

LA CANCIÓN POPULAR EN AMÉRICA LATINA:
PAUTAS METODOLÓGICAS
Y PERSPECTIVAS

Guillermo Barzuna Pérez

Los orígenes de la canción popular en América Latina se remontan a la época colonial, pues los españoles difundieron versiones de coplas y sainetes de su tierra que más tarde son transformadas por los habitantes de cada una de las regiones donde se conocen. Podemos afirmar, entonces, que la canción popular tiene raíces en el mundo hispanoindígena. No obstante, es un hecho conocido por todos el abarrotamiento de música comercial que sufre América Latina, y lo que es peor, la invasión de ritmos y letras ajenos a su ambiente cultural que han provocado un desconocimiento de las manifestaciones artísticas propias por parte de sus pobladores.

Estas razones nos han impulsado a buscar un mayor acercamiento a estos productos culturales y a tratar de ofrecer un instrumento de análisis acorde con la problemática que presentan.

Creemos que es indiscutible la relevancia que tiene el arte popular como hecho significativo en la conformación de la cultura latinoamericana, no sólo por la gran producción que existe sino por el sitio que ocupa junto a otras manifestaciones artísticas.

La canción popular adquiere categoría lírica y como tal debe conocerse; sin embargo, los planteamientos metodológicos que se utilizan para abordar estas manifestaciones no responden a la realidad latinoamericana. Es necesario, en consecuencia, elaborar un instrumento que permita establecer ciertas pautas u orientaciones que conformen un paradigma adecuado para el análisis¹. Sabemos que la canción popular constituye un tipo particular de discurso, que se conforma de acuerdo con la problemática históricosocial en que se produce. Es por esto que en ella encontramos estructuras afines a las que conforman el grupo social que la genera y por lo tanto su estudio posibilita el rescate del patrimonio cultural de nuestros pueblos. La canción popular latinoamericana es poseedora de un marcado carácter mestizo, que, según dijimos, responde al proceso de su desarrollo; por lo tanto, su conocimiento nos permitirá hundirnos en las raíces del ser hispanoamericano y a través de ellas entender mejor nuestra realidad contemporánea.

Si, como afirmamos anteriormente, la canción popular es un producto cultural y constituye un signo revelador de la cultura latinoamericana, la semiología es, en nuestro criterio, la orientación metodológica que ofrece el instrumental más adecuado para enfrentarse a este tipo de discurso y por esto la presentamos como posibilitadora de un estudio pertinente del objeto propuesto.

I POESIA Y CANTO: RAICES Y GENERALIDADES

De las tres manifestaciones de lenguaje denominadas géneros literarios: épica, lírica y dramática, el poema lírico es el que admite un mayor acceso al canto. Sus caracteres, inherentes al nivel fónico (elementos formales y rítmicos), le permiten la capacidad musical antes señalada. En una simple lectura del poema, en cuanto escritura literaria, se pierden casi por completo las posibilidades sonoras del texto. Dos ejemplos son significativos en este sentido: un fragmento de un romance de Federico García Lorca que dice “. . . en la noche platinoche / noche que noche nochera” y otro del cubano Nicolás Guillén: “. . . ya nadie duerme / ni está en su casa / ni el cocodrilo / ni la yaguasa / ni la culebra / ni la torcaza / coco cacao / caco cachaza / upa mi negro / que el sol abraza”.

Ya desde la antigüedad grecorromana, la poesía se cantaba, respondiendo de esta manera a su estructura originaria y esencial.

En la Edad Media, y más tarde en el Renacimiento europeo surgieron dos tipos de juglares (mester de clerecía y mester de juglaría), que se dieron a la tarea de difundir la creación literaria, culterana y popular, a través del canto y acompañados de un laúd o flauta dulce.

Un antecedente importante del canto popular lo encontramos en el Renacimiento español. En esta coyuntura cultural los poetas culteranos asimilaron en su literatura cantares y coplas populares pertenecientes muchas veces al dominio público. En América Latina el canto popular desde sus orígenes se presenta como una fusión de formas cultas o elaboradas y populares. En muchas ocasiones, la estrofa complicada de raíz culterana en España, se torna popular en América, no sólo formalmente, sino también por la asunción de temas puramente referenciales o cotidianos. Un ejemplo lo encontramos en **Martín Fierro**, en donde se emplea una especie de décima trunca, ya que se le privan los cuatro primeros versos, lo que deja al quinto, primero de la sextilla, sin rima. Nos encontramos, por lo tanto, ante un evidente ejemplo de elaboración popular:

“Aquí me pongo a cantar
Al compás de la vigüela,
Que el hombre que lo desvela
Una pena extraordinaria,
Como la ave solitaria
Con el cantar se consuela”
(José Hernández, Argentina)

Asimismo en la genealogía del continente aparecen constantemente

cantores que han reflexionado y manifestado su sentir ante diferentes acontecimientos históricos desde la conquista hispánica hasta nuestros días.

De la época colonial ha quedado el siguiente documento, encontrado en la región del Chaco y escrito por un poeta mocobí.

“Gustando trabajar
pero cuando patrón pidiendo plata
para pan
dando su ropa vieja
Y si protestando pobre indio
patrón echando y pegando
y si policía va reclamando
patrón diciendo: indio robando,
y policía también pegando . . .”

Esta posibilidad de cantar “opinando” se manifestó con bastante relevancia en la época de la independencia. Posteriormente, en el mismo siglo XIX, José Hernández por boca de su personaje Martín Fierro recomendaba a los pagadores lo siguiente: “acostúmbrense a cantar / en cosas de fundamento”.

De la misma manera, la música de carnaval en Brasil, desde sus orígenes, sirvió de instrumento y de posibilidad de expresión popular en lo pertinente a la problemática social de ese pueblo:

“Pueden prenderme, pueden pegarme, pero no cambio de opinión, de aquí del cerro no salgo no”	(Podem me prender podem me bater, mas eu ñao mudo de opiniao, da qui do morro eu ñao soio nao)
(<i>Zé Ketí</i> , Brasil)	

La situación que afectó a México a partir de 1910 y que originó la Revolución Mexicana generó una serie de manifestaciones artísticas de dimensión popular. Junto a las artes plásticas, la canción-corrido ocupó un papel sumamente importante en la divulgación de los principios revolucionarios:

“Escuchen señores, oigan el corrido
de un triste acontecimiento
pues en Chinameca fue muerto a mansalva
Zapata, el gran insurrecto.
Abril de mil novecientos
diecinueve en la memoria
quedarás del campesino
como una mancha en la historia.
Campanas de Villa Ayala,
¿Por qué tocan tan doliente?
—es que ya murió Zapata
y era Zapata un valiente”.

(*Anónimo*, México)

De igual forma a lo largo de la historia de nuestros pueblos nos encontramos con canciones referentes a distintas gestas significativas, y a diversos personajes que de una u otra manera han contribuido a forjar la identidad americana. Los nombres de Simón Bolívar, Sandino, Zapata, Manuel Rodríguez, Juana Azurduy, Manuel Ascencio Padilla, Recabarre, Tupac Amaruc, Pablo Neruda y muchos otros habitan constantemente en las gargantas de nuestros compositores e intérpretes.

En la actualidad se señalan como fuentes esenciales del canto latinoamericano la confluencia de culturas indígenas, española y africana². Lo anterior se concreta en la simulación de instrumentos tales como la guitarra, el bongó, etc., junto al charango, la quena, el bombo y otros. Hay que destacar también la presencia de melodías comunes tales como la copla, la balada, la canción, la mazurka; a la par de la chacarera, la cueca, el chamamé, el carnavalito, la vidala, la canción-corrido, la samba, el lamento, la sirilla, la milonga, y la samba brasileña. Podemos afirmar que de los tres modos básicos de creación artística, la literatura, la plástica y la música, ha sido esta última una de las que más se han preocupado en el continente, por expresar un mensaje que se podría denominar revolucionario, ya que no estimula el desarrollo de un nacionalismo demagógico y de venta turística, sino que más bien, la nueva canción popular se coloca precisamente en una actitud de lucha contra la comercialización musical que acapara hoy día los medios de comunicación masiva.

Es por esta y otras razones que un grupo de creadores e intérpretes se han dado a la tarea de rescatar, de crear y de difundir la auténtica música popular de nuestros pueblos a través de tribunas, escenarios, salas de conciertos, etc.³ A partir de los años cincuenta se constituye en América Latina el movimiento de la nueva canción, representado básicamente en las figuras de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, y de los conjuntos argentinos "Los Fronterizos y Los Chalchaleros". Estos intérpretes y autores marcarán una etapa sumamente importante en el desarrollo del arte popular, no sólo como pioneros, sino como generadores en posteriores manifestaciones. Nos referimos específicamente al movimiento de la nueva trova mexicana, chilena y cubana. Grupos de creadores que se preocuparán por dar a conocer una serie de hermosas composiciones pertenecientes al dominio público, así como a denunciar ciertas estructuras contradictorias del continente y a defender la identidad y el ser americano. Se desprende, pues, de estos movimientos un afán americanista que enriquece de una manera fecunda el quehacer cultural latinoamericano⁴.

Dos elementos que nos resta señalar en el presente artículo son: la variedad temática de las canciones y la posición del creador y del intérprete del canto como trabajadores de cultura.

La múltiple y fecunda variedad de los temas del cancionero popular americano responde en primer término al conjunto de factores y elementos que constituyen nuestra realidad social. Se le canta al amor, a la pampa, a la montaña, al indio aborigen, al campesino; de la misma manera que se asumen distintos estados de ánimo en la mostración del mundo: desde posiciones humorísticas hasta actitudes de fuerte denuncia hacia estructuras políticas y religiosas consideradas injustas por el creador artístico⁵.

En relación con el oficio de cantor, existe una tendencia a desmitificar el

concepto que comercialmente de él se tiene. El cantor vendría a ser un hombre más; que ama, sueña y sufre con su pueblo. Como bien lo llama Adolfo Sánchez Vázquez “el artista es un trabajador de la cultura”⁶. En este sentido resultan significativos los versos de Atahualpa Yupanqui en que manifiesta su credo poético:

I

“Tú piensas que eres distinto
porque te dicen poeta
y tienes un mundo aparte
más allá de las estrellas

II

De tanto mirar la luna
ya nada sabes mirar,
eres como un pobre ciego
que no sabe dónde va.

III

Vete a mirar los mineros,
los hombres en el tragal,
y cántale a los que luchan
por un pedazo de pan.

IV

Poeta de tiernas rimas
vete a vivir a la selva
y aprenderás muchas cosas
del hachero y sus miserias.

V

Vive junto con el pueblo
no lo mires desde afuera,
que lo primero es ser hombre
y lo segundo poeta.

VI

De tanto mirar la luna
ya nada sabes mirar,
eres como un pobre ciego
que no sabe dónde va . . .

(El Poeta, A. Yupanqui)

II PAUTAS METODOLOGICAS Y CONSIDERACIONES

En 1975, Roberto Fernández Retamar escribe un ensayo fundamental que más adelante se constituirá en minucioso estudio, titulado: “Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana”⁷. En este artículo manifiesta la necesidad de un acercamiento a nuestra literatura con un instrumental metodológico coherente y en estrecha relación con la producción artística y por ende histórica del continente americano.

Considera Fernández Retamar que se presenta una seria incongruencia cuando se aborda la literatura hispanoamericana, con un aparato teórico-conceptual elaborado a partir de otras literaturas, específicamente de origen europeo.

Señala algunas limitaciones, entre ellas, la más significativa es el hecho de que se parte de contextos históricos distintos al enfrentarse a las producciones literarias, y se les quiere imponer el mismo sistema de análisis.

Reconoce la rigurosidad de algunas concepciones propuestas sobre todo por el estructuralismo, aunque señala la limitación que sufre al restringir el estudio a la autonomía del lenguaje literario. Considera que la concepción inmanentista del arte solamente nos permite un acceso parcial al conocimiento artístico, ya que no se interesa por aspectos externos a la obra misma.

Propone aprovechar los estudios formalistas y estructuralistas en el nivel

puramente significante, y llega a concluir que es necesario crear una poética a partir de los rasgos que conforman la actual escritura latinoamericana. Presenta como posible solución la posibilidad de un acercamiento a la literatura en el cual intervengan lingüistas, historiadores del arte, sociólogos, economistas, etc. Es decir abordar ese producto histórico-cultural, denominado literatura, desde una perspectiva interdisciplinaria, para lograr su conocimiento integral.

Planteamos lo anterior como punto de partida para el desarrollo del planteamiento metodológico que aquí nos ocupa.

En efecto, el investigador de la obra literaria se encuentra con una teoría literaria que muchas veces no es lo suficientemente abarcadora y que además posee planteamientos inválidos para la consideración de algunos productos literarios. Nos referimos específicamente al concepto de poesía lírica propuesto por algunos teóricos, ya clásicos, de la escuela alemana. El aporte más significativo es el de Emil Staiger, ya que en consonancia con sus planteamientos se presenta toda una generación que de una u otra manera va a coincidir con él: Wolfgang Kayser, René Wellek, Austin Warren, el portugués Aguiar e Silva y el chileno Félix Martínez Bonati. Afirma Staiger lo siguiente:

“La poesía lírica se nos revela como un arte solitario, arte que únicamente se percibe entre dos almas armonizadas en auténtica soledad”⁸.

Para Staiger, el poeta lírico es un ente solitario que ignora la existencia de un público y crea un universo lingüístico válido para sí mismo. Semejante posición presenta Martínez Bonati al decir lo siguiente:

“Lírica sería la situación comunicativa del hablar consigo mismo, en soledad”⁹.

Por lo tanto se establece un predominio de lo **comunicado** sobre lo **comunicante** en estas dos teorías.

Fundamentalmente encontramos tres limitaciones esenciales en estas consideraciones, al analizar la canción popular latinoamericana.

- 0.1. El hablante lírico de la canción contraviene el soliloquio de contemplación establecido por los teóricos antes mencionados como elemento básico de la creación lírica. Nos encontramos más bien, con un hablante de dimensión genérica, lo que Lucien Goldmann denomina “sujeto colectivo”, ya que expresa en forma directa el sentir de un conglomerado social. El poeta se convierte en una especie de vox-populi o portavoz de los valores e intereses del pueblo. Veamos algunos ejemplos:

“Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar,
en el valle y la montaña,
en la pampa y en el mar.
Cada cual con sus trabajos,
con sus sueños cada cual,

con la esperanza adelante
con los recuerdos detrás . . .
Yo tengo tantos hermanos
que no los puedo contar”

(*Los Hermanos*, Milonga de A. Yupanqui)

“Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos, que es mi propio canto

(*Gracias a la vida*, V. Parra)

- 0.2. Se presenta en la canción, a diferencia de lo propuesto por los teóricos, una constante referencia a elementos verificables en el plano de la historia. En términos de Jakobson, la canción popular latinoamericana resulta fuertemente referencial, dada la cantidad de nombres propios, fechas, datos geográficos, alusiones históricas y culturales que posee. La presencia de elementos tales como la pampa argentina, un zapallal, la luna tucumana, el camino del indio; personajes tales como Arauco, Huenchullán y otros más, pueblan y testimonian el canto americano¹⁰.
- 0.3. Se establece una relevancia de la función conativa del lenguaje en las producciones, objeto de análisis. En ellas interesa de manera especial lo comunicante, es decir, la reacción del destinatario ante el mensaje desplegado. Específicamente se convoca a un interlocutor americano para que tome parte activa en el proceso histórico en el cual se halla inmerso. La constante utilización de elementos recurrentes tales como el vocativo, el modo imperativo y el tono de invocación refuerzan el sentido antes señalado. Todos ellos convocan a un receptor en estrecha unión e identificación con los motores anímicos del emisor lírico:

“Hermano dame tu mano
vamos juntos a buscar
una cosa pequeñita
que se llama libertad”

(*Hermano, dame tu mano*. J. Sosa)

“Escuchen señores, oigan el corrido
de un triste acontecimiento . . .”

(*Anónimo*, México)

Esta orientación cumple en la canción el sentido de participación que señala Johannes Pfiffer en su libro “*La Poesía*”, según se entiende el término

en su origen latino: “pars-capere” que quiere decir “hacer que otros tomen parte activa de lo que el poeta lleva dentro”.

Hemos tratado de establecer, de una manera no exhaustiva, una serie de planteamientos realizados por algunos teóricos de la poética contemporánea y hemos sugerido otro conjunto de posibles delimitaciones de orden metodológico en el esclarecimiento del problema. Nos ha interesado, a la luz de la semiología, estudiar la canción como una producción de lenguaje, con su respectiva referencia semántica en el contexto histórico en el cual se genera. Coincidimos con García Canclini, al afirmar que el arte, como todo lenguaje que quiere ser comunicado, debe atenerse a códigos producidos y manejados socialmente; por más que algunas estéticas acentúen la relación narcisista del mensaje consigo mismo. Para establecer las relaciones del lenguaje artístico con las realidades no lingüísticas, hace falta deslindar la coexistencia necesaria de la función poética (entiéndase la literariedad del lenguaje) con las que no lo son; hay que comprender por lo tanto, la función referencial, la emotiva o centrada sobre el emisor, la conativa o centrada sobre el receptor, y la misma función poética, como así los códigos que las rigen, a partir del trabajo socialmente necesario para producirlos.

En este sentido, hay que destacar la valiosa y paciente recopilación realizada por Emilia Prieto Tugores en el medio costarricense. Confróntese: *Romanzas Ticomeseteñas*. Ed. MCJD. San José, 1978.

2.

El aporte cultural africano afecta sobre todo a la zona del Brasil, a las antillas Holandesas, a Cuba, Haití y Puerto Rico.

En nuestro país interesa señalar la importancia de influencia de ritmos africanos en el litoral Atlántico.

3.

En Costa Rica: Grupos Tayacán, Viva Voz, Emilia Prieto, Luis Enrique Mejía, Rubén Pagura, Grupo Enome, Uxmal.

En Argentina: Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos, Los Chalchalers, María Elena Walsh, Jorge Cafrune, A. Morelli, Tejada Gómez, César Isella, Piero, Quinteto Tiempo.

En Uruguay: Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti.

En Nicaragua: Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina.

En Chile: Violeta Parra, Angele Isabel Parra, Víctor Jara, conjunto Inti Illimani, Conjunto Quilipayún, Marta Contreras.

En México: Amparo Ochoa, Enrique Ballesté, Salvador Chava Flores.

En Cuba: Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Sara González, y Carlos Puebla.

En Venezuela: Gloria Martín, Soledad Bravo, Alí Primera, Los Guaraguao.

Cabe destacar la fecunda labor que se ha venido desarrollando en España a partir de 1960. Los Compositores e intérpretes hispánicos han asumido una posición semejante a los latinoamericanos en el rescate del patrimonio cultural hispánico y en el dar a conocer por medio de la música a grandes poetas españoles. Tal es el caso de Joan Manuel Serrat con sus propias composiciones y la elaboración musical de poesías de Antonio Machado, León Felipe y Miguel Hernández. De Paco

Ibáñez con sus composiciones musicales a partir de textos de Goytisolo, Luis de Góngora, Arcipreste de Hita, Francisco de Quevedo, Federico García Lorca, Blas de Otero, Gabriel Celaya y Rafael Alberti.

Otros grupos importantes en el quehacer musical español son el conjunto Jarcha y el Grupo Aguaviva.

4.

Un estudio que quedaría pendiente para ulteriores investigaciones sobre la canción popular es el establecimiento de una marcada intertextualidad entre las producciones americanas y su referente español. Se presenta en muchas manifestaciones, una analogía textual, así como una semejanza en la recurrencia a formas métricas y estróficas comunes. Interesaría en este sentido estudiar esta coincidencia de textos de España hacia América, y de país a país del mismo continente. Dicho interés estaría en demostrar las diferentes connotaciones sociales y culturales que adquieren las canciones, de acuerdo con el contexto histórico en que se manifiesten o elaboren. Así, tenemos algunas piezas que en Argentina se cantan en un tono mayor, mientras que en España se dieron en tono menor. Otro ejemplo sería la posible variación temática que se le atribuye a determinadas canciones. En Costa Rica a muchas baladas hispánicas y mexicanas, de tono melancólico, se les ha atribuido una tonalidad más bien humorística o satírica.

Dos ejemplos de intertextualidad temática y estrófica son los siguientes:

“Me dices que te casas
como lo publica el tiempo
se te juntarán dos bailes
mi muerte y tu casamiento”
(Argentina, Catamarca)

“Dicen que te estás casando
mi vida y mi tormento
dos cosas serán a su tiempo
mi entierro y tu casamiento”
(Costa Rica, Meseta Central)

“Las estrellas en un tiempo
alumbraban para mí

ahora se me oscurecen
desde que mi bien perdí”
(Argentina, Catamarca)

“El cielo que yo más quiero
se ha comenzado a nublar
mis ojos de nada sirven
los mata la oscuridad”
(Chile, Violeta Parra)

5.

Muchos representantes optan por darnos una visión del mundo de la ciudad; de sus parques, fábricas; de problemas tales como la polución, la deforestación, la migración del campo a la ciudad, etc. (Angel Parra, María Elena Walsh, Víctor Jara). Otros en cambio se sitúan preferentemente en problemas del agro y del campesino (Atahualpa Yupanqui).

6.

Para un mejor criterio sobre la posición del cantor y su concepción poética confrontese las siguientes canciones:
“El oficio de cantor” de A. Morelli.
Argentina

“El Poeta” de A. Yupanqui. Argentina
“Pobre del cantor” de Pablo Milanés.
Cuba

“Manifiesto” de Víctor Jara. Chile
“Si se calla el cantor” de Horacio Guarani. Argentina
“Habenera del cantor” de A. Parra. Chile.
7.

Fernández Retamar, Roberto. “Algunos problemas teóricos de la literatura Hispanoamericana”. Casa de las Américas No. 89, 1975.

8.

Staiger, Emil. Conceptos Fundamentales de Poética. Ed. Rialp, Madrid, 1966 pp. 65-66.

9.

Martínez Bonatti, Félix. La estructura de la obra literaria. Ed. de la U. de Chile, Santiago, 1960, p. 131.

10.

La importancia que atribuimos a la relevancia del nivel referencial, no responde a un afán de comprobar el nivel de veracidad del texto con la realidad designada, sino el de enfatizar el sentido americanista que se desprende de la actitud del hablante respecto a su mundo.

BIBLIOGRAFIA

- Antología del Programa. Visión de Latinoamérica. Universidad Nacional. Heredia, 1978.
- Barthes, Roland y otros. La Semiología. Ed. Tiempo contemporáneo. Serie comunicaciones. Argentina. 1974.
- Boletines de Música. Casa de las Américas. No. 54-29-51-24-33. La Habana, Cuba.
- Cohen, Jean. Estructura del lenguaje poético. Ed. Gredos. Madrid, 1970.
- Discografía de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Angel Parra, Isabel Parra, Amparo Ochoa, Alfredo Ochoa, Alfredo Zitarrosa, Viva Voz, Emilia Prieto, Víctor Jara, Mercedes Sosa.
- Fernández Moreno, César. América Latina en su literatura. Ed. Siglo XXI, México, 1972.
- Fernández Retamar, Roberto. "Algunos problemas teóricos de la literatura hispanoamericana" (Casa de las Américas No. 89, 1975).
- Franco Lao, Méri. Basta. Ed. Era. México, 1970.
- García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. Ed. Grijalbo. México, 1977.
- Goldmann, Lucien. "Creación literaria, visión del mundo y vida social". En: Antología del programa Visión de Latinoamérica. UNA, 1978.
- Jakobson, Roman. Ensayos de lingüística general. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1975.
- Locatelli, Ana María. "Raíces musicales" en América Latina en su música. México. Editorial Siglo XXI.
- Luna, Félix. Atahualpa Yupanqui. Ed. Jucar. Madrid, 1974.
- Martínez Bonati, Félix. La estructura de la obra literaria. Ed. de la Universidad de Chile. Santiago, 1960.
- Moragas Spa, Miguel de. Semiótica y comunicación de masas. Ed. Península. Barcelona, 1976.
- Pfiffer, Johannes. La poesía. Ed. Fondo de Cultura económica, México, 1971.
- Sánchez Vásquez, Adolfo. "El arte verdaderamente popular". En: Las ideas estéticas de Marx. México. Biblioteca Era. Págs. 263-270.
- Staiger, Emil. Conceptos Fundamentales de Poética. Ed. Rialp. Madrid, 1966.
- Toda Violeta Parra. Ediciones de la flor. Argentina, 1974.

