Fracturas y emergencias en la poesía del noroeste argentino
La obra de Jesús Ramón Vera

Raquel Guzmán

Consideraciones preliminares

El trazado de una cartografía poética de la literatura del noroeste argentino entre dos siglos, desde las últimas décadas del XX a las primeras de XXI, pone de manifiesto la presencia de publicaciones que fisuraron las tendencias dominantes para instalar debates y propender nuevas formaciones discursivas (Foucault 1992) que desplazaron o cuestionaron lo hegemónico. Considerado el momento en cuestión como una escena literaria, donde se inscriben también las transformaciones socio-políticas, resultantes del advenimiento de la democracia, y el posterior avance de las políticas neoliberales, puede observarse que el discurso poético coagula esa trama compleja de debates.

Elisa Moyano (2018) analiza la complejidad del escenario noroéstico, focalizando un epicentro en Salta, con grupos que intercambian, producen y difunden literatura. Observa que se trata de autoras y autores, marcados tanto por la violenta represión de los años ’70, como por la salida democrática, momento en el que se pudo percibir cierta autoconciencia generacional registrada en publicaciones de la época, y que también se proyecta en el tiempo. En esa bisagra reconoce dos acontecimientos relevantes en el ámbito literario (Moyano 2018: 23), uno es la aparición del libro *Retorno* (1979) de Liliana Bellone, que dará nombre luego a un grupo literario y a una línea estética en la poesía local; el otro es el curso dictado por Norma Martín sobre Poesía de Buenos Aires (1983). En el cierre de este curso la docente, sabiendo que entre los asistentes hay escritores, invita a leer producciones propias, en esa ocasión Jesús Ramón Vera lee “Las vueltas de la vida”, poema que habría de ser luego una marca registrada de Vera. En este intercambio escénico se sitúan dos líneas que habrían de estar en tensión en las próximas décadas, la literatura de raigambre clásica en sus temas y estrategias, que Moyano caracteriza como neobarroca, frente a producciones más permeables al momento histórico, la cultura popular y la tradición oral, asociadas al realismo y coloquialismo de Gelman o González Tuñón. Esta segunda vía fractura el sistema y permite la emergencia de formas discursivas, temas y motivos relegados o desvalorizados. En términos de

Lotman podría decirse que, considerada la "literatura del noroeste argentino" como una semiosfera, se hacen ostensibles las fronteras internas como zonas de tránsito y conflicto[1].

En este contexto Jesús Ramón Vera (1958-2012), estudiante de Letras en la Universidad Nacional de Salta, en la década del 80, comienza a tallar en el campo literario salteño como escritor y gestor cultural. Carlos Maita escribe una detallada biografía en la que dice:

> Jesús Ramón Vera fue poeta, comparsero y docente, Profesor en Letras egresado de la Universidad Nacional de Salta (Reg. N° 4244). Antes cursó parte de la carrera de letras en la Universidad Nacional de Tucumán (1976). Dictó clases en escuelas de Salta capital y en la localidad de Cerrillos, tierra natal de Manuel J. Castilla, poeta a quien conoció en su adolescencia. Fue periodista en diversos medios, imprentero, editor y notable gestor cultural.

Esta enumeración de roles permite trazar el carácter polifacético de nuestro autor que, en cada uno de estos círculos deja una marca particular en su producción. La escritura ejercida en el ámbito literario y periodístico abrió perspectivas críticas y temáticas asociadas al mundo indígena y andino, como así también puso de manifiesto su universo lector de raigambre latinoamericanista; la docencia y la gestión cultural mostraron su compromiso con el arte como modo de transformar la sociedad y ofrecer respuestas a los sectores más desfavorecidos; como imprentero y editor promovió la difusión de la literatura de autores y autoras de la época en ediciones económicas que promovía entusiastamente. Maita agrega:

> Cabe destacar también su labor como imprentero y editor. En su domicilio de calle Martín Cornejo N° 1271 Salta montó la base de varias publicaciones de libros y plaquetas de poesía que vieron la luz y fueron difundidas generosamente. Publicó, entre otros, poemas de Teresa Leonardi Herrán, Gustavo Rubens Agüero, de quien escribe y suyos propios. Junto a sus amigos artistas Santiago J. Rodríguez, Julio Lamas y Pekinés Lamas crearon el sello "Tunparenda" que promovió a varios autores. (…)Su casa fue un punto de encuentro de poetas, músicos, pintores, escultores, narradores, comparseros, críticos y periodistas.

[1] Estas consideraciones pueden ampliarse, desde otras perspectivas en el artículo "La literatura de Salta: un campo de/en disputa". En https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina/chapter/la-literatura-en-salta-un-campo-en-de-disputa/

Elisa Moyano (2018: 40, 108) también recupera esta faceta de Vera y menciona los libros publicados entre 1983 y 1993. Los sellos Tunparenda y Retorno se convierten así en dos espacios que sostienen una polémica larvada donde se tensionan perspectivas estéticas y distintas concepciones del rol del poeta. Edmundo del Cerro en una publicación de 1990 se refiere a ambos grupos como "extramuros" y "griegos" dándole a la línea de Vera un carácter periférico y marginal que se convertiría en núcleo de debates para otros críticos (Rodríguez 2007; Díaz Pas 2013; Rivera 2014)[2].

En su faceta de gestor cultural Vera llevó a cabo una importante tarea en Rosario de la Frontera, ciudad distante 200km al sur de la capital salteña de donde era oriundo su padre. Procurando nuevas experiencias artísticas para las jóvenes generaciones inició en 2005 las Jornadas de Arte Integrador donde artistas de distintas disciplinas y catedráticos producían y debatían sobre temas del arte y la cultura. Estas Jornadas fueron el germen de un proyecto más ambicioso que fue la creación de una Escuela Superior de Arte[3].

Activo participante en las comparsas de carnaval, donde cantaba y bailaba, futbolista, ajedrecista y hasta actor, muestran a Vera moviéndose en espacios de cruce, fronteras disciplinares y sociales, atravesando y conectando roles, migrando constantemente en un campo cultural de gran fuerza centrípeta. Su práctica cultural y literaria está hecha de desbordes, rechazo a los disciplinamientos del sistema, pasiones que conectan indefectiblemente lo artístico a la vida cotidiana de las ciudades en sus barrios y periferias.

Los estudios acerca de la obra de Vera comienzan a circular en el ámbito de la Universidad Nacional de Salta producidos por quienes habían compartido las aulas, como docentes (Moyano 1999; 2005; 2018, Rodríguez 2007, Gutiérrez 2020) o como estudiantes (Díaz Pas 2013, Rivera 2014; 2019;2021). Todos ellos acentúan el carácter fronterizo de la poética de Vera, remarcando el malestar que produjo este

[2] Esta polémica reparece en un cruce periodístico entre Antonio Gutiérrez y David Slodky, a propósito de las condiciones de Vera para el ejercicio de la docencia. En Salta 21 (2012) https://salta21.com/no-acepto-las-gracias-ni-las/

[3] En 2011 vendió su casa en Salta y compró una propiedad en Rosario de la Frontera (…) Su mudanza no tenía otra razón que la de llevar a cabo su proyecto de crear la Escuela Superior de Artes "Roberto Maehashi" para cuya concreción la Municipalidad de Rosario de la Frontera le otorgó en comodato (Resolución N° 039-11 del 13/01/11, Intendente Rómula Gómez de Montero) el edificio del ex Matadero Municipal. Contaba con el apoyo del escultor Leandro Mendoza [pero decisiones municipales posteriores revocaron el comodato y el proyecto naufragó]" (Maita en https://carlosjesusmaita.blogspot.com/2012/06/biografia-de-jesus-ramon-vera-el-ultimo.html).

desborde en el campo literario local, aun cuando se nutre también del canon literario occidental. Los estudios de Rivera inscriben la producción literaria de nuestro autor en el mundo indígena y, de modo tangencial, en la cosmovisión andina, esto le permite fundamentar la categoría de "indio urbano" como núcleo semántico y el carácter social y político de la poesía de Vera. En el presente artículo procuramos demostrar que no sólo se trata de una obra fronteriza, donde emergen distintas cosmovisiones entramadas, sino que en esa urdimbre se traza una teoría poética que desafía los discursos y las prácticas literarias consolidadas. En este sentido habilita una lectura heterodoxa[4] en los entrecruzamientos discursivos, el cruce de fronteras y las contradicciones, en ese territorio ensombrecido se configura una obra poética que constantemente se empuja a las márgenes con argumentos *ad hominem* donde se ponen en cuestión aspectos de la vida del poeta.

Vera, el poeta

Para Maita (2012), como para muchos de sus coetáneos, Jesús Ramón Vera[5] es una de las voces mayores de la poesía del Noroeste Argentino y ponen el acento en una construcción poética densa y profunda que trasluce un abierto compromiso social. Reconocen la influencia de los poetas salteños Manuel J. Castilla, Walter Adet y Jacobo Regen con quienes compartió la bohemia local, y de otros autores que leía con admiración como Artaud, Baudelaire, Rimbaud, André Bretón, César Vallejo y Pablo Neruda (Maita 2012)[6].

Vera es autor de cinco libros de poemas: *Subsuelo* (1983), *Así en la tierra como en el cielo* (1989), *Bermejo* (1993), y *Com.par.sa* (2001), *Pim pim* (2007-2009) y la plaqueta "El cofre de Intiwatana" (Cuzco, Perú, 1999). En 2010 publicó *Nadie se cruza de bando* donde aparecen las tres últimas producciones. Por su parte, la edición de *Bermejo* incluye los dos primeros poemarios con la siguiente presentación:

[4] "Entendemos que la heterodoxia puede ser definida como un saber, una práctica, que se constituye dinámica e históricamente de manera complementaria, pero asimétrica, en relación con un *otro* ortodoxo. Se instituye como una categoría relacional, relativa e histórica que rehúye de todo tipo de encasillamiento e inmovilidad semántica (Bocco et al 2020).

[5] Carolina Grillo realizó el documental "Ver en el aire" donde da cuenta del lugar de Vera en el campo cultural de Salta. Puede verse en https://www.cuarto.com.ar/ver-el-aire-un-documental-sobre-tres-poetas-de-salta-araoz-anzoategui-leonardi-herran-y-ramon-vera/

[6] Una breve biografía puede verse en el documental https://www.youtube.com/watch?v=rvcugT7c2xw&t=240s&ab_channel=arielariel

> Este libro está compuesto por tres partes distintas o iguales, escritas con la pretensión de convertirse en textos poéticos.
>
> Subsuelo fue editado en 1983, imprevistamente con la inauguración del monumento al poeta Manuel J. Castilla. Era un libro de poemas y dibujos, nacido de los encuentros con el amigo Santiago Javier Rodríguez, sus dibujos, sus cuadros, su actitud ante la vida.
>
> Así en la tierra como en el cielo encontró forma en 1989. Fue impreso originariamente en el reverso de los padrones electorales de la democracia. Tuvo una alegría que el poeta Enrique Molina dejara un poema y un collage; y el poeta Walter Adet, un prólogo.
>
> Bermejo es la última parte; tal vez el comienzo (Vera 1993 s/p).

Aparecen aquí consideraciones acerca de la poesía, el lugar del poeta, las redes del arte que permiten ver la posición de Vera en el campo literario. El texto poético como entidad dinámica, haciéndose, mutando con la época, las formas de leer, las intervenciones de otras voces en prólogos, comentarios, dedicatorias. Esa entidad dinámica se ofrece en un conjunto, en un poemario editado y fechado pero que a la vez pertenece a un orden lábil, ganado por la incertidumbre de la palabra. Todo poema se interseca con el orden histórico pero de modo azaroso y formando fortuitas convergencias con homenajes, elecciones, y puede convertir en página –legible y escribible- el dorso de un papel descartado después de su fundamental función en un momento histórico. ¿Cuál es la página? ¿el frente, el dorso? ¿escritura para qué, para quién? A Vera no le interesa responder sino preguntar, o mejor dicho señalar lo oblicuo, lo sesgado que tiene el mundo y la literatura.

El poema que abre *Subsuelo* es "Las vueltas de la vida" un texto elegíaco que ha sido muy reconocido en el campo literario del noroeste, recogido en antologías y difundido ampliamente por distintos medios[7]. La imagen de las madres dando vueltas en la plaza se reitera como letanía sosteniendo el ritmo sollozante del poema, se trata de flashes que focalizan imágenes de la dictadura, de la sociedad que la sostiene y la padece, de los sujetos inmersos en ese círculo que tritura las conciencias.

> (…) Palomas se posan, se animan entre hombres de gorra azul,
> de traje azul,

[7] Una versión en la voz de su autor puede escucharse en https://soundcloud.com/pamerivera/las-vueltas-de-la-vida-jes-s.

violan la quietud.

Alguien que no logra encapuchar su conciencia,
da vueltas y vueltas en la cama a
A la noche;
el mundo que también da vueltas lo consuela.

Inician las palomas su grito,
los autos alrededor de la plaza.

Yo miro el monolito: “25 de mayo de 1810”.
La madre sigue dando vueltas.
En su vientre hay un hijo que vive.

De golpe me doy cuenta que yo doy muchas vueltas para decir las cosas;
no sea que otra madre con la misma pena se agregue un jueves
a la plaza. (…)
(Vera 2013:19)[8]

Hay en la poesía de Vera un procedimiento recurrente que es el desdoblamiento del discurso, un ir y venir entre lo que es y lo que parece ser; entre lo que fue y lo que podría haber sido, entre lo que el sujeto espera aun cuando sabe que nunca ocurrirá. Así va construyendo una poética de la fragmentación, donde el sentido se abisma en los silencios y en la incertidumbre. En muchos casos se trata de poemas cortos donde se conjuga la historia, la vida social, la literatura, es el recorrido de un flaneur provinciano que se detiene en el cruce entre lo rural y lo citadino, lo indígena y lo criollo, la naturaleza y las artes. En esa bisagra, en ese quicio. la voz poética se balancea entre la duda y la angustia.

Este primer libro está compuesto por 21 poemas, varios de ellos dedicados a diferentes agentes del campo literario local, en una suerte de diálogo tácito donde se conversa con otros, se habla de lo compartido, en un registro que podríamos asociar a formas de la poesía coloquial. En la línea que aquí nos interesa, la del mundo

[8] En este artículo los poemas de Jesús Ramón Vera se citan por *Obra poética completa* (2013).

indígena, vemos que el recorrido por la provincia registra en el poema “Aguaray” al pueblo homónimo, del norte, casi en el límite con Bolivia:

Contaría
Aquel indio contaría
lo que ama
desde que nacemos en la tierra.

Aquel hombre.
Habría dejado inútil
ante sus ojos abiertos a la vida.

Aquel
aborigen
habrá dejado su magia
cuando por la luz
muera la última lágrima.

(Vera 2013:23)

En el itinerario poético de Vera se abre así el nomadismo, exhaustivamente estudiado por Pamela Rivera a partir de las categorías de “indio urbano” (2014)[9] y de “poética de lo nómade” (2019)[10], en los que refiere el tránsito personal y poético por la región andina, atravesando las porosas fronteras políticas para conectarse con las diversas culturas, sus imaginarios, su arte y sus peripecias sociales. Afín a los escritores transhumantes –Castilla, Aparicio, Regen- Vera camina buscando claves, indagando mundos, buscando palabras.

[9] “En cada espacio, percibimos distintas presencias: por un lado, un sujeto empapado del relato historiográfico sobre el pasado indígena; por otro, un ser que habita los rincones oscuros de la ciudad; y, finalmente, una figura en la que coexisten las dos anteriores. En este último caso, se trata de un sujeto complejo, o más bien una instancia de enunciación, que resumimos con la expresión *indio urbano*: «Soy el que vive apenas / y trabaja mal pagado / quien canta sin cuero tenso / cuando gritamos carnaval» (Vera, 2001: 39). Como aquellos hombres del pasado, el comparsero tiene un canto y un pesar, un grito de resistencia” (Rivera 2014:38)

[10] “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” (Rivera 2019:215).

En *Así en la tierra como en el cielo* (1989) el derrotero cambia, ahora convergen imágenes de Buenos Aires, personajes, suburbios, bares de mala muerte. Los poemas llevan títulos como “limosna”, “robo”, “droga”, “alcohol” y cierra con “poeta en nueva york”, texto donde confluyen la elegía, las referencias intertextuales al poema de Lorca y las vicisitudes propias de un hablante que recorre una ciudad inhóspita y distante:

La música sale de barcos para entretener
alcohol para entretener
vacío para entretener
bar para entretener

La batalla para sentarse al amanecer,
Los huesos preparados para la esta-
ción de trenes.
(Vera 2013:70)

El cambio de trayectoria -que se puede leer como una parentética en el conjunto- opera como contraste de mundos, lo cual se acentúa si recordamos que la primera edición de este libro se realizó en el dorso de los padrones electorales de las elecciones de 1983, es decir otra vez el desdoblamiento entre lo que es / lo que parece ser / lo que podría ser. El título ironiza sobre el uso del discurso religioso para construir poderes terrenales que expulsan grandes sectores sociales. El prólogo del libro es de Walter Adet quien, con su habitual ironía lo titula “Poemas de sufragios” llevando la connotación del término “sufragio” tanto al acto de emitir el voto como al de ayuda, favor o socorro, que suele manifestarse en los rituales fúnebres.

En *Bermejo* (1991) ya desde el título el poeta vuelve a la naturaleza, a la geografía local, a la imagen de un fluir desmesurado. La presencia de ese mundo natural es la inscripción de un lenguaje milenario, que sólo pueden descifrar quienes se reconocen como parte de ese universo:

Una laja de río o de montaña tiene una palabra,
un acorde, una señal, un hombre que ama.
Sólo por eso, Santiago Javier Rodríguez ve
un paisaje de Iruya o de Bolivia e intuye

el reverso de las alturas (porque ‘así como es
arriba
es abajo”).

(Vera 2013:73)

La imagen del Río Bermejo caracolea en el poemario marcando su figura como vena de un cuerpo, clara alusión al libro de Eduardo Galeano, o como límite entre sabores para transitar desde el ají picante de los mercados de Bolivia, a las mujeres que venden en las ferias de Bermejo y de Tarija. El movimiento del río es la metáfora del tránsito cultural, con sus meandros y sus mutaciones de una zona a otra, de una estación del año a otra. Mudable, oscura y acechante es también la vida, el agua, la cosecha. Así también el poemario muestra de este lado los indígenas que bailan el pim-pim[11], el camino de Tumbaya, Punta Corral y las bandas de sikuris, hasta bajar al valle de Lerma, a una ciudad otra vez hostil, hecha de injusticias y marginaciones:

CIUDADANO
trafica
bebe
roba

¿transa?

una camioneta pierde la chapita
y la ciudad se ¿descontrola?

Breves poemas que golpean sobre imágenes reconocibles de la ciudad que funcionan como sinécdoques donde estallan las contradicciones:

BAJO
prostituimos

[11] “El pim-pim es una danza ancestral de los Ava-guaraní, comunidad aborigen que habita la región del trópico salteño desde tiempos remotos. Su ritmo contagioso y su vistosa coreografía vienen conquistando seguidores de diferentes sectores, sobre todo a partir de las grabaciones de orquestas populares como “Los diamantes jujeños” y más recientemente el “Grupo Ternura”, aunque también el grupo folklórico “Las voces de Orán” grabó anteriormente algún tema con ese ritmo. Pero la palabra pim-pim, que originariamente no pertenecía al idioma de los Ava guaraní, y se incorporó tardíamente, es usada no solamente para designar a la danza en sí, sino también al grupo danzante y al lugar donde se realiza. (…) El pim-pim es una música que se sustenta en la percusión, aunque también incluye el sonido casi imperceptible y agudo de una flauta. La orquesta está formada por diez a quince músicos (…) [en el baile] las mujeres usan tipoy (vestido de una sola tela de color intenso, colgada desde los hombros mediante dos trabas de metal). También usan un collar de monedas y una roseta sobre la cabeza, sujeta por una vincha. Mientras que los varones visten pantalón negro, faja de color, camisa blanca, pañuelo al cuello y sombrero a la manera europea” (Vergara 2024:20-21)

los alrededores del canal
y el centro.

CATEDRAL

Los mercaderes del templo
tienen parientes.

Este recorrido traza una "retórica caminante" (de Certeau 2000) hecha de rodeos, insinuaciones, la geografía de los transeúntes, cuerpos que se desplazan entre lo prohibido y lo permitido de la ciudad construyendo sus propios recorridos. De allí la antítesis entre el río y la calle, uno propiciador de esperanza, la otra siempre inhóspita y acechante. El desvío como recurrencia y las bifurcaciones del discurso ponen de manifiesto el carácter heterodoxo de esta poesía que tensiona imaginarios, ideologías y representaciones en un movimiento constante.

El libro cierra con dos textos particulares, el registro musical del pim-pim, firmado por Julio Lamas y un poema que puede leerse como holograma de la búsqueda, "Los espacios importantes", suerte de mandala que –verso a verso- construye una relación de progresión territorial de la provincia a la vía láctea, para volver al jardín de una casa de pueblo "que ya nadie riega". Eros y Tánatos tensados en la voz poética, para concluir un derrotero de búsquedas y tanteos. En el documental *Kopla-Vera* el autor comenta que ese poema está pensado como su epitafio.

Poesía y comparsa

La comparsa[12] se hace presente desde poemas de *Bermejo* (1991), allí comienza con estrategias que perturban el discurso:

Pim pim

Vívora no perfecta

[12] "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" (Rivera 2019:203).

Cerca del río.

(Vera 2013:77)

La fractura como modalidad discursiva es permanente en estos poemas. Suspensiones, cambios fonéticos, gramaticales, ironías, elipsis, van horadando el discurso y desplazando el sentido como si el lenguaje fuera un cuerpo desplazado, una dinámica musical de súbito piano, o una sucesión de agujeros en la urdimbre del texto.

En este poema puede advertirse la brevedad, la referencia a la naturaleza como ámbito fundante del movimiento, la fractura ortográfica como sinécdoque del ritual que se observa extraño, ajeno y, en la medida que es otro, no entra en el espacio de lo legal. El paralelismo río / vívora sigue la coreografía de la danza, donde los participantes forman diferentes figuras en la cadena de movimientos. El núcleo semántico del breve poema es contundente “no perfecta”, mirada de extrañamiento ya no de un sujeto sino de una sociedad que trata de borrar lo aborigen, al considerarlo inferior, imperfecto y sólo objeto de espectáculo.

Cabe aclarar que, como dice Santos Vergara (2024) el pim-pim forma parte de una fiesta de ciertas comunidades aborígenes, conocida como arete-guazú o fiesta grande, rito agrario propiciador de abundancia. Es por ello que en sus orígenes se celebraba entre mayo y agosto y promovía el acercamiento entre comunidades vecinas. Las distintas imposiciones culturales y religiosas, como también la pérdida de espacios territoriales hicieron que cambiara el cariz y la fecha, que fue adecuándose a las celebraciones del carnaval. Es interesante esta información porque en la poesía de Vera puede verse a la participación indígena en corsos y fiesta de carnaval como un proceso de reterritorialización que siempre es efímero y, después del cual los sujetos son arrojados a las orillas pobres de las ciudades.

También en *Bermejo* hay otro poema donde la isotopía de la comparsa se abre paso, es “Inti”

(…)

Y ahora

terminado ya el corso

en ese gorro mayor de Los Incas

-como un dios que celebra entre los espejos

espera que su indio despierte del vino

para volver al barrio
y al trabajo de todos los días.

(Vera 2013:83)

La frontera social que conecta / separa los dos mundos es el carnaval, los herederos del sol, identificados como la comparsa Los Incas quedan reducidos frente a la mirada ajena a ser "un dios que celebra entre los espejos", recuperando la metáfora de la conquista y sus engaños. La localización del indio como integrante de la comparsa permite un anclaje específico de la agrupación, ya que es lo característico del carnaval del norte argentino.

En este punto cabe advertir que la comparsa es un grupo festivo que "comparece", según la raíz etimológica, es decir hace ostensible una significación al presentarse en público con sus atavíos, música y coreografía. Sin embargo es sumamente variada según los países y regiones donde participan. En el caso de Salta, la presencia de este tipo de presentaciones se registra desde fines del siglo XIX[13], y recibió el impacto de los cambios sociohistóricos a lo largo del siglo XX, mutando tanto en los diseños, como en la construcción simbólica y en la forma como la comunidad fue reinterpretándola[14]. Para Vera la comparsa es el arte del obrero, allí

[13] Según el historiador Miguel Ángel Cáseres, una de las primera comparsa fueron "Los Cachis" que aparece hacia el año 1874, eran residentes del Valle Calchaquí y departamento de Cachi, que recorrían el pueblo en las diferentes épocas del año y ante diferente circunstancias, como por ejemplo las fiestas de San Plebeyo y San Benito. El objetivo de esta agrupación era divertir a la gente "del Bajo Pueblo" ya que los sectores aristocráticos, no acostumbraban a mezclarse. La coreo grafía que utilizaban era semejante al baile de las cintas. No se trataba de grupos indígenas sino criollos, con trajes brillantes acompañados de mascarones que representaban felinos con dientes en la cara. En el cuello, lucían grandes sartas de collares, de guaicas doradas y de vivos colores. En la muñeca de la mano derecha, un largo látigo de cabo corto lleno de cascabeles. Calzaban vistosos y elegantes zapatos bordados con lentejuelas y de sus ribetes pendían vistosos y pequeños cascabeles redondos. Los Cachis, lucían dos elementos fundamentales, que los caracterizaba como "Comparsa de Indios": en primer lugar, sus caras iban cubiertas por una careta de cartón que representaba un Supay, un Cuchi o un Uturunco, es decir que esta mascara era una "Saynata" o mascara de burla. Además portaban un penacho de plumas blancas y grises de Suri, ceñido por una vincha que le circundaba la frente, donde lucían un espejo redondo como representación del sol (Cáseres)

[14] "El 19 de marzo de 2015, en el Concejo Deliberante, los Concejales salteños, aprobaron por unanimidad, un Proyecto de Ordenanza, que declara "Patrimonio Artístico y Cultural" a la Comparsa Tradicional Salteña como una expresión Cultural, Artística, Histórica y Social de nuestros pueblos y sus ancestros. (…) La hoy denominada "Comparsa de Indios", que no es ni más ni menos que uno de los componentes importantes de nuestro carnaval salteño, con características muy diferenciadas en el contexto nacional, constituye una creación de elementos vivos y dinámicos con identidad profundamente vinculado al pasado pero también al presente" (Enciclopedia digital de la Provincia de Salta en https://www.edisalta.ar/comparsa.html).

está su música, sus coplas, sus artesanías y a la vez es el lugar donde se aprende a aceptar al otro, a los otros y olvidarse de las diferencias de criterios tanto estéticos como ideológicos. En *Kopla Vera*[15], film dirigido por Norberto Ramírez, nuestro poeta revisa sus pasiones artísticas y puede vérselo con su traje de comparsero en los desfiles de carnaval. Cuando pasa el carnaval te quedás solo afirma, ahí te das cuenta que lo importantes es lo colectivo, ser integrante de una tribu; es también una forma de resistencia donde cada integrante se muestra como parte activa de la sociedad, aunque sea por un breve tiempo. Estas consideraciones, sobre las cuales se explaya en el documental, nos permiten observar que entre la escritura literaria y la práctica de la comparsa hay un espacio de tráficos e intercambios desde el cual el poeta construye su voz. Se trata de un ritmo suspiroso, con breves pausas, que reconducen continuamente el texto. Esos breves silencios le otorgan a los poemas (y mucho más cuando los escuchamos en la voz del poeta) un carácter reflexivo, analítico como si cada palabra diera cuenta de las vicisitudes del cuerpo que la ejecuta.

Por cierto en *Com.par.sa* (2001)[16] es donde se asienta el núcleo semántico que nos interesa, aunque sus ecos continúan en *Pim-pim* (2007-2009). Se trata de 21 poemas que giran en torno al universo comparsero, estilos de organización, jerarquías, modos de financiamiento, formas de relación con la estructura del corso, personajes, expectativas. Estos campos semánticos aparecen yuxtapuestos, lo que genera el efecto de una dinámica interna, pero a la vez hacen evidente la mirada poética que se acerca y se aleja de ese movimiento. Se trata de poemas cortos, en general, de verso libre en los que hay imágenes diversas, frecuentemente suspendidas para dar paso a una reflexión.

Encuentro

Los que van
cerca
del cartel
son amigos.

---

[15] https://vimeo.com/158687989

[16] "En ese encuentro entre la tradición letrada y la popular es que llenó el cine teatro Alberdi, ubicado en pleno centro de Salta, con más de ochocientas personas para presentar su libro *Comparsa,* con la participación de varias comparsas que, hasta el momento, sólo habían sido parte del espectáculo popular callejero" (Gutiérrez 2020 s/p).

Todos llevan el mismo
ritmo.

Nadie se cruza
de bando.

Los de atrás
cantan
en otra
comparsa.
(Vera 2013:105)

Según explica el musicólogo Pérez Bugallo (1983) la comparsa se organiza según funciones específicas, la presentación se abre con el cacique y se cierra con “los indios” entre ambos se distribuyen el hijo del cacique, el toba, la reina, la china, el brujo y los diablos, éstos últimos son los únicos autorizados a cambiar de posición en el desfile. En el poema hay una descripción que se sostiene en la sinécdoque del cartel como identidad, pertenencia y cobijo, a medida que el grupo se aleja de esa referencia el territorio se vuelve lábil y los límites se hacen difusos. A la vez los cuatro versos finales pueden leerse como una reflexión metafórica acerca del movimiento del corso, pero también acerca de la sociedad con sus núcleos y fronteras, siempre traficando sentidos. Inscribir la comparsa –con su lenguaje, ritmo, personajes, movimientos- en el discurso literario expone el campo de contradicciones donde se constituye, su carácter heterodoxo y los provocativos desbordes de sentido que genera.

La imagen de hilera que dibuja en la página el verso corto, con sus desplazamientos en los márgenes es permanente en el libro, de forma concomitante con la formación y el ritmo de saltos que lleva la comparsa. Podríamos aquí preguntarnos por los motivos de esta asociación, por un lado está explícita como tema, además el autor refiere a ella en entrevistas y artículos, pero a la vez hay una construcción discursiva de títulos, referencias, ritmo poético que habilita al lector a un análisis de convergencias directas u oblicuas tanto de la dimensión estética –como fricción de discursos- como en lo ideológico –en tanto revierte las jerarquías sociales.

Los poemas trenzan cuatro momentos del grupo: los prolegómenos, el desfile, un sesgo a otros desfiles, epílogo. No se trata de un orden del texto sino de una posible lectura que permite advertir un proceso de gestación –los prolegómenos- donde los integrantes transforman el mundo cotidiano en elementos y ornamentos de los nuevos personajes “Los colores del rostro, / con geometrías / del Pilcomayo,/ son hilito de sangre / por desfilar” (“El vino”, 108); “Enseba la tumbadora/ por el tanque /de agua” (“Buscanidos”, 109); “El pegamento/ ha permitido / que / las polainas / crucen charcos de barro” (“La chiroleada”, 115). En la imagen del desfile aparecen el cacique, “no puede estar triste / ni tropezar en el ensayo. / La policía lo cita / si los vecinos no duermen” (“Cacique”, 116), el brujo, “Tiene máscaras / africanas./ Y es inocente / al lado / de la / bruja” (“El brujo”, 123), y también se suceden encuentros y desencuentros del grupo.

El mítico carnaval de Oruro y los corsos infantiles abren del espectro de la comparsa –el sesgo a otros desfiles- mostrando las resonancias del carnaval en su reiteración cíclica en distintos tiempos y espacios. Y en el epílogo, una suerte de éxodo, similar a la tragedia griega, hay niños que viven (“El niño”, 125) y que mueren (“Autopsia”, 121) y una comunidad que vuelve a sus tristezas, “Todo hierve / y está / crudo / al otro día / cuando la tribuna / está vacía / y hasta las latas / son / descartables” (“El frangollo”, 122).

También se advierte en este conjunto la disrupción constante, el uso frecuente de la elipsis para no repetir lo que ya se conoce, la marginalidad, la pobreza o la tristeza. La comparsa se configura entonces como el teatro de la vida. En “El mercader” leemos:

Compra estrella del Che
con una punta más
y en el centro vende la docena.

Niu wave ni ue pajei
es son niu marxista:
el grosor del lápiz
construye su alma con
materia
iluminada

Cuando tocan la buena nota
trepa la escala.
(…)
A la burguesía escucha
en el piringundín:

Ser pobre sale caro.

En *Pim-pim* (2007-2009) este movimiento rizomático se continúa en poemas como "Pekiné tocate un blú"[17], donde el tiempo de la música y los amigos se va alejando, convirtiéndose en el ritmo triste de un lamento. Ahora sí la vida cotidiana, las calles, el río, la ciudad se han convertido en escenario de un corso donde la música suena cada vez más lejos y los bailarines han perdido el paso:

El gorro

El suri
pierde las plumas,
no el vuelo.

El cazador
olvida la flecha
no la corzuela.

El indio extravía
la selva

en la calle.

(Vera 2013: 140)

En el poema "El corso", dedicado a sus amigos Pamela Rivera y Roberto Acebo, este sentimiento de amargura se acentúa, mientras en textos anteriores anotábamos lo reflexivo como sentencias incrustadas en lo poético, ahora se ensamblan, "En Vaqueros / hay una comparsa. / No ha aparecido / también. Como si sólo / estuviésemos solos" (141). Elegir el corso, la trayectoria de la comparsa, la escena

[17] Esta expresión aún se escucha como frase de aliento en las presentaciones del grupo *Niebla*, del que Vera formó parte.

del carnaval es una forma de situarse en la inversión, revertir las convenciones, dar vuelta las formas serias que la cultura instituida trata de imponer como forma de control. Marchar es también una forma de apropiación de lugares, escribir con el cuerpo propio en esa página que es la ciudad y esa escritura delinea otras figuras, otros sistemas que perforan la rutina citadina. Pero a la vez es también el desdoblamiento de la cultura ancestral, enmascarada puede recuperar su modo de ser, su sentido de pertenencia a una particular comunidad (Vergara 2024:82).

Como ya dijimos, en 2010 Vera vuelve a publicar una compilación titulada *Nadie se cruza de bando* donde incluye la plaqueta "Cofre de Intiwatana", *Com.par.sa* (2001) y *Pim pim* (2007-2009), esta vez –como ya mencionamos- con un prólogo crítico de Elena Altuna, docente de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana de la UNSa. En este artículo inicial Altuna señala como características de la poesía de nuestro autor: la consolidación de un universo poético cercano a la cultura popular, la experimentación en el plano visual de la página, la constante superposición de planos semánticos que potencian el sentido, y los juegos de la memoria que hacen fluir el tiempo en los poemas. La compilación recupera como título un verso del poema "Encuentro" con que se abre *Com.par.sa*, donde se describe el orden y el movimiento del grupo en el corso, en torno a dos índices, el cartel y la música, sentenciando "nadie se cruza / de bando". La expresión acentúa el carácter comunitario del grupo, la intensidad de una alianza y la pertenencia a un propósito que los hermana.

Consideramos entonces que comparsa y poema establecen un sistema de relaciones complejas donde emerge una voz quebrada, repiqueteante del canto, imbuído con el lamento de la vidala, pero también con la intensidad de la tradición de Vallejo, con el desborde de los simbolistas franceses y con la pasión por la vida y la tierra de la poesía de Manuel J. Castilla. De allí que el poeta encuentra y a la vez construye en la imagen de la comparsa la fuerza creativa de un remolino incesante.

Consideraciones finales

Entiendo la constitución de la literatura como un proceso heterogéneo que articula y dispersa modos de escribir, posiciones estéticas, estrategias discursivas, disputas ideológicas, pocas veces de manera fluida en tanto están signadas por avatares políticos y sociales. Es así que se producen transformaciones constantes que alimentan y modifican el estatuto de los discursos. En este movimiento aparecen

textos, propuestas y discusiones que se visibilizan como fracturas, como movimientos de placas tectónicas en el universo literario. Si abordamos recortes específicos –literaturas locales, regionales, nacionales- podemos reconocer la presencia de estos desplazamientos como quicios desde los cuales emergen consideraciones, pautas o tomas de posición que redirigen las convenciones. Esas fracturas y emergencias pueden tener la fuerza del estallido o ser un tenso malestar que reconvierte las reglas del arte. Como la piedra que cae en el agua resulta difícil predecir los efectos de estos textos, pero sí es posible advertir que sus ramificaciones suelen ser diversas y reaparecer en el largo alcance.

En las últimas décadas se ha observado que la poesía del noroeste argentino es abundante en la búsqueda de caminos que disturban las fuerzas discursivas hegemónicas y permiten trazar otras cartografías poéticas, recorridos heterodoxos que pueden seguirse en distintas direcciones. Si bien se trata de un período que ha generado variados estudios críticos (Nallim et al 2011, 2012, 2013; Moyano 2004, 2018) tanto panorámicos como de textos específicos hay una "escritura del malestar" que demanda atención. En esta ocasión nos detuvimos en la pluralidad discursiva de la obra de Jesús Ramón Vera (Salta 1958-2012), poeta que, desde sus múltiples roles ejerce un nomadismo permanente y polemiza con las instituciones y tradiciones del campo literario de la región. Este movimiento constante permitió ver la manera como la escritura literaria fricciona con las manifestaciones culturales del carnaval de las que participó activamente como actor principal, organizador y autor de coplas cantadas por las comparsas. Este desplazamiento hacia la cultura popular le valió sanciones explícitas en algunos casos, simbólicas en otros, e influyó en el limitado reconocimiento de una obra poética diversa tanto en sus temas -dictadura, marginalidad, mundo indígena, la creación literaria- como en su estética que retoma formas orales, como la copla, y se desplaza a variaciones del verso libre, imágenes surrealistas y un tono de fuerte corte existencialista.

Walter Adet en el "Prólogo" a *Cuatro siglos de literatura de Salta* (1984) advierte sobre el fuerte control social sobre los enunciados literarios por parte del poder político y religioso que ensalza y valora lo afín, lo que, en definitiva, los sostiene. Eso implica también espacios de difusión, premios y reconocimientos que, a lo largo del tiempo disciplinan los discursos y resisten o desalientan nuevas formaciones. Confrontar con los ámbitos institucionales y propiciar otras emergencias se transforma así en un movimiento oscilante que avanza y retrocede con mayor o

menor fortuna. Emplazar enunciaciones, generar nuevos dominios y que, además, sean reconocidas en su diferencia, es decir, no sean aplanadas por la lectura, resulta entonces una tarea que demanda la transformación de las formaciones discursivas. En ese camino avanza la poesía de Vera.

Las inscripciones en genealogías locales, junto a Manuel J. Castilla, Jacobo Regen y Walter Adet no han servido demasiado para reconocerlo. Un grupo de estudiantes universitarios –ensayistas y poetas- han sido quienes se ocuparon de rescatar su labor poética difundiendo su obra en antologías, blogs, homenajes, lecturas públicas primero y luego ensayos y tesis. Acentúan la voluntad del poeta de confrontar con el sistema tanto en su obra como en su actitud en el campo literario, donde estuvo siempre orientado siempre a alentar otras voces poéticas, gestionar publicaciones y poner en evidencia sus posiciones críticas. De este modo más que inscribirlo en tradiciones lo reconocen como punto de partida de otras prácticas literarias, como las ediciones artesanales, la fricción de la literatura con formas del arte popular y, por sobre todo la incorporación a la literatura de un nuevo actor, el "indio urbano". Si bien otros autores se ocuparon de mostrar las formas de vida marginales que rodean a las ciudades, como Carlos Hugo Aparicio que funda "la orilla" como territorio suburbano, Vera da entidad y presencia al mundo indígena en el ámbito citadino. En este sentido la comparsa aparece como manifestación cultural que imbrica lo indígena y lo occidental para ponerlo en cuestión, pero también como metáfora de un nomadismo que implica la búsqueda incierta de la cultura arrebatada.

En estos tiempos donde la comparsa aparece en la escena social en dos direcciones dominantes, como atractivo turístico y relegada a ser un espectáculo, la poesía de Vera sigue confrontando. Pero, lo que es más importante –y tal vez su consecuencia- fue convertirse en un impulso más para los estudios indígenas en el ámbito literario, multiplicados en el presente siglo para reconocer no sólo la presencia, sino la voz de un pueblo silenciado.

Bibliografía

Abad M. (2001). "Jesús Ramón Vera". Agenda Cultural Diario *El tribuno.* En https://www.edisalta.ar/vera.htm

Altuna E. (2010). Apto para intemperie (a modo de prólogo) en Vera Jesús R, *Nadie se cruza de bando*. Verdor y Verdín.

de Certeau M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. Universidad Iberoamericana.

Bocco A. et al. (2020). Para una genealogía de la categoría de heterodoxia. Recorridos por los trazos de una investigación sobre literatura argentina. *Recial N° 18*. Centro de Investigaciones Facultad de Humanidades y Filosofía UNC.

Colina J. (2018). Se hace poesía al publicar. Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta en Guzmán Raquel (Compiladora), *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino.* Teseo. https://www.editorialteseo.com/archivos/16115/cartografias-literarias/

Foucault M. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets.

Gutiérrez R. (2020). "Jesús Ramón Vera en el recuerdo" en https://literaturaargentinaunsa.blogspot.com/2020/10/jesus-ramon-vera-en-el-recuerdo.html

Guzmán R. (Compiladora). *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino.* Teseo. https://www.editorialteseo.com/archivos/16115/cartografias-literarias/

---------- (2020) La literatura en Salta. Un espacio de/en disputa. En Maristany, J.; Oliveto, M.; Pellegrino, D.; Redondo, N. (editores) (2020) *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, disensos y convergencias.* https://www.teseopress.com/literaturasdelaargentina

Maita Carlos Jesús (2012) "Biografía de Jesús Ramón Vera. El último Poeta Romántico de Salta. Disponible en https://carlosjesusmaita.blogspot.com/2012/06/biografia-de-jesus-ramon-vera-el-ultimo.html

Nallim Alejandra, Massara L. y Guzmán R. (2011, 2012, 2013). *Literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones.* Ediunju.

Moyano E. (2004). *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas del olvido.* EUNSa.

----------(2018). *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los 80 o de la postdictadura en Salta.* Corregidor.

Pérez Bugallo R. (1982). Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" N° 5. UCA.

Rivera Giardinaro, P. R. A (2014). *El indio urbano en la poética de Jesús Ramón Vera: desplazamientos*. Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.

---------- (2019). “Tránsitos y despojos en la poesía de Jesús Ramón Vera: Hacia una poética de lo nómade” en *Cuadernos de Humanidades - N° 31.* Facultad de Humanidades de la UNSA.

---------- (2021). Poética sobre la conciencia de la finitud. *Enciudarte N° 7.* CIUNSa.

Vera, Jesús Ramón (1993). *Bermejo*. Tunparenda

----------(2001). *COM. PAR. SA.* Tunparenda

----------(1995). La comparsa en Salta: el “otro discurso”. Trabajo monográfico inédito radicado en la Biblioteca de la Facultad de Humanidades, UNSa.

----------(2010). *Nadie se cruza de bando*. Verdor y Verdín.

---------- (2013). *Obra Poética Completa*. La Cocina de Gómez.

Vergara Santos (2025). *Ritual del toro y el tigre. Historias del pim pim.* Ediciones del trópico.