



Tránsitos y despojos en la poesía de Jesús Ramón Vera: Hacia una poética de lo nómade

Displacement and dispossession in Jesús Ramón Vera's poems: Towards a poetry of the nomad

Pamela Rosa Amelia Rivera Giardinaro*

Recibido: 05/10/2019 | Aceptado:12/12/2019

Resumen

Pensar los desplazamientos en la poética de Jesús Ramón Vera me ha llevado, en un abordaje anterior, a configurar dos espacios y dos tiempos reunidos conflictivamente bajo la categoría *indio urbano*: monte-ciudad, pasado-presente. De allí que dicha expresión resignifica aquel sujeto migrante (Cornejo Polar, 1996) y responde, en la región poética creada por Vera, al escenario urbano de los barrios populares de nuestra ciudad. Este andar a pie es el paso del indio urbano, es el pulso de una enunciación incómoda entre: la oralidad y la escritura, el día y la noche, el centro y los márgenes, el decir y el silenciar. Me interesa en esta lectura acercar esa representación literaria a la corporalidad de su autor y a las prácticas y códigos públicos de la *comparsa* como sujeto colectivo. Es en los corsos, el carnaval y las calles donde el sujeto pierde su rumbo y deviene un continuo viajero, sin destino preciso: un nómade (Solnit, 2015). Es decir, el objetivo aquí es iniciar una poética de lo nómade que se movilice desde el indio urbano en la escritura de Vera hacia su propia vida. Entre ambas, sus concepciones sobre los duros tránsitos de la palabra, la muerte, la ciudad y la tribu.

Palabras claves: Desplazamientos, Indio urbano, Poética de lo nómade, Sujeto migrante, Jesús Ramón Vera

Abstract

A reflection on the role of movement in Jesús Ramón Vera's poetry has previously led me to the construction of two spaces and two periods of time which converge, although in a conflicting way, under the *urban indian* category: mountain-city, past-present. This is the reason why this phrase –urban indian—resignifies the migrant subject (Cornejo Polar, 1996) and refers,

*Argentina. Profesora y Licenciada en Letras. Integrante del proyecto de investigación n°2539 “Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y la cultura latinoamericanas (2005-2018)”, radicado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta, Salta, Argentina. Obtuvo el primer premio en los concursos literarios provinciales en la categoría de Ensayo y la publicación de *El indio urbano* en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos, en el año 2014, Salta, Argentina. pameriverita@gmail.com

in the poetic region created by Vera, to the urban scenario in popular districts in Salta. This *urban indian* way of walking is the pulse of an awkward formulation between orality and writing, day and night, center and edges, words and silence. In this work, I am interested in bringing together this literary representation, the author's corporality and the ways and practices of the *comparsa* as a collective being. It is here, in the *comparsas*, the carnival and the streets where the individual loses their direction and becomes an eternal aimless traveller: a nomad (Solnit 2015). The objective, thus, is to start a nomad poetry from the urban indian in Vera's writing to his own life. Between them, his notions about the difficult displacement across words, death, the city and the tribe.

Keywords: Displacement, Urban indian, Poetry, Nomade, Migrant subject, Jesús Ramón Vera

“Los márgenes están atestados y la no pertenencia puede ser el infierno.”

Rosi Braidotti

“El indio/ extravía la selva/ en la calle.”

Jesús Ramón Vera

Presentación

La siguiente lectura parte de los versos del poeta Jesús Ramón Vera¹. Reconocido local y nacionalmente, nació en Salta Capital (Argentina) en el año 1958. Se recibió de Profesor en Letras en la Universidad Nacional de Salta, ejerció la docencia en bachilleratos para adultos y colegios secundarios. Incansable gestor cultural de emprendimientos sociales y comunitarios, el poeta falleció a principios de junio de 2012 en Rosario de la Frontera (Salta), ciudad donde residió los últimos dos años de su vida.

Bajo el sello editorial Tunparenda, gestionado por él mismo, Jesús Ramón Vera publicó cuatro poemarios: *Subsuelo* (1983), *Así en la tierra como en el cielo* (1989), *Bermejo* (1993) y *COM. PAR. SA.* (2001). Más recientemente, una selección de poemas éditos e inéditos fue publicada por la docente e investigadora Dra. Elena Altuna, bajo el título *Nadie se cruza de bando* (2010). En esta lectura nos referiremos a dicho poemario y a las dos últimas publicaciones de Tunparenda.

Desde niño, Jesús Ramón Vera participó en los corsos de los carnavales salteños integrando distintos grupos denominados *comparsas*. El término *corso*, en el norte del país, se refiere reuniones populares que se realizan en una calle o avenida principal de la ciudad. En el caso de Salta, las familias asisten a un desfile de carrozas, personas y agrupaciones, como *comparsas* y *murgas*, trajeadas con diversos motivos. La muestra se acompaña con coreografías y música. El público se ubica a los costados de la calle o en tribunas y juega con serpentinas, papel picado, pintura, agua, espuma, por ejemplo (Osán de Pérez Sáez y Pérez Sáez, 2006). Los corsos forman parte del carnaval de la región: una manifestación amplia, multicultural y popular. En *El carnaval salteño: preguntas y curiosidades* (2008), el escritor e historiador salteño Miguel Ángel Cáceres explica:

¹ Retomaré, además, algunos trazos de mi ensayo titulado *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos* (2014).

Entendemos al carnaval como algo trascendente e integral. No como una actividad comercial. No representado simplemente en unos corsos sino formando parte de una cosmovisión, de un acontecer ancestral, parte de una cosmogonía abarcadora y totalizadora (Cáceres, 2008: 14).

Por su parte, en “La comparsa en Salta: el ‘otro discurso’” (1995), Jesús Ramón Vera explica:

... una comparsa, en Salta, es uno o más barrios que se unen comunitariamente para desempolvar el ancestro de nuestros tatarabuelos: el indio. Así se supera las 150 personas, agrupadas en distintas secciones: gorros mayores, cajeros, tumbadoras, tobas, apaches, brujos; todos tienen una función claramente fijada por los caciques de cada comparsa cuando atraviesan la principal avenida de la ciudad fundada por el conquistador hispano Hernando de Lerma; y todos los que integran estas tribus urbanas, que provienen de los sectores periféricos y más desprotegidos de la sociedad, saben que la voz es para cantar y que no hay comparsa sin canto. (Vera, 1995: 2).

A lo anterior hay que sumarle que la actual constitución socioeconómica y cultural de la ciudad de Salta supone la existencia de descendientes (en muchos casos directos) de pueblos originarios que viven en los barrios y asentamientos e integran las comparsas de indios. Si tenemos en cuenta esto último y la difícil situación política y social de dichas comunidades, la cita anterior dimensiona a las comparsas —que llegan a incluir cerca de trescientas personas de variadas edades— como un fenómeno cultural intensamente complejo.

Partiré de los diálogos entre la poesía de Jesús Ramón Vera y los discursos sociales que reinterpretan constantemente la expresión histórica “indio” en las prácticas de las comparsas y barriadas de la ciudad. En esa coexistencia de espacios y tiempos, en un mundo o región recreados en la poética del autor, he hallado un sujeto colectivo denominado *indio urbano*. Desde allí, esta palabra poética entrecortada, y hasta encriptada, puede mostrarnos la ciudad a partir de la representación de una realidad profundamente social protagonizada por los grupos de comparseros de distintos barrios, antes, durante y aún en la espera de cada carnaval. Como vemos, ese espacio que se construye, la ciudad, se entrelaza con un pasado y un presente indígenas de migraciones, nomadismos, tránsitos y despojos.

Desde estos vértices, literarios y sociales, me propongo explorar la figura de *lo nómade* como un giro que enriquezca la noción de *sujeto migrante* de Antonio Cornejo Polar y nos lleve desde la literatura y la sociedad a los cuerpos del autor y de la colectividad. Hablaremos entonces de Jesús Ramón Vera y el *indio urbano* representado en la comparsa salteña. Por otra parte, metodológicamente, *lo nómade* podría constituirse como un lente que permita percibir esta y otras complejidades y contradicciones que caracterizan los distintos fenómenos sociales latinoamericanos.

Nomadismo y migraciones comunitarias: representaciones literarias latinoamericanas

El viaje constante, la búsqueda de mejores condiciones de vida y el vínculo con el espacio y una naturaleza que se renueva, fueron la principal (sino la única) forma de vida de nuestra especie durante los primeros años de existencia. El nomadismo es constitutivo de aquellos grupos humanos². Por su parte, los integrantes de las comunidades originarias del Gran Chaco dan testimonio constantemente de un pasado de viajes en grupo. En esta región³, las comunidades wichí, entre tantas otras, se trasladaban renovando los espacios que les proveían alimento⁴.

Tras la llegada de los españoles a América, entre los siglos XVI y XVII, los pueblos del Gran Chaco asistieron a la formación de los primeros centros urbanos. Frente a dicha situación de despojo, alrededor de 1630 se dieron guerras y violencias entre los grupos aborígenes y los pobladores extranjeros. Las misiones supusieron más cambios en la forma de vida de las comunidades nómadas a quienes se les solicitaba asentarse en viviendas estables, entre otras cuestiones propias de la colonización cultural⁵.

² Según Antonio Campillo: “El concepto de nomadismo debe ser definido en una doble dirección: por un lado, es preciso reconocer que el hábito viajero no es una anomalía social o una etapa histórica primitiva y ya superada por los avances de la civilización, sino que más bien se trata de una dimensión constitutiva e insuperable de la vida humana, de modo que el homo sapiens podría ser definido como un *homo viator*, es decir, como un animal nómada; por otro lado, y a partir de esta nueva perspectiva antropológica, sería necesario reconstruir la historia efectiva de las innumerables formas que ha adquirido el nomadismo humano” (2009: 12). El destacado corresponde al original.

³ Sigo aquí la sistematización del antropólogo argentino Carlos Martínez Sarasola en *Nuestros paisanos los indios* (2001). Según él, la zona noroeste de la provincia de Salta forma parte de la subregión del Chaco, junto a Formosa y gran parte de Chaco (la provincia). A la llegada de los españoles, numerosas comunidades ocupaban el área: a las propias de la zona se les unían las provenientes de la selva tropical sudamericana y, por el sudeste, las culturas andinizadas, influenciadas por la región de la Montaña. La zona que aquí nos interesa se encontraba ocupada por matacos (preferimos la expresión wichí), mataguayos, chorote y chulupíes. A ellos se les unían los procedentes de las selvas del norte: chiriguano, entre otros (Martínez Sarasola, 2001).

⁴ En el Capítulo dedicado a “Los pueblos del Gran Chaco” de la serie documental de Canal Encuentro “Pueblos originarios”, el antropólogo Alejandro López explica: “Ambientalmente esta región del Gran Chaco tiene una vegetación, una formación fitogenética, que se conoce como “Parque chaqueño”. Es decir, era básicamente a la llegada de los españoles un conjunto de zonas herbáceas e isletas de monte. Era una zona especialmente abundante en fauna de diverso tipo [...] que la hacía un espacio particularmente propicio para la caza y la recolección. En general son grupos que tienen una movilidad estacional, que suelen reunirse más en la época de abundancia, en grupos más grandes. Y en la época de sequía y de escasez de alimentos se dispersan en pequeños grupos más reducidos, y caminan o transitan en zonas más o menos delimitadas en las que siguen circuitos o recorridos que suelen ser más o menos los mismos, con paraderos o incluso apostaderos de caza que se repiten a lo largo del tiempo”.

En su recopilación de relatos del norte de nuestro país, el cronista wichí Laureano Segovia cita: “La gente anciana siempre cuenta acerca del tiempo de sufrimiento, el tiempo de hambrunas, cuando no hay nada para mariscar, cuando no se consigue nada en el monte” (Segovia, 2011: 47). Cazadores, recolectores y pescadores, los wichí también cuentan cómo se trasladaban junto al cauce del Río Pilcomayo: “... él contaba el problema del río, que cada año cambiaba de curso, se va a otro lado y antes nosotros siempre lo seguíamos” (Íbid: 51).

⁵ El pasado y la realidad de las comunidades del Gran Chaco fue revisado en el apartado “Otras cuestiones historiográficas”, en *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos* (2014).

En el siglo XIX, tuvieron lugar la ocupación del Estado y la colonización agropecuaria⁶. La práctica de la agricultura supuso la expropiación de las tierras y estos grupos se vieron reducidos y en la necesidad de vivir en habitaciones precarias durante la época de las cosechas⁷. Sin asistencia médica o sanitaria, enfermaban y/o morían de hambre y males propios del hacinamiento⁸. Así también esas migraciones estacionales les suponían largos períodos de caminatas en las que arriesgaban la vida y la salud de todos los integrantes de la familia⁹.

Tras varios siglos de abandono estatal, la realidad actual de estos grupos es la subsistencia en comunidades sedentarias apartadas en el monte o en los márgenes de las ciudades con mayoría de criollos. Hacia allí se han dirigido en busca de trabajo y mejores condiciones de vida.

En su poesía, Jesús Ramón Vera construyó un espacio literario que absorbe fragmentos, escenas, de distintos lugares de Latinoamérica. En otro estudio sobre el tema, afirmé: "... la mención del lugar es excusa para hablar de las personas que lo habitan. Nombrar los espacios es metaforizar al hombre porque entre uno y otro hay un diálogo ancestral" (Rivera, 2014: 39). En él, es palpable ese desgarramiento cultural que produjeron (y producen aún) las migraciones obligadas de las comunidades indígenas chaqueñas hacia los espacios del hombre blanco.

Existen evidencias lingüísticas de la desaparición de estos grupos y, así también, rastros de su pervivencia. En la poesía de Vera percibimos el discurso de un sujeto que, en consonancia con lo detallado por el discurso historiográfico, se ha trasladado desde el espacio natural que hemos denominado monte hacia la ciudad. Hay una continuidad con un pasado indígena que puede reconocerse justamente en el rostro, en el color de la piel, de los habitantes de la villa. Dice el poema "El vino": "Los colores en el rostro,/ con geometrías/ del Pilcomayo,/ son hilito de sangre/por desfilar" (Vera, 2001: 7). Dicha herencia que es tan íntima como el mismo cuerpo, no se experimenta como una coexistencia pacífica, más bien todo lo contrario: es la marca de una herida cultural.

⁶ En el mismo capítulo del documental mencionado, López explica: "Esta gran región fue uno de los últimos espacios en ser completamente ocupado por los Estados nacionales. Fue una región que durante el período colonial estuvo parcialmente ocupada, en la cual los grupos aborígenes mantuvieron una relativa autonomía durante un período de tiempo muy prolongado. Recién para fines del siglo XIX que la región va a ser ocupada de manera más sistemática por los Estados nacionales y va a pasar a convertirse en parte integrante por completo de los mismos. Así que el estudio de esta región es realmente muy importante para comprender la dinámica de los grupos aborígenes en Sudamérica".

⁷ A propósito de ello, en el trabajo realizado por Segovia, nuestros hermanos wichí narran los cambios que sobrevinieron después, cuando migraron hacia los ingenios, donde fueron explotados y maltratados por los terratenientes: "... al otro día comienza a pagar y le daban muchas cosas para la gente [...] después les dijo que para el otro año iba a necesitar más gente, que quería desmontar más campo y sembrar caña" (Íbid: 88).

⁸ En el documental mencionado, el especialista José Braustein explica: "A fines del XIX había unos señores que se llamaban 'mayordomos' que recorrían el Chaco conchabando a los indígenas y se iban masivamente a los ingenios a hacer la cosecha o a hacer el destronque".

⁹ *La noche anterior había llovido* (2013) de Julio Pietrafaccia es una novela escrita por un médico generalista que eligió trabajar en comunidades originarias del norte del país. El escritor logra un alto grado de empatía con los sentimientos de las personas de la comunidad retomando en su ficción migraciones y vejaciones a lo largo de la historia del país.

En un pasado no tan remoto, las comunidades se trasladaron paulatinamente a las ciudades y ese sedentarismo se dio en un contacto intercultural que no respetó ni pretendió respetar (ni antes, ni ahora) la cultura original del migrante. De allí la importancia de retomar las elaboraciones de Antonio Cornejo Polar a propósito de la categoría *sujeto migrante*:

... los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales [...] la hacen especialmente apropiada para el estudio de la intensa heterogeneidad de buena parte de la literatura latinoamericana (Cornejo Polar, 1996: 838).

La expresión se funda sobre la violencia de los distintos procesos que dieron lugar a la actual cartografía de América Latina. En palabras del gran pensador peruano: “Es muy importante subrayar que desde muy antiguo y hasta hoy existe algo así como una retórica de la migración que pone énfasis en sentimientos de desgarramiento y nostalgia y que normalmente comprende el punto de llegada –la ciudad– como un espacio hostil” (1996: 839). Vienen a colación los versos del poema de Vera titulado “Aguaray”: “Aquel indio contaría/ lo que ama/ desde que nacemos en la tierra. [...] Aquel hombre. Habría dejado inútil/ ante sus ojos abiertos a la vida” (Vera, 1993: 19). El origen natural de los hombres, la tierra, aparece junto al tiempo condicional en el verbo “contaría”. Hay una posibilidad trunca, una pérdida, que concentra los sentidos del poema. Sentimientos de nostalgia que el indio migrante lleva consigo a la ciudad. “Aguaray” es el nombre indígena de una localidad de la provincia de Salta ubicada en el Departamento General San Martín, que limita al norte con el municipio de Profesor Salvador Mazza y Bolivia y al sur, con el municipio de Tartagal. La palabra, de origen guaraní, significa “aguada del zorro”.

Una poética de *lo nómade* para mostrar la ciudad: el *indio urbano*

Si aquel *sujeto migrante* que lúcidamente percibió Cornejo Polar es un lente preciso para revisar la escritura poética de Jesús Ramón Vera¹⁰, arriesgo aquí la posibilidad de desplazar dicha reflexión hacia las concepciones del poeta a propósito de los duros tránsitos de la escritura y la vida. En este punto, emerge una poética de *lo nómade* que muestra la ciudad y entrecruza la palabra del hombre individual con el canto y la danza colectivos de las comparsas salteñas¹¹. En efecto, esta otra subjetividad de *lo indio* corporizada en los

¹⁰ De hecho, la intensidad de la palabra poética de Vera y sus compatibilidades con el pensamiento de Cornejo Polar fue anunciada por la investigadora Elena Altuna en el prólogo que realiza a *Nadie se cruza de bando* (2010): “Hay un extrañamiento en el disfraz de indio –en esa estilización de indio que prima en el ámbito de la ciudad–, una descolocación que hunde sus raíces en el desarraigo y la migración que antecedieron al rito anual del carnaval” (Altuna en Vera, 2010: 8).

¹¹ En su libro *El carnaval salteño: preguntas y curiosidades* (2008), Miguel Ángel Cáseres señala: “La comparsa salteña intenta reivindicar a las comunidades tribales. En la capital, sus primeras manifestaciones datan de comienzos del siglo XX. En primera instancia, tuvieron gran influencia aspectos de las culturas indígenas norteamericanas y centroamericanas (influyeron diarios, revistas y el cine), pero hacia finales del citado siglo, sus responsables iniciaron un proceso de consubstanciación con ancestrales comunidades del

comparseros, resulta ser una relectura de aquel sufrido viajero: es un indio que recorre, se desplaza por los bordes de la ciudad y sus sentidos¹².

De allí que, con un pie adentro y otro afuera de los centros urbanos, los comparseros de este mundo literario conviven como personajes que se movilizan secretamente en los ámbitos marginales de la ciudad: las calles oscuras, los bares, los prostíbulos. La violencia también emerge desde los herméticos códigos de supervivencia barrial y en los tiempos de las comparsas del carnaval salteño. La palabra escrita replica esas tensiones y se retuerce para construir con silencios y expresiones entrecortadas una poética surrealista de la ciudad como un “hogar sin techo”¹³.

Mi propuesta aquí es ahondar en esa representación literaria, el *indio urbano*, explorando sus vínculos con *lo nómade*. Desde allí, proyectar estas deliberaciones sobre la figura de Vera para quien el caminar es indisociable del pensamiento y la escritura. Hablaré de un viajante entre la literatura, la oralidad, la escritura, las ciudades y los códigos barriales.

Ambos movimientos, la descripción y la reflexión metodológica a propósito de subjetividades del nomadismo, se orientan a la formulación de una *poética de lo nómade* que habilite la lectura de otras producciones culturales latinoamericanas enunciadas desde instancias similares. Vale decir: desplazadas hacia los márgenes de las ciudades y los costados del discurso social imperante.

Según Rebecca Solnit: “Pocos de nosotros somos capaces de ver a través del brillante acertijo que es la calle: el transeúnte o el árabe de la calle; los nómadas que, generación tras generación, han mantenido sus secretos a la luz resplandeciente del sol” (2015: 281). A propósito de ello, podemos citar los versos de Vera que desdibujan a los osos hormigueros introduciendo hormigas blancas en sus narices al fondo del Bar Nieto¹⁴. Alcohólicos, prostitutas, mendigos, ciegos y forasteras habitan los bares, estaciones de tren y calles nocturnas del poemario *Así en la tierra como en el cielo* (1989). Continúa explicando Solnit: “De las calles por las noches, muchos de nosotros sabemos aún menos. La calle por la noche es una gran casa cerrada” (2015: 281).

En la ciudad, la luz del día muestra y oculta, y en la noche se tejen las traiciones. Durante su paso, en cada una de las nueve noches de carnaval, la comparsa, en tránsito

Noroeste Argentino” (2008: 18). Así también, interesa el dato de que las primeras comparsas en la ciudad se dieron a conocer en los años 1925, 1926 y 1929. Se trataba de “Indios de la Pampa”, “Los Pampa” y “Los Pielas Rojas”, respectivamente. Incluso se tienen noticias de la primera comparsa del interior, “Los Cachis”, en el año 1804. Dicho grupo, estaba integrado por “no más de diez personas que bailaban en parejas la ‘Danza de las Cintas’ y también carnavalitos al compás del sonido de cascabeles” (2008: 24). En agrupaciones como esta, eran más notables los elementos de las culturas originarias: “Vestían trajes brillantes y mascarones que representaban felinos con dientes y una especie de mascapaichas ceñidas en la frente [...] En la cintura ceñían, para cubrir sus nalgas, el ligero vestido indígena de plumas de suri [...] La cara de ‘Los Cachis’ iba cubierta por una careta de cartón que representaba un supay, un cuchi o uturunco (estas máscaras son conocidas como saynatas o máscaras de burlas)” (2008: 24).

¹² Esta idea se desarrolla con detalle en el estudio crítico antes citado: *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos* (2014).

¹³ Traemos aquí las reflexiones elaboradas en mi ensayo sobre Vera a propósito de la representación de la ciudad.

¹⁴ Nos referimos al poema “El oso homiguero” incluido en el libro titulado *Bermejo* (1993).

por las calles de la ciudad, se adueña por un momento del espacio público donde muestran sus trajes de indios y entonan coplas de la región. Ecos de un pasado indígena se mixturán con los fracasos cotidianos y resuenan en los cantos del comparsero. A dicha instancia se corresponden los poemas de *COM.PAR.SA* (2001). Allí se reúnen versos entrecortados y distanciados irregularmente en la página que tematizan los códigos y filosofía del hombre de barrio. Entre otros, se incluyen los poemas: “Encuentro”¹⁵, “Desencuentro”, “El corso”, “Las traiciones”, “Tribu”, “La pechera”¹⁶, “Cacique”¹⁷, “La flecha”, “El frangollo”¹⁸, “El tumbadero”¹⁹ y “El niño”. En su totalidad, el libro se concentra la elaboración de nuevos semas, actualizaciones, para un término antiguo, desvalorizado o negado socialmente: el indio.

Jesús Ramón Vera traza con su escritura un mapa de los espacios que no son reconocidos dentro de los circuitos oficiales de la ciudad de Salta. Se trata de una cartografía imprecisa, cargada de simultaneidades espacio-temporales y discursivas. Una vereda, una avenida donde los miembros del barrios invierten la cotidianeidad y protagonizan un espectáculo para el resto de la comunidad.

¹⁵ Los encuentros de comparsas eran enfrentamientos con carácter de ritual en los cuales los caciques, según lo acordado, establecían contacto inicialmente. A ello le seguían los cantos, un diálogo sonoro entre comparsas a través del cual los grupos se desafiaban y declamaban superioridad. Todo sucedía atendiendo a los códigos y la situación podía desatarse en violentas peleas en la calle con heridos e intervenciones policiales. Miguel Ángel Cáseres describe el accionar durante un encuentro “amistoso” de la siguiente manera: “El ambiente era de extrema tensión. Las cajas volvían a sonar, ahora en forma despaciosa y acompasada, sin sonido de pitos. Una vez entrecruzadas las manos, ambos caciques comenzaban a ponerse de pie al unísono. Una vez parados, se soltaban las manos, levantaban ambos brazos en señal de victoria y amistad, y los integrantes de ambas comparsas debían retroceder unos diez o quince metros para formar el ‘cuadro’. A partir de allí, cada una tomaría el rumbo que deseara” (2008: 27).

¹⁶ En la comparsa, la pechera es una parte del traje que algunos integrantes llevan a la manera de los indios en las películas de vaqueros.

¹⁷ Como lo explica el historiador Miguel Ángel Cáseres, las comparsas poseen una organización jerárquica con funciones fijas que se expresa en su ubicación dentro de la formación del grupo. En correspondencia con las jerarquías sociales de los pueblos originarios, el cacique es la autoridad máxima. Hacia el inicio de la década del 60, su función era “armar y organizar la comparsa. Lograba llegar a este nivel de conducción y representatividad después de muchos años de trayectoria. Su personalidad, su capacidad de iniciativa y el acierto de sus decisiones le permitirán tener un ascendiente sobre los integrantes de la comparsa. Durante mucho tiempo fue el que ideaba los modelos de los gorros y la vestimenta” (2008: 18). Así también, el cacique establecía los cantos y coreografía y “...manejaba la recaudación diaria, por premios y otros ingresos, administraba los gastos y luego procedía a la distribución de las ganancias” (2008: 20). Por último, su ubicación en el grupo era fija, “... delante de los cajeros y atrás de los gorros grandes, hacia la mano izquierda”. (2008: 20).

¹⁸ En Argentina, se le llama *frangollo* o *frangoyo* a un plato o alimento realizado con maíz pelado y molido. Se trata de una especie de sopa espesa que además contiene zapallo, carne y otras verduras y especias. (Osán de Pérez Sáez y Pérez Sáez, 2006).

¹⁹ El título de este poema refiere al lugar donde suenan las tumbadoras durante el ensayo. Las cajas y las tumbadoras son instrumentos que acompañan el sonoro canto de las coplas. Interesa reparar en el hecho de que la tumbadora se integra a la comparsa, junto a la caja comparsera (diferente a la caja coplera), recién en el año 1971. En efecto, Cáseres señala que la tumbadora tiene mayor sonoridad que la caja y “fue una innovación necesaria debido a que las comparsas crecieron en número de integrantes (pasaron de tener cien comparseros a trescientos)” (2008: 60). Cáseres explica: “Las cajas y las tumbadoras, con el sonido de sus parches, representan a los truenos y, por lo tanto, el beneplácito de la lluvia, cuestión que tenía un perfil venerativo convergente entre mayas (tlaloc y chalchihuitlicue) y diaguitas-calchaquíes (suri, estrellas, cardón, huayra)” (2008: 261).

Desde allí, a las presentaciones de la comparsa Huayra Callpa durante la época en que los corsos se realizaban en la Avenida Ibazeta. Esta agrupación de Villa 20 de Febrero fue fundada en 1994 por una comisión integrada por el poeta Vera quien además fue cacique. Un video del año 2010 muestra al grupo, integrado por mayoría de hombres adultos, desplegando canto y danza a lo ancho de la calle.

El registro muestra un espectáculo visual que tiene a la palabra oral como principal complemento. En grupo, los comparseros entonan a viva voz versos de una copla con rima (de raíz española²⁰) al pulso de las tumbadoras. Quienes se reúnen en torno al presentador y al micrófono del altoparlante representan al grupo y cantan: “Con esta mi tonadita/ voy a empezar a cantar/ saltan los gorros, bailan los changos,/ se siente Salta en el carnaval” (Comparsa Huayra Callpa: 2010) Las voces se mezclan con los sonidos que vienen de altoparlantes vecinos, con la gente y la música de otras agrupaciones. La autoría de estos versos le corresponde al cantor Diego Brandan. Fueron compuestos y propuestos por él a los miembros de la comparsa para ser cantados en los carnavales de 2010²¹.

La mixtura se presenta también en los trajes. Puede verse a los brujos avanzar con sus pieles y máscaras africanas mientras los gorros mayores mecen sus plumas rememorando a los pieles rojas del western. Las referencias a los pueblos originarios andinos y del Chaco también se integran en simbología y elementos propios de cada grupo²². Los pasos siguen el sonido de los tambores cuya reiteración rítmica establece una especie de trance. Los versos que entonan los comparseros en esa instancia quedaron registrados en otro video de la misma época en la voz de otro miembro del grupo: “Los valles son color verde/ la tierra color marrón/ nuestro canto es del viento/ y nuestro acento es del corazón. Yo soy salteño señores/ porque así lo quiso Dios/ en mi tonada, somos comparsa/ en Barrio Veinte he nacido, señor” (Canal Encuentro: 2010).

²⁰ En *100 coplas populares de Rosario de la Frontera*, el poeta salteño Carlos Jesús Maita sostiene: “La copla, herencia hispánica, es el vínculo primitivo de la expresión literaria regional con vigencia plena” (2001: 5). En efecto, la copla es una composición popular poético-musical de tradición hispánica. Se interpreta acompañada de caja y a veces formando rueda. Por lo general, se trata de una cuarteta octosilábica asonantada, de temas variados, que en ocasiones se canta en contrapunto en las grandes fiestas populares, especialmente en carnaval (Osán de Pérez Sáez y Pérez Sáez, 2006). Así también, José Vicente Solá (1995) explica que la copla incorpora con frecuencia la improvisación en función de un estribillo que se conserva nucleando a los cantores.

En sus cantos, las comparsas toman esta forma tradicional. En ocasiones, son creación de algún comparsero o poeta afín a la comparsa. Tal ha sido el caso de Jesús Ramón Vera, Julio Espinosa y Carlos Jesús Maita. Este último publicó *Coplas de la comparsa* (1992) en Ediciones Tunparenda, a cargo de Vera.

²¹ A este y otros aspectos de la organización de la Comparsa Huayra Callpa se refiere Javier López, miembro y diseñador de trajes, en un breve documental realizado por Ana Laura Soler en 2012.

²² En su trabajo sobre el carnaval salteño, el profesor Cáseres da algunos ejemplos de los significados de los elementos de la comparsa: “Los pitos semejan con su sonido el canto de los koynios, coyuyos, que a partir de mediados de diciembre anuncian que ha madurado el fruto del tacu, el algarrobo, y por lo tanto que ha llegado el momento de iniciar la tacupallana” (2008: 261). Así también: “En los gorros y en la indumentaria de los comparseros abundan impresiones e incrustaciones de suris (anunciadores de lluvias), cardones (dotadores de agua para los viajeros) y estrellas (representadas por los espejos de las frenteras)” (2008: 261). En palabras del historiador citado: “Cuando hablamos de comparsa, decimos plumas, cacique, caja chirolera o comparsera, tumbadora, pitos [...], espejos, albahacas, polainas, guastana, copla, canto, danza del suri, hachas, brujos” (Cáseres, 2008: 52).

De la misma época, otro video grabado para el Canal Encuentro muestra al poeta Vera y otros comparseros entonando los versos del poeta Julio Espinosa “Vidala para mi sombra”²³. Profunda reflexión sobre la vida y la muerte, la letra de la canción formó parte del repertorio literario/oral de la comparsa Huayra Callpa:

*A veces sigo a mi sombra
a veces viene detrás
pobrecita si me muero
mi sombra con quién va a andar.*

*Achatadita y callada
dónde podrás encontrar
una sombra compañera
que sufra, que sufra igual.*

*No es que se vuelque mi vino
lo derramo de intención,
mi sombra bebe y la vida
la vida es de los dos.*

*Sombrita cuidame mucho
lo que tenga que dejar
cuando me moje hasta adentro
adentro la oscuridad.*

Entre la oralidad y la escritura, la circulación de este tipo de composiciones con rima también incluyó creaciones comunitarias del grupo. En su trabajo “La comparsa: el ‘otro discurso’”, Jesús Ramón Vera afirma:

... las coplas comparseras ponen en evidencia el conflicto individualismo / colectividad, acentuado en la sociedad moderna, en la que el tema ‘colectividad’ es desprestigiado por los sofisticados mecanismos con los que el poder propagandiza sus productos ideológicos. Normalmente son cantadas por todo el grupo en el centro del barrio, y reciben el aporte mayoritario y creativo de quienes participan activamente y de los que pasivamente observan desde cerca el desarrollo de los ensayos que la comparsa de cada barrio realiza un mes y medio antes del corso. La

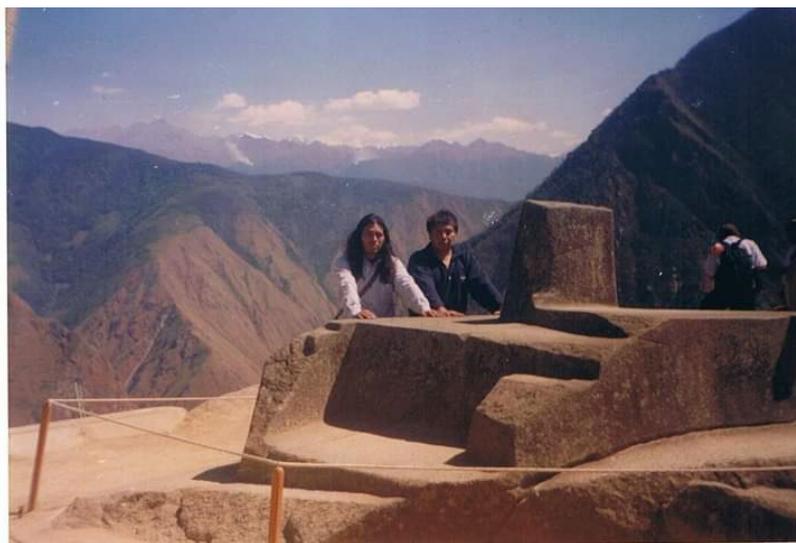
²³ La vidala se define como una composición musical, de ritmo lento y tono melancólico. Sus versos se cantan a dúo con acompañamiento de caja o guitarra. Se trata de coplas octosílabas con estribillos en verso menor intercalado. (Osán de Pérez Sáez y Pérez Sáez, 2006). Por su parte, José Vicente Solá explica que la vidala es una forma musical rural del Norte. (Solá, 1995).

calle, la plaza, el centro vecinal o los baldíos se convierten, entonces, en un gran taller asistemático donde se elige la acentuación que adquirirá definitivamente la tonada que prestigiará al barrio, ante miles y miles de personas que asisten a los desfiles de carnaval (Vera, 1995: 3).

Así también, Cáseres describe la génesis espontánea de las coplas que cantará la comparsa. Refiriéndose a los caciques, dice: “...se recopilarán coplas o se tomará la decisión de acudir a la propia inspiración de estos caudillos, que, albahaca en mano y al compás del golpe en los parches, comienzan a esbozar versos” (2008: 52).

Jesús Ramón Vera: poesía, tránsitos y muerte

En el año 2002, el cineasta Norberto Ramírez dirige un documental sobre la vida y obra de Jesús Ramón Vera titulado *Kopla Vera*. Allí, el escritor revisa distintas concepciones personales sobre la escritura, la poesía y la sociedad salteña. En un momento, afirma: “La poesía y la comparsa son dos caras de la misma moneda en mi vida” (Ramírez, 2002).



Jesús Ramón Vera y Eduardo Atilio Romano en Machu Pichu, agosto de 1999

Las imágenes de la filmación muestran el andar de Vera por distintos lugares de la provincia de Salta. La cámara acompaña sus pies, lo toma de espaldas mientras se mueve. En ocasiones, lo vemos caminar en lugares de paso de la ciudad: el mercado popular municipal, la abandonada estación de trenes, la cima del Cerro San Bernardo (locación ambientada para visitas turísticas). Recordando su infancia, el poeta dice que esta transcurrió entre “un pueblo como Rosario de la Frontera y un barrio, como el de Villa 20 de Febrero”. En varias de estas instancias, Vera recuerda a su padre, figura importante y ausente en ese momento, caminando delante de él en su niñez. En un poema posterior,

escribe: “Estuve en Copo Quile, de tu/ Rosario de la Frontera,/ papá, y he caminado por/
senderos como antes [...] Sé que tu casa tiene dos paredes/ y hoy me ha costado/
entender a tus amigos.” (Vera, 2010: 44-46).



Jesús Ramón Vera junto al artista Luis Colque durante la época en que residió en Rosario de la Frontera, año 2011

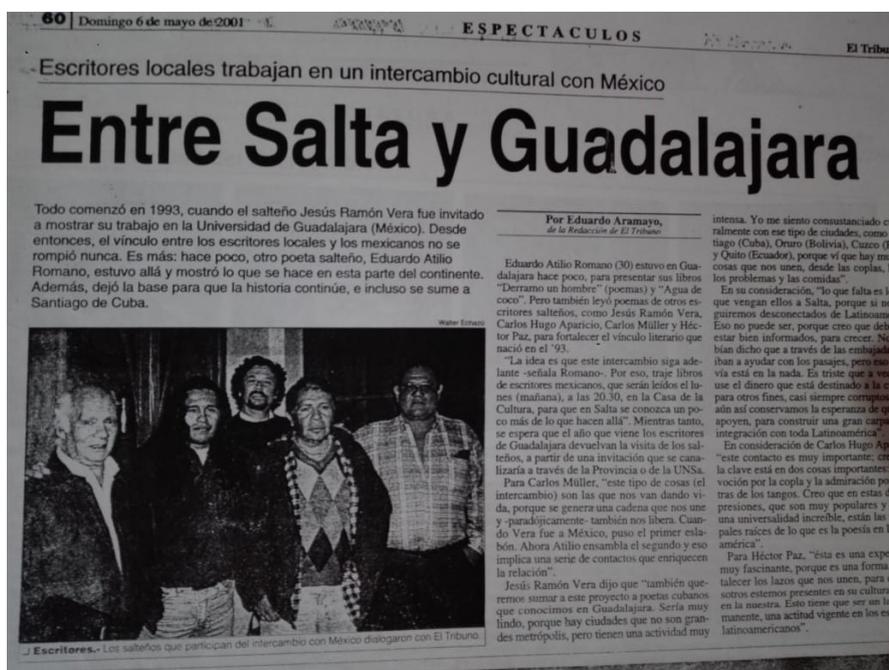
El acto de caminar es fundamental porque, citando al escritor, es de allí “de donde saca el material de su escritura”. En consonancia, Solnit explica que: “Caminar por las calles es lo que vincula la lectura del mapa con la propia vida vivida, al microcosmos personal con el microcosmos público; permite comprender el laberinto alrededor” (2015: 269). De manera que el andar, experimentado como un viaje y un destino a la vez, puede asimilarse a los recorridos errantes de la lectura y la escritura. “Caminar es un tema que está siempre desviándose”, explica Solnit (2015: 24).



Jesús Ramón Vera en Santiago de Cuba, año 2000



Diario “El Tribuno” de Salta, 28 de junio de 2000



Diario “El Tribuno” de Salta, 6 de mayo de 2001

El recorrido a pie de los espacios urbanos es también la manera en la que el escritor conoció y reconoció otros espacios de América Latina vinculados, en su subjetividad, con el quehacer poético. Vera describe sus sensaciones al viajar a ciudades como Santiago de Cuba, Lima y Guadalajara, siempre impulsado por motivos literarios. Cada viaje ha significado el encuentro con una geografía imaginada previamente a través de la literatura. En el documental mencionado, el poeta dice: “Ir a Perú, para saber por dónde caminó César Vallejo”; visitar Bolivia, “el corazón de América”. Los espacios van desde la palabra a los lugares y desde los lugares a la poesía nuevamente. En todos ellos, el poeta estuvo de paso, sin arraigarse, sin estabilidades de ningún tipo.

Como lo explica Rosi Braidotti: “El nómade y el cartógrafo proceden de manera semejante porque ambos comparten una necesidad situacional, pero sólo el nómade sabe leer mapas invisibles o mapas escritos en el viento, en la arena, en las piedras o en la floresta. El escritor trotamundos” (2000: 50). Deliberadamente, Vera elige ser ese nómade que además deviene nómade del lenguaje. En este punto, lo que Braidotti llama “conciencia nómade” es también una postura epistemológica. De hecho, caminar es un re/conocer, un re/visitar, lo vivido, lo escrito, lo dicho.

Produciendo desde esta estética nómade, vemos a Vera volver compulsivamente sobre las palabras, el sentido común que se esconde tras ellas y los sentidos sociales que las llenan. Braidotti expresa: “... la escritura tiene que ver con desarticular la naturaleza sedentaria de las palabras, desestabilizar las significaciones del sentido común, deconstruir las formas establecidas de la conciencia” (2000: 47). Y si esa es la pulsión constante en Vera, él también ha llegado a ser, a partir de su escritura, un “políglota en su propia lengua”, un nómade del lenguaje. Dicen los versos del poema “La evaluación”: “La matemática le enseñó que uno y uno es dos/ en los números positivos./ Pero no le dijeron que hay cifras negativas/ y el menos uno existe”. (Vera, 2010: 42).

En el andar del nómade, la identidad se torna confusa y se olvida lo “idéntico a”. Siguiendo a Braidotti:

El nómade no representa la falta de hogar ni el desplazamiento compulsivo; es más bien una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella (2000: 57).

En efecto, la sensación de constantes despojos que nos sugiere la figura y la escritura de Vera responde también a una resistencia frente a las nociones sociales de “lo fijo y verdadero”. Y, volviendo a Braidotti, eso supone violencia a tal punto que “esa no pertenencia puede ser el infierno” (2000: 55). Valga entonces la referencia a palabras ya escritas a propósito de las trayectorias y desplazamientos en la poética de Vera, instancia donde la palabra literaria reúne al hombre y sus mundos, la vida y la muerte, “así en la tierra como en el cielo”:

Escribir es transformarse, trastornarse constantemente en otro. Por eso el indio en esta poética se traslada desde el Chaco a la ciudad, transcurre desde el carnaval a la rutina del trabajo, retoma un pasado de exterminio, se vale del silencio y de la copla. Su identidad, sostenida sobre una herida, es más bien una conjunción de fragmentos dinámicos, encontrados y en conflicto. El resultado son los desplazamientos de sentido que se dan a lo largo de toda la producción de Vera. [...] De forma más pasional que deliberada, se oyen también los diálogos y guerras de un sinfín de murmullos en la ciudad. Podría decirse que cada palabra fue una marca negra en el cuerpo del hombre que la escribió y que, habiéndolo atravesado, es hoy la voz del indio urbano (Rivera: 2014: 157).

Lo nómade para mirar la literatura y la ciudad de Salta

En el presente trabajo revisé inicialmente la categoría *sujeto migrante*, postulada por Antonio Cornejo Polar, a propósito de una producción literaria que tematiza lo indígena en el marco del mismo mapa político y cultural que el crítico peruano. En efecto, la poesía de Jesús Ramón Vera, enunciada desde los barrios de trabajadores en la ciudad de Salta (Argentina), sostiene una interpretación ideológica y política sobre la situación pasada y presente de las comunidades originarias de Latinoamérica que he rastreado bajo la expresión *indio urbano*.

El aporte de esta propuesta, en el marco de dicha investigación previa, consiste en abordar la producción de Vera desde las elaboraciones teóricas a propósito de *lo nómade*. En primer lugar, como figura dentro de la poética del autor y, también, como metodología que posibilite la transición desde los textos literarios analizados hacia las experiencias de vida del poeta. A través de él, es posible conocer y describir las prácticas de la comparsa y sus integrantes como un colectivo de una complejidad cultural que retrata a los habitantes de espacios poco reconocidos de la ciudad de Salta: los barrios en torno al centro.

En los desfiles de carnaval, esta poética de *lo nómade* se manifiesta en las coexistencias de pares opuestos en la lógica habitual, tales como oralidad/ escritura, pasado/presente, monte/ciudad. Ello, junto a las nostalgias y desgarros del *sujeto migrante*.

Entre la escritura literaria y las manifestaciones culturales de los barrios, el poeta Jesús Ramón Vera se ha referido a la comparsa como una manifestación de resistencia cultural. En la práctica, ha compuesto y cantado versos para y con los comparseros. También ha sido un actor principal en la historia de la Comparsa Huayra Calpa de Villa 20 de Febrero. Nómade del lenguaje y la escritura, Vera ha transitado por distintas ciudades de Latinoamérica y ha definido el caminar como una manera de encontrarse con sus versos.

Como lo expresa Rosi Braidotti en la frase que abre esta lectura, las experiencias de vida en los márgenes de lo que cada sociedad va disponiendo, ya sea en el espacio urbano, ya sea en el ámbito literario o social, no se constituyen como experiencias del mundo cómodas para quienes las protagonizan. Para mirar esa dimensión en la producción que abordo y en la ciudad que la misma tematiza, considero que es propio hablar de una poética de lo nómade que podría extenderse a otras producciones culturales de la misma realidad latinoamericana.

Bibliografía:

- Braidotti, R. (2000) "Por la senda del nomadismo". En *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós: 25-84.
- Canal Encuentro. (2010) *Comparsa Huayra* /Canal Encuentro/30-01-10. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Bbdka5R9gnY&list=PLkiAeI6sWAKx6YENI13a1V45TV_rF4VNH&index=9&t=0s
- Canal Encuentro. (2010) *Comparsa Huayra* /Canal Encuentro/ 30-01-10. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=T02JoU2DNUw>
- Canal Encuentro. *Serie Pueblos originarios, Los pueblos del Gran Chaco I* [Documental]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ml36ofXawNw&list=PL0-Ldrypt8h1jacTX9UBv7HqvWb2RMKuV&index=30>.
- Campillo, A. (2009) "Nómadas cosmopolitas". En *Cuadernos del Ateneo* n°28: 11-22.
- Cáseres, M. Á. (2008). *El carnaval salteño. Preguntas y curiosidades*. Salta: Ministerio de Educación de la Provincia de Salta.
- Comparsa Huayra Callpa (2010) *Comparsa Huayra /Corsos Ibazeta/ 23-01-10*. Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x4aohfn>
- Comparsa Huayra Callpa (2010) *Comparsa Huayra /Muestra Guemes/ 01-02-10*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OtNGGVLEY-E>
- Cornejo Polar, A. (1996). "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, N°176-177: 837-844.
- Maita, C. J. (2001). *100 coplas populares de Rosario de la Frontera*. Rosario de la Frontera: Grupo Cultural TAKKU.
- Martínez Sarasola, C. (2001). *Nuestros paisanos los indios*. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo
- Osán de Pérez Sáez, F. y Pérez Sáez, V. (2006). *Diccionario de americanismos en Salta y Jujuy* (República Argentina). Madrid: Arco Libros.
- Quipildor, C. *Entrevista a Javier López, 20 años de la comparsa Los Huayras - Carolina Quipildor*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3NVrkHDWPKI>
- Ramírez, N. (2006) *Kopla Vera*. Disponible en <https://vimeo.com/158687989>
- Rivera Giardinaro, P. R. A (2014) *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Salta: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- Segovia, L. (2011) *Olhamel ta ohapehen wichi. Nosotros, los Wichi*. Salta Capital.
- Solá, J. V. (1995). *Diccionario de regionalismos de Salta. (República Argentina)*. Salta: Comisión Bicameral Examinadora de Obras de Autores Salteños.

- Soler, A. L. (2012) *Video documental Civilización Huayra Callpa*. [Docuemntal]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=GzxB_dKO020&t=175s
- Solnit, R. (2015) “*El paseante solitario y la ciudad*”. En *Wanderlust: Una historia del caminar*. Santiago: Hueders: 262-298.
- Vera, J. R. (1993). *Bermejo*. Salta: Tunparenda.
- . (2001). *COM . PAR . SA* . Salta: Tunparenda.
- . (1995). *La comparsa en Salta: el “otro discurso”*. Trabajo monográfico inédito radicado en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades, UNSa.