

GERMÁN CHOQUE VILCA, POETA SUBANDINO¹

GERMÁN CHOQUE VILCA, SUB-ANDEAN POET

GERMÁN CHOQUE VILCA, POETA SUB-ANDINO

María Lucila Fleming*

CONICET-Universidad Nacional de Salta
lucilafleming@gmail.com
ORCID: 0000-0002-7527-4239

Recibido: 25/04/21

Aceptado: 10/06/21

* Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Salta (Argentina), en donde actualmente integra el Proyecto de Investigación “Poéticas migrantes y políticas de la memoria en la literatura y la cultura latinoamericanas (2005-2018)” radicado en el Centro de Investigación de la UNSa. Obtuvo el título de Magíster en Literaturas de América Latina por la Universidad Nacional de San Martín (Buenos Aires, Argentina) con una tesis dedicada a las redes de religación entre Puno y el Noroeste argentino en la primera mitad del siglo XX. En el presente se desempeña como becaria doctoral de CONICET, investigando las redes Perú-Argentina que se plasman principalmente en publicaciones como el *Boletín Titikaka* o *Martín Fierro*.

Resumen

Abordar la propuesta estética del poeta Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina 1940-1987) nos habilita a problematizar la noción de “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) en general y a su vez, atender a las particularidades locales que aún están pendientes de revisión. Por esto, en el presente trabajo nos proponemos sistematizar los componentes andinos presentes en la poética del escritor jujeño; y reflexionar acerca de la posibilidad de abordar “lo andino” a partir de una relocalización desde la región subandina del norte de Argentina.

Palabras clave: Literatura andina, Región subandina, Choque Vilca.

Abstract

Approaching the aesthetic point of view of the poet Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina 1940-1987) enables us to rethink the notion of “Andean literature” (Espino Relucé, 2019) in general and, also, pay attention to the local characteristics that are still pending for revision. For this reason, in this paper we try to systematize the andean topics existent in Choquevilca poetry; and think about the possibility of redefining the andean literature focusing on the argentine sub-andean región.

Keywords: Andean literatura, Sub-andean región, Choque Vilca.

Resumo

Abordar a proposta estética do poeta Germán Walter Choque Vilca (Jujuy, Argentina, 1940-1987) nos permite problematizar a noção de “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) em geral e, por sua vez, atender às particularidades locais ainda pendentes de revisão. Por isso, no presente trabalho nos propomos a sistematizar os componentes andinos presentes na poética do escritor da província de Jujuy; e refletir sobre a possibilidade de abordar o “andino” a partir de uma realocação desde a região sub-andina do norte da Argentina.

Palavras-chaves: Literatura andina, Região sub-andina, Choque Vilca.

*Mañana, en alas del viento subandino,
me hundiré en las arrugas de mi tierra.
¡Quiero sentir arder sobre mis carnes
el metálico sol de Sudamérica!*

G. W. Ch V.

Introducción

El poeta Germán Walter Choque Vilca nació en 1940 en Tilcara, uno de los parajes más emblemáticos de la ciudad argentina de Jujuy. Lo apodaron “El Churqui”² debido a su similitud con dicho árbol, nombre con el que pasó a la posteridad. Uno de los aspectos más llamativos de su labor consiste en la fugacidad de su obra, la cual, a excepción del libro *Los pasos del viento* (1984) publicado en vida, se encontraba dispersa a causa de su costumbre de escribir en papeles sueltos que eran repartidos “generosamente por doquier entre amigos, turistas y quienquiera se le haya acercado alguna vez” (Méndez, 2015, p. 13). Recién en el año 2015 se publicaron sus *Obras completas* luego de un trabajo minucioso de recopilación a cargo de Héctor José Méndez. Sin embargo, como contracara de la costumbre donativa del poeta, que podría hacernos suponer una escritura ágil o desenfadada, nos encontramos con poemas altamente trabajados en lo formal, con métrica exacta y rima habitualmente intercalada verso de por medio, aunque también cuenta con algunas piezas más libres.³

Choque Vilca, además, trabajó como maestro rural y fue un músico aficionado. Integró el coro *Las Voces de la Quebrada*, que le permitió viajar por Medio Oriente en compañía de Jaime Torres; y grabó un cassette con sus poemas recitados y musicalizados llamado “Tilcara: Germán Walter Choque Vilca dice sus poemas”, el cual fue durante mucho tiempo más accesible que su propia obra escrita. De esta manera, tejió relaciones entre oralidad y escritura, entre música y poesía, siendo otra de las marcas de estilo del autor.

Desde su lugar natal, Choque Vilca produjo un discurso lírico arraigado en una “cosmopercepción andina” (Ayala, 2011) con fuertes resonancias locales. El espacio de Tilcara, a la vez geográfico y simbólico, constituye la piedra angular de su escritura; y desde ella, ofrece una estética enraizada en los andes argentinos. A partir del análisis de algunos de sus poemas nos proponemos identificar los rasgos andinos presentes en ellos, en vistas a definir su propuesta a la vez identitaria y estética; y reflexionar acerca de los alcances de la noción “literatura andina” (Espino Relucé, 2019) relocalizada en el contexto específico de los Andes Meridionales, y dentro de esta región, el sector de la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy.

El canto rojo del Churqui

La escasa producción crítica⁴ dedicada a la obra de Choque Vilca llamó la atención hacia los tintes modernistas presentes en su escritura, hecho significativo si tenemos en cuenta el desfase temporal entre ambos. De esta manera, en poemas como “Azul porque sí” (Choque Vilca, 2015), observamos un juego cromático azulado mientras la luz atraviesa el paisaje de la Garganta del diablo, conformando un ambiente preciosista a partir del uso de frases tales como “fulgor vestal de una doncella” o “La luz azul revuela en arabescos”. No obstante, dichos rasgos modernistas se encuentran mixturados con la presencia de un referente andino fuertemente localizado en la región específica de Tilcara y su entorno; lo que nos recuerda al Vallejo de *Los heraldos negros* ([1918] 2008), en ese tránsito entre modernismo e incipiente vanguardia, a partir de la incorporación de la forma coloquial y del referente andino⁶. Este fue el motivo que llevó a Mercedes Peñaloza (2019) a definir la escritura de Choque Vilca ensamblada entre Modernismo e Indigenismo de Vanguardia, en lo que ella llamó un Modernismo indigenista:

Es decir, consideramos que su producción literaria refiere directamente a un espacio interdiscursivo de códigos cul-

turales en donde se entrecruzan, por un lado, las voces y los registros de la geocultura andina: la memoria oral, las prácticas y pertenencias sociales: las formas y mecanismos existenciales y vitales; y por otro, superpuesto, los registros mixturados de estéticas modernistas y vanguardia indigenista, constituyéndose en una unidad cabal de sentido. (p. 17)

Coincidimos con la crítica argentina en la fuerte presencia de marcas de la “geocultura andina”, aunque llama la atención que Peñaloza etiquete de “indigenista” a un poeta que se autodefinió como “indio”: “Salud, querido amigo, desde mi origen de indio / donde los dioses beben desde los ojos mansos, / donde las lluvias besan la tierra embarazada / y los vientos labriegos parcelan los airamos” (2015, p.164⁷) y “Hermano de las tribus Humahuacas”: “Yo, hermano de las tribus Humahuacas, / yo vengo del antiguo asentamiento” (2015, p.74); con lo cual se genera un borramiento de los juegos identitarios propuestos por el propio Choque Vilca, a partir de una operación crítica que intenta encontrar modelos preexistentes a una escritura que tiene su propio sentir, su propia entidad fundada en elecciones estéticas e identitarias bien determinadas. En otras palabras, pensamos que en la escritura del Churqui no hay elementos librados al azar; y de la misma manera, se manifiesta una elección identitaria como gesto político (Branca, 2017) que se traduce en una poética andina comprometida con su tierra natal.

Nuestra propia hipótesis de considerar la poética de este escritor jujeño como andina nos llevó a plantearnos una serie de interrogantes referidos a la definición misma de lo andino.⁸ Es decir, ¿Qué requisitos debe cumplir un escritor para ser considerado “andino”? ¿Debe ser originario del ande? ¿El referente debe ser andino? O ¿Hay algo en la composición misma de los poemas que denoten una “andinidad”? Estas cuestiones han sido reflexionadas con anterioridad por los críticos peruanos, entre los que destacamos a Mauro Mamani Macedo y Gonzalo

Espino Relucé. El primero, tanto en su libro antológico dedicado al vanguardismo andino (2017) como en otro trabajo anterior dedicado a las “Poéticas andinas” (2009), considera como criterio de selección que los autores hayan nacido en los Andes y que cuenten con un referente o sustrato referencial andino. El segundo, nos ofrece una definición de la “literatura andina” como supraconcepto, como “representación de las literaturas que se hacen en los Andes” (Espino Relucé, 2019, p. 20), “esa literatura que no quiere ser indigenista sino que se posesiona de la lengua dominante para ofrecer otras miradas de los Andes” (p. 17).

Aunque dichas propuestas en gran parte nos allanan el camino, ambos críticos reflexionan desde y sobre Perú, con lo cual, corremos el riesgo de extrapolar condiciones particulares y transformarlas en generales, borrando nuestras propias tradiciones y conflictos internos. Por lo tanto, consideramos que resulta necesario relocalizar los estudios andinos en los diferentes contextos de producción⁹, para ahondar en las riquezas específicas de cada entorno, ya que no es lo mismo, como veremos, escribir en la región de los Andes Meridionales que en los Andes centrales. De la misma manera, debemos atender a los diversos sustratos indígenas que, en el caso del escritor que nos convoca, constituyen un campo tensional que pone de manifiesto que “a medida que los estudios se van alejando de los Andes centrales, las características comunes van dejando paso a particularidades propias” (Zanolli, 2005, p. 195).

Quizá el poema que mejor ilustra la poética choquevilqueana sea “Canto rojo”. En él, a partir de una estructuración formal en tres cuartetos de métrica alejandrina y rima asonante en los versos pares, el yo lírico apareja la palabra con un canto y un grito, e hipotetiza acerca de las cualidades y los destinos posibles de este.

Tal vez mi canto rojo por sobre el mediodía
tenga un ritmo de ojotas sobre la tierra parda.
Tal vez mi canto diga de sueños sin mensura
envueltos en el ronco tambor de los pucaras.

Tal vez mi canto enjuague las lágrimas de cobre
que ruedan por la oscura mejilla de mi raza.
Quizás tenga mi canto la turbia rebeldía
que ruge en las entrañas de la tierra olvidada.

Puede ser que este grito nacido en las tinieblas
amanezca en el blanco pañal de la mañana
y atravesase los aires como venablo indio
hasta donde termina la patria de las águilas.
(Choquevilca, 2015, p. 37)

En primera instancia, resulta llamativo el gesto de elegir una tradición clásica para presentar su poética, a la cual define con un “ritmo de ojotas sobre la tierra parda”, o con un “grito nacido en las tinieblas”. La exactitud formal entra en choque con el referente presentado como “rebelde venablo indio”. Sin embargo, teniendo en cuenta el contexto de producción de los ochenta, cuando la escena cultural de la provincia de Jujuy ya había pasado por la importante experiencia vanguardista de la revista *Tarja*, publicada entre 1955 y 1960; y considerando la amistad manifiesta del Churqui con su “maestro”, el pintor tilcareño Medardo Pantoja, quien fuera a su vez el encargado de la plástica de la mencionada revista, podemos entender un gesto estético-político rebelde en contra del vanguardismo local, en pos de sus propias definiciones escriturarias.

En segunda instancia, se presenta una relación metonímica entre una serie léxica asociada al color (canto rojo,/tierra parda,lágrimas de cobre,oscura mejilla de mi raza,turbia rebeldía,-grito nacido en las tinieblas) que denotaría una simbiosis entre la tierra, el indio y el canto como un todo imbricado a partir del color rojo, tan característico de la geografía de Tilcara¹⁰. Sumado a lo anterior, la mención a las “ojotas” como sinécdoque del indio y su ritmo. Aquí debemos recordar la afición del autor a la música y los constantes vaivenes entre recitado, canto y escritura, en una imbricación que en ocasiones generó diferentes versiones de un mismo escrito. Agregamos como datos relevan-

tes que no parece haber una jerarquización de la palabra escrita por sobre la oralidad; y que a lo largo de su obra aparecen constantes menciones a cantos andinos interconectados con sonidos de la naturaleza.

Por último, en este poema programático el yo lírico expresa la posibilidad de que su canto redima las penurias de una raza en una tierra olvidada, a partir de la reafirmación de un pasado andino prehispánico representado en el poema por “sueños sin mensura”, “el ronco tambor de los pucarás”, el “venablo indio” o “la patria de las águilas”. Dicho pasado, se reactualiza en el presente a partir de la enunciación de un sujeto comprometido, que avizora un porvenir más luminoso. Al respecto, Peñaloza (2019) afirma:

Su producción reposiciona la temática originaria con voz colectiva cruzando el escenario textual en busca de reivindicaciones y con ánimo liberador, en un devenir acompañado, cíclico, cósmico de la humanidad y la naturaleza. La poesía de Choque Vilca aparece como una unidad cultural que une voz, cuerpo y paisaje, estos registros se unen y nos habilitan otras lecturas del mundo andino; las convicciones ideológicas y temáticas del pueblo se cruzan con ritmos y sonidos del mundo occidental. Vemos también que la tradición oral subyace en el fondo de estas creaciones. (p. 3)

Además de las características mencionadas por Peñaloza, en las próximas páginas intentaremos sistematizar los restantes tópicos y modos andinos presentes en la poesía de Choque Vilca, que dan cuenta de “otra lectura del mundo andino” desde el contexto de las sierras subandinas.

La poesía andino-humahuaca de Choque Vilca

Como postulamos desde el inicio de este trabajo, es nuestra intención poner el foco en las particularidades locales al momento de pensar en las características andinas de la escritura de Germán W. Choque Vilca. Consideramos que de este modo

atenuamos la tendencia a tratar “lo andino” de manera general, como un gran paraguas que abarcaría todas las estéticas producidas en los andes. Es decir, nos preguntamos si un criterio geográfico general, según el cual la América Andina abarcaría “un extenso territorio, que comprende todos los países sudamericanos que son cruzados por la cordillera de los Andes, asociados al océano Pacífico que baña las estribaciones montañosas occidentales en casi todo su recorrido” (Lumbreras L. G., 1999, p. 27), alcanza para asociar a escritores que deciden tematizar un referente anclado en dichas geografías. Por supuesto que tampoco podemos obviar el hecho de que existen lazos culturales comunes que sirven de aglutinamiento, para lo cual seguimos la propuesta de *regiones culturales* (y por lo tanto literarias) de Palermo y Altuna (1996) entendidas como

una o varias formaciones sociales que presentan características particulares comunes en sus momentos formativos en el orden socio-cultural y en los momentos decisivos de reestructuración de los procesos del mismo orden, marcados por acontecimientos fuertes de carácter político y económico, movimientos migratorios, conformación lingüística, etc. (p. 8)

De esta manera, Palermo y Altuna proponen que si bien la región andina se asienta sobre el criterio geográfico mencionado, se caracteriza por la presencia de “Pueblos Testimonio” (Ribeiro, 1977), aquellos que sobrevivieron a las altas civilizaciones (en este caso la incaica) y fueron conquistados por la civilización europea. Como consecuencia, sufrieron un proceso de transformación étnica. Además, en el citado artículo las autoras revisan las conexiones que históricamente relacionaron al noroeste argentino con el llamado Alto Perú. Resulta interesante comprobar que desde antes de la Conquista, durante la Colonia y hasta fines del siglo XVIII (creación de la Aduana con sede en Buenos Aires), existieron vínculos fluidos entre estas zonas.

En una operación hacia el interior del mapa, cabe aclarar que la tierra cantada por el poeta jujeño se ubica en los Andes Meridionales, que comprenden “la puna de Atacama, las punas saladas que le rodean en Bolivia, Chile y Argentina, y los valles y quebradas que aparecen salpicados, como oasis, en el noroeste argentino y la costa chilena (Lumbreras L. G., 1999, p. 420). Dentro de ellos, se encuentra la ciudad de Tilcara en la Quebrada de Humahuaca, que fuera el asiento de los grupos étnicos conocidos como Omaguacas (Zanolli, 2005), los cuales contaron con su propia “cosmopercepción” y prácticas culturales, en muchos casos diferentes a las de sus posteriores colonizadores incas. Justamente, el poema más conocido de Germán Choquevilca y que inicia a modo de presentación su libro *Los pasos del viento* se titula “Tilcara”. Este espacio tanto geográfico como poético puede ser concebido como *taypi* (Bouysson-Beyssac & Harris, 1987), el centro del universo lírico choquevilqueano, pues en él se da la unión de todos los pueblos:

Abre tus brazos al rosal latino;
no levantes ni cercos ni murallas,
que tus mollares le den sombras y abrigo
al criollo, al europeo y al aymara,
y que lleven tu nombre por el mundo,
¡muchacha azul, princesa americana! (p. 18)

La noción de *taypi* refiere a una “posición céntrica que permite la unión de contrarios. *Taypi* es el lugar donde pueden convivir las diferencias, es el tiempo mítico original, cuando las diversas naciones —que más tarde serán tal vez enemigas, es decir *awqa*— surgían del mismo centro” (Bouysson-Beyssac & Harris, 1987, pp. 39-40). En el poema, este espacio tiene la potencialidad de generar la convivencia entre criollos, europeos y aymaras, tres actores que aparecerán en los restantes poemas del autor, aunque luego se acentúan los conflictos, cosa que no sucede en “Tilcara”. Es decir, el *taypi* involucra un *tinkuy* (Mamani Macedo, 2019; Ayala, 2011) de pueblos enfrentados

que llegan a un punto de armonía. Y esto solo parece posible en Tilcara.

Además de criollos, europeos y aymaras, debemos tener en cuenta la presencia del sustrato indígena humahuaca u omaguaca¹¹. Entonces, Tilcara se propone como una realidad multiétnica que se plasma en la letra de Choque Vilca mediante un campo tensional; y que requiere de nuestra atención si nos proponemos advertir las características de las literaturas andinas de estas tierras.

Uno de los elementos sobresalientes de los humahuacas consiste en sus relaciones ancestrales con el agua, consignadas en la composición de su nombre de origen aymara, a saber *uma* (agua) y *huaka* (adorar, adoratorio) (García Moritán & Cruz, 2011; Zanolli, 2005). La adoración del agua puede estar asociada a la laguna de los Pozuelos, ubicada en la Puna jujeña, alrededor de la cual se dispersaron diversos pueblos antes de la penetración incaica, otorgándole un sentido simbólico (Zanolli, 2005). Si bien en la poesía de Choque Vilca no se menciona esta laguna, sí aparece nombrada Runtuyoc, ubicada en las inmediaciones de la anterior: “¡Ay, pastora cobriza de Abra Pampa, / virgen india, nacida del Runtuyoc!” (p. 35). En esta pequeña frase se condensan una serie de tópicos que denotan la mixtura entre lo andino y lo humahuaca, pues la mujer originaria de esos parajes es una virgen india nacida del agua, con lo cual adquiere cualidades míticas que se refuerzan al final del poema cuando afirma que “anda buscando novia el equinoccio” (p. 35). En otro poema dirá que el río Huasamayo “ebrio de noche oscura, por el barro / revolcó las doncellas de las fuentes / con la ardiente lujuria de sus brazos” (p. 22), aludiendo nuevamente a la relación entre el agua y lo femenino.

En concordancia con la línea acuática mencionada, existe una serie de poemas de Choque Vilca dedicada a las lluvias y otra a los ríos. En la primera, encontramos piezas como “Lluvia” (p. 83), “Y no es la lluvia” (p. 85); en la segunda, de mayor relevancia que la anterior, encontramos “Huasamayo” (p. 22),

“Río Grande” (p. 82) y “Dos ríos y un solo destino” (p. 26). Estos ríos van paralelos, en *yanantin* (Mamani Macedo, 2019) y se muestran en interconexión con el hombre quebradeño y puneño, son quienes recogen sus reclamos: “El uno, Huasamayo barroso, / con ímpetu salvaje traía desde el cielo / un grito de horizontes, un destino infinito, / un sueño libertario buscando el universo” (p. 26). “El otro, el Río Grande, venía desde la puna, de los sueños morenos, / de las minas de plomo, de las vetas de sangre, / del sudor de los collas, de los sueños mineros” (p. 27), son los dueños del tiempo y el espacio: “Claro, volvían de su origen / a reclamar su espacio, su lugar en el tiempo” (p. 26). “Parecías cansado de venir de tan lejos, / infinito de barro, maduro de distancias (...) ¿Qué traes en el limo fatal de tu corriente?/ ¿Un misterio infinito sin ayer ni mañana?”(p. 82) y el yo lírico manifiesta una relación de hermandad con ellos: “Lloro por vos cuando me encuentro lejos, /¡cuando te nombro, hermano Huasamayo!” (p. 22).

Además, el “sonoro cordaje de la tierra” (p. 82), como llama en otro momento al río este poeta, posee una función memorial signada por el transcurrir cíclico, que permite que sus aguas atestigüen tiempos presentes y pasados: “Qué viste allí en la Puna golpeada por el viento/que en tu espuma se anuda la pena y la nostalgia? / ¿Acaso los andrajos de una raza vencida/ o tal vez la potencia de un dios que se levanta?” (p. 82). Podemos encontrar en esto una característica de filiación andina, pues en las confluencias de los ríos, el aymara “reconoce también sus relaciones con los antepasados, con sus vecinos y con sus dioses” (Bouysse-Cassagne & Harris, 1987, p. 13)

Todo el paisaje construido en los poemas comparte el rol de testigo de tiempos antiguos, a la manera de marcas imborrables de un pasado que fue mejor para el hombre nativo. Proponemos como ejemplo dos poemas que el autor dedica a la fortificación del Pucará de Tilcara, que se mantiene en pie aún hoy, y que constituye un punto central de la comunidad humahuagueña

debido al carácter simbólico de conexión con la cultura andina y a la relevancia arqueológica que reviste.

Nocturno sobre el Pucará

Estabas dormido y lejos sobre el tiempo inmemorial
por las calles de la sombra, por los sueños de la greda,
por la antigua adolescencia de tus milenios de cobre,
por la raza enfebrecida que llenó tu eternidad.

Estabas como hace tiempo divisando las distancias
en la gris simetría del sepulcro sideral,
en la ronda de la luna cuando afila las aristas,
en los ríos de allá afuera que te acunan y se van.

El silencio de las tumbas, el dolor del cementerio,
esos brazos vegetales reclamando inmensidad;
esas sombras que transitan los caminos de la noche,
esos ríos de allá afuera que te dan oscuridad.

Siempre alerta desde el tiempo, desde el génesis del mundo,
vigilando tu horizonte que se pierde más allá,
donde un día Viltipoco desangrara las dos razas
defendiendo su atavismo, la aborígen hermandad.

En las noches del incario florecieron por tus venas
las inmensas religiones, en la curva celestial.
Esculpiéron holocaustos en el ara Americana
y en la mítica leyenda aprehendieron lo inmortal.

Suspendida del silencio sobre el dorso de la arena,
una cruz de cuatro estrellas reclamaba su deidad;
con el signo de otros dioses corrompieron tus creencias
y la antigua Pachamama se durmió en tu soledad.

Rueda el viento por las pircas su dolor de yaravies,
van rotando por las sombras las cantatas del ritual
y en los ojos de las llamas los luceros resplandecen
como cuentas enhebradas en los hilos de un collar.

(pp. 128-129)

El Pucara

El sol de media tarde soñaba sacrilegios
deformando las sombras y estirando los ríos,
palpitaba su fuerza detrás de las raíces,
licuaba en los panales la miel de los racimos.

De pie, sobre los muros, los negros legionarios
entre el viento y la piedra guardaban los caminos,
crucigramas del tiempo tendidos en la espera
del retorno imposible de los pasos del indio.

Callado en su memoria de osario y de vasija,
retenía en las tumbas la herencia de los siglos.
Por su vientre de tiestos a veces los espectros
molían con sus danzas la luz de los recintos.

Inclinado en la oblicua contraluz de la tarde,
de cara hacia el poniente, se hundía en los abismos,
adoratorio inmenso de una raza dormida,
sobre la greda oscura del vientre sub andino.

Una quietud de cobre que unguía los andenes,
en la última pendiente se hizo un ruego infinito.
Se hundió en las turbadoras pupilas de las llamas
pisoteando el temprano silencio de los nidos.

La espiral rogativa era un astil de cuarzo
que disparó la fuerza plural de Viltipoco.
Un perfil de vicuña cruzó el final del día
perdiéndose en un cielo de pájaros sombríos.

La noche de los tordos cayó de las estrellas,
la tierra por las sombras desparramó los grillos.
La luna de las Ñustas fue un oráculo blanco
desprendida del canto ritual del sacrificio. (pp. 20-21)

Estas dos piezas de idéntica extensión pueden ser concebidas como un continuum. En ambas, se tematiza la nostalgia del sujeto lírico a partir de la observación del Pucará como vestigio de un esplendor antiguo que se ha perdido, con innegables ecos vallejanos del tipo de “Nostalgias imperiales” o “Terceto

autóctono” (Vallejo, [1918] 2008). De esta manera, todo el entorno que se va presentando en estos y los restantes poemas del Churqui, nos redirigen hacia un orden anterior en el que se funden la cultura incaica con la humahuaca. La lógica temporo-espacial de los dos poemas responde a una concepción diferente a la occidental, en donde se solapan pliegues simultáneos unidos por la fuerza de la piedra del Pucará, acompañada por toda la flora y fauna locales, las cuales también se lamentan por la imposición de una cultura ajena. A su vez, la presencia de los muertos y espectros aumenta la sensación de simultaneidad, de circularidad, de tiempo condensado en el espacio de dicha fortificación.

Lo anterior da pie a otro aspecto relevante que tiene que ver con el proceso de refundación del pasado concebido de manera plástica, en el sentido en que se intersectan diferentes temporalidades. En los poemas del escritor jujeño encontramos una selección de determinados “capítulos” de la historiografía local, como pueden ser la dominación incaica, la supremacía del cacique humahuaca Viltipoco¹², escenas de la conquista y del éxodo jujeño (en poemas como “Alba del 23 de Agosto” o “Romance a la muerte del Coronel Alvarez Prado”) y el silenciamiento de todo el período colonial. Este gesto poético-político busca la reivindicación de los indígenas, quienes aparecen en los poemas como los legítimos pobladores de la zona, hecho que se refuerza por la naturaleza que acompaña el reclamo. Como colofón, Choque Vilca reactualiza una postura milenarista asociada al retorno del inca, verbalizada en múltiples imágenes que integran una isotopía constante en su poética, tales como:

¡Ah!, pero el indio de América no ha muerto.
Se ha tendido a dormir un sueño largo,
desde el alto candil del Cabo de Hornos
hasta el árido azul del Tihuanaco.

Sólo espera el llamado de sus dioses
para tensar la fuerza de su brazo

y dejar escapar por su garganta
todo el fuego inmortal del Lullaillaco. (pp.24-25)

¡Patria, dime si quieres que convoque
a las tribus que duermen en las tumbas!
¡Traeremos el sol de Purmamarca
en la punta emplumada de las chuzas! (p.67)

El indio en el presente

Luego de haber abordado las tematizaciones del pasado en la poesía de Choque Vilca, resta analizar qué sucede con la representación que hace del indio en su propio presente de la enunciación. Podemos afirmar que es en la narración del día a día de la comunidad de la Quebrada de Humahuaca donde mejor se observan las permanencias de una “cosmopercepción” andina arraigada en el *ayni* (Mamani Macedo, 2019), es decir, una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza. Esta última no es concebida “como exterioridad y recurso, sino como “interioridad”, en este criarse mutuamente. (Bugallo, 2010, p. 101). La riqueza expresiva del Churqui nos ofrece un sinnúmero de imágenes de la vida agraria; podemos nombrar como ejemplo los siguientes fragmentos de los poemas “Abuelo Victoriano”, “Labrador” y “Hermano sembrador”:

Abuelo Victoriano

Era un manzano que se fue secando
sobre el tibio rumor de las acequias.

Era el origen del impulso agrario,
el crepúsculo verde de la siembra.

(...)

Aró la tierra virgen desde el alba al] ocaso,
el sudor de su frente fertilizó las] melgas,
y el pan de cada día, sobre la] humilde mesa,
tenía la fragancia del agua y la] molienda.

En las estrías del surco fue] quedando su vida,
porque era otra semilla germinal en] la tierra,
Fertilizada en noches de espera y] lloviznas,
madurada en las verdes cuchillas de la siembra.(p. 31)

Labrador

Labrador de tierra sometida,
conjunción de cosechas y trabajo
aleación de sudor y de fatiga
sobre la gris patena de tu campo.

Con el cobre doliente de tu carne
las cuchillas del sol hechas] cansancio
madurarán las mieses de tu sangre
sobre el verde milagro del verano
(...)

Labrador de Tilcara, en tus rastros
van quedando las fuerzas de tus] brazos,
como ofrenda de paz, como] manojos
de mazorcas pletóricas de granos (p. 87)

Abuelo Victoriano

¿Sabes hermano, sembrador y labriego?,
ni tu ni yo venimos de otros rumbos.
volvemos por la vieja raíz de nuestra] sangre
a flor del universo.

(...)
Queremos florecer como las uvas.
Como espigas granadas ofrecemos
los dos unidos en un brindis largo.
Los dos, hermano.

Tú, siembra; yo, aguacero.
Tú, semilla germinal de sangre.
Yo, lamiendo los surcos con el húmedo] aliento.
Los dos unidos por los tendones largos
que estira nuestra patria por el suelo. (p. 89)

En las citas anteriores hallamos un yo lírico integrado en la comunidad de labradores, lo que se aprecia en su linaje familiar representado por su abuelo y en el sentimiento de hermandad que profesa con el sembrador. Todo lo cual contribuye a un sentir y vivir comunitario propio de la cultura andina (Zanolli, 2005). Además, en el tercer poema se relaciona la siembra de la tierra con la siembra de las palabras, entroncando al quehacer poético en la misma praxis andina. Como él afirmara en su escrito “Yo, el Churqui”: “Aquí cultivé la tierra junto a mi abuelo Victoriano y sembré en los surcos los poemas que nunca florecieron” (p. 136). Recordemos que el primer pseudónimo utilizado por Choque Vilca fue “Juan Manuel de los Surcos”, lo que, sumado a su segundo apodo “Churqui”, nos da una idea de la estrecha relación que mantenía con la labranza y la naturaleza.

Por momentos, la relación del poeta con la naturaleza adquiere matices sensuales, como en “Oscuridad”, en donde leemos: “¡Nada!/ Sólo tú,/ ¡Naturaleza!/Yo me estrecho a tu carne y a tus formas, / oscuras y sensuales, / a tus pechos de noche, / a tus caderas / suavemente iluminadas / por la luz de las estrellas (...) Más allá te detienes en el agua / y te mojas la espesa cabellera / en las ondas del río que va yendo, / Afrodita del Mar de las Tinieblas” (pp. 62-63). La figura femenina de la naturaleza tiene otra faceta como mujer fértil: “En brazos del dulce sostén del camino, / más allá del sueño que entibian los soles, / la tierra fecunda se extiende en azúcar / y en blancos azahares descansa la noche” (p. 66); “donde las lluvias besan la tierra embarazada / y los vientos labriegos parcelan los airampos” (p. 164); lo que nos habilita a asociaciones con la Pachamama, nombrada en muchos poemas como la madre fecunda, pero también en relación con la virgen de la tradición católica, en poemas como “Madre nuestra” o “Peregrinos de la Puna”: “Esta noche misma subirán al cerro / a ‘bajar’ la Virgen de Copacabana (...) Tres mil peregrinos de toda la Puna, / creencia divina, liturgia pagana. / Devoción sublime plasmada en cansancio, / tributo de sangre de la Pachamama” (pp. 114-115)

El sincretismo entre la Pachamama y la virgen María pareciera ser una constante en el territorio andino, pues, en palabras de Verónica Cerededa “Pachamama se llama comúnmente *wirjina* (Virgen), apelación que la identifica aparentemente con la madre del dios cristiano, aunque también en la religión andina antigua el culto a la tierra cultivada estaba a veces asociado con el lugar donde estaba enterrada una virgen *aqlla* (1987, p. 47). Sin entrar en detalles, pues excede los objetivos que nos propusimos, apuntamos algunos aspectos a tener en cuenta en la localidad de asiento del *locus* poético que estudiamos. En primer lugar, la creación de la Cofradía de la Virgen de Copacabana en 1634 (Zanolli, 2005) y la celebración de la fiesta de Nuestra Señora de Copacabana cada 2 de febrero.

Ese día un espíritu festivo y de recogimiento a la vez invadía el pueblo que en romería de propios y extraños, españoles e indios veneraban a la virgen entre el calor y el polvo. Al finalizar la misa de mediodía entre donaciones, y a la espera de la elección de mayordomos y sacerdotes, los Torocontí, los Cortés, los Choque o los Socomba, es decir los indios más prósperos del pueblo, hacían circular comida y bebida para todos los promesantes. Las familias salían de sus casas para compartir, con el resto de la comunidad, su devoción por la virgen pero también para participar en un ritual de encuentro. (Zanolli, 2005, p. 182)

Estas fiestas e instituciones coloniales, en palabras de Zanolli, contribuyeron a la creación de una identidad colectiva que nucleaba a todos los indios agrupados en dicha cofradía. De esta manera, las identificaciones coloniales se entrelazaban con una memoria étnica anterior. Al mismo tiempo, la virgen de Copacabana funciona como un nodo unitivo transnacional, integrando las zonas de Puno y Bolivia. Es decir que la presencia de los rituales de doble dependencia (religiosidad cristiana-Virgen de Copacabana/religiosidad andina-Pachamama), más las características específicas de esa advocación en la Quebrada de Humahuaca, echan luces acerca de los complejos procesos

identitarios que atravesaron los pueblos humahuacas, y que se patentizan en los poemas de Choque Vilca como un presente vivo a través de la práctica cultural de las peregrinaciones.

Conclusión

En los poemas del escritor jujeño Germán Walter Choque Vilca se irradia, a partir de la localización de Tilcara como *taypi*, un referente andino situado en esas geografías y no otras. Es decir que su obra nos brinda un acercamiento hacia el entorno de la Quebrada de Humahuaca, sus pobladores y sus modos de vida, todo esto arraigado en una “cosmopercepción” que es andina, pero también humahuaca.

Los sustratos indígenas aymaras, quechuas, humahuacas e incas entran en juego tensionalmente en los diversos niveles textuales. Esto llega a su punto máximo en los solapamientos de diferentes tiempos históricos tales como la conquista, las rebeliones al mando del cacique Viltipoco, el incario, los procesos independentistas en la provincia de Jujuy y el presente, representado a partir de la enunciación de un sujeto colectivo que muestra complejos procesos identitarios. Todo lo anterior, mixturado en un presente cíclico asentado sobre una relación de reciprocidad entre el hombre y la naturaleza, en donde la segunda hace eco del reclamo del yo lírico en pos de la redención de un pueblo que fue ultrajado y que espera el retorno de un orden andino incaico anterior.

Todas las características mencionadas contribuyen a la riqueza de la lírica del Churqui, a la cual proponemos denominar como poesía andino-humahuaca, pues consideramos que de este modo iniciamos un camino de autoconocimiento de nuestras particularidades locales. La poesía de Choque Vilca, entonces, es una de las manifestaciones existentes en el sistema de las literaturas andinas (en plural) radicadas en los andes meridionales.

Notas

- 1 Las sierras subandinas conforman un conjunto de cordones serranos situados en la región andina del noroeste argentino, abarcando parte de las provincias de Salta y Jujuy. El poeta Choque Vilca utiliza esta nomenclatura de neto corte geográfico en dos poemas: “El Pucara”: “Inclinado en la oblicua contraluz de la tarde,/de cara hacia el poniente, se hundía en los abismos,/adoratorio inmenso de una raza dormida,/sobre la greda oscura del vientre sub andino” y “Poema sobre el Atlántico” (reproducido en el epígrafe de este trabajo).
- 2 El churqui es un árbol mediano característico de los valles secos y quebradas de Salta y Jujuy. Su nombre proviene del quechua, chur = producir molestia; ki = cortar, herir. El principal editor y amigo de Germán Choque Vilca afirmaba acerca de este apodo: “Alguna vez me pregunté sobre el acierto de darle el apelativo de “Churqui” al poeta de Tilcara. Una paradoja imposible, cierta e imperecedera. Porque designar con el nombre de un árbol leñoso, duro, indómito, espinoso, a veces achaparrado y otras enhiesto, a un vate romántico, pletórico de nostalgia y entregado a una proverbial bohemia, es aventurarse a caer en el vacío. Es que los lugareños son sabios cuando se trata de endilgar sobrenombres; y Germán, luego de sufrir varios accidentes casi fatales, recibió el bautismo de ‘Churqui’ en el templo de la vida, aludiendo a su fortaleza física. Nervudo, más bien alto, brazos largos y fuertes, cabeza altiva pero desprovista de soberbia, cuerpo longuilíneo sostenido por piernas de mimbres, ágiles y atléticas. Una nariz aguileña y prominente partía de un tajo su mirada recia, profunda, oscura y a la vez humilde y bondadosa, en la que se adivinaba el drama de su vida, el misterio de sus noches y el asombro por los milagros de la Naturaleza”. (Méndez, 2015, p. 11)
- 3 El poema menos estructurado de la serie es “Oscuridad”, con una única estrofa de 36 versos de métrica heterogénea y ausentes de rima.
- 4 Relevamos la existencia de dos artículos dedicados al poeta (Vilca, 2014/2015; Pérez, 2018) y dos tesis de Licenciatura defendidas en la Universidad Nacional de Jujuy (Argentina), “La configuración del tiempo y el espacio en poemas de Germán Walter Choque Vilca como expresión de una poética mestiza” de Mercedes Peñaloza (2019) y “La lírica de Germán Walter Choque Vilca, expresión de una reivindicación andina a través de la escritura: tinkuy cultural del hombre latinoamericano” de José Luis Fernando Aguilar, a la cual lamentablemente no pudimos acceder.
- 5 La Garganta del diablo es una formación rocosa ubicada en Cafayate, provincia de Salta (Argentina).
- 6 Las posibles relaciones entre César Vallejo y Germán Choque Vilca exceden los objetivos de este trabajo, sin embargo, mencionamos a modo de ejemplo el poema “Pastora de Abra Pampa”, el cual posee similitudes con “Idilio muerto”.

- 7 Todas las citas se toman de las *Obras Completas* (Choque Vilca, 2015) consignadas en las referencias bibliográficas.
- 8 Desde la disciplina histórica, encontramos los mismos interrogantes a la hora de historizar una vasta región considerada “andina”. Coincidimos con Enrique Ayala Mora cuando afirma: “La primera pregunta que surge nos plantea: ¿qué es lo andino? Esta evidente inquietud podría responderse desde el escenario geográfico, desde el ámbito ecológico, en suma desde el escenario físico natural, asiento de nuestro devenir. Sin embargo, lo andino no se agota en una suerte de determinación geográfica. Su especificidad, puede argüirse, tiene un carácter polisémico, de unidad y pluralidad. Esto es, porque de un lado recupera la historicidad de un proceso milenario que por diversos factores da una unidad a la evolución de un conjunto de pueblos frente a una realidad regional continental y planetaria, y de otro lado, paradójicamente expresa no un tronco homogeneizador, sino una unidad que da sentido a una pluralidad, a una diversidad que no se disgrega sino que integra los términos naturales y geográficos, los culturales y simbólicos. Así, a partir de esa diversidad ecológica que abarca desde la zona costanera hasta los páramos y punas, sin olvidar el pie de monte amazónico, lo andino conjuga en sus diferencias una complementariedad” (1999, p. 14).
- 9 Este trabajo de relocalizar los estudios andinos lo llevamos a cabo, inicialmente, en un artículo dedicado al poeta salteño Manuel J. Castilla (Fleming & López, 2020), en el cual reflexionamos acerca de la posibilidad de considerar su estética dentro del marco del “vanguardismo andino”. De la misma manera, Pamela Rivera, en un artículo recientemente publicado, conjuga los espacios y saberes indígenas andinos y wichí en la poesía del salteño Jesús Ramón Vera (Rivera G, 2020)
- 10 Estos juegos cromáticos se encuentran en la cerámica típica de Tilcara y Hornillos (Quebrada de Humahuaca) desde tiempos prehispánicos, con decorados geométricos negros sobre rojo (Lumbreras L. G., 1999).
- 11 Para el debate acerca de la distinción entre Humahuacas u Omaguacas, ver Zanolli (2005).
- 12 “Viltipoco fue el último gran líder de la resistencia indígena al norte del valle Calchaquí, entre la Quebrada de Humahuaca y los espacios económicos y administrativos de mayor importancia al sur del Cuzco: Charcas y Potosí” (Zanolli, 2005, p. 142). “Con la captura de Viltipoco se terminaban 50 años de resistencia al español y aparecía en su verdadera dimensión el nombre de un cacique prácticamente anónimo, con un poder que hasta el mismo Juan Calchaquí debió envidiar, que cayó sin combatir y que, hasta el momento, aparece más como un mito que como una realidad. (Zanolli, 2005, p. 171)

Referencias bibliográficas

- Ayala Mora, E. (1999). Presentación general. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1 Las sociedades aborígenes*. (pp. 9-24). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Ayala, J. L. (2011). *Diccionario de la cosmopercepción andina. Religiosidad, jaqisofía y el universo andino*. Lima: Arteidea grupo editorial.
- Bate, L. F. (1999). Comunidades andinas pre-tribales: los orígenes de la diversidad. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1. Las sociedades aborígenes* (pp. 77-108). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Bouysse-Cassagne, T., & Harris, O. (1987). Pacha: en torno al pensamiento aymara. En T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt, & V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 11-57). La Paz: Hisbol.
- Branca, D. (2017). *Identidad aymara en el Perú. Nación, vivencia y narración*. Lima: Horizonte.
- Bugallo, L. (2010). La estética de la crianza. Los santos protectores del ganado en la Puna de Jujuy. En T. Escobar, *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos / Ticio Escobar ; María Alba Bovisio ; Marta* (pp. 85-102). Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Cereceda, V. (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En T. Bouysse-Casagne, O. Harris, T. Platt, & V. Cereceda, *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino* (pp. 133-231). La Paz: Hisbol.
- Choque Vilca, G. W. (2015). *Obras completas*. Jujuy: Cuadernos del duende.
- Cornejo Polar, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Espino Relucé, G. (2019). *Narrativa quechua contemporánea. Corpus y proceso (1974-2017)*. Lima: Pakarina Ediciones.
- Fleming, M. L., y López, I. N. (2020). "Vanguardismo andino" más allá de Perú. *Caligrama*, 25(1), pp. 95-109.

- García Moritán, M., y Cruz, M. B. (2011). *Comunidades originarias y grupos étnicos de la provincia de Jujuy*. Yerba Buena, Tucumán: Ediciones del subtrópico.
- Lumbreras, L. G. (1999). Introducción al volumen. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol. 1 Las sociedades aborígenes*. (pp. 25-46). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar .
- . (1999). Tribus y estados en los Andes: siglos XII-XVI. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina. Vol 1. Las sociedades aborígenes* (pp. 331-434). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar- Libresa.
- Mamani Macedo, M. (2009). *Poéticas andinas*. Puno. Lima: Pájaro de fuego ediciones.
- . (2017). *Sitio de la tierra. Antología del vanguardismo literario andino*. Lima: Fondo de Cultura Económico.
- . (agosto de 2019). Purun Yachana. El valor de las categorías culturales andinas en la explicación de nuestra literatura. *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*. (Año 4/ n° 4), pp. 11-22.
- Méndez, H. J. (2015). Prólogo. En G. W. Choquevilca, *Obras completas* (pp. 11-13). Jujuy: Cuadernos del duende.
- Núñez Atencio, L. (1999). Las formaciones históricas del desierto y los bosques meridionales. En L. G. Lumbreras, *Historia de América Andina* (pp. 283-330). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar-.
- Palermo, Z., & Altuna, E. (1996). Región cultural y región literaria. En Z. Palermo, *Una literatura y su historia, Fascículo 2* (pp. 1-18). Salta: CIUNSA.
- Peñaloza, M. H. (2019). *La configuración del tiempo y el espacio en poemas de Germán Walter Choque Vilca como expresión de una poética mestiza*. Jujuy: Texto inédito.
- Pérez, A. J. (Febrero-Marzo de 2018). La poesía indígena del Churqui Choque Vilca. *Revista Destiempos*(58), pp. 122-149.
- Ribeiro, D. (1977). *Configuraciones histórico-culturales latinoamericanas*. Buenos Aires: Calicanto.

- Rivera G, P. R. (2020). El indio entre naturaleza y urbanidad: representaciones sociales y literarias. *Tesis*, 13(17), pp. 109-128.
- Vallejo, C. ([1918] 2008). *Los heraldos negros*. Buenos Aires: Losada.
- Vilca, G. E. (2014/2015). Choquevilca: un poeta entre dos mundos. *Revista Hermeneutic*(13), pp. 1-13.
- Zanolli, C. E. (2005). *Tierra, encomienda e identidad: Omaguaca (1540-1638)*. Buenos Aires: Sociedad argentina de antropología.