

de playas con mujeres en bikini que juegan con un enorme balón, del hielo y el vaso burbujeante, y la hamburguesa y la sed que en tiempos modernos calmaba el agua con colorantes y un ingrediente secreto. La Coca-Cola enlatada que saca el padre de la agrietada máquina expendedora es una señal del paraíso. De las historias que allí eran posibles, del sustrato sentimental de una época sin la ofuscación producida por el vil interés económico. Posibilita la evocación de las cosas que estaban en su sitio, entraña una añorada red de relaciones. Secuencias de recuerdos concatenados en el prosaico y diáfano relato publicitario.

¿Qué haría usted con la última Coca-Cola del mundo? ¿Se la tomaría o la guardaría? ¿Si la conserva, qué quiere en realidad conservar? La última Coca-Cola del mundo es un tesoro tan preciado como *La Gioconda*, como un autógrafo de Jesucristo, como la camiseta agujereada que llevaba John Lennon al morir, como el diario que escribimos a los siete años, como la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles. Esa lata es un antídoto contra el caos desencadenado en la indiferencia procaz de la destrucción final. Es parte de la búsqueda del orden y del sentido, es decir, de la búsqueda de Dios.

El niño posapocalíptico que posiblemente toma la última Coca-Cola no sabe lo que hace, no es atenazado por un despiadado sentimiento de culpa, ni es invadido por la duda de una valorización económica improbable (hordas nefastas con plumas ennegrecidas por el esmog matando por la lata sagrada). No hay nostalgia. Las burbujas que cosquillean en su nariz no activan la imagen de

jóvenes sonrientes en un desca-potado sobre una soleada avenida, el líquido sólo sirve para calmar la sed. La lata tirada en el suelo de ceniza, el equivalente posmoderno del árbol que cae en un bosque y cuyo sonido nadie escucha, no será nunca más el referente de una sociedad satisfecha de sí misma, es, sencillamente, un Oopart (*Out of place artifact*), al estilo del martillo encontrado en un sedimento del período jurásico. La lata de Coca-Cola, cuyo esplendor se manifiesta en el uso codificado de la experiencia, es expuesta al vértigo del absurdo en el fin del mundo, y al igual que las sillas, la lista de compras, las ventanas, los radiadores, los satélites o las palabras de Dante, revela su genuina naturaleza: polvo cósmico. Aunque estas últimas, por ejemplo, hubiesen sido ubicadas en el pretencioso ordenamiento histórico del hombre occidental como parte de la obra cumbre de la Edad Media. Ese insignificante cacareo astronómico.

Miles de historias posibles por una fotografía, un lápiz, un reloj, un juguete que permite recrear en su poseedor un pasado que lo sitúa en el tiempo, que le dice lo que fue, lo que es. En la historia del universo, una lata de Coca-Cola vacía en un planeta sin humanos es, parafraseando una hermosa frase de la novela, la palabra de Dios en medio del más preciosista de los mutismos. ■

Jacobo Cardona Echeverri (Colombia)

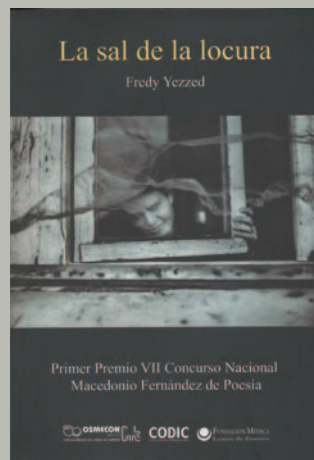
Antropólogo y realizador audiovisual.

Notas

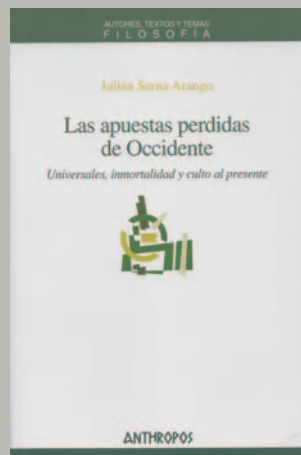
1 Cormac McCarthy. *La carretera*. Bogotá: Mondadori, 2008, pp. 22-23.



Laberinto veneciano
Marina Gasparini Lagrange
Editorial Candaya
España, 2010



La sal de la locura
Fredy Yezzed
Lomas de Zamora
Buenos Aires, 2010



Las apuestas perdidas de Occidente
Julián Serna Arango
Anthropos
Barcelona, 2011



Los libros profundos A propósito del centenario de José María Arguedas

Juan Carlos Orrego Arismendi

Efeméride indigenista

Hace cien años nació José María Arguedas, acaso el más grande entre los escritores indigenistas de América Latina. Este peruano pasó algunos años de su infancia junto a indios lucanas de la sierra sur de su país, y eso le permitió participar de la cosmovisión nativa en un grado que otros escritores ni siquiera imaginaron (o a los que, más bien, apenas les quedó el recurso de imaginar lo que de otro modo les estuvo vedado). De ahí que cuando, por los tiempos del *boom*, el continente lector dejó de interesarse por la literatura de tema indio —en cierto sentido, el último capítulo del realismo social—, Arguedas ya estaba instalado en el sitio más alto de ese canon: en sus cuentos y novelas, de un equilibrio expresivo que se aleja a un mismo tiempo del panfleto de denuncia y del galimatías exotista, había retratado con trazos nítidos —sin perjuicio de un pulido lirismo— tanto los problemas socioeconómicos como la complejidad del pensamiento y sentir indios.

Arguedas escribió cerca de veinte cuentos, cinco novelas e incontables artículos sobre la cultura andina, y preparó varios libros con recopilaciones de mitos y cantos ancestrales. A pesar de eso, hoy se le recuerda, sobre todo, por un par de obras: el breve relato “El sueño del pongo”, en que un despiadado gamonal recibe el castigo de lamer, por toda la eternidad, la mierda con que ha sido embadurnado su siervo indio; y la novela *Los ríos profundos*, una narración de notable acabado literario en que Ernesto —un niño blanco criado entre indios— conoce el drama étnico del Perú serrano desde su óptica de escolar, en la que tanto hay de inocencia como de

inteligente sensibilidad. Cuando, en 1996, Mario Vargas Llosa dedicó el extenso ensayo *La utopía arcaica* a la obra de Arguedas, dijo que esa “hermosa” novela era —palabras más, palabras menos— la más entrañable de toda la literatura de su país.

Sin tener en cuenta su obligatoria aparición en textos escolares, en Colombia poco se conoce de José María Arguedas (como poco se conoce, en general, de la literatura del vecino Perú, más allá de los libros de Vargas Llosa). Ello no sorprende si se tiene en cuenta que, a pesar de la nutrida y diversa presencia de enclaves nativos en Colombia, en este país no arraigó una tradición de escritura indigenista como la que distinguió a las letras de Ecuador, Perú y Bolivia. Con todo —y sin que haya noticias sobre su recepción—, un puñado de obras de Arguedas han sido editadas en las últimas décadas en este país de la esquina noroccidental del subcontinente. Algún eco tenía que producir la voz más nítida entre las que enunciaron las cosas del mundo indígena.

Vida y libros

José María Arguedas Altamirano nació el 18 de enero de 1911 en Andahuaylas, ciudad del departamento de Apurímac. A causa de la muerte de su madre y de las obligaciones de juez itinerante de su padre, el futuro escritor tuvo que radicarse en la hacienda de su madrastra, donde padeció un infierno de humillaciones que sólo terminó cuando, por su cuenta y riesgo, se mudó a una aldea india en San Juan de Lucanas. Esos días habrían de ser los más felices de su existencia, y su recuerdo atraviesa toda su obra narrativa. En los diarios que hacen las veces de introducción y glosa de su última

novela —*El zorro de arriba y el zorro de abajo*—, se refiere a esa etapa de su vida con un entusiasmo genuino, y enmarca al patriarca indio Felipe Maywa en un recuerdo idílico: “Y cuando este hombre me acariciaba la cabeza, en la cocina o en el corral de los becerros, no sólo se calmaban todas mis intranquilidades sino que me sentía con ánimo para vencer a cualquier clase de enemigos, ya fueran demonios o condenados”.¹

Después de cursar la secundaria en varios planteles de la costa y la cordillera, Arguedas ingresó a la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima. Un par de años después, empezó a publicar sus cuentos, el primero de los cuales fue “Wambra Kuyay”, incluido en una edición de 1933 de la revista *Signo*. Hasta el final de esa década escribió una decena de relatos, pero solo incluyó tres de ellos en su único libro de ese periodo: los que conforman la antología *Agua. Los escolares. Warma Kuyay* (1935). Dos rasgos de esa colección son de primera importancia: inaugura la mirada infantil —una perspectiva de la que brota lo mejor de la obra de Arguedas— y se inscribe en los códigos del pleno indigenismo que por entonces atronaba los Andes. “Agua”, cuyo tema es la manipulación de la linfa de una acequia por parte de un hacendado, participa de un llamado ideológico que por entonces era reciente: el que hiciera José Carlos Mariátegui en 1928, a propósito de que el problema indígena era, sobre todo, de naturaleza económica. Sólo un par de años antes de “Agua”, en 1932, Jorge Icaza había dibujado el mismo orden de cosas en un cuento de atmósfera agobiante: “Sed”. De los relatos que Arguedas dejó olvidados en periódicos y

revistas, llama la atención —por lo injusto de su relegación— “El vengativo” (1934), una historia nada convencional en que, con poca sublimidad, indio y señor se reconocen como iguales ante la seducción de la misma mujer.

Después de enfrentar un año de presidio político por una manifestación antifascista, y ya casado con Celia Bustamante, Arguedas publicó su primera novela, *Yawar fiesta* (1941). El argumento plantea una historia colectiva y cultural: la celebración de una corrida en el pueblo de Puquio, a propósito de la cual chocan las visiones de mundo e intereses de diversos grupos étnicos. Los indios defienden la corrida en nombre de sus tradiciones, las que, en ese rito específico, consagran una transacción especial con la naturaleza; mientras tanto, los mestizos educados en Lima piden la suspensión de lo que se les antoja como un festín bárbaro, y los blancos apenas distinguen la oportunidad de jolgorio, borrachera y apuestas que promete la corrida. Al final prevalece la expectativa india —una bestia enorme es toreada con dinamita, de acuerdo con el protocolo andino—, pero, según se adivina, más por la redondez épica del motivo que por la necesidad de zanjar alguna disputa panfletaria. A Arguedas le interesaba, sobre todo, mostrar la complejidad cultural de la sociedad andina, tal y como lo expresa en un ensayo que, con el tiempo, acabó usándose como anexo de la novela en sus ediciones posteriores: “Se habla así de novela indigenista [...] Y no es cierto. Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes”.²

No obstante, esa pretensión de plasmación heterogénea no habría de alcanzar, todavía, un volumen audible: aunque Icaza había apuntado en la misma dirección en *Cholos* (1937), los años cuarenta iban a estar dominados por un indigenismo mucho más político o plástico, según se mire: considérese tanto la consagración universal de *El mundo es ancho y ajeno* (1941) de Ciro Alegría —cuya trama pone en primer plano la lucha titánica de la idílica comunidad de Rumi en defensa de la tierra ancestral, asediada por la voracidad de los gamonales— como el éxito de *Hombres de maíz* (1949) de Miguel Ángel Asturias, cuya fuerza se nutre de la reelaboración hiperrartística de la cosmovisión maya. Además de que su obra narrativa era, por entonces, más atemperada, Arguedas vivió un largo paréntesis como escritor debido, primero, a padecimientos psíquicos, y luego a su trabajo frenético en el Instituto de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos —al que trasladó sus ambiciones académicas— y en la Sección de Folklore del Ministerio de Educación.

Un año después de recibir el título de Bachiller en Etnología, el escritor de Andahuaylas volvió por la senda novelística con la publicación de su obra maestra: *Los ríos profundos* (1958). Con magistral equilibrio, Arguedas reúne los cuadros perennes de la inconformidad del indio explotado y las impresiones frescas de una historia íntima: Ernesto, interno en un colegio de Abancay, sabe de huelgas y miseria indígena, al mismo tiempo que se llena de los valores y sensaciones más espirituales de ese mundo atávico. El eje de la novela es un trompo andino, el *zumbayllu*, cuyo ronroneo es estímulo poderoso para que el niño, criado en la sierra,

recupere un vivo recuerdo de las cañadas y quiebras —con sus ríos profundos— en que aprendió, al modo indio, una comunión elemental con los hombres y la naturaleza. Como en *Yawar fiesta*, el escenario social es variopinto, y ello permite que el joven escolar se haga preguntas críticas sobre su identidad; y, más intensamente que en esa novela, la cosmovisión andina se reproduce por medio de imágenes tan límpidas como perturbadoras, pruebas todas ellas del modo profundo como Arguedas logró conocer nociones culturales casi inexpresables. Justamente, es esa calidad de iniciado lo que lo aleja de las cromáticas imágenes de un Asturias que funge más como artista que como mitógrafo, así como de las parábolas librescas de Carpentier, de quien el autor de *Los ríos profundos* dice, en sus diarios, que “es de esos ilustres que aprecian lo indígena americano, medidamente [...] como un poeta y un erudito”.³

La década de los sesenta —la última de la vida del escritor— fue acaso la más frenética y crítica de su existencia: escribió tres novelas —una de ellas, la más angustiada de toda su obra y, quizá, de toda la literatura peruana—, compuso un libro de cuentos con la idea de exorcizar fantasmas personales, se doctoró en etnología, rompió su primer matrimonio y contrajo otro con la chilena Sybilla Arredondo, y, finalmente, tras varias tentativas de suicidio, acabó descerrajándose dos tiros en su oficina de la Universidad Agraria de La Molina. Los signos de tanta desesperanza ya son visibles en la primera de las novelas del periodo, *El Sexto* (1961), sórdido relato de una experiencia carcelaria que mucho debe a la que, en carne propia, vivió Arguedas en su juventud. Sin embargo, no es del escenario hostil

que emana el pesimismo basal de la novela, sino de la reflexión del narrador, quien, en su trato con los presos políticos, comprueba el desgarramiento insalvable que condena a la sociedad peruana: comunistas y apristas —de quienes se esperaría la redención de los pueblos y clases explotadas— pelean como fieras, sin percatarse de que son presas de una militancia fanática. Así, al protagonista sólo le queda refugiarse en la utopía inocua de recordar imágenes felices de una vida andina para siempre perdida.

Mucho menos melancólica es *Todas las sangres* (1964), la novela más extensa de Arguedas y, sin que quepa duda, la más ideológica; tanto, que su trama raya en la parábola mesiánica. La audacia del argumento es evidente: el hacendado Bruno Aragón de Peralta, desde las mismas heces de la depravación, se yergue para dirigir una revuelta india contra la explotación minera. Para ello invoca la religión católica como estímulo moral, distingue como su mano derecha a un indio iniciado en sindicalismos —Demetrio Rendón Willka, un caudillo nativo tocado por la sabiduría—, entrega sus tierras a los comuneros, siembra su simiente en una mestiza plebeya y amenaza con batallar contra su propio hermano, el poderoso Fermín Aragón. Tanta ambición narrativa no hizo otra cosa que despertar desconfianza en la crítica; de hecho, en su libro sobre Arguedas, Mario Vargas Llosa ve en *Todas las sangres* “la peor de sus novelas”.⁴ La prevención parece deberse a la presunta inverosimilitud general de la trama, en que se antoja excesivo que haya un gamonal dispuesto a renunciar a sus fueros y a favor de la masa india. Con independencia de lo que haya de cierto en tal juicio, con él se

anula la oportunidad de entender la historia como la formulación hiperbólica de una articulación de fragmentos sociales alrededor de un viejo concepto inca, el *ayllu*, unidad productiva de trabajo en comunidad. En otras palabras: poco se ha advertido que la novela es, en cierto sentido, un drama sociológico con un final tocado por la épica siempre fresca de los mitos. A tono con esa lógica, el entorno de los personajes aparece imbuido de esencias tan ancestrales como atemporales: cantos quechuas, trinos y epifánicas apariciones de aves (todas las aves) acompañan los climas de la acción humana, al punto de enmarcarlos como alegorías.

La equívoca recepción de *Todas las sangres* parece haber dejado en el autor una herida que nunca cicatrizó, pues sus últimos años como creador están marcados por una búsqueda a tumbos por sendas enrarecidas. Buen ejemplo es el núcleo central de la colección *Amor Mundo y otros cuentos* (1967); allí, a un lado de los cuentos que ya habían sido publicados aisladamente o en antologías intermedias —como *Diamantes y pedernales. Agua* (1954)—, se destaca un grupo de relatos oscuros —“El horno viejo”, “La huerta”, “El ayla”, “Don Antonio”— en que las estampas de la cosmovisión andina se articulan con o son reemplazadas por sórdidos episodios de una sexualidad violenta y extravagante. De acuerdo con varios biógrafos, Arguedas habría compuesto esos cuentos por sugerencia de su analista, con quien había conversado de las experiencias traumáticas a que lo forzó su hermanastro en los remotos días de San Juan de Lucanas.

No menos particular es su última novela, *El zorro de arriba*

y *el zorro de abajo* (publicada póstumamente en 1971): un argumento heterogéneo, en que conviven episodios de un realismo nauseabundo, imágenes delirantes con personajes de la mitología andina —dos zorros arrancados al antiguo imaginario de Huarochirí— y diálogos rebosantes de tesis sociales, se alterna con las entradas de un diario amargo en que el autor anuncia que va a matarse. Arguedas, cuyos primeros cuentos trascurren en remotas aldeas serranas, acabó concibiendo una novela sobre el puerto de Chimbote, hacia el cual, en virtud de la internacionalización de la industria pesquera, se había desplazado un grueso caudal de indios y mestizos (no sin acierto, José Luis Rouillon ha dicho que la obra de Arguedas es “una lenta exploración del mundo a partir de una quebrada hasta llegar a toda la complejidad del Perú”).⁵ Pero, acaso por haber perdido la fe en el alcance de una prosa que, aunque clara y reposada, lograba ser sugestiva en la medida justa, el asunto de la última novela se plantea por medio de una cifra formal desconcertante; una ecuación experimental cuyo despeje, por obra de la impaciencia y desespero de un escritor en agonía, jamás se realiza. *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela reveladora pero trunca, más documento de la desesperanza artística e ideológica del autor que objeto literario consumado. De esa claudicación es consciente Arguedas en las últimas hojas de su diario: “Habrán de dispensarme lo que hay de petitorio y de pavonearse en este último diario, si el balazo se da y acierta. Estoy seguro que es ya la única chispa que puedo encender”.⁶ El balazo acertó a medias: el escritor apretó el gatillo el 28 de noviembre de

1969, pero apenas pudo morir el 2 de diciembre.

Un legado antropológico

El aporte de la obra escrita de José María Arguedas es tan literario como cultural: su acierto artístico entraña el botín antropológico de permitir al lector una experiencia convincente de la alteridad. Es obvio que, por tratarse de representaciones literarias, los mundos indígenas pintados por el escritor peruano no corresponden con puntillosa exactitud a ninguna realidad cultural conocida, pero, en tanto simulacros de esos órdenes, sus personajes y hechos suscitan interrogantes y sensaciones reales de choque cultural. Ello se hace palpable en los símbolos y voces forjados en la narración.

Las páginas de Arguedas están atravesadas por imágenes alucinantes, henchidas de la densidad enrarecida propia de los símbolos ancestrales. Sin poner en riesgo la verosimilitud de los hechos que se cuentan, esas visiones irrumpen para poner en contacto la común realidad del lector y los personajes con la misteriosa cosmovisión de pueblos ausentes o ajenos. Ejemplo de ese sortilegio es lo que ocurre cuando el *zumbayllu* rueda en el internado de Abancay: su zumbido hace que Ernesto sienta el aire filudo y que tenga la impresión de que sus compañeros son abejorros agitándose entre un polvo dorado; o lo que acontece en “Orovilca” —un cuento de 1954—, cuando, tras una pelea de colegiales, el perdedor huye a una laguna del desierto de Ica para ver emerger una corvina dorada, la misma que debe llevarlo a cuevas hasta donde pueda esconder su vergüenza; o un pasaje de *Todas las sangres* en que, con motivo del asesinato de un artesano a manos de una

partida militar, un cóndor gigante desciende a la plaza mientras lo acosa una bandada de gavilanes. De acuerdo con una leyenda inca, los peores días del imperio del Tawantinsuyu fueron presagiados por la irrupción, en medio de una solemne fiesta solar, de un cóndor atacado por varios halcones.

Los esfuerzos de Arguedas para convertir el mundo andino en expresión literaria y al propio tiempo conservar intacta y persuasiva su cifra cultural, van mucho más allá de zurcir imágenes cotidianas junto con ensoñaciones mitológicas: también pasan por la invención de una voz para los personajes, que, expresiva en términos literarios, al mismo tiempo resulte creíble como representación del habla quechua. De hecho —según revela en el canónico ensayo “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú” (1950)—, el autor tuvo especial conciencia de lo que, para ser aceptables tanto social como artísticamente, le exigían los parlamentos de sus personajes indios: “¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio quien no los conoce a través de la niñez de la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial”.⁷ Ese castellano es uno con “sutiles desordenamientos” —tal lo describe el propio Arguedas— y extrañas ternuras, como lo ilustran las últimas palabras en “quechua” de Rendón Willka en *Todas las sangres*, antes de ser fusilado por un piquete de policías: “Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán”.⁸



Mario Vargas Llosa extrema el alcance del simulacro lingüístico y propone, en *La utopía arcaica*, que la obra de Arguedas es la de un sentimental idealista, defensor de un proyecto de reivindicación india sin asidero —acaso sin justificación— en la historia de los Andes peruanos. Con esa convicción, el Nobel de Arequipa moteja de hiperbólicos a los crueles hacendados de esas páginas —a él se le antoja que los de carne y hueso son poco menos que heraldos del progreso—, inventados sólo para hacer más sublime la figura del indio oprimido; incluso denuncia como falaz la drástica pintura sociológica de Arguedas a propósito de la degradación cultural prohijada por la industria minera en las comunidades andinas. Sin embargo, es pretencioso acusar de miopía a un hombre que, tanto por su experiencia íntima como por su formación de etnólogo, conocía el mundo indio mejor que cualquier otro escritor latinoamericano. A Arguedas le ocurre, simplemente, lo que le ocurriría a cualquier otro escritor que pretendiera llevar a versiones escritas los retazos del pensamiento o las dicciones indígenas: tiene que trocarlas por representaciones, en la medida en que esas manifestaciones son, por definición, inexpresables fuera de su ámbito cultural. El escritor de Andahuaylas ya disparaba contra su sien cuando Jorge Luis Borges, en “El etnógrafo” (1969), apenas lograba dar un eco medianamente universal a esa lección: que los sueños del indio no se pueden reproducir.

Mucho más mesurado que Vargas Llosa, Antonio Cornejo Polar sospechó que la obra de Arguedas era lúcidamente antropológica —y por ello fiel a la realidad— justo por esos ensamblajes de mitos o

delirios indios en cuadros de credibilidad descriptiva. El crítico supo que, por heterogénea, cualquier sociedad americana es contradictoria (más exactamente: toda sociedad es, necesariamente, una totalidad contradictoria), y que lo indígena sólo puede alcanzar su expresión nítida acomodado al lado de lo que no es indio; en sus palabras, Arguedas “toma conciencia de que la realidad que ha tratado de esclarecer no puede ser explicada en sí misma y que, por el contrario, debe relacionársela con una estructura mayor. Subyace, pues, a este empeño una concepción del relato literario como forma de conocimiento y una ética rigurosa que persistentemente empujan al narrador a perfeccionar su visión e interpretación del mundo”.⁹

In partibus infidelium

En Colombia, los críticos y las grandes editoriales apenas se han interesado por la literatura indígena. El caso que mejor ilustra ese desdén es el de una novela que, por su estética, estructura y época, bien puede ser considerada como la obra colombiana más representativa del indigenismo ortodoxo latinoamericano: *José Tombé* (1942) de Diego Castrillón Arboleda; apareció casi anónimamente bajo el sello “Antena” de Bogotá, y sólo pudo difundirse masivamente cuando, treinta años después, fue incluida en la “Colección popular” de la Biblioteca Colombiana de Cultura de Colcultura. Para entonces, el indigenismo literario ya estaba, casi, fuera de combate.

Lo anterior explica parcialmente por qué, a pesar de su magisterio, en vida de Arguedas no se publicó ninguna de sus obras en Colombia. De alguna importancia editorial es la inclusión, en 1972, del cuento “Warma kuyay” en la

antología *Cuentos peruanos* de la misma “Colección popular” de Colcultura. En 1985, Oveja Negra publicó *Los ríos profundos* bajo el modestísimo formato de la colección “Historia de la Literatura Latinoamericana”, lo que, si bien es positivo, se atenúa un poco por el hecho de que, un lustro atrás, la misma editorial había difundido la obra completa de Ciro Alegría.

El libro más singular de Arguedas, entre los editados en Colombia, es la antología *José María Arguedas* (1991), publicada en Bogotá por el sello artesanal El Búho, bajo el cuidado del historiador Renán Vega Cantor, profesor de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá. No sólo ocurre que el editor la provee de una larga introducción crítica, sino que la selección de textos la integran un par de cuentos, así como sendos extractos de *Los ríos profundos* y *El Sexto*, tres poemas que fueron escritos originalmente en quechua, varios escritos personales y un dossier de cuadros etnográficos y reflexiones antropológicas; textos, en buena parte, verdaderamente insospechados. En la misma década, el diario *El Espectador* incluyó una antología de relatos —*Agua y otros cuentos* (1996)— en la serie “Perilibros”, de ámbito latinoamericano.

Hace poco más de un lustro, Norma publicó una nueva antología de cuentos bajo el título *Diamantes y pedernales. Relatos escogidos* (2004), listado en la colección “Cara y Cruz”. Aunque es notable el cuidado editorial —a cargo del escritor Iván Hernández— con que se arropan los nueve relatos, sus notas de pie de página y un glosario, el tríptico de artículos críticos que conforma la segunda parte del volumen prueba el desinterés nacional por la obra del indigenista de Andahuaylas: uno

de los ensayos es obra del poeta y académico limeño Roberto González Vigil, y los restantes son del propio Arguedas. Mientras tanto, el ensayo central de la antología dedicada, en la misma colección, al también peruano César Vallejo, corre por cuenta de una figura titular de la poesía colombiana: Fernando Charry Lara.

Quizá lo único que ocurre es que, por su magia literaria, Arguedas había de ser publicado aún en tierra de infieles, cuyas voces, intimidadas por la culpa de haber reconocido la alteridad cultural apenas por el rabillo del ojo, dejan que hablen por sí mismas las turbadoras plasmaciones del peruano. ■

Juan Carlos Orrego Arismendi (Colombia)

Profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Antioquia. Recientemente publicó *Viaje al Perú*.

Notas

1 José María Arguedas. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: ALLCA XX, 1996, p. 16.

2 José María Arguedas. “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”. En: José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: *La novela / La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*. Buenos Aires: América Nueva, 1974, p. 53.

3 José María Arguedas. *El zorro...*, p. 12.

4 Mario Vargas Llosa. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 254.

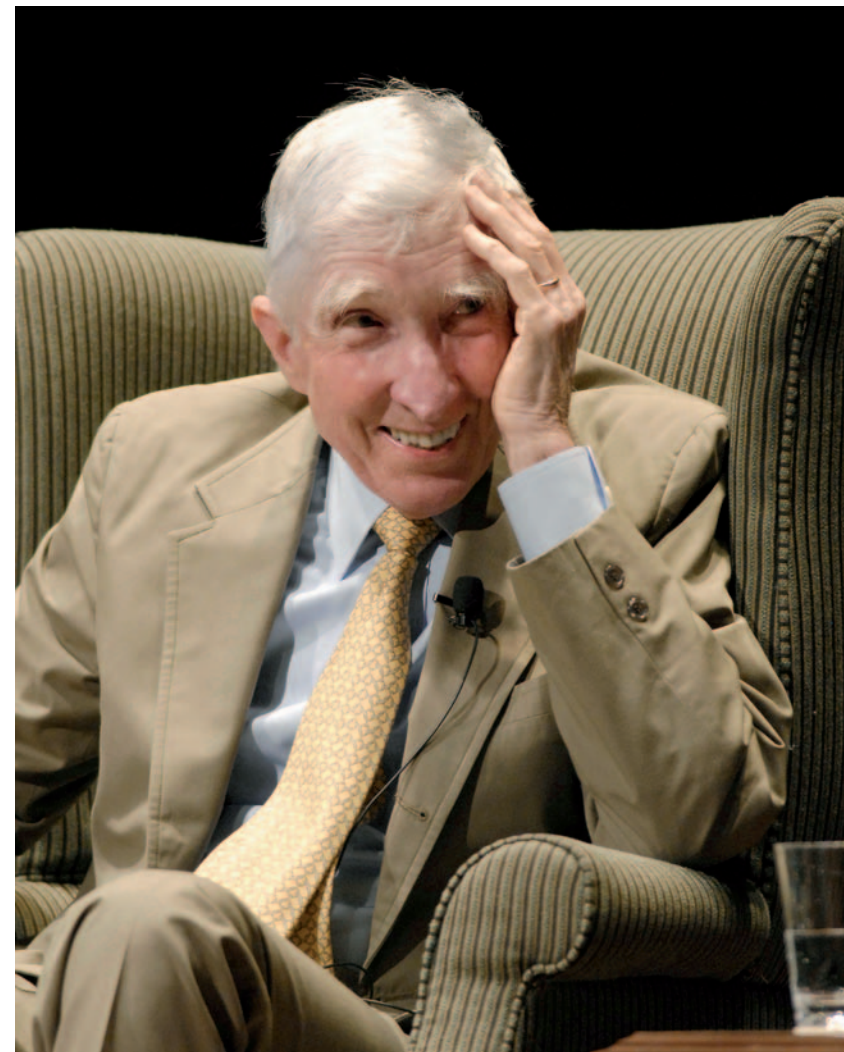
5 José Luis Rouillon. “El espacio mítico”. En: José María Arguedas. *Cuentos olvidados*. Lima: Imágenes y Letras, 1973, p. 105.

6 José María Arguedas. *El zorro...*, p. 247.

7 José María Arguedas. “La novela...”, pp. 65-66.

8 José María Arguedas. *Todas las sangres*. Vol. II. Lima: Peisa, 1973, p. 288.

9 Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista / Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia*. Lima: CELACP / Latinoamericana Editores, 2005, pp. 65-66.



Busca mi rostro viaje a la región de la memoria más íntima

Jairo Morales Henao