



López, Irene Noemí. "Poemas y canciones. Circulaciones, fronteras y tensiones de lo letrado y lo popular en la producción de Manuel J. Castilla". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2020, vol. 9, n° 18, pp. 165-177.

# Poemas y canciones. Circulaciones, fronteras y tensiones de lo letrado y lo popular en la producción de Manuel J. Castilla

Poems and Songs. Movements, Frontiers and Tensions of the Learned and the Popular in the Production of Manuel J. Castilla

Irene Noemi López<sup>1</sup>

Recibido: 08/02/2019

Aceptado: 10/06/2019

Publicado: 10/03/2020

## Resumen

Este trabajo propone abordar dos tipos de producciones en las que se destacó el poeta salteño Manuel J. Castilla, poemas y letras de canciones, para analizar las diversas relaciones, apropiaciones y tensiones que se establecen entre los ámbitos de lo letrado y lo popular. El interés por analizar un corpus formado por canciones –de circulación popular y masiva– y poemas –de circulación restringida a la cultura letrada– no persigue un movimiento comparativo pensado solo en términos de oposición sino, tal como indica el título, comprender cómo se presentan en esta producción las dinámicas de interacción, apropiación y préstamos entre las dimensiones de lo letrado y lo oral, lo ilustrado y lo popular, sus tensiones y conflictos. Esto implica, simultáneamente, preguntarnos acerca de aquellos constructos teórico-ideológicos que establecen diferencias y jerarquías entre alta cultura y cultura popular, oralidad y escritura, así como también su incidencia en la configuración de los cánones artísticos y literarios. Por ello proponemos un ejercicio crítico que transite entre poemas y canciones para relevar tópicos y procedimientos, construcciones de sujetos y espacios, cosmovisiones y subjetividades.

## Palabras clave

Poesía; canción; ilustrado/popular; identidades.

## Abstract

This work aims to tackle two kinds of productions in which the poet from Salta Manuel J. Castilla stood out: poems and song lyrics, in order to analyze the diverse relations, appropriation, and tensions that are established between the contexts of the learned and the popular. The interest in analyzing a corpus composed of songs –of popular and mass circulation– and poems –with circulation restricted to the learned culture– does not pursue a comparative movement thought only in terms of opposition but, as the title implies, to understand how the dynamics of interaction, appropriation and borrowing between the dimensions of the learned and the oral, the erudite and the popular, its tensions and conflicts arise in this production. Simultaneously, this implies wondering about those theoretical-ideological constructs that establish differences and hierarchies between high culture and popular culture, orality and writing, as well as its impact in the configuration of the canons of art and literary canons. For this reason, we propose a critical exercise that goes along poems and songs in order to research topics and procedures, constructions of subjects and spaces, world views and subjectivities.

## Keywords

Poetry; song; learned/popular; identities.

<sup>1</sup> Investigadora Asistente Conicet. Profesora Adjunta de Teoría Literaria II. Profesora Asociada en Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana. Carrera de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta. Contacto: [irenoemi32@gmail.com](mailto:irenoemi32@gmail.com).



## 1. Apertura

Las distinciones establecidas entre aquello que se considera “ilustrado” o “popular”, oral o letrado, de circulación restringida o masiva y las tensiones emergentes de ello son parte constitutiva del funcionamiento cultural. Las prácticas, y los productores, transitan sin embargo, continuamente entre esas fronteras generando diversos modos de intercambios, migraciones y circulaciones. De modo que tales delimitaciones, aunque parte fundamental del funcionamiento cultural, no son rígidas ni estables. Su principio estructurador se sostiene relacionadamente en las tensiones y oposiciones que las constituyen, lo cual también se transforma y modifica de un período a otro (Hall 102-103).

La producción del poeta salteño Manuel J. Castilla (Salta, 1918-1980) puede ser analizada en el seno de esa problemática, en tanto la misma se conforma por dos tipos de textualidades en las cuales se destacó: las letras de canción y los poemas en sentido canónico. Esto la convierte en un caso paradigmático para comprender los modos de interacción y circulación entre los universos de lo letrado y lo popular, a partir de los diálogos, préstamos e intercambios entre sus poemas y canciones, como también mediante la inscripción y reelaboración de formas de circulación anónima y popular, como las coplas, en toda su obra poética.

Esta perspectiva se fundamenta en una concepción sobre el funcionamiento de la cultura y la producción discursiva basada en un continuo proceso de intercambios, desplazamientos y circulaciones entre registros, formas y temas, presente en la noción de dialogismo (Bajtín 1989) como principio estructurador del lenguaje y la literatura en sus relaciones con otros discursos y prácticas sociales. Los conceptos de apropiación y circularidad cultural (Chartier 2000; Burke 2008) como también las articulaciones entre lo culto, lo popular y lo masivo (Barbero 1983) permiten, a su vez, comprender las dinámicas culturales basadas en préstamos, interacciones y reapropiaciones diversas entre lo letrado y lo oral.

El estudio de un corpus formado por canciones –de circulación popular y masiva– y poemas –de circulación restringida a la cultura letrada– no persigue un movimiento comparativo pensado en términos opositivos, sino comprender cómo se presentan en esta producción las dinámicas de interacción, apropiación y préstamos entre las dimensiones de lo letrado y lo oral, lo ilustrado y lo popular, sus tensiones y conflictos. Esto implica preguntarnos acerca de aquellos constructos teórico-ideológicos que establecen diferencias y jerarquías entre alta cultura y cultura popular, oralidad y escritura en la dinámica cultural, como también el rol de la crítica en la reproducción de tales distinciones y la posibilidad de una valoración en simetría. Proponemos, por ello, un ejercicio crítico que transite entre poemas y canciones para relevar tópicos y procedimientos, construcciones de sujetos y espacios, cosmovisiones y subjetividades.

## 2. Letrado y popular. Circuitos, circulaciones y tensiones

Hace varias décadas Zulma Palermo (1991) señaló una serie de problemáticas en la producción literaria salteña como consecuencia de una doble exigencia entre dos polos de requerimientos: su localización de frontera con su vinculación a la región andina, y la petición de pertenencia a la literatura nacional. Tal situación ocasiona tensiones respecto de la posición frente a los cánones metropolitanos y, simultáneamente, en el seno de la misma cultura, entre aquellos espacios jerarquizados en términos de “culto” y “popular”. En esta última se sitúa, también en

relación conflictiva, la denominada “proyección folklórica” que refiere a obras de autores urbanos, inspiradas en las formas y danzas folklóricas (Cortazar 1967).<sup>2</sup>

En la disyuntiva de tales clasificaciones continúa siendo abordada la producción de Manuel J. Castilla, quien mantuvo en forma paralela y constante la publicación de poemarios junto a la escritura de letras de canciones de folklore moderno (Kaliman 2003),<sup>3</sup> e inclusive recopiló coplas, que reunió en dos libros: *Coplas para cantar con caja* editada en 1951 y *Coplas con picardía*, en 1971. La crítica literaria, en general, ha dedicado importantes esfuerzos en el estudio de la poesía éditada de Castilla, y no así en torno a su amplio cancionero ni a las relaciones entre poesía y canción.<sup>4</sup>

Dado que estamos ante la producción de un mismo escritor, inferimos la existencia de lazos, vínculos e interrelaciones entre ambas formas líricas e, inevitablemente, nos preguntamos los motivos por los cuales nunca se han incluido y considerado las canciones entre las obras completas, más allá de las intenciones, más o menos explícitas, del autor al respecto. Ubicar esta producción en el contexto de las tensiones que operan en el campo cultural y al sujeto productor en dichas tramas permite comprender los motivos que conducen al mismo escritor a establecer la distancia y la distinción entre ambas formas.

En sintonía con las tensiones vigentes en el campo cultural e intelectual señaladas, Manuel J. Castilla distinguía entre ambos tipos de producción y manifestaba una clara conciencia de sus circuitos diferenciados. Esto formaba parte del ambiente intelectual, compartido con otros poetas, para quienes las letras de canciones no reunían los requisitos suficientes para alcanzar el estatus gozado por la poesía, señalando algunas marcas distintivas: sus formas de circulación, su funcionalidad, la forma preestablecida y ligada a una coreografía, entre otras. El poeta Raúl Aráoz Anzoátegui afirmaba que Manuel Castilla “sabía perfectamente la diferencia entre letra y poema, nunca incluyó una letra en un libro de poemas. Tenía habilidad para dar forma a una copla, pero para eso hay que tener una especie de picardía...” (Palermo *Registro* 66). Tal diferencia radicaba, de acuerdo a Aráoz Anzoátegui, en un despliegue de habilidades distintas, “de capacidad para la escritura espontánea e inmediata o de necesitar la reflexión y la maduración de la idea”.

En estas apreciaciones se manifiestan así una serie de juicios valorativos y legitimaciones que niegan o restan estatuto artístico a la letra de canción. Al mismo tiempo, se evidencia que se trata de una peculiaridad que distingue a Castilla en ese campo como partícipe de una práctica popular, hábil en la improvisación de coplas, que no era compartida por todo el campo artístico, sino parte de los saberes de este poeta. Planteado de este modo, más que una

<sup>2</sup> Propuesta por Carlos Vega en 1944, a quien le interesaba distinguir el folklore como ciencia de los usos o proyecciones posibilitados por el material folklórico en distintos ámbitos, como el político, el ético y el estético, cada uno con diversas finalidades. Cortazar, por su parte, enfatizó el sentido artístico para distinguir entre las manifestaciones orales, anónimas y tradicionales, a las que se llamaría folklore propiamente dicho, de aquellas otras expresiones inspiradas en la “realidad folklórica” y “cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran”, destinadas a un “público general, preferentemente urbano, al cual se transmiten por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso y en cada época a su servicio” (1967 1346). Además de una clara delimitación entre dos espacios que no debían confundirse –por un lado, el arte y, por otro, las prácticas rurales– la categoría llevaba implícita la formulación de un proyecto de arte nacional.

<sup>3</sup> Esta denominación refiere a un tipo de producción que se desarrolla a lo largo del siglo XX articulado a la industria cultural y de masas. La canción de autor y circulación urbana que retoma las danzas y los ritmos de formas originarias, anónimas y rurales, también puede denominarse como canción de raíz folklórica. En todo caso, lo importante es señalar esta cuestión y destacar que esta producción circula, se reconoce y consume como folklore o música folklórica sin más aclaraciones, aunque se diferencia de aquellas formas de producción cultural que los folklorólogos delimitaron en función de ciertos rasgos, como la pertenencia al ámbito rural y la circulación oral, anónima y colectiva.

<sup>4</sup> Avances en esa línea han sido realizados por Sosa (2008 y 2011) y Juárez Aldazábal (2005 y 2009); asimismo forma parte de un trabajo nuestro actualmente en elaboración.

cuestión de jerarquías valorativas –superior/inferior; bueno/malo– se trata de circuitos y prácticas diferenciadas y de un sujeto que transita entre ambas con igual soltura y maestría.

Su obra da cuenta de ese tránsito constante y continuo entre coplas, poemas y canciones. Existen, sin embargo, modulaciones discursivas propias para cada una, en tanto la puesta en texto implica una utilización de registros y géneros discursivos claramente delimitados entre la forma canción, el poema y la copla oral. De acuerdo a determinados contextos y proyectos estéticos –como el que nos ocupa– las delimitaciones entre géneros diversos pueden ser más porosas y flexibles; no obstante, la dinámica cultural tanto establece diferencias y distinciones como también circulaciones e intercambios. Todo ello opera en el momento de producción como también en las instancias de circulación y recepción, desarrollando circuitos específicos que pueden entrecruzarse y nutrirse recíprocamente, pero, de todos modos, tienen sus propios recorridos.

Como género discursivo la canción posee sus propias reglas y convenciones que difieren de la práctica letrada. En primer lugar, se construye en la interrelación entre dos lenguajes, música y poesía, con formas de significar diferentes, ambas con igual peso en la configuración del sentido y que arraiga en una práctica cultural que se funda en la palabra cantada.<sup>5</sup> Más allá de que podamos ejercitar una lectura privada y en silencio de las letras, el destino de una canción es su entonación en público. A diferencia del poema, la canción circula por los medios masivos, más cercana a la oralidad tanto en sus prácticas de producción como de interpretación y recepción. La canción de folklore moderno forma parte del campo de la llamada música popular en cuyo desarrollo han tenido un rol primordial las tecnologías aportadas por los medios masivos, radio e industria del disco, y un consumo prioritariamente en espacios de diversión popular como peñas y festivales.

De modo tal que existen condiciones de producción-recepción y del circuito comunicativo de las canciones, que difieren de las formas de circulación y recepción de la poesía érita. Fundamentalmente en las instancias de valoración, legitimación y localización en el campo artístico es donde funcionan con fuerza las restricciones y las jerarquías, a través de ciertas instituciones: la educativa, la crítica académica y sus lecturas canonizadas, el mercado.

Las prácticas creativas y artísticas, sin embargo, continuamente atraviesan tales fronteras y trafican formas, discursos, tópicos y saberes. La escritura constituye así un espacio de intersecciones de todos esos discursos, prácticas y formas. En el caso de la escritura de Castilla se evidencia mediante la inscripción de una tradición oral, de sustratos populares de circulación oral y comunitaria, perceptible en distintos niveles a través de la cita y la interdiscursividad de lenguajes y tópicos.

### 3. Un decir poético entre coplas, poemas y bagualas

La obra de Manuel J. Castilla comprende libros de poemas, textos en prosa,<sup>6</sup> crónicas redactadas para el diario *El intransigente*,<sup>7</sup> dos libros de recopilación de coplas populares, además de un amplio y nutrido cancionero junto a músicos como Gustavo Leguizamón, Rolando Valladares, Eduardo Falú y Fernando Portal, entre otros.

Existe un consenso entre los estudiosos de su obra en señalar al menos dos momentos en su producción. La etapa inicial y formativa, que corresponde a la década de los 40, comprende los poemarios *Agua de lluvia* (1941), *Luna muerta* (1943), *La niebla y el árbol*

<sup>5</sup> En el contexto local nos remite a la copla y la baguala; en otros más distantes, a la lírica en la Antigua Grecia donde la poesía estaba acompañada por la lira o el aulos.

<sup>6</sup> *De solo estar*, editado en 1957, y *¿Cómo era?*, recientemente incluido en las *Obras completas* (2015).

<sup>7</sup> Obra recopilada por Alejandro Morandini en *El oficio del árbol: obra periodística de Manuel J. Castilla, 1940-1960* (2013).

(1946) y *Copajira* (1949), década en la que además se destaca su participación en el grupo *La Carpa*, el proyecto de la Revista *Ángulo* y sus vinculaciones con el indigenismo de vanguardia a través de los diversos viajes que realiza por el norte de Argentina y Bolivia (Kaliman 2007; Carante 2007; Sosa y Castelanelli 2007). Otra etapa, de progresiva madurez, es la que inicia desde *La tierra de uno* (1951) y se afianza hasta sus últimos poemarios (Sylvester 2004). Coincidiendo con esa delimitación, algunos críticos señalan una progresiva desfolklorización en su obra lírica a partir de los años 50 (Baumgart, Crespo y Luzzani 1981). Significativamente, esto acontece simultáneamente a su incursión como autor de letras de canciones de folklore que se inicia hacia mediados de los años 50, delineando así un camino inverso.

En esa doble producción, paralela, pero al mismo tiempo diferenciada, se van tejiendo lazos y diversos modos de vinculación. Priorizamos aquí tres recorridos, entre muchos otros posibles: la centralidad de la copla, como forma de poesía oral, en su producción poética y en su cancionero; los intercambios a través de ciertos tópicos recurrentes, de temas compartidos y los modos de construcción de sujetos y espacios; la configuración del enunciador y la emergencia de una subjetividad fronteriza, en el espacio de un “entre” lo ilustrado y lo popular, lo oral y lo letrado.

### 3.1. Coplas y bagualas

La presencia de coplas populares como epígrafes en la apertura de cada poemario y, en ocasiones, de un determinado poema constituye un recurso constante en la poesía editada de Manuel J. Castilla y uno de los modos por los cuales esa práctica poética oral inscribe su huella y sus sentidos en la escritura literaria. Esta modalidad inicia en *La tierra de uno* (1951), con una copla tomada del cancionero popular salteño, replicándose este gesto en los poemas “La caja” y “Carnaval”, y continúa en poemarios posteriores, como *Norte adentro* (1954), *El cielo lejos* (1959), *Bajo las lentas nubes* (1963), *Posesión entre pájaros* (1966), *El verde vuelve* (1970) y *Cantos del gozante* (1972).<sup>8</sup>

Esas coplas funcionan como ecos que resuenan en los poemas configurando núcleos de sentido que entraman música, palabra, copla, baguala y carnaval, y en el que vida/muerte, tristeza/alegría, algarabía/circunspección, exterioridad/interioridad transitan lábiles fronteras. Este modo de apropiación de un tipo de poesía oral y popular desde la escritura literaria va diseñando líneas de sentido interrelacionadas: el tiempo y, consecuentemente, los ciclos que comprenden vida/muerte/renacimiento; el motivo de la pena, su proyección en el canto/baile/palabra y su liberación; la configuración del cantor popular y su trascendencia, los espacios festivos del carnaval y la experiencia ante la naturaleza.

*Norte adentro* (1954) inicia con una copla de baguala fronteriza sobre el sentido del tiempo, su evanescencia y lo efímero de la existencia humana: “Voy a cantar una copla/ por si acaso muera yo, / porque nosotros los hombres/ hoy somos, mañana no”. Ante esa evanescencia, la copla como forma de expresión artística trasciende. Los ciclos de la naturaleza y la idea de la muerte como un modo de renacimiento se concentran en otra copla, epígrafe de *Bajo las lentas nubes* (1963): “Qué pena tiene la muerte/ cuando de su calavera/ siente crecer en silencio/ la flor de la primavera”. Esta concepción popular en torno a los ciclos de vida y muerte, renacimiento y primavera impregna toda la escritura de Castilla. Los versos finales de “El gozante” (*Cantos del gozante*) así lo expresan: “Después, si ya estoy muerto,/ échenme arena y agua. Así regreso”. Del mismo poemario, tal concepción se expresa los poemas “Qué lindo cuando muera” y “Si me pongo la muerte”, en la cual se destaca esta copla: “Cuando me dé por

<sup>8</sup> Los libros previos a 1951 no presentan esta peculiaridad. *Agua de lluvia*, su primer libro editado en 1941, incluye entre sus poemas un conjunto de coplas. *Andenes al ocaso* (1967) tiene como epígrafe una frase presentada como creencia maya.

morirme/ sobre mis pasos andando/ voy a volver a las carpas/ para borrarlos bailando.” O el final del soneto “La casa”: “ése ya no es, aunque parezca cierto/ es un Manuel Castilla que se ha muerto/ y en esa casa está resucitando”.

Esta idea también está presente en *El cielo lejos* (1959) cuyo epígrafe, tomado de una baguala popular salteña, expresa: “Quien ha dicho que me he muerto/ ’tando más verde que el yuyo./ Soy hermano del verano,/ primo hermano del coyuyo”.

El motivo de la pena es otro núcleo de sentido que se construye tanto en poemas como en canciones. La proyección y liberación de la pena se produce a través del canto, de un instrumento como la caja, o bien un elemento esencial del baile. En “Zamba del pañuelo”, compuesta junto a G. Leguizamón en 1955, el sentimiento del sujeto se proyecta en la canción y en el baile: “Mi voz y la tuya perdidas/ se van al olvido por el ayer,/ mi pena, como un pañuelo,/ llora en la zamba su atardecer.” Del mismo modo, en “Zamba de la pena” y “Zamba del romero”, ambas con música de Rolando Valladares, que expresan esa transmutación de la pena en canto –“Que penas penan las coplas/ que caben en un pañuelo,/ que hasta se apena la sombra/ olvidada del romero”.

El canto como modo de liberación y catarsis es uno de los tópicos más recurrentes. “La caja” (*La tierra de uno*, 1951), poema cuyo título remite claramente al instrumento de percusión que acompaña el canto de coplas, inicia con un epígrafe que apunta a la liberación de las penas a través del canto: “Cada que suena la caja/ de alguna pena me olvido”. Los versos finales del poema cierran el círculo y rematan de este modo: “Entonces es cuando comprendo que mi pena/ tiene la forma de una copla que se cae.” (125). En ese movimiento queda cifrada la interacción, el dialogismo entre copla y poema, en ese decir que inicia con la referencia a la poesía oral y concluye en el poema identificando sentir –pena– forma poética –copla– y enunciación literaria.

La figura del cantor y su trascendencia es otro de los tópicos relevantes. *Poseción entre pájaros* (1966) abre con una copla sobre el cantor popular, que ilustra dicha percepción: “Cuando se muera el que canta/ no lloren ni tengan pena,/ ponganlén cajón de barro,/ prendanlén velas de arena”. En “Cantora de Yala” (zamba de Leguizamón y Castilla, 1970), mediante la palabra cantada se produce una liberación de penas, sufrimientos y alegrías, destacando la figura de la cantora en esa transmutación: “No hay una pena de amor/ Que por su boca no queme/ Ni hay en la carpa baguala/ Que por ella no se queje”. A la vez, el canto condensa memoria, presente y cotidianeidad; conjuga la motivación personal e íntima con el rol comunitario del decir y del canto: “El manantial de sus coplas va/ despenando su soledad”.

Así como se construye una simbiosis entre la pena y el canto, y una identificación entre el cantor/poeta con su producto copla/poema, en otros poemas se construye una autonomía del canto y la poesía como fuerzas que trascienden lo humano. En “La baguala” (*La tierra de uno*, 1951) el canto se presenta como una fuerza exterior que se apodera del sujeto y que pugna, inevitablemente, por emerger:

Cuando ella viene, sentimos que la boca se nos llena de un gusto a pasto pisoteado,  
y que tiene un sabor a cuero resobado y reseco.  
Entonces es cuando hay que cantarla con todo el pecho  
aunque la voz se quiebre en medio del intento  
y nos quedemos tristes para siempre.

La experiencia de este decir/cantar pasa por el cuerpo y por el sentimiento, provocando una vivencia en la cual todos los sentidos se encuentran implicados: gusto, tacto, oído, vista. Marca un proceso desde la experiencia primera del sentir y luego la del cantar. El poema da cuenta de esas distintas instancias en el decir/sentir/pensar, que implica posesión, apropiación

y liberación. Producto de ese complejo proceso que conjuga sentir, pensar y cantar, la baguala emerge como sentipensamiento:

Cuando se la ha sentido así, necesariamente hay que llorarla.  
 Y llorarla, no con los ojos sino con las raíces,  
 y con los muertos que nos vuelven siempre  
 dolorosamente puntuales todos los lunes de la vida.  
 (...)
   
 Tenemos que llorarla y cantarla  
 (...)

Este canto se percibe, simultáneamente, como algo íntimo y distante; personal y público: “es de uno y es de todos”; emerge de las entrañas y a la vez “anda entre caminos llenos de polvo, sola,/ entre las venas del hombre que la mira irse en silencio”. Transita, como el enunciador, una lábil frontera entre lo propio y lo ajeno, entre lo personal y lo público.

La textualización de la copla y la baguala se concreta con éxito –tal vez aún mayor– en las canciones, puesto que en ellas juega un papel crucial el sonido. Los estribillos abagualados, reforzados en las interpretaciones del Dúo Salteño, se aprecian en canciones como “Maturana” (1975), “Zamba de Anta” (1954), “El silbador” (1967), “La pomeña” (1968), “Baguala del guardamonte” (1973), entre otras escritas junto a Gustavo Leguizamón, para quien la baguala era un núcleo central en su obra. Coplas, bagualas, música, carnaval, constituyen tanto una apropiación creativa de estas formas como también un sustento ético, fundamento de un proyecto estético en la escritura de Castilla y compartido con Leguizamón y otros músicos con los cuales compuso sus canciones, como Rolando “Chivo” Valladares.

### 3.2. Poemas y canciones

En la obra de Manuel Castilla encontramos otras vinculaciones entre poemas y canciones, ya sea por la musicalización de un poema con las transformaciones, recortes y adaptaciones que ello requiere, o bien por algunas conexiones en el orden semántico que se establecen entre ambas formas.

Si bien casi la gran mayoría de sus canciones fueron escritas para esa finalidad y en colaboración con un músico, también algunos de sus poemas fueron musicalizados y adaptados como canción. Es el caso de “Canción de las cantinas” (1964) y “Evangelina Gutiérrez” (registrada en 1987), con música de Rolando Valladares sobre los poemas “Cantinas de la noche” y “Evangelina Gutiérrez”, ambos incluidos en *El cielo lejos* y “Zamba del carrero” (1963) que musicaliza el poema “Carrero” de *Norte adentro*. De *Triste de la lluvia*, Ramón Navarro ha musicalizado el poema “Huayno” bajo el título “Yo soy el huayno” (1982), Patricio Jiménez “El tren” de *Triste de la lluvia* con el título “El tren de Alemania” (1986) y César Isella el poema “Luna de hachero” (1969) de *Norte adentro*.

“Entierro de Baltasar Guzmán”, escrito por Castilla en 1971 y publicado en *Cantos del gozante* (1972), fue registrado en 1973 bajo el título “Canción del caballo sin jinete” con música de Gustavo Leguizamón. Junto a “Zamba de don Balta”, estas producciones fueron dedicadas a un amigo común de Castilla y Leguizamón, don Baltasar Guzmán, propietario de campos en la zona de Río Juramento –antiguamente llamado Río Pasaje, donde Belgrano hizo jurar la bandera– Lumbreras y Río Piedras. Las canciones y el poema son un modo de homenaje individual y colectivo a través de la configuración de un retrato del gaucho.

La característica más sobresaliente de “Canción del caballo sin jinete” consiste en la construcción del yo lírico en la voz del caballo que lamenta la muerte de su dueño en que se textualiza la simbiosis del gaucho con su caballo y la relación de subordinación y servicio entre

ambos, que se continúa más allá de la ausencia física; en el último verso la voz lírica asume la continuidad de la memoria: “Yo recuerdo por él que no se acuerda”.

La representación de sujetos, espacios y prácticas constituye otro punto compartido entre poemas y canciones. “Chaco” poema de *La tierra de uno* (1951), por la configuración de esa zona y del bandolero rural sugiere conexiones con “La Pelayo Alarcón” (1963), zamba con música de Leguizamón que retrata y homenaja a un conocido bandolero rural. Si bien el poema no hace mención de este personaje, los puntos de contacto entre la canción y el poema residen en la construcción del espacio del monte y la asociación del mismo con el cuatrero y el bandolerismo:

Arena, arena, arena, para los bandoleros,  
para el que no se mueve y el que está caminando,  
para el que cuatrea noche adentro y el sueño se le llena de cuchillos.  
(...)  
Monte, monte y más monte.  
Monte y senderos, solos, por el chaco,

Otro caso de circulaciones e intercambios se produce entre “El zorro”, soneto incluido en *Triste de la lluvia* (1977) y “Juan del Monte”, chacarera con música de G. Leguizamón. La maestría de Castilla en el manejo de ambas formas, el verso octosilábico y el endecasílabo del soneto con su rígida estructura formal, queda demostrada en estos retratos del zorro. Ambas producciones inscriben las versiones de relatos orales populares que tienen al zorro como protagonista,<sup>9</sup> coincidiendo en el modo de personificación, el tono de denuncia y la orientación picaresca. El nombre “Juan” remite a la tradición literaria hispánica en la cual éste es un catalizador de la situación de marginalidad, y se conecta asimismo con la obra de Pablo Neruda, quien en 1950 titula una de las secciones del *Canto general* como “Juan de la tierra”.

El soneto localiza al zorro en el monte y perseguido, además de presentarlo en la actitud de fingir,

Soy el que se hace el muerto, el no me pises,  
el que va por el monte perseguido  
(...)  
el que amanece solo y escondido  
Con todo el hambre lleno de perdices  
(...)  
Soy Juan del Monte, el que tomando un vino  
de palangana voracea al destino  
y en gallineros alza el griterío.

La chacarera, por su parte, delinea al personaje desde la crítica social junto a un tono pícaro, de conquista en el terreno amoroso. El discurso orienta así hacia dos dimensiones semánticas: una de ellas, social, reivindica al zorro y justifica sus acciones; la otra, picaresca, lo presenta como conquistador y exitoso con las mujeres. Su fama de conquistador forma parte de un reconocimiento socialmente aceptado, como dice el estribillo:

<sup>9</sup> Los cuentos del zorro han tenido amplia circulación oral y han sido objeto de diversas transcripciones desde principios del siglo XX por parte de escritores como Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijoo, Orestes Di Lullo y Juan Carlos Dávalos. Las mismas suponen apropiaciones que la comunidad letrada realiza de estos relatos orales que generan transformaciones de acuerdo a orientaciones ideológicas propias de los recopiladores y sus contextos (Chein 105-106).



El no quisiera alabarse  
 No quiere ser palangana  
 No hay mujer que no florezca  
 Pa'l zorro cada mañana

La letra justifica el motivo de las andanzas de un personaje en principio nada digno de enaltecimiento: roba, engaña, es mujeriego. El zorro se presenta solitario y luchador, “hambreado en los caminos” y en situación de marginalidad y carencia –“Nadie sabe que tiene hijos”–, motivos que lo inducen a robar por necesidad. Se destaca así una virtud moral: sólo roba a los que “tienen”, siguiendo la tradición en la que se inscribe la imagen popular de los bandidos rurales y bandoleros, reconocimiento otorgado a personajes como Pelayo Alarcón, “Mate Cosido”, Isidro Velázquez, Juan Moreira, y que tiene indudables puntos de contacto con la leyenda de “Robin Hood”.<sup>10</sup> De este modo la letra avanza hacia una configuración de heroicidad popular mayor que la presente en el soneto, pero coincidiendo ambos en los rasgos que representan al personaje: la soledad, el hambre, la picardía, la supervivencia y la galantería.

### 3.3. Subjetividades. Distancias, cercanías, fusiones

La peculiar construcción del enunciador en la escritura de Castilla y los modos de representación de espacios y sujetos, con sus prácticas y conocimientos, constituyen una línea relevante por la cual transitar entre poemas y canciones. Sin duda, numerosos estudiosos han aportado sus análisis al respecto, de los cuales tomaremos algunas observaciones (Kaliman 2007; Bueno 2007). Nos interesa destacar dos tipos de configuración del enunciador lírico: una construcción basada en la mirada, la observación y la distancia; otra en la cual se efectúa una disolución del sujeto como efecto de su fusión con el espacio y la naturaleza.

La primera de ellas es distintiva en aquellos poemas y canciones que retratan sujetos y prácticas, como las zambas compuestas con Gustavo Leguizamón “Maturana” –“El que canta es Maturana/ chileno de nacimiento”– (1975), “La pomeña” (1968), “Cantor del obraje” (1973), “El fiero Arias” (1965), “Pastor de nubes” –“Ese que canta es Barboza/ pastorcito tastileño”– (1967) con música de Fernando Portal, “Arpa ciega” (1979) con música de Rolando Valladares. También los poemas “Cantores” (*Andenes al ocaso*, 1967), “El gaucho” y “Carnaval” (*La tierra de uno*, 1951), “Cantoras de Tarija” y “Cantor de bagualas” (*El verde vuelve*, 1970), entre otros.

La capacidad de ver, observar, y contemplar, va configurando en algunos poemas la figura de un “etnógrafo” y “testigo”, que da cuenta de aquello que ve, escucha, vive y transita, que apela a la experiencia y funda su palabra en ese conocimiento: “Porque aún lo estoy viendo es que lo cuento.” (*Bajo las lentas nubes*). Pero también es esta modalidad donde se manifiesta la distancia, la exterioridad y la otredad: “Yo digo, me pregunto:/ ¿A quién canta esta gente en la alta piedra;/ estos dos hombres solos” (“Cantores”, *Andenes al ocaso*).

En “Carnaval” (*La tierra de uno*), el enunciador se sitúa en las fronteras entre exterioridad/interioridad presentando al carnaval, tomando distancia y observando luego, desde la posición de “vocero”: “por todo eso que a uno le ensombrece la sangre o se la quema/ escribo el canto de las gentes humildes de mi provincia”. Desde ese locus enuncia y recuerda: “Yo he visto que en el chaco lo bailaban interminablemente,/ silenciosamente amanecidos los chaguanos,/ entre un hervor de bombos,/ entre urundeles, entre lapachos”.

<sup>10</sup> Eric Hobsbawm (2003) realiza un estudio sobre los bandoleros sociales, destacando que su emergencia da cuenta de una forma de protesta social muy antigua, con características similares en distintas épocas y culturas. El bandolero es concebido como “defensor” de los pobres, idealizado y protegido en sus comunidades, tal como se evidencia en el mito que se transformó en un arquetipo del bandido social, Robin de los Bosques, que robaba al rico para dar a los pobres, asumiendo así las funciones de un tipo de “justiciero social”.

Otra peculiaridad reside en la nominalización de los sujetos representados. Tanto en las canciones como en los poemas, esa estrategia permite aunar lo particular y lo colectivo. Distinguir con nombre y apellido a los sujetos retratados significa dignificarlos en sus saberes, sus virtudes y su cotidianidad, pero, al mismo tiempo, significa enaltecer a las comunidades de las que forman parte. Este recurso es muy habitual en la escritura de Castilla, en la que encontramos retratos de distintos sujetos, hacheros, mineros, trabajadores rurales o urbanos, cantores, como Eulogia Tapia, Maturana, Juan Riera, Juan Ponce en “Cantor del obraje”; “Evangelina Gutiérrez”, Dorotea Suárez, en “Niña muerta en Tumbaya” y “José Eduardo Núñez”, poemas de *El cielo lejos*, o “Romance de Juan Lucena”, de *Bajo las lentas nubes*.

La otra forma de configuración del enunciador que mencionamos, aquella en la cual éste se hace uno con el espacio, se disuelve en los otros y en la naturaleza, ha sido señalada y analizada por la crítica literaria. Mónica Bueno (2007) destaca la configuración de una poética del sujeto en la cual es central su relación con el espacio.<sup>11</sup> Esa construcción se realiza según un procedimiento que W. Mignolo señaló como característico de las vanguardias, la fusión del polo del sujeto y el polo del objeto (cit. en Bueno 146), en este caso entre sujeto y naturaleza, posible a partir del registro perceptual y visual desde el cual se fusionan los límites entre el afuera y el adentro, por lo cual la mirada se instituye como dispositivo en el acto poético de nombrar y nombrarse. Esto se traduce simultáneamente tanto en la construcción del enunciador lírico, el sujeto de la escritura, como en los sujetos retratados, nombrados por la escritura. De acuerdo a esta investigadora, la experiencia del yo arraigada a su espacio alcanza su grado máximo en *Cantos del gozante* donde cristaliza una forma de modelizar una experiencia mítica individual como forma identificatoria de una comunidad cultural (2007).

En el prólogo de la antología *El gozante*, Santiago Sylvester (2004) también señala rasgos muy peculiares de las formas de construcción del sujeto y del espacio en los poemas de Castilla, entre los cuales destaca el modo en que el empeño en construir un territorio de pertenencia es, al mismo tiempo, construir su fundamento, su presupuesto poético:

no se trataba solo de crear el sitio, ni de tomar posesión: había, además, que “hacerse uno” con él, desaparecer allí para ser finalmente ese sitio, de modo que el canto, la celebración de la naturaleza y la pertenencia se transforman en algo íntimo y, a la vez, abierto: la morada donde reside. (12)

Imposible no enlazar esta idea a la de una subjetividad del estar. “Canción del que no hace nada” (1970), en evidente vinculación con los poemarios *Bajo las lentas nubes* y *Cantos del gozante*, construye desde una enunciación en primera persona a un sujeto en actitud contemplativa y pasiva: “yo soy el que no hace nada,/ el que se queda mirando cómo las nubes altas se alejan”; “estoy estando”. Esta configuración se afirma en “El gozante” (*Cantos del gozante*):

Me dejo estar sobre la tierra porque soy el gozante.  
El que bajo las nubes se queda silencioso.

Esa disolución en el lugar, que, de acuerdo a Sylvester, es una conjugación entre naturaleza y elaboración poética, acontece progresivamente en la obra de Castilla. En *Bajo las lentas nubes* además de la fusión del sujeto con la naturaleza también se expresa la metamorfosis del sujeto en canto, en vidala:

<sup>11</sup> Desde su lectura *De sólo estar y Posesión entre pájaros* constituyen escrituras genésicas que, con los materiales de su propia tradición, destruyen el pintoresquismo y apuntan a la emergencia de elementos residuales que los modelos de la cultura letrada han dejado de lado.

Voy creciendo de ti.  
Yo soy una hoja nueva que apenas toca el viento.  
(...)  
Yo soy ese que trepa por los yuyos  
Y que grita en el hambre desvelado del zorro,  
Yo soy una vidala  
Y delicadamente te enamoro.

Todo ello, desde luego, también se concreta en la canción. En “El silbador” (1967), zamba con música de G. Leguizamón, el sujeto se diluye al punto de transmutar en huella, rastro en la arena, silbido, sombra, baguala,

Soy ese que va silbando  
tarde adentro en los caminos  
y que se vuelve baguala  
cuando ya todos se han ido.

Subsumido y asimilado por el canto, el yo lírico es uno y es muchos en una zona de fronteras difusas y de ambigüedades. El silbido aspira a una circulación anónima, expresa el ideal de volverse canto popular en sentido pleno, valor que se otorga a la baguala como patrimonio cultural anónimo de una comunidad y al que aspira esta obra poética. La configuración musical acompaña formalmente esta construcción semántica, ya que los dos últimos versos se entonan a modo de baguala. La circularidad, los modos de intercambio entre lo popular y lo letrado queda así inscripto a través de la conjunción poético musical que aúna la copla como forma poética y la baguala en su organización sonora, sino que también se erige como fundamento estético de una obra que comprende tanto canciones como poemas.

#### 4. A modo de cierre

El recorrido por canciones y poemas de Manuel J. Castilla ha permitido mostrar un modo de intercambio entre canciones y poemas que incluyen relaciones de intertextualidad, migración de tópicos entre una y otra forma, afinidades semánticas entre ellas y circulaciones culturales que atraviesan límites y fronteras. La producción de Castilla emerge y se posiciona a través de esas complejas relaciones entre formas de la cultura popular y oral, su inscripción en la práctica literaria y en la cultura letrada que retoma, reelabora y reorienta a la vez que se afinca y sostiene en ella.

La apropiación letrada de una forma poética de circulación oral queda subsumida en una escritura legitimada por la institución literaria. Sin embargo, esto no se manifiesta como exotismo o color local, sino como puesta en valor estético e identitario. Desde esa posición legitimada por la escritura literaria se configura asimismo una idea de la cultura popular a través de la representación de sujetos, prácticas, espacios y saberes ancestrales. Como vimos, en esas representaciones se generan tensiones entre las cercanías/distancias e interioridad/exterioridad que percibe el enunciador ante el mundo representado. Esto da cuenta de un transitar a través de ambos mundos, de la emergencia de una subjetividad en el “entre”, que por momentos se construye como parte del mundo oral de las coplas y afirma allí su pertenencia como también, en ocasiones, se constituye como tensión, extrañeza y distancia.

Esto conlleva otra problemática, que es cómo se juega la cuestión de lo popular en el contexto de producción y la posición de Castilla ante ello. Así, su legitimación como poeta en el campo literario incide en su incursión en el terreno de la canción de folklore y su posición en ese campo. Inversamente, para el poeta la canción puede resultar una alternativa que aspira a

una circulación y apropiación popular mucho mayor que la de la poesía érita, un modo de circulación que permite otras formas de apropiación y uso por parte de los receptores de una comunidad. Este ideal del destino anónimo y popular del canto se manifiesta como núcleo de sentido presente en poemas y canciones, expresado en la disolución del yo lírico en su entorno y su transmutación en silbido, canto y baguala.

Para finalizar advertimos que las tensiones señaladas a lo largo del trabajo como propias de las prácticas culturales operan del mismo modo en la crítica que lee dichas producciones,<sup>12</sup> instalando la pregunta por lo literario, por los criterios de valoración y el establecimiento de diferencias que se traducen en jerarquías, el lugar que ocupan las convenciones y los valores vigentes en los modos de legitimación en el marco de las instituciones culturales y las operaciones ideológicas que en ellas subyacen. Por ello estimamos necesario considerar el valor de las letras de canción, reconociendo que en ellas se ponen en juego estrategias discursivas y retóricas propias del discurso lírico y que toda canción constituye una producción simbólica propia de un contexto, un espacio y un momento histórico particular que habilita una perspectiva de análisis socio discursivo de las mismas.

### Obras citadas

- Baumgart, Claudia et al. "La poesía del cuarenta. Manuel J. Castilla." *La historia de la literatura argentina, Capítulo 118*, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Bueno, Mónica. "Manuel J. Castilla. Biografía de un poeta." *Por la huella de Manuel J. Castilla*, compilado por Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, 2007, pp. 139-152.
- Bajtín, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*, Taurus, 1989.
- Barbero, Jesús Martín. "Memoria narrativa e industria cultural." *Comunicación y cultura*, n.º 10, 1983.
- Burke, Peter. "Algunas reflexiones acerca de la circularidad cultural." *Historia Social*, n.º 60, 2008, pp. 139-144, *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40657997](http://www.jstor.org/stable/40657997).
- Carante, María Eugenia. "Vanguardismo y América en Manuel J. Castilla." *Por la huella de Manuel J. Castilla*, compilado por Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, 2007, pp. 49-62.
- Castelanelli, Mercedes y Hernán Sosa. "Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional." *Por la huella de Manuel J. Castilla*, compilado por Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, 2007, pp. 169-197.
- Castilla, Manuel J. *Obras completas*. Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta / Eudeba, 2015.
- Chartier, Roger. *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*. Gedisa, 2000.
- Cheín, Diego. "Los cuentos del zorro en la contienda por la representación legítima del folclore: las transcripciones de Bernardo Canal Feijóo y Orestes Di Lullo." *Revista de investigaciones folclóricas*, vol. 19, 2004, pp. 97-113.
- Cortazar, Augusto Raúl. "El folclore y su proyección literaria." *La historia de la literatura argentina, Capítulo 57*, Centro Editor de América Latina, 1967.

<sup>12</sup> Las polémicas en torno al Premio Nobel de Literatura 2016 otorgado a Bob Dylan expusieron las jerarquías y diferenciaciones que las instituciones legitimadoras y el mundo académico establecen entre canción y poema, lo que equivale decir entre formas de la industria cultural y el consumo masivo y la literatura, concebida como parte de la "alta" cultura.

- Deza, Leopoldo. Compilador. *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*. Universidad Nacional de Tucumán, 2006.
- Hall, Stuart. "Notas sobre la desconstrucción de lo popular." *Historia popular y teoría socialista*, Editado por Ralph Samuel, Crítica, 1984, pp. 93-110.
- Hobsbawm, Eric. "El bandolero social." *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Crítica, 2003, pp. 28-48.
- Juárez Aldazábal, Carlos. "Sujetos populares en la poesía de Manuel J. Castilla: el caso de Eulogia Tapia." *IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Villa María, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El aire estaba quieto. Cultura popular y música folklórica*. Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2009.
- Kaliman, Ricardo. *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Universidad Nacional de Tucumán, Proyecto "Identidad y reproducción cultural en los Andes", 2003.
- Kaliman, Ricardo. "Prólogo. Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla." *Por la huella de Manuel J. Castilla*, compilado por Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, 2007, pp. 9-28.
- López, Irene. "'Tan sólo la zamba me recordará'. Configuraciones del cantor y sus prácticas en las letras del folklore moderno en Argentina." *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, n.º 8, 2010.
- López, Irene. "Tradición e innovación en la canción de folklore en Argentina. La producción de Gustavo 'Cuchi' Leguizamón." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Imágenes, memorias y sonidos, 2016, <http://nuevomundo.revues.org/69371>.
- Palermo, Zulma. *De historia, leyendas y ficciones*. Fundación del Banco del Noroeste, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Registro de memoria: Un siglo, un poeta. Raúl Aróz Anzoátegui*, Mundo Gráfico Editorial, 2009.
- Sylvester, Santiago. "La elaboración del paisaje." Prólogo a *El gozante*, Colihue, 2004, pp. 5-15.
- Sosa, Carlos Hernán. "Un universo potente y marginado: las canciones de Manuel J. Castilla." *Alba de América. Revista Literaria*, vol. 27, n.º 51/52, Instituto Literario y Cultural Hispánico, 2008, pp. 339-358.
- Sosa, Carlos Hernán. "Un tratado poético sobre los márgenes sociales. Aproximaciones al cancionero popular de Manuel J. Castilla." *Quaderni Ibero Americani. Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, Associazione Studi Iberici di Torino, n.º 102, diciembre de 2011, pp. 55-67.
- Vega, Carlos. "La ciencia del folklore." *Panorama de la música popular argentina*, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1998, pp. 19-62.