



Revista Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo

Cullel, Diana; Díaz-Vicedo, Noèlia

La comunicación no verbal en el *Slam*: el caso de Dani Orviz

Revista Caracol, núm. 21, 2021, Enero-Junio, pp. 246-270

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.i21p246-270>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583769853009>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

UAEM  
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# La comunicación no verbal en el *Slam*: el caso de Dani Orviz

*Non-verbal communication in the Slam: the case of Dani Orviz*

Diana Cullel  
Noèlia Díaz-Vicedo

Catedrática de literatura española en la Universidad de Liverpool (Reino Unido). Ha publicado sobre numerosos autores y movimientos poéticos contemporáneos, con un especial interés en nuevas formas de poesía, la representación del cuerpo en la literatura y el mercado poético de los últimos 30 años.  
Contato: diana.cullel@liverpool.ac.uk

Poeta y doctora en Queen Mary University of London. Ha publicado sobre diversos autores de poesía contemporánea castellana, catalana y anglófona, con especial interés en las teorías de género e identidad y la relación entre cuerpo y lenguaje. Entre sus publicaciones destacan *Constructing Feminine Poetics in the Works of a Late Twentieth-Century Catalan Woman Poet: María-Mercè Marçal* (2014).

Contato: n.diaz-vicedo@qmul.ac.uk  
Inglaterra

Received em: 5 de outubro de 2020  
Accepted em: 3 de novembro de 2020

**PALABRAS CLAVE:**

Poetry Slam; Poesía Contemporánea; Comunicación; Comunicación no verbal; Kinésica

**Resumen:** Los *slams* poéticos se componen de un complejo aparato comunicativo que abarca tanto el mensaje verbal como el no verbal, siendo este último uno de los componentes más ignorados en los estudios filológicos. El siguiente artículo pretende operar de manera multidisciplinar, haciendo uso de la kinésica y de los estudios de comunicación no verbal y performativos con el fin de completar el vacío en los trabajos existentes sobre el fenómeno de los *poetry slams*. Se utilizarán como caso de estudio las tres performances de Dani Orviz en la final del Campeonato del Mundo de Poetry Slam 2020. Dicho campeonato se celebró en línea dada la pandemia del Covid-19, y el impacto de internet en la lirica performativa será también un dato a tener en cuenta en el presente trabajo. Con dicho análisis se intentará proporcionar una aproximación al *slam* como discurso y producto cultural más amplio y válido para el espacio que ocupa en la poesía española de los últimos años.

**KEYWORDS:** Poetry Slam; Contemporary Poetry; Communication; Non-verbal Communication; Kinesics

**Abstract:** Poetry slams employ a highly complex communicative apparatus that comprises both verbal and non-verbal messages –and the latter are rarely considered in literary studies. This article will offer a multidisciplinary approach, making use of kinesics, non-verbal communication studies and performance studies, aiming to fill in a crucial gap in current studies of slam poetry. The article will use the three performances by Dani Orviz in the Grand Poetry Slam 2020 as case study. This world championship took place online due to the Covid-19 pandemic, and the impact of the internet on performance poetry will also be considered in the piece. The article and its analysis will aim to offer a more cohesive and complete study of slam poetry as a discourse and as a cultural product to be able to insert within the field of Spanish contemporary poetry more effectively.

A lo largo de los últimos 15 años han emergido en la península ibérica actividades poéticas de base oral y performativa que han elevado su labor a un movimiento de carácter no solo literario sino también social. Durante este tiempo, y sin que la lectura en el formato tradicional del libro haya desaparecido, la poesía española se ha acercado nuevamente a la oralidad como parte del discurso poético (Ge, 2015), y la perfopoesía se ha convertido en la dimensión lírica que ha eclipsado a todas las demás, acaparando la atención de un amplio público que sigue fielmente todas sus actividades. La perfopoesía o poesía performativa da cabida a multitud de actos literarios que escapan de la página y se llevan a cabo pensando en un público que está a la escucha –más allá de una lectura de la palabra escrita. Los eventos que se suelen incluir dentro de sus parámetros son los recitales transmedia (donde la poesía se aúna a otras artes), las sesiones de micro abierto o *jam poetry sessions*, y los *slams* poéticos. Son estos últimos, los *poetry slams* o *slams* poéticos, los que conformarán el tema de estudio de este trabajo, centrándose mayoritariamente en uno de sus aspectos más obviados por la crítica hasta el momento: los rasgos comunicativos no verbales que se emplean durante la performance. El *slam* está compuesto por un complejo aparato comunicativo que abarca tanto el mensaje verbal como el no verbal, siendo este último tradicionalmente ignorado en los estudios filológicos. El presente artículo pretende operar de manera multidisciplinar, haciendo uso de la kinésica y de los estudios de comunicación no verbal y performativos con el fin de completar el vacío en los trabajos existentes sobre el fenómeno de los *poetry slams*. Se utilizarán como caso de estudio las tres performances de Dani Orviz en la final del Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020, del que se

proclamó ganador. Dicho campeonato se celebró en línea a través de Zoom y YouTube Live –dada la pandemia del Covid-19–, y el impacto de internet en la lirica performativa será también un dato a tener en cuenta en el presente trabajo. Con dicho análisis se intentará proporcionar una aproximación al *slam* como discurso y producto cultural más amplio y válido para el espacio que ocupa en la poesía española de los últimos años.

La perfopoesía, y los *poetry slams* en particular, han sido uno de los aspectos de más éxito en la poesía española peninsular de los últimos lustros (Cullell, 2019, 35). Este formato de poesía performativa, en el que varios poetas suben a un escenario para conseguir un galardón final, se inició en España hacia finales de la primera década del siglo XXI y en el presente reúne a centenares de personas en forma de público a lo largo y ancho del país. Las varias actuaciones de los poetas participantes 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 el 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. En la última ronda los finalistas compiten para conseguir un premio de carácter simbólico.<sup>1</sup> En España, *Poetry Slam España* (ESLAM) es una asociación sin

1 Mex Glazner (2000) y Fanjul (2013) ofrecen interesantes recopilaciones de la normativa existente alrededor de los *slams*, aunque pueden existir significativas variaciones entre diferentes sedes y organizadores. Cabe destacar que en el mundo anglosajón 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 *Slammation* (1998) o la programación de HBO *Russell Simmons Presents Def Poetry* (2002), contribuyeron en gran medida a ello.

ánimo de lucro que aúna a los *Slams* de varias ciudades en una Red Nacional que entre otros objetivos fomenta la poesía *slam* en las ciudades que acogen encuentros periódicos, propicia el intercambio de experiencias organizativas y artísticas, representa *Poetry Slam* España en actos de *slam* dentro y fuera de España, incentiva la agrupación de poetas y personas interesadas en la poesía, y organiza el Campeonato Nacional de *Poetry Slam* en España, del que surgirán los representante que irán a campeonatos internacionales.<sup>2</sup> El éxito de los poetas españoles en los campeonatos exteriores ha sido muy significativo y los representantes de *Poetry Slam* España se han llevado numerosos galardones: en 2012 Dani Orviz ganó el Campeonato Europeo de *Slam*, y en la misma competición de grupos España salió ganadora en 2013. En el año 2017 Margalida Followthelida consiguió el bronce, y en marzo de 2020 Orviz ganó la Copa del Mundo (cuyas actuaciones se analizarán en detalle en las siguientes páginas). Pese a todos estos logros, y el seguimiento masivo de un público que asiste a todos sus actos, los *slams* han recibido escasa atención crítica en el mundo hispánico,<sup>3</sup> y los pocos estudios que existen se han centrado únicamente en su funcionamiento

2 *Poetry Slam* España ha crecido exponencialmente en los últimos 5 años, y cuenta en la actualidad con 30 sedes: Alicante, Ávila, Avilés, Barcelona, Bilbao, Bunyola, Cádiz, Cantabria, Ciudad Real, Compostela, Gran Canaria, Granada, Ibiza, Jaén, L'Hospitalet de Llobregat, Lleida, Llobregat, Madrid, Málaga, Menorca, Móstoles, Oviedo, Palma de Mallorca, Salamanca, Santako, Santander, Toledo, Valencia, Valladolid, Zaragoza. A ellas se unen, además, las actividades de otros grupos de *slam* no asociados. *Poetry Slam* España tiene una fuerte presencia online y en las redes sociales, y su actividad puede seguirse en Facebook, Twitter, Instagram o su canal de Youtube.

3 Para los pocos estudios disponibles sobre el tema véanse Cullel (2015; 2018; 2019); Font i Espí (2015); García Villarán (2012); y Martínez Cantón (2012).

y su importancia dentro de la poesía española contemporánea, sin prestar mucha atención a los rasgos de la propia lírica.

#### POESÍA PERFORMATICA Y COMUNICACIÓN VERBAL

El análisis de la poesía performativa, donde se incluyen los *poetry slams*, se ve dificultado por la hibridez del género. La cuestión se agudiza además con la obsesión de nuestra sociedad por la palabra y la obliteración de otros medios de comunicación que hace obviar posibilidades expresivas de carácter no verbal (Turk, 1985, 147). Según Font y Espí, en la mayoría de los estudios líricos “nos conformamos con el análisis de los aspectos orales que dejan traza textual y obviamos todos los demás” (2015, 26) e incluso dentro de la disciplina en general, “magnitudes básicas como el tono, el modo, el ritmo, el tempo, la dicción, el acento, la impostación de la voz, la cadencia, la armonía, el gesto y la expresión, la intención enfática del verso, el volumen, la carga de sonido, etc., están ausentes sistemáticamente del análisis filológico” (26). Así, es necesario entender “la compleja red de componentes verbales y no verbales que forman un texto literario” (Poyatos, 2010, 277) y abrir el estudio de la perfopoesía a una aproximación más interdisciplinaria que enfatice sus elementos no verbales a partir de la kinésica, los estudios de comunicación interpersonal y no verbal y los estudios performativos. Los rasgos no verbales de la lírica han sido estudiados en el campo de la poesía en lengua inglesa por Julia Novak, quien aboga, siguiendo a Fernando Poyatos –uno de los grandes estudiosos de la comunicación no verbal–, por una expresión total que incluye tres elementos o estratos: lenguaje,

paralenguaje y kinésica (Novak, 2011, 122). Según Novak, la comunicación corporal es capaz de cumplir numerosas funciones en la poesía en directo:

it is employed to express emotions and attitudes towards an implied addressee or the topic of speech; it can serve to regulate interpersonal interactions between performer and audience; it contributes to performer characterisation or helps to characterise a persona, and it reveals interpersonal attitudes and relationships. On the whole, it does not only replace or accompany speech; it can actually modify its meaning. (157)

Así, los elementos de comunicación no verbal –que aportan más del 60% de significado en la comunicación dentro de situaciones sociales (Burgoon y Bacue, 2003, 179)–, adquieren una importancia crucial dentro del estudio del *slam*, que no es sino comunicación poética en todos los sentidos.<sup>4</sup> Igualmente, los estudiosos coinciden en afirmar que la comunicación es “inherently strategic and goal directed” [inherentemente estratégica y dirigida a un objetivo] (Parks, 1994, 592), algo que en el *slam* resulta obvio en vista de su elemento competitivo y su deseo de hacerse con el galardón final, por lo que los poetas harán uso de los varios aspectos comunicativos a su alcance para hacerse con el beneplácito de los jueces y el público. Según Helen Gilbert, “aural signifiers, along with gesture and facial expression, make meaning more tantalizingly accessible and thus attach a promise of some

<sup>4</sup> Rebecca Sánchez presenta un interesantísimo estudio sobre la poesía performativa en lengua de signos americana, a manos de poetas sordos y de manera altamente subversiva. En dichas performances los poetas dependen de, y recurren a, signos no verbales: “signed poetry plays out across hands, arms, and faces, inextricable bound to the body of the poet” (2011, 34). Este tipo de poesía ofrece la posibilidad de redefinir ideas y definiciones de poesía, perfopoesía y, principalmente, voz poética. Véase “«Human Bodies Are Words»: Towards a Theory of Non-Verbal Voice” (Sanchez, 2011) para más información.

understanding” [significantes aurales, unidos al gesto y la expresión facial, hacen que el significado sea más tentadoramente accesible y por tanto se adjunte el compromiso de lo comprensible] (1994, 118-19). Si bien la cuestión en los *poetry slams* recaba no tanto en cómo se interpreta el mensaje sino en cómo se comunica –porque la interpretación de lo lírico siempre será, en el contexto poético, subjetivo y específico para cada espectador– quizás los elementos de comunicación no verbal sí ayudan a los poetas a presentar su propia interpretación de las palabras (y al espectador a decodificarla) de manera más clara y obvia. Del mismo modo, en la poesía oral la recitación puede presentarse de manera muy rápida, sin proporcionar las necesarias pausas que un lector podría marcar durante su lectura donde pueda releer partes que en un primer acercamiento no se entendieron, o para reflexionar sobre sus significados. Los elementos no verbales, entonces, pueden ayudar también a agilizar y mantener la comprensión de los espectadores. Judee Burgoon afirma que la mayoría de las personas tiene una idea intuitiva de cuáles son los aspectos que conforman la comunicación no verbal:

Often called “body language” in the popular vernacular, it is assumed to include gestures, facial expressions, body movement, gaze, dress, and the like to send messages. But this notion of body language is fairly vague and omits a number of important communicative nonverbal elements (such as the use of voice, touch, distancing, time, and physical objects as messages. (1994, 229)<sup>5</sup>

5 Véase ‘An Historical Overview of Nonverbal Research’ (Knapp, 2006) para una breve historia de los estudios de comunicación no verbal. Comprende desde la retórica y el papel de Cicerón en ella, la casi desaparición de este tipo de estudios durante la Época Medieval y el Renacimiento, hasta el surgimiento de estudios fundacionales para la comunicación no verbal en los años 50 del siglo XX y el florecimiento de la disciplina en los años 50 y 60.

Dentro de la comunicación no verbal, Burgoon identifica 7 vehículos o códigos: la kinésica (movimientos corporales como gestos, expresiones faciales, postura o mirada); el paralenguaje (cualidades y modificadores de la voz tales y como pausas, inflexiones, velocidad y ritmo, volumen o entonación); la apariencia física (aspectos manipulables como la vestimenta, el pelo, el uso de cosméticos o adornos); la háptica (la ciencia del tacto); la proxemia (el uso del espacio personal); la cronémica (el uso del tiempo durante el proceso de comunicación, donde se incluye la puntualidad o el tiempo de espera); y los artefactos (objetos manipulables que pueden utilizarse para presentar un mensaje) (Burgoon, 1994, 232). No todos los mencionados vehículos son de igual importancia para el *poetry slam*, pero destacan entre ellos por su aportación al análisis de esta poesía performativa la kinésica, el paralenguaje y de forma transversal la proxemia, la cronémica y los artefactos.

#### IMPlicaciones de la Pandemia Covid -19

El Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020 se celebró en París a finales de mayo de ese año, con la gran final el día 23, y se realizó mediante plataformas virtuales –con los organizadores y los jueces en un bar de la capital francesa– dadas las restricciones que impuso la pandemia mundial del Covid-19. Este no es un medio extraño de procedimiento ya que la poesía performativa suele promocionarse a partir de plataformas virtuales como Facebook, Instagram y Twitter, y se ha resaltado ya en numerosas ocasiones que la gran repercusión de la perfopoesía se debe “a las redes sociales y a

los nuevos medios de comunicación de masas” (García Villarán, 2012, 68). Más allá de la crisis sanitaria, el paso a la celebración en línea respondía ya a un punto que Rodríguez-Gaona identificaba en la poesía española contemporánea: el hecho de que “la red y el circuito de bares y librerías son el medio natural de la poesía [...]: un espacio social en el que pueden entrenarse, formarse, obtener visibilidad, encontrar el tono y los intereses de aquellos interlocutores que conformarán su público o comunidad” (Rodríguez-Gaona, 2019, 97). La pandemia de 2020, entonces, no hizo sino unir con más fuerza dichos espacios y poetas que no conciben ya internet como “una herramienta subversiva, sino el signo de una identidad comunitaria” (Bagué Quílez, 2018, 347), y hacen uso de todas sus dimensiones con naturalidad y eficiencia (Rodríguez-Gaona 2019, 21) dándose a conocer como “lectoespectadores”, “ciberceptores” o “prosumidores” (Mora, 2012, 19; Rodríguez-Gaona, 2019, 170). Durante el confinamiento por el Covid-19, la poesía performativa se vio obligada a expresarse en plataformas digitales, y consecuentemente el yo poético tuvo que modularse a unas dimensiones distintas para afianzar tanto su mensaje verbal como su mensaje no verbal. De este modo, la dimensión social, uno de sus mayores rasgos distintivos, y el vínculo directo con la audiencia que es capaz de moldear e influir la performance, se encontraba invalidado –al menos en los parámetros del formato más tradicional. El impacto de lo digital en los estudios de comunicación no verbal (comunicación mediada por ordenadores, o ‘computer-mediated communication’, o CMC, en inglés) ha sido también considerado. Aunque Venter afirma que la comunicación cara a cara es la manera más adecuada de

transmitir emociones y actitudes –porque esta “gives synchronous feedback between two or more persons and conveys verbal and non- verbal social cues to enhance understanding” (2019, 2)–, también establece que “[a]s digital tools and social networks became the main mode of interaction for many people, interpersonal communication has changed” (2019, 1), creando un nuevo paradigma de comunicación interpersonal (3) que afecta también al modo en el que los productos culturales, como el *slam*, se presentan en línea.<sup>6</sup>

#### KINESIA Y PARALENGUAJE

El representante de España en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* de 2020 fue Dani Orviz, asturiano afincado en Barcelona y gran promotor del movimiento *slam* en la península ibérica. El autoproclamado “poeta, vídeo-artista, performer, caricato y comunicador”,<sup>7</sup> llegó a la final de París holgadamente, y en ella recitó los poemas “Un día en la vida”, “Pero con funky” y “Guerra” (que recaudó el máximo de 30 puntos).<sup>8</sup> En los *slams* los poetas dependen totalmente del público, no únicamente porque la audiencia puede alterar la performance de los poetas –Novak afirma que los asistentes

6 Véase Cullel (2020) para un análisis detallado de la poesía performativa española en línea durante la pandemia.

7 Véase la página web de Orviz para más información sobre su biografía y trabajo poético. La web contiene también numerosas grabaciones de sus performances, que aunque no puedan suprir la experiencia del directo son capaces de ofrecer indicaciones sobre la naturaleza y el carácter de su trabajo: <http://daniorvizpoeta.com>.

8 Los poemas que Orviz recitó en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* pueden encontrarse en varios canales de YouTube –incluyendo el del propio Campeonato–.

son capaces de “provoke a poet to alter the tempo of his/her delivery. They may prompt him/her to change the order of his/her pieces, or to skip a line. They may drown out parts of a poem in loud laughter and request that other poems be repeated” (2011, 173) – sino que también dependen de ellos para la puntuación. Como tal, el buen *slammer* intentará medir la respuesta del público hacia su mensaje, y recurrirá a varios elementos para asegurarse de que dicho mensaje llegue correctamente. Cabe mencionar también que estos elementos, que son los no verbales o el lenguaje o comportamiento corporal, “can modify the meaning suggested by the verbal text, [...]: the body’s contribution in a live poetry performance is not simply a redundant add-on to the verbal” (Novak, 2011, 147), por lo que es esencial prestarles atención. Asimismo, y pese a los innumerables estilos existentes entre *slammers* –desde poetas que dependen de una teatralización de su palabra hasta otros que llevan a cabo un recital del todo naturalizado y sin estridencias–, todos ellos persiguen el mismo objetivo: la comunicación. Christopher Turk cita a Michael Argyle cuando este último afirma que “language evolved and is normally used for communicating information about events external to the speakers, while the non-verbal code is used, by humans and by non-human primates, to establish and maintain personal relationships” (en Turk, 1985, 147). Aplicado al *slam*, la palabra equivaldría a la parte literaria del evento, y los elementos no verbales –más o menos teatralizados o naturalizados– que la acompañan serían el aspecto que busca al público, que persigue su participación y compromiso hacia la poesía. Turk afirma que “[n]on-verbal messages are subconscious in all except practised actors” (1985, 148), quienes

son capaces de manipularlos con gran destreza y habilidad, algo que Yi-Fu Tuan corrobora cuando alega que “[w]e are not [...] usually aware of how our bodies form patterns and rhythms, or of how our bodies command space. In ritual and theatre, people are of course far more conscious of their relations” (1994, 159). Estas afirmaciones podrían en parte explicar la gran variación en el grado de teatralización existente entre *slammers*, aunque resulta obvio que Dani Orviz, quien se considera a sí mismo *performer* y comunicador, es plenamente consciente de los varios tipos de comunicación que se pueden emplear al actuar frente a un público. Al principio del artículo se mencionaron los 7 vehículos comunicativos que Burgoon identificaba para la comunicación no verbal –la kinésica; el paralenguaje; la apariencia física; la háptica; la proxemía; la cronémica; y posibles artefactos empleados en la performance (1994, 232). Si bien los artefactos y la háptica no caben en el análisis del *slam* –en los *poetry slams* no se suele permitir el uso de ningún instrumento externo y los poetas permanecen siempre a cierta distancia del público–, la kinésica y el paralenguaje son códigos esenciales.<sup>9</sup>

9 Aunque la extensión de este artículo no permite indagar en ellos, la proxemía y la cronémica son aspectos también interesantes, ya que, en el primero de los casos, resulta relevante observar cómo los poetas utilizan su espacio personal encima de un escenario muchas veces improvisado; en el caso de la cronémica, dado el límite de 3 minutos del que disponen los poetas para recitar, el uso del tiempo en el que se enmarca el poema y la comunicación con el público es también de gran distinción (algo que enlaza también muy bien con las ideas del lector contemporáneo como alguien que privilegia una lectura breve por encima de una larga y pausada, pero sobretodo más visual –véanse los trabajos de Schaefer (2015) y de Mora (2012) para más detalles sobre los lectores del momento). La apariencia física es un vehículo en el que este artículo no parará demasiada atención, más allá de destacar el hecho de que Dani Orviz suele vestir siempre sombrero y camisetas vinculadas al mundo del *poetry slam* –y tal fue el caso durante todo el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* de 2020. El uso de esta vestimenta, que casi podría considerarse a

Un simple cotejo de las performances de Orviz revelan a un poeta que hace un uso extensísimo de la kinésica, la cual reúne gestos y movimientos corporales, en los que se incluyen las expresiones faciales, la postura y la mirada. Poyatos la define como

[c]onscious and unconscious psychomuscularly-based body movements and intervening or resulting still positions, either learned or somatogenic, of visual, visual-acoustic and tactile and kinesthetic perception, which, whether isolated or combined with the linguistic and paralinguistic structures and with other somatic and objectual behavioral systems, possess intended or unintended communicative value. (Poyatos, 2002, 185)

Según Poyatos, la kinésica debe integrarse entre los demás sistemas corporales de la comunicación y tiene que reconocerse su percepción multisensorial y su transmisión en el espacio y el tiempo a través del habla, pero también de modo independiente como sistema antropokinésico (251). En las actuaciones de Orviz puede observarse cómo el poeta hace un amplio uso de gestos y movimientos corporales siempre de la mano de la palabra. Con expresiones del rostro altamente efusivas –mucho más obvias en el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* ya que el formato online le permitía a Orviz acercarse considerablemente a la pantalla, con lo cual los espectadores podían apreciar mejor sus pequeñas y complejas gesticulaciones faciales (algo que en un *slam* cara a cara resulta más difícil dada la distancia espacial entre

---

medio camino entre la apariencia física y el uso de artefactos –a modo de disfraz–, ayuda a crear y a dar forma a un personaje en la performance de Orviz: la imagen de un *slammer* muy particular, reconocible e implicado en el circuito *slam* (en el Campeonato del Mundo vistió camisetas de varias sedes slam de España) y que el público reconoce y recuerda rápidamente.

poetas y público)—,<sup>10</sup> el asturiano enfatizaba el mensaje de sus poemas al tiempo que ayudaba al lector a seguir con mayor agilidad sus palabras y decodificaba también hasta cierto punto sus ideas e interpretaciones. En dicha expresión facial juega un papel importantísimo el modo en el que Orviz mira a la cámara, siempre de manera directa, algo que nuevamente la versión en línea del Campeonato permitió llevar a cabo de modo mucho más inmediato. Numerosos estudiosos han subrayado la importancia de mirar directamente al receptor de la comunicación (siendo la mirada un elemento de la comunicación no verbal) ya que la acción les implica en el acto y, de manera subconsciente, transmite el mensaje de que se debe escuchar y estar atento (Turk, 1985, 154), favoreciendo la creación de un ‘nosotros’ colectivo que permite entablar un excepcional vínculo con el público.

---

10 En lo referente al rostro, y según Burgoon y Bacue, “among nonverbal channels, the face is most closely monitored and most controllable, thus allowing communicators greater capacity to modulate expressions according to their intentions.” (2003, 185), pero como se ha mencionado ya, en el espacio usual la distancia entre poetas y espectadores puede no permitir este tipo de apreciaciones. El espacio en el que tienen lugar los *slams*, y cómo este infiere en la comunicación, sería otro aspecto de gran interés para abordar. En el ámbito del teatro, la separación entre los actores y el público se enfatiza a través de focos en el escenario y oscuridad en la platea (Tuan, 1994, 163), algo que no resulta tan obvio en el *slam* dado que en cuantiosas ocasiones se utiliza un escenario improvisado. En el formato de *slam* en línea, la separación vendría marcada por la pantalla, y el hecho de que el poeta no ve a la audiencia. En cuanto al espacio en sí, Carlson remarcaba el hecho de que en “[t]he late Middle Ages and early Renaissance [...] theatre existed as an important part of urban life without any specific architectural elements being devoted to its exclusive use” (1994, 171), un rasgo que coincide plenamente con el *slam* e incide en sus resonancias sociales. El *slam* suele tener lugar en un espacio de carácter social, en que el público congrega en una marcada *communitas* cuyas resonancias simbólicas inciden en las expectativas de la audiencia y amplifican el aspecto colectivo de la experiencia. Para un análisis más profundo del espacio social del *slam* vinculado al público —y con articulaciones directas al teatro medieval y lo carnavalesco— véase el capítulo “Batallas poéticas: el *poetry slam* y la lucha en defensa de la poesía” (Cullell, 2019, 51-82).

En cuanto al uso del cuerpo en la comunicación no verbal, Orviz se distingue por hacer copioso recurso de la percusión corporal para dar una patente musicalidad a sus versos –chasquidos con los dedos, palmadas contra los muslos, el pecho o la frente, y la marcación del ritmo a través del sonido de sus pisadas–, un aspecto que se encuentra al límite de lo permitido en el *slam*, ya que la utilización de música está prohibida más allá de la que el poeta pueda producir con su propio cuerpo. La percusión corporal fue un elemento clave en la performance de su poema “Pero con funky” en el Campeonato del Mundo: los chasquidos de los dedos y los golpes en la frente, el pecho y la cadera –los cuales se oyen perfectamente, pero en ocasiones quedan fuera de la visualización de la pantalla– crean un ritmo que enmarca sus palabras y subraya el mensaje y el propio título, haciendo referencia al género musical y convirtiendo el poema en una composición casi cantada. Orviz pone pausa a la percusión corporal en algunos puntos de la performance, lo cual crea un contraste que resalta claramente la relevancia de esos versos en particular: el poema, una implacable crítica a la vida del hombre contemporáneo atrapado en un sistema que lo maltrata y opriime invariablemente, destaca sin la percusión corporal los momentos de mayor pesadumbre y dominación –casi a modo de monólogo dramático–, al tiempo de los ritmos repetitivos de la percusión agudizan el carácter cíclico de la vida humana.<sup>11</sup> La percusión adquiere otro cariz en la performance de “Un día en la vida”, en la que los sonidos percusivos tan característicos de Dani Orviz

11 Cabe resaltar aquí que la temática de carácter social y reivindicativo es un rasgo habitual en el *slam* y la perfopoesía del siglo XXI, véase Cullell (2019, 83-104).

se acompañan además de sonidos onomatopéyicos o elementos conocidos como alternantes en el paralenguaje (Poyatos, 2002, 142). La composición, que trata la rutina humana impuesta por el trabajo, se inicia con la cadencia del reloj que marca los segundos y el inicio del día y continúa punteando los momentos de la jornada a través de la sonoridad de las acciones que realiza el personaje retratado en el poema. Dichas acciones se acompañan de la imitación o recreación del sonido en el propio vocablo del acto nombrado o su objeto: desde el despertador y su alarma hasta las zapatillas, la ducha, el desodorante, el ascensor, el coche, hasta el teclado en el trabajo o la copa de alcohol con los amigos. En ciertas ocasiones la onomatopeya reemplaza incluso su referente, como es el caso de la alarma del despertador o la sirena de la policía –ambos, señales que reclaman urgentemente la atención del personaje. De nuevo, y al igual que la percusión en el caso de “Pero con funky”, las onomatopeyas cesan a lo largo del poema para reclamar la atención del público en un movimiento inverso: el vacío –aunque se podría argumentar aquí que su onomatopeya es la ausencia de sonido– en el que cae el personaje cuando reflexiona sobre su vida marcada por una oprimente rutina obliga a los espectadores a ponderar su propio sometimiento al trabajo y el ritmo de vida que este impone –nuevamente un poema de tono social. Asimismo, y en un eco también del primer poema que se ha comentado, las onomatopeyas que se repiten inmutablemente en el poema (el reloj, el tecleado del ordenador, el coche y las zapatillas) enmarcan los puntos álgidos de la rutina humana, señalando su invariable automatismo y su existencia casi al margen de la propia persona. “Un día en la vida” es una performance también rica en

movimientos corporales que acompañan a las mencionadas onomatopeyas: el gesto de las manos que reproduce el acto de ponerse el desodorante, cómo baja un ascensor, la conducción de un coche, el uso del teclado en el trabajo o la acción de dormir. Estos gestos, que refuerzan la comunicación crean una multiplicidad de estratos o capas que se unen para reproducir el poema ante el lector a varios niveles: intelectual, auditivo y visual, al que podría sumarse también el emocional por el modo en el que la audiencia puede interpretar los poemas o verse reflejada en su mensaje. El último poema que Orviz recitó en la final del Campeonato del Mundo y que recibió la máxima puntuación, “Guerra”, muestra parecidos y diferencias con los poemas vistos hasta el momento. “Guerra”, dedicado a las madres de todo el mundo que ven a sus hijos sufrir y perecer en conflictos armados, no hace uso de percusión corporal pero sí emplea una cantidad limitada de onomatopeyas y de gestos. El poema empieza con Orviz entonando ‘Om’, uno de los mantras más sagradas del hinduismo y el budismo, al tiempo que practica el mudra del Ser Interior a la altura de la frente. Con esta práctica Orviz intenta transmitir una sensación de presencia y paz al abrir el poema, clara oposición a su título y a la temática que se tratará durante el resto de la composición –o a la palabra que precisamente cerrará la performance, en un proceso cílico que es característico ya de Orviz. Al mantra le siguen gestualidades de carácter casi religioso o de plegaria, y la imagen simbólica de la madre meciendo una cuna al tiempo que entona una nana, algo que Orviz reproduce con gestos balancines y la entonación rítmica de los versos y que reaparecerá en la segunda mitad del poema al modo de las repeticiones claves también vistas antes en el poeta. “Guerra”

carece de percusión como tal, pero los momentos de violencia se resaltan con gritos conocidos como diferenciadores en el paralenguaje, o con sonidos onomatopéyicos estridentes: los de la metralleta; los zumbidos de las balas; el del viento como una alarma; o incluso el pronombre ‘tú’ que se convierte en disparos que hieren indiscriminadamente a las víctimas de los conflictos. Los mencionados recursos no hacen sino mantener a la audiencia en vilo, atenta e implicada, y los aullidos de Orviz en el poema dan voz y cuerpo de manera simbólica al monstruo protagonista de la composición: la guerra. La cantidad limitada de onomatopeya y gestualidad corporal, especialmente en un poema que sigue a otras dos performances altamente cargadas de los elementos mencionados, subraya la importancia de las ideas que transmite la composición.

Otro de los elementos del paralenguaje al que recurre Orviz son los diversos usos de la voz. Fernando Poyatos (2002) habla de la importancia de varios aspectos referentes a la voz, entre los que destacan el timbre, la resonancia, el tempo, el tono, la entonación, el ritmo y la duración silábica. Orviz, como buen comunicador, recurre a casi todos ellos. El tono, que Poyatos define como “[t]he most versatile message-conveying feature of voice, which accompanies all verbal and nonverbal communicative sounds with the subtlest possible symbolic variations” (2002, 10), se emplea para matizar la intención de los versos y ayuda a la audiencia a seguir la intención del poeta –aunque en cierto modo esto puede limitar también el proceso interpretativo, como se mencionó antes. Su uso es de particular interés cuando se relaciona a expresiones faciales y corporales específicas (como los bostezos

y el tono de la frase que les sigue en “Un día en la vida”; o el tono oscuro que sigue a los muchos gritos de “Guerra”), y que pueden expresar reproche, premoniciones sombrías, miedo, cansancio, e incluso indignación y enojo. En las performances de Orviz la duración silábica resulta también de crucial importancia, y las alteraciones en este respecto ofrecen al poema una riqueza expresiva que puede aportar duda, reticencia, dramatización o sorpresa entre otros. Mezclados con los varios elementos de la voz encontramos en las performances de Dani Orviz varios diferenciadores, los cuales, según Poyatos, “can communicate without concurring verbal language [...] ; they all alter normal breathing and the audible and visual characteristics of speech, influencing kinesics and affecting the whole triple structure language-paralanguage-kinesics” (2002, 57). En Orviz, diferenciadores como los gritos ya mencionados en “Guerra”, los bostezos en “Un día en la vida” o las varias pausas a modo de suspiro de “Pero con funky” forman parte del entramado comunicativo y se suman a la comunicación no verbal del poema para dar lugar a un producto cultural rico en variaciones y diferentes categorías.

## CONCLUSIÓN

Sin indagar en los méritos de carácter puramente estético que le proclamaron ganador del Campeonato del Mundo de Poetry Slam, Dani Orviz integró elementos de la comunicación no verbal como parte esencial de su conjunto poético performativo. Estos elementos, que incluyen rasgos teatrales y de dramatización, corresponden a lo que Elza Venter afirma citando

a Lamichhane: “[g]ood communication is an art that should be developed” (en Venter, 2019, 1). Asimismo, otros estudiosos de la comunicación no verbal como Burgoon y Bacue (2003, 181) han afirmado que las aptitudes y habilidades no verbales optimizan la interacción social y propician un mejor intercambio comunicativo. Este aspecto es especialmente importante cuando se comunican ideas, opiniones o mensajes de un alto contenido emocional (Venter, 2019, 2) como es lo poético. El resultado parece dar un giro conceptual de la poesía para el lector contemporáneo, quien deja de ser exclusivamente lector y se convierte también en espectador. Si bien la dramatización mencionada puede no funcionar en todos los casos y para todos los poetas, en el caso de Orviz multiplica la conexión con el público y capta y retiene su interés durante los 3 minutos que dura la recitación. El uso de elementos de la comunicación no verbal en el *slam* puede explicarse por el interés de los poetas en lograr una conexión y comunicación con la audiencia que les permita hacerse con el galardón final, pero igualmente puede responder a un entendimiento más intrínseco del objetivo comunicativo, a otra manera de entender y expresar la poesía. De esta manera, la poesía corresponde a otra forma de expresión, concibiéndose como una experiencia compleja y múltiple que responde e implica a numerosos estímulos que se complementan con el amplio acto sensorial de lectura que describía Poyatos (2010, 277). Así, el *slam* ofrece al público la posibilidad de experimentar aquello que Kreider afirma: “an artwork is able to relate to its context not only through an arbitrary linguistic relation, but also through the physical and existential relation that the artwork’s material properties have with the

world of objects and things” (Kreider, 2015, 82). Siguiendo las performances que se han visto en este trabajo, las cuales imponen capas de sentido sobre otras capas de sentido –palabra, onomatopeya, gesto representativo de la acción o su objeto–, el *poetry slam*, y de manera más general toda la poesía performativa contemporánea, requiere un estudio multidisciplinar para desentramar su armazón. Una aproximación filológica tradicional en la que se estudie solo la palabra escrita no refleja la evolución de la lírica en el siglo XXI ni tampoco la complejidad del producto cultural que es el *slam*: la palabra hablada y acompañada de un paralenguaje que no busca sino una conexión más directa con su público. En cierta manera no deja de ser un retorno a los orígenes de la poesía, donde la base oral y social componían sus principios. El *slam* poético va en busca de un público interesado en una poesía que se adapte al eje espacio-temporal de su tiempo, y su temática (en numerosas ocasiones de cariz social y sujeta a un límite de 3 minutos) se sitúa en línea con una audiencia que dispone de un tiempo limitado y de nuevas expectativas de lectura y su experiencia, de fácil adaptación a nuevos contextos y medios. Así, el salto al formato en línea debido a la situación de la pandemia del Covid-19 forzó a que el Campeonato del Mundo de *Poetry Slam* 2020 se celebrara vía Zoom y YouTube Live sin grandes consecuencias. En definitiva, una aproximación multidisciplinar y más holística al *slam* es necesaria para considerar no sólo los nuevos movimientos poéticos en el siglo XXI sino para poder extender los límites del espacio de la poesía y acercarnos a su desarrollo como producto literario y también cultural, elementos clave para la continuidad de la poesía y su constante evolución.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bagué Quílez, Luis. “Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente.” In: *Kamchatka*, 11, 2018, 331-49.
- Burgoon, Judee K. “Nonverbal Signals.” In: Knapp, Mark L. & Gerard R. Miller (org.). *Handbook of Interpersonal Communication*. Thousand Oaks: Sage, 1994, 229-285.
- Burgoon, Judee K. & Aaron E. Bacue. “Nonverbal Communication Skills.” In: Greene, John O. & Brant R. Burleson (org.). *Handbook of Communication and Social Interaction Skills*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 2003, 179-219.
- Carlson, Marvin. “Environmental Space.” In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 170-76.
- Cullell, Diana. “Covid-19 y poesía: Confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia.” En: *Paraíso. Revista de poesía*, 17, 2020, TBC.
- Cullell, Diana. “¿De lo bélico a lo poético? El Poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía.” In *Kamchatka*, 11, 2018, 239-57.
- Cullell, Diana. *La perfopoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*. Madrid: Amargord, 2019.
- Cullell, Diana. “(Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams and Poetry Jam sessions in Contemporary Spain.” In: *Hispanic Research Journal*, 16, 6, 2015, 547-61.
- Fanjul, Sergio C. “Poetas contra raperos.” In: *El País*, 18 abril 2013.
- Font i Espí, Marçal. “Escritura a viva voz.” En: *Quimera: Revista de Literatura*, 380-381, 2015, 25-28.
- Ge, Jesús. “Momento actual de la poesía oral.” In: *Quimera: Revista de Literatura*, 380-381, 2015, 50-51.

- Gilbert, Helen. "Orality." In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 116-23.
- Knapp, Mark L. "An Historical Overview of Nonverbal Research." In: Manusov, Valerie & Miles L. Patterson (org.). *The Sage handbook of nonverbal communication*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, Inc, 2006, 3-19.
- Kreider, Kristen. "Material Poetics and the 'Communication Event'." In: *A Journal of the Performing Arts*, 20, 1, 2015, 80-89.
- Martínez Cantón, Clara Isabel. "El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam." In: *Castilla, Estudios de Literatura*, 3, 2012, 385-401.
- Mex Glazner, Gary. "Poetry Slam: An Introduction." In: Mex Glazner, Gary (org.). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*. San Francisco: Manic D Press, 2000, 11-12.
- Mezquita, Nuria & Antonio García Villarán (org.). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*. Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 2012.
- Mora, Vicente Luis. *El lectopectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- Novak, Julia. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Parks, Malcolm R. "Communicative Competence and Interpersonal Control." In: Knapp, Mark L. & Gerard R. Miller (org.). *Handbook of Interpersonal Communication*. Thousand Oaks: Sage, 1994, 589-618.
- Poyatos, Fernando. "La formación académica sobre los libros y la lectura a través de los estudios de comunicación no verbal." In: *Didáctica: Lengua y Literatura*, 22, 2010, 277-96.
- Poyatos, Fernando. *Nonverbal Communication across Disciplines*. Amsterdam; Philadelphia, Pa.: J. Benjamins Pub. Co., 2002.
- Rodríguez-Gaona, Martín. *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, 2019.

Sanchez, Rebecca. “«Human Bodies Are Words»: Towards a Theory of Non-Verbal Voice.” In: *CEA Critic*, 73, 3, 2011, 33.

Schaefer, Heike. “Poetry in Trasmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age.” En: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 10, 2015, 169-82.

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

Tuan, Yi-Fu. “Enacting space.” In: Counsell, Colin & Laurie Wolf (org.). *Performance Analysis: An Introductory Coursebook*. Londres: Routledge, 1994, 156-64.

Turk, Christopher. *Effective Speaking: Communicating in Speech*. Londres: Chapman and Hall, 1985.

Venter, Elza. “Challenges for Meaningful Interpersonal Communication in a Digital Era.” In: *Hervormde Teologiese Studies*, 75, 2019, 1-6.