

Versadoras de son jarocho: *cyber*-oralidad y subversión de género en *Decimario* (2021), de Evelin Acosta*

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2022

Fecha de aprobación: 26 de diciembre de 2022

Fecha de publicación: 20 de abril de 2023

Resumen

En las últimas décadas ha surgido en México una generación de jóvenes versadoras de son jarocho que se dedican a la décima, tanto escrita como improvisada. Esta generación ha encontrado en las redes sociales una herramienta para hacerse oír y tejer lazos comunitarios en un contexto de creciente globalización. En este artículo, demuestro cómo la joven poeta y músico mexicana Evelin Acosta, en su libro *Decimario* (2021), pone en cuestión la figura masculina del trovador y los tropos del amor romántico asociados a esta. Su uso de medios impresos y electrónicos retoma elementos de la cultura oral para adaptarlos a las necesidades globales contemporáneas. Concluyo que la divulgación de la décima en medios impresos y electrónicos se ha convertido en una estrategia valiosa para preservar y difundir la versada jarocho, y a la vez para cuestionar la violencia de las estructuras patriarcales en el son tradicional.

Palabras clave: son jarocho, décima, mujeres poetas, improvisación, oralidad, oralitura.

Citar: Piastro, Julia. “Versadoras de son jarocho: *cyber*-oralidad y subversión de género en *Decimario* (2021), de Evelin Acosta”. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e15096 <https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15096>

Julia Piastro

University of Cincinnati,
Estados Unidos

Ciudad de México, 1989. Poeta, cronista y traductora. Licenciada en Lengua y Literatura Francesa por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestra en Literatura Latinoamericana por la misma institución. Actualmente estudia un doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Cincinnati.

piastrja@mail.uc.edu

<https://orcid.org/0000-0002-1834-5344>

*Artículo de investigación.

Son Jarocho's Versadoras: *cyber*-orality and Gender Subversion in Evelin Acosta's *Decimario* (2021)

Abstract

In the last decades, a generation of young female *decimistas*, writers and improvisers of the poetic form of the *décima*, has emerged in Mexican tradition of son jarocho. This generation has found in electronic media a tool to make their voice heard and weave community ties in a context of increasing globalization. In this article, I show that the young Mexican poet and musician Evelin Acosta, in her book *Decimario* (2021), questions the male figure of the troubadour and the tropes of the romantic love associated with it. Her use of print and electronic media takes elements of oral culture and adapts them to contemporary global needs. I conclude that the dissemination of the *décima* in print and electronic media has become a valuable strategy to preserve and maintain the relevancy of the *versada* jarocho, as well as a method of interrogating the violence of patriarchal structures in the traditional son.

Keywords: son jarocho, *décima*, women's poetry, improvisation, orality, oraliture.

Versadoras de Son Jarocho: ciberoralidade e subversão de gênero no *Decimario* de Evelin Acosta (2021)

Resumo

Nas últimas décadas, surgiu no México uma geração de jovens versadoras de son jarocho que se dedicam tanto à *décima* escrita quanto à improvisada. Esta geração encontrou nas redes sociais uma ferramenta para fazer-se ouvir e tecer laços comunitários em um contexto de crescente globalização. Neste artigo, mostro como a jovem poetisa e música mexicana Evelin Acosta, em seu livro *Decimario* (2021), questiona a figura masculina do trovador e os tropos de amor romântico a ele associados. Seu uso de mídia impressa e eletrônica toma elementos da cultura oral e os adapta às necessidades globais contemporâneas. Concluo que a disseminação da *décima* na mídia impressa e eletrônica tornou-se uma estratégia valiosa para preservar e disseminar a jarocho versada e, ao mesmo tempo, questionar a violência das estruturas patriarcais no filho tradicional.

Palavras-chave: son jarocho, *décima*, poetisas, improvisação, oralidade, oralitura.

El 26 de mayo de 2022, me dirigí a la colonia Letrán Valle, en la Ciudad de México, para entrevistar a Evelin Acosta, versadora de son jarocho tradicional¹. Se encontraba alojada en casa de Adriana Cao, arpista del grupo Caña Dulce Caña Brava. Al entrar, miré los instrumentos que colgaban de las paredes y que parecían llenar de resonancias musicales el espacio. Pensé en las muchas reuniones que habían tenido lugar en esa misma casa, donde habían coincidido, e incluso vivido, importantes figuras del son jarocho: personas como el editor Armando Herrera o la joven improvisadora Citlaly Malpica, fallecida en 2021. Voces que no podía escuchar en aquel momento, pero que permeaban la casa de un aura cálida, inexplicable.

Curiosamente, la primera vez que escuché los versos de Acosta no fue en una presentación en vivo, sino a través de sus décimas improvisadas por redes sociales. Algunas se encuentran agrupadas en su página de Instagram bajo el *highlight* de “Pies forzados”²; en estos videos la poeta, con base en uno o dos octosílabos que sus seguidores le envían por texto, compone una décima. Otras se agrupan bajo el *highlight* de “Consejos”; en estos videos la poeta responde a distintos problemas amorosos, también enviados por texto, mediante un consejo en décima³. Su obra también empezó a cobrar relevancia a través de la imagen: lleva más de diez años subiendo sus décimas a Facebook, en forma de postal o, más recientemente, de video. “A partir de ahí toda la gente se enganchó con eso”, me cuenta Evelin Acosta, antes de ir a preparar un poco de café (Acosta, *Entrevista personal 2*).

La décima mexicana ha sido estudiada por la crítica como un fenómeno transnacional, a partir del trabajo con comunidades de soneros jarocho ubicadas en Los Ángeles (Loza). En otros estudios, se ha mostrado la importancia de la improvisación en décima (no solo jarocho) para las comunidades migrantes en Estados Unidos como una forma de reterritorialización (Chávez 20), es decir, como una herramienta que permite a los poetas enunciar su lugar en el mundo. Así mismo, la *performance* del son jarocho se ha ligado con un interés por salvaguardar la memoria oral de colectivos y etnicidades generalmente ubicados fuera del discurso histórico nacional (Godínez Rivas 12), y al mismo tiempo con la necesidad de una constante adaptación y renovación identitaria colectiva (Arranz 30).

Ahora bien, el rol de las mujeres en la improvisación de décima en México ha sido poco explorado. Existen algunas compilaciones –entre las cuales sobresale la antología *La mujer en la décima* (López Vergara), la compilación *De sueños y esperanzas* (Palafox) y 2 CDs con grabaciones de mujeres decimistas (*Las Meras Meras Decimeras*)–; también es

¹ La práctica de la improvisación en décima se comparte en toda América Latina y el Caribe. Sin embargo, en cada tradición varían los nombres con que se designa al improvisador, así como los instrumentos con que se acompaña y su función en relación con el resto de la *performance* musical. En este ensayo, por razones de practicidad, utilizaré como sinónimos los términos “versadora”, “repentista” y “payadora”.

² La RAE define el pie forzado como un “verso o rima fijados de antemano a los que debe atenerse una composición poética” (“Pie forzado”). En el caso de la décima, suele ser el último verso de la estrofa.

³ A diferencia del pie forzado, los consejos no forman parte de una forma poética tradicional. Es posible que Acosta haya tomado la idea de Tomasita Quiala, quien, durante la celebración de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, le brindó consejos en décima en el transcurso de un desayuno (“Pie forzado”).

importante mencionar el artículo “La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad” (Palafox, «La mujer»). Enormes aportes han sido el trabajo de la investigadora Ana María Baeza –quien, en el artículo “Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural” (Baeza) realiza un recuento de las redes que se han tejido en torno a la décima improvisada por mujeres en América Latina, particularmente en Argentina, Uruguay, Chile, Cuba y México–, así como la tesis de magíster publicada en 2017 *Canto campesino femenino: La cantora y la payadora* (Tardone).

En lo personal, me interesa la forma en que las actuales mujeres improvisadoras forjan estrategias locales, desde una mirada global y trasnacional, para resguardar la memoria de la tradición y a la vez renovar las prácticas y circuitos pertenecientes a las estructuras patriarcales del son jarocho. En la primera parte del ensayo, abordaré la forma en que Acosta desarrolló y dio a conocer su trabajo como improvisadora de son jarocho, una tradición poética local, en un contexto globalizado, gracias a las redes sociales. En la segunda parte desarrollaré la idea de la poeta / versadora como una identidad de género que transgrede y a la vez da continuidad a la figura tradicional jarocho del versador, basándome en la recopilación de décimas *Decimario* que la poeta publicó en 2021.

Es importante mencionar que la fluidez entre los campos literario y musical se da con naturalidad en la actual generación de decimistas, que transitan de la improvisación (en vivo o en redes sociales) a la página escrita⁴. Tanto así, que la propia Acosta, además de publicar *Decimario*, en 2021 también ganó la beca de Jóvenes Creadores del FONCA en el área de poesía. Sin embargo, el diálogo entre los estudios literarios y los musicológicos (o etnomusicológicos) sigue siendo escaso. Este trabajo es una forma de incentivar la posibilidad de estudiar materiales literarios desde lo sonoro, así como de estudiar materiales sonoros con herramientas literarias. Esto, con la finalidad de construir un entendimiento más completo de esta nueva generación de “oralitores” –definidos por Alexis Díaz Pimienta, en una entrevista en verso, como aquellos que saben escribir “sobre el viento” (Abad)–.

La décima improvisada: mujeres en una tradición móvil

Oriunda de Loma Bonita, pueblo perteneciente al sotavento oaxaqueño, Acosta creció trepando árboles, y atravesando las calles pringosas de jugo de piña, que en verano despiden un olor atepachado⁵. La cultura de Loma Bonita puede tildarse de híbrida: se trata de una zona que comparte rasgos culturales con Veracruz, y a la vez es parte de la cultura de su propio estado. Durante muchos años esta identidad fronteriza fue percibida por la poeta como un problema; sin embargo, en fechas recientes se ha revalorizado: “Pero se ha trabajado mucho en eso, son cerca de quince años de trabajo que se han venido haciendo para estar hoy

⁴ Otros ejemplos son el joven poeta y repentista cubano Rolando Ávalos Díaz, o la misma Citlaly Malpica, cuyo libro póstumo está en proceso de edición.

⁵ Se le llama “tepache” al jugo de piña fermentado, que puede encontrarse en distintas entidades de México y que suele tomarse como bebida refrescante. Actualmente, el cultivo de piña juega un papel económico importante en el Sotavento oaxaqueño.

en día en esta posición y que a Loma Bonita se le reconozca como un municipio sotaventino, jarocho y oaxaqueño” (Acosta, *Entrevista personal 1*). La poesía de Acosta lanza guiños a la tradición jarocho tanto como a la oaxaqueña: “Bordaré en tu guayabera / mis versos y sus fragancias” (*Decimario* 8). O bien, “por cada mezcal pendiente / hoy brindo por ti y por mí” (75).

Esta situación de hibridez indujo a la poeta, desde el principio, a entender la décima no como un tipo de versificación local, sino como una cultura compartida con muchas otras regiones de México, así como de Latinoamérica y el Caribe. Su proceso de aprendizaje empezó el centro cultural Casa Sotaventina, situado en la calle Oaxaca de Loma Bonita. En ese espacio, donde pasó innumerables horas de su infancia y adolescencia, Acosta tomó clases con Julio y Mario Domínguez Medina, así como con Samuel Aguilera, quienes la incentivaron a aprender del repentismo cubano y, particularmente, a seguir el método desarrollado por el poeta y teórico de la improvisación Alexis Díaz Pimienta:

Casi todas mis referencias o ejemplos que tengo, personajes que he seguido, la mayoría son de Cuba, y Yeray, de Islas Canarias. Era lo que más nos compartían mis maestros de décima. Díaz Pimienta, Leandro Camargo [...]. Nos decían: es que si quieren ser de los mejores, tienen que escuchar a los mejores, y tienen que leer a los mejores, y aprender de los mejores. Y ¿dónde están los mejores? Pues están en Cuba (*Entrevista personal 2*).

Sin embargo, la tensión entre la realidad transnacional de esta forma poética –concebida por Vicente Espinel durante el Siglo de Oro español, pero difundida a lo largo del continente americano gracias a las rutas de comercio trasatlántico en el periodo Colonial (García de León)– y los discursos que buscan hacer de ella una bandera cultural ligada a un territorio determinado siguen vigentes. Mientras que en Cuba la décima espinela, improvisada o escrita, todavía es considerada como una tradición “nacional”, en México dicha forma también forma parte del discurso nacionalista del folclor. Esto puede llegar a resultar problemático para payadores como Acosta, que buscan enriquecer su trabajo a partir de técnicas o influencias “exógenas”:

Por eso casi nunca comento sobre eso, porque sí creen que somos medio... como que piensan que no valoramos mucho la décima mexicana, o que hacemos en México [...]. Mis maestros también han sido polémicos porque les dicen: no pues es que ustedes nada más con los cubanos, y los mexicanos no somos nada (*Entrevista personal 2*).

Por otra parte, la raíz-sin-raíz⁶ de una tradición preeminentemente móvil –una tradición de “imposible origen” para usar la expresión de Antonio Benítez Rojo al hablar del Caribe literario, un “flujo de textos en fuga” (Benítez 76)– puede volverse para las mujeres improvisadoras un arma para transgredir estructuras patriarcales ligadas al discurso nacionalista. En otras palabras, si la figura de la mujer decimista ha sido incorporada con mucha lentitud en el son jarocho (Palafox, “La mujer”, 3), existen otras tradiciones fuera del panorama nacional en que

⁶ El concepto es mío.

dicha figura posee más validación en el campo cultural de la música y de la literatura⁷. Así, al considerar la décima como una forma transnacional, es posible observar la diversidad de roles de género que adquiere la décima en distintas tradiciones y ampliar nuestra concepción del papel que juegan las mujeres dentro de la tradición de la improvisación poética. Un ejemplo de esto es la forma en que los encuentros internacionales permitieron a Acosta encontrar modelos femeninos de gran solidez. Entre ellos cabe destacar la celebración de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, donde conoció personalmente a la improvisadora cubana Tomasita Quiala, cuya figura se convirtió para ella en un modelo a seguir:

Estuve con ella cuando estaba empezando, 2011-2012, en Tlacotalpan. Improvisamos, hicimos controversia. Incluso fue al lugar de donde yo soy, a Loma Bonita, porque quería conocer. Me gusta mucho su sensibilidad. Yo creo que ella fue mi referencia más lúcida que tengo. Me encantaba eso, decía cosas tan bonitas y profundas sin necesidad de tanto adorno (*Entrevista personal 2*).

Curiosamente, Tomasita Quiala representa una tendencia particular de la décima improvisada en Cuba, como bien señala Baeza. Quiala conserva un tono más cercano a la raíz campesina: su extraordinario oído para el habla cotidiana, así como su poder de inventiva y absoluto dominio de la técnica, la convierten en el tipo de poeta que *vive* en octosílabos, o para utilizar la expresión de Díaz Pimienta, en *octoñol*. A Quiala le siguió una generación de jóvenes que aprendieron a improvisar de manera más formal, entre otros factores gracias al método Pimienta (Díaz-Pimienta). Para Baeza, aquellos jóvenes poetas, muchos de ellos con formación universitaria, otorgaron un mayor lugar a las voces femeninas. Sin embargo, fue una generación caracterizada por una idea marcada de profesionalismo, en contraposición a la práctica espontánea de la improvisación en el contexto de la fiesta (en Cuba llamada *guateque*, en el Sotavento mexicano *fandango*). La tendencia de aquella nueva generación cubana de improvisadores por utilizar una retórica más refinada, cercana al modernismo literario, es interpretada por Baeza como una pérdida, en el sentido de que “el proceso de tecnologización de la sociedad y creciente especialización de los saberes, incluso en Cuba, ha cambiado los modos de relación social”, basados en la fiesta como “espacio de entretenimiento, de enculturación y práctica de la poesía cantada” (Baeza 24). En otras palabras, la décima pasó por un momento en que, alejada del *guateque*, parecía alejarse también de su papel como productora de relaciones sociales y tejido comunitario.

El contacto con Tomasita Quiala le permitió a Acosta no solo darse cuenta de esto, sino dar una vuelta de ciento ochenta grados a su propia poética y estilo, buscando conectar de nuevo su trabajo con el aspecto colectivo de la palabra:

Pero también como que empecé a aterrizar mucho mis décimas, volverlo como un lenguaje más amplio y tratar temas, no sé como muy comunes y hacerlos muy simples. [...] Porque también estaba yo muy metida con esto de los recursos literarios, y de que sea un tanto rebuscada. [...] . Y pues obviamente la gente pierde interés, un poco. No digo que esté mal tampoco, está lindo, pero

⁷ De hecho, en Cuba existe un premio literario dedicado exclusivamente a mujeres decimistas: el premio del grupo Décima al Filo, otorgado en el marco del Concurso Nacional Ala Décima.

como que quise hacer un lenguaje más simple. No quise ser tan rebuscada. Para mí lo importante es que la gente entienda lo que quiero decir (*Entrevista personal 2*).

Sin embargo, el público que Acosta buscó alcanzar ya no era una comunidad localizada en un punto específico de la orbe (por ejemplo, en el Sotavento oaxaqueño), sino una comunidad transnacional. En ese sentido, si la importancia de la memoria local es parte del discurso de los poemas de la poeta, el tipo de lenguaje utilizado apunta a una búsqueda por establecer lazos con otros ejecutantes de la décima, lo mismo que con un público más amplio. De esta forma, el trabajo de Acosta como improvisadora transita por las tensiones entre lo nacional y lo global, entre la cultura apegada a la tradición oral y una improvisación en diálogo con un canon escrito. Es decir, entre el pasado y el presente, entre la amplitud del mundo y el sitio específico donde la poeta pone los pies:

Yo le ando versando a un mundo
distinto al que vemos hoy
le verso al sitio en que estoy
parada a cada segundo (*Decimario 53*).

Cabe destacar la importancia que juegan las nuevas tecnologías en este proceso. Una parte importante del aprendizaje de la poeta se dio a partir del análisis de videos de controversias cubanas en la plataforma de Youtube; asimismo, gracias a las redes sociales Acosta mantiene contacto con improvisadores de distintas partes de Latinoamérica y el Caribe (entre ellos Argentina, Panamá, Cuba e Islas Canarias), y difunde su trabajo en círculos tanto especializados como no especializados. La forma en que la tecnología crea una continuidad entre la tradición oral y una nueva poesía improvisada, a contracorriente de las tendencias más literarias o retóricas apegadas a la tradición literaria escrita, nos invita a pensar en la poesía de Acosta como un *cyber*-regreso a las raíces.

Oralidad primaria y oralidad secundaria

¿Podemos hablar de un nuevo tipo de oralidad, ligado a las nuevas formas de producción y distribución de la décima en redes sociales? ¿Puede una tradición que se apoya en los mismos medios tecnológicos que cambiaron de manera drástica las relaciones sociales, permitir a la vez un regreso al origen? Si bien filólogos como Margit Frenk han mostrado que la cultura escrita y la oral se han desarrollado no solo desde el antagonismo sino también desde la complementariedad, las nuevas tecnologías complejizan todavía más esta relación. El investigador Rafael Figueroa, en su reciente ponencia sobre la “oralidad compleja” o “*extended orality*” denomina “*cyber*-repentismo” a las nuevas manifestaciones de la improvisación en el son jarocho a través de mensajes de texto, en llamadas de video o en video redes sociales (Figueroa). Para definir este fenómeno, Figueroa se apoya en la división que plantea Walter Ong entre la “oralidad primaria” y la “oralidad secundaria”. Mientras que la primera es producto de sociedades que no tienen o que están al margen de la tradición escrita, la segunda surge en culturas donde la tradición escrita ha dejado en evidencia ciertas lagunas, que pueden llenarse gracias a una recuperación de valores tradicionales:

Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas. [...] Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso (Ong 134).

Las improvisaciones en décima de Acosta, en Instagram, son un ejemplo de esto: rescatan el aspecto espontáneo de una creación que está en diálogo con la comunidad de oyentes –que a su vez participa brindando temas o pies forzados–. Así, la improvisación por redes sociales se vuelve una respuesta a un sistema que tiende hacia la individualización y el consumo del arte. Podemos entenderla como una búsqueda por regresar a una situación comunitaria, análoga a los fandangos, pero que a la vez permite abrir espacios para voces que hasta entonces no habían sido tomadas en cuenta. Con esto no estoy diciendo que la improvisación en redes sociales sea análoga, o siquiera comparable a un fandango; estoy apuntando al hecho de que la “falta de autenticidad” de la oralidad secundaria, insinuada por Ong, puede entenderse también como un desplazamiento, una mirada crítica hacia las tradiciones orales lo mismo que hacia la modernidad y la posmodernidad. Al mismo tiempo, la oralidad secundaria repercute en la oralidad primaria –puesto que las improvisaciones en redes sociales le han permitido a Acosta abrirse un lugar dentro del mismo fandango⁸ lo mismo que en la página impresa; puesto que, como ella recalca, algunas de estas improvisaciones han terminado en las páginas de *Decimario* (Entrevista personal 2).

Por su parte, las décimas compartidas a modo de *posts* (ya sea en formato de imagen o de video) cumplen simultáneamente una función de memoria y de ruptura en la divulgación de la décima jarocho. La divulgación en redes sociales tiene implicaciones interesantes en términos de propiedad intelectual. En efecto, en el fandango las nociones de tradición y creación no corresponden a la epistemología occidental de originalidad, como bien lo describe Juan Pascoe en la introducción de *La versada de Arcadio Hidalgo*:

Entre los jarocho, campesinos de la costa de Veracruz, se entiende por versada las coplas y décimas que un músico hace suyas sin que necesariamente hayan sido compuestas por él [...]. Así, una versada no tiene existencia formal y estática: es una ocurrencia oral y circunstancial; cambia, crece, cae en el olvido (Pascoe 25).

Lo mismo puede decirse de la divulgación de la poesía por redes sociales: los poemas publicados en forma de imagen o de video se convierten en *memes*, susceptibles de ser compartidos, modificados o incluso re-apropiados. En ese sentido, tanto la tradición de la “versada” jarocho como las nuevas tecnologías pueden entenderse como estructuras que ponen en cuestión las dinámicas occidentales de propiedad intelectual. Sin embargo, sería un error considerar que hay una compatibilidad *a priori* entre ambas. En efecto, cuando Acosta empezó su carrera como improvisadora, los versadores comenzaban a experimentar

⁸ Es necesario matizar la idea del fandango jarocho como oralidad primaria: ciertamente, tanto la música como la versada son herencia de la tradición barroca del Siglo de Oro español y, por lo tanto, tienen raíces profundas en la tradición escrita. Sin embargo, en el Sotavento, como en otras partes de América Latina, la décima se practica desde el siglo XIX de forma oral, entre grupos de campesinos que, en muchos casos, no han tenido acceso a la lectura ni a la escritura por generaciones.

cierta aprehensión en cuanto a la divulgación de sus hallazgos poéticos; aprehensión atribuible, al menos en parte, a los nuevos medios de comunicación, como atestiguó la poeta:

No hay decimistas en redes compartiendo lo que hacen. Porque, al menos los que yo conozco de señores ya más grandes decían: no, pues es que no está tan chido andar publicando lo que haces porque luego te lo roban [...]. Entonces como que andaban con ese recelo. Y en algún momento yo también caí en eso [...]. Pero luego dije: pues si a eso nos dedicamos y, si no lo compartimos, pues qué sentido tiene, ¿no? (*Entrevista personal 2*).

La relación entre estos dos modos de oralidad, por un lado, la versada tradicional jarocho y, por otro, los *posts* de videos e imágenes en redes como Facebook o Instagram, suscitó dos efectos opuestos en la esfera del son jarocho. Por un lado, llevó a ciertos versadores a inclinarse hacia nociones de propiedad privada de la palabra pertenecientes a la cultura de lo impreso, que “tiende a considerar una obra como ‘cerrada’, apartada de otras, una unidad en sí misma” (Ong 132). Por otro lado, esta relación abrió puertas inusitadas para quienes buscaban romper con estructuras de poder en el son jarocho, como es el caso de Acosta, que encontró en las redes un espacio alternativo para difundir su trabajo.

Si bien, el uso de internet para la divulgación del trabajo de versadores, tanto varones como mujeres, es cada vez más extendido, cuando Acosta empezó a publicar sus décimas este uso no era tan común. Gracias a este desfase, las redes sociales funcionaron para ella como mediadoras entre su actividad como improvisadora, inserta dentro de una estructura tradicional, y el público al que deseaba alcanzar: “Dije: pues yo sola tengo que irme abriendo camino. Y por ahí a ellos les hacía falta. Ellos no tenían redes ni subían su trabajo ni nada. Así que dije: Llevo las de ganar aquí” (*Entrevista personal 2*). Se trataba de un espacio virtual, pero tan concreto que incluso se insertó en el contenido de los versos:

Borro tu contacto, borro
conversaciones pasadas,
entra una, dos llamadas,
voy paso a paso, no corro... (*Decimario 30*).

El uso de la tecnología para crear redes entre mujeres improvisadoras habla de la manera en que la oralidad secundaria puede ser una herramienta para trascender las barreras implícitas de las estructurales locales de improvisación poética. Aún hoy, las redes sociales siguen siendo fundamentales para la difusión del trabajo de Acosta. Así pues, dichas redes forman parte sustancial de las herramientas con que las mujeres decimistas cuestionan una realidad globalizada y a la vez se adecúan a ella, a través de una retroalimentación y una difusión transnacional. Se trata de las “counter-politics of the local” (Hall 41): lógicas que incorporan desde lo local procesos de complejización del sujeto, y que permiten darle voz a identidades que no habían encontrado, hasta este momento, espacios de enunciación.

Estructura antifona y poesía de argumento en *Decimario*

Alguien toca a la puerta. Mientras Evelin Acosta se levanta para preguntar quién es, yo hojeo nuevamente el *Decimario*. La fisicalidad del libro me parece curiosa, casi irreal: después de haberlo leído como documento PDF, después de haber escuchado las décimas en videos y en publicaciones de Instagram, hay algo huidizo en aquellas páginas, como si las palabras pudieran echarse a volar en cualquier instante. Tal vez la página impresa ha dejado de representar el espacio de lo estable, de lo permanente, para volverse un eslabón más en la cadena de mutaciones y traslados de la palabra.

Decimario es una recopilación de poemas que Acosta fue publicando en las redes sociales en el transcurso de diez años –de 2011 hasta el 2021– como improvisaciones o textos sueltos en forma de postal. Esta distancia temporal entre unos y otros podría dar pie a una falta de cohesión en el conjunto. Sin embargo, sucede todo lo contrario: el libro está estructurado con una progresión narrativa clara. La primera parte (“Amor y enamoramiento”) nos presenta, como situación inicial, un “yo” poético entregado a las pasiones amorosas; en la segunda, tercera y cuarta secciones (“Imposibilidades y decepciones”, “Nostalgias y añoranzas”, “Reclamos e intensidades”) se desarrolla el elemento disruptivo, en este caso la lejanía y el desamor; finalmente, después de una transformación emocional (“Calma y perdón”) llega el desenlace: un regreso a la naturaleza (“Tierra y naturaleza”) que desemboca en el empoderamiento (“Voces de mujeres”), y que permite adquirir sabiduría y distancia (“Hoy brindo por ti y por mí”). En ese sentido, el libro nos deja intuir un arco de aprendizaje y maduración emocional del “yo” poético.

Esta historia que subyace en *Decimario* tiene algo inherentemente dialógico: parece dirigirse a una (o varias personas) y, de esta forma, mostrarnos la progresión de dicha relación o relaciones. Una manera de concebir dicho dialogismo es a partir de la idea de estructura antifona, entendida como un canto en el que dos coros se responden alternativamente. Para el sociólogo Paul Gilroy, la estructura antifona (o *call and response*) es una de las técnicas musicales y poéticas fundamentales de las culturas de la diáspora africana en el continente americano –de la cual el son jarocho, como se sabe, forma parte (Green 692)–. Para Gilroy: “The intense and often bitter dialogues [...] offer a small reminder that there is a democratic, communitarian moment enshrined in the practice of antiphony which symbolizes and anticipates (but does not guarantee) new, non-dominating social relationships” (79).

La antifonía de la que echa mano Acosta en *Decimario* puede entenderse como una exploración de estas “nuevas relaciones sociales de no-dominación” –en este caso, de no-dominación a partir del género–, así como de una identidad “fractured, incomplete, and unfinished” (Gilroy 79), es decir, en constante re-creación. Durante improvisación, el músico o el poeta pierde su identidad en el preciso momento en que la encuentra: se pliega a una estructura formal determinada, a la vez que reafirma su individualidad dentro de esta misma estructura. De esta forma, la improvisación se vuelve un acto de re-creación, una forma de utilizar la música “as an aesthetic, political, or philosophical marker” (Gilroy 79).

En el son jarocho, la estructura antifona cobra distintas formas, pero el ejemplo más claro de esto es el duelo de décimas o controversia. Este recurso dialógico, también denominado “poesía de argumento”, ha sido definido por el investigador Conrado J. Arranz como un tipo específico de improvisación poética en el que dos contrincantes se enfrentan para “demostrar sabiduría e ingenio” (Arranz 30)⁹. La poesía de argumento es un ejercicio tradicionalmente masculino, que exige un despliegue de virtuosismo para “vencer así a cualquier otro que participe en el contrapunteo”. Para Arranz, el tema del amor, si bien puede ser parte de una controversia, no es un tema de argumento. Sin embargo, Acosta parece subvertir esta definición, al convertir el tema amoroso en un objeto de debate: un debate en el que la voz del contrincante –la voz masculina, culturalmente omnipresente– no está transcrita. Por otra parte, como menciona Yvette Jiménez de Baez en el artículo “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, el dialogismo en la décima jarocho también está ligado a las formas antiguas de comercio (*La décima popular en la tradición hispánica* 92). Pensándolo de esta forma, podríamos hablar en el caso de Acosta de un comercio sentimental, una negociación de percepciones y emociones:

Siempre cuidando apariencias
si se trataba de amar,
calculabas cuánto dar
y medías las consecuencias (*Decimario* 50).

En esta negociación, la voz femenina, generalmente invisible, queda amplificadas. Pero el objetivo de esta voz no parece ser el despliegue de virtuosismo (a pesar del ingenio de los versos), sino el desarrollo de una sensibilidad y de una subjetividad propia. En este sentido, podemos sugerir que, en *Decimario*, Acosta se inspira en la poesía de argumento con el objetivo no (o no solo) de vencer a un contrincante (en este caso la persona, ficticia o real, a quien están destinados los versos), sino, sobre todo, de reconstruir su propia identidad como mujer versadora, como veremos en el último apartado de este ensayo.

Roles de género y subversión en el son jarocho: la *cyber*-eco-versadora

El cuestionamiento de las identidades de género en la comunidad jarocho es un trabajo que se ha ido desarrollando con fuerza en los últimos diez años (si bien hay antecedentes, entre ellos el ya mencionado trabajo de documentación que Ana Zarina Palafox Méndez ha realizado desde los años ochenta). Entre los espacios que se han creado para este fin, cabe también citar, entre los más recientes, al Fandango Feminista (López Valenzuela) –y que ha contado, hasta ahora, con tres ediciones: 2016, 2017 y 2019–, así como la Semana de Fandangueras 2021, organizada por la Colectiva de Son Jarocho Feminista. En el marco de estos eventos, han tenido lugar actividades como el taller “Jugando con la rima” de Ana Zarina Palafox, en el que las asistentes escribieron versada que posteriormente utilizaron para las marchas

⁹ Existen antecedentes comparables de dialogismo en la poesía barroca, entre ellas el canto amebeo (Gómez), forma griega de competencia poética retomada en la poesía española pastoril. Ahora bien, sería un desacierto considerar que la influencia griega o española tenga más peso que el *call and response* en la controversia jarocho pues, como señala Jiménez de Baez, el son jarocho es una tradición sincrética, herencia de numerosas culturas africanas e indígenas, lo mismo que de la cultura barroca (*La décima popular en la tradición hispánica* 95).

feministas del 8 de marzo. También, es importante referir los dos encuentros de Soneras y Versadoras de Tlacotalpan en 2012 y en 2013, organizados por la comunicóloga y versadora Daniela Meléndez, y en los que participó Evelin Acosta siendo todavía muy joven.

Si bien hay pocas agrupaciones de son jarocho de fuerte presencia femenina con proyección internacional, es necesario mencionar al grupo Caña Dulce Caña Brava – integrado por Adriana Cao Romero, Raquel Vega, Violeta Romero, Anna Arizméndez y Alejandro Loredó–, junto al cual Acosta ha viajado a numerosos encuentros de música tradicional, así como a festivales de música de distinta índole. Entre ellos, el festival Voces de Mujeres, que tuvo lugar en el Zócalo de la Ciudad de México el 15 de diciembre de 2018. En este festival, Acosta leyó las décimas que posteriormente aparecieron en *Decimario* en la sección con el mismo nombre, “Voces de mujeres”. En esta sección del poemario, compuesta por siete décimas, la poeta expone temas como el acoso callejero, la violencia física, y los feminicidios, entre otros. De todo el *Decimario*, las décimas de esta sección son las que muestran de manera más clara una perspectiva de género:

Hoy hablaré por aquellas
que no se encuentran aquí
hablaré por ti, por mí,
por nosotras y por ellas.
de las que aún no encuentran huellas
de las que no hay quien numere...
hablo porque soy y eres
mujer y aunque me sentencien
no dejaré que silencien
nuestras voces de mujeres (*Decimario* 66).

Sin embargo, el carácter desafiante de estos versos no permea la totalidad de la obra. Como hemos mencionado anteriormente, una gran parte del *Decimario* se centra en la temática amorosa. En ese sentido, este poemario atestigua un desarrollo no solo en términos literarios, sino vitales: “Incluso en el 2011 yo no me consideraba feminista [...]. No estaba adherida a ningún tipo de movimiento, o a alguna vertiente del pensamiento. Me enfocaba en mis desilusiones amorosas y ya. Y ya, con los años empecé a conocer el feminismo y me empecé a involucrar más” (*Entrevista personal* 2).

Le pregunté a Acosta si, desde la perspectiva actual, consideraba que estos poemas representaban una ruptura en cuanto a la capacidad de una mujer por levantar la voz en la tradición del son jarocho. Estuvo de acuerdo en que, sin saberlo, su praxis en el terreno de la improvisación y de la escritura tuvo desde el principio una implicación feminista: “Sí, lo sé ahora. Que yo sin saberlo estaba abriéndome camino dentro de un sistema, dentro de un círculo muy machista, pues, en donde no me tomaban en cuenta” (*Entrevista personal* 2). Ser tomada en cuenta implica, en este caso, ejercer una presencia física en momentos y espacios determinados. En concreto, en los fandangos, definidos como “la fiesta en torno a una música común” (García de León 15). En el son jarocho, la palabra y la música están inextricablemente entrelazados, por lo que la materialidad de la *performance* es parte fundamental de la

experiencia poética. La invención en el momento se considera un valor fundamental, pues la música está conectada a rituales verbales y a lazos de socialización entre músicos y oyentes. Sin embargo, esta materialidad puede estar limitada por factores de género:

Como hay más versadores hombres, los que más conocían en invitaciones, en eventos, eran versadores hombres, y pues siempre los invitaban a ellos. Y ellos no te recomiendan a ti, recomiendan a sus compas que les dan clases y que también hacen versada y todo eso. Son muy pocos los que sí te echan la mano en promoción (*Entrevista personal 2*).

La participación material de Acosta en fandangos y en eventos musicales era, pues, acotada por una estructura social y cultural, cuyos sistemas de legitimación no correspondían del todo a la capacidad técnica de los sujetos, sino a una jerarquía impuesta de forma arbitraria. Por ello, la poeta se vio obligada a buscar herramientas que le permitieran relacionarse con dichas estructuras, sin tener que romper con ellas por completo. Cabe mencionar la observación que realiza Baeza, sobre el hecho de que el campo cultural de la escritura y la improvisación en décima, salvo algunas excepciones, suele estar al margen de los estudios literarios y –añadiría yo– también de muchas instituciones literarias. Así, las mujeres improvisadoras suelen encontrarse en el margen del margen (Baeza 12).

Ahora bien, dentro del campo del son jarocho, la legitimidad de la improvisación está relacionada con una idea determinada de masculinidad: “La identidad del payador o del poeta ha estado ligada a una vida errante, de múltiples encuentros amorosos, modulando una tradición que no solo trae involucrados los elementos estéticos, sino aquellas características ligadas con la masculinidad tradicional” (Baeza 19). Ciertamente, la música es un espacio propicio para el despliegue de diferenciaciones de género, cosa que han señalado estudiosos de música y género como Sydney Hutchinson: “musical performance actually brings cultural norms and notions of gender —really, gender itself— into being” (Hutchinson 11).

Sin embargo, la poesía creada en el contexto de la música y la *performance* es también un espacio propicio para subvertir estas mismas normas y nociones de género¹⁰. Eso es precisamente lo que sucede en la obra de Acosta. En *Decimario*, el “yo” no es propiamente ella misma, sino un *stage persona* (Hutchinson 3) una identidad (en este caso femenina) que se construye en oposición a otra (en este caso masculina), poniendo en cuestión los tropos genéricos de ambos personajes. De esta forma, el texto coloca al “yo” poético en una posición poco común en la tradición jarocho: el de la trovadora que goza de libertad de movimiento lo mismo que de pensamiento. El desplazamiento que crea este lugar de enunciación frente al lugar común del trovador masculino establece en el texto una tensión constante. El juego entre la aparente adhesión a ciertos tropos del amor romántico señalados por Marcela Lagarde –el cuidado, el ser para los otros, la sacralización del otro (Martín 8)–, tropos generalmente asociados con un modo de vida volcado hacia el interior, y la posición itinerante y antagonica de la versadora crea un efecto de constante ambigüedad y equívoco. No es casual que el libro abra con una décima en la que la poeta se despidió del *otro* para salir “con algo de prisa”

¹⁰ Un estudio interesante en ese sentido es la tesis de doctorado *Morenas de Veracruz*, en la que Gloria Gómez analiza los roles de género en el son jarocho, sobre todo en el aspecto de la *performance* y la danza (Godínez Rivas 13).

(*Decimario* 7) al encuentro de una experiencia poética hecha de trayectos. A esta décima le sigue una segunda en que el “deber ser” de levantarse temprano, y el insomnio creativo del versador parecen disputarse al interior de la poeta, en una contradicción que, desde mi punto de vista, no queda del todo resuelta:

Antes de dormir quisiera
decirte, quizá cantando
que voy a seguir rimando
tu nombre la noche entera (8).

La relación entre música y geografía en la poesía de Acosta es, en ese sentido, esencial. No solo marca el ritmo de un desplazamiento físico, sino que ayuda a construir una noción de particular de género, a partir de una interioridad y una corporalidad apegadas al mundo natural. En efecto, una de las características que más resaltan del “yo” poético de Acosta es la conexión que teje entre su cuerpo y la naturaleza: “Las aves forman un nido / de luz sobre mis pestañas” (60). O bien “le verso al sol vagabundo / que transita en mi interior” (53).

La voz, la mirada, parecen trastocar los límites entre el exterior y el interior. El sonido de los pájaros se convierte en luz; el paisaje nómada anida dentro de la poeta mientras que su voz es replicada por la naturaleza. La poesía se convierte en testimonio de esta confluencia: un registro de este habitar en los bordes. Un espacio de observación en que la escritora toma consciencia de sí misma, reflejándose en la palabra, tomando nota de la música producida por su cuerpo-paisaje:

Tu voz escapa y parece
que dentro del alma mía
hay un jardín de poesía
donde todo nace y crece.
Donde de pronto florece
una nota y mil sonidos (19).

Como señala la investigadora Ana María Ochoa, la palabra puede ser dispositivo de registro de la dimensión aural (7). De esta forma, la voz de la poeta se vuelve un archivo sonoro que guarda el testimonio de sí misma y de los espacios por los que transita, a la vez que ella deja su voz inscrita en el paisaje: “Al mismo viento le he dado / de mi voz cada sonido” (23). La memoria de esta itinerancia rompe con ciertas expectativas de género al identificarla, ante todo, con la naturaleza en movimiento, más que con una idea de femineidad preconcebida. Pero no solo eso: es la corporalidad del sonido la que dibuja un “yo” capaz de articular un trayecto emocional y sobreponerse a la opresión del amor romántico. Como si la voz vuelta materia concediera al pensamiento algo a lo cual asirse. Esta preocupación por reafirmar la potencia sanadora de la palabra está plasmada una y otra vez en la escritura de Acosta:

le verso al verso de amor
que es anestesia inaudita
porque aunque no cura quita
los síntomas de dolor (53).

Por momentos, algunas páginas de *Decimario* se acercan más a la poesía de argumento entendida como confrontación. Es el caso de los poemas incluidos en las secciones “Imposibilidades y decepciones” y “Reclamos e intensidades”. En estos poemas, podríamos hablar de un dialogismo antagónico, en donde la poeta adquiere agencia a partir de la argumentación. Sin embargo, el poemario marca etapas de atracción y antagonismo no solo con la contraparte retórica del “yo”, sino del “yo” consigo mismo:

*yo también fui mi enemigo
fui de mi misma un remedo
y yo también tuve miedo
de estar a solas conmigo* (57).

Finalmente, después de estos ires y venires argumentales, el diálogo toma la forma de un retrainamiento cuyo escenario es el campo –concretamente, el paisaje de Loma Bonita–. Así, la naturaleza se vuelve un espacio de soledad, de un regreso a casa real y metafórico. Es el espacio de la poesía, de una introspección paradójicamente vertida hacia afuera, y anunciada ya desde la sección “Nostalgias y añoranzas”:

Es este volver a casa
lo que más me reconforta
aquí donde nunca importa
el tiempo, porque no pasa.
Es este sol que repasa
mi presente y mi niñez,
o es este jardín, tal vez,
que en su verde matutino
vuelve a marcarme el camino
que deben seguir mis pies (*Decimario* 35).

No es casual que la sección “Tierra y naturaleza”, donde la poeta dedica cinco décimas a la contemplación, anteceda a “Voces de mujeres”, el momento de mayor empoderamiento en el libro: el sonido, transcrito en el poema, guarda la memoria de un paisaje personificado y de un cuerpo hecho paisaje. De esta forma, el *call and response* se vuelve una manera no solo de antagonizar con la contraparte del “yo” poético, sino de encontrar un eco, una respuesta, en su propio cuerpo, que se vuelve caja natural de resonancia. Así, la materialidad del sonido confiere agencia al “yo” poético:

yo brindo para que aflore
este arte que aprendí,
por lo que gocé y sufrí,
por el hoy, por el mañana
porque se me da la gana
hoy brindo por ti y por mí (77).

Como hemos visto, las dicotomías interior/exterior; silencio/voz; quietud/movimiento; introspección/confrontación se ven subvertidas en los versos de Acosta, y con ellos la figura

tradicional del trovador. Podemos afirmar entonces que, si la narrativa que subyace en este libro es una de aprendizaje y de sanación, dicha sanación tiene lugar a través de este cuerpo-paisaje, de la voz inscrita en la página y a la vez fuera de esta. Este “yo”, especie de *cyber*-eco-versadora –herencia de la figura tradicional y oral del versador, y a la vez subversión genérica de esta en diversos planos– es quien le da al texto el carácter lúdico, ambivalente, de un canto que habita en los bordes del cuerpo y de la palabra.

Conclusiones: un *cyber*-regreso a las raíces

La improvisación de décima en México es un tema que se ha empezado a estudiar desde hace muy poco tiempo, y el rol de las mujeres en este campo prácticamente no ha sido explorado. Sin embargo, las mujeres poseen un punto de vista provechoso, puesto que son a la vez continuadoras de una tradición y a la vez observadoras críticas de esta. Este posicionamiento las convierte en sujetos de interés no solo para los estudios de improvisación poética, sino, de manera más amplia, para las investigaciones de feminismo poscolonial en América Latina. Evelin Acosta es un buen ejemplo de ello: el juego que realiza entre oralidad y escritura a través de los nuevos medios de comunicación le permite darle la vuelta a la estructura patriarcal de las controversias jarochoas tradicionales, subvirtiendo la identidad misma del trovador. Asimismo, esto le permite ponerse en contacto con otras mujeres de la cultura de la décima en América Latina y el Caribe, creando un espacio femenino de diálogo. De esta forma, los modos de difusión de su obra a la vez se apoyan y cuestionan las estructuras del son tradicional, al crear una cohesión interna con el contenido de sus décimas.

Así, para las nuevas generaciones de improvisadoras, las tres esferas de la décima (el *fandango*, la página escrita y la difusión de poesía en imágenes o videos en redes sociales) funcionan en una relación de complementariedad. En ese sentido, las diferencias entre oralidad primaria, cultura escrita y oralidad secundaria parecen dar paso a intersticios donde se gestan nuevas posibilidades de agencia. Se trata de un espacio intersticial donde no parece haber reglas predeterminadas, y que posibilita que nuevas voces, antes excluidas o poco escuchadas en el son tradicional, entren de lleno en la discusión. Estas nuevas voces que tienen la capacidad (y, tal vez, la responsabilidad) de cuestionarlo todo: tanto la alienación social acarreada por las nuevas tecnologías como las estructuras opresivas de la tradición oral.

Referencias

Abad, Mar. “Alexis Díaz-Pimienta: ‘La rima y yo somos hermanos gemelos’”. *Yorokobu*, 14 de junio de 2019. Web. 3 de agosto de 2022. <https://www.yorokobu.es/alexis-diaz-pimienta/>

Acosta, Evelin. *Decimario*. Huajuapán de León, Taller Artesanal “Titina”, 2021. Impreso.

---. *Entrevista personal 1*. Grabación conducida por Julia Piastro, 2021.

---. *Entrevista personal 2*. Grabación conducida por Julia Piastro, 2022.

Arranz Mínguez, Conrado. “‘Si de versos quieres trovar, hay que saber discutir’. Poesía de argumento o versos de argumento en el son jarocho”. *La Palabra*, núm. 41, 2021, pp. 1-32. Web. 6 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.19053/01218530.n41.2021.13769>

Baeza, Ana María. “Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural”. *Taller de Letras*, núm. 58, 2016, pp. 11-27. 1 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.7764/tl5811-27>

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona, Editorial Casiopea, 1998. Impreso.

Chávez, Alex. *Sounds of Crossing: Music, Migration, and the Aural Poetics of Huapango Arribeño*. Durham, Duke University Press, 2017. Impreso. <https://doi.org/10.1215/9780822372202>

Díaz-Pimienta, Alexis. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun, Sendoa, 1998. Impreso.

Figueroa Hernández, Rafael (ed.). *Las meras, meras, decimeras*. Veracruz, Comosueña, 2004. CD.

---. “Son jarocho and the process of extended orality: historical and contemporary approaches”. *American Musicological Society (AMS), Society for Ethnomusicology (SEM) and Society For Music Theory (SMT) Joint Annual Meeting*. Nueva Orleans, 2022. Ponencia inédita.

Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.

García de León, Antonio. *El mar de los deseos: El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2016. Impreso.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic Modernity and Double-Consciousness*. Londres y Nueva York, Verso, 1995. Impreso.

Godínez Rivas, Gloria Luz. *Morenas de Veracruz. Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2019. Impreso.

Gómez, Jesús. “Cantos amebeos: de Garcilaso a Góngora”. *Revista de Literatura*, vol. LXXX, núm. 160, 2018, pp. 361-384. Web. 21 de julio de 2022. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.02.014>

- Green, Debra D. "African Mexicans in Spanish Slave Societies in America: A Critical Location of Sources». *Journal of Black Studies*, vol. 40, núm. 4, 2010, pp. 683-699. Web. 11 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.1177/0021934708318596>
- Hall, Stuart. *Culture, Globalization, and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. Impreso.
- Hutchinson, Sydney. *Tigers of a Different Stripe: Performing Gender in Dominican Music*. Chicago, The University of Chicago Press, 2016. Impreso. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226405636.001.0001>
- Trapero, Maximiano (ed). *La décima popular en la tradición hispánica*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1994. Impreso.
- López Valenzuela, Julia. "Fandango Feminista. Un espacio comunitario seguro y de respeto". *La Manta y La Raya*, núm. 12, 2021. Web. 10 de agosto de 2022. <https://www.lamantaylaraya.org/?tag=julia-lopez-valenzuela>
- López Vergara, Diego. *La mujer en la décima*. Tlacotalpan, Colección la décima, 2003. Impreso.
- Loza, Steven. "From Veracruz to Los Angeles: The Reinterpretation of the 'Son Jarocho'". *Latin American Music Review*, vol. 13, núm. 2, 1992, pp. 179-194. Web. 17 de agosto de 2022. <https://doi.org/10.2307/948082>
- Martín Villota, Beatriz. *La crisis del amor romántico. Un análisis de las posibles alternativas*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid, 2019. Impreso.
- Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening & Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, Duke University Press, 2014. Impreso. <https://doi.org/10.1215/9780822376262>
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006. Impreso.
- Palafox Méndez, Ana Zarina. *De sueños y esperanzas. Mujeres poetas al uso de la tradición*. Ciudad de México, Secretaría de Cultura, 2019. Impreso.
- . "La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad". *Primer congreso internacional "Poéticas de la Oralidad", Homenaje a John Miles Foley*, pp. 339-353. 2014. Web. 11 de agosto de 2022. <https://lanmo.unam.mx/repositorio/LANMO/www/publicaciones/pdf/libros/8.%20Perspectivas%20sobre%20poeticas%20orales%20Provisional.pdf>

Pascoe, Juan. *Monogramas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005. Impreso.

“Pie forzado”. Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.a ed. Web. 27 de noviembre de 2022. <https://dle.rae.es>

Tardone Concha, Débora Alfonsina. *Canto campesino femenino: La cantora y la payadora. Estética de la tradición y la transgresión*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2017. Impreso.