

# "El mensú" en el cine y la literatura de la primera mitad de siglo XX: una aproximación al contexto de producción de la canción homónima (1956) de Ramón Ayala

ADORNI, Angélica / Área de Investigación en Artes Musicales / Instituto de Artes del Espectáculo  
angelicaadorni@yahoo.com.ar

---

Tipo de trabajo: ponencia

---

» Palabras clave: Argentina – canción popular – música litoraleña – explotación – peronismo

## › **Resumen**

*El mensú* (Cidade - Ayala, 1956) es una de las más conocidas canciones de Ramón Ayala. Su popularidad no es casual. La representación del mensú (por 'mensualero', abreviación que alude a los peones rurales del Litoral) como ícono de la desigualdad social y la explotación del campesinado tiene antecedentes en la literatura y en el cine de la primera mitad del siglo XX. Desde su temprana caracterización en cuentos de Horacio Quiroga, la representación del mensú atraviesa varias películas (Soffici, 1939; del Carril, 1952; Bo, 1956) y relatos (Varela, 1943; Roa Bastos, 1953; entre otros). En 1944, con el Estatuto del peón rural presentado por Perón como Secretario de Trabajo y Previsión Social durante el gobierno de Edelmiro Farrell, entran en vigencia medidas que serán profundizadas después. Esta ponencia analiza parte de ese contexto, con énfasis en los antecedentes de representación del mensú en el cine y la literatura local. El propósito es comenzar a desentramar el complejo contexto de producción y la primera circulación de la canción estudiada.

## › **Presentación**

Esta ponencia integra un proyecto de investigación doctoral<sup>1</sup> que analiza desde el punto de vista musical y socio-histórico un corpus de canciones populares denominadas litoraleñas. Atravesando diversos géneros y autores de la Mesopotamia, estas piezas tuvieron su aparición y auge en Argentina en la década de 1960

---

<sup>1</sup> Radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires). Se encuentra bajo la dirección de Silvina Luz Mansilla. Desde septiembre de 2017 cuenta con beca doctoral UBACyT.

en coincidencia con el fenómeno denominado *boom del folklore*. Esbozaré aquí algunos puntos de interés (afirmaciones parciales producto de una investigación en curso) en torno al contexto de producción y primera difusión de la canción *El mensú* (1956) de Ramón Ayala (1927),<sup>2</sup> focalizando en los antecedentes de representación del mensú en el cine y la literatura de la primera mitad del siglo XX.

Con música de José Vicente Cidade y letra de su hermano Ramón Gurmecindo Cidade (conocido como Ramón Ayala) *El mensú* fue publicada en partitura de dos hojas por la editorial Fermata en diciembre de 1956 y registrada en SADAIC en enero de 1957.<sup>3</sup> La canción, subtitulada "galopa", fue difundida inicialmente por el trío que el músico integraba junto a Arturo Sánchez y el paraguayo Amadeo Monges. Pero sin duda cobró notoriedad hacia fines de la década de 1950 cuando Horacio Guarany la incluyó en su primer disco. Grabado y editado por el sello *Allegro* en Buenos Aires (1957) mientras Guarany realizaba un viaje a Rusia invitado al Festival Mundial por la Paz y la Amistad, el cantor se sorprendió a su regreso ante la difusión del disco en las radios de todo el país.<sup>4</sup> A principios de los años 60 interpretaron la canción, artistas de gran popularidad en la escena folclórica como Ramona Galarza y Julio Molina Cabral.

En su autobiografía, Ayala relata el momento de creación de la canción junto a su hermano, ambos ya radicados en Buenos Aires:

[...] regresábamos del Dock Sud hacia la isla Maciel [...] meditaba mi hermano Vicente, dejando volar su pensamiento hacia nuestra pequeña patria de selva y tierra roja. De pronto le dije [...] 'debemos crear una canción que abarque el ser de la tierra misionera, hablar de sus distintos oficios, de sus alegrías, de sus angustias'. Sería el hachero, el cachapepero, el jangadero..., cuando una forma con un gran 'raído' sobre los hombros, bajo un túnel de hojas en la selva, sufriende, me venía por las venas... ¡No cabía duda de que lo que hiciéramos debería denominarse 'mensú'! Comenzó la melodía con olor a yerba mate acomodándose en el pentagrama imaginario. Pero faltaba, entonces, el eje. El hombre y su drama brotado en el poema [...] Para cantar al hombre era necesario convivir con él [...] (a)rdor con su corazón por los obrajes, las fábricas, las angustias, los sueños, la injusticia, los derechos del trabajador, transitando la historia. (Ayala, 2015: 27).

## › ***El mensú en la literatura y el cine***

---

<sup>2</sup> Canción paradigmática dentro del repertorio estudiado y una de más famosas de Ayala. Trascendió su nombre al ser difundida por numerosos intérpretes

<sup>3</sup> Nacido en Posadas, Ayala se radicó a corta edad en Buenos Aires, donde inició su carrera musical en la década de 1940. Participó del círculo de músicos litoraleños en boga y frecuentó los escenarios de salones bailables junto a E. Bigi, J.A.Flores, D. Esquivel, M. Valenzuela, S. Aguayo. Integró el conjunto de Margarita Palacios (1947-1948). Entre 1950 y 1960 conformó el trío Sánchez/Monges/Ayala, iniciando su carrera solista posteriormente (Portorrico, 1997; Ayala, 2015).

<sup>4</sup> Según Guarany (2002) el impacto mayor de ese disco recayó sobre *El mensú* y *Angélica*, zamba señalada como punto de partida del boom del folklore (Vila, 1982).

El término mensú viene de “mensual” o “mensualero” y refiere de manera genérica al peón rural que realiza tareas asociadas a la extracción (más tarde producción) de yerba mate y madera en el litoral de nuestro país y área limítrofe. Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, los mensú participaron de un proceso de proletarización reclutados para trabajar en el Alto Paraná.<sup>5</sup> En realidad, mediante diferentes modalidades de coacción económica y extraeconómica estas masas se veían obligadas a vender su fuerza de trabajo. El anticipo (en dinero, ropas, bebidas y costos del viaje) constituía el primer engaño y el más importante instrumento de retención de la mano de obra. A partir del “enganche” por parte del “conchabador”,<sup>6</sup> el mensú perdía los derechos sobre su persona y era obligado a viajar río arriba. Ya en la central, la patronal se apropiaba del excedente generado por el trabajador de formas diversas y complementarias: mecanismo de anticipos, estafas, pago en vales y monopolio de la proveeduría. Los mensú soportaban inhumanas condiciones de vivienda, alimentación, salud, seguridad e higiene, agravadas por las inclemencias del entorno selvático. La prohibición de abandonar el lugar hasta tanto cumplir los (inalcanzables) cupos de entrega, generaba en el mensú la obsesiva idea del escape, intento que era pagado con la vida. El altísimo grado de explotación de la mano de obra solo podía sostenerse con la complicidad de los poderes públicos asociados a los intereses patronales, y mediante el uso indiscriminado de la violencia física materializada en castigos y asesinatos por parte de patronos y *capangas* -capataces- (Alvira, 2009: 7-23).

En la literatura los mensú fueron retratados tempranamente por Horacio Quiroga (1878-1937) en sus cuentos de la vida en Misiones.<sup>7</sup> España indica que el escritor

... alude a ellos abundantemente y los señala apegados a la tierra, inciertamente imbricados en la naturaleza, pero tratando de emerger de ella para disfrutar de una humanidad que aún no los ha alcanzado. Sueñan o deliran entre vahos de alcohol y se arrojan animalescamente sobre las mujeres. Los acosa la locura y parecen desafiar la muerte a cada paso” (España, 2006: 13).

En 1939 y con guión basado en tres cuentos de Quiroga,<sup>8</sup> Mario Soffici llevará al cine el drama del mensú en el film *Prisioneros de la tierra*. En las primeras décadas del siglo XX se producen por fuera de la

---

<sup>5</sup> La zona corresponde a un paralelogramo que comprende el centro y norte de Misiones en Argentina, sur del Estado de Paraná y oeste de Santa Catarina en Brasil y los departamentos surorientales de Paraguay, con eje en los puertos sobre los ríos Paraná y Uruguay (Alvira, 2009: 7).

<sup>6</sup> Intermediario que reclutaba mano de obra para el dueño del establecimiento. Usualmente son retratados como extranjeros que administraban casas prostibularias y de expendio de bebidas en ciudades portuarias.

<sup>7</sup> En *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) lo hace en el relato “Los mensú”. En otros cuentos del mismo libro retrata las dificultades impuestas por el entorno natural.

<sup>8</sup> Son: “Una bofetada”, “Un peón” y “Destiladores de naranjas”. El nombre del protagonista de la película (Podeley) coincide además con el del cuento “Los mensú”.

literatura también algunos informes periodísticos,<sup>9</sup> que denuncian las condiciones de vida y trabajo en los yerbatales paraguayos y misioneros. Aparecen documentos de viajeros e inspectores oficiales que describen y advierten sobre el carácter coercitivo de los regímenes de producción en el Alto Paraná.<sup>10</sup>

El 9 de octubre de 1952 se estrena en el Gran Rex el film *Las aguas bajan turbias* dirigido e interpretado por Hugo del Carril, cuyo guión de Eduardo Borrás se basaba en *El río oscuro* (1943), única novela del escritor Alfredo Varela (1914-1984).<sup>11</sup> Varela fue integrante del Partido Comunista Argentino y la comisión juvenil de AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores) fundada en 1936. A fines de esa década viajó a Misiones enviado por el Partido y “recorrió la provincia durante varios meses guiado por el dirigente comunista del sindicato yerbatero Marcos Kaner”. La investigación se plasmó en notas y entrevistas en el periódico partidario *Orientación*, la revista *Ahora* y el diario *Crítica* (Mateu, 2012) y constituyó la semilla germinal de la novela.

Salvando diferencias argumentales, tanto *El río oscuro* como *Las aguas bajan turbias* relatan las dificultades que deben sortear dos mensú en el Alto Paraná. En ambas obras se percibe un fuerte realismo y la intención de mostrar las problemáticas de un sector social escamoteado, así como las transformaciones sociales que se producían en el país a partir de la década del 40. La pública adhesión de Varela al comunismo obligó a los productores de *Las aguas...* a numerosas negociaciones y adaptaciones para sortear las trabas que, en pleno transcurrir de los gobiernos peronistas, Raúl Apold impuso a la filmación y estreno del film.<sup>12</sup> *Prisioneros de la tierra* y *Las aguas bajan turbias* conforman un díptico que ha sido ampliamente abordado en la bibliografía cinematográfica. *Las aguas...* devino en referente del cine social latinoamericano y una de las películas argentinas del período clásico-industrial que mayor atención ha recibido por parte de la crítica especializada.<sup>13</sup>

En los años intermedios aparecieron obras literarias de menor proyección que tematizaron la vida en el Alto Paraná con distintos grados de denuncia: en 1946, de Juan Lacava, *Ysipo: los naufragos* (colección

---

<sup>9</sup> En *El Diario, La Prensa y La Vanguardia, entre 1908 y 1909* (Mateu, 2012).

<sup>10</sup> Es el caso de José E. Niklison, enviado en 1914 por el Departamento Nacional del Trabajo (Niklison, 1984).

<sup>11</sup> Destacada en la narrativa latinoamericana, la novela presenta una estética cercana al realismo socialista.

<sup>12</sup> Apold fue Subsecretario de Informaciones y Prensa de la Nación, y Presidente de la Cámara Arbitral Cinematográfica desde 1949. Peronismo y comunismo representaban líneas de pensamiento enfrentadas desde 1945. Del Carril (público adherente al peronismo) debió conseguir el apoyo expreso de Juan Domingo Perón. Varela, que estaba en prisión, fue liberado a cambio de aceptar la condición de no aparecer en los créditos (Mateu, 2012). La película sufrió también fuerte censura en España, estrenándose finalmente en 1954 con el título de *El infierno verde* (Garavelli, 2015).

<sup>13</sup> Cfr. Kriger, 2009; Lusnich 2005, 2007; Lusnich/Piedras 2009, 2014; Aprea, 2015; Garavelli, 2015; Sala, 2015.

de cuentos y relatos); en 1947 *Mensú. Vida y costumbres en el legendario Alto Paraná* (de carácter descriptivo), escrita por el político y gobernador de Misiones entre 1975-1976 Miguel Ángel Alterach; y en 1951 *El mensú que triunfó en la selva (Novela de aventuras y amor en el Alto Paraná)* del escritor entrerriano Valentín José Barrios.

En 1953 el escritor paraguayo exiliado en Buenos Aires Augusto Roa Bastos publica el cuento *El trueno entre las hojas*, que da nombre a un libro de relatos ambientados en Paraguay. Sobre ese cuento se basará el film homónimo dirigido y protagonizado por Armando Bó, estrenado en 1956 y rodado en el departamento paraguayo de Guayrá, Alto Paraná. Si bien *El trueno...* quedó grabado en la memoria cinematográfica por ser el primero protagonizado por Isabel Sarli bajo la dirección de Bo, es necesario señalar que el desarrollo argumental de la película está fundamentalmente basado en la problemática de explotación de los mensú.<sup>14</sup> La película presenta muchos puntos en común con las antecesoras de Soffici y Del Carril, si bien ha sido menos analizada.

### › ***El mensú ¿canción revolucionaria?***

El año de estreno de la película de Bo (1956) es también el de creación de la canción *El mensú*. Aunque Ayala no alude a estos antecedentes de representación es evidente que no pudo ser ajeno a los mismos. La familia Cidade había emigrado tempranamente a Buenos Aires, lo que hace poco probable que Ayala conociera las características de los oficios del *mensú* por vivencias personales en su Misiones natal. La influencia de relatos externos se presenta en este punto innegable.<sup>15</sup> Por otra parte, la presencia litoraleña y particularmente paraguaya tenía peso en el círculo artístico que Ayala frecuentaba.<sup>16</sup> Así lo relata:

Solíamos transitar las calles nocturnas de Buenos Aires con el genial músico José Asunción Flores. Íbamos despaciosamente, casi en ritmo de guarania, charlando. [...] Frente a la gran usina del Dock Sud, habitaba un mecánico dental de nombre Emilio Araújo, el que con ansias de su Paraguay lejano convocaba a los artistas en largas tertulias de asados y vino generoso. Allí conocí al escritor Augusto Roa Bastos, al poeta Elvio Romero, al músico Herminio Giménez. Eran tiempos del exilio. [...] Emergían canciones dolorosas y revolucionarias del corazón de los hombres. Mauricio Cardozo Ocampo, con su inevitable cigarro de hoja, escribía en el humo de su alma su Galopera [...] Demetrio Ortiz [...] Recuerdos de Ypacaraí (Ayala, 2015: 25).

---

<sup>14</sup> Situado en un obraje maderero, el personaje de Sarli (esposa del patrón) se incorpora avanzado el argumento para seducir al peón (Bo). El romance adquiere relevancia, pero el rol de la mujer es planteado en el film como uno más de los tantos factores hostiles que perturban al mensú.

<sup>15</sup> En un encuentro posterior a esta ponencia, Ayala habló de su amistad con Varela en el ámbito de la militancia de aquellos años (comunicación personal: 24-08-2017).

<sup>16</sup> La migración proveniente de Paraguay creció después de 1947 debido a la coyuntura política en aquel país.

Las influencias de este círculo se reflejan en la elección del ritmo de galopa (danza proveniente del Paraguay) para la musicalización del poema. La galopa presenta en sus rasgos genéricos un carácter vivo, animado e incitante con un movimiento sostenido que no decae en el transcurso de la pieza. Son parte de sus características formales la escritura en compás de 6/8, la marcada birritmia entre melodía y acompañamiento y la presencia de un final abierto (con ausencia de una cláusula de cierre).<sup>17</sup> La influencia paraguaya en *El mensú* se advierte también en el uso del arpa, como lo demuestran tempranas grabaciones realizadas por Guarany y Galarza.

Existen elementos de representación comunes entre la canción y los antecedentes literarios y cinematográficos mencionados. Salvando diferencias argumentativas podemos citar: la exhibición de las condiciones de explotación; la tematización del dolor físico del mensú; la tierra planteada como prisión del hombre; la progresiva autoconciencia y deseo de liberación de los protagonistas; y la resolución (o potencial resolución) positiva del conflicto a partir de la sublevación. Se destaca la representación del Sur (aguas abajo) como espacio de desarrollo económico y social donde la liberación que pretende alcanzarse es posible, donde existen hombres más buenos y organizados (en sindicatos) y lugares de trabajo (las plantaciones yerbateras) donde las condiciones son mejores. Se deslizan ideas asociadas a binomios de opuestos: campo/ciudad, explotación/bienestar, atraso/progreso, barbarie/civilización.<sup>18</sup> Una recurrencia en los relatos del cine y la literatura, aunque ausente en la canción, es la asociación del poder a identidades o intereses foráneos y la ubicación de la sinopsis en un tiempo indefinido y pasado.<sup>19</sup> La difusión de la canción coincide con años de agitación política e ideológica. Ramón Ayala viaja a Cuba por primera vez en 1962 invitado por el ICAP (Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos) para los festejos del 26 de julio, junto a otras personalidades del arte, la ciencia y la política. El motivo de la invitación es el contenido social de sus obras.<sup>20</sup> En 1967 viaja nuevamente a la isla y participa del Primer Encuentro Internacional de Canción Protesta junto a decenas de artistas de todo el mundo. Como resultado del encuentro, se edita un disco colectivo con *El mensú* a la par de otras canciones de contenido político-ideológico.<sup>21</sup>

---

17 Tal como lo definen Goyena y Job de Llamas (1999: 354).

18 Sobre este aspecto, Sala (2015: 159-160).

19 Un pasado en verdad real y próximo (el de la explotación de los hombres) se ubica como alejado y superado por un presente venturoso. Esto se compara con la filmografía soviética clásica (Aprea, 2015: 132). En *Las aguas...* la realidad permea el argumento y se desliza un tono propagandístico que deja entender que las contradicciones han sido resueltas por las políticas peronistas (Kriger, 2009). En la canción, por el contrario, la enunciación se realiza en tiempo presente.

20 Allí conoce a Salvador Allende, al historiador José María Rosa y, aunque brevemente, a Ernesto Guevara. Visitan ciudades de la isla y se anuncia de que *El Mensú* es cantada en los fogones organizados por los simpatizantes de la revolución (Ayala, 2015).

21 Algunas: *Me gustan los estudiantes* (Ángel Parra); *Canción para mi América* (Viglietti); *Hasta siempre* (Carlos Puebla); *El pobre y el rico* (Los Olimareños); *Coplas al compadre Juan Miguel* (Zitarrosa). Entre los artistas que representaron a la Argentina figuran Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ayala y su entonces esposa, la cantante paraguaya Amanda Caballero (conocida como "Resedá").

Entre ambos viajes Ayala había entablado amistad con el poeta Armando Tejada Gómez y a través de él, con Mercedes Sosa y Oscar Matus. Si bien el autor no perteneció formalmente al movimiento del *Nuevo Cancionero* (cuyo manifiesto se publicó en 1963), cabe reconocer su participación en algunos de sus discos emblemáticos y la existencia de un campo estético e ideológico afín.<sup>22</sup> El eje tensión/renovación atraviesa el ideario del grupo y está presente en la canción cuyo análisis aquí abocetamos. El malestar social y el deseo de transformación se presentan en el estribillo con el binomio “noche mala/día bueno” (explotación/libertad). Es probable que en 1956 la palabra revolución todavía quedara grande para Ayala. Pero la canción plantea la esperanza (incluso la certeza) en la llegada de un nuevo orden “forjado” por los “hombres de corazón”.

### › **A modo de cierre**

*El mensú* puede considerarse una canción testimonial que, como los films y las obras literarias aludidas, visibilizó los problemas de la clase subalterna en la zona del Alto Paraná. Este tipo de denuncia ya presente en *El arriero* de Atahualpa Yupanqui no contaba con muchos otros antecedentes dentro de la música de raíz folclórica. Allí radica su importancia y por ello fue entendida por los sujetos de la época como una canción de militancia, aunque no aluda explícitamente a acciones revolucionarias.<sup>23</sup>

Es importante destacar que, si en los films y relatos analizados se plantea la lógica “pasado desdichado/presente venturoso” –en la intención explícita de mostrar que las desigualdades del sistema capitalista han sido resueltas, sea por la formación de sindicatos o por la llegada del peronismo al poder (Lusnich, 2014: 131)–; en la canción, por el contrario, se plantea un “presente desdichado/futuro venturoso” y se asume que los conflictos no están cerrados.

Interpreto que la palabra guaraní “¡*Neike!*” asociada al grito del patrón arengando al peón cobra sentido opuesto en boca del trabajador, a quien el deseo de transformación le dicta: “¡*Neike!* ¡Vamos! ¡Rápido! ¡Adelante!”. La elección del género galopa para musicalizar el poema no es un rasgo menor: adquiere nuevas significaciones a la luz de esta lectura. La rítmica a pulso rápido y continuo puede explicarse como metáfora de un movimiento incesante y sostenido hacia el cambio. En el final de la pieza, la ausencia de una cláusula de cierre (materializada en la grabación de Guarany con el uso de un efecto *fade out*) deja abierta la puerta de una historia no resuelta. Las palabras “yerba, verde yerba...” resuenan en un eco que se pierde y dejan planteada la inevitable pregunta: ¿a dónde nos llevará este infierno verde?.

---

<sup>22</sup> El tema excede los límites de esta presentación (Cfr. García/Greco/Bravo, 2014).

<sup>23</sup> El término “revolución” en relación a la filmografía citada ha sido intensamente discutido (Cfr. Garavelli, 2015; Sala, 2015; Aprea, 2015).

› **Anexo**

EL MENSÚ

Selva, noche, luna, pena en el yerbal  
el silencio vibra en la soledad  
y el latir del monte quiebra la quietud  
con el canto triste del pobre mensú.

Yerba, verde yerba en tu inmensidad  
quisiera perderme para descansar  
y en tus hojas frescas encontrar la miel  
que mitigue el surco del látigo cruel.

“Neike! Neike!”

el grito del capanga va resonando

“Neike! Neike!”

fantasma de la noche que no acabó

Noche mala que camina

hacia el alba de la esperanza,

día bueno que forjarán

los hombres de corazón.

Río, viejo río que bajando vas

quiero ir contigo en busca de hermandad

paz para mi tierra cada día más roja

con la sangre del pobre mensú.

## Bibliografía

- Alvira, P. (2009). "Infierno verde. *Las aguas bajan turbias* y la explotación de los mensúes en el Alto Paraná (1880-1940)". En *Naveg@mérica. Revista Electrónica de la Asociación Española de Americanistas*. núm. 3. En línea: <<http://revistas.um.es/navegamerica>> (consulta: 13-02-2017).
- Apra, G. (2015). "La revolución es un hecho histórico. El modo de pensar los cambios revolucionarios en el cine clásico-industrial argentino". En *Actas del I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires: CiyNE.
- Ayala, R. (1986). *Desde la selva y el río. Canciones con partituras, poemas, dibujos y reportajes*. Buenos Aires, Roberto Vera.
- (2015). *Confesiones a partir de una casa asombrada*. Rosario, Serapis; Posadas, EDUNAM.
- España, C. (2006). "Prólogo". En Borrás, E. *Las aguas bajan turbias*. Buenos Aires, Biblos/Argentores.
- Goyena, H.; Job de Llamas, R. (1999). "Galopa". En Casares Rodicio, E. (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. vol. 5, pp. 354-355. Madrid, SGAE.
- Garavelli, C. (2015). "Las aguas bajan turbias, una película revolucionaria a ambos lados del Atlántico". En *Actas del I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires, CiyNE.
- García, M. I; Greco, M.E.; Bravo, N. (2014). "Testimonial del nuevo cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta". En *Resonancias*, vol. 18, núm. 34, pp. 89-110. Santiago, Pontificia Universidad Católica.
- Guarany, H. (2002). *Memorias del cantor, casi una biografía*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lusnich, A. L. (ed.) (2005). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Biblos.
- (2007). *El drama social folclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- Lusnich, A. L.; PIEDRAS, P. (edit.) (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Lusnich, A. L.; PIEDRAS, P.; FLORES, S. (editores) (2014). *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*. Buenos Aires, Imago Mundi.
- Mateu, C. (2012). "Encuentros y desencuentros entre dos grandes obras: *El río oscuro* y *Las aguas bajan turbias (Argentina, 1943/1952)*". En *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. En línea: <<http://nuevomundo.revues.org/63148>> (consulta: 12-12-2016)
- Portorrico, E. (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires, el autor.
- Sala, J. (2015). "La revolución está en otra parte. La representación de los conflictos del interior del país en el cine clásico-industrial argentino". En *Actas del I Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine*. Buenos Aires, CiyNE.
- Varela, A. (2008). *El río oscuro*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- Vila, P. (1982). "Música popular y auge del folklore en la década del '60". En *Crear en la Cultura Nacional*, II: 10. Buenos Aires, sept-oct, pp. 24-27.