**El retorno de lo colectivo: la poesía del siglo XXI**

Diana Cullell

(*Universidad de Liverpool*)

Contra todo pronóstico, las primeras dos décadas del siglo XXI han resultado altamente provechosas para la poesía contemporánea en lengua española. En un momento de cambio decisivo, en el que la tecnología ha aportado en gran parte del mundo innovaciones únicamente comparables en el campo literario a los que se sucedieron con la aparición de la imprenta de Gutenberg (Rodríguez-Gaona 2019: 14-15), la poesía ha sabido adaptarse a las volubles condiciones para aflorar con enorme fuerza y creatividad. Asimismo, y en las principales vertientes en las que la poesía goza de mayor auge –la performativa y la digital– se puede apreciar una transformación que privilegia una lectura o escucha de la palabra de forma colectiva, en contra de la lectura aislada e individual que se lleva a cabo con el libro en papel.

 Aunque por supuesto la lectura en el formato tradicional del libro no ha desaparecido, y multitud de editoriales de poesía atestiguan el buen momento de la poesía, el auge tecnológico e internet –disponible este último para un amplio público pero aun de manera desigual entre la población en cuantiosas partes del mundo– ha propiciado el florecimiento de la poesía en línea.[[1]](#footnote-1) Junto a esta poesía, a lo largo de los últimos 10 ó 15 años han emergido actividades poéticas de base oral y performativa que han elevado su labor a un movimiento no solo literario sino también social, especialmente en países de habla hispana. En España, la poesía que se ha acercado nuevamente a la oralidad como parte del discurso poético (Ge 2015) se conoce como ‘perfopoesía’, y es el formato que ha eclipsado a todos los demás, acaparando la atención de un amplio público que sigue fielmente sus actividades. La perfopoesía da cabida a multitud de actividades que escapan de la página y se realizan pensando en un público que está a la escucha –más que implicado en una lectura de letra escrita–, aunque los eventos que se suelen incluir mayoritariamente dentro de sus parámetros son los recitales transmedia, los recitales poéticos en los que la poesía se aúna a otras artes (como la música), sesiones de micro abierto o jam poetry sessions, y slams poéticos. Este giro hacia la oralidad ha sido considerado por algunos críticos como un retorno a los orígenes de la poesía (Boudreau 2009: 3; Chivite Tortosa 2012: 73; García Villarán 2012: 11; Iglesias Lodares 2012: 47-48; Manzano Franco 2012; Mezquita 2012: 107; Orviz 2015: 55; Teuma 2015), aunque muchos otros estudiosos se resisten a la idea y la conciben como transgresión a la idea de la lírica tal y como se la entiende en ámbitos académicos (Casas & Gräbner 2011: 12; Taylor 2011: 17; Montoto 2012: 46).

 Las jams poetry sessions y los slams se engloban por excelencia bajo la etiqueta anglosajona de ‘spoken word poetry’. Con su origen en las *jazz jam sessions* de los Estados Unidos a lo largo de los años 1940 y 1950, donde varios músicos que se reunían de manera informal para tocar juntos, las jam sessions son una performance durante la cual los participantes suelen leer un máximo de tres poemas. Los slams comparten rasgos con las jam sessions pero se diferencian por ser una actividad competitiva, en la que las varias actuaciones se evalúan en un ranking a partir de un jurado seleccionado al azar de entre los miembros del público (Somers-Willett 2009: 16-38) y en la que se implementa un límite de tiempo –por lo general 3 minutos– por participante. Los poetas se eliminan en dos rondas al estilo de los Juegos Olímpicos, desestimando la nota más alta y la más baja que los jueces han escrito en una pizarra, y en la ronda final los dos finalistas compiten para hacerse con un galardón simbólico (camisetas, libros, consumiciones o incluso zapatillas de deporte).[[2]](#footnote-2) Los recitales son, no obstante, la actividad poética más claramente reconocida por un público no especialista, y un importantísimo punto de contacto entre el poeta y el espectador. Los recitales poéticos no son un nuevo invento, y al lado de nuevas lecturas que incorporan transmedialidad u otras artes persisten también recitales de carácter más convencional. La diferencia principal entre los recitales tradicionales y aquellos de carácter más alternativo parece radicar en la falta de estrictas regulaciones y adhesiones a un proceso jerárquico por parte de estos últimos, y en un deseo de encontrar nuevas avenidas para la poesía y nuevos consumidores. Asimismo, los recitales del siglo XXI persiguen ‘distanciarse de la aburrida, meliflua y seria tónica de las lecturas poéticas tradicionales’ (Chivite Tortosa 2012: 74) y resultar atractivos a un público:

La perfopoesía del siglo veintiuno no tiene un sentido litúrgico, ni un carácter cerrado, ni siquiera es un lenguaje único, sino que es más bien un medio de comunicación, una puerta que se abre para hacer que entre una bocanada de aire fresco en la poesía, para sacarla del arca en que la encierra el estereotipo clásico según el cual se trata de la forma más elevada de literatura, pero también la más difícil por su alto grado de codificación (Iglesias Lodares 2012: 49).

 En estos momentos, la mayor parte de recitales incluyen elementos teatrales, visuales y auditivos entre otros, favoreciendo una producción en la que los varios elementos compiten unos con otros al tiempo que complementan la performance y no se basan únicamente en los versos escritos: ‘no nos sorprende descubrir en un recital de poesía aparecer ante nuestros ojos imágenes proyectadas, vídeos realizados expresamente para el acto en sí o la propia imagen del poeta transformada en algo distinto de lo común’ (García Villarán 2012: 64). Los recitales transmedia, especialmente, integran lenguajes y géneros híbridos con el fin de presentar la poética multimedia casi como una nueva disciplina, haciendo uso de los avances tecnológicos del momento (Morante 2016: 11) y creando ‘una forma expresiva cuya totalidad representa mucho más que la suma de lenguajes que integra’ (Martín Centeno 2012: 40). No obstante, uno de los puntos más interesantes de la perfopoesía en general es el espacio en el que tienen lugar las actividades. Habitualmente alejados de círculos literarios oficiales o de prestigio, los espacios que acogen a la perfopoesía contemporánea suelen caracterizarse por ser ámbitos sociales, como cafeterías, bares, museos, bibliotecas o incluso discotecas: ‘[f]rente al olor a papel amarillento, a polvo y naftalina que evoca la tradición poética más conservadora, la perfopoesía reivindica nuevos espacios de encuentro; no abandona las bibliotecas, pero las desborda; busca la calle, los bares, las plazas, e incluso supera los espacios físicos y se materializa en el espacio virtual a través de blogs y redes sociales’ (Iglesias Lodares 2012: 50). El territorio eminentemente social en el que esta poesía se produce ejerce interesantes efectos en la propia lírica y en el público que la sigue. Por lo que respecta al público que sigue a esta poesía, este acude a actividades performativas en espacios que ejercen a su mismo tiempo un efecto atmosférico de gran importancia para el público: el ambiente social propicia un clima íntimo (exacerbado en cuantiosas ocasiones por un aforo reducido) que acerca física, perceptual y simbólicamente a poetas y público, favoreciendo una dinámica más cercana y simbiótica.[[3]](#footnote-3) El mencionado clima y su dinámica involucran al público de manera mucho más directa, convirtiéndole en participante de la actividad ya que se espera de él que contribuya de manera activa bien animándose a recitar o reaccionando ante las performances que presencia. Así, la audiencia deja de lado su papel de espectador silencioso y se espera de ells que exhiba abiertamente sus reacciones (desde aplausos, juicios, comentarios, gritos o cualquier otra manifestación de opinión que propicie el acto). Con ello empiezan a borrarse las distancias entre creadores y consumidores, creando una nueva audiencia para el género poético (Mex Glazner 2000: 11). El público y el espacio social forjan un ‘espectáculo para mayorías, cercano, antielitista’ (Berger 2012: 62) que abastece a la poesía con inequívocos pero también esenciales ‘guiños a la actualidad’ (Gallardo 2015). La poesía performativa, que se basa en un ambiente y una dinámica con el público de crácter totalmente social (Zitomer 2007: 48), es obviamente adepta a una lírica de base también social y crítica, abordando temas que preocupan a la sociedad. Según Rebecca Ingalls, ‘[t]he spoken-word venue becomes a forum in which participants assert and defend the legitimacy of their social and political views, and the audience is a critical component in the exchange of ideas; their responses to the messages they see and hear help to spark and sustain dialogue’ (2012: 101). Así, y haciendo referencia al contexto particular de la poesía perfomativa en España, ‘[a]l amor, tema por antonomasia de la poesía universal, se han unido la tecnología, el paro, la crisis, el aborto, el IVA o la violencia policial en unas interpretaciones cargadas de humor, sensibilidad, sentimientos y, ante todo, pasión’ (Gutiérrez 2014). La perfopoesía adopta en ocasiones una muy necesaria posición anti-sistema, y cumple la función social de respaldar tanto un compromiso social como un discurso público. Hablar de una noción de compromiso en contextos histórico-sociales distintos en todo el mundo hispano se convierte en una cuestión cargada de complejidad: el compromiso puede interpretarse como una actitud responsable –filosófica, psicológica, sociológica, teórica o crítica– hacia la sociedad, las desigualdades de género, clase, etnia o color, hacia la propia poesía y la palabra, hacia la ideología política o hacia la ética personal, entre muchas otras. En el campo de la perfopoesía por lo general los fundamentos de su compromiso o responsabilidad se resumen en la actitud del poeta ‘frente a la sociedad en que vive, actitud que encarna siempre una protesta contra las condiciones de vida contemporánea, tanto materiales como espirituales, y que se manifiesta con una variada gama de posibilidades’ (Lechner 2004: 2). Según Alba García Rodríguez, ‘la crítica social constituye uno de los pilares básicos en la creación poética [de los poetas del siglo XXI], surgiendo así un intenso criticismo a los principales estamentos de poder (políticos, económicos, religiosos, monárquicos...)’ (2016: 55).

 Por lo que respecta a la perfopoesía en España, su crítica y compromiso social abarca en líneas generales tres parámetros: la crisis económica que ha asolado el país desde 2008 (en la que se incluyen las fuertes medidas de austeridad económica, el desempleo, el éxodo juvenil hacia países que ofrecen mejores oportunidades laborales, o los desahucios), la crisis política (con énfasis en el fin del bipartidismo en España, el auge de ideologías ultra conservadoras o movimientos sociales como el 15-M), y la crisis social (englobando crisis humanitarias como la de los refugiados) (García Rodríguez 2016: 51).[[4]](#footnote-4) En los últimos meses, la crisis sanitaria que supuso el Covid-19 se añadió a los parámetros mencionados más arriba, y la perfopoesía que se resguardó en las redes sociales durante la cuarenta hizo recabo en el impacto del coronavirus y el confinamiento en la población (véanse las performances de ‘En tu casa Poetry Slam BCN’, en las que numerosos de los participantes recitaron poemas sobre la cuarentena, las dificultades de manejar teletrabajo y escolarización en casa, la falta de acceso a espacios exteriores, los aplausos diarios para los servicios sanitarios, las dificultades económicas a las que se enfrentan los trabajadores autónomos, los artistas en miseria, los problemas psicológicos que acarrea el confinamiento etc.). El compromiso de esta poesía en la Península Ibérica ha sido poco estudiado por críticos y académicos, y queda mucho camino aún para recorrer (Cullell 2019). Lo mismo puede aplicarse al caso de la perfopoesía en Latino América, que en numerosos países cumple una importantísima labor de compromiso social. En México, por ejemplo, destaca el trabajo de Poetry Slam MX, cuyo circuito nacional da cabida a voces no hegemónicas que recitan en lenguas indígenas y ponen énfasis en interseccionalidades para denunciar conceptualizaciones clásicas de opresión en la sociedad, especialmente aquellas basadas en la xenofobia, la homofobia, la transfobia, el sexismo o el racismo. En la República Dominicana, autores como Alexei Tellerías, cuya labor como gestor cultural y perfopoeta tremendamente activo le aúna a numerosas actividades sociales en varios colectivos de la población, o iniciativas como ‘Grito de mujer. Festival internacional de poesía y arte’, un festival cultural poético-artístico en homenaje a la mujer y contra la violencia que empezó su andadura en la isla caribeña en 2009 y se extiende a eventos simultáneos en más de 30 países durante el mes del marzo de cada año, son ejemplos de solidarización que pretenden ejercer presión positiva ante problemas de la sociedad. En Costa Rica, autoras como como Delia McDonald Woolery y Queen Nzinga Maxwell han realizado una amplia labor de base performativa sobre relaciones coloniales y la construcción de identidades nacionales y culturales abordando en sus versos aspectos como el negrismo, la negritud, el feminismo (feminismo negro, feminismo descolonial), luchas antirracistas o movimientos de mujeres afroamericanas, afrocaribeñas y afrocostarricenses (Solano Rivera & Ramírez Caro 2016: 189). Estas autoras posicionan su compromiso en la intersección de historia, género y etnicidad, y remarcan el valor de la autoestima y la autoafirmación en voces anteriormente ignoradas (Solano Rivera 2014: 373), así como en historias excluyentes. Su perfopoesía aboga por un concepto de nación que reclama el color de su piel y una conciencia de diferencia étnica resaltada a través de la maternidad (Mosby 2003: 232), en contra de la asimilación o la incorporación del individuo a la cultura dominante de forma subordinada. Estas poetas, que no renuncian a las referencias culturales de la sociedad de origen, posicionan voces propias en las prácticas ideológicas de la cultura dominante y ‘sirven de modelo para el desarrollo de una conciencia negra’ (Solano Rivera 2014: 373), empoderando a ‘las mujeres en varios roles sociales, como transmisoras de cultura y de un compromiso con un linaje histórico femenino’ (Solano Rivera & Ramírez Caro 2016: 158). La convivencia de la poesía en un contexto social en cuanto a espacio y audiencia es el punto que le permite acceder a la sociedad desde la misma sociedad. Antònia Cabanilles, citando a Jürgen Habermas, afirma que ‘el espacio de la opinión pública, como mejor puede describirse es como una red para la comunicación de contenidos y tomas de postura, es decir, de opiniones, y en él los flujos de comunicación quedan filtrados y sintetizados de tal suerte que se compensan en opiniones públicas agavilladas entorno a temas específicos’ (2015: 60). En su realización social, la perfopoesía rompe ‘con una discursividad y una performatividad inscritas en lo privado’ que la convierten en exploradora ‘de lo público, de los conflictos, del diálogo y de la interacción directa’ (97), a través de la experiencia compartida entre el autor y su audiencia. Según Layla Martínez, ‘[l]a lectura pública dota al poema de una capacidad para convertirse en una herramienta política muy potente’ (2015: 33), así que los eventos performativos se transforman en espacios de resistencia y lucha gracias a su lectura colectiva: ‘[e]l recital socializa el poema, lo convierte en un arma que puede ser utilizada colectivamente para fines políticos, sea en el sentido que sea’ (2015: 33). Diana Taylor afirma que las performances pueden hacer visibles varias trayectorias culturales y que también son capaces de resistir ante la construcción dominante del poder artístico e intelectual ya que estas ‘funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas’ (Taylor 2011: 19-20). Así, la perfopoesía se convierte en algo compartido que responde a una realidad socio-histórica concreta y específica, como se ha observado en los casos particulares citados más arriba, y urge un estudio de sus posibilidades y su potencial.[[5]](#footnote-5)

La poesía performativa se promociona en gran manera a partir de las redes sociales, así como en los propios locales en los que tiene lugar. En cuanto a su relación con la perfopoesía en general, las páginas web y las redes sociales permiten percibirla como un fenómeno que ‘adquiere cada vez más relevancia e interés entre las y los poetas contemporáneos pues, sin lugar a dudas, supone un antes y un después a la hora de proyectar el texto poético de cara al lector-espectador’ (Montoto 2012: 43). Se ha resaltado en numerosas ocasiones el hecho de que la gran repercusión de la perfopoesía se debe ‘a las redes sociales y a los nuevos medios de comunicación de masas’ (García Villarán 2012a: 68) en los países en los que el acceso a internet está al alcance de la mayoría de la población. Y de hecho, la emergencia sanitaria que ha vivido el planeta de modo global a principio del 2020, con el brote y la propagación mundial del Covid-19, ha acentuado la unión entre la perfopoesía y el mundo digital aún más. El virus obligó a la población mundial del siglo XXI a una pausa total y sin precedentes en la que la población fue confinada en sus casas y durante la cual las redes sociales se convirtieron en la mano derecha de los confinados. Y si gran parte de la sociedad contemporánea vivía ya en un universo totalmente alterado por la tecnología, el Covid-19 aseguró un uso aún más masivo de este conjunto. El impacto de internet y las redes sociales en la poesía contemporánea resulta del todo inconmensurable, y encontramos ahora los términos de ‘lectoespectador’, ‘ciberceptor’ o ‘prosumidor’ que se mencionaron al principio del artículo. Según Rodríguez-Gaona la gestión de comunidades es un factor clave de la socialización virtual, capaz además de construir ‘una efectiva y novedosa dinámica entre lo global y lo local, entre el centro y la periferia’ (Rodríguez-Gaona 2019: 46), por lo que las posibilidades de su impacto se multiplican exponencialmente. En la época del Covid-19, no obstante, el acceso al mundo digital se convirtió en una herramienta de crucial importancia: más allá de ser esta el único modo de contacto social posible, la población acudía a ella en busca de distracción proporcionándole un auge durante la cuarentena que ya venía cogiendo fuerza en los últimos años.[[6]](#footnote-6) La pantalla se convirtió para gran parte del mundo en el medio a través del que se observaba el mundo y a través del que también se conseguía exhibir la creación literaria: ejemplo de ello fue la iniciativa de “Poesía en tu sofá”, liderada en España en marzo de 2020 por la poeta Elvira Sastre junto a Fran Barreno, Andrea Valbuena y Miranda Maltagliati, y que siguió su trayectoria con versiones de “Poesía en tu sofá” en México, Argentina, Uruguay y Colombia un mes después. “Poesía en tu sofá” se planteó como un festival poético que funcionaba a partir de Instagram Live, y su primera edición, programada para los días 20, 21 y 22 de marzo coincidiendo con el Día Mundial de la Poesía, agrupaba a 25 artistas –en su mayoría poetas pero también autores, cantantes o directores de cine– que recitaban durante 30 minutos desde sus casas y desde sus propias cuentas de Instagram, en una especie de jam sessionen línea. A la primera edición de “Poesía en tu sofá” en España le siguieron dos más, con un número similar de artistas en cada una, y con audiencias que rebosaban más de 3,000 espectadores en directo en varias de las lecturas. Sin duda alguna, el coronavirus alteró el paisaje individual y colectivo de la sociedad contemporánea, y en el contexto del confinamiento, en el que la naturaleza plural de la perfopoesía se desintegra en una individualidad compartida con la pantalla como único punto de contacto, se puede observar una aparente lectura (o visualización, o escucha) solitaria, aunque siempre desde el ámbito colectivo que promocionan las redes sociales:

un ritual público, incesante y cotidiano, en el que se pasa de la soledad de la experiencia individual a otro tipo de interacción más gratificante, eminentemente social o compartida, y que tiene su punto de comunión en el reconocimiento o el consumo de una propuesta o de un individuo. Un fenómeno que, como se aprecia, altera fundamentalmente la concepción tradicional de la lectura (Rodríguez-Gaona 2019: 47).

 Así, tanto la perfopoesía cara a cara como aquella que se ha visto obligada a expresarse en una plataforma digital en tiempos recientes, el yo poético se modula con unos interlocutores cómplices y con intereses afines en un espacio de lucha artística en el que los creadores y su público pueden articular sus ideas e inquietudes sobre lo que está pasando a su alrededor. Lo que cabe resaltar entre todas estas performanceses el papel que la poesía desarrolla así como la función del público en ella. La importancia de la perfopoesía radica en su capacidad para trasladar la lírica de un espacio literario muy delimitado a un espacio prevalentemente público y colectivo el que se pueden apreciar paradigmas culturales cambiantes. Los nuevos consumidores pueden incluso defender estéticas que no siempre coinciden con las que salvaguardarían críticos y académicos, e incidir en la necesidad de repensar la noción del propio lector. Más allá de una vuelta a la oralidad primaria de la poesía, el retorno de y a lo colectivo se convierte en uno de los rasgos claves de la perfopoesía, tanto en la poesía performativa cara a cara como en la poesía digital. Ello la convierte en un movimiento no solo literario sino también social en la que lo colectivo toma protagonismo tanto en su forma –oralidad– como en su fondo –mensaje y temática–, uniendo los dos aspectos en un único objetivo, que es el de hacer llegar la poesía a un colectivo directo con el que se comparte el espacio histórico y social.

La perfopoesía persigue una colectividad esencial para la evolución de sus versos en los que se pueden plantear en voz alta y fuerte cuestiones de crucial importancia para la sociedad y dar cabida a asuntos y voces que no encontraban su lugar en expresiones y ámbitos más tradicionales. La poesía performativa tiene una importancia decisiva en la práctica poética de nuestro siglo, y se abre ante nosotros la obligación de prestarle atención crítica.

**Bibliografía:**

Bagué Quílez, L. (2018). "Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente”, *Kamchatka* 2018(11), 331-349.

Baron, N. (2008). *Always On: Language in an Online and Mobile World*, Oxford: Oxford University Press.

Bearder, P. (2020). "Spoken Word is Dead: Long Live Poetry?" *Apples and Snakes*. <https://applesandsnakes.org/2020/05/26/spoken-word-is-dead-long-live-poetry/.>

Berger, J. (2012). "Perfopoesía... Cinco minutos y a escena". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 59-64.

Boudreau, K. E. (2009). "Slam Poetry and Cultural Experience for Children”, *Forum on Public Policy* 5(1), 1-15.

Brunds, A., et al., (Eds.) (2014). *Twitter and Society*. Nueva York: Peter Lang.

Cabanilles, A. (2015). "L'espai del poema". Alba CID & Isaac LOURIDO (Eds.). *La poesía actual en el espacio público*, Bruselas: Éditions Orbis Tertius**:** 59-82.

Casas, A. & C. Gräbner, (Eds.) (2011). *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*. Amsterdam: Rodopi.

Chivite Tortosa, E. (2012). "Una retórica fronteriza: interacción y plasticidad". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 72-83.

Cullell, D. (2019). *La perfopoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*, Madrid: Amargord.

–––. "Covid-19 y poesía: confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia”, *Paraíso: Revista de poesía* 17, TBC.

Fidler, R. F. (1997). *Mediamorphisis: understanding new media*, Thousand Oaks; CA: Pine Forge Press.

Fuchs, C. (2014). *Social Media: A Critical Introduction*, Los Angeles: Sage.

Gallardo, V. (2015). Duelo de versos. *El Mundo* (07.10.2015)**.**

García Rodríguez, A. (2016). "Sociedad y literatura: la poesía actual en una España en crisis”, *Anadiss* 2(22), 49-61.

García Villarán, A. (2012). "¿Qué es esto de la perfopoesía?". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 7-20.

Gendolla, P. (2009). "Artificial Poetry: On Aesthetic Perception on Computer-Aid Literature". Francisco J. RICARDO (Ed.). *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*, Nueva York: Continuum**:** 167-177.

Genz, J. & U. Küchler, (Eds.) (2015). *Metamorphoses of (new) media*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Gere, C. (2002). *Digital Culture*, Reaktion: Londres.

Gijón, M. M. (2013). "The Blogosphere in the Spanish Literary Field. Consequences and Challenges to Twenty-First Century Literature”, *Hispanic Research Journal* 14(4), 373-384.

Gregory, H. (2013). "Youth Take the Lead: Digital Poetry and the Next Generation”, *English in Education* 47(2), 118-123.

Gutiérrez, J. (2014). Cinco años de Poetry Slam en Madrid: de movimiento poético a "tic nervioso". *Rtve* (16.06.2014).

Iglesias Lodares, G. (2012). "Yo-poema. De la poesía a la performance, de la performance a la poesía". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 47-58.

Ingalls, R. (2012). ""Stealing the Air": The Poet-Citizens of Youth Spoken-Word ”, *The Journal of Popular Culture* 45(1), 99-117.

Lechner, J. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*, Alicante: Universidad de Alicante.

Mandiberg, M. (2012). *The Social Media Reader*, Nueva York: New York University Press.

Manzano Franco, J. (2012). "En busca de los orígenes de la perfopoesía española. Juglares y trovadores en la transmisión del poema medieval". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 85-105.

Martín Centeno, Ó. (2012). "Poética multimedia". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 29-40.

Martínez, L. (2015). "La poesía como artefacto explosivo: Recitales y lecturas en revoluciones y conflictos armados”, *Quimera: Revista de Literatura* 380-381, 32-35.

Mex Glazner, G. (2000). "Poetry Slam: An Introduction". Gary MEX GLAZNER (Ed.). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D Press**:** 11-12.

–––. "The Rules". Gary MEX GLAZNER (Ed.). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D Press**:** 13-14.

Mezquita, N. (2012). "¿Perfo... qué?". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escéncia y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 107-112.

Montoto, N. (2012). "Perfopoesía: red de redes". Nuria MEZQUITA & Antonio GARCÍA VILLARÁN (Eds.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones**:** 41-46.

Mora, V. L. (2000). *Mester de Cibervía*, Valencia: Pre-Textos.

–––. (2012). *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.

Morante, J. L., (Ed.). (2016). *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Mosby, D. E. (2003). *Place, Language and Identity in Afro-Costa Rican Literature*, Columbia: University of Missouri Press.

Orviz, D. (2015). "5 facetas (entre muchas otras) del *poetry slam*: Un análisis bipolar y contradictorio”, *Quimera: Revista de Literatura* 380-381, 54-56.

Rodríguez-Gaona, M. (2019). *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales* Madrid: Páginas de Espuma.

Solano Rivera, S. E. (2014). "El giro identitario en la poesía de Shirley Campbell Barr”, *Repertorio americano* 24, 371-393.

Solano Rivera, S. E. & J. Ramírez Caro (2016). "Poética de la liberación en Shirley Campbell Barr”, *Cincinnati Romance Review* 40, 155-200.

Somers-Willett, S. B. A. (2009). *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor: University of Michigan Press.

Strickland, S. (2009). "Poetry and the Digital World”, *English Language Notes* 47(1), 217-221.

Taylor, D. (2011). "Introducción. Performance, teoría y práctica". Diana TAYLOR & Marcela FUENTES (Eds.). *Estudios avanzados de performance*, Ciudad de México: Fondo de Cultira Económica**:** 7-30.

Teuma, J. (2015). Poetry Slam. *The Spanish Herald* (02.05.2015).

Tortosa, V., (Ed.). (2008). *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

Zitomer, R. (2007). "Presenting the Open Mic: Contemporary Readings Under and Beyond Academic Surveillance”, *Philament* 10, 47-58.

1. Los medios de comunicación, internet y las redes sociales han multiplicado exponencialmente el alcance y fomento de la poesía, alterando en gran manera el modo en el que los versos llegan hasta los lectores. Para más información sobre teorías digitales y estudios de los nuevos medios, véanse los siguientes trabajos: Fidler 1997; Mora 2000; Gere 2002; Baron 2008; Tortosa 2008; Gendolla 2009; Strickland 2009; Mandiberg 2012; Gijón 2013; Gregory 2013; Brunds, Burgess et al. 2014; Fuchs 2014; Genz & Küchler 2015; y Bagué Quílez 2018. Asimismo, se encuentran ahora de manera usual expresiones como ‘lectoespectador’, ‘ciberceptor’ (Mora 2012: 19), o ‘prosumidor’ (Rodríguez-Gaona 2019: 170), todas ellas tendiendo en cuenta nuevas formas de lectura y las influencias de los mensajes mediáticos para los productores y consumidores de la época contemporánea. [↑](#footnote-ref-1)
2. Para una descripción más amplia de las jams y los slams, véase Cullell (2019: 2-50). Para una recopilación de la normativa existente alrededor de los slams consúltese Mex Glazner (2000). Cabe reslatar que en el mundo algosajón los slams han sufrido un proceso de institucionalización que no se ha visto aún en el caso hispánico, y la película *Slam* (1997), junto al documental *Slamnation* (1998) o la programación de HBO *Russell Simmons Presents Def Poetry* (2002), contribuyeron en gran medida a ello y a lo que empieza a verse como una plataforma de lanzamiento para acceder a una poesía más seria (Bearder 2020). [↑](#footnote-ref-2)
3. Asimismo, dichos espacios sociales –y normalmente públicos– suponen también unos asistentes mixtos, compuestos por aquellos que asisten al acto poético expresamente y aquellos que simplemente se tropiezan con él, algo que abre la creación poética a nuevos grupos de consumidores. [↑](#footnote-ref-3)
4. Para un ejemplo concreto véase el poema ‘19 de junio del 2012’ de Javier Arnaiz (<https://www.youtube.com/watch?v=NGX3rVIJuRs>, a partir del minuto 1:10:00), una queja contra la aprobación del Congreso de los Diputados en julio del 2012 del mayor recorte económico visto en España durante la democracia y dedicado a los que iniciaron el movimiento de los Indignados el año anterior. El poema, que alude a las manifestaciones que se dieron en todo el país después de la aprobación de los recortes, se inserta plenamente en la basta cantidad de poemas que surgieron alrededor de la crisis económica de España a partir de 2008, aunque remarca igualmente la crisis política y la crisis social que asolaban el país. Desde la perspectiva de una ‘masa’ que sufre en momentos de austeridad y abuso de poder, la semántica relativa a la intimidación y la violencia abunda a lo largo de toda la composición. El dolor de este pueblo, al que se suman el hambre, la angustia y la pobreza desemboca en un grito literal que da cuerpo y sonido a la lucha popular. [↑](#footnote-ref-4)
5. En el mundo anglosajón varias voces se han pronunciado contra el ‘spoken word’ debido a que entienden esta manifestación literaria como una plataforma que sirve únicamente como impulsadora, o como práctica, para poetas emergentes. Según dichas ideas, este proceso de maduración debe superarse para poder acceder a la poesía verdadera –véase ‘Spoken Word is Dead: Long Live Poetry’ (Bearder, 2020) como ejemplo de ello–. Aunque esta visión puede deberse también al proceso de institucionalización de la perfopoesía en el contexto anglosajón mencionado antes, el presente estudio rechaza esta posición y reclama el espacio de la perfopoesía como territorio lírico en plena función –en el que obviamente puede y debe haber aun un proceso de formación y crecimiento por parte de los y las poetas– y en el que se destaca por encima de todo su función social en un contexto concreto y específico. [↑](#footnote-ref-5)
6. En España, la poesía ha encontrado durante la cuarentena un espacio ideal en la popular aplicación Instagram, creada por Kevin Systrom y Mike Krieger en 2010 y especialmente apta para teléfonos inteligentes. Para más detalles sobre numerosas iniciativas poéticas –incluidos varios slams– a las que Instagram ha dado lugar durante la pandemia en la Península Ibérica véase Cullell (2020). [↑](#footnote-ref-6)