

El *indio* entre naturaleza y urbanidad: representaciones sociales y literarias

Pamela R. A. Rivera G.
pameriverita@gmail.com

Resumen

Me propongo ahondar en el estudio de la poesía de Jesús Ramón Vera trazando una *región* literaria (Kaliman, 1993) y cultural en diálogo con la *región andina* (Palermo- Altuna, 1996). Tomaré poemas de *Bermejo* (1993), *COM.PAR.SA* (2001) y *Nadie se cruza de bando* (2010) e integraré espacios y saberes indígenas, tanto andinos como de las comunidades originarias del Chaco. Las figuraciones de *indio* que exploraré se constituirán en el lenguaje (la enunciación) y desde la presencia performativa de los cuerpos en los espacios. Finalmente, mostraré cómo el pensamiento de dichas culturas se traslada con estos *sujetos migrantes* (Cornejo Polar, 1996) a las ciudades actuales donde el *indio urbano* deviene *sujeto nómada*.

Palabras clave: Jesús Ramón Vera, región andina, región literaria, sujeto migrante, indio urbano.

Abstract

I propose to delve into the study of the poetry of Jesús Ramón Vera by tracing a literary (Kaliman, 1993) and cultural region in dialogue with the Andean region (Palermo - Altuna, 1996). I will take poems from *Bermejo* (1993), *COM.PAR.SA* (2001) and *Nobody se crosses de bando* (2010) and I will integrate indigenous spaces and knowledge, both Andean and from the original communities of the Chaco. The Indian figurations that I will explore will be constituted in language (enunciation) and from the performative presence of bodies in spaces. Finally, I will show how the thought of these cultures is transferred with these migrant subjects (Cornejo Polar, 1996) to the current cities where the urban Indian becomes a nomadic subject.

Key words: Jesús Ramón Vera, Andean región, literary región, migrant subject, urban Indian.

El *indio* entre naturaleza y urbanidad: representaciones sociales y literarias

Lo desheredado y el abandono son dos características que se asocian al hombre andino, porque luego de la conquista española experimentaron una tremenda orfandad, pues los despojaron de sus tierras, y mataron a sus parientes, o estos murieron trabajando las tierras para los nuevos dueños o explotando las minas, de la misma forma confundieron su memoria estropeando a sus dioses y oscureciendo su pasado.

Mauro Mamani Macedo

Dedicado a las comunidades indígenas que resisten al norte de la provincia de Salta (Argentina).

Introducción

En el presente escrito exploraré la poética de Jesús Ramón Vera¹ y, más específicamente, las figuras literarias vinculadas al *indio*² que se presentan en ella. Apuntaré a desarrollar una “retórica” de los espacios (Altuna, 2009) abordándolos a partir de concepciones indígenas sobre naturaleza y urbanidad. Ello significará también el reconocimiento de un sujeto colectivo (literario y social) que propondré finalmente como sujeto nómada (Rivera, 2019). Al mismo tiempo, abordaré cómo se configura una región literaria (Kaliman, 1993) prestando especial atención a los cuerpos que se mueven en ella. Estos sostienen un discurso tácito y performático que significa a la par de otros lenguajes mediados por la palabra (Altuna, 2009).

Considero que el trazado de estos otros mapas literarios sobre “regiones que relacionan a varios países contiguos y que se superimprimen a los mapas oficiales” (Palermo- Altuna, 1996) significa insertar parte de la cultura y literatura del noroeste de Argentina en el sistema literario latinoamericano. En este sentido, es propio pensar que, al enunciarse desde un proceso histórico común, la poesía de Vera se incorpora a dicha macro región mediante vínculos contradictorios (Cornejo Polar, 1987) que tematizan discusiones en torno a los

nuevos indigenismos y las literaturas migrantes, constituyendo una modulación del sistema continental en lo que refiere a expresiones indígenas.

En tal punto, notaremos cómo la región poética construida en la poesía de Vera ahonda en las concepciones de mundo que sostienen las sociedades plurales de esta parte de Argentina y Latinoamérica. Aquí, las identidades indígenas mixturán pasado y presente y corporizan la tan mentada *heterogeneidad*. En este sentido, adhiero a la propuesta de Raúl Bueno Chávez, cuando afirma:

... como bien ha visto Cornejo Polar, la tarea es política, ya no meramente literaria ni cultural. Yo añadiría que todavía cabe desarrollar una cultura política que allane el paso de una política de la diversidad cultural sin conflictos sociales. Esa podría ser una de nuestras contribuciones a la sociedad humana. (Bueno Chávez, 2004, p. 22)

Por último, considero fundamental para el estudio de esta poética afirmar que existe en ella una “tenaz voluntad de dejar *memoria* en la escritura, concebida como el remedio contra el olvido que toda marginalidad entraña” (Altuna, 2009, p. 18).

Desde el Ande a la Puna

En 1999, Vera escribe “El cofre de Intiwatana”³, un poema donde se le ofrece a una mujer un elemento que, por ser parte de un lugar sagrado, replica su espiritualidad: “Este Intiwatana/ reloj de sol (de donde viene este cofre)/ ha marcado los ciclos: la siembra, la cosecha”⁴ (Vera, 2010, p. 14). El objeto se acompaña con una serie de deseos:

Para que la vida te proteja. Todas las vidas de los mundos te hagan verdadera, sincera, transparente; dente una fortaleza en la cima en que generes prístinos amigos, sabiduría, fervor en la lucha, victorias en el corazón y en la razón, graneros para el mal tiempo, aliados en el combate. (Vera, 2010, p. 13)

La enunciación tiene al pensamiento andino como raíz: se trata de un decir cargado de amoroso interés y cuidado por el otro. Este sentimiento forma parte del concepto de *ayni* o reciprocidad andina que subyace en las prácticas del norte argentino: “todos necesitamos de todos para existir” (Mamani Macedo, 2019).

Así también, se establece para la expresión “la vida” un sentido diferente a la del uso cotidiano: se dice “las vidas de los mundos”, en divergencia con la racionalidad occidental que concibe ambas dimensiones de forma singular. Los dones que tales entidades proporcionan corresponden a una “ética solidaria” en la que las expresiones “fortaleza en la cima” y “graneros para el mal tiempo” adoptan referencias dobles: nombran al espacio físico con expresiones que, cotidianamente, también se usan para hablar metafóricamente de la vida (“fortaleza”, “mal tiempo”).

El objeto que se ofrece, “el cofre”, tiene la función de cuidar un “tesoro” compuesto por variados elementos naturales:

Para que nadie hiera
el tesoro
guarda los frutos
que el nuevo amanecer (¿día distinto?) y acaso otro siglo traen desde el horizonte:
las arenas del río Urubamba; la luna, los soles; la montaña, el abismo;
una planta, dos piedras, tres árboles; un roble sin ciprés, dos rosas, varias vidas: lo sagrado. (Vera, 2010, p. 13)

Kawsay, el concepto andino de la vida en movimiento, está contenido en este cofre, contradiciendo nuevamente las posibilidades de una lógica racional. A su vez, la presencia del sol (también presentado en plural) borra los límites entre pasado y presente, pauta una continuidad entre siglos anteriores y días actuales. El hablante lírico lanza una pregunta y una duda: ¿se trata realmente de “días distintos”? (Vera, 2010, p. 13). En efecto, en este espacio andino, tanto aquello que surge desde la tierra (naturaleza) como aquello que forma parte de lo que hay sobre ella (“luna”, “soles”) se hallan conjugados con temporalidades pasadas y presentes.



Ruinas de Machu Pichu (Perú), 1999. Jesús Ramón Vera.

El concepto de *kawsay* pone al hombre en contacto y dinamismo con los elementos de la naturaleza (Mamani Macedo, 2019). En el poema, la figura humana aparece confundida en el colorido del ambiente:

Un jardín regado con rocío del jardinero,
en pleno crecimiento las flores y duro trabajo los tallos:
el blanco, el rojo, el púrpura, las violetas.
El aroma del frescor, las colmenas del néctar, el sonido del arroyo,
el agua del verde, la primavera del ocaso. (Vera, 2010, p.13)

El hombre es quien cuida y recibe lo que la naturaleza entrega. Ella reúne lo que está en el mundo (abajo) y todo aquello que está en el cielo: “La potencia y el poder que da la luz sean tu casa, tus planetas, tu sistema” (Vera, 2010, p.14)⁵.

En el poema de Vera, el “cofre” que resguarda los tesoros está hecho de piedra, elemento fundamental en este pensamiento ancestral⁶, y cumple con la finalidad de protección. A su vez, bajo el concepto del *sumaq kawsay* o “buen vivir”, “hasta las piedras tienen corazón y vibran de corazón a corazón, así nos transmiten su ternura o su molestia; su hervor o su quietud...” (Mamani Macedo, 2019, p. 13).

Por otra parte, *Intiwatana* (el origen del cofre del poema) se refiere a un rito de gran relevancia en la cultura andina⁷. El sol, que también está contenido en el “cofre” del poema, le servirá a la destinataria del obsequio como un elemento que orienta también ciertas preguntas vitales y humanas: “¿Son cuatro los puntos?/ ¿Qué importa: llegar o el camino? ¿Es lo mismo: el camino o el sendero?” (Vera, 2010, p.13).

Como se ve, el hablante en este poema se identifica místicamente con el lugar que menciona. Reconoce en él el espacio y las temporalidades de un pasado remoto y un presente inmediato. A partir de ellas, pauta la continuidad de una tradición milenaria. A su vez, dicha voz reproduce el acto de dar (consejos, obsequios, buenos deseos, etc.) propios del *sumaq kawsay*. Tal como se expresa en la siguiente estrofa:

Este cofre de piedra sin pulir es de las ruinas de Intiwatana:
del Cusco/ ombligo del mundo/ centro del imperio incaico:
el sol ilumina los abismos, los ancestros hablan del silencio
y las piedras fueron trabajadas sólo para ser del cosmos.
(Son los tesoros de los signos). (Vera, 2010, p. 14)

No se trata de un simple acto de observar elementos, más bien se percibe un sentir profundo que nombra y afirma la existencia de un espacio y una tradición donde priman las experiencias sensoriales (colores, aromas y sonidos) y los ciclos regidos por la naturaleza y sus deidades: el sol, la luna.

Esta simultaneidad y continuidad con el pasado se observa también en la alternancia de los tiempos verbales empleados en los paralelismos de la última estrofa: “el sol ilumina”, “los ancestros hablan”, “las piedras fueron trabajadas”. El hombre se pronuncia desde una naturaleza y una cultura que lo envuelven. Toda esa vida puede contenerse en “este cofre de piedra”.

Estamos frente a uno de los poemas más extensos en la producción poética de Vera, dado que su escritura se caracteriza por la brevedad y la condensación semántica. Tal es el caso de otro poema titulado con el nombre de otro punto importante en la geografía andina: la ciudad de Oruro (Bolivia).

En “Oruro”, el hablante lírico sigue el trayecto de una mujer que desfila en el marco de una festividad tan tradicional como urbana: el carnaval. Con variantes y matices, esta celebración a la Virgen de la Candelaria tiene lugar en varios pueblos y ciudades de la región. En cada ocasión, los saberes y concep-

ciones de las culturas originarias persisten (y hasta prevalecen) ante la religión de sus conquistadores⁸. En este caso, se trata de una fiesta popular que involucra representaciones cristianas como el diablo y la Virgen con otras de la historia y la identidad indígena comunitaria⁹.

En el poema de Vera, dicha coexistencia se presenta a través de la referencia al lugar (“el socavón”) donde los trabajadores de las minas agasajan a una divinidad ancestral nombrada “el Tío”, posteriormente interpretada como “el diablo”¹⁰. La convivencia entre esa y otras representaciones cristianas se expresa en los versos que dicen: “...olor azufre/y agua bendita” (Vera, 2001, p. 29). Dichas menciones, aparecen en el comienzo del poema:

Oruro

Sale del socavón
olor azufre
y agua bendita.

En la 6 de Agosto
se hace bella
o toba uru uru. (Vera, 2001, p. 29)

El recorrido de la mujer que danza se inicia en las profundidades de una mina o *uju pacha* (Arce Ruiz, 2007). El dinamismo de estas escenas, se expresa en verbos como “sale”, “se hace bella”, (sus manos) “dibujan”, “desarma”. Así también, la presencia del olor a azufre al inicio y, más adelante, en la llegada al templo indica un ciclo regido por “el Tío”.

El investigador boliviano Javier Reynaldo Romero Flores analiza el carnaval de Oruro y explica:

La danza en los Andes, desde sentidos liberadores y descolonizadores, se manifiesta como experiencia colectiva y desde el sujeto festivo, quien produce sus propias transformaciones, se conecta con momentos celebratorios de la reproducción de la vida. Esta experiencia, que privilegia el movimiento corporal, siempre ha tenido una conexión importante con la música, con el ritual y con la perpetuación de las relaciones de reciprocidad en las comunidades (Romero Flores, 2015, p. 18).

Efectivamente, reconociéndose entre sí en la danza, los cuerpos en las calles bolivianas se mueven luciendo sus trajes y narrando performáticamente la historia de las luchas entre el bien y el mal, entre el arcángel y el diablo (Céspedes, 2003). El hablante lírico observa y “lee” los gestos de la mujer que baila:

Las manos dibujan
rostros celestes
que el látigo no golpea

y la lluvia no humedece
en la altura.

Transpiración de la danza
desarma azufre en el templo
de La Candelaria. (Vera, 2001, p. 29)

Mientras se traslada, el personaje femenino experimenta con/en su cuerpo un “éxtasis espiritual”¹¹ y una transgresión: es la creadora de un nuevo orden, distinto al concebido como “natural”. Sus manos son el origen de “rostros celestes” que, tras siglos de dominación colonizadora, ya no pueden ser alcanzados por el látigo y la lluvia en las minas.

Llegada la mujer a su destino, aparece nuevamente la referencia a los elementos naturales presentes, en coexistencia con el paisaje urbano: el “azufre” “desarmado” por el calor del cuerpo indígena y femenino en el “templo” de la Virgen, contrastante representación occidental y cristiana de la mujer (Claures Covarrubias, 2009).

“El carnaval cumple la promesa: / mañana se llenará de incienso. (Ibíd.: 29). Es tiempo de *pacha ticra*¹², el carnaval es como un dios que “cumple la promesa” y restablece los órdenes después de haber reinado sobre la comunidad por unos días.

“Oruro” se enuncia desde una mirada identificada con la cultura andina. En él, una versión del indio urbano corporizado en una mujer vuelve a su raíz indígena en el acto de participar en un rito ancestral renovado, año tras año. Acorde a una de las líneas de sentido que analizaremos más adelante en otros poemas de *COM.PAR.SA.*, aquí también el hablante lírico asocia una cultura originaria latinoamericana (“toba uru uru”¹³) a las calles de una ciudad (“En la 6 de Agosto”).

En el poema “Bermejo”, incluido en el poemario del mismo nombre, el tema central es la naturaleza y, en relación con ella, un hombre. La mención a este extenso río que atraviesa Bolivia y Argentina funciona como una metonimia del universo dado que su cauce lo integra y contiene (Rivera, 2014). En ese espacio, aparece nuevamente la piedra cargada de sentidos místicos y religiosos (Galdames Rosas y Díaz Araya, 1995).

Bermejo

Las piedras son del cosmos.
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
arriba
es abajo”). (Vera, 1993, p. 67)

Aquí también, una roca puede resumir al mundo y, en él, al “hombre que ama”. En ese plano, el artista¹⁴ percibe la maravilla del universo a partir de las piedras. El principio organizador es *pacha*¹⁵. Todos los elementos de la naturaleza están vivos: el hombre, su cuerpo y espíritu se integran al paisaje. El artista, recoge lo que le da el río y juega a ser un pequeño dios:

Mezcla las arenas que Bermejo deja en las
dos orillas, arenas que en los ojos descubren
el espacio.

Como un niño que con una sola piedra hondea el horizonte.
(Vera, 1993, p. 67)

En *Bermejo* (1993) encontraremos otros poemas que nos remiten al mismo río desde miradas distintas¹⁶. Así también, hay dos poemas que nos trasladan a lugares y comunidades de la Quebrada de Humahuaca, en Jujuy: “Cementerio de Tumbaya” y “Banda de sikuris”¹⁷.

Banda de sikuris

Siempre
salen de arriba.
(Van
con la
montaña
o
su eco).

Entre el abismo
y Dios que espera en el fondo
para dejarlos en el cielo. (Vera, 1993, p. 79)

Como en “Oruro”, la mirada del hablante lírico se concentra en una situación externa a él. Observa los movimientos de los cuerpos (en dirección descendente, esta vez) en el marco de las sonoridades y música de un ritual¹⁸ que también mixtura religiosidad y culturas ancestrales¹⁹.

En su trabajo “Hacia el Abra de Punta Corral: movimientos, danzas y elementos naturales en rituales del mundo andino (Noroeste Argentino)”, la antropóloga María Fernanda Rodríguez expone:

(...) durante los rituales tiene lugar la intensificación de las sensaciones y emociones (...) De este modo, la *performance* ritual modifica la materialidad corporal del danzante o de quien se mueve de un modo particular. (...) el ritual socializa a los *performers* en determinados modos somáticos de atención constituidos culturalmente, ya que entra aquí en juego la

atención hacia el propio cuerpo y hacia el cuerpo de los otros y sus movimientos. (Rodríguez, 2014, p. 394)

Efectivamente, sumidas en un trance espiritual, las bandas de *sikuris* “Siempre / salen de arriba” (Vera, 1993, p. 79). Sus cuerpos se mueven “con la montaña” que está viva, con ellos. Curiosa mención de este elemento rocoso (asociado a la piedra) tan importante en las culturas andinas y en esta región de la Puna jujeña. Como en otras peregrinaciones similares, cada persona tomará una piedra del lugar y la llevará para dejarla en el santuario de la Virgen, junto a su promesa de fe.

Desde este poema podemos extender una línea de lectura que retomaremos más adelante, cuando abordemos los poemas que tematizan la comparsa: los cuerpos, la danza y la música (tumbadoras, cajas y canto) pautan el ritmo del grupo. El concepto de *ayni* involucra la reciprocidad como un espíritu comunitario que vincula a los grupos, “que anima la vida” (Mamani Macedo, 2019). En consonancia con ello, “La ejecución del *siku* implica complementariedad, modalidad denominada ‘tocar contestado’ (...) Por este motivo, la interpretación de una melodía requiere de al menos dos *sikuris* en colaboración para lograr una unidad” (Rodríguez, 2014, p. 396).

En “Banda de sikuris”, como en “Oruro”, el hablante lírico no se detiene en lo espectacular de la situación, sino que profundiza en lo humano, en lo que se experimenta hacia afuera de los cuerpos que se mueven y hacia adentro de las personas que creen: “Entre el abismo / y Dios que espera en el fondo / para dejarlos en el cielo” (Vera, 1993, p. 79)²⁰.

Lágrimas y resistencia cultural en el Gran Chaco

Junto al mundo andino, la poética de Vera incorpora la cosmovisión y la experiencia del Gran Chaco tematizando así las violencias y dolores de la conquista de América. El poema “Aguaray” replica el nombre indígena de una localidad del norte de la provincia de Salta, en el departamento San Martín. Se desarrolla desde una palabra nuclear, un verbo constitutivo de las culturas de esa región²¹:

Aguaray

Contaría.

Aquel indio

contaría lo que ama

desde que nacemos en la tierra. (Vera, 1993, p. 19)

Uno de los puntos nodales las distintas culturas originarias del Chaco semiárido es el vínculo con la tierra²². A diferencia de la cultura andina, estos grupos son primariamente recolectores, cazadores y pescadores. De la tierra y el

río recogen lo que la naturaleza les proporciona mudándose de lugar de acuerdo a la disponibilidad estacional de alimentos. Se trata de culturas que concentran inmensos saberes sobre el monte y el río: sus ciclos, peligros, animales y plantas, su espiritualidad.

Pero esa relación armónica con el medio ambiente se alteró con las distintas migraciones a las que fueron (y son) forzadas estas comunidades. En



Pescador wichí en el Río Pilcomayo. Santa Victoria Este (Salta).

la provincia de Salta, durante la década del setenta, se movilizaron, frecuentemente a pie, hacia los puntos donde eran requeridas como mano de obra barata de los ingenios y obrajes madereros. Por su parte, los desmontes, acelerados durante las últimas dos décadas, suponen nuevas migraciones hacia los centros urbanos, esta vez motivadas por el hambre y la

sed²³. Ello, en vista de que la reducción y ocupación de sus tierras han limitado el aprovechamiento de los recursos, así como el uso de agrotóxicos perjudica profundamente su calidad de vida.

En el poema de Vera el indio “ama” con la “tierra”, con el monte. Pero esa relación es vista con prejuicio desde la lógica occidental del progreso, porque el indio no hace “producir” a la tierra. Esa diferencia en la concepción de “trabajo” fue y es, desde principios del siglo XIX, el principal argumento para desplazarlos o negarles la propiedad comunitaria de sus tierras. Dicen los versos del poema:

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

Aquel
aborigen
habrá enseñado su magia
cuando por la luz
muera la última lágrima. (Vera, 1993, p. 19)

Algunas comunidades sobreviven actualmente en su medio natural manteniendo su lengua y cultura entrecruzadas con la invasión de los medios de comunicación y la tecnología. Esta situación, junto a la falta de responsabilidad estatal por los desmontes, la contaminación de los suelos y el agua, el despojo de sus tierras y la pobreza en la que viven actualmente, esconde la misma lógica colonizadora de hace más de quinientos años.

Una de las consecuencias de la cruel desaparición física de estas personas y, al mismo tiempo, una forma de resistencia cultural tiene que ver con la persistencia de su lengua. Ese “contaría” que menciona el hablante lírico, será posible en la medida en que una lengua pueda mantenerse viva, en sus hablantes nativos²⁴.

Otro poema referido a las comunidades chaqueñas es “Pim pim”. Las raíces originarias de este ritual tradicional de las comunidades ava-guaraní incluyen la danza, la música y una representación performática denominada *pim pim* (Rivera, 2014). Quisiéramos traer aquí la percepción de la muerte y los ciclos de la naturaleza que se dependen de esta antigua práctica cultural.

A pesar de los contactos entre esta festividad indígena y el carnaval (criollo) como herencia europeo-cristiana, el *arete* o *pim pim* responde a ritos ancestrales y necesidades exclusivos de las comunidades cazadoras y recolectoras del Chaco. Como lo explica el escritor Santos Vergara: “la palabra *pim pim*, aplicada en principio al instrumento de percusión y que luego se hizo extensivo a la danza y al espacio donde tiene lugar la misma, sería de origen matakó” (Vergara en Rivera, 2014, p. 204). Con el tiempo, entre otras tantas borraduras culturales, aquella “fiesta grande” que los chiriguano llamaban *areteguazu* fue denominándose también *pim pim*. Otras *arete* desaparecieron mientras esta, coincidiendo deliberadamente con el carnaval, ha llegado hasta nuestros días.

Hay un *pim pim* que se muestra en los corsos y otro que se celebra en los distintos barrios de la ciudad de Orán, donde los antiguos códigos y usos se reformulan en el marco del espacio urbano. De todas maneras, antes y ahora, se trata de un festejo comunitario acompañado con ritmos, ritos y danzas antiguas.

PIM PIM

Víbora no perfecta

cerca del río.

La disposición espacial de los versos (en este y otros poemas del autor) es la expresión de amplios silencios y ausencias en el blanco de la página. Elisiones y muerte atraviesan la obra de Vera. En este caso, esa víbora “no perfecta” es

una hilera de personas que danzan. Vemos, nuevamente, el movimiento de los cuerpos en el espacio construyendo esta región literaria sobre los rasgos de las geografías humanas y locales que componen también nuestras subjetividades urbanas.

El hablante lírico se desvanece como individualidad, les cede el escenario a los elementos de la naturaleza y, en su marco, al grupo. “Cerca del río”, tras días de danza, la comunidad da fin al trance (al ritual) cuando, luego de recorrer todos los ranchos de la comunidad tomándose los últimos restos de *camwi*²⁵, los celebrantes se dirigen hacia las afueras del pueblo. Sin dejar de bailar, realizan la ceremonia final donde se despiden del *pim pim* hasta el próximo año. Relata Vergara: “los Chiriguano-Chané llegan hasta la orilla de un río, un canal de agua o un cruce de caminos, y allí arrojan las máscaras, las flores, el estandarte de *taperiwa*, y en algunos grupos también abandonan los instrumentos musicales” (Ibíd.: 227). En la poética de Jesús Ramón Vera, el fin de la danza es también sinónimo del fin de la vida.

El indio entre naturaleza y urbanidad

Los aspectos de las cosmovisiones indígenas que reseñamos anteriormente se trasladan a la ciudad transformadas en las prácticas y filosofía de vida de otra representación del indio que hemos llamado *indio urbano* (Rivera, 2014). Este sujeto literario recupera aquellas antiguas concepciones combinándolas con los códigos de los habitantes de los barrios de la clase trabajadora en la ciudad de Salta.

“Inti” es un poema cuyo título en lengua indígena designa a un hombre integrante de una comparsa. Como referimos más arriba, el sol es una figura de gran importancia en la cosmovisión andina. El hablante lírico es nuevamente un observador que empatiza con aquel sujeto que duerme. El poema tiene dos momentos: el tiempo en el cual el comparsero es un dios y el tiempo en que vuelve a su cotidianidad.

Inti

Su
sol

viene de lejos
de abajo
de la periferia

acaso del centro del cosmos. (Vera, 1993, p. 77)

Los versos de Vera se refieren al sentido social con que el lenguaje organiza y nombra la espacialidad de los cuerpos en el ámbito urbano (Rivera, 2014). En otra oportunidad, dijimos que: “En ‘Inti’, ese orden espacial y social se altera

tras la llegada al ‘centro’ del habitante de los barrios. (...) El fin de dicha época pauta su retorno al barrio, el restablecimiento de ese orden social que se había suspendido con los desfiles en las calles del centro” (Rivera, 2014, p. 76). Puede distinguirse el paralelismo entre esta interpretación urbana del tiempo y aquella otra indígena andina que se rige por los ciclos solares. Continúa el poema:

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, 1993, p. 77)

Refiriéndome al poema “Oruro”, mencioné el *pacha ticra*, o alteración del orden, que suponen los desfiles del carnaval. En los poemas de Vera el retorno a la cotidianidad, no es una “armonía” restablecida sino el fin de un breve tiempo de felicidad que suspende la difícil realidad social de las clases trabajadoras en la ciudad. Este pesar del “trabajo de todos los días” puede entenderse como otro aspecto de la cosmovisión de los barrios que describiremos aquí.

En “Inti” aparece el nombre de la comparsa “Los Incas” en continuidad con un pasado indígena que los comparseros incorporan en su identidad barrial. Son numerosas las agrupaciones que llevan este tipo de nombres (Cáseres, 2008).

Por otra parte, “Encuentro” es un poema incluido en un poemario cuyo tema principal es la concepción de mundo de quienes participan en el carnaval y, más concretamente, del *indio urbano*. Hablamos del libro *COM.PAR.SA.* (2010). Allí dialoga con “Desencuentro”, el poema que le sigue en el orden del libro.



Ciudad de Salta Capital, enero de 2002. Integrante de Comparsa Los Tonkas de Villa Belgrano, "Corso de la familia".

Para leer ambos poemas en clave indígena, como lo venimos haciendo con los anteriores, conviene traer aquí el concepto andino de *tinkuy*: “encuentro tensional entre fuerzas opuestas y complementarias, enfrentamiento con fines reguladores” (Mamani Macedo, 2019, p. 15). Efectivamente, aquí se traduce “una forma de subjetividad que se configura a partir de la presencia del *otro* que, en este caso, permanece pasivo” (Rivera, 2014, p. 81).

La unión de los integrantes de la comparsa se cifra en la sonoridad del ritmo que comparten: las coplas²⁶, las cajas y las tumbadoras²⁷. Claramente, el hablante puede distinguir que el otro grupo sigue un ritmo diferente y, por eso, son sus oponentes. Dice el poema:

Encuentro

Los que van
cerca
del cartel
son amigos.

Todos llevan el mismo
ritmo.

Nadie se cruza
de bando.

Los de atrás
cantan
en otra
comparsa. (Vera, 2001, p. 1)

Los encuentros de comparsas eran prácticas urbanas que involucraban un enfrentamiento físico entre los comparseros²⁸. En el poema de Vera, se juega con los sentidos de la palabra “encuentro”: a partir de su distribución en el desfile, los integrantes del grupo cifran y descifran quiénes están formando parte de su *ayni*, con ellos. En efecto, en “La comparsa en Salta: el ‘otro discurso’” (1995), el propio 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, p. 2)

En esta poética, la comparsa y sus reglas son una metáfora de los códigos tácitos del barrio y de la vida, en un sentido más amplio. En este marco, la afirmación “Nadie se cruza de bando” es determinante. Así como el grupo puede moverse y cantar al unísono, también puede haber diferencias. Recordemos que la concepción aymara de *tinku* tiene un sentido bélico y necesario:

La realización del *tinku*, que no tiene solamente por objetivo que uno de los grupos en combate resulte vencedor en el campo de batalla sino también que haya muertos, está estrictamente relacionada, según la convicción de los mismos campesinos, con la agricultura y, más específicamente, con la obtención de la buena cosecha y, así, de la prosperidad. (Berg en Mamani Macedo, 2019, p. 16)

La amenaza de la muerte, la violencia y el desamparo son otra línea de sentido constante en los poemas de *COM. PAR. SA.* (2001) así como las ausencias, el desarraigo y la intemperie conjugan semas persistentes en la poesía de Vera. En el poema “Buscanidos” el hablante lírico nombra de esa forma a un comparsero a quien observa preparar su tumbadora para salir con el grupo. Quienes están con él no saben aquello que el enunciador sí: “La hinchada en el grito/ no ve que los pájaros / dejaron / perlas, / huérfano al pichón en el gorro” (Vera, 2001, p. 9).

Los sentidos que vengo refiriendo le dan a esta representación urbana del indio el carácter nómada de un sujeto cuyo principal espacio es la calle, otra dimensión de una carencia que lo constituye: la falta de un hogar entendido como protección y descanso. Desde allí, acordamos con Rosi Braidotti en que “Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella” (Braidotti, 2000, p. 57).

En el “El tumbadero” el hablante lírico se reconoce en sus carencias: “Soy el que vive apenas / y trabaja mal pagado, / quien canta sin cuero tenso / cuando gritamos carnaval. / En mi plato quedan huesos / que aún están sin pagar. / El eco suena que suena / tumbadora tené piedad.” (Vera, 2001, p. 39). Así también, el hombre responde a su tribu, su *ayni*, y exclama: “Cantan y no hay tormento, / entonan solo vidalas / Es comparsón que yo quiero, / afuera cómo ensayan” (Ibíd.: 39). En contraste, la intemperie: “No puedo estar adentro / sin que mi casa se arda” (Ibíd.: 39).

Fuimos pueblos nómades en tiempos antiguos. En la poética de Jesús Ramón Vera los hombres vuelven a serlo trágicamente en las calles de la ciudad. Allí, la histórica imposibilidad de un *tinku* que logre el equilibrio “luego de una confrontación” los arroja a “la soledad cósmica”: “Huérfano de huérfano, decía Arguedas a quien estaba solo en el mundo, pobre y huérfano” (González Holguín en Mamani Macedo, 2019, p. 15).



Rosario de la Frontera (Salta), enero 2011. Jesús Ramón Vera junto a integrantes de la comparsa Teuco. Nueva Generación. (Fotografía: Carlos Jesús Maita).

Conclusiones

En esta oportunidad, profundizo en el estudio de la escritura de Jesús Ramón Vera. En otros trabajos sobre su obra exploré las representaciones de *indio* e *indio urbano*, y (más recientemente) la categoría *sujeto nómada* proyectada sobre la noción de *sujeto migrante* (Cornejo Polar).

De acuerdo a lo anterior, describí una parte del intenso pensamiento contenido en esta palabra poética: las representaciones sociales en torno a la palabra *indio*, el presente de hombres y mujeres que se auto perciben como tal en el marco de la ríspida realidad social de Latinoamérica. Todo ello, significa un aporte para la comprensión de esta “heterogeneidad *no* dialéctica” (Cornejo Polar, 1996) constitutiva de las subjetividades y cuerpos que habitamos este lado del mundo.

Conformé una región literaria en la poesía de Vera: desde el Ande a la Puna; desde la región andina hasta el Umbral al Chaco y desde allí, a la ciudad de Salta. Estos espacios se encuentran profundamente asociados a los conflictos interculturales encarnados en sujetos danzantes, vibrantes, intensamente vivos.

Hay un pasado histórico (y un presente) de conquistas y colonización que han fundado y continúan repitiendo una *heterogeneidad* atravesada por la oralidad y un presente de exterminio. Esa manera de estar en el mundo se enuncia desde un sujeto lírico también escindido que asume la voz, el pensamiento y las denuncias de aquellos *indios*.

Trasladé esos sentimientos indígenas no occidentalizados a la figura del *indio urbano*, un comparsero en la ciudad erguido entre pasado y presente, agitado

por los códigos y la vida en el barrio. Él interpreta la realidad a partir de lógicas y prácticas grupales: una identidad colectiva que busca contrarrestar antiguos y urbanos prejuicios.

En la poesía de Jesús Ramón Vera, en las calles de la ciudad, el indio se halla “huérfano”. Poblado de carencias y ausencias es, desde mi punto de vista, un *sujeto nómada* que utiliza su cuerpo y la palabra poética como herramientas de memoria y resistencia cultural.

Notas

- 1 Jesús Ramón Vera nació en Salta Capital (Argentina) en 1958. Desde niño, participó en los corsos de los carnavales salteños integrando distintos grupos denominados comparsas. Se recibió de Profesor en Letras en la Universidad Nacional de Salta, fue docente en bachilleratos para adultos y colegios secundarios. Incansable gestor cultural de emprendimientos sociales y comunitarios, falleció a principios de junio de 2012 en Rosario de la Frontera (Salta). Bajo el sello editorial Tunparenda, gestionado por él mismo, 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). Póstumamente, el colectivo cultural La cocina de Gómez publicó *Obra poética* (2012).
- 2 Empleo la expresión *indio* con el fin de dialogar (o debatir) con los discursos sociales que han configurado los matices de la actual representación de los pueblos latinoamericanos preexistentes a la llegada del hombre europeo y, por extensión, de su descendencia.
- 3 Según el antropólogo e historiador Federico Kauffmann Doig, “...*intibuatana* es gentilicio del *runasimi* o quechua y en su forma plural es vocalizada mediante la palabra *intibuatana-cuna*. Su traducción es ‘amarrar al Sol’ (...) Con ese nombre son designadas ciertas esculturas pétreas cuyo elemento central lo constituye una pilastra de escasa altura y que apunta al cielo. Está presente dentro de un conjunto mayor, donde posiblemente se celebraron los ritos más solemnes. Por lo mismo se ubican en un lugar prominente” (Kauffmann Doig, 2019, p. 613).
- 4 En su artículo “Tiempo y espacio en el Tawantinsuyu: Introducción a las concepciones espacio-temporales de los Incas”, Oscar Arce Ruiz explica: “El tiempo solar se define por su correspondencia con la época de la cosecha (...) Se concibe como un tiempo de orden, alumbrado por la luz directa del sol y relacionado, por tanto, con el *hanan pacha* (medio mundo de arriba), el orden y la armonía social” (Arce Ruiz, 2007, sin páginas).
- 5 Arce Ruiz señala que: “La concepción animista del mundo andino nos empuja a concebir todo su entorno como un ser vivo cuya integridad depende, al igual que el cuerpo humano, del correcto funcionamiento de cada parte por separado y de cada parte en relación al conjunto” (Ibíd.: sin numeración).
- 6 En su artículo “Piedra en la piedra, ¿el hombre dónde estuvo?” (2015) los investigadores Luis Galdames Rosas y Alberto Díaz Araya examinan los significados de dicho elemento en las sociedades andinas. Anotan lo siguiente: “la piedra ocupa en la realidad histórico-cultural construida, determinadas posiciones objetivas y relativas, situación que corresponde al criterio de pertenencia cultural que ve en la armonía de las partes la condición imprescindible para conservar el cosmos y evitar el dominio del caos” (Galdames Rosas & Díaz Araya, 2015, p. 9).

- 7 El arqueólogo e historiador Federico Kauffmann Roig explica: “De acuerdo al relato mítico, los gentiles tenían la potestad de amarrar al Sol, lo que se traduce en quechua o *runasimi* como *intihuatana* (...) para que el día durara más tiempo a fin de extender la laboriosidad en los campos y así obtener la cuota de alimentos imprescindibles para la vida y lograr un superávit de comestibles que permitiese evitar hambrunas como consecuencia de las catástrofes climáticas que los antiguos peruanos soportaban recurrentemente” (Kauffmann Roig, 2019, p. 615).
- 8 En el trabajo mencionado, a propósito de la evangelización de nuestros pueblos originarios, Arce Ruiz afirma: “los sacerdotes españoles se esforzaron por introducir conceptos espaciales y temporales independientes éstos de aquellos. Esta incursión repentina en los planteamientos cosmológicos andinos provocó un acomodamiento de los nuevos conceptos a los existentes, y una amalgama de significados intactos disfrazados de iconografía católica que los propios católicos tomaron con éxito” (Íbid., sin numeración).
- 9 En “Hacia el Abra de Punta Corral: movimientos, danzas y elementos naturales en rituales del mundo andino (Noroeste Argentino)”, la antropóloga María Fernanda Rodríguez reseña los orígenes indígenas y cristianos de la Virgen de Copacabana (Bolivia), una manifestación estrechamente asociada a la llamada “Virgen del Socavón”, patrona del carnaval en Oruro (Rodríguez, 2014).
- 10 En su ensayo titulado “El Tío de la mina”, el escritor y periodista boliviano Javier Claire Covarrubias da cuenta del trasfondo indígena de esta creencia urbana. Según él, esta deidad no se asocia únicamente a la maldad, al igual que la representación cristiana del diablo, sino que se trata de una personalidad compleja, con rasgos humanos (Claire Covarrubias, 2009).
- 11 Romero Flores explica que en estos momentos “lo fundamental es el *hacer*, pero se trata de un *hacer* creyendo, sintiendo y pensando; porque lo que se produce en este proceso es un estado de *éxtasis espiritual consciente*, que involucra fe, sensibilidad y razón, de manera compleja y articulada” (Romero Flores, 2015, p.18).
- 12 El concepto de *pacha ticra* corresponde al acto de “...invertir posiciones. Pues sí, antes los pies estaban en la tierra, ahora está patas arriba, es decir, poner al mundo de cabeza, el mundo al revés, tal como dice con insistencia Guamán Poma de Ayala” (Mamani Macedo, 2019, p.18).
- 13 Según Claire Covarrubias: “Los urus fueron los pobladores más antiguos del Continente Americano, cuya formación data de los años 1000 a 1500 a. C. Se habían establecido en las costas del Pacífico y en la parte altiplánica del Alto Perú. Concentrándose en Paria, Orinoca, Salar de Coipasa y a las orillas de los lagos Titicaca, Poopó y Desaguadero que pertenecen a la actual Bolivia. Vivían en las montañas, en sus cuevas hechas de piedra y barro. (...) Eran diestros para la caza, comían pescado crudo, aves lacustres, carne de llama o de cerdo. Hábiles, como ellos solos, para los tejidos, cerámica y diferentes tipos de bordados” (Claire Covarrubias, 2009, p. 2).
- 14 Santiago Javier Rodríguez es un reconocido plástico salteño e ilustrador de libros de poetas del medio como Teresa Leonardi y Gustavo Rubens Agüero durante la etapa de las publicaciones de la Editorial Tunparenda, gestionada por Vera.
- 15 Sobre este tema, Arce Ruiz explica: “En los Andes, los conceptos de espacio y tiempo están representados en un único término, *pacha*. *Pacha*, precedido o seguido del término adecuado, puede dar lugar a la determinación de lugares, la delimitación de fases históricas o la expresión del presente, pasado y futuro. Es decir, presenta la facultad de aunar lo estático y lo dinámico, posibilidad que no existe en la cosmovisión occidental-católica” (Arce Ruiz, 2007, sin numeración).

- 16 “Bermejo II”: “Como las venas / en el ocaso / hay un / viaje en las orillas / de un río entreverado”. “Bermejo III”: “Borde / de Bolivia. / Picante de coca. / Al otro lado del límite” (Vera, 1993, p. 68).
- 17 Explica María Fernanda Rodríguez: “El *siku* es un instrumento prehispánico de ejecución colectiva, tradicionalmente interpretado por los hombres. El término *siku* es quechua y denomina a un tipo de flauta de pan andina que consiste en un aerófono de sople directo, formado por una serie de tubos cerrados atados en forma de balsa que puede contar con más de una hilera. En la actualidad se encuentra en el Altiplano de Perú y Bolivia, parte de Chile y Argentina y se ejecuta en bandas conformadas por varios pares de integrantes que incluyen el bombo, la huancara y el redoblante” (Rodríguez, 2014, p. 396).
- 18 La antropóloga María Fernanda Rodríguez explica que dicha peregrinación es un ritual en tanto que “involucra una serie de acciones basadas en creencias y, al mismo tiempo, responde a la necesidad de reforzar dichas creencias” (Rodríguez, 2014, p. 394).
- 19 En el año 1835, más de dos siglos después de que comenzara el culto a Nuestra Señora de Copacabana en Bolivia, comienzan las peregrinaciones a la Virgen a partir de un hecho considerado milagro en el abra de la Estancia grande en Punta Corral, localidad de Tumbaya (Rodríguez, 2014).
- 20 En otro estudio sobre la poética de Vera destaque: “Mientras se traslada, la banda de *sikuris* no está ni arriba ni abajo, sino en un espacio intermedio, un ‘entre’ dos lugares. (...) Se contradicen los órdenes de la lógica en el poema en tanto Dios, representado en el cielo para los cristianos, espera ahora en el fondo, al final del trayecto, donde se celebrará otra ceremonia. Así también, habiendo ellos descendido para hallarlo, Dios deja a los *sikuris* en el cielo, elevados espiritualmente. Desafiando la lógica de las palabras usuales, han visto el cielo mientras bajaban” (Rivera, 2014, p. 54).
- 21 En un estudio anterior, observamos que “una única palabra que ocupa el primer verso es, a la vez, la primera estrofa: ‘Contaría’. Este sutil gesto mallarmeano se propone como verbo condicional, lo cual da cuenta de una posibilidad trunca que se transformará en el tema del poema. Como lo señala Martín Lienhard, el acto de contar es, para las sociedades no occidentalizadas, el medio principal de transmisión, conservación y desarrollo de sus culturas. El verbo ‘contaría’ abre el poema y, al mismo tiempo, condensa sus sentidos. Lo que sigue es la expansión de esa palabra nuclear” (Rivera, 2014: 43).
- 22 Explican Casimiro Córdoba y Flores: “Históricamente el Gran Chaco se ha caracterizado por la interacción permanente entre distintos grupos étnicos que, a lo largo de siglos, han generado rasgos compartidos tanto en la organización sociopolítica y las prácticas de subsistencia como en los rituales, la música y la cosmología” (Casimiro & Flores, 2017, p. 22).
- 23 Cabe tener en cuenta los siguientes datos: “Específicamente, en el Departamento San Martín habitan siete etnias diferentes. Su constitución como Naciones es preexistente a la conformación del Estado Argentino y en esa medida la Constitución Nacional les confiere el derecho a la tierra. (...) Las comunidades urbanas y periurbanas en su gran mayoría no poseen títulos de propiedad y disponen de tierras sólo para viviendas. Entre las comunidades rurales existe un grupo minoritario que posee la propiedad comunal, la gran mayoría (60%) vive en tierras con título dominial privado, y el resto de ellas sobre terrenos fiscales, que en el caso de 5 comunidades se superpone con explotaciones de empresas privadas (Naharro et al. 2009)” (Casimiro Córdoba y Flores, 2017: 23).
- 24 Casimiro Córdoba y Flores exponen, refiriéndose a las comunidades ava-guaraní que viven en la zona de Aguaray: “Tanto las periurbanas como las rurales se encuentran en relaciones conflictivas con los criollos, en un caso estos instalan sus barrios sobre las comunidades, en un avance urbano que transforma y limita radicalmente las pautas de vida indígenas; en

el otro, los campesinos criollos desarrollan la actividad ganadera, perjudicial para la caza y recolección, mientras la expansión de la frontera agrícola (con la soja transgénica y los desmontes madereros) fue cercando a las comunidades” (Casimiro & Flores, 2017, p. 23).

25 El *camwi* (bebida alcohólica hecha con maíz, chicha), las máscaras y disfraces, el *taperiwa* (flor amarilla de la zona), la orquesta tocando *pim pim* (con *angúas* o tambores y *timimbui* o flauta), son infaltables. La danza también se denomina *pim pim*. Narra Vergara que, habiéndose recibido a los invitados de comunidades vecinas, “...la celebración del arete se prolonga por varios días, sólo interrumpida por razones laborales en algunas comunidades” (2003: 213). Hasta su culminación, “...se baila y se bebe abundantemente, recorriendo las casas donde hay chicha. Desde lejos llegan familias enteras, preparadas para quedarse hasta la culminación de la fiesta. La celebración convoca a todo el pueblo chiriguano” (Ibíd.: 213).

26 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 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).

27 Para descripciones de estos elementos, ver Cáseres, 2008.

28 Miguel Ángel Cáseres explica que se trataba de enfrentamientos 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 (Cáseres, 2008).