

Difusión internacional de canciones litoraleñas en la década de 1960: el caso de Poema Veinte (Neruda/Ayala)

ADORNI, Angélica / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - angelicaadorni@yahoo.com.ar

Eje: Artes Musicales - Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: musicalización–boom– Argentina – folclore – Ginette Acevedo

» **Resumen**

La ponencia aborda la creación y difusión internacional de *Poema XX*, cuyos versos de Pablo Neruda fueron musicalizados por el compositor misionero Ramón Ayala. La pieza fue grabada por varios artistas y fue la versión de la cantante chilena Ginette Acevedo la que alcanzó gran difusión en Hispanoamérica. El análisis de la canción permite observar diversos trayectos de producción y grabación, circulación, consumo y puesta en escena de la canción popular en la época. Se tratan las siguientes cuestiones: ¿qué características tuvo este cancionero litoraleño local que devino parte del género romántico internacional? ¿Cómo se conformaron esas *performances* interpretativas, para favorecer su circulación? El trabajo forma parte de los avances de una investigación doctoral en curso y se enmarca en el proyecto grupal “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”, radicado en el IAE.

» **Poema XX y la canción litoraleña en el contexto del boom de 1960**

A comienzos de la década de 1960 y en coincidencia con el período denominado *boom del folklore* en la Argentina, el cancionero litoraleño experimenta una etapa de estilización y progresiva relevancia que le permite ganar espacio en el campo competitivo de las músicas populares urbanas. La canción del litoral deja de ser vista como una música rural meramente asociada al chamamé y a las prácticas de ocio de los estratos bajos de la sociedad. Algunos autores e intérpretes de nuestro país comienzan a perfilarse en el mercado internacional, como parte del género de la canción romántica (Adorni, 2019a; 2019b). En este trabajo abordaré el modo en que se construyeron las *performances* de estas canciones, en función de favorecer su circulación. Tomaré para ello el caso de *Poema XX* de Pablo Neruda, musicalizado a

mediados de los sesenta por el compositor misionero Ramón Ayala y difundido inmediatamente por varios artistas.¹

Poema XX apenas necesita presentación. Incluido en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, se publicó en 1924 cuando el poeta tenía solo 20 años y cursaba en Santiago de Chile sus estudios de Profesorado de Francés en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Este segundo libro de Neruda (un año antes había publicado *Crepusculario*) se convirtió rápidamente en su obra más popular y uno de los poemarios amorosos más conocidos de la literatura contemporánea.

La primera noticia de la musicalización por Ramón Ayala la tenemos hacia 1965, con un disco simple grabado para Music Hall por Julio Molina Cabral junto a la orquesta de Ángel Gatti (Figura 1). La canción aparece como ‘guarania’, si bien Ayala la registraría luego como ‘canción’. La publicación inmediata de la partitura por editorial Lagos (incluyendo en su tapa la foto de Molina Cabral) permite deducir que la grabación tuvo temprano éxito. Molina Cabral era una figura central del *boom* (demostrado en reiteradas apariciones en la revista *Folklore*) y hacia 1965 contaba con varios discos editados y una reconocida carrera ligada a la corriente más tradicional del campo, tal como lo evidencian algunos títulos de los discos: *Señorío en folklore*, *Arrogante y nativo*, *Folklore de gala*, *Litoral de gala*. Más tarde incluiría *Poema XX* abriendo el LP *Poemas folklóricos*.

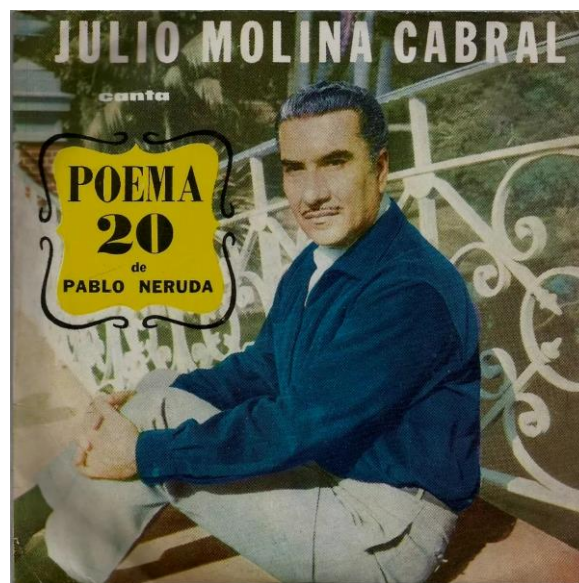


Figura 1. Disco Music Hall 30373. Simple, 33 rpm

Relata Ayala en sus memorias que en el verano de 1965 solía tocar *Poema XX* en una peña de Mar del Plata. Un día presenció la velada Julio Molina Cabral, quien al finalizar el espectáculo le manifestó su deseo de grabarla. Aunque Ayala le advirtió que era una composición reciente y no registrada (el poeta

¹Agradezco a María de los Ángeles Lescano y Roberto Collado sus aportes.

chileno no sabía de su existencia) unas semanas después la escuchó por la radio en la voz de Molina Cabral. Cuenta Ayala que, indignado, fue con su amigo Armando Tejada Gómez a hacer el reclamo a la grabadora, pero estos se desentendieron del asunto (Tolosa, 2019: 92-93). Efectivamente Ayala gestionó la autorización del poeta con posterioridad a la grabación y registró la canción en Sadaic en 1969. La grabaría en 1976, y solo mucho después volvería a componer sobre poemas de Neruda, *Abeja blanca zumbas* y *Aquí te amo*, registradas en Sadaic en 2004.

› **Ramón Ayala y el arte popular**

Ramón Ayala inició su carrera solista en 1960 luego de quince años de tránsito por distintas agrupaciones. Si bien no llegó a ser una estrella central del *boom*, hacia 1965 era bien conocido como compositor y poeta: *El Moncho*, *El mensú*, *Sol de libertad* y *El cosechero* eran algunas de sus creaciones más exitosas, difundidas por diversos intérpretes. Para entonces, Ayala se hallaba vinculado al Nuevo Cancionero mendocino: había acompañado a Mercedes Sosa en el disco fundacional del movimiento (*Canciones con fundamento*) y grabado en el mismo sello independiente su primer LP solista. La musicalización de grandes poetas no le era ajena: algunos años antes había puesto música a *José Ramón Cantaliso*, del cubano Nicolás Guillén, canción que registró en un disco junto a Tejada Gómez (Adorni, 2018). De Neruda grabaría posteriormente la popular *Tonada de Manuel Rodríguez*, con música del chileno Vicente Bianchi.

Hacia 1965 Ayala simpatizaba como Neruda con los movimientos de izquierda y la temática social había acaparado buena parte de sus composiciones. No resultaría extraña la afinidad por los escritos del chileno de no ser que el tópico amoroso estaba prácticamente ausente de su cancionero. Además, las obras completas del poeta circulaban ampliamente desde 1957 editadas en Buenos Aires por Losada, incluso aquellos títulos al servicio de causas sociales o políticas como *Residencia de la tierra* o *Canto general*.

¿Por qué habría elegido Ayala el poema más romántico del chileno? Conjeturamos que el atractivo haya sido justamente su carácter popular. Losada lanzó entre 1944 y 1967 once ediciones de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Neruda era definitivamente un poeta de alcance masivo. Además, la temática amorosa –universalmente enraizada en el espíritu humano– favorecía esta recepción. Margarita Aguirre, amiga y primera biógrafa del chileno, expresa:

Veinte poemas de amor es el libro más leído de Neruda. [...] No hay adolescente de habla española, sea cual fuere el medio al que pertenezca, que no lo conozca [...] Hará pronto 40 años que se publicó [...] y desde entonces los jóvenes enamorados vienen declarando su amor a la amada con aquellos versos. A un millón de ejemplares alcanzaron las sucesivas ediciones de este libro y no incluimos entre ellas las numerosas ediciones clandestinas. (Aguirre, 1963: 20,88).

› **Ginette Acevedo: la difusión internacional de Poema XX**

La cantante chilena Ginette Acevedo comenzó su carrera profesional con actuaciones en radios de su país en los primeros años de los sesenta. Luego de algunas grabaciones de notable éxito, su popularidad se acentuó en 1964 al ganar una de las categorías del Quinto Festival de la Canción, de Viña del Mar, con el bolero *Está de más*, de Ricardo Jara.²



Figura 2. LP *La voz de la ternura*, 1963. RCA Víctor CML-2184

El primer LP de Ginette Acevedo (RCA Víctor, Chile, 1963), titulado *La voz de la ternura*,³ contuvo casi en su totalidad repertorio litoraleño (guaranias, polcas, galopas, canciones litoraleñas) incluida la famosa *Río Manso*, del argentino Cholo Aguirre. De un total de doce canciones, nueve tematizaban el amor. Observamos la ausencia de elementos vernáculos en la imagen de tapa (Figura 2) y detalles del disco que permiten inferir la intención de dirigirse a un público amplio, de alcance incluso transnacional. Por caso, en *Cabecita en mi hombro* (primera canción del lado A) escuchamos a Acevedo cantando en español y portugués.⁴ En el mismo sentido llama la atención *Dos arbolitos*, canción del mexicano Chucho Martínez Gil grabada anteriormente por el afamado intérprete Pedro Infante. A pesar de los típicos giros mariachis en la melodía, su compás ternario en *tempo* lento y abolerado cuadran muy bien con el resto del repertorio. Resulta significativa la dirección de Óscar Arriagada, músico transversal en Chile a distintos campos y géneros de la música popular. ¿Por qué una chilena cantando este repertorio? Relata Acevedo que fue un productor chileno (Camilo Fernández, vinculado a la Nueva Ola) quien le hizo notar que su

² En 1971 ganará en el mismo festival la terna folclórica interpretando *La torcacita*, de O. Cáceres y L. Barragán.

³ Tal fue el apodo que perduró en su carrera junto a "La voz dulce de América" o "La voz más hermosa de Chile".

⁴ Corresponde a una traducción de *Cabecinha no ombro* (Paulo Borges), composición popular en Brasil desde mediados de los cincuenta, también popularizada en Paraguay, en guaraní.

voz se adaptaba favorablemente a un nuevo tipo de repertorio que desde Argentina se proyectaba como una corriente de renovación del folclore litoraleño, representado fundamentalmente por Ramona Galarza. En Chile, parte del repertorio lo interpretaba Lorenzo Valderrama, pero ninguna mujer.

A fines de 1964, Acevedo decide radicarse en Buenos Aires para continuar su carrera. La reedición local del primer LP al que referimos la presenta como una auténtica “cancionista litoraleña” y la contratapa menciona la trascendencia inédita del cancionero mesopotámico, acompañando el texto por publicidades de discos internacionales. La presencia de Acevedo en el campo de la música popular argentina irá *in crescendo*, abocada a la interpretación de repertorio litoraleño y paraguayo. Contratada de modo inmediato y exclusivo por RCA Víctor,⁵ luego de algunos simples grabará bajo la dirección de Abel Montes su LP *Ginette Acevedo*, que alterna orgánicos de sonoridad tradicional y orquestal. Desarrollaría aquí una intensa actividad artística hasta fines de la década, cuando retornaría definitivamente a Chile.

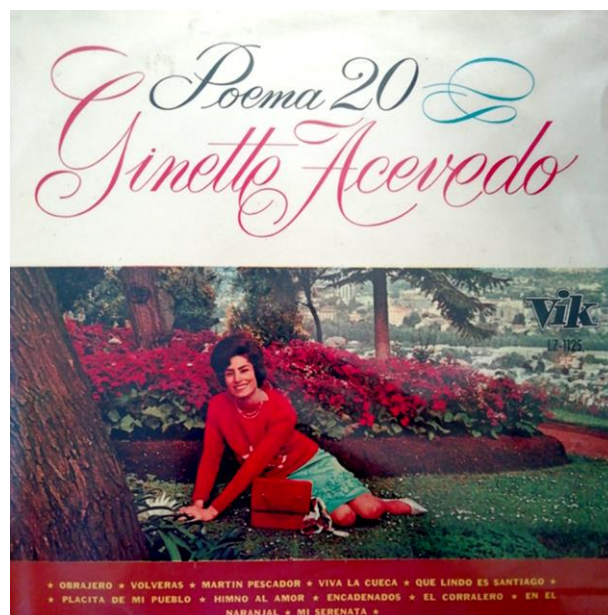


Figura 3. LP *Poema XX*, Vik, RCA Víctor LZ 1125

Tras un año en la Argentina llega la grabación del LP *Poema XX* (Figura 3).⁶ Acevedo en entrevistas personales lo reconoce como un hito en su carrera, marcando un antes y un después en su proyección artística internacional:

Nos fuimos a probar suerte a Buenos Aires [...] después de un gran éxito que tuve con “Gaviota” [...] apareció la idea de grabar este *Poema XX* que a mí me pareció extraordinario porque se trataba nada menos que del maestro [...] y cuando escuché la melodía hecha por Don Ramón Ayala –tremendo compositor– yo me enamoré de esta canción. Luego de eso, hice una gira por varios países. Primero fui a Venezuela [...] era muy fuerte la popularidad. [...] Hice

⁵ Probablemente RCA Víctor vio en Acevedo a una posible competidora de Galarza, artista de Odeón.

⁶ Su grabación y lanzamiento se estima entre fines de 1965 y principios de 1966. El disco, como los anteriores, contiene ritmos litoraleños más algunas canciones que remiten al origen trasandino de la cantante.

unos programas allá en Caracas, de televisión, y algunas actuaciones en vivo. Y luego de eso, llevamos el *Poema XX* al sello RCA de allá, Antor se llamaba [...] empezó a pegar [...] y desde Venezuela se hizo una telenovela donde la música –el *leitmotiv*– era el *Poema XX* con mi voz. [...] Tal es así que en esta época, imagínate, era muy raro vender tantos discos y se vendieron cincuenta mil, que es poco ahora pero en la época, cincuenta mil discos era muy importante para un single. [...] Y de allí comenzó a difundirse hacia otros países: Colombia, Puerto Rico, República Dominicana, Ecuador, Costa Rica, Perú, incluso EEUU [...]. Fui invitada junto con los Chalchalers a un programa, *Candilejas*, que hacía Carlos Montalbán –gran actor– en Washington. Estuvimos con Los Chalchalers y con Lucho Gatica, el rey del bolero, con mucho éxito. [...] Después trascendió [*Poema XX*] de tal manera que empezó a ser grabado por otra gente.⁷ [...] Me abrió las puertas de Latinoamérica, pero de par en par; hice muchas giras después durante mucho tiempo gracias a este tema [...] le tengo mucho cariño. (Acevedo, 2019).

Efectivamente, la grabación de *Poema XX* disparó un período de intensa actividad en su carrera. La canción fue de inmediato editada y difundida regionalmente por discográficas de países como Uruguay, Chile, España, Venezuela, Colombia, Perú (Figura 4). La revista *Folklore* realiza en esos años constantes anuncios sobre sus actuaciones en radio y televisión, participación en festivales, giras, premios, reconocimientos. El número 110 comenta en diciembre de 1965 la firma de un contrato de siete meses en Radio Splendid con carácter exclusivo para actuar en horarios centrales. La misma edición informa que Acevedo ha recibido en Posadas un mate gigante, reconocimiento de los organizadores del Festival de la Canción del Litoral. El número 103 (septiembre de 1965) anuncia una gira por Chile, Colombia, Puerto Rico y Venezuela. En marzo siguiente, *Folklore* 115 comenta el recibimiento de la artista en Caracas, donde se le hizo entrega de la Estrella de Oro (distinción de la radiodifusión venezolana a las figuras más populares) y fue agasajada por el embajador de Chile en ese país, quien la declaró “una embajadora chilena mucho más eficaz que yo”. Ese mismo mes, *Folklore* 116 informa al público que Acevedo sigue con mucho trabajo: se presenta tres veces por semana en Radio Splendid en horario central en el segmento titulado *Ternura de mujer latiendo en el Litoral*, a lo que sumará en abril y mayo un programa de televisión, *Lluvia de estrellas*, los jueves a las 20:30 por Canal 9. En el número siguiente (*Folklore* 117, abril de 1966) nos enteramos de que actuará en el Teatro Astral en los siguientes meses de junio y julio. En agosto de 1966 *Folklore* 128 anuncia las presentaciones de Acevedo junto a Atahualpa Yupanqui en Radio Splendid y dos meses después (núm. 131), presentaciones en días y horarios centrales de Radio El Mundo y Canal 7, además de la filmación de una película junto a Julio Molina Cabral bajo la dirección de Catrano Catrani.⁸ En 1966 *Folklore* la reconoce como protagonista de la corriente joven del movimiento folclórico argentino y en julio de 1967 llega a ser figura de tapa en el número 150.

⁷ Se refiere a las versiones de Alberto Cortez, Tania Libertad, Joan Manuel Serrat, entre otras.

⁸ El filme *Tacuara y Chamorro, pichones de hombre* se rodó en Coronda (Santa Fe) y se estrenó en 1967. Contó con la actuación de Sandro.



Figura 4. Discos editados en Venezuela, Perú y España

› **Musicalización y registro fonográfico de Poema XX**

Para analizar las decisiones de musicalización del poema utilizaremos la *performance* grabada de Ginette Acevedo, arreglada y dirigida por Abel Montes. Respecto al tratamiento poético, se observa un recorte importante del texto. De los treinta y dos versos originales, la canción usa solo diecinueve y modifica el orden en que aparecen. La utilización del verso libre y la rima asonante por parte de Neruda facilitan la disponibilidad de los versos para ser utilizados por el compositor con libertad, sin rima definida, en función de la expresión pretendida. La selección y la forma de decir el texto cambian levemente entre las versiones de Ayala, Molina Cabral y Acevedo. En la última, la intérprete asume su condición femenina y la heteronormatividad del amor, modificando el género del personaje del poema (resaltado en negritas en la transcripción). Es significativa la utilización de “me besó” en vez de “lo besé”, como correspondería según el original.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
 Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
 y tiritan, azules, los astros, a lo lejos".
 El viento de la noche gira en el cielo y canta.
 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
 Yo **lo quise**, y a veces **él también me quiso**.
Me besó tantas veces bajo el cielo infinito.
De otra. Será de otra. Como antes de mis besos.
 Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.
 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Ya no lo quiero, es cierto, pero **cuánto lo quise**.
 Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.
 Oír la noche inmensa, más inmensa **sin él**.
 Pensar que **no lo tengo**. Sentir que **lo he perdido**.
 A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
 Mi alma no se contenta con **haberlo** perdido.
 Aunque éste sea el último dolor que **él** me causa,
 y éstos sean los últimos versos que yo le escribo.
 Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

La musicalización del poema respeta en términos generales la métrica, el tempo, el ritmo y las pausas de los versos alejandrinos originales. Es decir, no hay una modificación sustancial entre el ‘decir’ del recitado y de la canción, lo cual favorece la comprensión e identificación del texto. La versión grabada por Acevedo presenta timbres de cuerdas frotadas, vientos madera e instrumentos eléctricos, logrando una sonoridad orquestal –llena, grandilocuente– y moderna a la vez. La cantante nos dice:

Antes de la grabación escuché a Julio Molina Cabral. Escuché la versión de él, pero me pareció un poco triste, le faltaba más arreglo, más fuerza. Y en RCA había un arreglador, Abel Montes, [que] me hizo un arreglo ya casi como concierto, y a mí me cautivó totalmente. Entonces le puse mi voz: la grabé. (Acevedo, 2019).

La forma general de la canción es Introducción-A-B-B'-A'-Coda, donde A y B constan de dieciséis compases divididos en cuatro frases regulares de cuatro compases, cada una musicalizando un verso del poema. La música comienza con una breve introducción seguida de una sección lenta con *rubati* de tiempo, casi rapsódica. Se presenta allí el primer famoso verso “puedo escribir los versos más tristes esta noche”, *leitmotiv* del poema nerudiano y de la canción. El uso de la tonalidad menor, el acompañamiento arpegiado de la guitarra y el suspenso de las cuerdas ejecutando un trémolo continuo, construyen un segmento de sonoridad expectante. En el verso “el viento de la noche gira en el cielo y canta” se produce un pronunciado *rallentando* que marca la repetición del *leitmotiv* y el paso a la segunda sección en modo mayor, de carácter más ágil y *cantabile*, acompañada por un rasguído en ritmo de chamamé que permanecerá hasta el final de la canción ejecutado por la guitarra. La forma de ejecución de este rasguído –moderada y contenida– es habitual en el cancionero litoraleño estudiado: apacigua el impulso del baile para acercar la canción al género melódico.

Siguiendo a Rossana Dalmonte (1987), me serviré del concepto de expansión por ella propuesto. Por un lado, se observa una expansión gramatical en el recorte y reordenamiento de los versos, que crea un sentido diferente al del poema original. No solo la modificación del género masculino a femenino observado en la versión de Acevedo produce esa expansión. También la musicalización de Ayala decide omitir aquellos versos donde el enamorado toma una posición activa frente a su pena, por ejemplo “para acercarla mi mirada la busca/ mi corazón la busca” o “mi voz buscaba el viento para tocar su oído”.

Por otra parte, determinadas elecciones musicales habilitan una expansión en el nivel semántico del poema y permiten a través del material específicamente sonoro reforzar, ampliar o contradecir sentidos del texto original. Felipe Cussen (2014) entiende la creación resultante de una sonorización o musicalización como una forma de lectura crítica que implica una interpretación específica de la obra por parte de quien esté ejerciendo el procedimiento compositivo. Para Cussen la musicalización contiene las mismas etapas de una crítica tradicional: “cuando un compositor se enfrenta a un texto que le atrae, actúa del mismo modo: seleccionando, analizando, eliminando, realzando o incluso reordenando sus componentes para dar curso a un nuevo sentido.” (citado en Meza, 2018: 33).

Para el análisis de la musicalización de Ayala utilizaré la edición en partitura para piano de Lagos. La introducción y sección A buscan expresar un alto grado de tensión y dramatismo a través del uso de la tonalidad menor (Mi menor) y cromatismos en las líneas de acompañamiento, enfatizados en el arreglo de Montes por los trémolos y vibratos. Se expanden allí desde lo sonoro las ideas de angustia, incertidumbre e inquietud en la aparente calma nocturna, expresados por el poema. En el mismo sentido pueden ser interpretados otros elementos musicales: el uso de la tónica con sexta mayor o menor agregada; el sostén de una misma función armónica a lo largo de varios compases (variando solo unas notas a modo de coloratura); tensiones que retardan su resolución; o la presencia de enlaces armónicos no tan comunes en el cancionero folclórico, como el VI mayor con séptima menor como tensión del V mayor con séptima menor (acorde C7 en función dominante de B7). A partir de la sección B, el cambio tonal a Mi Mayor y el ritmo armónico más ágil (y en la grabación, el comienzo del acompañamiento rasgueado) contrastan con el carácter de la parte A. Los enlaces armónicos son más usuales. La sección comienza, por ejemplo, con una secuencia de I-II-V7-I ocupando ocho compases a razón de un cambio de acorde cada dos compases. Finalmente, es necesario aclarar que las exposiciones de A y B están usualmente secundadas del *leitmotiv* poético y sonoro, que se reitera con idéntica melodía, en modo menor. Para ello se adicionan ocho compases a los dieciséis de cada sección. Este detalle genera a lo largo de la canción una sensación de reiteración y constante alternancia entre la tonalidad mayor/menor: oscilación y recurrencia pretenden advertirnos aquí sobre los sentimientos contradictorios del, o de la, amante que fluctúa entre el amor, el desamor, la duda.

> **A modo de cierre**

Hemos podido observar cómo la canción estudiada favoreció la mayor popularización de una poesía clásica de América Latina, a partir de distintas decisiones asumidas tanto en las etapas de musicalización como de *performance* y registro. El análisis de estos aspectos permitió determinar que los rasgos poéticos, musicales, coreográficos y performativos típicos del chamamé fueron reformulados en esta canción. Se habilitó así una resignificación y consecuente apertura desde el campo de la música de raíz folclórica hacia auditorios más amplios, favoreciendo mayores grados de aceptación, circulación y consumo dentro y fuera de la Argentina. Se ha resaltado aquí la importancia de la *performance* interpretativa puesto que es en el cuerpo de quien la ejecuta y registra, donde se conforma la esencia de la canción popular. En la difusión de *Poema XX* fueron la impronta de la intérprete, junto a las decisiones musicales del compositor y arreglador, los aspectos decisivos que definieron los universos de sentidos construidos en torno a la canción, y su lugar estratégico en el campo competitivo de las músicas populares hispanoamericanas, posibilitando su proyección hacia el género de la canción romántica internacional.

Bibliografía

- Adorni, A. (2018). *El hombre que canta al hombre*. Ramón Ayala y el 'mundo del arte' hacia mediados de los 60. En Pedrotti, C. y Jaureguiberry, P. (eds.), *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, pp. 1-13. En línea: <<http://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>> (consulta: 23-05-2020).
- (2019a). ¿Un hada bienhechora en el baile de las sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta. En *Contrapulso*, núm. 1, pp. 1-19. Santiago de Chile, Universidad "Alberto Hurtado". En línea: <<https://contrapulso.uahurtado.cl/index.php/cp/article/view/10>> (consulta: 29-05-2020).
- (2019b). *Tiré tu pañuelo al río...: canciones románticas en el repertorio popular litoraleño de la década de 1960*. En Alesandroni, D. y Quiroz, I. (eds.), *Actas de Músicos en Congreso. Séptima Edición*. Santa Fe, UNL, en prensa.
- Aguirre, M. (1963). *Genio y figura de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Losada.
- Dalmonte, R. (1987). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En Alonso, S. (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, pp. 93-115. Madrid, Arco Libros.
- Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar. En *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, vol. 28, núm. 1, pp. 30-40.
- Neruda, P. (1967). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Buenos Aires, Losada.
- Tolosa, R. (2019). *Mensajero de la tierra roja: Ramón Ayala, el mensú*. Buenos Aires, Dunken.

Fuentes primarias y hemerografía

- Acevedo, G. (2019). Entrevista personal, 02 de noviembre.
- Ayala, R. (1965). *Poema 20*, partitura. Buenos Aires, Lagos.
- Revista *Folklore*.