

## EL AUGE DE LA NUEVA POESÍA ORAL. EL CASO DEL POETRY SLAM

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Mientras que en sus orígenes y durante mucho tiempo la poesía se ligó a un tipo de cultura oral y popular, posteriormente ha pasado a ser, en su forma más común, un género literario escrito y dirigido a un público minoritario y selecto. En la actualidad, sin embargo, está ocurriendo un fenómeno muy llamativo: la aparición de nuevos géneros poéticos orales destinados a un público muy amplio y variado.

Parece existir hoy en día un interés creciente por la oralidad, hecho que es fácilmente visible en las lecturas realizadas en recitales, congresos, festivales, etc., pero también en 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*, que aquí trataremos. Finnegan afirma en relación a este nuevo auge de la poesía oral:

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 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).

El propósito de este artículo consiste en introducir brevemente estas manifestaciones de la nueva poesía oral e indagar en uno de los géneros que han tenido más éxito dentro de ella: el poetry slam. Consideramos que la presentación de este género servirá como ejemplo de estas nuevas formas poéticas, de su pujanza y relevancia.

### 1. LA POESÍA ORAL EN LA ACTUALIDAD

Siguiendo a Ong (1996: 20) cabe distinguir entre dos tipos de oralidad: la primaria, practicada por los pueblos y culturas que carecen de todo conocimiento de la escritura o de la impresión, y la secundaria, dependiente de la escritura y que caracteriza a “la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos” (1996: 20).

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. Esta oralidad secundaria, según Ong “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” (1996: 134). La gran diferencia para Ong es que se trata de una oralidad que posee un mayor grado de meditación, y de estructuración, que se basa en la escritura y en el material impreso, los cuales, dice Ong, “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.

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). Este gran cambio de la poesía oral a la escrita producido en el

siglo XIX es, en parte, debido a que con el Romanticismo se intensifica el valor de la originalidad (muchas veces opuesto a los formulismos orales), y del 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. 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” (Pfeiler, 2003: 79).

Desde entonces, y sobre todo 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 ganen 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 la poesía oral existente se presenta de modos muy variados, que van 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, por tanto, en este

tipo de manifestaciones de la oralidad secundaria 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).

## 2. PANORAMA GENERAL. PERFORMANCE POETRY Y SPOKEN WORD

Es importante advertir que los términos performance poetry y spoken word 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 dado que los poetas que se dedican a uno de estos géneros también suelen practicar otros tipos de poesía performativa.

El sitio de internet “The Spoken Oak”,<sup>1</sup> que investiga y explora 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 canónicas 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

<sup>1</sup> <http://www.spokenoak.com/> (Visitado el 29 de febrero de 2012).

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 la simple *performance poetry*, la cual comprendería cualquier manifestación artística basada en la palabra, aunque pueda incluir otra clase de elementos de tipo musical, teatral o de danza, etc. 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 exige cierto tipo de elementos de actuación.

La cuestión fundamental entonces, es: ¿una simple lectura pública incluye tales elementos performativos? 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” (Pfeiler, 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.

### 3. POETRY SLAMS

Dentro de las manifestaciones poéticas orales contemporáneas 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 las lecturas públicas 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 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 una.<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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).

cuando quiera supone una ventaja clara.<sup>3</sup> Sin embargo, esto es también cierto para el receptor u oyente de poesía oral en general, que parece en muchos casos echar en falta algo si la performance a la que asiste no se puede reproducir posteriormente.<sup>4</sup> 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 constituir la [...] su sitio es inestable: ¿oyente?, ¿narrador? En el seno de las costumbres orales, las funciones tienden sin cesar a intercambiarse” (1991: 240). Como veremos en el slam

<sup>3</sup> 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)

<sup>4</sup> 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).



poético, y otros géneros semejantes, la reacción del público es fundamental, ya que además tiene papel de juez ante las actuaciones.

En este trabajo nos centraremos únicamente en un género, el slam poetry, apegado a 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 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).

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, a los cantastori y los stornellatori en Italia, los bertsolaris vascos, enchoiadas gallegas, los trovos de 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, lo que le acerca más a las justas poéticas castellanas que a las manifestaciones antes nombradas. 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).

Las diferencias resultan evidentes, pero se comprueba cómo este tipo de concursos de oralidad mediatizada resultaban ya comunes en el Renacimiento y gozaban de gran popularidad.

El poetry slam 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 1987 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.

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

<sup>5</sup> 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).

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 esta última regla una de las 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. Las composiciones de los poetry slams no son habitualmente improvisadas, sino que pueden haber sido escritas con anterioridad y memorizadas. 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 slams 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, acentuado 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 social,<sup>6</sup> 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 en 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 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 penetrado 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:

<sup>6</sup> Su popularidad, además de la visibilidad que se le da al espectáculo, por encima en ocasiones de la calidad artística de las obras, ha 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).

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. CONCLUSIONES

La performance poetry es un fenómeno todavía poco estudiado en el ámbito académico, aunque su presencia es cada vez más notable. En parte, esto es achacable también al hecho de que las manifestaciones poéticas que podemos englobar bajo este nombre son de muy diversa índole, y, por lo tanto, difíciles de tipificar. Sin embargo, parece importante recalcar que estas manifestaciones, si bien son fruto de la sociedad moderna, y, por lo tanto, se hallan modeladas por la escritura y otros modos de comunicación como Internet, enlazan directamente con otros fenómenos poéticos tradicionales. Desde este punto de vista los poetry slams serían comparables con fenómenos de competición que encontramos en tradiciones poéticas de múltiples lugares y tiempos.

Por otra parte conviene advertir que las manifestaciones a las que nos hemos referido cuentan con mayor tradición y popularidad en el ámbito anglosajón, especialmente en los Estados Unidos, donde se han convertido en eventos típicos de pubs y cafés. 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. Todo esto hace que haya también en estos países un mayor interés crítico y académico hacia este tipo de manifestaciones.

La confluencia en un mismo espacio y tiempo del poeta y del público hace que la poesía se convierta en un evento más interactivo, ya que de alguna manera las reacciones del público influyen en la performance. El slam poético, en el que el público actúa de juez, sería el mejor ejemplo de lo dicho.

Además el carácter de estas manifestaciones resulta, generalmente, abierto y democrático. Aunque hay, sin ninguna duda, performance poéticas de poetas ya conocidos, en la mayor parte de los eventos en los que se producen estas manifestaciones (slams, open-mic readings, etc.), se busca la participación de figuras anónimas, y dispuestas a mostrar su ingenio.

Por último hemos de destacar que una de las consecuencias más importantes de la existencia de este tipo de obras ha sido su influencia en todo tipo de poesía. El ritmo del jazz y del blues, utilizado en las performance de la generación Beat y en las de algunos autores afroamericanos ha influido directamente en la poesía contemporánea, que ha intentado copiar sus ritmos también en la poesía escrita. La utilización de la rima y de otros elementos como la simple repetición que se utiliza en el slam y también en el rap empieza a ser tenida en cuenta en otros tipos de poesía, que comienzan a ensayar con estos recursos.

Pero, más allá de la influencia que estas formas puedan tener en la poesía escrita, es importante subrayar su valor en sí mismas y la recuperación de la poesía como evento social, y no únicamente de ámbito privado. Desde un punto de vista ya personal resulta una experiencia muy gratificante poder asistir a eventos abiertos de poesía en los que gente que no se dedica profesionalmente a la escritura tiene la oportunidad de expresarse y expresar su amor por aquel arte. Es también una oportunidad para que el gran público se ponga en contacto con la poesía de una manera acaso menos ardua y más amena.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abascal, M. D. (2004), "Oralidad y retórica en el Barroco", en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, pp. 349-375.
- Damon, M. (1998), "Was That 'Different', 'Dissident' or 'Dissonant'? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions", en Charles Bernstein (ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp. 324-342.
- Finnegan, Ruth (2005), "The how of literature", *Oral Tradition*, Vol. 20, n. 2, octubre 2005, pp. 164- 187.
- 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.
- 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, T. (2003), *Forms of Poetry*, Pittsburg, TeaLemon Publications.
- Ong, Walter J. (1996), *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mills, Paul (1996), *Writing in Action*, London, Routledge.
- Pfeiler, Martina (2003), *Sounds of Poetry: Contemporary American Performing Poets*, Tübingen, Gunter Narr Verlag.
- Quercia, Phillip (2010), "La lectura de la oralidad: aproximación a la teoría", *Gaceta hispánica de Madrid*, IX edición, <http://cat.middlebury.edu/~gacetahispanica/trabajos/GHM9%20Phillip%20Quercia.pdf>.
- Thomas, Lorenzo (1998), "Neon Griot: The Functional Role of Poetry Readings in the Black Arts Movement", en Charles Bernstein (ed.), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, pp. 300-323.
- Zumthor, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.