

ORALIDAD Y LITERATURA MENOR EN ARGUEDAS Y BOLAÑO

Alberto Bejarano¹

Resumen: En nuestro artículo exploramos un diálogo de literatura comparada entre la oralidad del escritor peruano José María Arguedas y el escritor chileno Roberto Bolaño. Nos interesa estudiar la cuestión de la poesía como invocación del ritmo y la mudez y como forma de descomposición de las palabras. Para ello, sugerimos una interacción como subtexto con la obra de César Vallejo. Nuestra cuestión principal se dirige a preguntarnos: ¿de qué manera entraría en este diálogo Arguedas, y a su vez, de qué forma podríamos generar una lectura bifurcada hacia Bolaño? El artículo propone una lectura de textos de los dos escritores como formas de viaje, se trata, por supuesto, de dos formas de viaje muy distintas, aunque comparten el sello / umbral de novelas de iniciación, de caminantes asombrados.

Palabras clave: Literatura comparada; Arguedas; Bolaño; Vallejo; Mudez.

1 Transculturación / literatura menor

Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto.

Deleuze-Guattari

¡Pachachaca! Puente sobre el mundo, significa ese nombre.

José María Arguedas

1 Doctorado en Filosofía por la Universidad de París 8 (2014). Docente e investigador del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá (Colombia), en la maestría en Literatura y Cultura – directora de la línea de investigación Literatura Comparada Maestría en Literatura. Trabaja en las líneas de investigación Literatura Comparada, Arte Contemporáneo, Filosofía Francesa Contemporánea, Literatura Hispanoamericana, Brasileña y Portuguesa, Literatura Colombiana. Actualmente es profesor invitado en varias universidades de Colombia y Brasil.

Cuando Deleuze-Guattari inventaron el concepto de literatura menor a mediados de los años setenta –en un primer momento ligado a Kafka y después prolongado, en especial, hacia escritores norteamericanos y otros más o menos insulares o extraños para los cánones nacionales como el polaco Gombrowicz–, ya Arguedas había muerto y seguramente los filósofos franceses no llegaron a conocer su obra, así como ninguna otra latinoamericana, con excepción de Borges.² Sin embargo, a través de la influencia caribeña de Édouard Glissant, llegaron a interesarse por conceptos como *archipiélago*, del que derivaron por ejemplo el sonoro concepto de *rizoma*, tan esencial en sus trabajos, que bordea la idea de literatura menor en cuanto significa puesta a prueba de lo canónico y lo continental. Para Deleuze-Guattari una literatura menor implica una desestabilización, ante todo del lenguaje que fisura y genera una grieta en las llamadas literaturas, obras y autores mayores de una literatura. Kafka es un escritor menor con respecto a la tradición en lengua alemana iniciada con Goethe, pero esto no significa que hablemos de algo menos importante, sino de una emergencia de algo extraño, ruidoso, difícil de definir y de clasificar. Ahora bien, nuestra cuestión principal se dirige a preguntarnos: ¿de qué manera entraría en este diálogo Arguedas, y a su vez, de qué forma podríamos generar una lectura bifurcada hacia Bolaño?

En trabajos anteriores, tanto en nuestra tesis doctoral sobre Roberto Bolaño como en artículos recientes, me ha interesado la relación de un escritor (o artista en un sentido más amplio) con la sintaxis y con la invención de nuevos lenguajes como forma de auscultación de formas híbridas, abiertas y experimentales que ponen a prueba los estándares más o menos establecidos de lo “literario” o lo “literaturizable” a los que se refería en hora temprana Blanchot. Uno de estos elementos es la oralidad como recurso y campo de prueba de otras expresiones alternas a la palabra más codificada por las tradiciones.

Por literatura menor entenderemos el uso menor de una lengua mayor que se acercaría a Arguedas por su elección o diremos, afinidad electiva, del español “quechuezado” en lugar de haber optado por el quechua como lengua menor enfrentado a una lengua mayor, el español. Dicha transculturación, destacada ampliamente por Rama, Cornejo y Carlos Pacheco nos genera varios interrogantes que queremos esbozar: ¿sería la transculturación otra forma de llamar una literatura menor? ¿Qué elementos prevalecerían en una y en otra? ¿Toda transculturación implica necesariamente una literatura por venir?

2 Sin duda, hubo y hay una única predilección desde la filosofía francesa por la obra de Borges, desde Foucault hasta Rancière, pasando por Derrida, Blanchot y demás. Este “olvido” de la estética francesa contemporánea, apenas es matizada por el contacto de Severo Sarduy con Barthes, o de Agamben con César Vallejo.

En los epígrafes de Deleuze-Guattari y Bolaño destacamos la palabra desierto, como búsqueda y como apartamiento, y podríamos decir que dicho gesto coincide con el viaje de Ernesto en *Los ríos profundos*. Ernesto deja atrás las luces eléctricas de la civilización y viaja en busca de los destellos de las culturas ancestrales. Es un viaje lento, porque, como lo menciona Arguedas en su estudio sobre la *Formación de una cultura nacional indoamericana*, “el indio se diluye en el Perú con una lentitud pavorosa” (ARGUEDAS, 1975, p. 7).

En *Los detectives salvajes* de Bolaño, Ulises Lima y Arturo Belano dejan atrás también las luces del DF y se internan en el misterioso desierto de Sonora. Es un viaje paradójico porque aunque es un escape paródico de literatura policial, es también un viaje lento en busca de las huellas de la mítica poeta estridentista, Cesarea Tinajero. Notamos que hay una estructura similar en las dos novelas con respecto a tres tiempos de la narración. En Arguedas más implícita y en Bolaño más explícita. El primer tiempo es el viaje de iniciación, el segundo la diseminación de los recuerdos y el tercero es el retorno que se cierra en sí mismo como cinta de moebius, diríamos incluso como rizoma. Ricoeur lo llama sedimentación, proceso de engranaje de la trama con sus orígenes míticos.

En 1998 se publicó *Los detectives salvajes*, una de las novelas más revolucionarias de las últimas décadas: una novela-río de tres partes que desarmaría en buena medida el coro de las lamentaciones sobre la aparente muerte de la literatura latinoamericana tras el supuesto ocaso del *boom*. Roberto Bolaño era poco conocido hasta ese momento para la mayoría de lectores. Tenía 45 años, una enfermedad crónica en curso, poemas en agendas descocidas, cuentos como búfalos en concursos provinciales en España, miles de noches de poesía y vagabundaje a cuestas y numerosos intentos de novelas más o menos dilatadas. Había perdido un país (Chile, desde 1973), como él mismo lo dijo en uno de sus recurrentes autorretratos, pero había ganado un sueño: la escritura como máxima resistencia posible. Era una *Estrella distante*. Ignoraba que le quedaban apenas cinco años de vida, de intensa actividad, de febril escritura de una novela-total, novela-alga, *2666*, que quedaría inacabada más no incompleta. El mundo parecía en una tensa calma, antes del “terrorismo global” y de las nuevas tempestades. Bolaño desconocía que le aguardaba póstumamente el honor de ser el paradigma de una nueva literatura sustentada en la ruptura de los géneros y en la apuesta por un nuevo tipo de lector, más libre y más errante. Lejos estaba quizá de imaginar que mucho le copiarían y le imitarían a través de retorcidas historias de falsos-bajos-mundos vistos de manera esnobista.

Los detectives salvajes ganó el premio Herralde en 1998 y el Rómulo Gallegos en 1999 y catapultó a Bolaño como escritor de culto y como faro lúcido para las nuevas generaciones de lectores-nómadas del nuevo siglo, emigrantes del espíritu sedientos de anti-poesía, de leer entre líneas devociones y sin-sabores de poetas callejeros que miran la luna sin pretender hacer lunarios sentimentales. Más que una novela de iniciación o de testimonio de una generación utopista y vencida,

más que una novela-mundo o recopilación de vidas mínimas expuestas a la intemperie, se podría decir que *Los detectives salvajes* es un largo poema visceral que desanda el tiempo a través de la dilatación del espacio en la segunda parte de la historia. Podría ser también una larga pesadilla soñada por Mario Santiago, el poeta mexicano, gran amigo de Bolaño, el Ulises Lima de la novela, salvaje poeta del nomadismo radical. Santiago-Roberto / Lima-Belano nos enseñan la ruta de una poesía que ya no es de confesionario: o es de ataúd o es de campo nudista.

Para Deleuze-Guattari: “La primera característica de una literatura menor es que el idioma se ve afectado por un fuerte coeficiente de desterritorialización [...]; la segunda es que en ellas todos es político [...] la tercera consiste en que todo adquiere un valor colectivo” (DELEUZE; GUATARI, 2008, p. 30). En estas tres características sobresale la oralidad como espacio de diseminación y sedimentación de sentidos más o menos explícitos que circulan por las literaturas, dichas mayores. Oralidad es repetición, dispersión, multiplicación y ante todo sobre salto del ritmo de una narración o de un poema³. Para Glissant:

[...] la lista incrementa su intencionalidad, por la propia prolongación de sus acumulaciones y no por su simple mecanismo. La poética del listado (objetos, personas, atributos) deriva directamente de la oralidad del cuento, lo cual no se puede describir mediante (una) revelación fulgurante y omnisciente. Cuando el cuentacuentos quiere significar la importancia o belleza de una casa, acumula una lista de elementos que la componen, exagerando la cantidad más que la calidad. Esta inocente práctica tiene sus virtudes. Es raro que el pensamiento clásico, con su idea de armonía y profundidad, utilice ese procedimiento del listado (GLISSANT, 2002, p. 195).

Sin embargo, nos enfrentamos aquí a varios problemas. En una primera mirada, podría pensarse que el rotulo de literatura indigenista clasificaría a Arguedas en una familia más bien territorializada, definida en torno a una serie de problemas antropológicos y sociológicos propios de su época y de la prolífica actividad intelectual del escritor peruano. En ese sentido, solo podría ser literatura menor en cuanto a una derivación de las literaturas de la ciudad letrada. En un segundo momento, podríamos sugerir una relación de centro/periferia entre la literatura peruana y las vertientes de Arguedas, pero allí imperaría el carácter marginal de su obra, definido por Rama como ópera de pobres. Nos interesa, no obstante, optar por una vía alternativa, a partir de una serie de puntos de Deleuze-Guattari y Glissant que apuntan a centrarse en elementos más bien estéticos, en especial

3 Como lo menciona Beatriz Acosta: “las comunidades judías y árabes magrebíes en las ciudades europeas, los negros y los latinos en Estados Unidos, son casos claros de minorías que aprenden la lengua oficial para efectos de supervivencia, pero cuyo uso de ella es particular, pues incluye voces vernáculos, mezclas de esas voces con palabras de la lengua imperante, apócopies, sinalefas heterodoxas y pronunciaciones enrevesadas. De esas mixturas emerge una lengua nueva, una suerte de lengua extranjera al interior de la lengua oficial... El autor menor retuerce el lenguaje, lo fuerza a gritar, a llorar, a aullar, a tartamudear, encuentra una sintaxis para la expresión del abismo” (ACOSTA, 2016, p. 75).

ligados a la oralidad. Destacamos por ejemplo esta valiosa mención de Rama:

En una época en que la poesía ya se había tornado escritura, Arguedas siguió percibiéndola como fonema, vinculando íntimamente las palabras con los marcos musicales. Huella se su formación en el seno de las comunidades ágrafas, pasión por el canto donde la palabra recupera su plenitud sonora, en Arguedas la palabra no se disocia de la voz que emite, entona y musicaliza (RAMA, 1983, p. 24).

Uno de estos aspectos fue señalado por Rowe:

[...] las variaciones en el orden gramatical es uno de los aspectos más felices del estilo maduro de Arguedas en *Los ríos profundos*... el ordenamiento espacial de las palabras se combina con la creación de un extraño ritmo, obtenido principalmente a través de asíndeton y las repeticiones (ROWE, 1979, p. 61).

2 Oralidad en Arguedas y Bolaño

Uno de los puentes sobre los mundos y sobre los abismos en los que convergen Arguedas y Bolaño, puede ser enmarcado en esta idea sugerida por Victor Virviescas:

EN LAS PALABRAS QUE JOSÉ María Arguedas dice en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega, en octubre de 1968, se sintetiza la condición híbrida, mezclada, del escritor y la escritura latinoamericana, que se conforma de un deseo raizal, local, de dar cuenta de su región (VIRVIESCAS, 2019, p. 23).

Dicho deseo raizal, local, lo hallamos en la oralidad de los dos autores. La oralidad está íntimamente unida a la musicalidad, y una de sus expresiones más resonantes es la onomatopeya, presente de manera orgánica en el capítulo VI de *Los ríos profundos* en torno al *zumbayllu*, voz quechua española que significa trompo... y como trompo nos hace girar durante 31 páginas en sus sentidos y sensaciones... como *zumbaylleros*.

Uno de los ejemplos más relevantes de transculturación de *Los ríos profundos*, como ha sido señalado por la crítica, aparece en el capítulo VI de la novela en torno a la expresión “zumbayllu”, definido por Richard así: “simboliza el mestizaje cultural: asocia una forma verbal onomatopéyica española (zumba) a la onomatopeya quechua yllu, integrando así una armoniosa voz mixta española-quechua” (RICHARD, 1991, p. 192).

El capítulo inicia así:

La terminación quechua yllu es una onomatopeya. Yllu representa en una de sus formas la música que producen las pequeñas alas en vuelo;

música que surge del movimiento de objetos leves. Esta voz tiene semejanza con otra más vasta: illa. Illa nombra a cierta especie de luz y a los monstruos que nacieron heridos por los rayos de la luna [...] zumbayllu, zumbayllu... ¿qué podía ser el zumbayllu? ¿qué podía nombrar esa palabra cuya terminación me recordaba bellos y misteriosos objetos? [...] Ay zumbayllu, zumbayllu. Yo también bailaré contigo. Y bailé, buscando un paso que se pareciera al de su pata alta. Tuve que recordar e imitar a los danzantes profesionales de mi aldea nativa (ARGUEDAS, 2006, p. 235, 240, 266).

Repetición es variación, es polisemia, es polifonía, es ritmo. Se gira alrededor de una palabra que se metamorfosea, que se esconde, que se multiplica. Zumbayllu es una invocación, no solo al movimiento, sino ante todo a la voz quechua de yllu que nos transporta a otra dimensión del tiempo: música que producen las pequeñas alas en el vuelo.

Por otra parte, la cuestión del viaje, del deambular, del peregrinar está inserta en el corazón de las luces que titilan en las ciudades de Arguedas y Bolaño, y a la vez las sombras, los opacos claro oscuros de las cosas, de las piedras, de los muros, de los caminos que nos envuelven como un canto nómada de forasteros que se abisman en los mundos extraños. Para Arguedas, la sierra, para Bolaño, el desierto de Sonora. Ernesto, en *Los ríos profundos*, es forastero que se deja llevar por el camino, así como Arturo Belano y Ulises Lima en *Los Detectives salvajes*.

El poeta es el microbio
es el virus que habla
desde esa vejiga-tercer ojo

Qué sinfonía la del agua quemada en los urinarios

escritura-taladro
cine de nervios crispados
¿cuál es mi próxima parada?
¿1 ataúd? ¿1 campo nudista?
(SANTIAGO PAPASQUIARO, 2008, p. 56)

Releer *Los detectives salvajes* hoy me produce la misma pulsión mesmérica de entonces, el mismo goce unido al temblor, la misma devoción unida al desparpajo de la digresión en miles de microhistorias laberínticas que solo pueden confluir en un *Amuleto*: en dos poetas, en Auxilio Lacouture y Cesarea Tinajero, inolvidables anti-musas de otros poetas anónimos. Hablamos de una novela que nos despierta una radiante fascinación por la poesía, de Rimbaud a Nicanor Parra. A través de Bolaño es posible llegar a las autopistas abiertas hacia la poesía: al contacto íntimo

con las carreteras desiertas al amanecer, con los burdeles de luces amarillentas, con los faroles de cafés abandonados, con las buhardillas de lectores miopes, con las faldas a cuadros de comadronas iniciadoras, con los hombres duros que no saben bailar, con los impalas voladores, con los crucigramas de Perec, con las conversaciones eternas tomando mezcal Los suicidas, con los amores des-contrariados, fogosos, atrevidos, prohibidos, con el trance de los cines y las películas de serie B, con los talleres y revistas de poesía efímeros, con los viajes onanistas alrededor del cuarto, con los sueños, vigiliyas y pesadillas intermitentes de América Latina:

Y a veces sueño que Mario llega
con su moto negra en medio de la pesadilla
y partimos rumbo al norte,
rumbo a los pueblos fantasmas donde moran
las lagartijas y las mosca.
(BOLAÑO, 1993, p. 45)

Si nos detenemos en uno de los apartes finales de *Los detectives salvajes*, reconocemos este gesto:

A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y Lima cavando durante horas una fosa en el desierto. Después, al caer la noche, los veo alejarse de allí y perderse por Hermosillo, en donde abandonan el Camaro en una calle cualquiera. A partir de ese momento ya no hay imágenes... esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hacia Baja California. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista (BOLAÑO, 1999, p. 606).

3 La mudez

Quiero detenerme un momento en la mudez de la poesía en Bolaño. Quiero hacerlo a través de la mención al piano en su poema “La novela-nieve”, de 1980. El piano es el personaje, testigo del poeta. El testigo es quien sobrevive para dar cuenta de lo que fue. Crudamente (Agamben). No es estático el piano. Viaja, más allá o más acá del poeta. Recordamos a García Lorca el día que en la Habana hizo llover tocando el piano, como lo relata Cabrera Infante en *vidas para leerlas*. Allí estaba nada menos que Lezama Lima...

¿La imagen del piano evoca la mudez de la poesía frente a la música? Piano oscuro, piano abstracto. ¿Por qué mudez y no silencio? Por qué ruido y no sonido me preguntaba con Rimbaud y Bolaño. Qué envuelve el piano se pregunta Bolaño.

La mudez del poeta. ¿Qué es la mudez? Una indisposición hacia la palabra. De la palabra. Sombra del sonido y del silencio, espacio intermedio entre la enunciación y el despojo. Destierro del logos, anunciación de la aurora de Nietzsche.

El mudo calla porque no puede hablar, no porque no quiera hablar. El mudo está rumiando hacia adentro las palabras, quiere decir y solo le sale espuma. Como Buster Keaton. Le aterra hablar, si pudiera, solo diría, paso paso paso, ni siquiera un preferiría no hacerlo... una cosa es (hacer) tartamudear el lenguaje (Beckett / Deleuze), otra es la mudez. Qué acción es solo mudear, sin el tarta... el mundo es ruido, el mudo es contra ruido. No quiere, no puede agregar algo más al mundo. El mudo Moodea. Merodea. me rodea. No bordea...

El mudo no espera proferir la palabra precisa. El mood del mudo es suspender lo trastabillado. El tartamudo trastabilla, cojea. El mudo es aparente inacción, solo surfeo inútil. La mudez es el agazapamiento. También está la mudez del mood...

El piano está en las emboscadas del silencio, dice Bolaño. La mudez no es contraria a la escritura. La rodea. Bolaño recogió la vida y la obra de Vallejo, no sólo en su novela homenaje *Monsieur Pain* (originalmente *La senda de los elefantes*), sino en el conjunto de su obra, en cuentos, en novelas, en poemas, en sueños, en pesadillas... Como vagabundo en París arrastró su sombra junto a César, en peruano, como decía Gonzalo Rojas.

El personaje central de la novela *Las sendas de los elefantes*, luego publicada como *Monsieur Pain*, de Bolaño es un mesmerista; todo comienza con un cuento de Poe titulado “Revelación mesmerica”. A partir de allí, el universo fantástico que (re)crea Bolaño en *Monsieur Pain* nos lleva a la agonía “hípica” (del hipo) y no épica del gran poeta peruano César Vallejo quien está a punto de morir en París por culpa del hipo. Monsieur Pain tratará, en vano, de curarlo.

Cuando Bolaño hizo su autorretrato sobre “Monsieur Pain” dijo lo siguiente, “omito mi tercera novela, *Monsieur Pain*, cuyo argumento es indescifrable”. Fernando Iwasaki, en un artículo publicado en el libro *Bolaño Salvaje*, titulado “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”, lanza una hipótesis de lectura donde la distancia que separa *La senda de los elefantes* (1982) de *Monsieur Pain* (1999) nos lleva de un Bolaño identificado con Monsieur Pain a uno identificado con César Vallejo.

En la novela de Bolaño, a diferencia de Poe, el paciente no interviene directamente en un trance mesmerico. El paciente es, recordémoslo, César Vallejo⁴. En cambio, en el cuento de Poe, el contacto entre el mesmerista y el paciente nos “revela” el más allá de la muerte, y queda la duda en nosotros y en Poe en estos términos: “¿se habría dirigido en realidad a mi desde el fondo de la región de las sombras?” (POE, 2019, p. 372).

4 Hay un parentesco cercano, en cuanto al “uso” de César Vallejo en la sombra, con la novela de Alan Pauls, Wasabi. En ese caso, Pauls “se sirve” de Pierre Klossowski.

Pregunta que no le interesará a Bolaño, pues Monsieur Pain⁵, en el fondo, tiene mucho más de policial que de mesmerico. Aún así, Pain es mesmerista. Veamos como lo describe Bolaño:

[...] me dediqué a las ciencias ocultas, es decir, me dediqué a empobrecerme sistemáticamente, de manera rigurosa, en ocasiones acaso con elegancia. Es posible que fuera por entonces cuando leí la *Histoire abrégée du magnetisme animal*, de Franz Memer, y de allí a convertirme en mesmerista practicante sólo fue cosa de semanas. ¿sabes cómo se llamaba el maestro de Mesmer?... Hell, fue el primero en intentar curar enfermedades por medio del magnetismo animal. Y Hell quiere decir infierno. (BOLAÑO, 1999, p. 85).

Sigamos el juego de palabras: de Hell a Mesmer y de Mesmer a Pain. Monsieur Pain quiere cumplir con la petición desesperada de Madame Reynaud, amiga de Madame Vallejo, y de quien se siente enamorado. Quiere curar el hipo de César Vallejo, pero se enfrenta a dos grandes obstáculos: los médicos “oficiales” del hospital Arago y un grupo de españoles que le pagan para no hacer nada por Vallejo. Su mundo es el de la frustración y el de las pesadillas. Dice Pain,

[...] el radioteatro demencial que me asaltó era sin duda la anticipación del infierno; un infierno de voces que se enlazaban y desenlazaban a través de una estática que presumo eran mis ronquidos de angustia, formando dúos, tríos, cuartetos, coros enteros que avanzaban a ciegas por una cámara vacía, como una sala de lecturas vacía, que en determinado momento identificaba con mi propio cerebro (BOLAÑO, 1999, p. 53).

No hay una sesión mesmerica entre Pain y Vallejo, pero si hay un breve encuentro,

[...] en la quietud de la habitación sólo se oía su hipo. Se que nunca podré describir el rostro de Vallejo, al menos tal como lo vi en ese único encuentro; pero el hipo, la naturaleza de ese hipo que envolvía todo apenas se escuchara con atención, es decir, apenas, realmente se escuchara, escapaba a cualquier descripción, siendo al mismo tiempo a la medida de cualquiera, como un ectoplasma sonoro o como un hallazgo surrealista (BOLAÑO, 1999, p. 62).

Alrededor del surrealismo aparecen otros personajes. Todos reunidos en el café de Raoul. Dos hermanos que quieren irse a Nueva York y que no quieren ir al ejército ni al surrealismo. Y un hombre ciego que le hablará a Pain de un tal Ernest Bersot, autor de *Mesmer y el magnetismo animal* y por supuesto de Edgar

5 Otros personajes, además de los locales, son la esposa de Vallejo, una amiga de ella, un grupo de españoles, varios tipos de médicos, Monsieur Rivette, un enigmático personaje llamado Pleumeur-Bodou y Monsieur Pain, el mesmerista. La acción está situada en París en 1938.

Allan Poe. Le dice a Pain, “soy un aficionado que disfruta más con un texto de Poe, por ejemplo, revelación mesmerica, que con un libro científico [...] buscando con cuidado a veces encuentro cosas interesantes”. (BOLAÑO, 1999, p. 87).

En ese diálogo Pain define el mesmerismo:

Mesmer consideraba que en la raíz de casi todas las enfermedades se hallaba de un desarreglo nervioso. Al parecer eso no convenía a determinadas personas y a determinados intereses. En fin, puede decirse que desde el comienzo tenía la partida perdida (BOLAÑO, 1999, p. 88).

Al final de la novela de Bolaño, Pierre Pain no podrá salvar a Vallejo, y por lo tanto no podrá lograr el amor de Madame Reynaud. Se refugiará por los azares del destino en un viejo cinematógrafo cercano a la Estación Saint Lazare, y querrá calmar sus nervios con una película llamada “Actualidad”. Allí se encontrará con Pleumeur-Bodou, un amigo de juventud que acaba de regresar del frente en España, donde ha luchado junto a los fascistas. Él, en el fondo, era como Pain. Incluso aparece en la escena otro Pierre, el científico Pierre Curie. Dice Pleumeur-Bodou: “ya para entonces (1906) tanto Terzeff como nosotros éramos mesmeristas si no plenamente convencidos, si entusiastas, y a Terzeff le tuvo que parecer significativo que Curie trabajara, por así decirlo, en el plano de los médium” (BOLAÑO, 1999, p. 187). Después de la función, volverá una última vez al Hospital Arago, tan sólo para conocer el desenlace de Vallejo. Luego vendrá la guerra y la soledad moribunda de Pierre Pain. Casi al final, descubrimos las diversas aplicaciones que tiene el mesmerismo: rozando las estrellas distantes, al fin y al cabo, *La senda de los elefantes* es siempre un *franc-parler*, un “decir todo”.

LA NOVELA-NIEVE

Mis trabajos literarios 10 abril 1980. Obsesionado por piernas en dormitorios donde todo es femenino incluso yo que asesino un aire de cajas y sabuesos momificados. No escritura en la cadencia de mis días sin dinero, ni amor, ni miradas; sólo confidencias dormitorios oscuros donde soy la media de seda rodeado de canarios y hachas de luna. Sin embargo cuando puedo hablar digo escribe cosas entretenidas algo que interese a la gente. Pianos abstractos en las emboscadas del silencio, mi propia mudez que rodea a la escritura. Tal vez sólo esté ciego, arribando a una terminal donde “mi talento”

pueda ser expresado por las trizaduras combustibles
mi propio cuello en la novela-nieve (BOLAÑO, 2019).

Se trata, por supuesto, de dos formas de viaje muy distintas, aunque comparten el sello / umbral de novelas de iniciación, de caminantes asombrados. La verdad no son flâneurs, no podrían serlo, son extraños en el campo, “extrañadores” del espacio. En su trasegar se encuentran con el murmullo de las cosas, de las canciones populares, en chicheras y cantinas míticas que nos muestran otras caras del mundo: lo mítico como el eterno circular entre nuestra visión y la visión de los seres ancestrales que nos preceden y nos rodean. En Bolaño lo encarna la mítica poeta de la revolución mexicana, Cesarea Tinajero. En Arguedas, los indios de las chicheras. Podríamos decir que las dos novelas nos presentan a dos pensadores tectónicos que se apartan del rumbo de la narración para concentrarse en la oralidad, en la musicalidad, en los murmullos de las cosas.

Las dos novelas comparten los finales abiertos y los viajes infinitos. En Arguedas, como lo señala Julio Noriega Bernuy:

[...] es posible leer toda la novela como un peregrinaje del forastero andino en el que Abancay, a pesar de constituir el núcleo narrativo de las historias contadas, es solo una parada, una estación importante y central de una cadena de viajes, cuyo eslabón ni empieza ni termina allí, sino que, enlazándose a otros episodios menores, va mucho más lejos de esta ciudad y de las páginas de la novela. Los viajeros no cuentan con una residencia permanente, están siempre de paso, en tránsito a cualquier otro sitio. Los viajes tampoco tienen principio o final, no se originan en un lugar específico, ni tienen un destino fijo (NORIEGA BERNUY, 2011, p. 106).

Lo que es encuentro profundo en Arguedas es lo contrario en el final de *Los Detectives salvajes* y aún más en *2666*. Con este fragmento con el que terminamos nuestra intervención vemos la convicción de Arguedas sobre la valoración del paisaje natural y humano andino. El “yawar mayu” es río de sangre pero que brilla porque está vivo y es insondable. La naturaleza supera al hombre en su inmensidad y en su misterio. En el caso de Bolaño, el desencuentro es radical entre el hombre y la naturaleza y por eso describe Santa Teresa en *2666* como un hoyo negro que escondería el secreto del mal. Algo que no podría aparecer en Arguedas. Sin embargo, los contrastes entre ellos, a través de la oralidad son líneas de fuga hacia mundos desconocidos que nos deslumbran en sus misterios.

Para Arguedas esto equivale a comprender *Los ríos profundos* como “yawar mayu”: “Me acordé entonces de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: “yawar mayu”, río de sangre... era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia le centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa. Los indios llaman “yawar mayu” a esos ríos turbios, porque muestran

con el sol un brillo en movimiento, semejante al de la sangre. También llaman “yawar mayu” al tiempo violento de las danzas guerreras, al momento en que los bailarines luchan” (ARGUEDAS, 2006, p. 144).

ORALIDADE E LITERATURA MENOR EM ARGUEDAS E BOLAÑO

Resumo: Em nosso artigo, exploramos um diálogo de literatura comparada entre a oralidade do escritor peruano José María Arguedas e a do escritor chileno Roberto Bolaño. Interessa-nos estudar a questão da poesia como invocação do ritmo e do silêncio e como forma de decomposição das palavras. Para isso, sugerimos uma interação como subtexto com a obra de César Vallejo. Nossa questão principal visa nos perguntar: como Arguedas entraria nesse diálogo e, por sua vez, como poderíamos gerar uma leitura bifurcada para Bolaño? O artigo propõe uma leitura de textos dos dois escritores como formas de viagem. São, claro, duas formas de viagem muito diferentes, embora compartilhem o selo/limiar dos romances de iniciação, dos caminantes atônitos.

Palavras-chave: Literatura comparada; Arguedas; Bolaño; Vallejo; mudez.

Referências

- ACOSTA, Beatriz. La literatura delleuziana. In: ARENAS, Luis (org.). *El efecto Deleuze*. Zaragoza: Erial, 2016.
- ARGUEDAS, José María. *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975.
- ARGUEDAS, José María. *Los ríos profundos*. Madrid: Cátedra, 2006.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Los perros románticos*. Barcelona: Plutón Ediciones, 2019.
- BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *Faulkner-Mississippi*. México: Turner, 2002.
- NORIEGA BERNUY, Julio. El forastero andino en los ríos profundos. Revista *Quehacer*, n. 183, p. 102-111, julio-septiembre 2011. Disponible en: <http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/817/2399.pdf>. Fecha de acceso: 1º dic. 2019.
- POE, Edgar Allan. Revelación mesmerica. In: POE, Edgar Allan. *Cuentos completos*. Traducción: Benjamin Briggent. España: Plutón Ediciones, 2019.

RAMA, Ángel. Los ríos profundos: ópera de pobres. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n. 122, p. 1-41, enero 1983.

RICHARD, Renaud. El zumbayllu. In: FORGUES. *Arguedas, vida y obra*. Lima: Amaru, 1991.

ROWE, William. *Mito e ideología en la obra de Arguedas*. Lima: Instituto de Cultura, 1979.

SANTIAGO PAPASQUIARO, Mario. *Jeta de santo: antología poética 1974-1997*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

VIVIESCAS, Víctor. Actualidad del pensamiento crítico de la diferencia en y desde América Latina. *Literatura: teoría, historia, crítica* [s. l.], v. 21, n. 2, p. 21-48, jul. 2019. Disponible en: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/78736>. Fecha de acceso: 1º dic. 2019.

Recebido em 22 de setembro de 2022

Aceito em 15 de novembro de 2022