

---

This is the **published version** of the article:

Casamayor de Bolò, Roser; Santamaria, Núria , dir. Liminaritat i dislocació en el dispositiu poètic de Maria Sevilla al Festival Poetry Africa 2020. 2021. 72 pag. (1174 Màster Universitari en Estudis Teatral)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/249808>

under the terms of the  license

**LIMINARITAT I DISLOCACIÓ EN  
EL DISPOSITIU POÈTIC DE MARIA  
SEVILLA AL FESTIVAL POETRY  
AFRICA 2020**

Roser Casamayor de Bolòs  
Màster Universitari d'Estudis Teatral  
Curs 2020-2021  
Tutora: Núria Santamaria

A tantes mestres i amigues

## RESUM

Aquest treball es proposa d'analitzar l'actuació de Maria Sevilla al Poetry Africa 2020. Per fer-ho, es considera la proposta de Sevilla com un *dispositiu poètic* (Christopher Hanna 2010: 10) que busca activar, en un context determinat, la interacció amb un públic potencial. La primera part del treball és una contextualització de l'obra de Sevilla i la segona part és l'anàlisi del dispositiu poètic.

El treball resol que el dispositiu de Sevilla genera una experiència estètica liminar (Erika Fischer-Lichte 2011: 347-357; 2014: 29-30) a l'espectador a través de la corporalitat (de la *performer* i dels elements en escena), la veu poètica i el discurs (el xoc entre el *jo poètic* i les accions del cos fenomènic), i amb la triple mediació de la gravació i muntatge audiovisuals, la maquinària que distorsiona la veu de l'artista, i l'espectador, receptor últim del dispositiu. Tota aquesta experiència provoca una desestabilització de la percepció de l'espectador i del concepte tradicional de *recital* i, al mateix temps, activa interaccions noves amb l'espectador.

**PARAULES CLAU:** Maria Sevilla; poesia catalana; dispositiu poètic; poesia pública; liminaritat; corporalitat.

## ABSTRACT

This thesis analyses the performance of Maria Sevilla at the Poetry Africa 2020 festival. To do so, we consider Sevilla's proposal as a poetic device (Christopher Hanna 2010: 10) that seeks to activate, in a given context, an interaction with a potential public. The first part of the thesis consists of a contextualization of Sevilla's work, and the second part is the analysis of the poetic device.

This thesis proposes that Sevilla's poetic device generates a liminal aesthetic experience (Erika Fischer-Lichte 2011: 347-357; 2014: 29-30) to the spectator. This is achieved through the corporality of the performer and the different elements on stage, the poetic voice and discourse (the clash between the poetic self and the actions of the phenomenal body), and the triple mediation of the audiovisual recording and editing, the machine that distorts the artist's voice, and the spectator, final recipient of the poetic device. This whole experience causes a destabilization of the spectator's perception, transforms the traditional concept of a poetic recital and, at the same time, activates new interactions with the spectator.

**KEYWORDS:** Maria Sevilla; Catalan poetry; poetic device; public poetry; liminality; corporality

## ÍNDIX

1.	Introducció.....	5
1.1.	Maria Sevilla: poeta i <i>performer</i> .....	5
1.1.1.	Poesia escrita: <i>el llenguatge ha desposseït el cos</i> .....	6
1.1.2.	La relació amb la poesia pública.....	9
1.1.3.	De l' <i>exposició</i> a l' <i>ostentació</i> : del recital a la <i>performance</i> poètica.....	12
2.	L'actuació de Sevilla al Poetry Africa 2020.....	15
2.1.	El festival.....	15
2.2.	La participació de l'Institut Ramon Llull.....	16
2.3.	Anàlisi del dispositiu poètic.....	17
2.3.1.	Breu descripció.....	17
2.3.2.	Posada en escena.....	19
2.3.2.1.	Corporalitat i experiència estètica liminar.....	19
2.3.2.	Veu i discurs.....	21
2.3.4.	Ús de la maquinària.....	23
2.3.5.	Una triple submissió.....	24
3.	Conclusions.....	27
4.	Annex.....	29
4.1.	Poemes que apareixen al dispositiu poètic.....	29
4.2.	Taula esquemàtica dels elements que entren en joc en el dispositiu poètic.....	35
4.3.	Cartellisme.....	67
5.	Bibliografia.....	69

## 1. INTRODUCCIÓ

L'objectiu principal d'aquest treball és oferir una anàlisi aprofundida del dispositiu poètic de Maria Sevilla al festival Poetry Africa 2020. Aquesta intervenció es va fer pública el 14 d'octubre del 2020 en format audiovisual a través d'un vídeo de YouTube que va penjar l'Institut Ramon Llull a la seva plataforma ([Institut Ramon Llull, 2020](#)).

Abans d'analitzar el dispositiu, cosa que farem a la segona part del treball, oferirem una breu contextualització de l'obra en la trajectòria personal de l'autora (relacionada amb l'acostament de la seva poesia a la performativitat), i en el fenomen de la poesia pública a Barcelona.

Per fer l'estudi solvent que es proposa el treball, la investigació pren com a punt de partida per a l'anàlisi el concepte de *dispositiu poètic* de Christopher Hanna (2010: 10) i la disciplina dels *Performance Studies* —concretament, l'estètica del performatiu de Fischer-Lichte (2011, 2014). Això no treu que en certs punts s'adoptin eines de la tradició hermenèutica-historicista per tal de possibilitar aproximacions el més completes possibles a l'objecte d'estudi. En el fons, és a través de l'acostament i el diàleg de totes aquestes disciplines que es pot comprendre en profunditat el fenomen que s'estudia.

### 1.1. Maria Sevilla: poeta i performer

Maria Sevilla (Badalona, 1990) és filòloga catalana i professora associada de llengua i literatura a la Universitat de Barcelona, amb una tesi en curs sobre *La passió de Renée Vivien*, de Maria Mercè Marçal. La seva activitat com a escriptora es concentra en quatre llibres de poesia i nombrosos i diferents dispositius poètics.

La primera publicació literària de l'autora és del 2015, *Dents de polpa* (Premi Bernat Vidal Tomàs, AdiA Edicions); el 2017 apareix la seva segona publicació, *Kalàixnikov* (Premi Ciutat de Manacor, Món de Llibres); i les segueixen la *plquette if true: false; else: true* (Premi Carles Hac Mor 2020, Editorial Fonoll); i, enguany, la publicació de *Plastilina* (Editorial Fonoll). Pel que fa a poesia sonora<sup>1</sup> destaquen, entre tantíssimes d'altres, la seva participació al Festival Internacional de Poesia de Barcelona del 2017, al Poesia i + el 2018, i al Poetry Africa el 2020.

---

<sup>1</sup> Entenem per *poesia sonora* o *polipoesia* tota poesia que, mantenint com a centre la veu del poeta, hi afegeix altres elements lligats a la posada en escena, com ara la música, la dansa, els gestos i les llums (Eduard Escoffet i Lis Costa: 11).

### 1.1.1. Poesia escrita: *el llenguatge ha desposseït el cos*

Tot i que no hi ha cap treball exhaustiu destinat exclusivament a tractar la poesia escrita de Sevilla, sí que s'hi han interessat diferents estudiosos. Destaquen concretament les aportacions de Meritxell Matas (2019, 2019a i 2020), de Marc Audí (2018) i de Margalida Pons (2020, 2021). Els dos primers subratllen les connexions, ja sigui estilístiques (en el cas d'Audí) o temàtiques (en el cas de Matas), amb altres autores coetànies. Audí lliga la poeta amb Maria Cabrera, i Matas la connecta amb un cúmul de poetes publicades del 2010 al 2018: Lucía Petricelli, Raquel Santanera, Sònia Moya, Glòria Coll, Maria Isern o Sílvia Bel, entre moltes d'altres. Pons la tracta des de l'òptica de les teories afectives. També la citen, connectant-la amb autors de la seva dècada, la majoria dels balanços poètics que s'han fet des del 2015 durant el lliurament dels Jocs Florals (Jordi Marrugat, 2016; Francesco Ardolino, 2018; Ingrid Guardiola, 2021); i la recullen les antologies de Portell *Amors sense casa. Poesia LGBTQ catalana* (DA 2018) i *Massa mare*, a cura de Maria Cabrera (DA 2019). Finalment, s'hi aproximen estudiosos de la literatura amb ressenyes a revistes especialitzades (Cabrera 2015, Matas, 2017) i periodistes a través d'entrevistes a mitjans (Sebastià Portell, 13 de maig de 2017; Jaume C. Pons Alorda, 24 de setembre de 2015). No són molts, però, els textos que es dediquen a escriure sobre la seva obra de forma exclusiva i rigorosa. Potser perquè és una autora en actiu, potser perquè no s'ha destacat prou la petjada que ha tingut i que té en autors i autores més joves (tal vegada perquè ja s'ha donat aquest paper a Mireia Calafell i costa treure-l'hi), o perquè hi ha tantes poetes catalanes joves que és difícil destriar-ne el gra de la palla: «Perquè en els darrers tres o quatre anys s'han multiplicat i consolidat a una velocitat realment sorprenent» (Ardolino, 2018: 50).

Però què diuen de la seva poesia escrita tots aquests estudiosos de la seva obra? D'una banda, la totalitat dels autors en destaquen la relació fracturada, hipertrofiada, del jo poètic amb el cos i la importància formal de la precisió rítmica i mètrica. En relació amb la qüestió del cos, ella mateixa expressa en una entrevista a *El Mundo* (Matías Néspolo, 11 de maig de 2017) que «cuando no había entrado en el feminismo a nivel teórico» assumia el sexe «desde los estereotipos culturales de la vergüenza y la culpa» en la seva obra; «el cuerpo es ahora una instancia de disidencia de género y de identidad».

Els dos autors també destaquen, tot i considerar aquest element menys central i de formes diferents, la qüestió de la *distància* del jo respecte a la majoria i la identificació

del cos amb la fissura i el marge. Com diu Audí, la poesia de Sevilla està plena de «revendications d'une épreuve de la distance, de l'écart» (Audí 2018: 76). Veiem aquest parlar des dels marges dissidents, entre d'altres, al poema «Rubber Johnny», que comença de la forma següent: «la reproducció desautoritzada d'aquest | parlar meteorològic és | una violació del dret d'ingravedesa de | la meva traça és».

En tercer terme i ja només Audí parla de la importància de la intertextualitat i la transtextualitat en els seus versos. En Sevilla trobem sempre la barreja de referències a la cultura de masses, a allò *pop*, ja sigui audiovisual (David Cronenberg, *Blade Runner*) o musical (Parálisis Permanente, Joy Division); amb referents purament literaris, tant els que tradicionalment han quedat més als marges com els històricament lligats a la cultura legítima<sup>2</sup> (la connexió explícita o implícita amb Maria Mercè Marçal, Blai Bonet, Clarice Lispector, Alda Merini, Anise Koltz, Joan Josep Camacho Grau, Ausiàs March, Mireia Calafell, Mercè Rodoreda o Gabriel Ferrater). És a dir, ens trobem davant d'un jo poètic que té una actitud davant la tradició «d'ingesta: d'apropiació o assimilació en un present perpetu en el qual la tradició més canònica (sigui culta o popular) es posa al mateix nivell que els referents pop» (Sevilla 2018: 94). Aquesta desestabilització de les formes artístiques que són populars de les que no ho són, fenomen que té nombrosíssims precedents en la literatura occidental i en la catalana en particular (des de Terenci Moix fins a Pau Riba) és un de tants elements centrals en l'obra de Sevilla.

Només Cabrera, Audí i la intervenció recent de Guardiola al balanç poètic del 2021 saben veure també la importància del *manierisme* en la seva poesia en el sentit que ella mateixa utilitza per referir-se a la poesia de Cabrera: «[els versos] han de ser llegits en clau manierista, distanciant, i han de ser entesos, també, d'acord amb la creació d'un llenguatge literari amb pretensions de varietat lingüística hipotètica —i, doncs, com a artifici metalingüístic en clau autoficcional» (Sevilla 2018: 90). En el seu cas, l'exercici manierista passa pel gran eixamplament de la importància del ritme, per l'ús reiterat d'un únic camp lèxic relacionat amb la violència, els psicofàrmacs i les drogues (sobretot a *Dents de polpa* i *Kalàixnikov*), amb el joc repetitiu fins a la sacietat o amb la sobreexplotació d'una rima determinada. N'és exemple, a *Plastilina*, l'obsessió amb les rimes acabades en -ina, que ja trobàvem al primer poemari.

Per acabar, convé citar l'expressió de la poeta sobre la seva poesia, que ha anat exposant en entrevistes a mitjans. En una entrevista recent, destaca, sobretot, la noció

---

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu (1988: 280), és a dir, aquella cultura tradicionalment reconeguda per les classes socials amb el capital cultural i social més elevat d'una societat.



central de *contradicció* en la seva obra; diu: «cal crear tensions que no es puguin resoldre amb el llenguatge habitual de l'anàlisi literària, que només puguin fer sentit en l'àmbit del poema»; a més, destaca una tendència de «sortir de mi mateixa» pel que fa a la mètrica i jugar cada cop més amb una rima accentual (Plantada, 25 de març de 2021). Ja en els seus inicis com a poeta publicada, Sevilla explicitava una poètica que manté en gran part, com podem veure en l'entrevista que li va fer Pons Alorda després de guanyar el seu primer premi (24 de setembre de 2015). En primer lloc, pel que fa a la voluntat de generar malestar amb la seva obra: «estèticament diria que en general busco l'hòstia, el cop de puny»; en segon lloc, per la seva afinitat amb Maria Cabrera: «Pel que fa a autors *recents* (*recents* de debò), no puc deixar d'admetre que *La matinada clara*, de Maria Cabrera, em va ser (i m'és) molt essencial durant molt de temps»; en tercer lloc, per l'opinió sobre la funció de la literatura: «La literatura i l'art no crec que hagin de *solucionar* res, al contrari: m'agrada quan encara emboliquen més la troca, quan ho tornen tot irresoluble i contradictori; només així podem aprendre a obrir-nos a *altres* realitats»; en quart lloc, destaca el valor de la música *techno* com espai de llibertat respecte a la necessitat de discurs racional, i que a més és paisatge de més d'un dels seus poemes (per exemple, «Detroit» al dispositiu que analitzem): «el *techno*, com diu Simon Reynolds (i cito de memòria) és manca de narració, acceleració intransitiva, *jouissance* sense objecte; alguna cosa em diu que n'aprendríem molt, si fóssim capaços d'acceptar (ni que sigui l'existència de) les contradiccions».

En resum, observem que el camí poètic de Sevilla va des de la centralitat del joc autoficcional d'un jo poètic en conflicte amb el cos, desclofollat (que trobem sobretot a *Dents de polpa* i encara força a *Kalàixnikov*), cap a un jo poètic que es relaciona amb el món des del filtre del subjecte hipersubjectivitzat de la societat de l'espectacle alhora que cada vegada es viu de forma més política, més dissident, més en contra de la societat de la productivitat i el treball (com observem en el jo d'*if true: false; else: true* i sobretot de *Plastilina*).<sup>3</sup> I, entremig, el cop de puny, el *techno* i la contradicció com a companys de camí.

---

<sup>3</sup> Tenint en compte que totes dues característiques es troben latents en tota la seva obra, però que són especialment centrals en els llibres que especifiquem.

## 1.1.2. La relació amb la poesia pública

### EL DISPOSITIU POÈTIC

Parlar de la relació de Sevilla amb la poesia pública vol dir explicar primerament què entenem en el marc d'aquest estudi per *poesia pública*. Considerarem la *poesia pública* com la poesia viscuda com a art compartida i participada (per anunciadors i espectadors); aquella que s'ubica, per tant, més enllà dels llibres. Evidentment, parlar de la poesia com a vivència fa imperativa la citació a Paul Zumthor i les seves aportacions sobre el paper central de la poesia oral en la societat de l'edat mitjana (Zumthor 1983; Zumthor 1989). L'autor destaca «el hecho de que la voz fue entonces un factor constitutivo de toda obra denominada, en virtud de nuestro uso corriente, “literaria”» (Zumthor 1989: 12).

Aquesta inextricabilitat de l'oralitat amb el que s'ha considerat “literatura” a l'època medieval es perd en la literatura moderna. Ara bé, si bé no són dues realitats indissociables, en qualsevol societat es mantenen certes formes de poesia oral que formen part dels seus rituals importants; Zumthor (1983: 79-144) considera la cançó popular com el gènere central de poesia oral i, dins de la cançó, desgrana les cançons de treball, de bressol, de caça, el cant ritual, les cançons que se celebren en festes majors periòdiques, entre d'altres. Amb l'arribada de la impremta, aquestes formes de poesia popular mantenen l'oralitat i el seu valor públic mentre que altres formes poètiques, considerades *cultes*, ocupen l'espai escrit i privat.

Christophe Hanna és un dels teòrics actuals que probablement millor plasmen l'interès que té estudiar la poesia pública en la societat actual i com cal fer-ho deixant de banda les formes tradicionals d'acostar-nos a la poesia escrita. Hanna considera que la relació entre el subjecte i la producció és diferent en la poesia pública, ja que és una poesia que té en compte els problemes públics i justament busca una experiència estètica desinteressada en el sentit kantianà (Hanna 2010: 12). El concepte que fa servir Hanna (2010: 10) per parlar de qualsevol forma de poesia pública és el de *dispositiu poètic* (que adoptarem d'ara endavant) i, per tant, obres poètiques fetes d'una literarietat diferent:

Pour le dire grossièrement, il s'agira d'objets qui sont littéraires, mais pour une autre raison que celle de nous engager dans une expérience esthétique désintéressée... Ils n'auront donc pas besoin, pour fonctionner littérairement, d'être reconnus et appréciés à travers les catégories observationnelles liées à la notion théorique de littérature.

El concepte de *dispositiu*, Hanna el reelabora de Foucault, Deleuze i Lyotard, que el consideraven un objecte amb una funció precisa de control social sobre els individus, ja fos la vigilància a *Surveiller et Punir*, de Foucault; el control de subjectivitats al segon capítol de *Foucault*, de Deleuze; o l'exercici de la disciplina a *Des dispositifs pulsionnels*, de Lyotard. En el cas que ens ocupa, considerem el dispositiu, com Hanna, de forma contrària: com un objecte amb una funció precisa de l'individu cap a la societat; l'autor en destaca l'heterogeneïtat interactiva (s'ha d'activar, fer funcionar, més que *entendre*), la contextualitat (ha d'estar pensat per funcionar en un context determinat) i l'operativitat (l'objecte es defineix perquè efectua una operació que li és pròpia) (Hanna 2010: 14-18).

### **BARCELONA I LA POESIA PÚBLICA**

En el cas català, el retorn del valor públic de la poesia tal com ens ha arribat avui en dia és fruit de les necessitats d'un grup de poetes dels vuitanta, encapçalat per Enric Casasses i Jordi Barba (àlies Jordi Pope), per fer-se un espai en l'àmbit literari públic. La censura editorial durant la dictadura franquista i la lentitud en la dècada posterior a la mort del dictador perquè el país assolís una certa normalitat editorial, van despertar el neguit d'aquest grup per autopublicar-se i, al mateix temps, per buscar llocs on recitar els seus propis poemes. Com molt bé ha resseguit Costa (2010, 2012, 2017), espais com L'Artesà de Gràcia o el bar La Figuera eren part del paisatge habitual del grup, que hi va començar a recitar la seva poesia i la d'altri, amb la voluntat programàtica de reunir gent i trobar-se per «recitar poesia o així»,<sup>4 5</sup> és a dir, de retornar l'espai públic de la poesia que la dictadura havia impedit. Com bé han compartit posteriorment els protagonistes del moviment, «el que els unia, l'espurna comuna, era l'actitud vital. En la línia que havien traçat els situacionistes, la vida havia de ser una obra d'art». I Costa (2012: 113-114) afegeix: «tots aquells joves havien començat amb ganes de canviar el món i acabaven fent poesia. I volien dir la poesia amb la mateixa actitud que els punks cantaven, a peu dret i donant la cara».

El format dels actes que organitzaven ressonava amb la irreverència del moviment dadà en l'experimentació amb les formes i amb l'actitud destructiva respecte al sistema literari que els arribava (Costa 2012: 113); ara bé, alhora compartien la lluita per

---

<sup>4</sup> Se'ls coneixia popularment pel nom «O així» perquè als cartells dels dispositius poètics que feien ho explicitaven d'aquesta manera.

<sup>5</sup> Vegeu Annex 4.3.

recuperar els espais que el franquisme els havia arrabassat. Sobretot pel que fa a la qüestió formal, el referent immediat d'aquest grup és el col·lectiu Ignasi Ubac (format per Carles Hac Mor, Antoni Munné, Santi Pau i, ocasionalment, Biel Mesquida), que durant el maig del 1975 i el març del 1976 van publicar un total de catorze articles a *Tele-eXprés* (en trobem els títols i el contingut a Cabello Hernández 2014: 53 54, 55, 56, 57, 58 i 59) on defensaven, entre d'altres, l'autonomia del discurs literari. Sota la influència del textualisme francès, considerava el camí de l'experimentació en la literatura com l'únic viarany possible. Tot i que centrats sobretot en la narrativa, compartien la tendència cap al joc formal amb els nostres poetes.

Tot i aquestes múltiples connexions i el fet que el grup "O així" mantenia i eixamplava inèrcies anteriors, en els actes que organitzava sovint hi havia molt pocs assistents i quedaven encara molt relegats a la intimitat; al cap i a la fi, eren un moviment primordialment contracultural. És per això que no es pot considerar que es recuperés l'espai públic de la poesia als vuitanta, però sí que es va encendre l'espurna d'un canvi més gran que tindria lloc durant la dècada següent. Perquè als noranta i l'inici dels 2000 es van institucionalitzar totes aquestes forces.

En són mostres el Festival de Polipoesia de Barcelona, creat per Xavier Sabater el 1991 (i que va existir fins el 2013),<sup>6</sup> o el festival PROPOSTA (festival internacional de poesies + polipoesies), dirigit per Eduard Escoffet del 2000 al 2004; Lis Costa (2017: 351-367) ressegueix totes les actuacions que van tenir lloc en aquest segon festival en totes les edicions. També són molt importants les trobades multidisciplinàries que van organitzar Ester Xargay i Carles Hac Mor, que també examina detalladament Costa (2017: 151-165), que barrejaven l'art visual en els dispositius poètics. El primer acte que van organitzar Xargay i Hac Mor en aquest sentit va ser la Concentració de Poesia Total el 15 de juny del 1989 a la Galeria Artual de Barcelona (trobem els artistes que hi van participar a Costa 2017: 141). En aquesta línia, també va ser important l'obertura de l'Horignal, un espai amb una programació estable de poesia, el juny de 2001, que va emprendre Meritxell Cucurella-Jorba (Costa 2017: 239).

Aquesta onada poètica que hem descrit ve perquè aquest segon grup de poetes (Xavier Sabater, Eduard Escoffet, Ester Xargay, Carles Hac Mor, Meritxell Cucurella-Jorba), estès en nuclis amb intencions i estils molt heterogenis, i més vinculat a la literatura escrita que l'anterior (també perquè les condicions editorials eren ja una mica

---

<sup>6</sup> Vegeu Annex 4.3.

diferents), comença a vincular-se amb la dimensió pública de la poesia. És així com en la dècada dels 2010-2020 poetes com Sevilla es troben un panorama de poesia pública força viu en tot Catalunya. Encara es conserven reminiscències, tot i que sovint amb formes diferents de les inicials, dels festivals o espais de poesia que van néixer els noranta i inicis dels dos mil. En són exemple el festival Poesia i +, que neix el 2005 com a successor, en certa mesura, del festival PROPOSTA mort l'any anterior; la Setmana de la Poesia de Barcelona, que s'inaugura el 1997, tretze anys després que s'inauguri el Festival Internacional de Poesia de Barcelona (Anna Ballbona 2013); o espais com l'Horiginal, que avui en dia encara segueixen en actiu.

El 2015, quan Sevilla guanya el Premi Bernat Vidal Tomàs amb *Dents de polpa* es comença a introduir en aquest món dels festivals i recitals de poesia. Com bé comenta Sebastià Portell (13 de maig de 2017) en una entrevista a l'autora, «guanyares el premi Bernat Vidal i Tomàs de Santanyí amb el teu primer llibre, *Dents de polpa* (Adia Edicions, 2015) i de llavors ençà t'has convertit en una de les participants més assídues en festivals d'arreu del país». Serà més tard, amb *if true: false; else: true* i *Plastilina*, que l'autora començarà a escriure poesia tenint en compte sobretot la vessant rítmica i física del recitat, tal com ella mateixa expressa en una entrevista posterior (Esteve Plantada, 25 de març de 2021).

El gener de 2019, el seu camí cap a la poesia pública es fa molt explícit, també, perquè, juntament amb Raquel Santanera i Laia Carbonell, comença a ser una de les programadores de l'Horiginal (Pol Guasch, 7 de febrer de 2019).

### **1.1.3. De l'exposició a l'ostentació: del recital a la performance poètica**

Per causa de l'extensió del treball, no farem un resseguiment extensiu de l'evolució dels dispositius poètics de Sevilla des dels seus inicis fins a l'actualitat. El que sí que destacarem abans d'analitzar la seva intervenció al Poetry Africa 2020 és el nivell de consciència de l'artista respecte de la seva obra. A l'entrevista que li fa Sebastià Portell (13 de maig de 2017) per anunciar la seva participació al Festival Internacional de Poesia de Barcelona, Sevilla diu:

He reflexionat força, doncs, sobre la violència (explícita o simbòlica) de l'obertura, sobre la fragilitat dels cossos quan s'exposen als ulls dels altres... però, tot i així, és com si encara no hagués estat conscient que, recitant, jo també estic posant el cos a la disposició de les mirades altres.

D'alguna forma, les paraules de Sevilla mostren com, en el moment d'habitar un escenari gran com és en aquest cas el Palau de la Música Catalana, fa un pas en relació amb la consciència sobre el fet escènic. D'alguna forma, capeix totes les dimensions implicades en l'espectacle que ella mateixa protagonitza. O, dit altrament, de les implicacions de la performativitat del cos en escena. Amb un llenguatge genèric, ella ho expressa dient com s'adona de la vulnerabilitat del cos davant de la multitud de mirades. Podem dir que Sevilla fa explícita la diferència entre l'*exposició*, l'*exhibició* i l'*ostentació*, entenent el primer com la identificació total de l'artista amb el seu cos en escena i l'*ostentació* com la consciència del cos propi en escena com a cos semiòtic.

És només des d'aquest grau d'autoconsciència que demostra haver assimilat l'autora sobre el cos que performa en l'espai i en el temps escènics que té sentit d'estudiar l'actuació de Sevilla al Poetry Africa 2020 com a dispositiu poètic i des de la dimensió performativa en l'apartat següent.

Abans de passar-hi, enllacem un parell de reflexions sobre el paper públic de la poesia catalana en el conjunt de la societat contemporània agafant, d'una banda, un fragment de l'entrevista de Portell i, de l'altra, unes paraules de Jordi Marrugat al balanç poètic del 2015 i de Sam Abrams a un article a *El Punt-Avui*.

Sevilla, quan Portell li pregunta sobre la seva percepció de la vulnerabilitat en exposar-se públicament amb l'actuació al Palau de la Música, ella acaba responent el següent:

Em desconcerta veure la paraula poesia impresa en cartells que decoren els fanals de la ciutat —a mi, que encara no sé què coi vol dir, això de «poesia»; em desconcerten els versos convertits en eslògan; em desconcerten els tríptics; em desconcerta l'espectacle, i em desconcerta, en definitiva, la immediata i lacònica univocitat que pren qualsevol missatge passat pel filtre de la ficció mediàtica. (Portell 2017)

El desconcert de Sevilla en relació amb el paper de la poesia en el conjunt de la societat<sup>7</sup> ens serveix per posar de manifest una contradicció que és especialment interessant: la gran presència pública (en els mitjans o en la publicitat de carrer) de la poesia amb els pocs lectors que hi ha. En aquest sentit, Marrugat és especialment contundent i directament considera mort qualsevol futur de la poesia amb el tòpic de la «museïtzació» del gènere al *Balanç poètic del 2015* (2016: 62): «cal assumir que la poesia és una cosa d'un altre temps. Potser perquè la seva pràctica roman majoritàriament anacrònica i obsoleta». La poesia és o no encara un element

---

<sup>7</sup> Altre cop la noció desestabilitzada del concepte de *poesia*.

d'unificació social en la societat catalana? Perquè després, autors com Sam Abrams, a un article a *El Punt-Avui*, escriu (2013: 8): «La lluita solitària durant anys d'autors com Enric Casasses, David Castillo i molts altres perquè la poesia tingués una incidència social ha estat un èxit rotund. L'agenda d'actes poètics de petit i gran format és literalment inacabable».

Potser la qüestió és que Sevilla, Abrams i Marrugat estan fent explícites les incoherències de la instrumentació politicoinstitucional i la mercantilització de la poesia, dues pràctiques que sovint van lligades i desarticulen qualsevol símptoma de dissidència. És per això que no hi ha homogeneïtat de criteri entre els crítics i poetes sobre si és o no d'abast públic. Sobre si el conjunt de festivals i recitals programats tenen sentit en un públic (o uns públics, de fet) lector de poesia que és, aparentment, minoritari.

## **2. L'ACTUACIÓ DE MARIA SEVILLA AL POETRY AFRICA 2020**

L'aproximació que farem al dispositiu poètic de Sevilla passarà d'explorar el context del festival, la intervenció que hi fa l'Institut Ramon Llull a, finalment, descriure i aprofundir pròpiament en la proposta de l'autora.

### **2.1. El festival**

El Poetry Africa és un festival internacional de poesia que organitza el Centre for Creative Arts (a partir d'ara, CCA), una associació artística multidisciplinària de la Facultat de Ciències Humanes de la universitat pública de KwaZulu-Natal, a la ciutat sud-africana de Durban.

Aquesta organització fa possible cada any tres festivals de disciplines diferents a banda del Poetry Africa i que tenen un gran impacte en la zona de Kwazulu-Natal: un d'escriptura (Time of the Writer Festival), un de dansa (JOMBA! Contemporary Dance Festival) i un de cinema (Durban International Film Festival).

El Poetry Africa és, dels quatre festivals, el segon més antic. El primer que es va organitzar va ser el Durban International Film Festival l'any 1979, que aquest any farà la 42ena edició. Els altres dos van néixer un i dos anys més tard que el de poesia (el 1997 el Time of the Writer Festival i el 1998 el JOMBA! Contemporary Dance Festival). En la mesura que tots aquests festivals estan gestionats des de la universitat pública del territori, estan totalment subvencionats pel govern de Sud-Àfrica (el Departament d'Esports, Arts i Cultura) i de la regió (el Departament d'Arts i Cultura de KwaZulu-Natal).

La logística del Poetry Africa no ha canviat gaire des dels seus inicis. El festival té lloc anualment durant l'últim trimestre de l'any, normalment a l'octubre, i dura entre 7 i 10 dies. Durant aquests dies el CCA selecciona i convida, aproximadament, vint poetes en cada edició (el 2019 hi van participar 16 poetes, i el 2020, que l'edició era en línia, 31), principalment sud-africans. Entre els artistes que han passat pel festival hi ha Titilope Sonuga, de Nigèria; Busisiwe Mahlangu, sud-africana; o Shashi Simelane, també sud-africana. Poetes internacionals del perfil de Maria Sevilla i Nadra Mabrouk, egípcia establerta al Regne Unit, han participat al festival pels convenis que té amb diferents organitzacions.

Aquests convenis canvien lleugerament any rere any i es pacten directament entre el festival i cada una de les institucions. En l'edició del 2020 trobem des d'ambaixades



(EEUU, Ucraïna); institucions que promouen la cultura del territori (Institut Francès de Sud-Àfrica, Institut Ramon Llull); editorials (Impepho Press); fins a una petrolera (Total Sud-Àfrica), entre moltíssimes d'altres.

Segons la pàgina web originària del festival (POETRY AFRICA, 2009), el Poetry Africa té com a missió ser un espai de trobada entre poetes locals i de diferents països, oferir espais de difusió del seu art i també construir coneixement sobre poesia i aquests mateixos artistes a la ciutat de Dunban. A banda de l'espai central que hi té la poesia, el festival també programa representacions teatrals, actuacions musicals, micròfons oberts, tallers i presentacions de llibres.

El canal de YouTube del Centre for Creative Arts permet resseguir gran part de totes les actuacions de les darreres edicions del festival, des del 2010, agrupades en llistes de reproducció per anys (CENTRE FOR CREATIVE ARTS, 2010-2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2020).

## **2.2. La participació de l'Institut Ramon Llull**

La participació de l'Institut Ramon Llull al Poetry Africa es remunta al 2017, quan des de la institució catalana va néixer una voluntat de vincular-se amb festivals de poesia internacionals. En una primera cerca de potencials festivals de poesia col·laboradors, l'Institut Ramon Llull va conèixer el Poetry Africa i s'hi va posar en contacte. Es va pactar amb l'organització del festival d'anar a Duncan aquell mateix any per conèixer-se i engegar un possible conveni; en aquell cas, l'Institut Ramon Llull va portar el poeta Eduard Escoffet perquè fes una actuació en el marc del festival. Després que la trobada fos un èxit, les dues parts van decidir repetir l'experiència i l'any següent van fer un pacte de col·laboració, de paraula, de tres anys. Des del 2018, doncs, les dues institucions han firmat anualment un conveni en què l'Institut Ramon Llull fa una proposta de cinc poetes que considera que podrien anar al festival; els criteris són que l'artista sigui jove i que la *performance* poètica que proposa estigui en sintonia amb el tipus de poesia, sobretot d'*spoken word*, que programa el festival; la persona que s'encarrega de la selecció és Julià Florit, tècnic de projectes de l'Institut Ramon Llull. Després, d'entre els cinc artistes el Poetry Africa n'escull un. El conveni explicita que l'Institut Ramon Llull és qui paga el transport i l'estada dels poetes, i el festival s'encarrega únicament de les qüestions relacionades amb les activitats i l'organització de l'agenda de l'artista durant aquells dies.

Des del 2017, els poetes catalans que hi han participat han estat Míriam Cano (2018), Guillem Gavaldà (2019) i Maria Sevilla (2020). Aquesta última participació, a causa de la pandèmia de la COVID-19, va acabar essent la gravació que analitzem, el rodatge i el muntatge del qual va dur a terme l'Institut Ramon Llull.

## 2.3. Anàlisi del dispositiu poètic

### 2.3.1. Breu descripció<sup>8</sup>

El dispositiu poètic que analitzem és l'actuació que va fer Sevilla l'octubre de 2020 a la seu de l'Institut Ramon Llull de Barcelona, el Palau Baró de Quadras, un edifici modernista construït per Josep Puig i Cadafalch entre el 1904 i el 1906. L'espai, per tant, és un edifici històric amb elements característicament modernistes: arcs i columnes amb reminiscències arabistes, vitralls amb motius florals a les finestres, motius naturals també a les parets de fons... Pel que fa a la llum, destaquen la gran quantitat de llum natural (la gravació es duu a terme de dia) i un arc lumínic (que sembla la modernització d'un llum d'aranya) al sostre, just a sobre l'artista. Sevilla ocupa el centre de l'espai i, al costat, una mica enrere, té una taula de fusta amb potes metàl·liques on reposa tota la maquinària que fa servir durant l'actuació. El cablejat ocupa bona part de l'espai de la taula i és perfectament visible. Aquest espai, majestuós i que l'espectador pot associar amb tants edificis europeus que tenen una estètica similar, contrasta amb la simplicitat, cruesa i brutor de la maquinària, el cablejat, el micròfon de fil (que no sense fil, de diadema, o de pinça); podem parlar que tots aquests elements exerceixen una *ocupació* de l'espai.

Ella va vestida i maquillada amb una estètica urbana (un mono negre amb unes ratlles als laterals que recorden els típics xandalls de la marca Adidas) amb alguns trets estètics clarament deutors del *punk*, el *grunge* i el gòtic: maquillatge que força els marges dels ulls, múltiples arracades i pírcings, cuetes recollint els cabells, ungles pintades de negre i llavis pintats d'un color morat. L'artista, a més, mostra tatuatges als dos braços que porta destapats. Altra vegada retrobem la idea d'*ocupació* de l'espai, en aquest cas per part de la *performer*.

Pel que fa a la textualitat, que és el punt de partida del *dispositiu*, conté una seqüència de sis poemes, «Dot» (00:09-1:08), «Exorcisme» (1:16-2:44), «Bleu, saignant, à point,

---

<sup>8</sup> Vg. Annex 4.2, on tota aquesta informació i d'altra està sintetitzada en forma de taula.

bien cuit» (2:54-4:12), «It Follows» (4:23-6:54), «Detroit» (6:56-8:34) i «Principi actiu» (8:41-10:25) (vegeu Annex 4.1.). Són poemes que pertanyen a poemaris diferents: «Dot», «Bleu, saignant, à point, bien cuit», «Exorcisme» i «It Follows» estan a *Kalàixnikov*, (2018); «Detroit», a *Dents de polpa* (2015); i «Principi actiu» es troba a *Plastilina* (2020).

Tot aquest material, tant l'espai, la textualitat i la maquinària, com el cos de la *performer*, amb tots els elements que el modulen i el construeixen (maquillatge, vestuari, gestualitat), se'ns mostren a través d'un muntatge audiovisual que és important en l'anàlisi, perquè és un dels grans filtres que vehicula significats en el dispositiu. A grans trets, en el muntatge tenim una preponderància dels plans frontals, que són una mica més de la meitat dels plans (106 de 206), sobre els de perfil (72 de 206), els contrapicats (20 de 206), els dorsals (6 de 206) i els picats (2 de 206). A més, dels 206 plans, tenim 88 plans mitjans (de la cintura fins al cap), 74 primers plans (de la clavícula fins a la coroneta), 9 primeríssims plans (ulls, boca, mans o braços), 26 plans americans (dels genolls al cap) i 9 plans detall (de la maquinària, bàsicament). Aquestes dades ens indiquen la gran fragmentació audiovisual que trobem en el dispositiu, molt alineada amb la idea de *dissociació*, central en l'anàlisi del dispositiu i que exposarem a continuació.

En aquesta mateixa línia, convindria destacar com els canvis de pla s'acumulen sobretot a «It follows» (56 dels 206) i «Detroit» (40 dels 206), quart i cinquè poemes, la qual cosa potencia un augment del ritme entre els minuts centrals, del 4:23 al 8:34. Per contrast, l'inici és més calmat però ja veiem la inèrcia d'acceleració: «Dot» comença amb 15 canvis, «Exorcisme» amb 27 i «Bleu, saignant...» ja en té 30. Després del moment d'auge rítmic, l'últim poema, «Principi actiu», torna a decreixer respecte a l'anterior, amb 38 canvis. En la pròpia estructura dels canvis de pla ja veiem, esquemàticament, l'estructura rítmica del dispositiu.

Per últim, destacarem que el trajecte poètic que ens proposa l'artista no només és una acceleració rítmica, sinó que es mou entre contrastos: l'imaginari hiperbòlic de la textualitat amb la relativa austeritat de la presentació; l'agressivitat del cos i de la mirada amb la netedat del lloc; la brutor dels elements que utilitza (maquinària, cablejat), *aterrats*, amb una il·luminació que modernitza la tradicional aranya i que resulta immutable durant tota l'actuació, molt suggeridora i, sobretot, *alçada*...

### 2.3.2. Posada en escena

Per parlar de la posada en escena del dispositiu que estem analitzant farem servir la teoria de Fischer-Lichte i el marc de l'estètica del performatiu. L'autora, quan parla de posada en escena, fa referència sobretot als conceptes de *copresencialitat* i d'*esdeveniment*: «Las puestas en escena no pueden comprenderse adecuadamente como obras sino como acontecimientos, pues al crearse el hecho escénico mediante la interacción de ejecutantes y espectadores, en un proceso autopoietico, no se puede hablar de una obra» (Fischer-Lichte 2014: 27). A més, destaca de forma explícita com «se debe diferenciar claramente entre el concepto de producción escénica y el de puesta en escena. Mientras que 'producción escénica' refiere a la intencionada y planeada producción performativa de la materialidad, la 'puesta en escena' incluye toda la materialidad performativa que produce en su transcurrir» (Fischer-Lichte 2014: 22).

Ara bé, el dispositiu que analitzem, justament per la seva condició de material gravat amb uns plans determinats i muntat posteriorment, *no* és un esdeveniment tal com l'entén Fischer-Lichte, possible per la interacció en un mateix moment i espai d'executants i espectadors. Aleshores, podem analitzar-lo com si es tractés d'una posada en escena tal com l'entén la investigadora?

Considerem que podem parlar de posada en escena perquè hi ha certes categories d'anàlisi centrals en el concepte de Fischer-Lichte que ens serveixen per aproximar-nos-hi. Són la *corporalitat* de cossos i objectes en escena (i la corresponent separació entre la categoria de representació i la categoria de percepció de la presència) i l'*experiència estètica liminar* que percep l'espectador.

#### 2.3.2.1. Corporalitat i experiència estètica liminar

Pel que fa a la percepció dels cossos i els objectes en escena, l'espectador que està al davant d'una pantalla veient el dispositiu de Sevilla es troba en una situació liminar. D'una banda, sap que el dispositiu l'ha creat l'autora, conjuntament amb l'Institut Ramon Llull, que és qui firma institucionalment el vídeo, i que està fet a través de poemes seus. A més, identifica el cos fenomènic de Sevilla des del primer moment que ella entra a l'espai (perquè n'ha vist alguna fotografia, o n'ha llegit alguna entrevista, o perquè apareix el seu nom en els subtítols, o simplement perquè fa una associació lògica entre cos i el nom que apareix al títol del vídeo en qüestió). Alhora, des d'un primer moment percep també en el cos de Sevilla un cos semiòtic, que desprèn significats *en* la seva forma. *En* el vestuari, *en* el maquillatge, *en* la interacció amb els diferents elements

que hi ha en escena, *en* la forma de fer els poemes. Altrament dit, l'espectador percep el cos de Sevilla com un «embodied mind», on el cos és ment corporalitzada: «En las puestas en escena ya no se concibe el ser humano a partir del dualismo cuerpo-mente, sino como mente corporalizada, como *embodied mind*» (Fischer-Lichte 2014: 23).

L'espectador, per tant, tant si n'és conscient com si no, percep davant seu un cos que té en si mateix una doble condició (semiòtica i representativa). El fet que això tingui lloc ja obre una escletxa al dubte de si el mateix esquema es pot aplicar a l'espai i els diferents elements (objectes, espais, sons) que apareixen en escena. És en aquest punt que el receptor pot entendre la maquinària des de la seva emanació de presència i adonar-se de «el éxtasis de las cosas» que configuren l'escenografia del dispositiu. La grandiloqüència de l'espai, els dibuixos dels arbres de fons, la llum arquejada al sostre, el lloc de la taula, la brutor dels cables, la centralitat del cos... passen a ser una realitat de contrastos amb un significat. El receptor passa de *viure* aquestes realitats a viure-les com a cossos semiòtics, que representen, i com a objectes que apareixen com particularment presents.

La manera amb què Sevilla construeix l'espai de liminaritat perceptiva que hem descrit és, per tant, a través de la dislocació entre la majestuositat de l'espai on se situa l'acció poètica i el conjunt dels elements que configuren la *performance*:

Se logran situaciones de liminalidad cuando las puestas en escena propician el choque de marcos aparentemente contrarios o distintos, cuando suscitan la confrontación de valores diferentes o diametralmente opuestos, de manera que todos tienen validez y se anulan simultánea y recíprocamente. Estas situaciones ubican al espectador entre reglas, normas, categorías, lo transportan a una situación de crisis (Fischer-Lichte 2014: 29)

Aquesta dislocació fa evident l'ambigüitat perceptiva en què es troba el receptor, que, inevitablement, es troba en un terreny d'arenes movedisses. Encara que no s'ho demani conscientment, hi ha una certa dificultat de saber quin codi ha de fer servir per interactuar amb el dispositiu que se li presenta. En aquest dubte és on ja trobem activada la liminaritat en l'experiència estètica de la posada en escena. L'espectador percep la dislocació, l'error d'adequació (respecte a fórmules de cortesia apreses socialment) del cos fenomènic de Sevilla en un espai modernista i solemne. Ara bé, en la dissolució inextricable dels dualismes (cos fenomènic i semiòtic), reguladors del nostre comportament, es genera una desestabilització dels marcs conceptuals.

És aquí on convé destacar que si Sevilla posa en crisi l'espectador és per mobilitzar-lo, per emancipar-lo (citant Rancière), mai per alligonar-lo. L'espectador, enmig de la

desestabilització de certs codis i marcs conceptuals, segurament haurà de construir uns sentits propis per interactuar activament amb el dispositiu. I és aquí on podem parlar també de la seva tasca política en la construcció d'un públic actiu i crític.

A més, la interacció del públic amb el dispositiu s'activa, també, en la interacció que ofereix el propi dispositiu. Si bé l'espectador no pot seleccionar el punt de vista amb què mira la *performer* —des de quins angles i on posa l'atenció—, perquè sempre hi ha el filtre del muntatge audiovisual, té un poder superior. L'espectador pot interactuar amb el dispositiu parcialment, fer-ho escoltant només el so mentre fa una altra cosa, mirar-lo abans o després de qualsevol tutorial de YouTube, repetir seqüències o saltar-se'n d'altres... Per més que el vídeo provingui d'un portal institucional, el dispositiu queda dissolt en el món de les xarxes. Inevitablement, també deglutit i potser trivialitzat en el contingut.

Aquest darrer punt, tot i que podria semblar que va en contra de la proposta del dispositiu, justament hi va a favor. Primer, perquè l'accés al dispositiu, a través d'Internet, no és controlable i, per tant, a qualsevol persona del món que compleixi certs algorismes li pot arribar i interactuar-hi; i, segon, perquè la situació de crisi perceptual de l'espectador que hem exposat es manté i, fins i tot, s'acreeix amb aquestes circumstàncies.

### 2.3.2.3. Veu i discurs

Els sis poemes que selecciona l'autora tenen en comú, pel que fa al contingut, que hi ha un jo poètic en una relació conflictiva amb el cos, feta de culpa i vergonya: «Estàs viva. Repugnant. I crua» a «Bleu, saignant, à point, bien cuit». A més, és un jo que sempre parla a un tu que és un objecte amorós, al qual s'entrega des d'un enamorament que passa per un lliurar-se gairebé material, com si el jo no tingués una capacitat total de decisió sobre si mateix. Ho veiem als versos «Esgavellà-se'm l'eix precís de rotació, | esconillà-se'm l'esquelet pels punts de fuga» d'«Exorcisme»; a «el meu, trèmol, | donant-se per l'escalf que un cos | poruc, manlleuta jo, no es pot permetre» a «Dot»; o a «Deixa'm ser el gosset | que et va radera i peregrina» a «Principi actiu». L'únic poema en què el jo sí que demostra una actitud activa, agressiva i de domini, a través del mal, és «It follows»: «Seré la sida. Seré el darrer desastre nuclear | i seré els ulls mirant Sodoma, seré els ulls sense parpelles profanant | la teva boca».<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Inevitablement ens ve al cap la violència del monòleg de *4.48 Psychosis*, de Sarah Kane (2000: 14): «I gassed the Jews, I killed the Kurds, I bombed the Arabs, I fucked small children while they begged for

En el pla del discurs poètic, aquesta posició general d'entrega de la veu (submisa) i la relació de gairebé desconexió de veu i cos contrasten, en el pla performatiu, amb el cos de la Sevilla, un cos que pren protagonisme escènic des del primer poema, en què l'artista mateixa pren agència de part del que passa en cada moment<sup>10</sup> (activa el *delay* i el *loop*, puja i baixa volums, etc). El contrast entre el que *veiem* fenomènicament com a espectadors (un cos actiu, que *diu*, que *es mou*) amb el *discurs* poètic que genera (un *jo* impotent, que reclama l'altre, que viu un amor marcat per la necessitat) es veu també en el propi cos de la *performer*. És un cos jove i prim i que, alhora, està profundament alterat i tunejat a través de la cosmètica, amb una barreja d'estètiques *punk*, *grunge* i gòtica en el maquillatge i el pentinat.

Tot això s'explica, potser, perquè la relació que hi ha entre la veu i el discurs respecte a la realitat física en tot el dispositiu és de submissió. La veu poètica es manifesta sempre a través de la repetició mecànica, ja sigui d'una certa estructura mètrica (a «Principi actiu», per exemple, que ja hem vist que s'hi alternen els versos pentasíl·labs amb els octosíl·labs: 8:42), o de diferents fragments del poema (el vers «La palma d'una mà oferint-me», que s'altera de tres formes diferents a «Dot», el prefix *es-* a «Exorcisme»; la fórmula «Etic viva, però crua», que es repeteix també de tres formes diferents al llarg de «Bleu, saignant, à point, bien cuit»; «Ens trobarem a l'angle mort dels miralls retrovisors» també es repeteix —només amb una variació en la primera aparició— a «It follows»; «l'Spree» surt quatre vegades i el prefix *hiper-* el trobem tres vegades a «Detroit»; a «Principi actiu» també trobem moltes vegades dos dels versos, «Vine, aimeta mia» i «vine i 'nem plegats»).

I aquestes múltiples repeticions, quan es fan una realitat física, participen del que anomenarem un *buidament* del sentit dels versos. Ja no és només que hi hagi una contradicció entre la figuració del *jo* poètic als versos i el cos que interpreta i dona veu a aquest *jo*. El cos fenomènic i semiòtic de Maria Sevilla, la seva veu, en la forma mecànica de segmentar i interpretar els poemes, es distancia del seu significat. I és per això que, en aquest punt, podem parlar d'un *desmembrament* del continent i el contingut original dels poemes.

---

mercy, the killing fields are mine, everyone left the party because of me, I'll suck your fucking eyes out sent them to your mother in a box and when I die I'm going to be reincarnated as your child only fifty times worse and as mad as all fuck I'm going to make your life a living fucking hell I REFUSE I REFUSE I REFUSE LOOK AWAY FROM ME

<sup>10</sup> No oblidem que la nostra mirada la guia la càmera i que veiem la *performer* segmentada.

En la repetició, el cos i la veu de la *performer* i els poemes passen a ser dos receptacles de significat que van per vies diferents. I en aquest pla és quan té sentit la separació absolutament desmembrada del cos poètic. D'alguna forma, és com si posant en escena un cos jove, viu, i amb certes marques d'agressivitat (el maquillatge exagerat, el vestuari dislocat de l'espai), es performés el *tu* a qui el jo poètic se sotmet. Com si fos aquell altre de qui el jo poètic diu que «Esbocinà's l'ofrena, esvertebrà's el verb i | esbravà's l'amniòtica promesa en desclucar-se». Ella és, escènica, la violència, allò que desmembra el seu propi discurs, l'altre que el *hackeja*. Ja no només *des del* llenguatge sinó a través del dispositiu.

En aquest sentit, és especialment rellevant la gravació en directe, després del primer poema, de la partícula «me». Aquest «me», partícula que reflecteix aparentment una realitat íntima, passa a desfer-se i gaster-se de tant repetir-se. Passa de ser el centre a ser el fons, un *loop* desmembrat que es ressignifica i s'acosta al significat de «mà» pel contingut del següent poema. Una espècie d'autofàgia propulsada pel cos de Sevilla.<sup>11</sup>

#### 2.3.2.4. Ús de la maquinària

Hem enunciat en més d'un moment del treball la importància que té la mediació de la maquinària en el dispositiu poètic. Sevilla poeta decideix que la veu que ens arriba com a espectadors tingui una primera mediació, que ella controla: les alteracions que fa en directe de la pròpia veu. En cap moment sentim la seva veu *a cappella*; el més proper que tenim a la veu original de la *performer* són els minuts 2:54-4:12 i 6:56-8:34, on ella mateixa atura la resta de la maquinària. Sense la mediació de la maquinària, s'activa una correspondència més gran entre el cos fenomènic de la *performer* i el jo poètic, s'identifiquen.

Alhora, no podem oblidar que, com hem vist al punt 2.3.1, aquests dos poemes, tot i que no passen per la mediació de l'alteració vocal, sí que tenen una gran alteració audiovisual en la mesura que estan segmentats en molts plans de càmera diferents; concretament, 30 a «Bleu, sagnant...» i 40 a «Detroit». El *hackeig*, per tant, segueix sent-hi, l'espectador segueix estant totalment condicionat a un punt de vista imposat.

La maquinària, que amb els cables industrialitza, mecanitza, l'espai (tot i que alhora, com hem vist, resulta prou austera en el global de l'espai escènic), també propicia la distanciació respecte de la veu física de la *performer*. Ens distanciem de la veu real en la

---

<sup>11</sup> Aquesta realitat està en diàleg amb tot l'imaginari eròtic d'immolació i canibalisme que té una llarguíssima tradició a occident i a orient; n'és exemple *Confessions d'una màscara*, de Yukio Mishima.



major part del dispositiu. Ens distanciem també del sentit del text quan ella el talla i el reutilitza (agafem l'exemple paradigmàtic de la partícula «me»).

A més a més, la maquinària és un cos present i té un paper central en el dispositiu. El cos de la *performer* n'està tota l'estona pendent, com si la mutació de la veu física fos més important, gairebé, que la textualitat en si. Fins i tot podríem dir que la relació que s'estableix entre la *performer* i la maquinària és de relativa submissió,<sup>12</sup> ja que el pas per l'electrificació condiciona tot el relat. D'alguna forma, la maquinària suposa la mostra física de la relació de dependència d'aquest *jo poètic* que, ara sí, veiem sotmès, necessitat. Perquè la submissió sempre hi és, fins i tot si el cos de Sevilla escenifica, a través de la violència, l'entretallament del discurs, el *tu* dels seus poemes.

En aquesta interacció, la cosificació de la *performer* es fa força evident. En aquesta interacció constant de submissió, en aquesta necessitat de *hackejar* la pròpia veu en directe, filtrant-la a través de l'amplificació, es cosifica. La pròpia veu és com un element extern, un element amb el qual jugar i tractar independentment de qui sigui.

### 2.3.2.5. Una triple submissió

Ho hem anat apuntant al llarg de l'anàlisi del dispositiu, però considerem important ressaltar molt breument la triple mediació de la textualitat que es posa en joc en el dispositiu, que suposa un triple mecanisme de submissió del cos de la *performer* respecte, al cap i a la fi, l'espectador. Cosa que acaba desestabilitzant del tot la interacció amb l'espectador i, consegüentment, la noció tradicional de *recital*.

En primer lloc, tenim la mediació de la veu de la *performer*, que, com acabem d'analitzar, es fa a través de la maquinària que intervé en el dispositiu i que ella mateixa manipula. Submissió perquè en depèn per tal que el dispositiu compleixi la funció que es proposa.

En segon lloc, hi ha la mediació de la càmera i els plans que s'utilitzen. Tot i que el pla majoritari és el frontal (106 de 206), els 100 restants s'escapen del pla frontal, que podem considerar el més neutre. La gran quantitat de plans de perfil (72) i la presència fins i tot de plans contrapicats (20) i dorsals (6) generen una sensació o bé de magnificació de l'artista (a l'inici i al final del dispositiu, que és quan apareixen els contrapicats), o bé d'invasió de l'espai de la *performer*, amb els dorsals i els plans de perfil. No oblidem, tampoc, que de plans generals i, per tant, més neutres i menys

---

<sup>12</sup> Relativa submissió, perquè sempre pot apagar la maquinària.

dirigits, en tenim 114 (entre mitjans i americans) i de primers i primeríssims plans en tenim 83, una xifra gens menyspreable. La gran quantitat de primers plans, tot i el que podríem pensar, no generen la sensació de proximitat o empatia amb el cos de la *performer* ni amb el discurs poètic. Contràriament a això, i sobretot perquè se superposen l'un darrere l'altre de forma molt ràpida (és estrany quan un pla es manté més de cinc segons) i s'aproximen al cos de Sevilla d'una forma potser excessiva, sobreestimulen l'espectador i el distancien del discurs poètic.

A banda d'aquesta abundància de primers plans invasius de perfil, convé destacar dos tipus de plans que també aporten informacions rellevants al dispositiu: els primers plans de tatuatges de l'artista i els plans detall. Pel que fa als plans de tatuatges, observem com tres dels quatre primers plans específicament dedicats a mostrar-los són al poema «It follows», poema que, com hem comentat, és l'exemple paradigmàtic de com el cos de la *performer* agafa el paper del *tu* violent i expressa, amb ràbia, tota la violència de què és capaç. No ens sorprèn que, just en aquest punt, el discurs visual també posi accent al tunejament del cos de la *performer*. Pel que fa als plans de detall, dels nou que apareixen, quatre funcionen com a il·lustratius de les transicions, però dels cinc restants, quatre els trobem a «Principi actiu» i un, a «It follows». En el primer cas, subratllem que és el moment en què la maquinària té més protagonisme, que queda reforçada per la postura del cos de Sevilla, lleugerament inclinat endavant i mirant la maquinària. Destaquem com «Principi actiu» és també un dels dos textos que l'artista llegeix d'un full de paper mentre que la resta els diu de memòria, cosa que suma a la sensació de submissió del cos de la *performer* de què hem estat parlant fins ara, que en aquest cas fins i tot depèn de la lletra impresa.

En tercer lloc, l'última mediació que trobem en el dispositiu és l'espectador. L'espectador té el poder últim de seleccionar la relació que vol tenir amb el material que veu. Com hem comentat anteriorment, pot saltar-se seqüències, escoltar-ne només la veu, fins i tot apagar el vídeo... I, així, generar una tercera fragmentació, pròpia i diferent en cada receptor, del que és la textualitat i la veu originària de la *performer*.

Per acabar l'anàlisi del dispositiu, i entenen la triple mediació i subordinació de la *performer* a l'espectador anònim, m'agradaria destacar la manera com entra (00-00:09) i surt (10:25-10:39) d'escena com a exemple de la gran intencionalitat que trobem al dispositiu. D'entrada, convé subratllar com la decisió que apareguin aquests dos moments, prescindibles en un muntatge com el que analitzem, demostra que tenen un pes gran en el conjunt. L'entrada i la sortida són mecàniques, no hi ha cap gest afable i,

sobretot, Sevilla no segueix els protocols propis d'un espectacle d'arts en viu com podria ser un concert o un recital tradicional, en què hi ha una salutació o una presentació inicials, i posteriorment un comiat o agraïment. Tots aquests gestos que són bàsicament un embolcall "innecessari" de qualsevol espectacle en viu ens confirmen, per tant, la idea de dispositiu com un element que té un objectiu concret, interactuar amb un receptor; és a dir, que és operatiu i que està pensat i executat per a un context determinat.

### 3. CONCLUSIONS

L'anàlisi del dispositiu poètic de Maria Sevilla al Poetry Africa 2020 fa evidents quatre qüestions que ens disposem a desgranar.

En primer lloc, que genera una experiència estètica liminar en l'espectador i, per tant, una desestabilització perceptiva. Això es fa a través de la dislocació entre els elements que doten de significat el cos semiòtic de la *performer* (vestuari, maquillatge, moviment) i el context (espai modernista, marcat per la solemnitat i el pes de la història) on se situa. La crisi perceptiva del receptor li permet adonar-se de la pròpia barreja de percepcions del subjecte en un sol cos en escena (semiòtic i fenomènic) i això desperta en ell la capacitat de generar significats de forma emancipada i, en conseqüència, en desperta la capacitat d'interactuar activament amb el dispositiu.

En segon lloc, el dispositiu genera una dislocació entre el discurs de la veu poètica de l'obra de Sevilla i el cos fenomènic de la *performer*. A través de la repetició i de la fragmentació exagerada dels versos es posa de manifest el buidament dels versos i la cosificació de la *performer*. Podem dir, fins i tot, que la *performer* escenifica la violència del *tu* del discurs poètic respecte a un *jo* sotmès i entregat a través del desmembrament físic, sil·làbic, dels versos.

En tercer lloc, la maquinària que es fa servir resulta central per subratllar tant la cosificació de la *performer* com la distància respecte al discurs, sempre mediat per l'amplificació (a voltes distorsionada, a voltes no) del so.

En quart lloc, el dispositiu com a tal és el resultat d'una triple mediació (i desmembrament) del discurs de Sevilla, que suposa una triple submissió de la *performer* a l'espectador. En primer lloc, de la maquinària, que distorsiona la veu física de la *performer*; en segon lloc, de la càmera i els plans que adopta, que segmenta el discurs audiovisual i condiciona el punt de vista a través del qual arriba; en tercer i últim lloc, de l'espectador, que sempre té el poder últim de tancar el dispositiu i deixar d'interactuar-hi.

A banda d'aquests quatre elements, convé exposar també que Sevilla és hereva d'un moviment de recuperació de la poesia pública que neix a Barcelona els anys 80. La seva vinculació amb la poesia pública li ve donada en el moment de publicar la seva primera obra, *Dents de polpa*, el 2015, i des de llavors ha anat en creixent a mesura que s'ha anat fent conscient de les diferents dimensions performatives que pot tenir un dispositiu poètic.

Per acabar, és important recordar el debat sobre la poesia pública i el paper que té en l'actualitat que obríem al final de la primera part del treball. En la línia del que genera el dispositiu de Sevilla i amb ànims que el que hem anat exposant sigui només l'inici d'una àrea d'estudi en la qual encara cal aprofundir, ens agradaria acabar amb una altra bateria de preguntes que els lectors d'aquest treball poden (o no) provar de respondre. És l'espai públic que té actualment la poesia en els múltiples festivals i recitals que hi ha per tot Catalunya el lloc on fer visible la importància de crear dispositius poètics? S'han de crear formacions escèniques per als poetes del país que vulguin participar de la poesia pública? Cap a on ha d'anar l'anàlisi de dispositius poètics? Serà capaç, l'acadèmia, d'encabir en el seu si la barreja de disciplines (*Performance Studies* i hermenèutica, entre d'altres) per poder fer un acostament apropiat al gènere híbrid que és un dispositiu poètic?

## 4. ANNEX

### 4.1. Poemes que apareixen al dispositiu poètic

#### Dot

La palma d'una mà. Oferint-me.  
La palma d'una mà oferint-me  
L'escalfor d'un cos donant-se  
des del ventre: el meu, trèmol,  
donant-se per l'escalf que un cos  
poruc, manlleuta jo, no es pot permetre.  
La palma d'una mà. Oferint: me.

#### Exorcisme

*perché anche la malattia ha un senso,  
una dismisura, un passo,  
anche la malattia è matrice di vita.*

Alda Merini

Esbadellà-se'm la matriu com avortant,  
escabridada, la còncava promesa vertebrant-se.  
Esbalmà-se'm, perbocada, l'el·lipse  
esbutxacada d'unes mans furtivament supines.  
Esbocinà's l'ofrena, esvertebrà's el verb i  
esbravà's l'amniòtica promesa en desclucar-se  
—arc voltejant la corba de la histèria.  
Esbadocà-se'm la matriu com avortant,  
espoltradora, la còncava promesa replegant-se.  
Esgavellà-se'm l'eix precís de rotació,  
esconillà-se'm l'esquelet pels punts de fuga,  
estremí's la línia horitzontal i  
estiraren-me dels fils que han per nom demència  
—arc voltejant la corba de la histèria.  
Esbudellà-se'm la matriu com avortant,

esqueixalada, la còncava promesa retornant-me.  
Esponcellà-se'm la florida dins del ventre,  
esbardissà's furtivament el marge.  
Escanyellà's el vol, esbategà's la vertical i  
esbotzà's el precipici de la insània  
—arc voltejant la corba de la histèria.

### **Bleu, saignant, à point, bien cuit**

Crua. Estic viva, però crua. La meua  
carn elàstica me la imagino blana i  
llenegosa entre les dents. Poc digestiva.  
I mentidera. La sang me l'afiguro fent-se  
rosa barrejant-se amb guarniments de base  
làctica. Lliscosa. Lletosa entre les dents i  
mentidera. La pleura: no sé on és.  
El pàncrees: no sé on és. La melsa:  
no sé on és. Potser fa sucs i és  
mentidera com la dona del mercat  
prometent-me el tall més tendre. I jo tan  
crua. Estic viva, però crua. La meua  
pell elàstica. La meua fractura vertebral.  
Els meus esfínters. La meua obertura:  
em paralitzen. Me'ls imagino blans i  
llenegant entre les dents. Poc digestius.  
I mentiders. —Cinquanta quilograms de carn  
sisplau i me la posa ben fineta. Me la talla  
ben arran del precipici. Ben al límit del  
vertigen vascular:  
el meu ventre és  
un avenc. Potser fa sucs i és  
mentider com déu cuinant-te la carn  
crua. Estàs viva. Repugnant. I crua.

## **It follows**

Ens trobarem, amor, a l'angle mort dels miralls retrovisors, i floriran incendis virginals per regalar-nos el tall més tendre de la por.

Jo duré un congost partint-me de la gola als genitals i tu podràs conduir tota la corba del meu cos fins a l'abisme adolescent del meu desig dentat. La nit: serà tan fonda com el fred als orfenats. La nit: serà tan alta com el crit dels meus mugrons.

La nit: serà tan densa com la sang regalimant cal·ligrafies que escriuran els nostres noms contra l'asfalt. Contra l'eterna joventut del parabrises, amor! Ens trobarem a l'angle mort dels miralls retrovisors, i collirem els somnis escapçats de motoristes degollant la mitjana de la por.

La impotència no serà sinó la còpula impossible de les línies paral·leles sobre el pla. L'autopista serà una projecció de ketamina deformant distàncies i horitzons. La matinada: una quimera innocent de salvació.

Les meves cuixes: la mordassa expiatòria dels coiots. El nostre impacte no farà sinó l'exacta trajectòria desviada de les teves ereccions, i escriurem els nostres noms contra l'asfalt. Contra l'eterna joventut del parabrises, amor! Ens trobarem a l'angle mort dels miralls retrovisors, i collirem els somnis fermentats de cadàvers desmembrant la cuneta de la por.

Jo seré el càncer nocturn. Jo seré el siamès malvat. Seré Texas oxidada mutilant la humanitat. Seré la sida. Seré el darrer desastre nuclear i seré els ulls mirant Sodoma, seré els ulls sense parpelles profanant la teva boca. Seré el suc de l'indiscible ejaculant-te el caos a sobre i seré: la mirada reculant la traça dels teus òrgans escrivint els nostres noms contra l'asfalt. Contra l'eterna joventut del parabrises, amor! Ens trobarem a l'angle mort dels miralls retrovisors, i floriran incendis virginals per regalar-nos el tall més tendre de la por.



## **Detroit**

L'Spree com una llengua que s'hidrata  
quan és dolça la cervesa. Quan mossegues  
cada inútil sincronia amb dents de polpa,  
i és dolça la impotència a les genives.

L'Spree. I una llengua que s'hidrata  
a les palpentes industrials. O tu, xuclat  
de nit i precipicis de neó, ganyota absurda.  
Enrampant-se el maxil·lar a un déu absent.  
Pleonàstic. Redundant. Reduplicant-se  
a un groove hipnòtic. El patró. El cicle  
en moviment. Atàvics ritmes electrònics

o soroll a les parpelles industrials:  
c o r c s i h i p o t à l e m s .

O soroll a les parpelles industrials:  
c o r c s i h i p o t à l e m s .

O soroll a les parpelles industrials:  
c o r c s i h i p o t à l e m s .

Martelleig de les vies i dels trens sense parada  
com l'Spree, o com una llengua que s'hidrata  
quan és dolça la cervesa. Quan mossegues  
cada inútil sincronia amb dents de polpa.  
Cada inútil revolta incandescent. Rutilant,  
tu en la teva forma pura i buida. Hipertensa.  
Hipertròfia. Obesitat dels dies de contenció i  
pornografia de la pèrdua hipermetròpica  
d'un beat. D'una galàxia. D'un mig petó de baf  
acomiantant-se a la finestra, si és dolça la cervesa  
i és dolça la impotència a les genives.

Com l'Spree. Com totes les llengües que s'hidraten,  
enrampant-se a les palpentes.  
Somrient al déu absent.

### **Principi actiu**

Vine, aimeta mia,  
fosc viarany, dolça metzina.  
Pren-me de la mà,  
ignot secret, pols diamantina.  
Vine i 'nem plegats  
pel corriol dret que s'enfila  
fins al caire viu  
del pic més alt de l'endorfina.

Vine, aimeta mia,  
espès xarop, negra reïna.  
Endu-te'm dins del bosc  
fins que estrafem totes les vies.  
Vine i 'nem plegats  
fins la frontera clandestina.  
Fins que enllà del bosc  
se'ns torni tot de purpurina.

Vine, aimeta mia:  
suau, manyaga i de juguina.  
Pren-me i jo seré  
el cadell fidel que t'endevina.  
Endu-te'm mar endins,  
ignot secret, pols coral·lina.  
Pren-me si vols ser  
el tirà cruel que m'enverina.

Endu-te'm dins la mar  
fins que siguem escuma viva.  
Dins la mar tan gran  
i el pic més alt de l'endorfina.  
Vine i 'nem plegats,  
aimeta mia, ballarina.  
Vine serpentina,  
alquímia lluenta i cristal·lina.

Dona'm, vida mia,  
un xic de pa, un poc de propina.  
Sigues clementina,  
espina cruel, ànsia canina.  
Porta'm fins al fons  
del pic més fosc de l'agonia,  
i enlaira'm també al cim  
del pic colgat de dopamines.

Vine, aimeta mia,  
dolça ruïna: enteranyina'm.  
Deixa'm ser el gosset  
que et va radera i peregrina:  
vine i 'nem plegats  
pel corriol dret que s'enfila  
fins al caire viu  
del pic més alt de l'endorfina.

#### 4.2. Taula esquemàtica dels elements que entren en joc en el dispositiu poètic

Poema	Maquinària / paper	Gestualitat	Volum / intensitat del recitat	Càmera	Subtítols
<b>Inici</b> (00-00:09)	Agafa el micròfon	Cert automatisme en l'entrada i el gest d'agafar el micròfon.		Pla contrapicat general (00-00:17)	MARIA SEVILLA AT POETRY AFRICA 2020
<b>1. «Dot»</b> (00:09-1:08)	Vintage Delay, efecte de ressò del micròfon	<b>Mà esquerra:</b> micròfon <b>Mà dreta:</b> 1- Mostra la mà 2-Moviments circulars repetitius 3- Es toca el cos <b>Rostre:</b> oscil·la entre la mirada a càmera i la mirada lleugerament baixa en tres moments (0:31-0:33/0:39/0:44).	Volum i intensitats baixos i regulars del 00:00 fins al 00:30 Pugen el volum i la intensitat del 00:30 al 1:00 sobretot en cada retorn a l'inici del vers «La palma d'una mà»	Pla contrapicat general: ella està centrada i es veu la completesa de l'espai (vitralls i columnes amb reminiscències arabistes), la llum del sostre, la taula lateral (00-0:17)  Primeríssim pla frontal: de perfil, de la boca a la clavícula (destaquen el	Maria Sevilla Dowry  Traducció del poema a l'anglès

				<p>micròfon, les arracades, els dits que agafen el micròfon) (00:17-00:25)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (00:25-00:30)</p> <p>Pla de perfil mitjà curt (00:30-00:37)</p> <p>Pla contrapicat general (00:37-00:40)</p> <p>Primeríssim pla frontal (00:40-00:43)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (00:43-00:46)</p> <p>Primeríssim pla frontal</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>(00:46-00:49)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (00:49-00:51)</p> <p>Primeríssim pla de perfil (00:51-00:54)</p> <p>Pla de perfil mitjà curt (00:54-00:56)</p> <p>Primeríssim pla de perfil: hi ha molt d'espai al davant seu, ella ocupa poc espai del pla (00:56-00:59)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (00:59-1:01)</p> <p>Primeríssim pla frontal</p>	
--	--	--	--	--	--

				(1:01-1:03)  Pla contrapicat mitjà (1:03-1:06)	
<b>Transició</b> (1:06-1:16)	Loop Station. Deixa gravat de fons i ressonant la partícula «me».			Pla americà frontal (1:06-1:08)  Pla detall picat (1:09-1:11)  Pla americà frontal (1:11-1:13)  Pla detall frontal (1:13-1:16)	
<b>2.</b> <b>«Exorcisme»</b> (1:16-2:44)	Retocs de volum 1:35-1:50  <b>Lectura de paper</b>	<b>Mà esquerra:</b> micròfon <b>Mà dreta:</b> 1- Full amb el poema 2- En alguns moments toca la maquinària i	El ritme el dona el «me», però des del 2:25 al 2:36 hi ha un punt de volum i intensitat màxims.	Primer pla de perfil (1:16-1:20)  Pla mitjà frontal (1:21-1:24)	Maria Sevilla Exorcism  Traducció del poema a l'anglès

		deixa el full (1:35-1:50) 3- Gestos d'enunciació, amb la mà d'enrere a endavant, amb el full (2:00-2:07) <b>Rostre:</b> sobretot al full, però en alguns punts mira a càmera.		Primer pla de perfil (1:24- 1:27)  Pla mitjà frontal (1:27-1:30)  Primer pla de perfil (1:30- 1:33)  Pla mitjà frontal (1:33-1:35)  Primer pla de perfil (1:35- 1:37)  Pla americà frontal (1:37- 1:39)  (1:39-1:41)	
--	--	--	--	--	--



				<p>Pla mitjà frontal (1:41-1:44)</p> <p>Pla americana frontal (1:44-1:47)</p> <p>Primer pla de perfil difós (1:47-1:51) + Primer pla de perfil definit (1:51-1:54)</p> <p>Pla mitjà frontal (1:54-1:57)</p> <p>Primer pla de perfil (1:57-2:01)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:01-2:03)</p> <p>Primer pla de perfil (2:03-2:07)</p> <p>Pla americana frontal (2:07-</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>2:10)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:10-2:11)</p> <p>Primeríssim pla de perfil: se li veu només cabells, ulls pintats (2:11-2:14)</p> <p>Pla americana frontal (2:14-2:17)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:17-2:21)</p> <p>Primer pla de perfil (2:21-2:23)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:23-2:26)</p> <p>Primer pla de perfil amb un petit tall al 2:31 perquè passa</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>al mateix pla des de l'altra banda (2:26-2:33)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:33-2:36)</p> <p>Pla americana frontal (2:36-2:38)</p> <p>Pla mitjà frontal (2:38-2:44)</p>	
<b>Transició</b> (2:44-2:54)	Apaga el <i>loop</i> i el <i>delay</i>			Pla detall (2:44-2:54)	
<b>3. «Bleu, saignant, à point, bien cuit»</b> (2:54-4:12)		<p><b>Mà esquerra:</b> micròfon</p> <p><b>Mà dreta:</b></p> <p>1- Acompanya el ritme del poema, amb moviments cap endavant</p>	Intensitat i volum regulars, excepte el <i>crescendo</i> que hi ha entre el 3:53 i el 4:00 i la baixada posterior.	Primer pla: s'enfoca el braç amb els tatuatges corresponents en un primer pla de perfil que va pujant fins arribar al cap	<p>Maria Sevilla</p> <p>Bleu, saignant, à point, bien cuit</p> <p>(apareixen quan se li fa un pla</p>

		<p>2- Baixada</p> <p>3- Es toca el cos, el pit (3:34).</p> <p>4- Mà oberta (3:41)</p> <p>5- Mà figurant el que diu el poema</p> <p><b>Rostre:</b> Violència en la mirada, en l'expressió.</p>		<p>(2:54-3:00)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:00-3:06)</p> <p>Pla americà frontal (3:06-3:08)</p> <p>Pla mitjà de perfil (3:08-3:12)</p> <p>Pla mitjà de perfil (3:12-3:14)</p> <p>Primer pla de perfil (3:14-3:18)</p> <p>Pla americà frontal (3:18-3:20)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:20-3:21)</p> <p>Primer pla de perfil (3:21-</p>	<p>frontal al 3:00)</p> <p>Traducció del poema a l'anglès</p>
--	--	---	--	---	---

				<p>3:23)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:23-3:25)</p> <p>Primer pla de perfil (3:25-2:36)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:26-3:28)</p> <p>Pla americana frontal (3:28-3:30)</p> <p>Pla mitjà de perfil (3:30-3:33)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:33-3:36)</p> <p>Pla americana frontal (3:36-3:39)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:39-3:41)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Primer pla de perfil (3:41-3:43)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:43-3:45)</p> <p>Primer pla de perfil (3:45-3:48)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:48-3:51)</p> <p>Primer pla de perfil (3:51-3:53)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:53-3:54)</p> <p>Primer pla de perfil (3:54-3:56)</p> <p>Pla mitjà frontal (3:56-3:58)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Primer pla de perfil amb un tall a 4:01 perquè passa al mateix pla de l'altra banda (3:56-4:05)</p> <p>Pla americà frontal (4:05-4:07)</p> <p>Pla mitjà frontal (4:07-4:09)</p> <p>Primer pla de perfil (4:09-4:11)</p> <p>Pla mitjà frontal (4:11-4:12)</p>	
<p><b>Transició</b> (4:12-4:23)</p>	<p>Manipulació del Vintage Delay, que genera el so d'un batec.</p>			<p>Pla americà frontal (4:12-4:18)</p> <p>Pla detall (4:18-4:23)</p>	

<p><b>4. «It Follows»</b> (4:23-6:54)</p>	<p>Retocs del Vintage Delay: 5:07-5:13, 5:52. Des del 6:28, distorsió del so de batec.</p>	<p><b>Mà esquerra:</b> micròfon, molt a prop de la boca <b>Mà dreta:</b> 1- Moviments circulars 2- Moviments figuratius del sentit del poema (p. ex: 4:38-4:39) <b>Rostre:</b> Mirada força fixa a càmera i a la maquinària. També hi ha una mirada cap a baix</p>	<p>Tres moments que puja la intensitat (no el volum, sinó la rapidesa): 4:45-5:03, 5:25-5:42 i 6:02-6:17. Des del 6:32 precisió i cada cop més lentitud i menys volum.</p>	<p>Pla mitjà frontal (4:23-4:29) Primer pla de perfil (4:29-4:34) Pla americà frontal (4:34-4:36) Pla mitjà frontal (4:36-4:38) Pla mitjà de perfil en què es veu una llum que esborrona la seva figura fins que va apareixent entre la llum (4:38-4:44) Pla mitjà frontal (4:44-4:47)</p>	<p>Maria Sevilla It follows Traducció del poema a l'anglès</p>



				<p>Primer pla de perfil, amb un tall al minut 4:53 en què es manté el pla però des de l'altra banda (4:37-4:54)</p> <p>Pla mitjà frontal (4:54-4:58)</p> <p>Primer pla de perfil, amb talls a 5:00 i 5:01 (4:58-5:03)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:03-5:06)</p> <p>Pla americà frontal (5:06-5:09)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:09-5:13)</p> <p>Pla americà frontal (5:13-5:19)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Primer pla de perfil (5:19-5:20)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:20-5:23)</p> <p>Primer pla de perfil (5:23-5:24)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:24-5:26)</p> <p>Primer pla de perfil (5:26-5:28)</p> <p>Primer pla dorsal (5:28-5:31)</p> <p>Primer pla de perfil (5:31-5:33)</p> <p>Pla americana frontal (5:33-</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>5:35)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:35-5:37)</p> <p>Primer pla de perfil (5:37-5:39)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:39-5:41)</p> <p>Primer pla dorsal (5:41-5:44)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:44-5:46)</p> <p>Pla americana frontal (5:46-5:47)</p> <p>Pla mitjà frontal (5:47-5:49)</p> <p>Primer pla de perfil dels tatuatges del braç (5:49-5:51)</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>Pla americana frontal (5:51-5:55)</p> <p>Pla mitja frontal (5:55-5:57)</p> <p>Primer pla de perfil primer dels tatuatges i pujant cap al rostre (5:57-6:00)</p> <p>Pla mitja frontal (6:00-6:02)</p> <p>Primer pla de perfil (6:02-6:04)</p> <p>Pla mitja frontal (6:04-6:05)</p> <p>Primer pla frontal del braç amb els tatuatges corresponents i la roba de</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>fons (6:05-6:08)</p> <p>Pla mitjà frontal (6:08-6:10)</p> <p>Primer pla de perfil (6:10-6:11)</p> <p>Pla mitjà frontal (6:11-6:13)</p> <p>Primer pla de perfil (6:13-6:15)</p> <p>Pla mitjà frontal (6:15-6:18)</p> <p>Primer pla de perfil (6:18-6:20)</p> <p>Pla americana frontal (6:20-6:22)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Pla mitjà frontal (6:22-6:24)</p> <p>Primer pla de perfil (6:24-6:25)</p> <p>Pla mitjà frontal (6:25-6:27)</p> <p>Pla americana frontal (6:27-6:28)</p> <p>Primer pla de perfil, primer esborrat i després clar (6:28-6:31)</p> <p>Pla detall lleugerament picat (6:31-6:33)</p> <p>Pla americana frontal (6:33-6:36)</p>	
--	--	--	--	--	--

				Pla mitjà frontal (6:36-6:39)  Primer pla dorsal (6:39-6:43)  Pla mitjà frontal (6:43-6:46)  Primer pla dorsal (6:46-6:49)  Pla mitjà frontal (6:49-6:52)  Primer pla dorsal (6:52-6:54)	
<b>Transició</b> (6:54-6:56)	Apaga el Vintage Delay			Ella marxa, ens quedem amb el fons	
<b>5. «Detroit»</b> (6:56-8:34)		<b>Mà esquerra:</b> micròfon  <b>Mà dreta:</b>	Molt més flux d'entrada, i a 7:25-7:40 s'intensifica sobretot en ritme. També s'intensifica	Primer pla de perfil (6:56-6:59)	Maria Sevilla Detroit

		<p>1- Acompanya el ritme</p> <p>2- Amunt, moviment figuratiu</p> <p><b>Rostre:</b> Mirada a càmera, endavant, excepte algun moment com amunt (7:23/8:20).</p> <p>*Molt muntatge de primers plans 7:40-8:20.</p>	de 8:00 a 8:11.	<p>Pla mitjà frontal (6:59-7:01)</p> <p>Pla mitjà perfil-dorsal amb la llum envaint l'espai que hem trobat a 4:38-4:44 (7:01-7:06)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:06-7:09)</p> <p>Pla mitjà perfil-frontal (7:09-7:11)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:11-7:14)</p> <p>Pla mitjà perfil-frontal (7:14-7:17)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:17-7:20)</p> <p>Pla de perfil, on ella queda a la part inferior de</p>	Traducció del poema a l'anglès
--	--	---	-----------------	---	--------------------------------



				<p>l'enquadrament i les mans ocupen força protagonisme (7:20-7:22)</p> <p>Primer pla de perfil on ella queda també a la part inferior de l'enquadrament (7:22-7:25)</p> <p>Pla mitjà de perfil (7:25-7:27)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:27-7:31)</p> <p>Primer pla dorsal i en moviment (7:31-7:33)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:33-7:34)</p> <p>Primer pla de perfil (7:34-7:36)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Pla mitjà frontal (7:36-7:37)</p> <p>Primer pla de perfil-dorsal (7:37-7:39)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:39-7:41)</p> <p>Primer pla de perfil (7:41-7:44)</p> <p>Pla de detall d'un motiu natural de la paret del fons, ella queda esborronada al davant (7:44-7:48)</p> <p>Primeríssim pla (7:48-7:50)</p> <p>Pla mitjà frontal (7:50-7:53)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Primer pla de perfil, amb un tall a 7:57 (7:53-8:01)</p> <p>Primer pla frontal (8:01-8:04)</p> <p>Primer pla de perfil (8:04)</p> <p>Primer pla frontal (8:05)</p> <p>Primer pla de perfil (8:06)</p> <p>Primer pla frontal (8:07)</p> <p>Primer pla de perfil, amb dos talls a 8:08 per mostrar l'altre perfil (8:07-8:09)</p> <p>Primer pla frontal (8:09)</p> <p>Primer pla de perfil (8:09)</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>Primer pla frontal (8:10)</p> <p>Primer pla de perfil (8:11)</p> <p>Pla mitjà frontal (8:11-8:13)</p> <p>Primer pla frontal (8:13-8:16)</p> <p>Primer pla de perfil (8:16-8:20)</p> <p>Pla mitjà frontal (8:20-8:25)</p> <p>Primer pla de perfil (8:25-8:28)</p> <p>Pla mitjà frontal (8:28-8:30)</p> <p>Primer pla frontal,</p>	
--	--	--	--	---	--

				difuminant-se (8:30-8:34)	
<b>Transició</b> (8:34-8:41)	Encén el Korg Monotron Delay (sintetitzador)			Pla mitjà frontal, des que està més borrós fins que es va aclarint (8:34-8:39)  Primer pla de perfil, en què ella queda a la part inferior de l'enquadrament (8:39-8:41)	
<b>6. «Principi actiu»</b> (8:41-10:25)	Manipula la taula de mescles de 9:17-9:22 i 9:40 i 9:55.  <b>Lectura de paper</b>	<b>Mà esquerra:</b> micròfon  <b>Mà dreta:</b> 1. Full amb el poema, seguint el ritme. 2. Mà que acompanya el ritme (10:05-10:15)	<i>Crescendo</i> des de 8:43 fins a 9:57, aproximadament. Després, va baixant el volum i la intensitat globals.	Pla contrapicat general (8:41-8:45)  Pla mitjà frontal (8:45-8:49)  Primer pla de perfil, en què el seu rostre queda a la part inferior de l'enquadrament	MariaSevilla Active Start  Traducció del poema a l'anglès

		<p><b>Rostre:</b> La mirada està molt dirigida al full excepte alguna llambregada a càmera i el final (9:55-10:18).</p>		<p>(8:49-8:53)</p> <p>Pla contrapicat general (8:53-8:54)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (8:54-8:57)</p> <p>Pla contrapicat general (8:57-8:59)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (8:59-9:00)</p> <p>Primer pla de perfil, en què el seu rostre queda a la part inferior de l'enquadrament (9:00-9:03)</p> <p>Primer pla de perfil (9:03-</p>	
--	--	---	--	--	--

				<p>9:06)</p> <p>Pla mitjà frontal (9:06-9:09)</p> <p>Pla contrapicat general (9:09-9:12)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (9:12-9:13)</p> <p>Primer pla de perfil, en què el seu rostre queda a la part inferior de l'enquadrament (9:13-9:17)</p> <p>Pla mitjà frontal (9:17-9:19)</p> <p>Pla detall de com fa canvis en la taula de mescles (9:19-9:21)</p>	
--	--	--	--	---	--

				<p>Pla americà frontal (9:21-9:24)</p> <p>Pla mitjà frontal (9:24-9:27)</p> <p>Primer pla de perfil (9:27-9:29)</p> <p>Pla contrapicat general (9:29-9:31)</p> <p>Primer pla de perfil (9:31-9:33)</p> <p>Pla contrapicat mitjà (9:33-9:34)</p> <p>Primer pla de perfil (9:34-9:36)</p>	
--	--	--	--	---	--

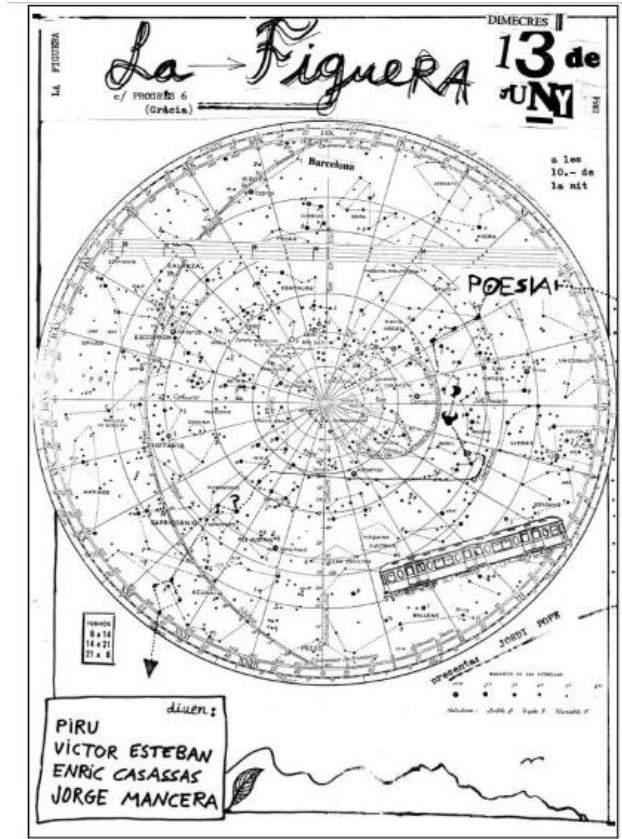


				<p>Pla contrapicat mitjà (9:36-9:38)</p> <p>Primer pla de perfil (9:38-9:41)</p> <p>Pla mitjà frontal (9:41-9:45)</p> <p>Primer pla de perfil, primer esborronat i després més clar; hi ha un tall per mostrar l'altre perfil a 9:48 (9:45-9:50)</p> <p>Pla mitjà frontal (9:50-9:52)</p> <p>Primer pla de perfil (9:52-9:53)</p>	
--	--	--	--	---	--

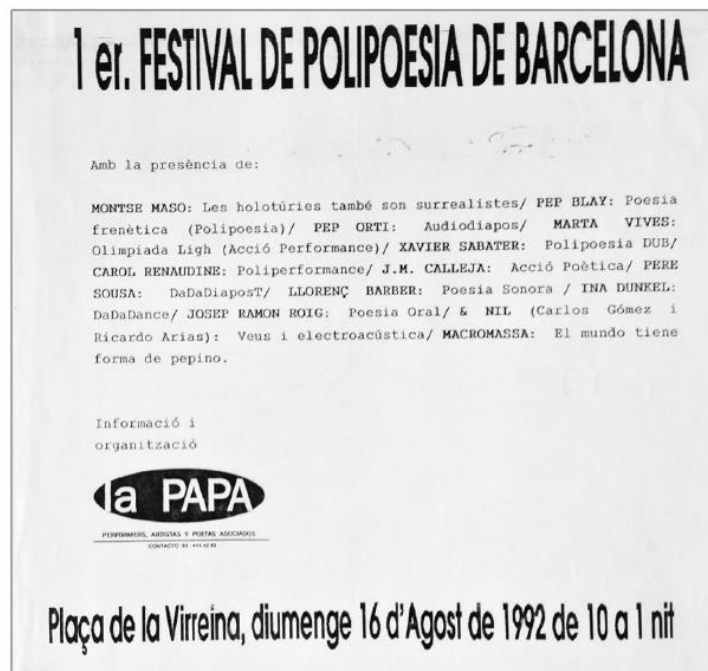
				<p>Pla americana frontal (9:53-9:55)</p> <p>Pla mitja frontal (9:55-9:57)</p> <p>Pla detall de com baixa el volum de la maquinària (9:57-9:59)</p> <p>Pla mitja frontal (9:59-10:02)</p> <p>Pla americana frontal (10:02-10:06)</p> <p>Pla mitja frontal (10:06-10:09)</p> <p>Pla detall del micròfon i la mà (10:09-10:12)</p>	
--	--	--	--	---	--

	Tanca la maquinària (10:20-10:24)			<p>Pla contrapicat mitjà (10:12-10:16)</p> <p>Pla contrapicat general (10:16-10:20)</p> <p>Pla de detall del micròfon i la mà, que es converteix en un primeríssim pla de part del seu rostre quan ocupa l'enquadrament (10:20-10:25)</p>	
<b>Final</b> (10:25-10:39)		Marxa	Va baixant el volum després de la maquinària.		

### 4.3. Cartellisme



Font 1 Cartell del primer recital del grup "O així" al bar La Figuera



Font 2. Cartell del primer Festival de Polipoesia de Barcelona



Font 3. Cartell del darrer Festival de Polipoesia de Barcelona



Font 4. Primer cartell del Barcelona Poesia

#### 4. BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, SAM (8 de novembre del 2013): «On som a la poesia catalana?», *El Punt-Avui*, «Cultura», p. 8.
- ARDOLINO, FRANCESCO (2018): «[Balanc poètic 2017](#)», *Jocs Florals de Barcelona 2017*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura.
- AUDÍ, Marc (2018): «Les voix à distance de Maria Cabrera et Maria Sevilla», *Catalonia* (23), p. 65-78.
- BALLBONA, ANNA (1 de maig de 2013): «Barcelona Poesia 2010-2012: un projecte de ciutat», *Blog Barcelona Poesia*. Recuperat de: <http://barcelonapoesia.blogspot.com/> [Última consulta: 26 de juny de 2021]
- BOURDIEU, PIERRE (1988): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BROCH, ÀLEX (1980): *Literatura catalana dels anys setanta*. Barcelona: Edicions 62 (col. L'escorpí).
- CABELLO HERNÁNDEZ, ALBERTO (2014): *Cultura y crítica literaria en Tele/eXprés (1964-1980)* [tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- CABRERA, MARIA (2015): «Quan mastegues cada inútil sincronia». *Caràcters. Segona època* (73), p. 20.
- CALVO, LLUÍS (2015): «L'univers no té límits: els joves poetes del segle XXI», *Serra d'Or* (672), p. 46-48 i 50.
- CENTRE FOR CREATIVE ARTS (2010-2013): *Poetry Africa* [llista de reproducció de vídeos]. [https://www.youtube.com/watch?v=nYuUrAveZg&list=PLBHEewtctkq\\_XX1HmrPMw4Me5qHCJx1A3](https://www.youtube.com/watch?v=nYuUrAveZg&list=PLBHEewtctkq_XX1HmrPMw4Me5qHCJx1A3) [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- \_\_\_\_\_ (2013): *Poetry Africa 2013* [llista de reproducció de vídeos]. [https://www.youtube.com/watch?v=vy7oXQPub-U&list=PLBHEewtctkq8yZTMCSAoxj\\_QkCD5J6e8Q](https://www.youtube.com/watch?v=vy7oXQPub-U&list=PLBHEewtctkq8yZTMCSAoxj_QkCD5J6e8Q) [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- \_\_\_\_\_ (2014): *Poetry Africa 2014* [llista de reproducció de vídeos]. [https://www.youtube.com/watch?v=Pf3dvDY15Fw&list=PLBHEewtctkq\\_TvkXrHnHFyxXjq5q2NeZ](https://www.youtube.com/watch?v=Pf3dvDY15Fw&list=PLBHEewtctkq_TvkXrHnHFyxXjq5q2NeZ) [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- \_\_\_\_\_ (2015): *Poetry Africa 2015* [llista de reproducció de vídeos]. <https://www.youtube.com/watch?v=mSpuO8Im7m8&list=PLBHEewtctkq8E210Y9pTfVF1FfEo36qn>
- \_\_\_\_\_ (2016): *Poetry Africa 2016* [llista de reproducció de vídeos]. [https://www.youtube.com/watch?v=9qctS8myEkU&list=PLBHEewtctkq-w4uy5dX\\_OoQtIWobKNZ91](https://www.youtube.com/watch?v=9qctS8myEkU&list=PLBHEewtctkq-w4uy5dX_OoQtIWobKNZ91) [Última consulta: 20 de maig de 2021]

- \_\_\_\_\_ (2017): *Poetry Africa 2017* [llista de reproducció de vídeos].  
[https://www.youtube.com/watch?v=7UTrEDWJ-ds&list=PLBHEewtctkq\\_XXHB-5akCVIOCYMLxW9c](https://www.youtube.com/watch?v=7UTrEDWJ-ds&list=PLBHEewtctkq_XXHB-5akCVIOCYMLxW9c) [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- \_\_\_\_\_ (2018): *Poetry Africa 2018* [llista de reproducció de vídeos].  
[https://www.youtube.com/watch?v=7oIIQZaAAA&list=PLBHEewtctkq\\_wBpfzJH\\_cE97v6XksTF7L](https://www.youtube.com/watch?v=7oIIQZaAAA&list=PLBHEewtctkq_wBpfzJH_cE97v6XksTF7L) [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- \_\_\_\_\_ (2020): *Poetry Africa 2020* [llista de reproducció de vídeos].  
<https://www.youtube.com/watch?v=JpvXvGFxrwQ&list=PLBHEewtctkq-ycHySvtxlM0GJkC821Ld> [Última consulta: 20 de maig de 2021]
- COSTA, LIS (2010): «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX», *Catalonia* 3, p. 1-6.
- \_\_\_\_\_ (2012): «Poesia alterada. Els inicis de la poesia pública a Barcelona durant els anys vuitanta», *Catalan Review* XXVI, p. 106-122.
- COSTA, LIS & Escoffet, Eduard (2012): «Poesia, sonoritat i electrònica», *Temps d'Educació*, 42, Universitat de Barcelona, p. 51-70.
- COSTA, ELISABET (2017): *Poesia pública a Barcelona (1984-2004)* [Tesi doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- D.A. (2016): *Poesia catalana avui: 2000-2015* (a cura d'Àlex Broch i Joan Cornudella). Juneda: Editorial Fonoll.
- \_\_\_\_\_ (2018): *Mig segle de poesia catalana: Del Maig del 68 al 2018* (a cura de Vicenç Altaió i Josep M. Sala-Valldaura). Barcelona: Proa.
- \_\_\_\_\_ (2018): *Amors sense casa: poesia LGTBTQ catalana* (ed. Sebastià Portell). Barcelona: Angle Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2018): *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (ed. Olívia Gassol i Òscar Bagur). Barcelona: IEC, Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura (14).
- \_\_\_\_\_ (2019): *Massa mare* (ed. Maria Cabrera i Raquel Tomàs). Barcelona: UOC.  
Recuperat de: <https://lletra.uoc.edu/ca/massa-mare> [Última consulta: 24 de juny de 2021]
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, Lecturas de estética.
- (agost 2014 - desembre 2015): «La teatrología como ciencia del hecho escénico», *Investigación teatral*, vol. 4-5 (núm. 7-8), p. 8-32.
- GUARDIOLA, INGRID (2021). «Balanceig poètic 2021». Dins *Jocs Florals de Barcelona 2021*. Ajuntament de Barcelona. Institut de Cultura, p. 34-72.

- GUASCH, POL (7 de febrer de 2019): «Habitar la contradicció: el nou Horiginal», *El Núvol*. Recuperat de: <https://www.nuvol.com/musica/habitar-la-contradiccio-el-nou-horiginal-58548> [Última consulta: 26 de juny de 2021]
- HANNA, CHRISTOPHE (2010). *Nos Dispositifs poétiques*. Questions théoriques (col·lecció Forbidden Beach).
- KANE, SARAH (2000): 4.48 *Psychosis* [en línia]. Recuperat de: <https://rlmalvin.angelfire.com/KaneSarah448Psychosis.pdf> [Última consulta: 28 de juny de 2021]
- INSTITUT RAMON LLULL (14 d'octubre del 2020): *Maria Sevilla at Poetry Africa 2020* [vídeo]. Recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=rBzSeE85gng> [Última consulta: 4 de juny de 2021]
- MARRUGAT, JORDI (2016): «Balanz poètic 2015», *Jocs Florals de Barcelona 2015*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, p. 45-95.
- MASSANET, MARIA ANTÒNIA (2017): «Gènere i cànon a la poesia catalana contemporània». *Quadern de les idees, les arts i les lletres* 207, p. 16.
- MATAS, MERITXELL (2019). «El llenguatge ha posseït el cos». Cap a una antologia de les poetes catalanes del s. XXI, *Lectora*, 25, p. 381-401.
- \_\_\_\_\_ (2019). «Versos epidèrmics d'autores: una mirada a la poesia de la segona dècada del segle XXI», *Reduccions: revista de poesia* (114), p. 201-217.
- \_\_\_\_\_ (2019). «Vòmits de plom», *Caràcters. Segona època* (86), p. 18-19.
- \_\_\_\_\_ (2020): «“Brutor de tenir pell”: sexualitat, desig i gènere en les poetes de l'última dècada», *Catalan Review*, vol. 34 (1), p. 59-80.
- \_\_\_\_\_ (2021). «Furtivament al marge»: corporalitat i abjecció a les poètiques catalanes de la segona dècada del segle XXI, *Recerca en Humanitats 2020* (2021).
- NÉSPOLO, MATÍAS (11 de maig de 2017): «Cuestión de genero: 'la' poema y 'el' poesía», *El Mundo*. Recuperat de: <https://www.elmundo.es/cataluna/2017/05/11/591428fd468aeb08108b467f.html> [Última consulta: 24 de juny de 2021]
- PLANTADA, ESTEVE (2018): «Balanz poètic 2018», *Jocs Florals de Barcelona 2018*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, p. 45-95.
- \_\_\_\_\_ (25 de març de 2021): *Maria Sevilla Paris: «Enamorar-se i dormir haurien de cotitzar»*. Podcast L'autoestopista, *El Temps de les Arts*. Recuperat de: <https://tempsarts.cat/poesia/maria-sevilla-paris-enamorar-se-i-dormir-haurien-de-cotitzar/> [Última consulta: 24 de juny de 2021]
- POETRY AFRICA (2009): *Poetry Africa*. Recuperat de: <https://web.archive.org/web/20120216184453/http://www.cca.ukzn.ac.za/index.php?opt>



- [ion=com\\_content&view=article&id=93&Itemid=44](#) [Última consulta: 31 de maig de 2021].
- \_\_\_\_\_ (2021): *Poetry Africa*. Recuperat de: <https://poetryafrica.ukzn.ac.za/> [Última consulta: 31 de maig de 2021]
- PONS, MARGALIDA (2020): «Emocions proscrites: escriptura, gènere, afectes i algunes veus de la poesia catalana contemporània», 452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, núm. 22, p. 39-59.
- \_\_\_\_\_ (2021): «Potencias afectivas de la poesía catalana contemporánea: exposición y propuestas de un proyecto de investigación», *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought* 4,1, p. 129-150.
- PONS ALORDA, JAUME C. (24 de setembre de 2015): «La violència no és poderosa», *El Núvol*. Recuperat de: <https://www.nuvol.com/musica/maria-sevilla-la-violencia-no-es-poderosa-29366> [Última consulta: 24 de juny de 2021]
- PORTELL, SEBASTIÀ (13 de maig de 2017): «Dir és fer existir», *Blog de la Setmana de la Poesia a Barcelona*. Recuperat de: <http://blocpoesia.bcn.cat/2017/05/maria-sevilla-dir-es-fer-existir.html> [Última consulta: 24 de juny de 2021]
- RANCIÈRE, JACQUES (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- SEVILLA, MARIA (2015): *Dents de polpa*. Canonge: AdiA edicions.
- \_\_\_\_\_ (2016): «I amb la glotis paralizada et maleeixo, mare: formes de dissidència corporal» a *La passió segons Renée Vivien. VI Jornades Marçalianes. Dolor de ser i no ser tu: Desig*. Sabadell: Fundació Maria-Mercè Marçal, p. 75-108.
- \_\_\_\_\_ (2017): *Kalàixnikov*. Manacor: Món de Llibres.
- \_\_\_\_\_ (2017): «Anna Dodas i la violència estàtica», *AUSA*, XXVIII (180), p. 355-374.
- \_\_\_\_\_ (2018). «Poesia jove en català als intersticis: l'obra de Maria Cabrera i de Guim Valls». Dins *La poesia catalana al segle XXI, balanç crític* (ed. Olívia Gassol i Òscar Bagur). Barcelona: Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura (14), p. 91-109.
- \_\_\_\_\_ (2020): *if true: false; else: true*. Juneda: Editorial Fonoll.
- \_\_\_\_\_ (2021): *Plastilina*. Juneda: Editorial Fonoll.
- ZUMTHOR PAUL (1983): *Introduction a la poésie orale*. París: Éditions du Seuil (versió espanyola: (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus).
- \_\_\_\_\_ (1989): *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.