

Un tratado poético sobre los márgenes sociales. Aproximaciones al cancionero popular de Manuel J. Castilla*

Carlos Hernán Sosa
Universidad Nacional de Salta

“Un día, cuando el hombre sea libre,
la política será un canción”.
León Felipe¹

Las supuestas *Obras completas* del escritor argentino Manuel J. Castilla² reúnen unas 600 páginas, donde paradójicamente no se incluye ninguna de las aproximadamente 100 letras de canciones que el poeta produjo, de manera sostenida, desde mediados de la década de 1950 y hasta poco antes de su muerte, ocurrida en 1980. Si consideramos que el primer libro de poemas de Castilla, *Agua de lluvia*, se publicó en el año 1941, es evidente que la producción de las letras de canciones fue una constante en su escritura, cuyo estudio bien podría iluminar aspectos de su poesía éditada, complejizar el abordaje de su mirada en cuanto al tratamiento de tópicos y resoluciones retóricas, e incluso sugerir revisiones sobre periodizaciones e interpretaciones diacrónicas, ya tradicionales, dentro de su obra.

La producción de las canciones de Castilla está íntimamente vinculada con la nueva inserción social que alcanza la música folklórica, o “folklore moderno” en

*) Este trabajo se escribió en el marco del proyecto de investigación “La literatura argentina e hispanoamericana: palimpsesto de su historia, de su arte y de otras prácticas culturales de emergencia popular”, dirigido por la Mag. Amelia Royo y acreditado ante el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, en Argentina, con el n° 1497. El estudio de las letras de canciones de Manuel J. Castilla germinó a la luz de la colaboración de mucha gente, que mediante un llamado telefónico, un contacto o compartiendo material facilitaron mi tarea de recolección de las letras, especialmente de las partituras donde se conservan. Para ellos mi sincero agradecimiento: Libertad Marilef, Leopoldo Deza, Arturo Botelli, Fernando Chalabe, Ramón Navarro, Valentín Chocobar, José Cafrune, Gregorio Caro Figueroa, Juan José Botelli, Julio César Reynaga y Eduardo Madeo. A Ricardo J. Kaliman le agradezco especialmente el diálogo enriquecedor y estimulante, para compartir nuestras impresiones sobre las canciones de Castilla, y el aporte de sus trabajos críticos sobre el poeta salteño y el cancionero folklórico moderno en la República Argentina.

¹) Estos versos del poeta español León Felipe fueron usados como epígrafe de *Copajira* (1949), uno de los primeros poemarios de Castilla dedicado “A los mineros de Oruro y Potosí”.

²) Nos referimos a la única edición existente: Manuel J. Castilla, *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires, 2000.

términos de Ricardo J. Kaliman,³ hacia la década de 1940 en la Argentina, sobre todo en el ámbito consagratorio capitalino de Buenos Aires. Este novedoso “descubrimiento” de la música folklórica, y su canonización como manifestación cultural apta para tramar discursos identitarios nacionales, parece haber sido agilizado por los procesos internos de emigración poblacional hacia las grandes ciudades (Buenos Aires, Rosario y Córdoba), durante esta década. Pero lo cierto es que la “visibilidad” del fenómeno de la música folklórica, en estos grandes centros urbanos, no sólo se debió a la numerosa presencia de sus antiguos consumidores emigrantes de las provincias, sino que también logró dicho reconocimiento gracias al apoyo oficial de la digitada política cultural encarada por el régimen peronista.

Tal como ha establecido el musicólogo Rubén Pérez Bugallo, desde la década de 1940 puede apreciarse un fenómeno de operación intelectual que él denomina “nativismo”,⁴ que tendrá en la reapropiación selectiva de la música folklórica una de sus consecuencias más significativas. La tarea de dos instituciones creadas por decreto del Poder Ejecutivo Nacional: el Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección del eminente folklorista Juan Alfonso Carrizo, en el año 1943 y el Instituto de Musicología Nativa, al año siguiente, a cargo del reconocido musicólogo Carlos Vega, habrán de

³) Ricardo J. Kaliman, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes Centromeridionales”, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2003; y R. J. Kaliman, “Pisando la luna. Lo ilustrado y lo popular en Manuel J. Castilla”, en Aa. Vv., *La pequeña voz del mundo y otros ensayos. Poética, crítica, traducción*, compilación de María Eugenia Bestani y Guillermo Siles, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2007, pp. 223-234.

⁴) El autor realiza una distinción entre “tradicionalismo”, “nativismo” y “proyección folklórica”. Define como “tradicionalismo” al fenómeno cultural que exaltó el mundo rural de la pampa bonaerense y la figura del gaucho, instituyéndolos en representativos de las formas del “ser nacional argentino”, en un proceso que se iniciaría a fines del siglo XIX. Los aportes de Adolfo Prieto sobre el criollismo finisecular rioplatense, en especial su análisis de los centros criollistas, pueden servir para entender este fenómeno. (Ver Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires 1988). R. Pérez Bugallo reserva la noción de “nativismo”, acuñada por el folklorista Bruno Jacobella, para referirse a las reinterpretaciones, generalmente urbanas, de música, danzas y poesías de origen rural. Este concepto tendrá su equivalente en la noción de “proyección folklórica”, de Augusto Raúl Cortázar. Para más datos: cfr. R. Pérez Bugallo, “Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina. Labor y Huella de los Gómez Carrillo”, en Aa. Vv., *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, dirigido por Juan María Veniard, T. I., Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, San Isidro 1999, pp. 59-80.

afianzar, durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, el monitoreo en la recuperación y canonización de las formas musicales vernáculas. Como complemento de las actividades rectoras de estas instituciones se creó, además, la Comisión Nacional de Radioenseñanza y Cinematografía, en 1948, con el objetivo de producir discos, películas y programas radiales de corte nativista; mientras que, a fines de 1949, el decreto n° 33.711 reglamentó la obligatoriedad de difundir “música nacional”, en proporción equitativa con la música extranjera.⁵

Ahora bien, la “música nacional” no representaba equitativamente a todas las manifestaciones que se habían reunido bajo el rótulo de “música folklórica argentina”. Diversos factores determinaron que fueran las formas musicales propias del noroeste del país⁶ y sus cultores los que lograron mayor promoción, en detrimento de otros ritmos como por ejemplo los litoraleños,⁷ en especial el chamamé, cuya subestimación por cursi y ordinario escondía, en realidad, la desconfianza ante una forma musical que entrañaba orígenes nacionales “menos evidentes”, donde se amalgamaban sospechosos aportes de la música paraguaya y peruana y deudas musicales e instrumentales con la inmigración europea en la Mesopotamia.⁸

⁵) Para ampliar estos datos: R. Pérez Bugallo, op. cit.

⁶) Sin entrar aquí en el debate sobre un espinoso problema teórico, como es el referido a la entidad y/o conceptualización de las regiones (geográficas, históricas, culturales, literarias, etc.), aclaramos simplemente que cuando mencionamos el noroeste argentino, muy difundido también bajo la sigla NOA, aludimos -acríticamente- a la designación de una “región” formada por un conjunto de provincias, ubicadas en el ángulo noroeste del país, donde limitan con las naciones de Bolivia, Chile y Paraguay. Si bien, para complicar más la cuestión, existe discusión sobre cuáles deberían incluirse, existiría un mayor consenso respecto de la incorporación de: Catamarca, Jujuy, Salta, Santiago del Estero y Tucumán (algunos autores incluyen también a La Rioja).

⁷) Con el adjetivo “litoraleño” calificamos las formas musicales (por ejemplo, el chamamé, la chamarrita, etc.) propias de la región de la Mesopotamia (formada por las provincias de Misiones, Corrientes y Entre Ríos) y otras provincias adyacentes: Formosa, Chaco y Santa Fe.

⁸) En su minuciosa presentación de la historia musical del chamamé, R. Pérez Bugallo destaca tanto los aportes musicales paraguayos y peruanos, articulados en la tradición musical de la Mesopotamia argentina ya desde el período colonial, como así también las deudas vinculadas con formas musicales originarias de Polonia, Checoslovaquia, Reino Unido y Francia, cuyas ascendencias resultan evidentes en la actual presencia del vals, la mazurca, el chotis, la habanera y el rasguido doble. Cfr. R. Pérez Bugallo, *El chamamé*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1996.

En este panorama, que desnuda la construcción de una versión oficial de la música argentina, también debemos mencionar el papel jugado por las proscripciones del peronismo, que cercenaron el carácter “representativo” de ciertas figuras importantes en la historia del folklore argentino al no permitirles la libre difusión; como es el caso, para dar uno de los ejemplos más significativo, del cantautor Atahualpa Yupanqui,⁹ quien por su afiliación política al partido comunista sufrió la censura y la persecución, durante el peronismo e incluso luego de caída de Perón, tras la revolución “libertadora” del año 1955.

Por todo ello, debemos destacar que la aparición sucesiva de agrupaciones musicales folklóricas como Los Chalchaleros o Los Fronterizos, entre muchos otros -provenientes casi todos del noroeste del país-, debe analizarse en relación con la reafirmación de un decantado discurso identitario sobre la música nacional argentina, que sus propias prácticas promovían mediante la difusión de sus grabaciones, los recitales y sus participaciones cinematográficas, en especial en el caso de Los Fronterizos.¹⁰

Precisamente, las canciones de Castilla comenzaron a divulgarse con gran éxito, a partir de la década de 1950, gracias a las actuaciones de éstos músicos del noroeste argentino, entre los cuales merecen destacarse: Los Fronterizos, Gustavo “Cuchi” Leguizamón, Jorge Cafrune, Eduardo Falú, Los Chalchaleros, Los Cantores del Alba, Los Cantores de Quilla Huasi, el Dúo Salteño.¹¹

⁹) Para un análisis de la figura de Atahualpa Yupanqui, y su aporte en la construcción de discursos identitarios, consultar el trabajo de R. J. Kaliman, *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, op. cit.; y el reciente estudio de Eliana E. Abdala, “...guitarra dímelo tú”. *La poesía de Atahualpa Yupanqui*, Corregidor, Buenos Aires 2007.

¹⁰) Entre las películas, donde intervino este grupo folklórico, podemos mencionar: *La chica de la gitana* (1957), *Un marinero por el mundo* (1957), *Bicho raro* (1965), *Cosquín, amor y folklore* (1965), *Argentínísima* (1972), *Argentínísima 2* (1973) y *El canto cuenta su historia* (1976).

¹¹) Para puntualizar en la historia de la música folklórica en la provincia de Salta, puede consultarse: R. Pérez Bugallo, *Folklore musical de Salta*, Buenos Aires, Fundación para la Educación la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires 1988; y Arturo Botelli, *Antecedentes y apuntes para la historia de la música en Salta, s/e*, Salta 2004.

Pensadas entonces, en buena medida, para su difusión ante un público amplio y bajo la anuencia general de un contexto político-cultural favorable, las letras de Castilla ofrecen un panorama temático variado que, con el fin de ofrecer una presentación ordenada, podemos pensar en dos grupos divergentes.

Por un lado, es posible reconocer el conjunto de textos que nos acerca una faceta intimista y emotiva, que consigue en el amor, el canto, la fiesta y el culto al vino, sus variaciones subtemáticas más significativas; el segundo conjunto, sobre el cual quisiéramos detenernos en este trabajo, tiene una matriz menos hedonista, persigue una mayor proximidad con lo social, alcanzando muchas veces el tono de la denuncia, las modalidades de este tópico parecen configurar un espectro combativo que incorpora, ante todo, la situación desfavorable del trabajador y las opresiones promovidas por las injusticias sociales, en el contexto mayor de la periférica modernidad de Latinoamericana.¹²

En todo el cancionero de Castilla, sólo una breve porción de quince letras abordan esta última temática, por donde deambulan diversas representaciones del trabajador y de los parias sociales. Al igual que en varios de sus poemarios éditos, son las figuras de mineros, trabajadores urbanos y trabajadores del campo y del monte (carreros, carboneros, hacheros, arrieros) las que incitan el canto. La estrategia elegida para “mostrarnos” al trabajador aúna, calculadamente, la descripción de la tarea cotidiana, que pudiera valer como representativa de todo un colectivo, y la particular consideración de un sujeto, muchas veces con nombre y apellido, como un modo de aquilatar la tensión entre grupo e individualidad. Es el caso, por ejemplo, del protagonista de “Cantor del obraje”:

¹²) En este trabajo consideramos especialmente las letras de las siguientes canciones: “Arpa ciega”, “Amores de la vendimia”, “Balderrama”, “Canción de las cantinas”, “Canción del que no hace nada”, “El silbador”, “Chaya por Toconás”, “Evangelina Gutiérrez”, “La palliri”, “La Pelayo Alarcón”, “Maturana”, “Minero potosino”, “Navidad de Juanito Laguna”, “Pastor de nubes”, “Yo soy el huaino”, “Zamba de Argamonte”, “Zamba del carbonero”, “Zamba del carrero” y “Zamba de Juan Panadero”.

Los sábados al obraje
solito por las picadas,
el guitarrero Juan Ponce } bis
como sin querer llegaba. }

En la noche los hacheros
alegres porque les canta,
se ríen de a pedacito } bis
igual que brasa soplada. }

*Cuando Juan Ponce
larga en el monte su voz pastosa
el hacha de la luna se derrama
hoja por hoja.*

Sus zambas brotan floridas
y en los ojos se le empañan,
cuando recuerda mujeres } bis
se le endulza la distancia. }

Cantor pobre de los montes
se va en el alba borracho,
la guitarra con su sombra } bis
lo llevan crucificado.¹³ }

De este modo, las canciones no desaprovechan el ademán perlocutivo de una arenga crítica (de grupo), pero lo hacen sin perder nunca de vista la historia única (irrepetible) de cada personaje. En todo caso, las historias del hachero Juan Ponce, la zafra Evangelina Gutiérrez, el carbonero chileno Maturana, el panadero Juan Riera, el arriero Baltasar Guzmán o la vendimiadora Rosa Mamaní,¹⁴ oscilan a menudo entre la admonición de una parábola y el espontáneo festejo de la vida, cuyas aisladas experiencias revivificadoras y epifánicas -como el carnaval, la borrachera, el canto y el baile- asoman con frecuencia tras el árido desliz de la denuncia. No hay aquí compensaciones imaginarias, sino el muestrario de una concepción filosófica donde se dimensiona la existencia del hombre y para la cual no tienen cabida los discursos maniqueos. Claramente, en estas canciones dedicadas a los trabajadores no hay un

¹³) Gustavo Leguizamón y Manuel J. Castilla, *Cantor del obraje*, Editorial Lagos, Buenos Aires 1973. Para la transcripción de las letras de las canciones, en este artículo, hemos utilizado, siempre que nos fue posible, las versiones volcadas por el poeta en las partituras éditas. Intentando ser fiel con las indicaciones especificadas para estos textos, subrayamos en itálica las estrofas que funcionan como estribillos y marcamos con llaves los bises.

¹⁴) En la enumeración de personajes aludimos a los protagonistas de las siguientes canciones: “Cantor del obraje”, “Evangelina Gutiérrez”, “Maturana”, “Zamba de Juan Panadero”, “Zamba de Don Balta”, “Canción del caballo sin jinete” y “Amores de la vendimia”.

cosmos sólo unificado por la denuncia,¹⁵ porque así como las diferentes tareas laborales entrañan un motivo para el canto, también lo justifica el famoso “solo estar”, aguda filosofía que diluye la tiranía eficientista del tiempo y le restituye al hombre su integridad existencial, como punzante “rebelión anticapitalista” que alcanza una de sus expresiones más contundentes en la “Canción del que no hace nada”:

Yo soy el que no hace nada,
el que se queda
mirando cómo las nubes
altas, se alejan.

Bajo de los guayacanes
estoy estando
y los caranchos que pasan
me van llevando.

Con su larga mano de agua
me toca el viento,
y yo no sé porqué siento
que estoy más lejos.

Yo estoy nomás.
Me va tapando los ojos
la eternidad.¹⁶

La gestación de esta particular cosmovisión, que atenúa las posibilidades del tono combativo o la presencia de los colectivos de barricada, también privilegia perfiles menos estruendosos en sus numerosos intentos por representar a las víctimas, a los parias sociales. Los mendigos, los ladrones, los cuatreros y los borrachines de Castilla alcanzan siempre relieves egregios, sus figuras exhiben cierta fresca ética que no las reduce jamás a una postal de la piedad, pensemos por ejemplo en el protagonista de la zamba titulada “Arpa ciega”:

Pedro Gallegos, ciego,

¹⁵) Cfr. R. J. Kaliman, “Viña y cielo, luna y arena. El espacio calchaquí en el folclore argentino moderno”, *Anales. Nueva Época*, 6, 2003, pp. 443-460; y R. J. Kaliman, “‘Ese que no ha sido nada’. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino”, en Aa. Vv., *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados. VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica*, compilación de Ana María Dupey y María Inés Poduje, Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa, Santa Rosa 2006, pp. 133-140.

¹⁶) G. Leguizamón y M. Castilla, *Canción del que no hace nada*, Editorial Lagos, Buenos Aires 1970. Para el tópico de “el solo estar” en la obra de Castilla, consultar el artículo de Alicia Chibán, «El “solo estar” del hombre del noroeste en la poesía de Manuel J. Castilla», en Aa. Vv., *Actas del Simposio de Literatura Regional*, T. 2, Universidad Nacional de Salta, Salta 1980, pp. 275-289.

tu luz ausente canta
cuando llora lloviendo } bis
sobre el mercado tu arpa. }

Triste cantar perdido
tu lazarillo lava
con su canto las niñas } bis
de tus ojos ahogadas. }

*Pedro Gallegos, cuando,
tus manos se deshagan,
¿donde se irá ese huayno
tristecito de tu alma?
lo mojará la lluvia
lila y oro de tu arpa.*

Vamos por aguaceros
que de tu voz resbalan
desde Puno hasta el cielo } bis
que piensa el Titicaca. }

De su boca nacen
dulces palomas mansas
y en la tuya se sueña } bis
la sonrisa lejana.¹⁷ }

Es más, pareciera que la tragedia que oprime la existencia de quienes habitan, o sobreviven, en la periferia social, resulta ser siempre personal, la experiencia del hombre no se diluye así en el anonimato del grupo. Una de las más potentes canciones creadas por Castilla, la “Chaya por Toconás”, modula precisamente su elegía como auténtica ofrenda al individuo, considerando el carácter performativo propio de la chaya:¹⁸

*Juan Benito Toconás
sale borracho al camino
va cantando el carnaval
va riéndolo en alarido*

¹⁷) Valladares, Rolando “Chivo”, *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*, comp., ed. de partituras y dir. gral. de Leopoldo Deza, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2006, p. 35.

¹⁸) Los diccionarios especializados definen: “Challa, chaya. f. r. Ritual nativo por el que se rinde culto a la Pachamama. Consiste en aspergar o chalar (V.) sobre la tierra una parte del licor o la bebida, repitiendo. «Recibilo, Pachamama...»”. (María Fanny Osán de Pérez Sáez y Vicente J. Pérez Sáez, *Diccionario de americanismos en Salta y Jujuy (República Argentina)*, Arco Libros y Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, Buenos Aires 2006, p. 183). La chaya es una práctica de origen ritual propia de los pueblos aborígenes de la zona andina, que pervive hasta nuestros días. Consiste, básicamente, en una ofrenda con fines de agradecimiento efectuada a las divinidades de la tierra, especialmente a la Pachamama. En la actualidad, durante el ritual se realiza un hoyo en la tierra donde se derraman las ofrendas, constituidas generalmente por alimentos, bebidas y tabaco, luego de haber probado de ellas en una suerte de comunión donde se comparte y devuelve a la tierra los dones recibidos. Los momentos del año en que se realiza varían, aunque suele ser una práctica frecuente en el carnaval y en otras circunstancias puntuales y aisladas, como por ejemplo la inauguración de una casa, etc.

*por el alto de La Viña
de Jujuy bien alegrito.*

La muerte va disfrazada
de muerte tomando un vino
le pone una mano al hombro } bis
y en la otra lleva un cuchillo. }

Un erke desde los huacos
adivinándolo herido
lo ve pasar y resuella } bis
su llanto como un quejido. }

*Juan Benito Toconás
va tanteando su destino
después en medio la noche
la bolaceada del vino
se le derrama del bulto
y se le va por un hilo.*

Debajo de un algarrobo
stando el estrellero.¹⁹

Este tratamiento poético del marginado resulta sintomático si consideramos que durante la década de 1960, en la Argentina, se iniciaba el Movimiento Nuevo Cancionero, fundado por el compositor Armando Tejada Gómez, donde la canción de protesta sí ocupó un lugar preponderante. Si bien no exploraremos en este trabajo los vínculos entre el poeta salteño y este movimiento, una rápida compulsión del cancionero de Castilla nos advierte que el sustrato político combativo, distintivo del Movimiento Nuevo Cancionero, no parece haber dejado una impronta relevante. Tanto en las temáticas como en los usos retóricos, que ensaya el conjunto de las letras, resulta especialmente notoria la falta de asunción de un compromiso político efectivo o de una perspectiva de clase, y la ausencia, además, de figuras literarias paradigmáticas como el patrón o el capataz. Sólo encontramos dos excepciones en este punto, la canción “Evangelina Gutiérrez”, que aborda el tema de la explotación infantil en los ingenios jujeños, y la zamba “Navidad de Juanito Laguna”, que trata sobre el niño en la miseria. Aunque indagando con más detalle los textos, observamos que en el primer caso estamos frente a un poema editado, publicado en *El cielo lejos* (1959), que luego fue

¹⁹) G. Leguizamón y M. Castilla, *Chaya por Toconás*, s/e, s/f.

musicalizado por Rolando “Chivo” Valladares, mientras que en el caso de Juanito Laguna ya la elección del personaje traía aparejada la tónica de denuncia, que le había impreso su creador, el pintor rosarino Antonio Berni.²⁰ En ambos casos, la fuerte impronta crítica parece haber sido entonces preexistente a ambas canciones. Por otra parte, también resulta subrayable que, en la bohemia salteña de la década de 1960, se gestó la configuración de una imagen de artista trashumante, poeta-cantor-titiritero, carnavalero y cultor del vino, que identificaba una fluctuante formación cultural,²¹ integrada por el propio Castilla, que no tuvo ciertamente en la militancia política un elemento de cohesión efectiva.²²

En este sentido, podemos expresar que el compromiso de las canciones tiene mayor proximidad con la conmoción generada ante los quiebres del hombre y la fatalidad de la vida, modulada desde un enorme respeto y una profunda revalorización de la cultura de los sectores populares representados, que a partidismo político alguno; una circunstancia que vuelve a intersectar las letras con algunos poemarios del autor como *Luna muerta* (1944), *Copajira* (1949) o *Norte adentro* (1954). Tradicionalmente se han reconocido dos períodos literarios en la obra editada de Castilla: un “primer momento”, que abarca el nerudiano *La niebla y el árbol* (1946) y los satelitales cuatro

²⁰) Para la vinculación de este personaje de Antonio Berni con el cancionero popular argentino del siglo XX, consultar el artículo de Mercedes Castelanelli, “Juanito del desecho. De la imagen plástica al cancionero popular argentino”, inédito, trabajo presentado en el *Congreso Internacional Cuestiones Críticas* (Rosario, Argentina, 17-19 de octubre de 2007).

²¹) Al emplear esta categoría sigo los postulados teóricos de Raymond Williams. Consultar Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona 1980; y R. Williams, *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona 1981.

²²) Como análisis del período inmediatamente anterior a la bohemia salteña de la década de 1960, puede consultarse nuestro estudio sobre la revista *Ángulo*, empresa editorial que a fines de los años 40 aglutina a varios de los futuros integrantes de la bohemia de los 60. Consultar Mercedes Castelanelli y Carlos Hernán Sosa, “Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional”, en Aa. Vv., *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje*, coordinación de Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, Salta 2007, pp. 169-197; y M. Castelanelli y C. Sosa, “Los colores de las palabras. (Sobre Manuel J. Castilla y las artes plásticas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37. (En prensa).

poemarios de fuerte compromiso social;²³ y el período de “madurez literaria”, iniciado con *De solo estar* (1957), texto que junto a algunos de los últimos poemarios como *Cantos del gozante* (1963) o *Bajo las lentas nubes* (1972) constituyen sus exponentes más ambiciosos en cuanto a experimentación discursiva. Sin embargo, cuando se articula la producción de las canciones con los poemarios éditos se advierte que, en realidad, la preocupación de índole social es una constante, que se mantiene incluso en éste último período durante las décadas de 1960 y 1970; sólo que ahora aparece reencauzada en la producción de las canciones, de circulación más popular. Una opción que evidencia, tal como han sugerido algunos críticos, el reconocimiento por parte de Castilla de dos circuitos de producción,²⁴ con sus correspondientes manejos discursivos. Pensemos, por ejemplo, que mientras que en los últimos poemarios éditos los textos se encrespan en densidad retórica explorando los desmadres del verso libre -configurando el estilo poético que hoy personaliza la lírica de Castilla- en las canciones rara vez se abandona el octosílabo y se comprimen significados, pues todo se amolda al género discursivo de la canción y a las necesidades temáticas de los estilos musicales que dictaminan el tono festivo para los carnavales, el elegíaco para las vidaladas o el amoroso o reflexivo para las zambas.

La configuración de éstos dos ámbitos de circulación, tan fuertemente trazados en los últimos años de vida del poeta, puede prestarse a diversas interpretaciones. Una visión recelosa podría alertar sobre cierta modulación populista, súbdita de la coyuntura histórica y las necesidades de mercado contemporáneas, y ver en las canciones -sobre todo en el importante corpus dedicado al tema amoroso- productos ad-hoc, que desde una percepción prejuiciosa sobre los consumidores, elaboraba versiones depuradas de las exuberancias y los preciosismos que abarrotaban con densidad la poesía editada de

²³) Nos referimos a los siguientes poemarios: *Luna muerta* (1944), *Copajira* (1949), *La tierra de uno* (1951) y *Norte adentro* (1954).

²⁴) Cfr. R. J. Kaliman, “Pisando la luna. Lo ilustrado y lo popular en Manuel J. Castilla”, op. cit.

Castilla. Una posición menos condenatoria, podría comprender el registro alivianado de las canciones, incluso las tibiezas en la denuncia social, ante todo por la pertenencia a un género discursivo que despliega estrategias -de recepción, nemotécnicas y de consumo material- adaptadas a un contexto de difusión prefijado: la Argentina de mediados del siglo XX -y especialmente, los circuitos de consumo masivo en las grandes ciudades del país. Asimismo, en este punto no podemos dejar de mencionar otro condicionamiento complejo como es el maridaje entre letra y música, controvertida relación que aquí tampoco consideramos, que constituye siempre la matriz significativa de toda canción, y cuyas profundas huellas perduran en el producto final. En este caso debemos reconocer, además, que la transmutación de letra a canción opta por diversos caminos en estos textos del autor, y los grados de intervención de compositor, letrista y versionista varían en cada caso.

Como resulta evidente, es necesario terciar en esta problemática, pues las dos perspectivas -aunque extremas- aportan un haz de luz para acercarnos a las canciones; rescatemos, entonces, como uno de los aspectos más apreciables y concluyentes de nuestras consideraciones, la presencia de esta evidente dosificación retórica e ideológica en los distintos géneros encarados dentro de la producción de Castilla.²⁵ Este punto nos introduce, además, en un problema metodológico, frecuente en los estudios literarios, el referido a cómo sopesar los matices ideológicos encontrados que un mismo autor calibra, y vehiculiza discursivamente, al momento de configurar una obra en distintos niveles de registros ideológicos que, además, parecen funcionar como guiños cómplices destinados a diferentes tipos de público. Si bien es cierto que no podemos seguir siendo

²⁵) La obra del poeta salteño tiene otro importante corpus de textos complementario que merece ser considerado, el formado por la columna diaria que escribió para el periódico *El Intransigente*, de la ciudad de Salta, desde mediados de la década de 1940, numeroso material que todavía no parece haber sido estudiado. Un análisis de las colaboraciones en este diario permitiría dirimir algunas cuestiones referidas al ideario político de Castilla, tradicionalmente caracterizado como una moderada simpatía partidaria por la Unión Cívica Radical Argentina, que resulta inexcusable al momento de revisar las canciones, sobre todo en el caso de las representaciones del trabajador.

ingenuos respecto de estos “direccionamiento” textuales hacia receptores específicos, pues hemos aprendido -con Roger Chartier-²⁶ que los procesos de circulación y recepción literarios son mucho más complejos y transgreden cualquier intento de encorsetamiento previo al proceso mismo de recepción, tampoco podemos negar la existencia de esta problemática perfilada en la obra poética de Castilla, sobre todo en sus canciones.

Un conflicto éste último que se vuelve muy significativo, especialmente, en el caso de Castilla, en cuya producción se ha ido conformando una peculiar “figura de escritor”,²⁷ eminente crítico de las desigualdades sociales y compañero de los sectores populares en las adversidades de la vida; imagen que, superando los lindes de lo literario, perdura en la actualidad, abrigado por la dinámica propia de los imaginarios sociales, fundamentalmente en el ámbito del noroeste argentino. Una investigación más minuciosa de su obra, que inquiera en detalle sobre todo en aquellos sectores menos estudiados por la crítica especializada, contribuirá a complejizar la mirada sobre las representaciones de la sociedad argentina contemporánea -ante todo la encuadrada en la vida del noroeste argentino- que el conjunto de los textos de Castilla ha ido tramando. De esta manera, un abordaje más orgánico nos permitiría rescatar de su producción el equilibrio de todos los ecos y las resonancias internas, pero también la existencia,

²⁶) Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona 1992. Ver especialmente su estudio sobre la circulación de la colección popular de la Biblioteca Azul, un ejemplo paradigmático de la historia cultural, donde se deconstruye la polarización culto-popular, en el terreno de la historia de la lectura en Occidente. R. Chartier “Introducción a una historia de las prácticas de lectura en la era moderna (siglo XVI-XVIII)”, en op. cit., pp. 107-120.

²⁷) Seguimos, en este punto la caracterización teórica propuesta por María Teresa Gramuglio, quien plantea que los escritores frecuentemente construyen en sus textos “figuras de escritor” que: “suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícitas y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos”. María Teresa Gramuglio, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón et alii, *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, Santa Fe 1992, p. 37. Lo relevante de esta categoría de Gramuglio es que nos permite revisar el modo en que los escritores, a través de estas construcciones discursivas, piensan “su lugar en la literatura” y “su lugar en la sociedad”.

inevitable y humana, de algunas tonalidades incongruentes, producidas en muchos casos por las variaciones dentro de su propio derrotero ideológico y político.

Frente a esta constatación, que supera los objetivos iniciales de nuestro artículo, analizar las representaciones de los sectores sociales populares en su cancionero, se abren numerosas direcciones que invitan a continuar con una renovada indagación -que bascule entre el análisis literario y el sustrato ideológico de las representaciones- sobre la totalidad de la obra del poeta salteño. Hasta que finalicemos esa tarea, tomemos entonces estas notas como afirmaciones provisionarias y disparadores que esperamos resuelvan la complejidad de sus interrogantes, aún pendientes, en el futuro.

Bibliografía

- Abdala, Eliana E, “...guitarra dímelo tú”. *La poesía de Atahualpa Yupanqui*, Corregidor, Buenos Aires 2007.
- Botelli, Arturo, *Antecedentes y apuntes para la historia de la música en Salta*, s/e, Salta 2004.
- Castelanelli, Mercedes, “Juanito del desecho. De la imagen plástica al cancionero popular argentino”, inédito, trabajo presentado en el *Congreso Internacional Cuestiones Críticas* (Rosario, Argentina, 17-19 de octubre de 2007).
- Castelanelli, Mercedes y Sosa, Carlos Hernán, “Del grupo La Carpa a la revista *Ángulo*: continuidades de un proyecto cultural. Lo interdisciplinario como alternativa para diseñar una identidad regional”, en Aa Vv., *Por la huella de Manuel J. Castilla. Edición homenaje*, coordinación de Amelia Royo y Olga Armata, Ediciones del Robledal, Salta 2007, pp. 169-197.
- “Los colores de las palabras. (Sobre Manuel J. Castilla y las artes plásticas)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 37. (En prensa).
- Castilla, Manuel J., *Obras completas*, Corregidor, Buenos Aires 2000.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona 1992.
- Chibán, Alicia, «El “solo estar” del hombre del noroeste en la poesía de Manuel J. Castilla», en Aa. Vv., *Actas del Simposio de Literatura Regional*, T. 2, Universidad Nacional de Salta, Salta 1980, pp. 275-289.
- Gramuglio, María Teresa, “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón et alii, *La escritura argentina*, Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, Santa Fe 1992, pp. 35-64.
- Kaliman, Ricardo J., *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*, Proyecto “Identidad y reproducción cultural en los Andes Centromeridionales”, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2003.

- “Viña y cielo, luna y arena. El espacio calchaquí en el folclore argentino moderno”, *Anales. Nueva Época*, 6, 2003, pp. 443-460.
- “‘Ese que no ha sido nada’. Representación de los trabajadores en las letras del folclore moderno argentino”, en Aa. Vv., *La narrativa folklórica como proceso social y cultural. Mundos representados y mundos interpretados. VI Jornadas de estudio de la Narrativa Folklórica*, compilación de Ana María Dupey y María Inés Poduje, Subsecretaría de Cultura del Gobierno de La Pampa, Santa Rosa 2006, pp. 133-140.
- “Pisando la luna. Lo ilustrado y lo popular en Manuel J. Castilla”, en Aa. Vv., *La pequeña voz del mundo y otros ensayos. Poética, crítica, traducción*, compilación de María Eugenia Bestani y Guillermo Siles, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2007, pp. 223-234.
- Leguizamón, Gustavo y Castilla, Manuel, *Canción del que no hace nada*, Editorial Lagos, Buenos Aires 1970.
- *Cantor del obraje*, Editorial Lagos, Buenos Aires 1973.
- *Chaya por Toconás, s/e, s/f.*
- Osán de Pérez Sáez, María Fanny y Pérez Sáez, Vicente J., *Diccionario de americanismos en Salta y Jujuy (República Argentina)*, Arco Libros y Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, Buenos Aires 2006.
- Pérez Bugallo, Rubén, *Folklore musical de Salta*, Buenos Aires, Fundación para la Educación la Ciencia y la Cultura, Buenos Aires 1988
- *El chamamé*, Ediciones del Sol, Buenos Aires 1996.
- “Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música argentina. Labor y Huella de los Gómez Carrillo”, en Aa. Vv., *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, dirección de Juan María Veniard, T. I, Academia de Ciencias y Artes de San Isidro, San Isidro 1999, pp. 59-80.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en al formación de la Argentina moderna*, Sudamericana, Buenos Aires 1988.
- Valladares, Rolando “Chivo”, *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*, comp., ed. de partituras y dir. gral. de Leopoldo Deza, Universidad Nacional de Tucumán, San Miguel de Tucumán 2006.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona 1980.
- *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Paidós, Barcelona 1981.