por autores del Black Art Movement. Por su temprano nacimiento podemos considerarlo uno de los géneros más relevantes en el desarrollo de la performance poética, cuya influencia en otras manifestaciones de este tipo ha sido fundamental.

Cercana a la *jazz poetry* pero bastante posterior en el tiempo podemos nombrar la *dub poetry*, que consiste en la performance de una poesía sobre una base de ritmos reggae. Nace en los años setenta, aunque algunos autores sostienen que es algo anterior, y es creada por autores jamaicanos, aunque se hace especialmente conocida en los lugares a los que estos poetas emigraron, principalmente el Reino Unido. Este tipo de poesía, a veces ligada a otros géneros musicales como el ska, o el propio reggae, se distingue en que deja a un lado la improvisación y busca, siendo preparada previamente a su realización, una mayor calidad poética. También en este caso la temática más habitual de esta poesía es la crítica social y política, aunque, por supuesto, podemos encontrar también temas más personales y típicos de la tradición poética como el amor, la muerte, etc. La mayor repercusión de la poesía dub tuvo lugar en los 80 y continuó en los 90, aunque aún hoy en día es un género popular.

Menos definidos son aún los eventos poéticos llamados *Open-mic readings*, típicos sobre todo de Estados Unidos²². Su nombre describe la esencia de estas lecturas poéticas, y es que están abiertas a cualquiera que desee compartir sus obras (normalmente de índole poética). La intención de estos eventos es, entonces, altamente democrática, y se busca una interacción real con el público. Las *open-mic readings* han

²² Hay que tener en cuenta que este tipo de eventos no son siempre poéticos, sino que existen *open-mic readings* dedicados a la comedia, a la música, o a todas estas manifestaciones (*Open stage*).

sido un género popular en América desde los 50, con los Beats, pero quizás también antes, desde los años 30 en Greenwich Village, Nueva York, donde lo favorecía un ambiente de círculos intelectuales artísticos y generalmente de izquierdas (Damon, 1998: 333). Este tipo de lecturas abiertas tienen lugar en espacios públicos como bares, clubs, cafés, auditorios, etc. Normalmente se abre un tiempo de inscripción justo antes del evento, y cada participante tiene un tiempo limitado (de cinco a diez minutos) para exponer su obra. Se busca que haya también un tiempo de conversación entre el autor y su público. La popularidad de estas lecturas es tan grande que en muchos cafés y bares de ciudades estadounidenses se puede encontrar un evento de este tipo una vez al mes o incluso más a menudo.

Existen, por supuesto, infinidad de géneros más que aquí no nombramos y podrían entrar dentro de este apartado (Dancehall, Toasting, etc.). Hemos querido hacer alusión tan sólo a unos pocos para dar idea de la gran cantidad de desarrollos que la performance poética está teniendo en los últimos años y el potencial que guarda de cara al futuro. La tecnología avanza y con ella las posibilidades también para la creación de nuevas manifestaciones poéticas orales, si bien, como hemos podido ver en este trabajo, muchas veces lo que se busca es, precisamente, una recuperación del pasado, de la sencillez de la recitación y representación de un poema ante un público, el encuentro entre el artista y su audiencia.

5. Conclusiones

Actualmente, y como hemos tratado de demostrar en este trabajo, existe un interés cada vez mayor por las llamadas performance poéticas, que fomentan, por una parte, la mixtura de diversos elementos artísticos como la literatura, la música, la danza etc., y por otra, una mayor interacción entre el artista y su público. El propósito de este trabajo ha sido, precisamente, dar voz a este tipo de manifestaciones que gozan ya de gran éxito entre el público, pero que, sobre todo en el ámbito hispánico, no han tenido igual suerte en el ámbito académico.

Hemos tratado, en primer lugar, de situar las manifestaciones poéticas a través de la historia, viendo su evolución desde un primer estadio oral, en el que la escritura no existía, o cuando ya lo hacía, constituía simplemente un seguro para su recuerdo, hasta la clara predominancia, al menos desde el siglo XIX en la sociedad occidental, de la poesía escrita, concebida como algo íntimo y profundo, que espera ser leída en soledad. El estadio que ha centrado nuestro estudio es, no obstante, el inmediatamente posterior, que nace aproximadamente a mediados del siglo XX, y que consiste de alguna manera en una recuperación de la oralidad para la poesía. Características básicas son la conjunción en un mismo espacio y tiempo de poeta y público, y debido a ello un énfasis en el sentido comunitario y participativo de la poesía, junto con otros rasgos formales como el hecho de centrarse en un ritmo sonoro claro o la utilización de fórmulas que se repiten. Sin embargo, las nuevas manifestaciones orales pertenecen a la oralidad secundaria, y esto conlleva un proceso complejo en el que se produce un solapamiento de escritura y oralidad, en el que además los nuevos medios de comunicación también aportan un contexto híbrido (pensemos en las grabaciones, archivos de Internet, etc.). Como hemos visto, muchos autores se decantan por considerar estas manifestaciones como un producto artístico postmoderno, diferente por tanto de la escritura y también de la oralidad primaria. La riqueza de elementos en torno a los que se articulan estas nuevas manifestaciones hace necesario abrir el espectro de estudio del campo de la literatura, como proponen autores como Finnegan:

But the recognition of this multiplexity, far from undermining our study of the wonderful human artistry and practices of literature, in fact gives

us a better handle on understanding the modes in which they exist. It makes it possible to get away from the idea that there is just one “proper” form of literature with its essential reality lying in written alphabetic texts, while still retaining a commitment to the understanding and appreciation of literatures—relative and plural as that notion turns out to be—across the world. (2005: 183)

Uno de los grandes problemas que podemos precisamente encontrar en el estudio de estas manifestaciones artísticas es, precisamente, su carácter multidisciplinar. En ellas se solapan, como ya decíamos, diversos elementos de distinta naturaleza, lo que hace difícil una clasificación de cada fenómeno y una demarcación de sus límites. Hemos tratado de establecer un objeto de estudio definido para este trabajo, que ha sido la performance poética no mediatizada, entendiendo por ello toda aquella manifestación artística oral en la que prima el elemento lingüístico y éste está sometido a cierto tipo de organización rítmica. En todo caso, debemos tener siempre en cuenta la permeabilidad de estos límites, que en muchos casos sirven únicamente como criterio más o menos eficiente para realizar un estudio²³.

Una de las conclusiones que hemos podido notar respecto a esta delimitación del objeto de estudio a las performance no mediatizadas es que su carácter resulta, generalmente, más abierto y democrático. Aunque hay, sin ninguna duda, performance poéticas de poetas ya conocidos, en muchos de los eventos en los que se producen estas manifestaciones (slams, open-mic readings, etc.), se busca la participación de figuras anónimas.

De todos modos, es un error pensar que las performance poéticas de autores famosos están dedicadas únicamente a promocionar su carrera e incrementar sus ventas. Lo que hemos tratado de exponer en este trabajo es, justamente, que la performance tiene un valor artístico en sí misma, va más allá del texto y aporta significación al poema. Como Middleton afirma: “Many poetry readings since the Beat poets read at the Six Gallery have radiated a belief in poetry's revolutionary cultural power” (Middleton,

²³ Afirma en este sentido Damon: “Likewise, while arguing for the literary seriousness of slam and openmike activity, it is important to not romanticize or fetishize a kind of oral purity over a corrupt mainstream or a precious, solipsistic avant-garde. The boundaries, if they exist at all, are permeable” (Damon, 1998: 339).

1998: 263). La performance trata, por tanto, de dar a la poesía a través de los elementos que la caracterizan, nuevos sentidos.

Los poetas que cultivan este género suelen enfatizar, por ejemplo, la importancia de la interacción en el significado del poema. La performance cuenta con un espacio y un tiempo únicos e irrepetibles que sacan al poema del ámbito de la privacidad al que normalmente quedaba reducido y lo convierten en un fenómeno social.

Uno de los puntos que podemos ver más claramente llegados a este punto del trabajo es también la predominancia de este tipo de manifestaciones en el ámbito anglosajón, especialmente en los Estados Unidos²⁴, donde han alcanzado mayor popularidad y desde donde se han extendido a multitud de países. Este hecho podemos ligarlo, por una parte, a la existencia de movimientos poéticos clave en este país que impulsaron de manera notable este tipo de poesía (principalmente los poetas afroamericanos y los Beats), y por otra, a un mayor reconocimiento social e interés crítico.

Una consecuencia importante de la existencia de este tipo de obras ha sido su influencia en todo tipo de poesía, desde aquella más experimental hasta la más cercana a los cánones. El verso libre en Estados Unidos, podría ser un ejemplo, ya que se halla profundamente influido por ritmos tan diversos como el jazz, el blues o el hip-hop, en los que se basaron anteriormente performance poéticas como la *jazz poetry* o el rap (Pfeiler, 2003: 63-64). Asimismo encontramos una recuperación en las performance poéticas y, por su influencia, en otros tipos de poesía actual, de ciertos elementos que habían sido dejados de lado por la poesía culta, especialmente aquellos de índole más eufónica, como puede ser la rima o la simple repetición.

²⁴ Pfeiler expone la gran importancia que hoy en día tiene este fenómeno en los Estados Unidos: “Today, the organized reading, performing and performance of poems, which Donald Hall calls “poëbuisness” (Hall 1991, 64), is highly institutionalized in the United States. Hall states that in 1976 there were more than one hundred and twenty-five centers that sponsored poetry readings. The centers included the Unites States Poetry Forum in Pittsburgh, uptown poetry centers in Manhattan, or coffee houses in Berkley. Especially city-readings, such as in New York City, LA., San Francisco or Detroit, thrive (cf. 61). Moreover, “[i]n New York City, according to the Times Book Review, ‘in a given month there might be over three hundred [readings] at seventy sites – ranging from churches, to bars, small halls or college auditoriums’” (62). Zoë Anglesey, the editor of the anthology of spoken word poetry, *Listen Up!*, too, points out an enormous interest of large cities in live poetry events” (Pfeiler, 2003: 81).

Por todo lo dicho podemos concluir que la performance poética no se trata de un fenómeno marginal dentro de las artes, sino que géneros como los vistos en este trabajo van teniendo cada vez más fuerza y toman un lugar privilegiado dentro de la historia de la poesía contemporánea. Aunque, como ya hemos hecho notar, su influencia es notablemente mayor en el mundo anglosajón, cada vez encontramos también en el ámbito hispánico más eventos que fomentan este tipo de poesía, como el encuentro cada último miércoles de mes en la mítica sala Libertad 8 de Madrid.

Dicho esto, sólo resta por observar, en los distintos marcos geográficos, los futuros desarrollos de estas manifestaciones, que, según se ha podido ver, todavía se encuentran en fase de formación y cambio y, sin duda, tienen mucho que ofrecer.

Bibliografía

- ABASCAL, María Dolores (2004): “Oralidad y retórica en el Barroco”, en *Barroco*, coord. por Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, pp. 349-375.
- DAMON, Maria (1998): “Was That "Different," "Dissident" or "Dissonant"? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions”, en BERNSTEIN, Charles (coord.): *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp.324-342.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1988): *Métrica y poética, bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- (1999): *Estudios de métrica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- FINNEGAN, Ruth (2005): “The how of literature”, *Oral Tradition*, n. 20/2, pp. 164- 187.
- FREIDEMBERG, Daniel (1981): “Estudio preliminar”, en VV.AA. *Poesía oral*, Buenos Aires, Centro editor de América latina, pp. 3-7.
- FRENK, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares, Centro de estudios cervantinos.
- GREGORY, Helen (2008): “(Re)presenting Ourselves: Art, Identity, and Status in U.K. Poetry Slam”, *Oral Tradition*, Vol. 23, n. 2, octubre 2008, pp. 201-217.
- JAURALDE, Pablo (1999): “Poesía española actual. La cuestión métrica”, *Voz y letra: Revista de literatura*, X, n.1, pp. 111-132.
- KENNEDY, X.J. (1997): “Pleasure or Punishment: Hearing a Poet Read”, *Poets & Writers Magazine*, September/October 1997.
- LOWELL, Amy (1971): “Poetry as Spoken Art”, *Poetry and Poets*, New York, Biblio and Tannen, pp. 10-23.
- LYON, Travis (2003): *Forms of poetry*, Pittsburg, TeaLemon Publications.

- MARC MARTÍNEZ, Isabelle (2007): “La estética del rap francés”, *Enlaces: revista del CES Felipe II*, n. 7.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2010): “Innovaciones en la rima: Poesía y rap”, *Rhythmica, revista española de métrica comparada*, n. 8, Sevilla, pp.67-94.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1996): *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León, Universidad de León.
- MENAND, Louis (1999): http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_37/ai_54169957/ “Laurie Anderson: United States 1983.” In: *Artforum*, 1999, March, v. 17, i.7, 96–98. (August 2000)
- MIDDLETON, Meter (1998): “The Contemporary Poetry Reading”, en BERNSTEIN, Charles (coord.): *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp. 262-299.
- MILLS, Paul (1996): *Writing in Action*, London, Routledge.
- MOLINA GARCÍA (2004): “Los conceptos de tono, ritmo y metro en la poética de Luis Rosales”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp.159-180.
- NEWMAN, Michael (2005): “Rap as literacy: A genre analysis of Hip-Hop ciphers”, *Text: An interdisciplinary journal for the study of discourse*, n. 3, pp. 399-436.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (2001): “Métrica, música y lectura del poema”, *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n. 10, pp. 313-338.
- ONG, Walter J. (1996): *Oralidad y escritura : tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PARAÍSO, Isabel (1985): *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos.
- PERELMAN, Bob (1998): “Speech Effects: The Talk as a Genre”, en BERNSTEIN, Charles (coord.): *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp. 200-216.

- PFEILER, Martina (2003): *Sounds of poetry: contemporary American performing poets*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- PIHEL, Erik (1996): “A Fortified Freestyle: Homer and Hip Hop”, *Oral Tradition*, n. 11/2, pp. 249- 269.
- POIRIER, Richard (1992): *The Performing Self*, New Jersey, Rutgers University Press.
- PUJANTE CASCALES, Basilio (2009): “La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 17.
- QUERCIA, Phillip (2010): “La lectura de la oralidad: aproximación a la teoría”, *Gaceta hispánica de Madrid*, IX edición.
- RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Rosalía (2006): “The metrics of folk song: a comparative study of text-setting in Spanish and English”, *Rhythmica*, n. III-IV, pp. 253-281.
- SANTOS UNAMUNO, Enrique (2001): “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap”, *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. por Antonella Cancellier, Renata Londero, Vol. 2, 2001 (Italiano e spagnolo a contatto), pp. 235-242.
- SMITH, Marc (2011): “What is Poetry Slam?”, disponible en la página web http://www.slampapi.com/new_site/background/what_is_poetry_slam.htm
- SPANG, Kurt (1993): *Análisis métrico*, Pamplona, Eunsa.
- SUTIL, Miguel Ángel (2008): *Los hijos secretos del funk*, Zona de obras, Zaragoza.
- THOMAS, Lorenzo (1998): “Neon Griot: The Functional Role of Poetry Readings in the Black Arts Movement”, en BERNSTEIN, Charles (coord.): *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp. 300-323.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (2004): “Tipografía y verso libre”, *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, II, pp. 251-273.

(2010): *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- WATKINS, S.Craig (2005): *Hip-Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement*, Boston, Beacon Press.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.