



AIBR
Revista de Antropología
Iberoamericana
www.aibr.org

Volumen 20
Número 2
Mayo - Agosto 2025
Pp. 219 - 243

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

La entrada en escena de las mujeres improvisadoras latinoamericanas: Apertura en la oralidad hegemónica masculina

Gema Lasarte Leonet

Didáctica de la lengua y la literatura, Universidad del País Vasco UPV/ EHU
gema.lasarte@ehu.eus

Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa

Didáctica de la lengua y la literatura, Universidad del País Vasco UPV/ EHU

Amaia Álvarez-Uria

Didáctica de la lengua y la literatura, Universidad del País Vasco UPV/ EHU

Recibido: 07.05.2024

Aceptado: 06.11.2024

DOI: [10.11156/aibr.200204](https://doi.org/10.11156/aibr.200204)

RESUMEN

Este artículo recoge 15 entrevistas en profundidad a improvisadoras latinoamericanas que constituyen las voces más conocidas de la actualidad regional e internacional en el arte de la poesía oral. Trata de ver cómo entran en la escena pública y las resistencias y las dificultades con las que se encuentran. Así, se opta por la investigación cualitativa mediante entrevistas en profundidad. Este encuentro nos vale de experiencia para la reflexión en torno a la incidencia del feminismo en la realidad social investigada. Así, en los resultados hemos encontrado tres generaciones de mujeres improvisadoras que se cruzan, desde las pioneras que comenzaron en los años 80-90, y las últimas que surgieron en las últimas décadas. Empezaron acompañadas por sus maridos, padres, abuelos y poco a poco, y a modo de conclusión principal, las pioneras se han convertido en la referencia principal para las más jóvenes. Dan lugar así a un discurso feminista hasta hace poco inexistente, porque el espacio público cultural o la escena musical de la improvisación oral era y es hegemónicamente masculina.

PALABRAS CLAVE

Escena musical, espacio público, mujeres artistas, empoderamiento, improvisación oral, cultura popular, Latinoamérica.

THE ENTRY INTO THE SCENE OF LATIN AMERICAN WOMEN IMPROVISERS. OPENING IN THE HEGEMONIC MALE ORALITY.

ABSTRACT

This article gathers 15 in-depth interviews with Latin American improvisers who are the best-known voices in the art of oral poetry, both regionally and internationally. This work aims to show how they enter the public scene and the resistance and difficulties they encounter. Thus, we opted for qualitative research through in-depth interviews. This meeting serves us as an experience for reflection on the incidence of feminism in the social reality investigated. Thus, in the results we have found three generations of women improvisers that cross each other, from the pioneers who began in the 80s and 90s, and the last ones that emerged in the last decades. They began accompanied by their husbands, fathers, grandfathers and little by little, and as a main conclusion, the pioneers have become the main reference for the younger ones. They thus give rise to a feminist discourse that until recently did not exist, because the public cultural space or the musical scene of oral improvisation was and is hegemonically male.

KEY WORDS

Music scene, public arena, women artists, empowerment, oral improvisation, popular culture, Latin America.

Dedicatoria póstuma en décimas

Cecilia hiciste un camino
en el Canto a Poeta
por ver si un día la grieta
transformaba este destino
Lo urbano y lo campesino
se mezclaron en el fondo
de tu corazón orondo
y andando en la trayectoria
quedó tu nombre en la historia
Cecilia Astorga Arredondo

Introducción

Trapero (2002) ha definido la improvisación oral como la ceniciente de la literatura, aunque también ha señalado de forma coetánea la internacionalización del fenómeno de la improvisación poética oral en el ámbito hispánico. Es por este motivo por el que abordamos este estudio con una mirada que desdibuja los límites entre el centro y la periferia en tres ámbitos: en primer lugar, investigamos la improvisación oral como la oveja negra de la literatura; en segundo lugar, estudiamos a las mujeres improvisadoras en un contexto en el que las voces masculinas constituyen el epicentro de la escena pública (González Abrisketa, 2013); y, en tercer lugar, ubicamos la investigación en Latinoamérica, en aras de contribuir a un campo de investigación en cierres.

Nos proponemos responder así a los procesos de subjetivación de las mujeres improvisadoras a partir del entrecruzamiento de algunas de las múltiples variables que conforman la identidad: género, orientación sexual y edad (Espinosa, Gómez y Ochoa, 2017). Es decir, nuestro análisis parte de una mirada poliédrica que trata de dilucidar cuáles son las opresiones a las que se enfrentan nuestras protagonistas. El campo de investigación de este estudio abarca México, Chile y Cuba, zonas geográficas con gran tradición en la improvisación oral y donde las mujeres están emergiendo a la luz pública paulatinamente. Para ello se han realizado entrevistas en profundidad a 15 improvisadoras latinoamericanas de alcance internacional.

Teniendo en cuenta que el contexto académico investigativo actual es todavía androcéntrico, cuantitativo y positivista, que ahonda en las jerarquizaciones y exclusiones entre centros y periferias del saber, se pretende «visibilizar algo que normalmente se desprecia, para valorar lo que se ha construido como femenino» (Gregorio Gil, 2019, p.4). En esta línea, Moral (2016) afirma que la investigación cualitativa tiene sus estrategias

para resistir al movimiento de evidencia positivista y apela a procesos políticos, potencialmente revolucionarios y nunca neutrales, que implican un trabajo social y una acción participativa para el cambio y la mejora. Por todo ello, este estudio no es ajeno a la incidencia del movimiento feminista en oposición a la investigación que predomina, que excluye y silencia las epistemologías feministas y las producidas por los sujetos precarizados (Pérez y Montoya, 2018).

Estado de la cuestión. La oralidad desde la perspectiva de género

Garzia (2007) propone un marco teórico propio para el verso improvisado y lo ubica más cerca de la retórica que de la literatura. Considera que el verso no se agota en el texto, ya que también es canto (melodía, voz), interacción con el público porque «un verso improvisado no es nada si no está contextualizado» (Lasarte, Ugalde, Perales-Fernández-de-Gamboa y Aristizabal, 2021, p.21). Por este motivo, es indispensable contextualizar el verso improvisado en su realidad social, cultural y geográfica. La bibliografía reunida en las actas de los distintos encuentros internacionales sobre improvisación constituye un indispensable conjunto de estudios que vienen a renovar el panorama de la improvisación oral poética en el mundo hispánico, e inciden precisamente con esa necesidad de aunar verso improvisado y contexto. El encuentro Internacional de Canto Improvisado, organizado por Mintzola en 2016 en San Sebastián es un claro ejemplo de ello. Allí, las investigadoras y profesoras Tolbert y Lindsey, entre otras, disertaron sobre género e improvisación. Estas autoras propusieron dos miradas antagónicas en el tiempo y en la modalidad de la improvisación oral: una mirada hacia el pasado y otra hacia el futuro. Tolbert (2016) disertó sobre el canto de las mujeres improvisadoras en los funerales en Karelia, Finlandia, una tradición oral milenaria donde a la mujer se le ha reconocido la autoridad como creadora de vida y, asimismo, se le ha autorizado para despedir mediante el canto a las personas que han fallecido. Se trataría, por tanto, de la mujer en conexión con el universo, tanto en la encarnación como en el adiós. Esta tradición se asemeja a la concepción del feminismo comunitario latinoamericano donde las mujeres, además de gestionar las labores de la reproducción vinculadas a la tierra, organizaban las cosechas y las siembras colectivas, y, sobre todo, coordinaban las grandes fiestas de casamientos y preparaban los enterramientos (Tzul Tzul, 2015). Igualmente, en la improvisación oral latinoamericana existe una modalidad, muy arraigada en el tiempo, denominada el Canto a lo

Divino y que está asociada al catolicismo en el marco de una religiosidad popular.

Por otro lado, Lindsey (2016) centró su discurso en los nuevos campos que se están abriendo en la improvisación oral y donde las mujeres tienen su presencia: hip-hop, rap, poetry slam y beatboxing. Esta cara de la oralidad va más allá de la vida y de la muerte y se enroca en aspectos sociales y transgresores que constituyen temáticas y estilos performativos innovadores y relevantes en lo concerniente a la presencia de las mujeres en la escena pública del improviso. En este sentido, Souza (2016), investigadora del movimiento hip hop en Florianópolis y Lisboa, ha planteado que las raperas se posicionan a través de sus narrativas musicales para llamar la atención sobre sus realidades vividas en determinados espacios urbanos, generalmente suburbios o favelas. Ha reconocido, asimismo, la importancia de las experiencias, sentimientos, emociones, condiciones socio-raciales, migratorias y de género para el movimiento hip hop. Similarmente, tanto Frazier (2024) como Cardoso (2019) estudian distintas manifestaciones de la cultura oral y coinciden en la convergencia del hip hop con la oralidad y señalan su función pedagógica en la sociedad de masas.

La poesía oral improvisada es un arte (o una tradición) compleja y multifacética. Por lo tanto, es necesario aproximarse a ella desde varias perspectivas. Salvi (2011) propone un abordaje desde «la antropología, la sociología y los estudios literarios» (Salvi, 2011, p.194). Díaz-Pimienta (2014) aboga por un estudio desde una perspectiva filológica, aunque para realizar un análisis complementario del verso improvisado, además del estudio de textos filológicos propone los análisis paralingüísticos y musicológicos. Y es que «tanto en el son, como en la paya y en el repentismo, la décima se acompaña de música, bien sea con un instrumento de cuerda o un conjunto musical» (Perales-Fernández-de-Gamboa, Álvarez-Uria y Lasarte, 2023, p.220)¹. La improvisación se ha investigado, además, desde otras perspectivas como la sociolingüística o la antropológica, entre otras. Artetxe (2022) asegura que las escuelas de versos influyen en la identidad lingüística de sus jóvenes aprendices. Desde la etnografía de la comunicación, Hernández (2020) presenta un análisis crítico del discurso donde se habla de los silencios en la improvisación, y presenta estudios que revisan la invisibilidad de las improvisadoras y cómo repercute ello en sus vivencias y en el discurso. Teniendo todo lo anteriormente mencionado en cuenta, este estudio que presentamos combina, por una parte, una visión literaria del arte de las improvisadoras y, por otra, el aspecto etno-

1. Para profundizar el acompañamiento musical que se realiza en el son, la paya y el repentismo, recomendamos leer Perales-Fernández-de-Gamboa, Álvarez-Uria y Lasarte, 2023.

gráfico de cómo han vivenciado las improvisadoras su salida la escena pública.

Conceptualización: el espacio público y la escena musical

Al conceptualizar esta investigación nos interesa presentar dos términos clave en el tema estudiado: uno, desde la perspectiva feminista, el espacio público y la recuperación de este por las mujeres; otro, desde la escena musical, como marco sociocultural en el que situar las experiencias musicales de las que vamos a hablar.

El espacio público se convierte en un recurso para las luchas por los derechos de las mujeres y de otros grupos oprimidos, y adquiere un matiz político (Flores, 2020, p.298). Desde el feminismo, la consigna «lo personal es político» ha visibilizado las tensiones y conflictos entre lo público y lo privado y ha dado pie a analizar el acceso, las acciones de control, y el interés en los espacios públicos (Flores, 2020). La diferenciación de espacios reforzada por el capitalismo ha dificultado la participación sociopolítica de las mujeres durante siglos, y últimamente, después de la recuperación del espacio, las mujeres carecen de tiempo para el trabajo doméstico-familiar y el empleo (y más para la creación y artística, podríamos añadir) (Sagastizabal, 2019).

Desde la musicología y el estudio de las músicas populares presentamos brevemente el concepto de las escenas musicales, ya que esta perspectiva nos acercará a las prácticas cotidianas de sus participantes. Bennet y Peterson (2004) definen la escena como los contextos en los que grupos de productores, músicas, y fans comparten colectivamente sus gustos musicales y se diferencian de otros grupos. Se pretende así dejar atrás el uso del término subcultura por su presunción de cultura desviada de la cultura compartida comúnmente en una sociedad y su utilización cerrada y estática. Straw (1991) es el primero en usar este concepto en el entorno académico y lo definió como «ese espacio cultural en el que diversas prácticas musicales coexisten interactuando las unas con las otras en una variedad de procesos de diferenciación, según trayectorias variantes de cambio y fertilización cruzada» (Pedro, Piquer y Del Val, 2018, p.67). En líneas similares, Mendívil y Spencer (2016) reflexionan sobre el espacio y el tiempo de las investigaciones y creen que también hay que mirar a los entornos rurales o al pasado. Le dan importancia a la clase social y a la raza en el contexto de Latinoamérica, a las relaciones de pertenencia y asociación dinámicas. Finalmente, Pedro, Piquer y Del Val (2018, p.74) revisan las definiciones vigentes y proponen la suya: «construcciones materiales y simbólicas desarrolladas en contextos urbanos y en menor medida rurales, en

los que tienden a establecerse vínculos translocales e interculturales». Tomando todas estas definiciones en cuenta, el marco de nuestro estudio será el de la entrada en la escena pública de la improvisación oral que están haciendo las mujeres latinoamericanas como conquista feminista y como aportación en la experiencia, participación e interacción musical del repentismo, la paya y el son jarocho.

La décima en la paya, en el repentismo y el son

La poesía se ha improvisado oralmente a lo largo y ancho del mundo (Zizi, 2013), y es la décima la métrica más destacada en Latinoamérica (Leyva, 2016; Olea, 2011), pudiendo encontrarse a lo largo del continente: «Se realiza en diferentes maneras y recibe diferentes nombres, tales como repentistas, trovadores, versadores, payadores, decimistas...» (Zizi, 2013, p.169).

En el Cono Sur la tradición de la improvisación se denomina paya y sobre todo se utiliza la décima. La figura improvisadora es conocida como payadora. Baeza (2015), para situar los comienzos del payador, ha descrito a un hombre errante, sin hogar y sin hábitos de trabajo. Un gaucho que cuando había guerra empuñaba las armas, pero que en tiempos de paz se dedicaba a hacer versos. En Cuba, la imagen del repentista ha emergido como un cantante campesino, un juglar que iba por los pueblos y los cafés buscándose la vida (López, 2014). Los orígenes del repentismo se han hallado en el campo, en el ámbito rural, y en los guateques comunitarios o las canturías familiares, con el objetivo de disfrutar y entretenir, dejando huella en la historia y en la cultura cubanas (López, 2014). Igualmente, el son en México se relaciona con el medio rural, con el jarocho como representante de esta tradición y el fandango como el espacio performativo para la creación comunitaria (Cardona, 2011; Figueroa, 2007; García de León, 2016).

Baeza (2015) ha afirmado que en el imaginario colectivo de la poesía improvisada latinoamericana no existe un equivalente femenino para el «gaucho», ya que el andar errante, el ocio y la búsqueda de aventuras se relaciona con el hombre; igualmente, ha hecho alusión al deseo sexual heterosexual de ellos, ya que la independencia y la libertad sexual no constituyen en la cultura tradicional latinoamericana atributos de la feminidad. Por ello, Calderón (2016) ha visto la necesidad de preguntarnos acerca de la manera en la que la identidad femenina puede llegar a entrar en la leyenda, en el mito colectivo, en la narración de los payadores.

Calderón (2016) afirma que improvisar es trasgredir. No solo para las mujeres, puesto que el tomar la palabra y colocar bien alta la voz es

siempre un gesto de combate que el pueblo realiza para ser escuchado. Añade, además, la importancia de transgredir las prohibiciones de género, encontrarse en la tradición como mujeres y luchar para el enriquecimiento de esa tradición. Por ejemplo, inventando poemas para crear una identidad femenina nueva, ya que la antigua las deja relegadas al silencio. Ha explicitado que existe un silencio de las mujeres en el verso improvisado; en referencia a Chile, dice que este silencio no es un accidente de su tradición, sino constitutiva de ella. A propósito de esto, Muñoz (1947) ha advertido que la poesía popular chilena se caracteriza por su división en dos ramas: una masculina y otra femenina. Para las mujeres están la lírica liviana, el baile y los cantos alegres. Para los hombres, en cambio, la lírica seria, la didáctica y el contrapunto o controversia poética (Muñoz, 1947). La improvisación femenina latinoamericana en décimas nos remite a las prácticas poéticas que van incorporando sujetos y temas que, por la misma tradición, se encontraban excluidos (Baeza, 2016; Palafox, 2021). En Chile, la expresión femenina solía reconocerse preferentemente en el cultivo de la copla y la tonada, mientras la poesía improvisada era más bien un territorio masculino (Calderón, 2016).

Además de Zabala (2009), Baeza ha sido una de las pocas investigadoras con mirada de género en la improvisación oral latinoamericana, llegando a afirmar que ellas

han recibido la orden de callar, bajo la severa mirada del padre o de algún otro familiar cercano. Nos entregan la tradición, pero se limita la participación de la mujer. Todo poeta lleva una pena consigo y que esta pena es la que llevan muchas mujeres que cultivan este arte (2016, p.6).

En el contexto cubano, la investigadora Della Valle (2004) considera que la razón por la que no aparecen mujeres en el repentismo, o en su historiografía, es debido al «sustrato discriminatorio» y por eso es tan necesaria su labor de recuperación y reivindicación de las mujeres repentistas en la historia. Por este motivo, Rodríguez (2009) y Palafox (2021) reclaman estudios especializados que valoren y subrayen la presencia femenina en el proceso de desarrollo de la cultura artística en Latinoamérica.

A pesar de la escasa presencia femenina en el repentismo y la paya, en México, con la décima y las mujeres improvisadoras el panorama es diferente. Meléndez Fuentes (2021) ha comentado que en el Encuentro Iberoamericano de Poetas en el Puerto de Veracruz (1996) surgió esa nueva generación de versadoras que comenzó a cantar a comienzos de la década de los 2000. Si bien la existencia de mujeres decimistas a lo largo de los años es innegable, su presencia en las tarimas no ha sido tan clara. Bien sea por asuntos personales (Palafox, 2014) o por otras causas, las

decimeras trovaron, durante muchos años, en la intimidad. Los primeros encuentros exclusivos de mujeres en 2003 han logrado reunirlas en un espacio común (Martin, 2015), lo que posteriormente permitió la publicación del texto *La mujer en la décima*, coordinado entre Palafox y Vergara, en el que participaron diez mujeres.

Palafox (2014) ha descrito la décima escrita por mujeres como arte creado desde el corazón, mientras que la escrita por hombres la ha tildado de más cerebral, más pensada para deleitar al público y reafirmar su presencia escénica. Así, la improvisadora ha tenido en cuenta las vivencias y temas femeninos invisibilizados y denostados hasta entonces (Godínez Rivas, 2019; Martin, 2015). Es por ello por lo que la participación de las mujeres en ese género va enraizada al activismo feminista. En este sentido, han creado sones para el 8 de marzo, como *La Bamba Feminista #8M* (Son Jarocho Feminista, 2020), lo que demuestra su fuerte convicción feminista. Sus versos han condenado la violencia machista (Godínez Rivas, 2019), al igual que han hablado abiertamente de temas habitualmente «vetados» para las mujeres, como el placer y la sexualidad femenina o el humor, sin dejar de lado temas con carga política como el ecologismo, el derecho al aborto, la corrupción, o también el amor romántico (Meléndez Fuentes, 2021). De igual forma, estas mujeres han hecho un frente común para abrir espacios en los que sentirse seguras y en libertad; así, se generan lugares de reunión tanto a través de redes sociales como encuentros colectivos presenciales.

Por todo lo anterior, hemos abordado nuestra investigación con el objetivo de tratar de ver cómo entran en la escena pública las mujeres improvisadoras entrevistadas y ver las resistencias y las dificultades con las que se han encontrado.

Metodología

Las entrevistas (Kvale, 2012) se realizaron en sendas estancias de investigación, lo que permitió a las investigadoras situarse en el contexto social concreto del corpus investigado. Las mujeres investigadas han competido en sus respectivos países a nivel internacional con las figuras masculinas más relevantes del improviso. Con el objetivo de guardar el anonimato, se ha procedido a codificar la identidad de cada una de ellas haciendo uso de la fecha de la entrevista y de las iniciales de cada país y un número. Así, 161125Ch5 es una entrevista realizada en 2016 el 25 de noviembre en Chile y a la improvisadora se le ha adjudicado el número 5. Las entrevistas, tras su transcripción, fueron leídas por las improvisadoras para facilitar su conformidad con la información recogida, cumpliendo con ello los criterios éticos marcados por la universidad.

La incidencia del feminismo en la realidad social nos vale de experiencia para la reflexión (Ferrández, 2011). Así, la observación participante ha sido una herramienta metodológica feminista no solamente porque se investiga con unas lentes que incluyen una perspectiva de género, sino también porque el movimiento feminista en los últimos años ha posibilitado una mejor aplicación de la realidad contemplada a los estudios de género (García Grados, 2017).

Marshall y Rossman (2014, p.79) definen la observación como «la descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en el escenario social elegido para ser estudiado». Las observaciones facultan a la persona que observa a describir situaciones existentes usando los cinco sentidos, proporcionando una «fotografía escrita» de la situación en estudio (Erlandson, Harris, Skipper y Allen, 1993). Por lo tanto, la observación participante permite al equipo investigador aprender acerca de las actividades de las personas participantes del estudio en el escenario natural a través de la observación y participando en sus actividades. Se observan así en las relaciones la competencia y las alianzas que se entablan entre las y los improvisadores en la escena pública, la acogida del público, las temáticas propuestas, etc. Estos aspectos se recogen mediante notas de campo que han enriquecido las entrevistas en profundidad.

En Chile se realizaron las entrevistas a lo largo de octubre y noviembre de 2016 y se seleccionaron ensayos con público distendido y eventos formales. Acudimos a cuatro ensayos con payadoras y payadores en «martes de payadores en Chancho Seis» en Santiago de Chile y actuaciones en las ciudades de Tomé y Concepción durante el encuentro con «Mujeres decimistas». Se acudió también en Santiago de Chile al Espacio de Arte Yungay a la actuación de las «Mujeres decimistas» con solo mujeres. Se entrevistó así a las payadoras tanto en su casa como en sus lugares de trabajo. En el caso de Cuba se acudió a las actuaciones a lo largo de marzo de 2017 y se procedió a hacer las entrevistas, tanto en sus respectivas casas como en espacios tales como el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, la sede del periódico Juventud rebelde, o en competencias de repentismo como el XXII Concurso nacional de jóvenes improvisadores en la Casa Naborí de Limonar. Finalmente, las entrevistas en México se realizaron entre mayo y junio de 2019 en sus respectivas casas.

Procedimiento en el análisis de la información

La categorización en el análisis cualitativo significa gestionar la información de manera ordenada. Se ha intentado guardar toda la información recabada, aunque solo se ha procedido a mostrar lo más relevante. Una

de las funciones del análisis cualitativo responde a hallar patrones y, a partir de ellos, explicar la realidad. El sistema categorial se ha construido mediante una lógica inductiva-deductiva (Denzin y Lincoln, 2015). En resumen, el análisis ha sido inductivo, porque se ha construido en dialéctica con las versadoras; y deductivo, en la medida en que algunas categorías han tenido en cuenta investigaciones feministas previas.

Para el análisis de datos se ha utilizado el software NVIVO12 Plus, y se ha creado un sistema categorial representado en la Tabla 1, donde se recoge la dimensión «la constitución identitaria de las improvisadoras», que se categoriza mediante la salida y la vivencia que tienen en la escena pública. La herramienta de análisis (el sistema categorial) ha facilitado la extracción de las ideas más destacadas de las informaciones representadas (Coffey y Atkinson, 2003).

Dimensión	Categoría	Subcategoría
Soy improvisadora oral (repentista, payadora, poeta).	Repercusión de la escena pública en la construcción de esa identidad como improvisadoras.	Relación con los demás improvisadores (hombres y mujeres, mayores, pares, jóvenes).
		Competencia / competición vs alianzas, relación igualitaria entre pares, grupos, generaciones.
		Referentes que han tenido.

Tabla 1. Sistema categorial en torno a las improvisadoras en la escena pública. Fuente: elaboración propia.

Resultados

Las improvisadoras orales y la salida a la escena pública

Las voces investigadas coinciden en que siempre han existido las mujeres versadoras en la escena musical latinoamericana: «siempre hemos estado ahí, hemos llevado la lanza por enfrente» (190626Mx4). Pero en algunas zonas han sido más visibles, por ejemplo, en el caso mexicano: «la mujer siempre ha sido parte importante en la música de antes, en los Huapangos que se tocaban. O en los tríos. Las mujeres igual no estaban tan presentes en la cuestión de la música, pero sí del canto» (190630Mx5). Otra voz confirma esta afirmación al decir que:

[...] había dos mujeres músicos, bueno no, una sola mujer músico que llegó antes que yo y es Adriana Carromero, que ahora tiene su grupo, Las Cañas

Dulces y Caña Brava. Adriana es tan antecesora mía que cuando la vi a ella a fines de los 70 tocar el arpa, se me antojó tocar el arpa. Entonces yo llego a Tlacotalpa y ya estaba Adriana en ese ámbito (190519Mx1).

Inmediatamente señalan en México a Ana Zarina Palafox, que se autopresenta como feminista, como una de las precursoras. «Ana Zarina por muchos años fue la única mujer que se subía a improvisar con los hombres, porque siempre ha habido más hombres que mujeres» (190626Mx4). Igualmente, las voces cubanas también señalan la escasez de mujeres en el improviso, y explicitan que los improvisadores temen cantar con las mujeres: «este es un género en el que hay pocas mujeres y casi siempre los hombres temen a cantar con las mujeres. Ellos dicen: cantamos con una mujer y tenemos las de perder» (170330Cu2).

En Chile también apuntan resistencias a la participación femenina en el arte de la paya. A modo de ejemplo, cuentan que en el mundo rural tradicionalmente ha sido la mujer la que ha interpretado la cueca, pero con el tiempo se ha vuelto más urbana. A diferencia de la cueca rural, la cueca urbana en la actualidad es «masculina y desde hace unos años que se empezó a dar este interés por los jóvenes que fue una cosa como muy espontánea por las tradiciones orales» (161125Ch5). Esto ha generado una incomodidad en los encuentros, ya que las mujeres porteñas han optado por cantar cuecas entre ellas.

Las letras son masculinas y todo, pero en Valparaíso y Santiago también pasó que como los hombres no querían incluir a las mujeres, las mujeres empezaron a juntarse solas y a cantar cuecas entre ellas, a ellas no se les dejaba cantar en la rueda de hombres (161125Ch5).

Por otro lado, tanto en México, Chile como Cuba coinciden las improvisadoras entrevistadas en que el imaginario que subyace en el fondo del improviso dificulta la salida al espacio público. En México señalan que al improvisador/a se le relaciona con la música medieval, con algún instrumento en la mano, tañéndolo dulcemente, y con voz angelical, lo que no encaja con la imagen de alguna de nuestras protagonistas: «Y ahí tampoco entraba yo, y eso fue también un problema. Nunca he tenido la voz angelical, nunca he sido una mujer delicada» (190519Mx1). En Chile adhieren a esto que a las voces masculinas se les exige más toma y daca, más competición: «Entre ellos son quizás más controversiales, más de ir al choque. Con una mujer no...» (161109Ch4). Se quejan al unísono de que esta puesta en escena perpetúa los estereotipos de mujer delicada y hombre impetuoso, incubando así las relaciones de poder y la desigualdad entre hombres y mujeres.

Señalan, asimismo, los cambios en la escenografía de la improvisación. Subrayan las improvisadoras mexicanas la virulencia que existe en ciertos ambientes nocturnos y que por ello no tocan en los ranchos o en los poblados, y optan por tocar en eventos cívicos o culturales:

en espacios donde, de alguna manera les es permisible. No es lo mismo estar tocando en un evento cultural donde te están poniendo el micrófono, donde te van a poner comida, donde va a haber convivencia de una manera distinta con las personas que estén ahí, a convivir en un rancho, en la boda de no sé quién, que estés tú tocando y donde la fiesta luego se sale de madre, donde la fiesta se puede desparilar. El ranchero se pone borracho y empieza a lanzar balazos a las 12 de la noche (190530Mx3).

Asimismo, las chilenas, en alusión a las construcciones colectivas de la escena musical y a las interacciones entre los participantes, señalan la característica de la paya que necesita de la colectividad; tiene que fluir: «Si uno está solo en el fondo no puede payar, no fluye la paya» (161125Ch5). Esta idea se reitera en otra voz entrevistada:

Yo me acuerdo cuando estaba más chica, cuando recién estaba aprendiendo a payar, siempre los cantores campesinos hacían mucho hincapié en el que un cantor tiene que tener una comunidad de respaldo. Como que los llaneros solitarios no existen, tiene que haber una comunidad que los respalde y es algo así como colectivo (161125Ch5).

Son conscientes de que solas no pueden payar, necesitan de improvisadores para poder entrenar:

Me invitaron a que fuera al Chancho 6, y ese espacio los chicos estos lo pensaron para payadores jóvenes. Es un espacio de formación, es un bar chiquitito [...] yo creo que eso también fue bien crucial para volver a todo lo que es la paya, o sea la décima (161125Ch4).

En México también mencionan la red comunitaria y la tradición para encarar el futuro y experimentar con la tradición:

[...] lo que hace que el fandango tenga tantos allegados, porque es una red comunitaria que es impresionante, de amor, de amistad y de todo. Resistir, arraigar aún más. Recordarnos cuál es la raíz del fandango y, a partir de ahí, ir agregando cosas. Pero si no recordamos la raíz pues no se puede seguir adelante (190626Mx4).

Aunque siempre improvisaron, se les ha hecho difícil salir a la escena pública porque la colectividad no está preparada para ayudarles y mucho

menos la leyenda que omite a la improvisadora del discurso y del quehacer social. De 15 entrevistadas, el 73% ha exteriorizado el proceso de subir a la escena pública como un momento a recordar y en muchos casos hostil y con dificultades a las que han tenido que enfrentarse.

Generaciones

A la hora de anclar distintas generaciones, todas las voces coinciden en que la primera generación apareció a finales de los 70 y se desarrolló en el transcurso de los 80-90 y que fueron las pioneras, concurriendo al espacio público acompañadas de varones; una segunda generación y tercera generación aparecieron décadas más tarde. Por último, las tres generaciones se mezclaron en distintos eventos (Imagen 1).



Imagen 1. De izquierda a derecha las payadoras chilenas: Daniela Meza, Valentina Isidora, María Antonieta, Cecilia Astorga, Caro López, Emma Madariaga, Javiera Buzeta, Daniela Sepúlveda, Perdiz Isidora, Cami Rojas, Ruth Barrales y Miryam Arancibia en el primer Encuentro Nacional de Payadoras en Cerro Navia (Chile) en 2022. Fuente: Diego Alvarado.

En México, tuvieron gran presencia Zenen Zeferino y Samuel Aguilera en la primera generación, y, con ellos, Ana Zarina Palafox: «Zenen Zeferino, Samuel Aguilera, que llevan ya una tradición larga, y me estuvieron dando consejos, para improvisar luego todos juntos, también estuvo Ana Zarina» (190626Mx4). En Chile han pertenecido a esa

primera remesa Cecilia Astorga, que fue esposa de Pedro Yáñez, y Myriam Arancibia, esposa también de Fernando Astorga. Estas dos han iniciado la cara femenina de la puya chilena. No eran tiempos fáciles:

[...] como estaba haciendo un camino nuevo era como... podía pensarse que era feminista, yo no soy feminista, ni tampoco estoy en contra ni nada, sino que es lo que me tocó hacer o ser. Y sí, yo creo que tiene mucho de feminista, sin tener la intención de que sea así (161109Ch1).

En Cuba, la internacionalmente conocida Tomasita Quiala debutó en 1983 y lleva 30 años cantando como profesional.

Posteriormente, en México en los 80-90 han aparecido otros nombres: «en los 90 Claudia Silva ya empieza, porque formó un grupo con su esposo y con otros músicos [...] llegó también Laura Rebollosa, pero ella se educó aquí en México, estuvo en la Ollin Yoliztli» (190519Mx1). Ana Zarina Palafox, aunque pertenece a la primera generación, cabalga y coincide con las demás.

Ana Zarina, por ejemplo, sacó una foto hace muy poco de 1990 en NY con su arpa, y yo nací en el 91, ¡hay mucho camino ya recorrido! Yo entiendo también que a Ana Zarina le tocó otro tiempo, en los 90, en los finales de los 80, en los que el ambiente en el son jarocho era totalmente otro (190626Mx4).

La segunda generación reivindica claramente el feminismo y este fenómeno se ve más claramente en México y en Chile. Una voz chilena recuerda su iniciación como una oportunidad y menciona que, en el tiempo que duraron dos cuartetas, salió del armario, presentándose al público como lesbiana, activista y feminista. En aquella ocasión, el tema que tenía que abordar era su iniciación en la improvisación. Los improvisadores comenzaron con la ronda de preguntas:

Hugo me preguntó si yo tenía marido. Y eso fue genial porque yo soy lesbiana, entonces eso a mí me dio... o sea partiéndome como la persona que yo era. Me acuerdo de que la última línea de ese verso decía: y te aclaro payador que mi marido es mujer (161109Ch4).

En la actualidad, todas las generaciones presentes en esta investigación se han unido en recitales que tienden a fomentar las voces femeninas. En México, en 2013, se organizó en Tlacotalpan un encuentro de 22 mujeres soneras y versadoras:

[...] lo bonito fue que éramos de diferentes edades, la más joven tenía creó 14 años en ese momento, de ahí había muchas de 20, varias de 30, algunas de 40,

una de 50 y algo y otra de 60 y algo. Entonces la idea de ese taller fue hacer décimas, o versos, para los sones jarochos, desde la voz de las mujeres, porque como sabes en muchas músicas, los versos están hechos para las mujeres, pero no hacia sus propios temas (190519Mx1).

Por lo tanto, consideran que esta convivencia entre generaciones está arraigada en Latinoamérica y necesitan darla a conocer:

Yo me he preocupado de buscar en Latinoamérica por lo menos otras payadoras porque la experiencia de ellas es mayor a la de nosotras, es de más años. Converso con Marta Suint de Argentina. Conocí a Susana Repetto de Argentina y ella viene a los encuentros de San José (161115Ch3).

En Chile, Cuba y México comparten tablas las de una primera generación, que en la actualidad ronda los sesenta años y es pionera en poner voz femenina a la improvisación, donde se conocen contadas improvisadoras veteranas; las de una segunda generación, que ronda los cuarenta, más consciente de su activismo feminista; y las de una tercera generación alrededor de la veintena, nacida de los talleres y de la fortaleza que ha adquirido la oralidad en las últimas décadas.

Compañeros, acompañamiento musical, cooperación/competición

Algunas de las entrevistadas mexicanas y chilenas cuentan cómo llegaron a la escena pública de la mano de conocidos improvisadores:

Comencé con el grupo Chuchumbé, empecé porque mi tío Zenen estaba en el grupo (190626Mx4).

Pedro Yáñez, yo lo escuchaba por la radio chiquitita y después él pasó a ser mi pareja, mi marido de 17 años. Entonces yo era joven y él muy mayor (161120Ch1).

Igualmente, mencionan a diversas improvisadoras que también llegan al lado de su compañero, músico o poeta. Así mencionan a «Panchita», Francisca Gutiérrez Delfín:

Ella desde finales de los 80 estaba echando verso y décima con los decimistas tlacotalpeños, con los decimistas jarochos, pero era la amante de un hombre casado que era músico (190519Mx1).

En los 90 también llega Laura a ese ámbito jarocho, y llega cuando se casó con Ramón Gutiérrez (190519Mx1).

Las voces señalan que el acompañamiento ha tenido más visibilidad cuando se ha tratado de uniones aceptadas socialmente:

Claudia Silva era una mujer legalmente casada con un músico, pero la que era amante del músico, no se podía subir al escenario del encuentro. Entonces yo no la pude conocer hasta mucho después [...]. En los 90 Claudia Silva ya empieza, porque formó un grupo con su esposo y con otros músicos (190519Mx1).

A pesar de aparecer en escena acompañadas por los hombres cercanos, al recorrer camino y empezar a hacerse un nombre surgen las desconfianzas y las rivalidades. Esto se hace más visible en Chile y México:

Yo cantaba versos y cantaba con mi hermano a dúo. En canto a lo divino. Y después cuando pasé a ser payadora que fue mucho después ahí fue muy terrible (161120Ch1).

Cuando yo empecé en los ochenta estaban encantados y estaban con esta colaboración para que yo aprendiera. O sea, guiándome como el león viejo a los leoncitos. Dándome zarpazos aparentes para que aprendiera a defendarme, pero no a lastimarme. Pero ya en los dos miles esta nueva camada de improvisadores entonces sí se veía amenazada (190519Mx1).

Comentan que las han visto como una amenaza o competencia peligrosa:

Yo llego al son jarocho y al son huasteco, tengo declaraciones de hombres del son huasteco que dicen que cuando me vieron a mí con un trío de mujeres que formé en los años 90, dijeron: «¿es que las mujeres también pueden tocar?» (190519Mx1).

Y piden que se les trate igual: «Claro, tráteme de igual a igual. O sea, aquí no hay diferencia. Claro la diferencia obvia de... por ejemplo de la experiencia» (161109Ch4). Así, reconocen que necesitan de la sororidad, de la alianza con las mujeres:

A nivel general en la mujer está pasando que muchas mujeres estamos tomando esta conciencia de que ya no es una competencia la una con la otra. Sino al contrario que unidas hacemos más... (161125Ch5).

Alejado de esa controversia, pareciera que el feminismo en el improviso cubano llevara otro tono, ya que, a diferencia de las voces mexicanas y chilenas, hay voces cubanas que afirman que cantar con los hombres es cuestión de adaptarse:

Todo es adaptación. Si te adaptas a cantar con hombres pues se te va a hacer difícil cantar con mujeres, es como que vas conociendo. Es como si entraras a

un mundo nuevo, pero te adaptas a las condiciones de ese mundo y entonces ya vas conociendo a cada quién cómo es, quizás sepas ya (170328Cu5).

Hay quienes están incluso más a gusto cantando con los compañeros: «a mí me gusta cantar con hombres, yo lo disfruto. A mí me dicen: tienes que cantar con una mujer, y yo lo hago, pero me voy a quedar más a gusto con hombres» (170330Cu2). Hay quien afirma que ellos no entran en controversia con las mujeres, que les tratan como caballeros:

Es mejor cantar con hombres. yo lo hago con cualquiera, no tengo problema, pero como los hombres siempre pierden porque si está en una controversia no te quieren agredir porque o sea, porque a las mujeres no se les agrede y entonces lo que hacen es elogiarte y la controversia fluye más bonita y las ideas fluyen y todo. Ya todo cuando es con mujeres lo podemos hacer igual, no hay ningún tipo de problema, pero ya viene más el enfrentamiento. Yo me siento más cómoda igual con hombres que con mujeres (170330Cu4).

Algunas mujeres improvisadoras están a gusto en el juego o la dialéctica amatoria con hombres repentistas:

En Cuba lo dicen como un poco fajarina, es cuando los poetas se ofenden, pero a mí no me gusta eso, yo no hago eso. Yo lo que hago es si el poeta no me enamora entonces yo lo enamoro, pero si él me enamora entonces yo le digo que no quiero [...] esa fogosidad entre el hombre y la mujer, yo lo disfruto a plenitud (170330Cu2).

Afirman que se trata de no ofender a nadie en el escenario, de hacer cosas chistosas. Cuando se plantea la forma de llevarse mejor entre los y las improvisadoras en el espacio público, coinciden las cubanas y mexicanas con el conocido improvisador vasco Andoni Egaña, que sostiene que en escena se tienen que ayudar mutuamente para que el verso brille:

[...] si cuando estamos trovando juntos yo hago todo lo que esté en mis manos para que tú brillas tú vas a trovar mejor, y si al mismo tiempo tú haces todo lo que esté en tus manos para que yo brille yo voy a trovar mejor. Ganas tú, gano yo, gana el verso, gana el público, nadie pierde (190519Mx1).

A mí me gusta mucho ayudar a los demás, en espera a que a mí también me ayuden. Porque es muy rico ayudar a los demás y que de la misma forma lo hagan por ti. Yo pienso que la amistad, el compromiso, el cariño deben ser recíprocos (170328Cu1).

En resumen, dentro de la competencia con los hombres se han visto distintas posturas, las voces mexicanas y chilenas han visto dificultad para enfrentarse con los hombres. Sin embargo, algunas voces cubanas se han

sentido mejor acompañadas con los hombres. Pero todas las voces han apoyado la teoría de Egaña, que afirma que en el improviso no se trata de competir, sino de acompañar para que la dialéctica y la improvisación brillen. Nueve de las entrevistadas han hablado sobre cómo se han sentido improvisando con los hombres; a diferencia de México y Chile, algunas voces cubanas han afirmado estar cómodas cantando con los hombres.

Referentes

En Chile, tanto Violeta Parra como las payadoras Cecilia Astorga y Myriam Arancibia son referencia en la paya actual:

Sigue siendo para mí la madre universal de todos los poetas. Poetas hombres y poetas mujeres de este país y del mundo diría (161109Ch2).

Entonces ahí como que me atrapó o sea ahí en esos tiempos las mujeres payadoras activas eran Cecilia Astorga y Myriam Arancibia (161125Ch5).

Y vi a Cecilia Astorga, que es como mi maestra y mi madrina en el fondo en el oficio (161114Ch4).

Myriam Arancibia estaba tocando el guitarrón, entonces como que ay... qué impresionante, y empecé a ir a encuentros (161120Ch1).

En México se menciona continuamente a Ana Zarina Palafox:

De Ana Zarina me encanta que nunca haya bajado la guardia de lucha por lo que ella considera que hay que luchar. Por ejemplo, a ella le encanta Violeta Parra, hizo un disco sobre Violeta Parra, como un homenaje a ella (190504Mx2).

También se reconoce a la improvisadora cubana Tomasita Quiala:

No sé si ella se auto promulga feminista, pero claro que lo es, ¿no? Porque eso de «Yo tengo apetito, pero selecciono mi comida» se lo escuché a ella. Tiene otra décima que me encanta que dice: «No te bebas ese trago que sirve mi piel morena, no bebas a copa llena que yo sé bien lo que hago, a mí me contactó un mago, me enseñó de hechicería, supe preparar un día un trago muy bien servido, y los que se lo han bebido, están ebrios todavía» (190504Mx2).

Igualmente, aluden a la improvisadora argentina Marta Suint:

En la décima de Argentina y Uruguay, Marta Suint. También yo veía a Violeta Parra desde siempre, pero también como la rara. De hecho, yo de niña soñaba con tener el pelo largo de grande y subirme a un banquito con mi guitarra a

cantar el repertorio de Violeta o el mío, ¿no? Esa era mi impronta, pero era, era rara. Pero Suint de repente fue el soy mujer (190519Mx1).

Así, las voces exponen una constelación de referentes con nombres de mujeres que son amigas, improvisadoras y agentes de cambio:

Y he tenido un montón de maestras mujeres que no necesariamente son improvisadoras como en el mundo del son. Adriana, Raquel, Violeta, todas estas amigas, Evelyn, que somos de la misma edad. Y hemos estado aprendiendo juntas y buscando nuestros caminos y hemos encontrado que somos muy diferentes en nuestra forma de hacer verso y eso también es aprender (190626Mx4).

Se refieren al encuentro de mujeres versadoras en México:

[...] el taller que tomé sobre décima era en un encuentro de mujeres versadoras, decimeras, jaraneras, que se hacía en Allende Atzacoalco. Eran puras mujeres relacionadas con el son, era el primer encuentro, y me invitaron a decir décimas, pero yo tenía 13 en aquel entonces. Y me acuerdo de que llegué con mi décima y yo estaba debatida entre la vida y la muerte por subir al escenario, solita, sin un grupo (190626Mx4).

Y otorgan un lugar especial a las madres:

[...] crecí con su ejemplo y la palabra feminismo no la encontré hasta hace poco, y ahí definí a mi mamá. Y dije: era una mujer totalmente adelantada a su tiempo, y era una mujer feminista, que no le gustaba la injusticia, que peleaba por la justicia. Y que no iba a la iglesia, y que se ponía lo que quería, y que era independiente económicamente, y que era una mujer absolutamente amorosa con todos (190626Mx4).

Finalmente, ellas mismas se han empezado a considerar referentes:

[...] ahora me reconozco como un agente de cambio, ahora sí entiendo que hubo varios músicos, que me vieron subida al escenario, y que entonces se animaron a llevar a su hija, esposa, madre, a que tocara la jarana además de ser bailadora. Y sí sé que varias mujeres me vieron a mí y se sintieron capaces de cantar un verso (190519Mx1).

Violeta Parra, las versadoras pioneras, una constelación de mujeres cercanas y las madres mismas aparecen citadas como referentes. Así, 13 de las entrevistadas, el 86% de ellas, habla de las mujeres referentes como paradigma que les ha impulsado y dado fuerza para salir a la escena pública hegemónicamente masculina.

Discusión y conclusiones

Como primera conclusión podríamos aseverar que según las percepciones de nuestras entrevistadas la mujer improvisadora ha existido siempre en Latinoamérica (Palafox, 2021), aunque distintas circunstancias han contribuido a obstaculizar su visibilización en el espacio público. El espacio público se ha configurado mediante un espacio y un arte hegemonicamente masculino (Flores, 2020; González Abrisketa, 2013; Lasarte, Vizcarra, Perales-Fernández-de-Gamboa y Fernández, 2020) que obstaculiza a la identidad femenina para que pueda entrar en la leyenda, en el mito colectivo, en la narración de lo que es la improvisación oral (Calderón, 2016). Por ello se puede afirmar que todavía existen resistencias, según las entrevistadas, que alejan a la mujer del discurso, de ser reconocida como sujeto en la construcción social, en tanto que prevalece una resistencia por parte de las voces masculinas para ceder terreno y que ellas también actúen en público (Della Valle, 2004). Esto se aprecia en las voces chilenas y mexicanas investigadas cuando relatan las experiencias con los compañeros improvisadores en la arena pública. No así en las voces cubanas que, en general, aseguran sentirse cómodas con los compañeros en el marco de relaciones heterosexuales y patriarcales. Las mexicanas también señalan la necesidad de evitar espacios violentos y refugiarse en espacios que protegen y acompañan.

Respecto a la escena musical, hablan de una tradición, del canto popular. Mencionan a Violeta Parra, Mercedes Sosa, Victor Jara... Presentan el espacio cultural de la improvisación como un espacio necesitado de la comunidad y donde cohabitan diversas prácticas musicales (Perales-Fernández-de-Gamboa, Álvarez-Uria y Lasarte, 2023) que coexisten interactuando (Pedro, Piquer y Del Val, 2018).

En correspondencia a las distintas generaciones de mujeres que han ido surgiendo en la improvisación, se sugiere que en los inicios era más difícil salir a improvisar. En las últimas décadas, sin embargo, los talleres para la infancia y la juventud, las improvisadoras pioneras y la dinámica de encuentros de mujeres se han convertido en referentes para las que han llegado más tarde y han entrado en la tradición de manera más fácil.

En la actualidad, son tres las generaciones de improvisadoras están saliendo a la escena pública: las pioneras que ya lo hicieron durante los años 80 y 90 en una escena colmada de hombres, y aún y todo han conseguido ser referentes. Ellas han sido paradigma de emulación. Nombres como Ana Zarina Palafox, Tomasita Quiala, Cecilia Astorga y Silvia Munt (Baeza, 2015) son referencias conocidas y citadas en la parte teórica y empírica de este estudio y constituyen la primera generación de mujeres

versadoras improvisadoras de Latinoamérica. Esta primera generación que se enfrentó a un espacio público hegemónicamente masculino visibiliza a las mujeres en el improviso (Parafox, 2021); en muchas ocasiones, con reparos para denominarse feminista y en otras, orgullosas de serlo. Pero esta avanzadilla pareciera que facilitara a las segundas y terceras generaciones unas condiciones más halagüeñas en las que llegar al escenario y cantar junto a los hombres, el inicio de una nueva era. Así pareciera que se han ampliado las representaciones de género en la poesía improvisada latinoamericana, incluso visibilizado diferentes formas de vivir la sexualidad de las mujeres; a modo de ejemplo, la reivindicación política y pública como lesbiana de la payadora Antonieta Contreras (2018).

Referencias

- Artetxe, M. (2022). Bertso eskola, youth identities and new speakers. *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 43(1), 43-54. En <https://doi.org/10.1080/01434632.2021.1988620>.
- Baeza, A.M. (2015). La poesía en Décima en los paradigmas de la modernidad y el arte contemporáneo. *Sinergies*, 11, 45-46. En https://gerflint.fr/Base/Chili11/numero_complet.pdf#page=47. Accedido el 20 de septiembre de 2021.
- Baeza, A.M. (2016). Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural. *Taller de Letras*, 58, 11-27. En <https://doi.org/10.7764/tl5811-27>.
- Bennet, A., y Peterson, R.A. (Eds.). (2004). *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Calderón, B. (2016). La paya y el género. [Conferencia inédita.] Universidad de Chile.
- Cardona, I. (2011). Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural. *Revista de literaturas populares*, 11(1), 130-146. En <http://hdl.handle.net/10391/2791>.
- Cardoso Cordero, L. (2019). El rap como recurso didáctico para la enseñanza y el aprendizaje de la poesía. Trabajo de fin de Grado. En <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/39548?show=full>.
- Coffey, A., y Atkinson, P. (2003). Encontrar sentido a los datos cualitativos. Madrid: Contus.
- Contreras, A. (2018). Cómo aprendí el oficio de payadora. Experiencias y Fundamentos de la Paya en Chile. En Actas del I Congreso Internacional de la Paya en Chile. En https://centropatrimonio.uc.cl/wp-content/uploads/2023/01/Experiencias-y-fundamentos-de-la-paya-en-Chile_alta-1.pdf.
- Della Valle, G. (2004). La décima improvvisata a Cuba. Universidad de Siena. En https://www.academia.edu/35746191/La_décima_improvvisata_a_Cuba. Acceso el 10/09/2021.
- Denzin, N., y Lincoln, Y. (2015). Manual de investigación cualitativa. Métodos de recolección y análisis de datos (Vol. IV). Barcelona: Gedisa.
- Díaz-Pimienta, A. (2014). Teoría de la Improvisación Poética. Madrid: Scripta Manen.

- Erlandson, D., Harris, E., Skipper, B., y Allen, S. (1993). Doing naturalistic inquiry: A guide to methods. New York: Sage.
- Espinosa, Y., Gómez, D., y Ochoa, K. (2017). Introducción. En Y. Espinosa, D. Gómez y K. Ochoa (Eds.), Tejiendo de otro modo: Feminismo, Epistemología y Apuestas descoloniales (pp. 13-40). Cauca: Universidad del Cauca, Abya Yala.
- Ferrández, F. (2011). Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro. Barcelona: Anthropos.
- Figueroa, R. (2007). Son jarocho: Guía histórico-musical. Ciudad de México: CONACULTA -FONCA.
- Flores, J.I. (2020). Mujeres y usos de los espacios públicos en México. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, 15(240), 293-326. En <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2020.240.76630>.
- Frazier, D.M. (2024). With a microphone in hand: Introducing hip-hop feminism and Black women's digital communications at an HBCU. En Culturally Responsive Humanities Teaching at HBCUs and HSIs (pp. 25-49). IGI Global. En <https://www.igi-global.com/chapter/with-a-mic-in-my-hand/333698>. Accedido el 15 de septiembre de 2024.
- García Grados, C. (2017). La percepción participante como una herramienta metodológica feminista. Una aplicación a los estudios de género. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, 12(2), 125-146. En <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62352859003>. Accedido el 15 de marzo de 2020.
- García de León, A. (2016). El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Garzia, J. (2007). Historia del bertsolarismo improvisado. Oral Tradition, 22(2). En <https://journal.oraltradition.org/issues/22ii/volume-22-issue-2-basque-special-issue/>. Accedido el 20 de septiembre de 2024.
- Godínez Rivas, G. (2019). Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima. Veracruz: Universidad veracruzana.
- González Abrisketa, O. (2013). Cuerpos desplazados. Género, deporte, y protagonismo cultural en la plaza vasca. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, 8(1), 83-110. En <https://doi.org/10.11156/aibr.080104>.
- Gregorio Gil, C. (2019). Explorar posibilidades y potencialidades de una etnografía feminista. Disparidades, 74(1). En <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.01>.
- Hernández, J.M. (2020). El silencio toma la palabra. Ausencia y presencia de las mujeres bertsolaris. eHumanista: IVITRA, 17, 62-76. En <https://ekoizpen-zientifikoa.ehu.eus/documentos/647a2a9d31258e1eec95cbfe?lang=eu>. Accedido el 15 septiembre 2023.
- Kvale, S. (2012). Las entrevistas en Investigación Cualitativa. Madrid: Morata.
- Lasarte, G., Ugalde, A., Perales-Fernández-de-Gamboa, A., y Aristizabal, P. (2021). Las metodologías que desarrollan las mujeres bertsolaris en las bertso-eskolas. Educatio si-glo XXI: Revista de la Facultad de Educación, 39, (3), 61-82. <https://doi.org/10.6018/educatio.422761>
- Lasarte, G., Vizcarra, M.T., Perales-Fernández-de-Gamboa, A., y Fernández, V. (2020). Las mujeres bertsolaris, agentes en su incorporación a la escena pública. Boletín De Literatura Oral, 10, 249-261. <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5102>

- Lindsey, T. (2016). Hip hop feminism and improvisation. [Conferencia inédita.] San Sebastián. EHU/UPV.
- Leyva, W. (2016). La décima en la tradición lírica de Hispanoamérica. Ciudad de México: Ponciano Arriaga.
- López, Y. (2014). Un diluvio de diez gotas. Libro de entrevistas a improvisadores, músicos, investigadores y otras personalidades del repentismo en Cuba. Tesis Doctoral. Universidad de La Habana.
- Marshall, C., y Rossman, G. (2014). Diseño de investigación cualitativa. Editorial Sabio.
- Martin, J. (2015). Ahots Moreak. Bertsolari, 97, 119-157. En <https://issuu.com/egunea/docs/b97>. Accedido el 10 de septiembre de 2021.
- Mendivil, J., y Spencer, C. (Eds.). (2016). Made in Latin America. London: Routledge.
- Meléndez Fuentes, D. (2021). Composición de nueva versada [vídeo]. Primer Coloquio Internacional El Son Jarocho en Perspectiva. Facebook. 15 de mayo. En <https://www.facebook.com/103179828568531/videos/832003371034272>.
- Moral, C. (2016). Estrategias para resistir a la crisis de confianza en la investigación cualitativa actual. Educación XXI, 19(1), 159-177. En <https://doi.org/10.5944/educxx1.15582>.
- Muñoz, D. (1947). Abraham Jesús Brito. Poeta popular nortino. Santiago de Chile: Gutenberg.
- Olea, H. (2011). El canto a lo poeta, una genealogía incompleta. Revista chilena de literatura. Sección Miscelánea, 78, 1-20. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17905/18698>. Accedido el 10 de septiembre de 2021.
- Palafox, A.Z. (2014). La mujer y la décima: introspección, conocimiento y sororidad. En Primer Congreso Internacional Poéticas de la Oralidad, ENES. Morelia, UNAM.
- Palafox, A.Z. (2021). La mujer poeta en México: exclusión académica o inclusión legal. [Conferencia inédita.] Universidad de Guadalajara.
- Pedro, J., Piquer, R., y Del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. Cuadernos de Etnomusicología, 12, 63-88. En https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernandez_1.pdf. Accedido el 20 de septiembre de 2024.
- Perales-Fernández-de-Gamboa, A., Álvarez-Uría, A., y Lasarte, G. (2023). La improvisación oral en América Latina según sus protagonistas femeninas. Boletín de Literatura Oral, 13, 218-244. En <https://doi.org/10.17561/blv13.7523>.
- Pérez, M., y Montoya, A. (Coords.). (2018). Temas Emergentes: Precariedades en la Academia. Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, 73(1), 9-61. En <https://doi.org/10.3989/rdtp.2018.01.001.01>.
- Rodríguez, C. (2009). La presencia de la mujer pinañera en la décima oral y escrita después del triunfo de la revolución. Trabajo de Fin de Máster. Universidad de la Habana.
- Sagastizabal, M. (2019). La triple presencia. Un acercamiento a la participación sociopolítica desde una perspectiva feminista. Política y sociedad, 56(3), 779. En <http://dx.doi.org/10.5209/poso.63686>.
- Salvi, L. (2011). La improvisación poética hoy: el repentismo cubano entre tradición, academia y contemporaneidad. En M. Carrera, A.M. Cabello, M. Guariglia, F. López-Terra y C. Martínez (Eds.), En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popu-

- lar y de masas escrita en español (siglos XX y XXI) (pp. 193-203). Madrid: Consejo Superior Investigaciones Científicas.
- Souza, A.M. (2016). A caminhada é longa... e o chão tá liso: o movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa. São Leopoldo: Trajetos Editorial.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 361-375.
- Tolbert, E. (2016). Female vocality and performative efficacy in the Finnish-Karelian itku-virsi. [Conferencia inédita]. EHU/UPV.
- Trapero, M. (2002). La poesía improvisada y cantada en España. En *La palabra. Expresiones de la tradición oral* (pp.95-120). Diputación Provincial de Salamanca, Eds. Salamanca: Centro Cultura Tradicional.
- Tzul Tzul, G. (2015). Mujeres indígenas: Historias de la reproducción en Guatemala, Una reflexión a partir de la visita de Silvia Federici. *Bajo El Volcán*, 15(22). En <https://www.redalyc.org/pdf/286/28642148007.pdf>. Accedido el 10 de septiembre de 2021.
- Zabala, A. (2009). Payadoras bonaerenses. *Revista de historia bonaerense*, 35. En <https://historiamoron.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/07/35-rhb-las-bonaerenses.pdf>. Accedido el 25 de septiembre de 2024.
- Zizi, D. (2013). El arte de la improvisación en Cerdeña y Cuba: Dos formas de cantar en poesía. *Cultura latinoamericana*, 1(17), 159-177.

