

Matías
Isolabella

***Hermanados por la décima:*
la *payada* rioplatense e i
festival internazionali di poesia
improvvisata**

Uno dei miei principali ambiti di ricerca è la poesia improvvisata ispano-americana, in particolare dell'area rioplatense. Sebbene si tratti di tradizioni di chiara matrice iberica, e quindi mediterranea, nel corso dei secoli queste si sono sviluppate in modo più o meno autonomo assumendo caratteristiche locali specifiche. Gli improvvisatori rioplatensi, cubani, cileni o venezuelani hanno maturato forme, repertori e pratiche performative differenti, seppur imparentate tra di loro. Questo è specialmente evidente nell'uso della *décima*, strofa poetica di dieci versi estremamente popolare in tutto il subcontinente. Inoltre, come avviene per molte tradizioni americane, si tratta di fenomeni di *ida y vuelta*, di andata e ritorno, dove le tradizioni si sono condizionate reciprocamente da entrambe le sponde dell'Atlantico.

A partire dagli anni Settanta, ma soprattutto Novanta del secolo scorso, questo interscambio si è istituzionalizzato ed è esploso nel movimento ispano-americano di improvvisazione poetica, nato da una serie di incontri accademici e festival internazionali che hanno messo in contatto poeti improvvisatori provenienti da diversi paesi americani e anche dalla Spagna (Leyva 2001; Trapero 2008). Il successo riscosso dai primi festival ha favorito la proliferazione di incontri più o meno grandi che, in alcuni casi, hanno mantenuto una certa periodicità.

In questo breve saggio propongo una riflessione sulle caratteristiche dei festival internazionali ed evidenzio alcuni cambiamenti che i nuovi contesti scenici hanno prodotto nell'improvvisazione dei *payadores* argentini. Per fare ciò, è opportuno indicare sommariamente le specificità della *payada* riopla-

tense, volgendo una particolare attenzione al linguaggio e ai riferimenti tematici più frequenti, così come alle dinamiche di competizione che ho potuto osservare.

Alcune caratteristiche della *payada*

La struttura poetico-musicale più comune è data dall'associazione della milonga con la *décima espinela* (Fig. 1), strofa del *Siglo de Oro* spagnolo popolarizzata da Vicente Espinel (1550-1624) e portata ai massimi livelli da autori quali Lope de Vega (1562-1635), Luis de Góngora (1561-1627), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), etc. La *performance* prevede la partecipazione di due o più poeti, che si alternano nell'improvvisazione di strofe intercalate dagli applausi del pubblico. I temi sviluppati e i registri linguistici sono piuttosto vari, ma in questa occasione vorrei segnalarne alcuni che sono particolarmente pertinenti per l'analisi che propongo.

A Yo miro el paisaje criollo
 B porque lo siento tan mío
 B y se diferencia el río
 A tal vez de un pequeño arroyo.
 A Pero igual le brindo apoyo
 C porque me he puesto a pensar,
 C porque entrando a analizar,
 D estimado amigo mío:
 D sea arroyo o sea río
 C lo importante es transitar.

- 10 versi ottosillabi.
- Il modello ideale prevede la consonanza perfetta, ma è ammessa anche l'assonanza.
- La rima si intende in termini orali: segue le particolarità della pronuncia argentina, dove uno stesso fonema può essere scritto in modi diversi.
- Le rime tra plurali e singolari sono ammesse.

Fig. 1 - *Décima* improvvisata dal *payador* uruguayano Gabriel Luceno, Montevideo 2010.

Per quanto riguarda il linguaggio, i *payadores* ricorrono spesso a espressioni locali di matrice *gauchesca*, termine che identifica uno stile poetico-letterario sviluppatosi in Argentina nel corso del XIX secolo (Rama 1984; Schvartzman 2013). Semplificando, potremmo dire che si tratta di una forma di appropriazione e invenzione della voce del *gaucho* da parte delle élite governanti, che scrivevano in stile *gauchesco* con fini prettamente politici o impregnati dallo spirito del romanticismo europeo (Rama 1976; Ludmer 1988). Questi versi erano poi diffusi oralmente, soprattutto grazie ai *gauchos* cantori e ai *payadores*. Così, nell'improvvisazione contemporanea, troviamo spesso proverbi, modi di dire, riferimenti alle opere più famose,¹ e un ricco vocabolario relazionata con la pastorizia, attività principale del *gaucho*.

Lo stile *gauchesco* influisce anche nei temi da trattare. Si dice che nella *gauchesca* il fine politico sia determinante: basti pensare ai *cielitos* del poeta Bartolomé Hidalgo, vate uruguaiano dell'indipendenza. Così, il canto dei *payadores* ricopre spesso una funzione di conformità all'identità nazionale, ricordando i militari che hanno fondato la patria sul campo di battaglia, i prestigiosi poeti e scrittori della *gauchesca*, e le grandi personalità della storia culturale argentina. Inoltre, attraverso il canto è frequente l'evocazione di alcune vecchie glorie dell'improvvisazione rioplatense per rivendicare anche la storia di una tradizione professionale che ha ormai centoquarant'anni.²

Ricapitolando, i *payadores*, come è normale che sia, improvvisano facendo riferimento a un universo simbolico-culturale rioplatense, e in particolare argentino, dove, tra le altre cose, assumono speciale rilevanza i temi vincolati al *gaucho*, all'indipendenza e al patriottismo. Ovviamente questo non

1 In un resoconto essenziale delle opere più lette e in qualche modo menzionate dai *payadores* non possono mancare i *Cielitos y diálogos patrióticos* attribuiti a Hidalgo e datati intorno alle guerre di indipendenza del 1810 (Hidalgo 1986), il *Martín Fierro*, poema epico-narrativo di José Hernández (1872-1879) (Hernández 2008), il *Juan Moreira*, romanzo popolare di Eduardo Gutiérrez (1888) e il poema *Santos Vega* di Rafael Obligado (1885 ca.) scritto in stile neoclassico e basato su una celebre leggenda popolare (Obligado 2005).

2 Per una breve approssimazione a quanto discusso, rimando agli esempi audiovisivi che accompagnano questo saggio (Video 1 e Video 2).

accade in tutte le improvvisazioni, ma un professionista che si rispetti deve essere in grado di affrontare le tematiche menzionate.

La sfida

Il mio approccio allo studio della *payada* pone l'accento sull'aspetto competitivo, che implica necessariamente la considerazione degli elementi normativi della sfida, che comprendono, per esempio, le strutture e i modi di improvvisazione, i criteri estetici che serviranno a giudicare chi è il vincitore e il codice etico che traccia una linea, a volte implicita, tra ciò che è lecito e ciò che non è lecito fare per aggiudicarsi la vittoria. In alcuni casi, attualmente pochi, questa vittoria può essere esplicitata formalmente, in altri no. Le norme, i codici etici e l'eventuale pratica di dichiarare pubblicamente il vincitore, variano geograficamente, culturalmente e storicamente. La stessa enfasi posta nella sfida può cambiare in base alla tradizione considerata e al momento storico preso in esame.

Durante la ricerca sul campo ho percepito che questi codici non solo servono a determinare le regole del gioco, della competizione, di ciò che accade sul palcoscenico, ma si estendono anche al comportamento che è necessario mantenere fuori dal contesto performativo, col fine di mediare tra le personalità dei poeti e garantire la coesione del tessuto sociale e la continuità della tradizione. Questo fine indiretto è espresso in modo più o meno esplicito dagli improvvisatori ed è chiaramente percepibile nel corso della ricerca sul campo. Per riferirmi in modo generico a questo aspetto ho scelto provvisoriamente il concetto di 'solidarietà', intesa in termini generali come adesione circostanziale alla causa di altri, accettando così la definizione della *Real Academia Española*. Questo 'altri', tuttavia, non implica necessariamente la propria esclusione dall'insieme considerato, come vedremo più avanti.

Non è questo il luogo per affrontare la descrizione e l'analisi della mia lettura interpretativa. Basti menzionare che l'approccio diacronico allo studio della *payada* rioplatense e la sua contestualizzazione nelle dinamiche di costruzione dell'identità argentina mi ha permesso di tracciare alcune ipotesi riguardo agli aspetti della sfida e della solidarietà, due facce della stessa medaglia, e al loro sviluppo nel corso della storia, in particolare dalla fine del XIX secolo, quando il *payador* è diventato un professionista moderno. In questo senso è importante tenere presente che i poeti, nella sfida, non solo mettono in gioco il proprio onore, ma anche un prestigio che è fondamentale a garantire una buona posizione in un mercato che, sebbene in salute, è comunque ridotto.

Per l'Argentina, così come per molte altre aree del pianeta, il XIX secolo è stato complesso e allo stesso tempo fondante: segnato dalle invasioni di diversi agenti politici internazionali; dalle guerre d'indipendenza, civili o di delimitazione delle frontiere; da processi migratori sconvolgenti, segnati dal dislocamento di abitanti delle province verso Buenos Aires e dall'enorme flusso di immigranti stranieri, soprattutto italiani e spagnoli, che ha moltiplicato esponenzialmente il numero di abitanti. In un contesto simile, la classe dirigente e la popolazione sono state partecipi, sebbene con ruoli diversi, della costruzione del modello identitario argentino, caratterizzato da un costante conflitto tra l'uropeismo e il criollismo (Bertoni 2001), tra la civilizzazione e la barbarie (Sarmiento 1845).

In breve, interpretando il pensare dell'epoca e semplificandolo in eccesso: il *gaucho* è diventato il simbolo di un'identità culturale unica in quanto locale, specifica del territorio pampeano, e razziale in quanto risultante di una radice coloniale ispana 'sporcata' dal meticcio con le barbare popolazioni indigene, che ne hanno determinato la sua inferiorità. Tuttavia, la sua eroica partecipazione alle guerre che hanno permesso l'emancipazione e la civilizzazione, partecipazione spesso forzata e magnificata, lo hanno convertito

nel simbolo nazionale per eccellenza (Lugones 1916; Rojas 1909). Il suo sacrificio di sangue, la sua conveniente e pretesa estinzione, ha fecondato la costruzione di una nazione che immaginava sé stessa bianca ed europea, ma legittimata nel territorio dal lascito psicologico e morale di un *gaucho* che, nella sua inferiorità e ‘pochezza’ intellettuale, ha quantomeno saputo intuire ‘il bene’ e decidere di immolarsi in favore della modernità e del progresso, pur accettando di non poterne fare parte.

Questo è stato il modello proposto ai milioni di immigranti del bacino mediterraneo, presentato nel formato di una letteratura, gauchesca o criollista, che in buona misura è stata diffusa oralmente (García e Chicote 2008). In particolare, dal 1880 al 1920 si osserva l’esplosione del mercato editoriale argentino, che raggiunge il quarto posto mondiale in numero di pubblicazioni *pro capite*, e che popolarizza il modello di *gauchos* incapaci di adattarsi alla modernità, restii alla privatizzazione della terra e all’implementazione di un sistema capitalista. Convertiti in fuorilegge, si rendono protagonisti di inverosimili duelli con le pattuglie dell’esercito, fino a trovare la morte (Prieto 1988). Simbolicamente rappresentano la barbarie che non trova spazio nella civile modernità.

In questo stesso periodo storico, si crearono innumerevoli centri *criollos*: luoghi nei quali si celebrava tutto quanto fosse vincolato con la campagna e con il *gaucho*, in particolare le musiche, le danze, la poesia, il *mate* e gli *asados* (Vega 1981). Inoltre, si professionalizzò il *payador*, ultimo rappresentante di “una stirpe in via di estinzione”. Ciò che è interessante notare per l’analisi della sfida che propongo, è che tutti questi processi occorsero in concomitanza. In questo contesto di esaltazione, conflitto e violenza, la sfida tra *payadores* diventò un simbolo nazionale. Tale fu l’enfasi posta nella sfida, che gli improvvisatori più celebri si lanciavano *decimas* provocatorie attraverso i giornali e, una volta stabilita una data per il duello e accompagnati da padrini, accordavano le regole della *payada*. Un giurato, coadiuvato dalla presenza di

tachigrafi incaricati di trascrivere il testo poetico, avrebbe successivamente giudicato la sfida ed emesso un verdetto. La *performance* terminava con il *canto del vencedor*, al quale venivano consegnati premi, tra i quali, immancabilmente, un certificato ufficiale di vittoria. Alcuni autori riferiscono persino di pratiche estreme, quali la distruzione o consegna della chitarra del *payador* sconfitto al suo rivale (Moya 1959).

Una volta venuta meno l'enfasi nazionalista, che raggiunse uno dei suoi punti massimi in occasione della celebrazione del centenario dell'indipendenza nel 1916, l'interesse della *élite* argentina si volse alla politica internazionale, con l'esplosione della Prima Guerra Mondiale. Progressivamente, i modelli di riferimento mutarono: non più il *gaucho* e la *payada*, ma il *compadrito* e il tango furono eletti a simboli nazionali. Tuttavia, a partire dagli anni Trenta, ma soprattutto Quaranta del Novecento, con l'ascesa al potere di Juan Domingo Perón, si osserva un ritorno all'identificazione della popolazione argentina con il *gaucho*, ma questa volta in termini diversi a quelli proposti in precedenza (Chamosa 2012; Casas 2017 e 2018). Secondo la mia interpretazione, la progressiva marginalizzazione del *payador* rispetto ai discorsi nazionalisti contribuisce al ridimensionamento della sfida. Da una parte, viene meno il loro ruolo in quanto cantori della nazione. Dall'altra, questi diventano progressivamente consapevoli che per mantenersi come professionisti necessitano l'uno dell'altro. Si tratta di un lungo processo nel quale intervengono molti altri elementi, ma si tratta del corpus centrale della mia ricerca ed è impossibile renderne conto in poche pagine. Ad ogni modo, è interessante osservare che ad oggi i *payadores* stessi sono, con grandissimo sforzo, gli organizzatori degli incontri di improvvisazione poetica.

Ciò che mi interessa evidenziare qui è che il ridimensionamento della sfida si osserva in particolare nella struttura della *performance*, che durante l'epoca eroica concludeva con il *canto del vencedor*, mentre ora che il vincitore non è più annunciato, finisce immancabilmente con la *media letra*. Si tratta

sempre di una *décima* nella quale gli improvvisatori cantano due versi ciascuno, per concludere obbligatoriamente con i propri cognomi nei versi 9 e 10 (Fig. 2). Faccio notare che, seguendo l'ordine di enunciazione dei versi, ogni *payador* deve proporre la rima di uno dei cognomi: in caso di mancato accordo per chiudere l'improvvisazione, uno dei due può ometterla obbligando a proseguire l'improvvisazione in *media letra* fino a quando sarà possibile chiudere. I *payadores* sostengono che l'inclusione dei propri nomi risponde a una sorta di firma orale all'opera effimera appena composta, ma sono anche consapevoli che alcuni colleghi, restii ad accettare la sconfitta, si rifiutano di offrire la rima di uno dei cognomi per cercare di equilibrare la sfida prima della chiusura. Questo non succede con frequenza ma è comunque emblematico di un cambio di paradigma. In sostanza: non c'è più il *canto del vencedor* e per finire una *payada*, adesso, bisogna essere d'accordo.

Gabriel Luceno

"Cacho" Artigas

También somos pescadores
que andamos pescando rimas

A

B

B para mi es una estima

A de todos los payadores

Cada cual trae sus flores
las mejores del terreno

A

C

C y yo que lo siento bueno

D lo sabe la gente amiga

que en el arroyo de Artigas
habrá de pescar Luceno.

D

C

Fig. 2 - *Media letra* improvvisata da Gabriel Luceno e "Cacho" Artigas, Montevideo 2010.

Solo per farne menzione, tra gli aspetti che hanno inciso su questo cambio di paradigma, oltre al venir meno dell'enfasi nazionalista e la progressiva necessità di creare reti collaborative, è importante segnalare la maggiore presenza femminile, aspetto sottolineato dalle stesse protagoniste. In una conversazione registrata, Marta Suint, celebre *payadora* contemporanea, paragonava la sfida tra uomini a un incontro pugilistico, rivendicando il fatto che le donne hanno introdotto nuove tematiche di carattere più sociale. Inoltre, è importante considerare: la presenza di coppie di improvvisatori che lavorano spesso assieme e fanno lunghe *tournee* per le estese pianure pampeane; la decisione dei professionisti di evitare la partecipazione nei concorsi a premio; una maggiore amabilità nelle relazioni intergenerazionali e un'apertura all'insegnamento che, in alcuni casi, inizia ad assumere connotazioni semi-strutturate.

Tuttavia, c'è un aspetto che non ho ancora menzionato: il contesto performativo. È evidente che non è lo stesso improvvisare nel Prado di Montevideo, tempio massimo della *payada* dove confluiscono i migliori improvvisatori e il pubblico più esperto, o in una festa di compleanno o durante la celebrazione di un atto patriottico. Così come non è lo stesso improvvisare con il collega col quale si lavora tutto l'anno in piccoli eventi, piuttosto che con un *payador* di un'altra provincia col quale magari ci si incontra ogni tre o quattro anni. Non bisogna dimenticare che la superficie dell'Argentina è enorme, nove volte l'Italia. Solo la provincia di Buenos Aires, dove ho condotto la mia ricerca, è leggermente più grande dell'Italia. È molto frequente che in una cittadina ci sia un solo improvvisatore, e che il *payador* più vicino viva a oltre 200 km di distanza.

Festival internazionali

Fin qui un resoconto succinto di alcune caratteristiche della sfida poetica in Argentina in relazione con il contesto storico-sociale, per segnalare un cambio di paradigma verso un maggiore equilibrio tra la sfida e la solidarietà. Passiamo ora a considerare nuovi scenari per la *payada*. Se nel XIX secolo i poeti improvvisavano principalmente in botteghe di campagna, nel fronte di battaglia, in atti politici o nel circo, nel corso del XX secolo hanno conquistato nuovi spazi performativi: dai *rodeos* di cavalli alle feste patriottiche, dalle piccole celebrazioni private ai grandi teatri, fino ai festival che riuniscono numerosi *payadores*. Tra i più recenti, è interessante considerare il movimento internazionale della *décima*.

Questi festival spesso incidono nella comune identità ispana o latino-americana, in particolare nella *décima* in quanto struttura poetica che, effettivamente, è presente e viva in tutta l'America ispano-lusofona. Da quanto ho potuto osservare fino ad ora - non molto dal vivo, a dire il vero, per i costi che comporterebbe seguire questo circuito - l'ambiente è permeato da un sentimento di fratellanza ispana o latina che si rifà all'idea di *Patria Grande* del XIX secolo e che traccia ponti tra frontiere che restano comunque ben demarcate: le bandiere nazionali sono infatti spesso presenti sul palcoscenico. In questo contesto, la *performance* è più un'occasione per incontrarsi e mostrare la varietà del canto improvvisato che per misurare le forze. Ovviamente c'è dell'agonismo, ma si tratta di un agonismo spesso diverso da quello presente a livello locale. Che io sappia, non esistono festival internazionali che determinino un vincitore del mondo ispano, mentre ne esistono diversi di carattere nazionale o regionale in Colombia (Zapata Morales 2008) o nella stessa Argentina nel caso di giovani aspiranti (Moreno Cha 2016; Zabala 2007; Di Santo 1987 e 1995).

Oltre alla questione della sfida, che è complesso descrivere attraverso pochi esempi, il contesto internazionale favorisce altre trasformazioni che è possibile esemplificare in modo più evidente. Innanzitutto, il linguaggio perde molti dei suoi localismi e si avvicina a uno spagnolo internazionale che possa essere compreso da tutti. Nel caso dei *payadores*, si perdono il gergo gauchesco, i riferimenti troppo specifici alla cultura e storia argentina, e la menzione dei *payadores* di altri tempi. Inoltre, nel processo di transculturazione e sincretismo delle tradizioni iberiche in America si osserva, per i repertori profani, la tendenza a conservare le strutture poetiche e, occasionalmente, frammenti di testo derivati dal *romancero* spagnolo. Per quanto riguarda la musica, invece, ogni improvvisatore si accompagna con strumenti e generi locali, cosa che rende il discorso musicale frammentato. In particolare, è interessante osservare che l'aspetto musicale, spesso poco curato, in un contesto internazionale diventa, insieme all'abito scenico, uno degli elementi più importanti per la demarcazione identitaria. Infine, nel caso dei *payadores*, non esiste più la *media letra* alla maniera argentina: si finisce sempre con una struttura poetica condivisa (che può essere di distici o versi singoli) nella quale si fa menzione agli improvvisatori che hanno preso parte alla sfida, ma non si mantiene la chiusura con i cognomi dei poeti in posizione di rima nel nono e decimo verso (Video 3, Video 4 e Video 5).

Conclusioni

La crescente relazione della *payada* rioplatense con il movimento di festival internazionali ha rafforzato la costruzione di una identità ispanofona e panamericana alla quale, tuttavia, partecipano anche tradizioni iberiche e mediterranee in generale, fino a trascendere parzialmente le limitazioni idiomatiche. In questi nuovi scenari, la *performance* acquisisce caratteristiche

nuove che hanno un impatto diretto anche nel modo di concepire la sfida. La funzione dei poeti improvvisatori in questo contesto assume connotazioni diplomatiche: ognuno di loro rappresenta una tradizione specifica, spesso relazionata con identità nazionali(ste), ed è mediata dal mutuo rispetto verso una serie di simboli, tra i quali i più evidenti sono la bandiera, l'abito scenico e la musica. La *décima* e l'improvvisazione fungono da collante di un movimento che promuove la fratellanza dei suoi protagonisti i quali, in favore di una relazione di cordialità, modificano alcuni aspetti caratteristici delle loro tradizioni. Tuttavia, la tensione della sfida non svanisce del tutto, ma si trasforma e si riduce a sottigliezze che ricordano, in un certo senso, quelle presenti nelle relazioni diplomatiche.

BIBLIOGRAFIA

- Bertoni, Lilia Ana (2001) *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas: la construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- Casas, Matías Emiliano (2018) *La Tradición En Disputa. Iglesia, Fuerzas Armadas y Educadores En La Invención de Una «Argentina Gaucha»*, 1930-1965, Prohistoria Ediciones, Rosario.
- Casas, Matías Emiliano (2017) *Las metamorfosis del gaucho: círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires (1930-1960)*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folclore argentino: 1920-1970; identidad, política y nación*, Edhasa, Buenos Aires.
- Di Santo, Víctor (1987) *El canto del payador en el circo criollo*, Edición del autor, Buenos Aires.
- Di Santo, Víctor (2005) *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense*, Marta Argentina Romero, Buenos Aires.
- García, Miguel A. y Gloria B. Chicote (2008) *Voces de tinta: estudio preliminar y antología comentada de Folklore argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*, Edulp, La Plata.
- Gutiérrez, Eduardo (1888) *Juan Moreira*, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Tommasi & C^a, editores, Buenos Aires.
- Hernández José (2008) *Martín Fierro*, Losada, Buenos Aires (ed. or. 1872).
- Hidalgo, Bartolome (1986) *Obra completa. Prólogo de Antonio Praderio*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo.
- Leyva, Waldo (2001) *Movimiento actual en favor de la décima y del verso improvisado*, in Maximiano Trapero (a cura) *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Centro de la Cultura Popular Canaria; Camara Municipal de Evora, Evora: 197-204.
- Ludmer, Josefina (1988) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Lugones, Leopoldo (1916) *El payador*, Centurión, Buenos Aires.

Moreno, Chá Ercila (2016) “*Aquí me pongo a cantar...*”: *El arte payadresco de Argentina y Uruguay*, Dunken, Buenos Aires.

Obligado, Rafael (2005) *Santos Vega*, Colihue, Buenos Aires.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover.

Rama, Ángel (1976) *Los gauchipolíticos rioplatenses: literatura y sociedad*, Calicanto Editorial, Buenos Aires.

Rojas, Ricardo (1909) *La Restauración Nacionalista*, Ministerio de Justicia e instrucción pública, Buenos Aires.

Sarmiento, Domingo Faustino (1845) *Facundo: civilización y barbarie*, El Progreso, Santiago de Chile.

Schvartzman, Julio (2013) *Letras Gauchas*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.

Trapero, Maximino (2008) *El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión*, in Fundación Joaquín Díaz (a cura) *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Fundación Joaquín Díaz, Uruñea: 6-33.

Vega, Carlos (1981) *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Buenos Aires.

Zabala, Abel (2007) *Al son de rústica cuerda: el verso improvisado en el Río de La Plata*, Fundación El Marchal, Turón.

Zapata Morales, John Fredy (2008) *Tradición y pervivencia de la trova antioqueña*, Medellín, Colombia.



Video 1

Juan José Nelsi e Luis Alberto Gonzáles



Video 2

Marta Suint e Élide Cuadro Delgado



Video 3

David Tokar e Yunet López



Video 4

Cristian Méndez e 'El Lagunero'



Video 5

Media Letra