

POESIA ORAL IMPROVISADA: REVIFALLA
DE LA GLOSA, DIÀLEG INTERCULTURAL
I TRANSPOSICIÓ DIDÀCTICA¹

ALEXANDRE BATALLER CATALÀ
(Universitat de València)
POCIÓ (Poesia i Educació)-UB

UNES PARAULES PRÈVIES

El present estudi té com a origen el treball de camp realitzat dins una estada de recerca desenvolupada a la Universitat de les Illes Balears durant el mes de setembre de 2015, dins el Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears (GREIB), del Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, dirigit per la Dra. Caterina Valriu Llinàs, que ens ha guiat durant aquest període. Hi hem presenciats i documentats diferents i variades manifestacions vives de glosades que han tingut lloc durant aquest període en diferents poblacions de l'illa, que mostren la vitalitat i revitalització del gènere de la improvisació poètica, amb la participació de glosadors pertanyents al col·lectiu «Glosadors de Mallorca». Hi hem fet entrevistes personals amb estudiosos i professionals que ens han aportat coneixements i experiències de gran utilitat sobre la història i vitalitat de la glosa a Mallorca i la seua presència dins el món educatiu (Felip Munar, Miquel Sbert, Mateu Matas, Isabel Servera, Pau Riera, Biel Majoral, Antoni Artigues, Jaume Guiscafrè i Antoni Riera). Aquest treball suposa una primera aproximació i aportació de dades, per a la qual cosa farem servir algun d'aquests fragments d'entrevista, transcrita i convenientment citada. Emmarquem el treball dins la recerca que desenvolupem al si del grup POCIÓ, encapçalat per Glòria Bordons, que té com a objectiu aprofundir les relacions in-

1. El present treball s'emmarca dins el projecte «La poesía experimental catalana (1959-2004): características, relaciones internacionales y genéricas, recepción entre los más jóvenes». Gobierno de España - Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Ref. I+D FFI2013-41063-P.

tergenèriques i interartístiques que es donen dins l'anomenada poesia experimental, al temps que es contempla l'estudi de la recepció d'aquesta poesia en les aules.

1. LA POESIA ORAL IMPROVISADA DINS EL CONTEXT DE LA POESIA PÚBLICA

1.1 El component performatiu de la poesia de tradició oral

El descobriment per a la crítica internacional de la poesia improvisada en els temps moderns es va produir en l'àrea dels pobles balcànics, amb el *guslar* serbocroat, compositor i intèrpret de llargs poemes narratius, com a improvisador destacat². Temps després vingué la descoberta de gèneres de poesia improvisada a Itàlia, Turquia, Xipre, Rússia, al Sàhara Meridional i a l'Alt Atlas. Fins arribar al món latinoamericà, que és molt ric i el cas del País Basc, que és excepcional. Així les diferents variants d'improvisadors en llengua catalana («enversador», «versador», «corrandista», «cantador» o «glosador») tenen correspondència amb l'*improvvisatore* italià, el *piitaris* xipriota, el *rimadoros* cretenc, el *bertsolari* basc, el *fistor* gallec, el *repentista* espanyol, el *payador* argentí o uruguaià, el *repentista* i el *poeta de bancada* brasilers i el *griot* africà (vegeu SERRÀ 2012: 35). De totes les modalitats, aquella que desperta més l'atenció és la que pren com a base el combat entre els poetes improvisadors davant un auditori. Un gènere present ja a l'antiguitat clàssica amb el nom de «cant amebeu» o alternat, en què «dos o més poetes orals dialogaven, polemitzaven o

2. Menéndez Pidal desmereixia la poesia improvisada, una constant en la consideració crítica sobre aquesta forma poètica: «Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema» (MENÉNDEZ PIDAL 1965-66: 200).

competien posant a prova la seva capacitat improvisadora» (SERRÀ 2012: 85). Si en la *Iliada* (I, 604) i en l'*Odissea* (XXIV, 60) són les Muses les que canten, en las *Bucòliques* (III) de Virgili són dos pastors els que es desafien. Una modalitat que pren diferents formes i denominacions a llarg de la geografia mundial de la improvisació: *desfio* i *pajada* al Brasil, *payada* a l'Uruguai i Argentina, *enchoyada*, *cantadeira*, *regueifa* i *desafio* gallego-portuguesos, l'*encontre* i el *débat* francesos, el *flyting* (o *fliging*) escocès, el *disput* bretó, les *pullas* i el *cantar de desfio* espanyols, les *coplas de picadillo* aragoneses, el *chjama è rispondi* cors, el *tsàtisma* xipriota, l'*stevleik* nouec, el *rap* nord-americà, el *Kamtgespräch* alemany (vegeu SERRÀ 2012: 87).

Dins la poesia oral tradicional acostuma a diferenciar-se la poesia «memorial», que representa i pertany a una col·lectivitat, de la poesia improvisada que manifesta un geni individual, fruit d'una tradició col·lectiva, amb les peculiaritats pròpies d'un lloc determinat (vegeu TRAPERÓ, 2002). Ens interessa definir, de bon començament, la poesia oral com una poesia *performativa*, una poesia que es realitza davant un públic que «escolta i veu» el procés de creació poètica (TRAPERÓ, 2008). En un estudi clàssic, Paul Zumthor, tot acudint a les fonts medievals de poesia oral, reclamà l'anàlisi de la *performance* poètica des del punt de vista de la fenomenologia de la recepció, ja que «las convenciones, reglas y normas que rigen la poesía oral abarcan, de uno a otro lado del texto, su ocasión, sus públicos, la persona que lo transmite y el objetivo que pretende a corto plazo» (ZUMTHOR, 1983: 155). Richard Bauman, impulsor de la teoria de la *performance* referida als estudis de la poesia oral, destaca l'element de l'audiència com a definitori:

a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill, highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. From the point of view of the audience, the act of expression on the part of the performer is thus laid open to evaluation for the way it is done, for the relative skill and effectiveness of the performer's display (BAUMAN 1986: 3).

El poeta oral és, primer que res, un comunicador, però també un artista que posa a prova la seua capacitat artística i retòrica davant un auditori:

Lo importante aquí es que la persona que habla está responsabilizándose no solo por el contenido de su discurso sino también por la forma o manera de realizarlo. La clave de estos discursos indica que el autor ofrece una exhibición de destreza verbal y que el auditorio tiene el derecho e incluso la obligación de juzgar el modo de ejecutarlo. Esta armadura pone la atención en la textura del discurso, sus propiedades artísticas, y en las habilidades del hablante para realizar esta clase de mensaje (MCDOWELL 2003: 54).

El poeta cubà Alexis Díaz-Pimienta, autor del més reconegut manual de *repentisme* (DÍAZ-PIMIENTA 2013), considera la presència i reacció del destinatari com l'element determinant de la construcció del text artístic improvisat:

En el *repentismo* no existe el monólogo interior, porque la voz del poeta *repentista* sólo y siempre es voz-en-diálogo, voz interlocutiva. Un *repentista* que improvisa solo, sin contrincante (seguidilla, improvisación sonera, pies forzados, rap) sólo puede hacerlo porque una vez enunciado el texto el público con sus aplausos o silencios, con sus diversas reacciones, actúa no como mero receptor, sino como interlocutor, devolviéndole al autor del discurso la interlocutividad inherente al acto dialógico, y necesaria para completar la alternancia en los «turno de habla» (DÍAZ-PIMIENTA 2003: 69).

Per definir els aspectes que intervenen i determinen el context de l'acte d'improvisació són prou precisos els criteris de valoració, atents sempre a la relació amb el públic receptor, emprats en la més important competició dels *bertsolarisme*, que ací reproduïm (SBERT 2005: 57):

La improvisació *repentista* és un acte de comunicació, influït pel context i el mateix text emès amb la intenció d'influir sobre el públic i activar-li algunes emocions (des de l'alegria a la sorpresa).

El tema, que pot ser real o fictici, temporal o intemporal, ha de possibilitar la sintonia entre l'improvisador i el públic.

El context situacional (temps, lloc, persona) influeix sobre el text.

La simultaneïtat entre la creació i l'emissió (improvisació) ha de ser perceptible.

A més a més de l'impacte subjectiu sobre la persona, el vers improvisat ha de gaudir de virtuts com són l'adequació al context, el fil argumental, la llengua i la seva correcció.

1.2 Poesia pública i tradició etnopoètica

Ha estat la professora Lis Costa, investigadora d'aquella poesia experimental determinada pel component efímer, qui ha emprat el concepte de «poesia pública» per definir el seguit d'estils que tenen en comú l'opció del recital públic com a vehicle de comunicació. La dècada dels anys 80 és el moment de l'eclosió a Catalunya de poetes d'avantguarda, anomenats «polipoetes», que arriben fins el moment present on el fenomen s'ha extès a la resta de l'Estat espanyol. Poemes que s'acaben d'escriure en un escenari, en un acte públic, poemes que es lligen o es diuen en l'instant efímer.

I la transmissió oral, és a dir, l'exposició de les paraules a l'acció de l'oreig, de l'aire, afavoreix la relació entre els membres d'un grup i és més efectiva que qualsevol altra opció per a la comunicació. Potser per això, a mitjan anys 90 va donar-se a Barcelona una mena de redescobriments de la força de la paraula orejada, que ens va omplir per primer cop l'agenda d'activitats relacionades amb la poesia. Amb la poesia dita en públic, amb la poesia oral (COSTA 2010: 1).

En concret, s'hi remarca la presència d'una poesia més pública, més arrelada a la col·lectivitat, allunyada de la veu d'un individu. És la via dels poetes que treballen des de l'experimentalitat en espais públics, amb diferents denominacions: la *performance poetry*, caracteritzada per la presència del poeta en el lloc físic de l'enunciació, la *street poetry*, l'*action poetry*, etc. La via del recital poètic, concebut des d'una òptica participativa té acostaments dels EUA com l'*spoken*

word i els *slam poetry* o a Europa amb la polipoesia. Per damunt de la qualitat estètica d'aquestes propostes, que han proliferat en els àmbits urbans, allò que es destaca és la democratització de la recitació pública, que és viscuda com una possibilitat de lleure:

Porque creo que el *Poetry Slam* es, hoy por hoy, el espectáculo poético más vivo, vibrante y esperanzador que se puede ver sobre un escenario. Una colorida fiesta de la palabra, una celebración del entusiasmo creativo primordial y una comunicación directa entre la audiencia y los poetas que, dentro de sus capacidades y a su manera, han logrado arrancarle a las instituciones y academias su definición de poesía como algo estático, intocable y alejado del público general, para devolverla a su condición de herramienta comunicativa y de expresión de una realidad cercana y palpable (ORVIZ 2015: 55).

L'antiga noció romàntica de «literatura popular o tradicional» té un component essencialista que, des d'un punt de vista comunicatiu, resulta secundari. Per aquesta raó cal acudir al concepte de «comunicació artística en petit grup», seguint l'expressió de Dan Ben-Amos (PUJOL 2013: 94). Entre les propostes poètiques que beuen de la poesia oral, habituals en els darrers temps, al costat dels espectacles i accions poètiques trobem contemplada la «poesia oral improvisada» (RUIZ SALOM 2016), tradicionalment rellegada a un àmbit d'estudi folklòric. En concret, treballs que aborden el component performatiu de la poesia pública inclouen la poesia oral improvisada com és el cas de la jove investigadora Elisabet Gayà, que davant la prevenció que «podria sorprendre una mica la inclusió de la poesia oral improvisada en un treball que no és pròpiament d'orientació folklòrica» (GAYÀ 2015: 22) proposa l'accepció del terme «etnopoètica», difòs per Jerôme Rothenberg (1994), com un espai de confluència entre les formes excloses del cànon poètic de la lírica occidental. En aquesta mateixa línia, Mercè Picornell aborda l'emergència de les denominacions «etno» («etnoliteratura», «etnocrítica», «etnopoètica» o «etnoficció»), connotades amb la idea d'una «identitat comunitària», per designar allò que abans s'havia denominat «tradicional» o «popular»:

síntoma d'un xoc amb els límits de la tradició hegemònica d'uns estudis literaris que intenten ampliar els seus horitzons en una societat en què les fronteres entre l'«alta cultura» i la «popular» o «de masses» són cada cop menys estables (PICORNELL 2011: 14).

En aquest sentit, partint l'anàlisi del boom del *poetry slam* als Estats Units i al Regne Unit a les dècades de 1980 i 1990, la professora de la Universitat de Viena Julia Novak aporta una completa selecció d'eines metodològiques per a l'anàlisi de la poesia en viu mitjançant un acostament des d'enfocaments de diverses disciplines relacionades amb la parla i les formes d'actuació cultural. En particular, hi combina els estudis literaris, el paralenguatge, la musicologia, la kinèsica, el cinema i, molt específicament, els estudis de folklore. En concret, aporta una definició de *live poetry* que supera les fronteres entre poesia «popular» i literària, que podem considerar una reconsideració de l'abast genèrica d'aquestes formes d'expressió poètica:

A such, live poetry is characterised by the direct encounter and physical co-presence of the poet with live audience. The poet will predominantly perform his/her own poetry and is thus cast in the double role of 'poet-performer'. The story and images of the poem are conveyed through the spoken word rather than through theatrical ostension, as focus is placed on the oral verbalisation of the poetic text (NOVAK 2011: 62)

2. LA REVIFALLA DE LA POESIA ORAL

2.1. La irrupció de la «glosa» i del «transglosador»

En un estudi clarivident, Josep Vicent Frechina (2014: 102) explica que existeixen tres forces que determinen la revitalització de la cançó improvisada: «la necessitat d'articular identitats col·lectives localitzades», «la importància dels espais de sociabilitat alternativa» i «la força comunicativa inherent de la mateixa cançó improvisada». En aquest mateix treball (FRECHINA 2014: 103) deixa constància d'una seqüència similar, en aquest revifament, en diferents territoris, que

parteix del redescobriment de la tradició viva o extingida, continua amb un procés de patrimonialització conduït per la societat civil i, finalment, es completa amb iniciatives de foment i difusió en forma de publicacions discogràfiques, congressos i festivals. El cas més evident és que fa referència al bertsolarisme, que experimenta una eclosió a finals del segle XX, motivat, segons ha explicat Frechina (2014b), per l'extensió social de l'euskera, la millora de la qualitat literària del bertso i la tasca de l'Associació d'Amics del Bertsolarisme (Bertsozale Elkarte), que en promou la investigació i difusió. La introducció del bertso en l'ensenyament reglat i el teixit de bertso-eskolas repartides per tot el territori i una presència intensa i constant als mitjans de comunicació. A hores d'ara, tenen lloc a tot Euskal Herria més de mil cinc-cents actuacions formals l'any, amb la irrupció d'una nova generació de joves bertsolaris.

Si acceptem la distinció efectuada pel mateix Frechina (2014: 104-111) existeixen actualment tres dinàmiques que conviuen als nostres territoris. Per una banda es mantenen les funcionalitats bàsiques de la improvisació (cantadors de jotes en bodes i batejos, nits d'albaes i guitarraes, etc.). De l'altra, comptem amb manifestacions de «glosat participatiu», caracteritzat pel seu component lúdic i de participació oberta. I, finalment, la glosa ha arribat als escenaris, als mitjans i a l'escola.

Els glosadors d'avui en dia han perdut, inevitablement, bona part del seu poder taumatúrgic i màgic, tal com ens descrivia el pare Guinard els glosadors mallorquins del seu temps: «Els glosadors, als ulls de la gent embadocada, passaven per éssers semidivins que, de cop, sense pensar-s'hi gens, es treien del cap les cançons; i ells, guardant amb avarícia llur secret, contribuïen a aquesta creença» (GUINARD 1981: I, 89). Els glosadors actuals tenen una altra extracció social, amb estudis, portadors d'un component identari, amb un reconeixement social: «Quan vàrem començar a la dècada dels noranta del segle passat, somiàvem un temps com aquest, on els glosadors són rebuts com veritables herois, que els seus mots són escoltats, repetits i recordats...» (MUNAR 2015: 21).

En un estudi comparatiu sobre les glosades actuals i les dels temps passats, Miquel Sbert ha contrastat una glosada de l'any 1933, a Lluc-

major, amb les actuals versions de glosades a Mallorca i troba una bona part d'elements comuns, basats en la connexió entre producció i recepció. Per assolir l'atenció del públic cal un desplegament dels recursos pragmàtics de la llengua. La comprensibilitat i empatia antigues es corresponen amb la versemblança i la connexió amb el públic actuals. També n'és una constant l'humor, que es pot manifestar en ironia, sàtira o hipèrbole. I, és clar, el joc de la dialèctica:

[...] l'enfrontament generacional, avui, en escena, els contrincants, joves i no tan joves, es llancen invectives, es repton, fan befa de la incapacitat improvisadora de l'adversari, n'exageren la pròpia. El que comptava era la controvèrsia (hereva del cant amebeu dels clàssics, assentada en les arrels més pregones de la natura dels humans), el to agonístic, la brega de galls. Actualment és també el que compta més. L'enginy en la baralla, amb els mots com a arma, amb la riulla dels assistents com a objectiu, amb l'assetjament verbal a l'adversari (amic coral sovint) per cloure-li la boca, per ridiculitzar-lo amb la cançó. El públic (els aplaudiments, l'aprovació, l'admiració), l'objecte de desig i l'estímul empàtic (SBERT 2010: 61).

El canvi operat fa que un seguit de joves, que no havien sentit mai a parlar de cant improvisat, s'incorpore a la glosa. A Catalunya és un referent l'associació «Cor de Carxofa», que aglutina tots els seguidors nouvinguts al món del cant improvisat. Cor de Carxofa s'autodefinix com una associació de foment del glosat, que té com a objectiu la recuperació, la promoció i la difusió del glosat en català, entès com a gènere poètic i musical que consisteix a improvisar versos sobre una determinada melodia. Aquesta associació ha estat la impulsora de l'extensió de l'ús del substantiu «glosa» (acompanyada del corresponent verb «glosar») referit a la manifestació mallorquina i menorquina, per designar qualsevol mena d'improvisació poètica, més enllà del seu origen. Aquesta accepció, entesa com a hiperònim, ha estat recollida pel TERMCAT: «Glosa. Gènere poètic i musical que consisteix a improvisar versos a partir d'un patró mètric i de rima sobre una determinada melodia». Amb els termes relacionats «glosador» (qui fa gloses), i «vetllada de glosadors o glosat» (sessió en què es canten o fan gloses). A partir d'ací, el concepte de «transglosador» ha estat encu-

nyat per Marcel Casellas per designar un fenomen actual, fruit dels intercanvis i les confluències, l'existència de l'improvisador sense gènere poètic ni musical i sense geografia associada (vegeu FRECHINA 2014: 109). La desterritorialització d'estils i variants és un dels elements que mostra l'eficàcia de l'intercanvi cultural entre territoris i serà la base, com veurem, d'experiències de transposició didàctica.

Els contactes entre glosadors mallorquins i menorquins són freqüents i han donat pas a interessants col·laboracions:

A Menorca, van acompanyats d'una guitarra. L'estructura de glosa és compartida. Quan glosam amb els menorquins, de l'únic que ens hem de preocupar és anar a to amb la guitarra, que nosaltres no ho fem mai. La resta de diàleg és molt natural i molt fluïd. I tenim molt de contacte amb Menorca. Ells vénen molt al llarg de l'any i nosaltres anem molt allà (Maribel Servera, 17-9-2015).

Per la seua banda, un glosador mallorquí veterà, Jordi Cloquell, *Artiller*, se'n feia ressó de l'estímul que suposa conèixer i establir contactes amb altres formes de glosar, en un sentit més ampli:

Tal vegada seria bo que poguéssim establir contacte amb aquestes formes de glosar i, mitjançant algun taller d'intercanvi (de la mateixa manera que s'han importat castells i bestiari festiu, etc.), també aprendre l'art de glosar, les tonades i les formes de fer. Tant de bo la saba nova fos un adob i un estímul pr fer créixer i rejuvenir el vell brancam que encara aguanta el nostre glosar (MUNAR 2005: 42).

El temps actual permet els intercanvis, tant de tradicions com d'estils. Hi ha grups musicals que empren la cançó improvisada (glosa, corrandes, nyacres...) com a valor afegit o que fan conviure la tradició amb bases electròniques. Cor de Carxofa, ha organitzat diverses edicions de «Transglosadors», on la glosa, el rap i el hip-hop interactuen en la seua vessant improvisada de micro obert. Per exemple, el febrer de 2011, a la Farinera del Clot de Barcelona, tingué lloc una competició de micro lliure on un equip de glosadors format per Mateu Mata 'Xuri', Mireia Mena i Francesc Ribera 'Titot' es picaren rimant amb els rapers Andreu Laguarda (Rapsodes), Gato-el-Qiman i Lo Guerra.

Els cursos de formació s'hi succeeixen. Entre els mesos de gener i juny de 2015 tingué lloc a Roquetes (Baix Ebre) el I Curs de Cançó Versada en llengua catalana. I, el passat abril, tingué lloc el taller sobre «El cant improvisat com a recurs» impartit per Tòfol Cabeza, dins el II Curs de Literatura Popular celebrat a Altea. Les trobades arreu del país es multipliquen, començant per les històriques Mostres Autonòmiques de Glosat (1999) impulsades per l'Associació Cultural Canonge de Santa Cirga de Manacor. I, pel que fa a l'any 2016, cal esmentar la «V Mostra Nacional de Glosa» celebrada el març a Sant Quirze del Vallès, les «12 hores de glosa» celebrades a l'abril a Maó, un esdeveniment, que cada any se celebra en un municipi diferent de les terres de parla catalana, o la «5ª Escola d'Estiu de Glosa» que tindrà lloc el juliol a Espolla (l'Alt Empordà), on es podrà treballar la didàctica de la cançó improvisada, l'acompanyament musical de la glosa, el treball d'escena, la creació poètica i el treball amb romanços. I, també al juliol, a Sant Sebastià, tindran lloc unes «Jornades Internacionals» amb l'objectiu de generar confluències entre els bertolaris locals i els representants sards, kurds, gallecs, canaris, catalans, gallesos, xipriotes, cubans, mexicans i austríacs.

2.3. Mateu Xurí, expressió i símptoma d'un canvi

Mateu Matas (Santa Margalida, 1982), conegut com a Mateu Xurí, és un dels més rellevants exponents de la nova generació de glosadors mallorquins. Des de l'entitat Glosadors de Mallorca ha impulsat una intensa activitat pedagògica en relació a la cançó improvisada. Mateu Xurí, tot i la seua joventut, és ja un referent indiscutible:

En una dècada, ha encapçalat un relleu generacional del tot inesperat i sense precedents –en l'actualitat, hi ha vint-i-cinc glosadors a Mallorca, molts dels quals no superen els trenta-, ha ampliat i enriquit el ventall de temes susceptibles de ser utilitzats en una glosa –ha recuperat, per exemple, la funció crítica del gènere, reprimida durant moltes dècades- i ha contribuït, decisivament, a prestigiar la tradició glosadorística, rescatant-la de l'obscur soterrani antropològic on l'havien entaforada i posant-la sota el focus, fins al punt de convertir-la en un referent de la cultura mallorquina actual (PONS 2015: 59).

A banda de la seua capacitat versificatòria i retòrica, destaca pel seu esperit crític, per ser un enaltidor de les llibertats individuals i collectives:

En Xurí és un creador d'opinió, un magnífic comunicador i, encara que no en faci bandera, també és un ideòleg. El seu major actiu no és l'habilitat de correspondre la intel·ligència (que té) amb la independència (que ha de servir) i la insolència (que ha de servir) per fer-ne una dècima o un llarg romanç. El seu potencial reneix des dels continguts i pren fua en el sentit d'allò que proclama (MESTRE 2014).

Per comprovar aquesta capacitat de Mateu Xurí per unir comunicació, creativitat i esperit combatiu posaré com a exemple unes dècimes que foren dites com a cloenda de la glosada de les festes de Sant Mateu (amb la participació, a més, de Maribel Servera, Jordi Cloquell i Macià Ferrer), que tingueren lloc el 16 de setembre de 2015 a Bunyola. La dècima improvisada té una presència al món latinoamericà i bé perquè és un motlle excel·lent per mostrar el virtuosisme tècnic i, segurament també, per la seua condició de poesia evanescent que deixa en l'espectador un aroma d'art momentani (vegeu TRAPERO 2015) és emprada per Mateu en ocasions com aquesta (abbba ccdde). De fet, el propi Xurí reconeix en aquesta estrofa la influència intercultural:

Fer aquestes mostres internacionals i portar aquí els millors versificadors del món ha fet que aquí puguem aplicar allò que fan a altres bandes. Per exemple, per què s'improvisen dècimes aquí ara mateix? S'improvisen dècimes gràcies als cubans i els canaris. Perquè, a Mallorca, mai s'ha improvisat en dècimes, tot i que és una estrofa present dins la cultura popular (Mateu Xurí, 17-9-2015).

De les dotze dècimes de què va constar la performance,³ la que tot seguit presentem és la setena, que pren com a destinatari el batle de Bunyola, després d'haver-se assegut al límit de l'escenari, per apropar-se més al públic, s'adreça al batlle i li dóna consells en clau política:

3. He d'agrair a Pau Riera la feina de transcripció d'aquestes dècimes.

Quan dic nació vull dir poble
i també vull dir país,
perquè s'estat és estantís
i a vegades innoble.
Però no vulguis ser un moble
a mercè de s'interès.
Procura jugar-t'hi més,
fer cada pic lo que toca
i no fer podrir sa soca
des brot que te dóna més.

En les següents dues dècimes, que tanquen la sèrie, els destinataris són ara tota la sala, el públic assistent al teatre on ha tingut lloc l'espectacle, dins el context de les festes de Bunyola:

Mirem què fa Catalunya
i, amics meus, no tenguem por
de sentir es batec d'un cor
que s'apropa i no s'allunya.
I si qualcú s'enfurrunya
crec que és un problema seu,
que cadascú té un déu
i cadascú una nació
i una festa major,
com aquí, amb Sant Mateu.

Que tengueu molt bones festes!
Bons amics meus, que molts d'anys!
Que tots puguem ser companys
i persones ben honestes.
I, amb ses mirades xalestes
si qualcú se descontrola,
procurem fer-li s'escola.
I que no hi hagi altre encausat
lluitant per sa llibertat
dins es poble de Bunyola.

3. LA GLOSA COM A ELEMENT DE TRANSPOSICIÓ DIDÀCTICA

Al País Basc, el bertsolarisme té una presència dins els centres educatius a més d'una xarxa d'escoles de bertsolaris (bertso-eskolas) –més de seixanta, segons dades del 2010–, les quals han desenvolupat metodologies didàctiques que són un referent que no cal perdre de vista, tot i l'enorme distància d'implantació social si ho comparem amb el «glosat». L'EHBE (Associació d'Amics del Bertsolarisme d'Euskal Herria), amb l'ajut de la facultat HUHEZI de la Universitat de Mondragón, elaborà un pla de formació l'any 2002 que establia el currículum de l'ensenyament primari. Els seus quatre eixos principals són els següents: patrimoni cultural, capacitats personals i socials, llengua i música. Per a secundària, els professors Joserra Garzia i Lontxo Oihartzabal de la UPV-EHU i el bertsolari Andoni Egaña han elaborat una metodologia que parteix de l'efecte comunicatiu que s'aconsegueix amb un bertso improvisat. El mètode proposat indueix els estudiants a expressar la intenció o les circumstàncies que originen aquest efecte, per després tractar d'utilitzar els mateixos recursos poètics, retòrics, lingüístics, etc. En l'àmbit de les bertso-eskolas es pretén ampliar la qualitat i el nivell d'utilització de l'euskera dels alumnes, com mostren els objectius del centre d'Irun:

El objetivo principal de este proyecto es desarrollar las aptitudes de los alumnos para la comunicación oral, utilizando para ello el bertsolarismo. El bertsolarismo puede contribuir a la normalización lingüística, prestigiando el euskara a ojos de los más jóvenes y motivándolos para su utilización.

Siendo como es un juego idiomático a la vez que un hecho comunicativo, ha sido y sigue siendo una expresión cultural viva y muy presente, que ha sabido adaptarse a las exigencias de la lengua y su evolución. Además, el bertsolarismo puede aportar una mejora en expresividad oral, la utilización de estrategias comunicativas adecuadas, la creatividad sobre la lengua, la superación de dificultades para estar y expresarse en público, la ordenación coherente de las ideas y la formación de buenos comunicadores (GIPUZKOAKO BERTSOZALE ELKARTEA 2011: 19).

Les escoles de bertso, al País Basc francès, amb una complicada realitat sociolingüística, creen espais informals on els joves poden parlar basc entre ells i crear una cultura juvenil on el basc té una presència (ARTETXE 2014).

La lliçó del País Basc parteix de la constatació que el context en què es generaven les improvisacions ja no existeix i que cal buscar, per tant, unes noves vies per contextualitzar les produccions en el cap de la poesia oral. Així ho va entendre Felip Munar, autor de diversos manuals per estendre la glosa entre escolars mallorquins (MUNAR 2003, 2008), que ha explicat els continguts educatius que ha d'integrar una proposta d'introducció de la poesia oral improvisada a les escoles: continguts conceptuals (anàlisi i interpretació de mostres de poesia oral), continguts procedimentals (producció de textos de poesia oral), actituds (respecte de formes culturals pròpies) i, molt especialment, motivació (els estudiants com a protagonistes i creadors d'un joc verbal).

A l'Associació de Glosadors de Mallorca es fan tallers d'unes deu o dotze sessions on es mostren les tècniques que utilitza un glosador. A més, a la seu de Manacor s'hi reuneixen els glosadors de diferents generacions per fer pràctiques i exercitacions. Allò que s'ha aconseguit és engrescar a una nova generació de joves, com és el cas de Pau Riera, que es considera obsedit per les glosades: «Sempre m'han dit que per ser glosador has de passar per una etapa obsessiva, que és no perdre't cap glosada, anar a totes les que es fan. Jo, ara mateix, intent no perdre-me'n cap» (Pau Riera, 1-10-2015).

A Catalunya ha estat pioner el projecte «Corrandaescola», nascut de la tesi doctoral de seu coordinador, Albert Casals (2009), on experimentà i avaluà una proposta didàctica d'introducció del cant improvisat a primària a l'escola Serralavella d'Ullastrell. L'experiència basca i la revitalització social a Catalunya col·laboren en aquesta introducció, des del curs 2006-2007, a escoles de Vilafranca del Penedès, Cassà de la Selva, Sabadell, Roses i Sant Quirze del Vallès. El projecte planteja un treball lingüístic i musical a través de la cançó improvisada per al cicle superior de dins les assignatures de llengua catalana i música i, després d'un temps, s'ha comprovat que la glosa incideix en la millora de la competència comunicativa oral i en la millora de la co-

hesió social.⁴ Aquest curs 2015-2016 el projecte ha arribat a Barcelona, amb vuit centres educatius, que han celebrat la primera trobada el febrer de 2016. La creació es produeix a partir d'un motlle que és la quarteta heptasil·làbica, a partir de la qual els alumnes proven de desprendre-se'n:

Les tonades per a improvisar presenten unes mateixes característiques formals (quarteta heptasil·làbica amb rima en els versos parells). Per aquest motiu, resulten un envàs molt pràctic per a crear poesia ja que en simplifica enormement el procés. El corrandista s'entrena per sintetitzar les idees sempre en la mateixa extensió (quatre versos) i únicament en un metre, el de set síl·labes. Per als qui comencen a endinsar-se en la poesia formal, l'ús de motlles o models és de gran ajut per iniciar-se en el procés creatiu (CASALS 2012: 123-124).

L'Associació Cor de Carxofa, dins un manual didàctic, ha fet una selecció d'allò que consideren les tonades més adequades per a l'ensenyament de la glosa, és a dir la «pràctica que consisteix a cantar versos que s'improvisen al moment mateix d'interpretar-los» (COR DE CARXOFA 2008: 6). Una classificació en atenció als criteris de dificultat situa el «cant d'estil valencià» com el més complicat tècnicament i el garrotín o la corrandà com les més adequades per a una iniciació: «iniciació (perdiueta, garrotín i corrandà), intermedi (jota, simbomba i pandero) i avançat (albades i glosa menorquina)» (COR DE CARXOFA 2008: 6). Aquesta línia s'està revelant com la més adequada per als tallers d'iniciació. És el cas de l'experiència realitzada del 24 al 28 de març de 2014 al lectorat de català de l'Université de Picardi Jules Verne (Amiens) i a les universitats Sorbonne Nouvelle – Paris 3 i Paris-Sorbonne- Paris IV, amb tres tallers d'iniciació a la poesia oral o glosa, amb l'acompanyament de Carles Belda a l'acordió: «vam decidir centrar-nos en el treball d'un sol motlle melòdic, les nyacres de

4. De l'encontre entre poesia i música poden nàixer propostes didàctiques, que per Glòria Bordons i Albert Casals han de tenir en compte «les tres dimensions necessàries (recepció, interpretació i creació) i que no perdin de vista alguns elements fonamentals com ara la comprensió, el sentit crític, l'educació emocional i l'expressió de la creativitat» (BORDONS i CASALS 2012: 27).

l'Empordà per la seua simplicitat estructural i la seua adequació didàctica» (MESEGUER 2015: 362).

Al País Valencià, comptem amb experiències de difusió com el treball de Josemi Sánchez (2008), fruit de trobades de glosadors, bet-solaris, cantadors i troveros al Museu de Belles Arts de Castelló entre 2005 i 2007. Darrerament, el cant d'arrel popular ha experimentat una difusió enorme per la irrupció, sobretot, del fenomen Pep Gimeno «Botifarra» (vegeu MARTÍNEZ 2011). Pel que fa a la transposició didàctica del «cant d'estil», cal dir que presenta un escull si atenem a la complexitat tècnica de la seua base musical. El curs 2014-2015 va ser introduït el seu ensenyament reglat al conservatori. Tot i això, l'etnomusicòleg Jordi Reig (2016) ha manifestat els seus dubtes perquè considera que abans cal promocionar-lo i donar-li visibilitat social, a més que planteja uns altres dubtes en el terreny didàctic. En el vessant versificatori sí que és possible plantejar propostes semblants a les que hem vist en altres territoris. Alguns versadors valencians, com ara Josemi Sánchez, aposten per una renovació dels temes, més enllà de la reiteració de tòpics habitual en aquesta mena de textos. En aquest sentit, la cantant Eva Dénia (2003) va fer una crida als poetes valencians per demanar textos literaris («més universals i atemporals») que pogueren servir als cantadors en el context del cant públic davant un auditori. La perculiarietat valenciana ens remet a la veu i el cant:

Allò que té més valor és el missatge i el cant sempre és un suport estètic i funcional. Però en el País Valencià, en el cant d'estil allò que agafa més protagonisme és el cant. Perquè a més d'improvisar-se la lletra, també s'improvisa el cant. Cada cantador improvisa quan canta. Com que és un cant tan lluit tècnicament, fa que sigui molt important. Tot i així, aquí, per exemple, els cantadors que tenen molta veu sempre tenen molt guanyat. Perquè abans que el cervell processe el missatge l'orella ja ha processat la veu (Mateu Xurí, 17-9-2015).

També en altres indrets de l'Estat, trobem experiències que reclamen un espai social i escolar per a la improvisació. A Galícia la poesia oral improvisada és absent als currículums acadèmics. Tot i que hi ha experiències escolars, com ara a l'IES de Fene (https://issuu.com/lolylago/docs/regueifas_entroido_2010). Marina Porto (2011: 45), se-

guint Carlos Alonso, opina que la *regueifa* té futur perquè té un gran potencial educador, és normalitzadora de l'idioma, té un cost ridícul, té una gran força com a espectacle, s'emmarca dins d'un fenomen universal (repentisme, bertolarime, etc.) i connecta amb altres fenòmens urbans (rap). També en el cas de Múrcia s'han generat propostes didàctiques per a l'ESO, com mostra la recent tesi doctoral d'Emilio del Carmelo Tomás: «es hora que ese “duende o chispa” para la improvisación poética sea trasladada al Aula mediante técnicas de trabajo y propuestas de creación cercanas, factibles para las edades de la Educación Secundaria» (TOMÁS 2016).

En l'àmbit de l'educació secundària, amb una voluntat de fer de la literatura popular una experiència creativa (BATALLER, 2013), cal destacar el projecte denominat «Patrimoni cultural: la poesia oral improvisada», en el qual participaren quatre centres de l'àmbit lingüístic català: l'IES l'Om de Picassent, l'IES Torroella de Montgrí, l'extensió de Maella de l'IES Mar d'Aragó de Casp i l'IES Sineu de Mallorca. Felip Munar (2009), pioner en la introducció de les gloses a secundària, proposa adaptar la tècnica de la glosa amb la incorporació de temes actuals. L'elaboració de materials didàctics i l'intercanvi d'experiències són a la base del projecte (<http://poesiaoralimprovisada.wikispaces.com>; MARTÍ, 2011). Des del 2011 s'han realitzat trobades amb els alumnes dels diferents centres i territoris. I, més recentment, el documental 'Glosadors' (FARGAS I TEIXIDÓ 2014) mostra el procés d'aprenentatge de les corrandes d'un grup d'adolescents catalans, al temps que ens apropa a la cançó improvisada des de la seva vessant més lúdica i popular.⁵

Antoni Riera, professor de secundària Porto Cristo, realitza un taller anual de gloses connectat amb la festivitat de Sant Antoni. En una comunicació personal (setembre 2015) m'explicà els avanços i dificultats de la introducció del gènere:

Sempre que he d'explicar mètrica o rima, tant a català com a castellà, ho faig recurrent a les cançons de Sant Antoni, que són el que tenen

5. Algunes propostes per a l'àmbit de secundària incideixen el hip-hop, com l'experimentada per Vidal (2012) a un centre valencià, prenent com a suport textos d'Ausiàs March que són llegits en veu alta.

més pròxim i viu els alumnes del terme de Manacor. De totes maneres, ja et vaig explicar que a Porto Cristo (vila costanera del municipi) hi ha molta població immigrada i amb una vivència de la festa molt devaluada respecte de la que hi pugui haver a Manacor. En Mateu Xurí i altres glosadors que hi han vingut a fer tallers s'han trobat amb serioses dificultats per aconseguir enganxar uns alumnes que, en el millor dels casos, només trobaven motivació en el rap. La resta de referents (tant lingüístics com culturals) són molt llunyans i per tant fan gairebé impossible una participació activa i suficient en el procés d'aproximació i creació de la glosa. Els alumnes autocentrats nacionalment de Porto Cristo, de Manacor o d'on sigui, en canvi, estan absolutament imbuïts de l'auge de la festa de Sant Antoni i també de l'auge del món de la glosa els darrers anys. La improvisació ja comença a ser un fenomen conegut més enllà de les cançons entorn dels foguerons, i per això en segons quins medis, els infants i joves reben amb naturalitat la proposta d'aproximar-se al món de la glosa i la improvisació.

El resultat del treball del taller del 2015, contextualitzat en les festes de Sant Antoni, és valorat així pel professor:

Tanmateix, el que férem a l'aula amb els alumnes de 1r (els de 2n no eren meus, i no sé quin professor feia aquesta classe) va ser una composició col·lectiva de gloses. El primer que fèiem era tenir molt clar el que volíem dir. Dedicàrem una glosa a cada professor i els alumnes consensuaven un missatge sobre el professor protagonista de la glosa. Després li donàvem forma d'heptasíl·lab i l'escrivíem a la pissarra, pensant que aquest seria el darrer mot (el darrer vers) de la glosa. A partir d'aquí, preparàvem la rima consonant abab o abba, sempre entre tots, a partir d'una paraula o a partir d'una idea.

D'aquest taller d'iniciació, aportem un exemple de glosa produïda per alumnes de primer d'ESO (<https://iesportocristo.wordpress.com/2015/01/16/gloses-de-sant-antoni>):

Na Marga ensenya molt bé
i quan xerram s'enrabia
bons alumnes ella té
per això reim cada dia.

El cantant i professor Biel Majoral em comenta, en una entrevista personal, que la feina del glosador s'assembla al mecanisme lingüístic de la «gramàtica generativa»:

El glosador és la definició perfecta d'una «gramàtica generativa». Ell té unes estructures que fa posar en funcionament. Hi ha una cançó d'En Capellà que a mi m'agrada molt. Quan ja era vell, que tenia 65 anys, li van demanar que fes una glosa i ell va respondre: «Un temps, des cap les me treia / amb molta promtitud / i ara ja som perdut / el motllo amb què les feia». Era conscient que tenia aquí de dins un «motllo», una gramàtica organitzada. I amb els anys l'anava perdent. Quan parla d'aquest «motllo» ho fa com si fos un ordinador (Biel Majoral, 28-9-2015).

Quan, amb el mateix Biel, tractem la qüestió de la transposició diàctica que s'acostuma a fer a certes escoles mallorquines, com és el cas que ens comenta Antoni Riera, la seua opinió resulta més escèptica:

A l'escola només s'han fixat en això [les gloses de sant Antoni, que estan subvertides]. Explicar les estructures generatives que poden generar llenguatge, això és complicat. Això vol dir que el mestre ha d'estar molt preparat. I si el mestre no està ben preparat és molt més fàcil fer un *xou*, i dir «ara anem a fer gloses sobre el professor, aquella professora està bona, té unes bones mames...», que no per exemple qüestionar seriosament coses que poden afectar la vida. Això ho han fet aquests glosadors –Mateu Xurí i Isabel Servera– i han tingut un èxit impressionant (Biel Majoral, 28-9-2015).

4. A TALL DE CONCLUSIÓ

Hem constatat que l'activitat performativa de glosar constitueix un acte comunicatiu, que fa ús de recursos pragmàtics i literaris. Aquesta és l'actitud que es desprén de les propostes dels glosadors de la darrera generació, representada en el cas de Mateu Xurí:

Tot i que en Mateu em va remarcar que glosar és, primer de tot, un acte de parla, de comunicació, i en segon i tercer lloc, un acte musical i literari, la seva intenció és ben poètica (sempre ajustant-se al tipus de pú-

blic que té davant), però incorporant, cada vegada, més elements poètics, i cercant una sintaxi bella (BELLVER 2015: 88).

Estimular els alumnes, permetre'ls conèixer formes de comunicació diverses, entrar en contacte amb el patrimoni cultural que ens envolta, dissenyar dispositius didàctics basats en la creació d'espais de convivència, accedir a l'experiència directa, a la reflexió, a la recerca, són algunes de les pautes que creen actituds positives en els joves (BATTALLER, 2013). L'entusiasme és un primer pas, com explica un professor valencià participant en un projecte de poesia oral: «Voldríem en definitiva ser professors d'entusiasme i que la cultura popular, i amb ella l'afició pel cant improvisat a les nostres terres, s'associara amb l'entusiasme entre els joves» (TORREÑO 2011).

La Teoria de la Transposició Didàctica (CHEVALLARD 1985) ens fa plantejar la distància existent entre l'objecte del saber (del saber erudit) i l'objecte de l'ensenyament (del saber a ensenyar). D'ací se'n deriven unes transformacions que tot saber ensenyat ha d'assumir. La transposició didàctica significa renunciar, en molts nivells educatius, a certs elements que són prescindibles i fer-ne una reducció. És per això que el concepte genèric que hi ha darrere de la nova accepció de «glosa» i del neologisme «transglosador», basada en la reducció i la fusió, s'adiuen a aquesta voluntat generadora de propostes didàctiques per a molts dels tallers d'iniciació. És per això que el context actual, caracteritzat pel diàleg intercultural entre formes d'improvisació escolar en català i per la connexió amb les variants d'altres cultures, especialment les del món llatinoamericà, afavoreix aquesta mena de propostes escolars.

Seguint l'exemple vist al cas basc, amb connotacions culturals especials, només l'extensió del coneixement i difusió reforçarà les propostes escolars.⁶ I, anàlogament, l'escola no és l'element únic del qual ha de dependre el futur de la «cançó improvisada», tot i que pot promocionar el seu coneixement i difusió. Així ho ha vist Josep V. Frec-hina (2014: 107): «el seu aprenentatge va molt més enllà de la unitat didàctica, els materials manipulatius i els continguts actitudinals».

6. Vegeu al respecte les opinions de James Miles Foley al documental d'Altuna (2011).

Queda pendent, doncs, continuar i completar el procés de transposició didàctica. Quan l'ensenyament té lloc dins associacions de glosadors o té un nivell avançat, aleshores sí que és possible un major aprofundiment i un plantejament més rigorós en tota la complexitat de l'anomenada «gramàtica de la improvisació poètica», en expressió de Díaz-Pimienta (2003, 2013).

BIBLIOGRAFIA

- ALTUNA (2011): Asier Altuna, *Bertsolari*, Pasajes: Txintxua Films.
- ARTETXE (2014): Miren Artetxe, «Les jeunes et la revitalisation du basque au pays basque nord. L'influence de la bertsolaritza sur l'usage de la langue et l'identité linguistique», *Zeszyty Łużyckie*, núm. 48, ps. 129-146.
- BATALLER (2013): Alexandre Bataller, «La literatura de transmissió oral en la ESO», *Tantàgora. Revista de literatura oral*, núm. 15, ps. 1-5
- BAUMAN (1986): Richard Bauman, *Story, Performance, and Event. Contextual Studies of Oral Narrative*, Cambridge: University Press.
- BELLVER (2015): Maria Bellver, *D'una veu a una altra veu tot són nius i ales batre. Anàlisi detallada d'un combat de gloses*, TFG dirigit per Jaume Guiscafré, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- BORDONS, CASALS (2012): Glòria Bordons i Albert Casals, «Poesia, música i escola: un triangle sonor», *Temps d'Educació*, núm. 42, ps. 11-30.
- CASALS (2009): Albert Casals, *La cançó amb text improvisat: disseny i experimentació d'una proposta interdisciplinària per a Primària*, tesi doctoral, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. També disponible en línia a: <http://www.tdx.cat/TDX-0324110-114328> [Consulta: 15 maig 2016]
- CASALS (2012): Albert Casals, «"Corrandescola": del cant a la improvisació poètica», *Temps d'Educació*, núm. 42, ps. 51-70
- CHEVALLARD (1985): Yves Chevallard, *La transposition didactique; du savoir savant au savoir enseigné*, Grenoble: La Pensée Sauvage.
- COR DE CARXOFA (2008): Cor de Carxofa, *Manual d'iniciació a la glosa*, Barcelona: Associació Cor de Carxofa.
- COSTA (2010): Lis Costa, «L'oralitat com a experimentació en la poesia catalana de finals del segle XX», *Catalonia*, núm. 3, ps. 1-6.
- DÍAZ-PIMIENITA (2003): Alexis Diaz Pimienta, «Sobre la dinàmica interna de la improvisació poètica», dins: *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, ps. 62-104.

- DIAZ-PIMIENTA (2013): Alexis Diaz Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, 3ª ed. ampliada i revisada, Almería: Scripta Manent.
- FARGAS, TEIXIDÓ (2014): Jaume Fargas i Roser Teixidó, *Glosadors*. També disponible en línia a: <https://www.youtube.com/watch?v=PU6H-Zp0EKpo> [Consulta: 15 maig 2016]
- FRECHINA (2014): Josep Vicent Frechina, *Pensar en vers. La cançó improvisada als països de la Mediterrània*, [Reus]: Caramella.
- FRECHINA (2014b): Josep Vicent Frechina, «El boom del bertsolarisme», *Vilaweb*, 13.12.2014. També disponible en línia a: <http://www.vilaweb.cat/noticia/4223296/20141213/boom-bertsolarisme.html> [Consulta: 15 maig 2016]
- GAYÀ (2015): Elisabet Gayà, *Poetes per-versos: la performativitat en la poesia catalana contemporània*, TFG dirigit per Margalida Pons, Palma: Universitat de les Illes Balears.
- GINARD (1981): Rafael Ginard, *El cançoner popular de Mallorca*, Palma: Editorial Moll.
- GIPUZKOAKO BERTSOZALE ELKARTEA (2011): Gipuzkoako Bertsozale Elkartea, *Gu Ere Bertsotan (Introducción en el bertsolarismo)*, Irún: Ikasturteko. També disponible en línia a: <http://www.irun.org/Enlaces/00015859.pdf> [Consulta: 15 maig 2016]
- MARQUÉS (2015): Josep Marqués, «La glosa com a recurs didàctic a l'aula de CLE», en Ibarra, N., Ballester, J., Carrió, M. L. i Romero, F (2015);, *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*, València, Universitat Politècnica de València, ps. 361-365.
- MARTÍ (2011): Alícia Martí, «La wiki del projecte Patrimoni cultural: poesia oral improvisada», *Quaderns digitals. Revista de noves tecnologies i societat*, núm. 68.
- MARTINEZ (2011): Antoni Martínez, *La Veu de la Memòria: Pep Gimeno «Botifarra»*, Xativa: A. Martínez.
- MCDOWELL (2003): John H. McDowell, «Performance: Antropología de la Oralidad», dins: *Proceedings from Oral Improvisation in the World: Intercultural Meetings*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, ps. 157-174.
- MENÉNDEZ PIDAL (1965-6): Ramón Menéndez Pidal, «Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, núm. 31, ps. 195-225.
- MESTRE (2014): Bartomeu Mestre, «Mestre Mateu Xurí; el seny i la rauxa d'un poble», 26 d'octubre de 2014. També disponible en línia a: <http://blocs.mesvilaweb.cat/balutxo/?p=268433> [Consulta: 15 maig 2016]

- MUNAR (2003): Felip Munar, «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya i el País Valencià: un reto de futuro», dins: *Proceedings from Oral Improvisation in the World: Intercultural Meetings*, Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, ps. 114-118.
- MUNAR (2005): Felip Munar (ed.), *Formes d'expressió oral*. Manacor: Consell Insular de Mallorca.
- MUNAR (2008): Felip Munar, *Jo vull ésser glossador*, Palma: Documenta Balear.
- MUNAR (2015): Felip Munar, *Els glosadors de picat a Mallorca*, Palma, Documenta Balear.
- NOVAK (2011): Julia Novak, *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam – New York: Rodopi.
- ORVIZ (2015): Dani Orviz, «5 facetes (entre muchas otras) del *Poetry Slam*. Un análisis bipolar y contradictorio», *Quimera: Revista de literatura*, núm. 380-381, ps. 54-56.
- PICORNELL (2011): Mercè Picornell, «Intrusisme o Interdisciplinarietat? La Justificació de Categories Crítics en la Frontera Etnoliterària», dins: *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*. També disponible en línia a: <http://193.147.33.53/selicup/images/stories/actas4/comunicaciones/marcosteoricos/PICORNELL.pdf> [Consulta: 15 maig 2016]
- PONS (2015): Pere Antoni Pons, «Mateu Xurí, el joglar de la terra», *L'Avenç*, núm. 411, ps. 58-61.
- PORTO (2011): Marina Porto, *Metodoloxía didáctica da improvisación oral en verso*. *Caderno do profesorado*, Vigo: SNL Concello de Vigo.
- PUJOL (2013): Josep M. Pujol, *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep M. Pujol*, ed. Carme Oriol i Emili Samper, Tarragona, PURV.
- REIG (2016): Jordi Reig, «El cant d'estil i el sectarisme en la cultura», *La Veu del País Valencià*, 17.3.2016. També disponible en línia a: <http://opinions.laveupv.com/opinio/arxiu/2016/3/17> [Consulta: 15 maig 2016]
- ROTHENBERG (1994): Jérôme Rothenberg, «“Je est un autre”: Ethnopoetics and the Poet as Other». *American Anthropologist*, núm. 96(3), ps. 523-524.
- RUIZ SALOM (2016): Maria Ruiz Salom, «Una aproximació a les poètiques de l'oralitat. El furgatori, de Josep Pedrals», dins: *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*. Elisabet Gaya, Maria Ruiz i Mercè Picornell (eds.). Venècia: Edizioni Ca' Foscari. Serie «Rassegna Iberistica», núm. 2, ps. 199-212.
- SÀNCHEZ (2008): JoseMi Sánchez (ed.) (2008) *Encants, músiques amb veu pròpia. Poesia oral improvisada*, Castelló: Bureo Músiques.

- SBERT (1997): Miquel Sbert, «La performance en poesia de tradició oral», dins: *Actes de l'Onzè Colloqui Internacional de la Llengua i Literatura Catalanes*, Palma: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ps. 85-107.
- SBERT (2005): Miquel Sbert, *Llengua de glosador. Notes sobre la poesia de tradició oral*, Palma: Lleonard Muntaner.
- SBERT (2010): Miquel Sbert, «Poesia oral: tradició, evolució? Quatre notes», *Lluc*, núm. 871, ps. 60-62.
- SERRÀ (2012): Antoni Serrà, *Set estudis de literatura oral*, Palma: Lleonard Muntaner.
- TOMÁS (2016): Emilio del Carmelo Tomás, *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria*, tesis doctoral dirigida por M. D. Adsuar, Murcia: Universidad de Murcia.
- TORREÑO (2011): Antoni Torreño, «El projecte 'Poesia oral improvisada'. Escoles de Torroella, Maella, Sineu i Picassent», *Caramella*, núm. 25, ps. 105-107.
- TRAPERO (2002): Maximiano Trapero, «La poesía improvisada y cantada en España», dins: *La palabra: Expresiones de la tradición oral*, Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, ps. 95-120.
- TRAPERO (2005): Maximiano Trapero, «La décima, tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica», dins: *El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima)*, Las Tunas: Casa Iberoamericana de la Décima.
- TRAPERO (2008): Maximiano Trapero, «El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión», dins: *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Urueña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, ps. 6-33.
- VILLAR, Manel (2012) «Aplicacions didàctiques del hip hop en l'ensenyament de la poesia a l'ESO», *Quaderns Digitals.Net*, 72, ps. 1-11. També disponible en línia a: <http://www.quadernsdigitals.net/> [Consulta: 15 maig 2016]
- ZUMTHOR (1983): Paul Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, traducció de Ma. Concepción García Lomas, Madrid: Taurus.