

LA LÍRICA DE MANUEL J. CASTILLA ¿un acercamiento a lo popular?¹

Lic. Elisa Moyano

Facultad de Humanidades

UNSa

Manuel J. Castilla, poeta salteño de la generación del '40, a pesar de haber utilizado en su obra ⁽¹⁾ tanto los octosílabos de coplas y romances como los versos de siete, los once sílabas y los alejandrinos propios de la poesía culta, fue considerado un poeta popular. Y esto es posible porque la crítica ha pregonado su regionalismo (Chibán, 1982: 132) porque intentó transmitir el amor por “un retazo del país” o por el interés “por la tragedia del indio” (Chibán, 1982: 132) como todos los integrantes del grupo “La Carpa” al que pertenecía; porque prolongó un libro de copias (Gurevich, 1964), porque fue el autor de numerosas letras de zambas ⁽²⁾, pero sólo un estudio de las huellas que la lírica popular ha dejado en sus textos, nos permitirá confirmar o negar dicha afirmación.

Este trabajo, intentará rastrear la voz del otro cultural en los textos de Castilla, en otras palabras, la dinámica que las coplas incluidas tienen con los textos; y constará de tres partes, que se corresponden con tres etapas de la obra de Castilla.

En la primera, la copla que sirve de epígrafe es trabajada en algún poema en particular que la toma como intertexto y que invierte su sentido inicial.

¹ Este trabajo fue leído en el IIº CONGRESO LATINOAMERICANO DE FOLKLORE DEL MERCOSUR y VIº JORNADAS NACIONALES DE FOLKLORE organizadas por el Instituto Nacional de Profesorado de Folklore en Buenos Aires – Argentina del 12 al 15 de Noviembre de 1996

En la segunda, se produce un cambio radical: la copla, que sigue siendo usada sólo como epígrafe, es refrendada y ampliada en el poemario.

En tercer lugar, la copla es incluida en el cuerpo del poema, produciéndose un cambio de punto de vista en la enunciación: el sujeto enunciativo no es un alter ego del poeta, el otro cultural parece hablar en el poema.

Este acercamiento a las formas de transmisión oral, acompañado de ese progresivo ceder la palabra al otro, ¿significa un abandono de la estética culta, un apropiarse de la estética popular, o se trata de un juego propio del campo literario de aquellos años, en búsqueda de la hegemonía discursiva? Veamos.

La tierra de uno (1947), es el primer poemario que trae como epígrafe una copla. Este gesto inicial ya no será abandonado por el poeta.

Yo soy de Pozo del Sauce
quiero mi monte y mi cielo
si un garabato me ciega
para mí no habrá consuelo.

Cancionero Popular de Salta
(O.C. T. II p. 11)

El sujeto que enuncia la copla evidencia su amor por la tierra propia. Veamos cómo, a través de repeticiones de palabras, de palabras cargadas de semas negativos (relación con el delito y la inclemencia del clima) y de toda una adjetivación que remite del mismo modo a

situaciones agobiantes, como la soledad y la tristeza, el poema “Chaco” produce un efecto de disgusto en relación al monte:

Arena, arena, arena para los bandoleros,
para el que no se mueve y el que está caminando,
para el que cuatrerea noche adentro
y el sueño se le llena de cuchillos;
arena, arena roja y chaguarales,
seca sangre del chaco,
arena para el indio, suave cielo de barro.

Vengan las algarrobas con su sueño de aloja,
venga la luna de maíz maduro
y caiga sobre el baile de los tobas!
Atrás Sombrero negro,
atrás Pozo del Sauce,
atrás la copla sola sobre los garabatos.
Atrás la carne triste
donde duerme la fuerza de oscuros derrumbes.

Monte, monte y más monte,
monte y senderos, solos, por el chaco,
monte de carnosos cueros de coletos,
alzando yacarés en los yuchanes
y hondo en los ojos de las caballadas.

Monte en las breas verdes y profundas
y por la luz en flor de los chañares,
rojo quemado y sucio
sobre la carne en charqui del alambre.

Vengan las lluvias cada nueve meses,
venga la muerte por los arenales
de punta en tigres y en los contrabandos!
Atrás Pozo del Zorro,
más atrás Luna Muerta
y más atrás Dragones y palmares
que el monte es monte y monte para siempre!

(O.C. T. II pp 42 y 43)

El poema es sumamente hermético, pero la repetición de palabras (arena, monte, atrás), unida a una cantidad considerable de palabras de semas negativos por las causas ya enunciadas (bandoleros, cuatros, cuchillos, contrabando, arena roja, lluvias cada nueve meses), la adjetivación (seca sangre, copla sola, carne triste, oscuros derrumbes, rojo quemado y sucio), va produciendo ese efecto de rechazo, de valoración absolutamente negativa del chaco.

Así, a pesar de tomar palabras de la copla, el poema invierte su sentido y de un canto a la vida (la copla) llegamos a un canto al agobio, y a la muerte (el poema).

En el poema "Carnaval" volvemos a encontrar el distanciamiento entre éste y su epígrafe, una copla del "Cancionero Popular de Salta".

Acabándose el vino
qué camino tomaré;

Por convidadores que en este tiempo se derraman de coplas
y miden su alegría por un quebrado tallo de albahaca;
por la muerte que llega a los cantores retorciendo arrogancias;
por los hermanos que se llaman vino y andan farreando en las bagualas;
por los que desenlazan sus zambas y sus gatos
y en cuyos dedos quiebran las chacareras su risa de madera
o terminan tragándose la ceniza del miércoles con la cara hacia el cielo;
por todo eso que a uno le ensombrece la sangre o se la quema
escribo el canto de las gentes humildes de mi provincia.

(O.C. T. II p. 36)

El sujeto de la enunciación se distancia, así como en “Chaco”, del sujeto al enunciado.

Ocurre lo contrario en los seis libros siguientes de Castilla, ya que la copia que les sirve como epígrafe es ampliada y refrendada por el libro mismo.

Vamos a realizar un recorrido por los epígrafes para mostrar cómo éstos acompañan cierto paso de la euforia a la disforia que, en un movimiento de tipo pendular, se da en los poemarios.

El epígrafe de **Norte Adentro** (1950-1953) anuncia la carga elegíaca del libro:

Voy a cantar una copla
por si acaso muera yo,
porque nosotros los hombres
hoy somos mañana no.

Copla de Baguala Fronteriza
(O.C. T. II p. 49)

Los enunciatarios que van construyendo los textos son hombres de tierra adentro (este hecho explica el título del poemario) o personas que han muerto (lo que explica porqué una “carga elegíaca” pesa intermitentemente). Un recorrido por los títulos de los poemas confirmará nuestras afirmaciones: “Gertrudis Chale, in memoriam” (p.51), “Elegía a Esteco” (p.55), “Entierro de San Antonio de los Cobres” (p.60), “Responso por María Adela Agudo” (p.68), entre otros.

“Tierra”, primera parte de *El cielo lejos* (1959), es la continuación de *Norte adentro* en lo que hace a la temática regional. El tono elegíaco ha desaparecido, lo que justifica la elección del epígrafe:

Quién ha dicho que me he muerto
´tando más verde que el yuyo.
Soy hermano del verano,
primo hermano del coyuyo.

Baguala popular salteña
(O.C.T. II, p. 139)

Bajo las lentas nubes (1963) y *Poseción entre pájaros* (1966) poseen un enunciario común: la tierra, a quien se dirige la palabra en varios poemas.

Sólo las coplas que sirven de epígrafes mantienen, a esta altura de la obra de Castilla, y transmiten, como los libros que nos ocupan, una euforia sostenida:

Qué pena tiene la muerte
cuando de su calavera
siente crecer en silencio
la flor de la primavera.

Cuando se muera el que canta
no lloren ni tengan pena,
ponganién cajón de barro,
prendanién velas de arena.

Cancionero Popular de Salta (O.C.T. III; pp. 9 y 41)

Es la euforia del que puede volver de la muerte, ya por el canto, ya a través de la naturaleza.

Todo esto que celebro

bajo las lentas nubes solitarias
este polvo que cae
sucio sobre mis ojos
es mi dulce región mediterránea.

Yo cuento que la miro.
Más como digo ahora mi alegría,
como la saco fuera de mi sangre
y la entrego a vosotros
para que festejéis su barrosa hermosura?
(O.C.T. III; p. 11)

Era la fiesta del maíz, entonces.
Del maíz y la chicha.
Y de las alegrías abiertas como frutas al sol.
.....
(O.C.T. III; p. 55)

Andenes al ocaso es el momento del descenso, de la caída. La visión del paisaje oscila con la nostalgia de la infancia. La disforia desaparece ya en el epígrafe, que no es esta vez una copia sino una creencia maya:

De noche la tierra sube
por los huesos del hombre dormido
como un humo verde.
(O.C. T. III; p. 71)

No es el triunfo de la vida más allá de la muerte como en los dos poemarios anteriores, sino el diario morir del hombre, el diario irse convirtiendo en tierra. Aparece la palabra “triste” (O.C.T. III; pp. 80 y 81). También en los grados comparativo y superlativo “más triste” (O.C.T. III; p. 90) y “tristísimo” (O.C.T. III; p. 76).

El verde vuelve (1970), nueva resurrección de la alegría, tiene como epígrafe la siguiente copla:

Qué lindo para el verano
cuando propicia a llover
todos los árboles viejos
vuelven a reverdecer.

Cancionero Popular de Salta (O.C.T. III, p. 111)

El epígrafe de *Cantos del gozante* (1972) prefigura la trasmutación propia de la tercera etapa en la que no habla un alter ego del poeta sino el otro cultural.

En los montes yo soy tigre
en los pajonales león,
en los champales soy zorro
y en los poleales ratón.

Cancionero Popular de Salta (O.C. T. IV, p. 9)

La transformación se da a nivel enunciativo. El sujeto es otro. En un caso concreto (el poema "El gozante") se trata de un árbol:

Estoy solo de espaldas transformándome.
En este mismo instante un saurio me envejece y soy leña
y miro por los ojos de las alas de las mariposas
un ocaso vinoso y transparente.

(O.C. T. IV; p. 11)

En el poema "Si me pongo la muerte" de *Cantos del gozante*, un sujeto hasta ese momento no identificado habla:

Si me caigo y me duermo
tan sólo me recuerdo
si una mujer enlaza en mi sombrero
un collar de albahaca y maravillas.

El uso del “recuerdo” por despierto, que ya había aparecido en el poema que habla del angelito, uso regional del verbo recordar, da un atisbo que unido al símbolo del carnaval, la “albahaca”, comienza a sugerir quién puede ser el sujeto.

Yo soy el que se arrima. El que llega pidiendo
sombrero en mano un vino si les sobra
y se sienta si quieren y si le piden canta:

*Quando me dé por morirme
sobre mis pasos andando
voy a volver a las carpas
para borrarlos.*

Por primera vez el sujeto enunciativo de la copla es el mismo que el del poema. Hay una total consustanciación. Por otro lado, esta pequeña composición no está como epígrafe que se contesta o se amplía, como había ocurrido hasta ahora, sino que queda incluida en el interior del poema.

Hacia el final del mismo se explicita quién es el sujeto de la enunciación, es el carnaval:

Me hacen nacer. Contento me trajinan,
no sé porque me matan si me pierdo borracho, amanecido
me sepultan el miércoles
y en la tierra que me echan por taparme
mi boca vieja brota más lechosa y más nueva.

El texto, verdadera visión desde dentro de la fiesta, invierte la visión negativa o ambigua presente en el poema “Carnaval” ya mencionado, para plantar a la orgía carnavalera como un verdadero rito de renovación:

Soy un pánico solo,
la risa del relámpago,
lo que sueña en ustedes cuando sueñan con flores,
el verdor que se cae desde Dios
si se ha olvidado, arriba, de alegrarse en la tierra.

(O.C.T. IV; pp. 29, 30, 31)

El poema inédito, editado en las **Obras completas** (1990), “Desentierro del carnaval” pareciera ser la continuación de “Si me pongo la muerte”, el sujeto que habla es el mismo; la copla queda incluida; el sentido ritual de comunicación con los dioses que moran en estratos inferiores, a fin de renovar las energías de la naturaleza, se ve reforzado:

Aquí estoy esperando mi propio desentierro.
Es el tiempo en que broto entre los yuyarales y los páramos
porque es poca la tierra que me echaron encima.
Me acuerdo que cantaban:

*“ya se ha muerto el carnaval
ya lo llevan a enterrar
echenlé poquita tierra
que se vuelva a levantar”*

Mi alegría más honda los va viendo venir
aunque tengo los ojos cegados por la arcilla.

Tiemblo entero por la guitarra
y está el tambor cavándome y llamándome
y el acordeón del ciego, su cabeza moviéndose
como si oyera nombrarse por la música blanca
que le alisa los ojos.

Aquí a mi lado yace, hundida, la Pachamama,

Madre de todos.

Y le tapan el hambre con comida y con coca
para que no los trague
y vuelva en pariciones su bondad pedigüeña
saltando entre banderas verdes y rojas y amarillas.

Ahora están cavando encima mío con quijadas de toro,
con uñas y cuchillos.

Ya soy de ellos, me despiertan rojo y me levantan
y el diablo que soy yo va entre sus hombros
astas al viento y risa desbocada,
escupiendo reseca serpentina
igual que una intragable comida a la intemperie.

Junto al volcán ya las mujeres bailan conmigo
al pie del montañón verdoso y mudo.

Se anillan y se desanillan, enlazándose.

Llevan al aire mi corazón ceñido con venas de bejucos
goteando tierra,
alegre para siempre.

(O.C. T. IV; pp 98 y 99)

Una diferencia que no llega a ser sustancial: el sujeto que enuncia en el poema y el sujeto que lo hace en la copia no coinciden. Hablan el carnaval y alguien que, si bien parece mirar desde afuera: “ya se ha muerto...”, “ya lo llevan...”, se incluye a través de su deseo: “echenlé poquita tierra / que se vuelva a levantar”.

La totalidad de la obra de Manuel J. Castilla es una muestra más de lo que los mecanismos de enunciación se ven afectados por el cambio en la relación entre los

discursos y sus condiciones de producción. En efecto, entre los años cuarenta y fines de los setenta, mucha agua ha corrido en Latinoamérica y en su literatura. En la década del treinta, la narrativa social importaba los esquemas del realismo socialista; por esos mismos años, en las ciudades latinoamericanas, se conformaban la narrativa fantástica y la realista crítica. Ante el empuje de las nuevas corrientes, el regionalismo -que las había precedido- se vio ante la normativa de modernizarse o morir. La lírica no estuvo exenta de esta variación en las condiciones productivas de los textos y así como el realismo socialista había instaurado el “odio de las clases en el campo, los personajes unidimensionales y agrupados en bando” (Adoum, 1974) en la narrativa, la lírica -al menos la de Manuel J. Castilla- eligió tipos: el indio y el minero que puso en el polo de los explotados colocando en el de los explotadores al capataz, al amo, y al superintendente. La puesta al día de los regionalistas, que fue posible gracias a lo que Ángel Rama llamara “Narradores de la transculturación”, también encontró un sitio en esta obra lírica, dado que esa visión desde dentro de la que hemos hablado tiene mucho que ver con la “fidelidad de la cosmovisión cultural” (Rama, 1986: 224) que tuvieron estos narradores. El paralelo trazado entre la obra de Castilla y la de los narradores de la transculturación nos permite visualizar al Castilla de los últimos poemarios como un poeta popular.

Pero, ¿son los cambios, de la inversión a la ampliación y de ésta a la consuntación, los que nos permitirían hablar de estos términos?, ¿o simplemente se trata de una nueva estrategia propia del poeta culto y regionalista al mismo tiempo para conservar el predominio en lo discursivo?

Esta pregunta todavía sin respuesta ha permitido formular una hipótesis para un trabajo que rastreará la retórica y las representaciones del mundo propias de la poesía popular (ver trabajo sobre las *Coplas al vino* de Jaime Dávalos) y que permitirá confirmar o falsar la idea de que las inclusiones/inversiones en relación a las coplas, son una simple estrategia del poeta culto a fin de sostener el lugar hegemónico en relación al campo literario⁽³⁾.

NOTAS

(1) Usamos la palabra obra en el sentido que le da Michel Foucault como la totalidad de los escritos de un autor. Aclaremos que en este trabajo nos centraremos fundamentalmente en los textos líricos publicados por Manuel J. Castilla. Acudiremos a los poemas inéditos que aparecieron en las **Obras completas**, sólo para ampliar lo afirmado para los poemas editados.

Castilla, Manuel J., **Obras completas**. Bs. As. Corregidor. T. I, 1984; T. II, 1986; T. III, 1988; T. IV, 1990. Todas las citas se harán por esta edición, colocando entre paréntesis tomo y número de página.

(2) Castilla compuso numerosas letras de zambas que fueron musicalizadas por Gustavo Leguizamón, “La pomeña”, “Zamba de Balderrama”, entre otras.

(3) Después de hacer este trabajo, rastreamos las relaciones entre la retórica, las visiones del mundo y los lugares sociales de la poesía tradicional (Dorra, 1981) y podemos responder la pregunta que quedara sin respuesta en aquel momento: Castilla no es un poeta popular.

BIBLIOGRAFÍA

Adoum, Jorge Enrique

1974 “El realismo de la otra realidad”, en *América Latina en su Literatura*, México: Siglo XXI.

Ainsa, Fernando

“Presupuestos de la problemática de la identidad cultural de Latinoamérica” en *América*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle.

Benveniste, Emile

1981 *Problemas de Lingüística general*, México: Siglo XXI.

Culler, Jonathan

1984 *Sobre la deconstrucción*. Teoría y crítica después del estructuralismo, Madrid: Cátedra.

Chibán, Alicia et al

1982 *Estudio socio-económico y cultural de Salta, Áreas lingüística y literaria*, Salta: UNSa.

Dorra, Raúl

1981 *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, México: UNAM

Kristeva, Julia

1981 *Semiótica I y II*, Madrid: Fundamentos.

1989 *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen

Menéndez Pidal, Ramón

1950 *Flor de Romances Viejos*, Bs. As.: Austral

Moyano, Elisa

1979 “Puna real, puna literaria”. Trabajo realizado con una beca de iniciación otorgada por el CIUNSa. Se trabajaron creencias, mitos y ritos vigentes en la Puna argentina y el ingreso de los mismos a la literatura.

1980 “El hombre de Iruya y Santa Victoria a través de su lenguaje”. Trabajo realizado con una beca de perfeccionamiento otorgada por el CIUNSa. Se recopilaron y analizaron coplas recogidas en las fiestas patronales y en el carnaval.

Rama, Ángel

1986 *La novela en América Latina*, México: Universidad Veracruzana.

Verón, Eliseo

1986 *Perón o muerte*, Bs. As.: Legasa

1987 *La semiosis social. Fragmentos para una teoría de la discursividad*, Bs.As.: Gedisa.