

Monsieur Pain o la crítica de la razón instrumental

El presente artículo examina Monsieur Pain (1999), novela de Roberto Bolaño que toma como eje dramático la agonía y muerte del poeta César Vallejo. Para esclarecer este texto que la crítica especializada ha considerado particularmente hermético y elusivo, el estudio acude a la noción de “razón instrumental”, propuesta por el filósofo Max Horkheimer, a fin de leer el relato de Bolaño como una crítica a la hegemonía de esta racionalidad y sus aplicaciones (métodos de investigación, desarrollo tecnológico, pérdida de proyecto integrador, degradación del individuo). A la vez, se sitúa Monsieur Pain no sólo en los territorios del policial metafísico, el relato gótico o la narración surrealista, sino que se busca emplazarlo en la encrucijada histórica diseñada por la colisión entre la línea estética y cultural precursora de la poética de autor (la vanguardia y la neovanguardia), los impulsos anti-holísticos del capitalismo, la ambivalencia del desarrollo tecnológico y la reivindicación de prácticas y saberes premodernos, como la poesía misma.

.

César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045
—Roberto Bolaño (*Amuleto* 134)

Desde su aparición, la tercera novela de Roberto Bolaño, *Monsieur Pain*, ha sido considerada un texto difícil, hermético e incoherente por la crítica especializada¹. Esto explicaría que hasta la fecha sea la menos examinada de todas las que escribió el autor chileno, pues es la que opone mayor resistencia al análisis. Sin embargo, también ofrece una de las más sugerentes derivas de sentido en la narrativa de Bolaño. El presente estudio asedia la oscuridad del texto, su compleja y enraizada atmósfera, proponiendo que *Monsieur Pain* articula una crítica a la razón instrumental y sus avatares, la ciencia y la tecnología, desde concepciones totalizadoras u holísticas.

Monsieur Pain posee una trama aparentemente simple cuando se la reduce a su línea argumental. El magnetizador y acupunturista Pierre Pain, protagonista de la novela, es requerido el 6 de abril de 1938 en la ciudad de París por una joven viuda, Madame Reynaud, para que ponga sus conocimientos al servicio de una amiga suya cuyo esposo se halla internado en una clínica desde marzo. El estado del paciente es desconcertante, pues parece cada vez más cerca de la muerte sin que los médicos sepan cómo tratar una enfermedad que tampoco consiguen identificar. Para agravar las cosas, el enfermo ha empezado a experimentar un hipo recurrente. Pain, que está secretamente enamorado de la viuda, acepta, involucrándose de este modo en una desconcertante cadena de eventos que va a perturbar su ordenada vida. Dos individuos, españoles o tal vez hispanoamericanos, le ofrecen dinero para que se abstenga de intervenir. Pain cede, más por debilidad de carácter que por codicia, pero se arrepiente de inmediato, visita al enfermo y, tras una sesión magnetizadora, logra aliviarlo del hipo. A partir de entonces, comienza un angustioso período en la vida de Pain, quien recorrerá barrios parisinos que le son desconocidos, entrará en contacto con diversos personajes (artistas, inmigrantes y ocultistas), restablecerá vínculos con un antiguo mentor y se reencontrará con un viejo condiscípulo que toma parte en la guerra civil española apoyando a los insurrectos. Para sorpresa de Pain, éste último se encuentra relacionado con los españoles o hispanoamericanos que aparecieron al inicio de la novela. Pain intenta ver al enfermo una segunda vez sin éxito; tampoco logra reunirse con Madame Reynaud sino hasta varios días después, cuando ella reaparece junto a su novio, Jean Blockman. Es el 20 de abril. Para entonces el paciente, que no es otro que el poeta César Vallejo, ya está muerto y enterrado. La novela no concluye aquí: un “epílogo de voces” ofrece brevísimas notas biográficas sobre algunos personajes del texto.

Lo primero que salta a la vista al leer *Monsieur Pain* es que se trata de un ejercicio de hipertextualidad; vale decir, de conexión entre dos textos que no es la del comentario (Genette 11–12). Así, *Monsieur Pain* (hipertexto) deriva de los “Apuntes biográficos sobre Poemas en Prosa y Poemas Humanos” (hipotexto) que Georgette Philipart, viuda de César Vallejo, redactó en 1967 y de donde Bolaño extrae personajes, datos y comentarios que integrará a su novela. De los distintos pasajes que toma como punto de partida, el más relevante es éste:

Una amiga mía que acaba de enviudar de su marido de veinticuatro años, me habla de Pierre Pain. Practica la acupuntura y ejerce en casos excepcionales su don de magnetizador. Aunque en forma particular, solicitan sus servicios en el Hospital de la Salpêtrière. A los veintiún años ha tenido los pulmones quemados por los gases durante la guerra de 1914-1918. Él solo se sostiene en la vida. Tras vacilar mucho me decido y le llamo. Obvio es decir que Vallejo no debe ni sospechar su presencia pudiendo sufrir un shock al creer que se ha tenido que acudir a otro médico. Cuando llega Pierre Pain, el viernes 8, por suerte Vallejo duerme. Pierre Pain pasa de inmediato a la cabeza de la cama, detrás de Vallejo. Durante dos horas, concentrándose, mantendrá una mano en el aire a unos cuarenta centímetros de la cabeza de Vallejo, quien en un delirio no bien determinado, pronuncia de cuando en cuando una que otra palabra y vuelve a cerrar los ojos como si dormitara. Cuando Pierre Pain se desliza para salir diciéndome: “Hay una esperanza”, *el hipo ha cesado*, Vallejo duerme y dormirá toda la noche un sueño regular sin interrupciones. Pierre Pain queda en venir a las tres del día siguiente. . . . Es en vano que le esperaré . . . ¡Sin avisarme, le han impedido entrar! Sólo lo sabré muerto Vallejo. . . . Hoy día, como entonces, tengo que decir: voluntaria o involuntariamente, han hecho lo que había que hacer para matar a Vallejo. (de Vallejo 431)²

La reescritura, estilema de la narrativa de Bolaño, supone una transposición o transformación seria, la más importante de las prácticas hipertextuales, vía amplificación del hipotexto (Genette 237, 306–13): las pocas líneas de los “Apuntes” que relatan el breve rol de Pierre Pain en la vida de César Vallejo se transforman en un relato que excede las 150 páginas mediante la invención de personajes y diálogos así como a través de la adición de situaciones previas, paralelas y posteriores a los eventos que refiere Georgette. Particular importancia posee la modificación de la voz narrativa. Pierre Pain relata sus aventuras mientras que los “Apuntes”—apasionados, rencorosos e inermes, según Bolaño (*Monsieur Pain* 12)—son narrados por Georgette, quien no constituye el eje dramático del texto. Pero el efecto más relevante consiste en que la ficción permite afirmar de modo rotundo lo que el texto biográfico solamente insinuaba: que la negligencia con que se trató a Vallejo respondía al deseo de “deshacerse” de él (de Vallejo 423)³. Esta sospecha deviene el núcleo de *Monsieur Pain*: existe una conspiración para impedir que Vallejo se salve y el desorientado Pierre Pain intentará elucidar lo que realmente ocurre.

Pain no consigue discernir los motivos de quienes desean la muerte de Vallejo ni puede impedir que éste muera. No porque sea

particularmente incompetente sino porque la conjura se ve reforzada por un mundo que ya no es inteligible a través de las leyes del silogismo, como ocurría en los cómodos universos del relato policial tradicional, el cual celebraba implícitamente el poder de la capacidad analítica para solucionar misterios, a un punto tal que terminaba por identificarla con la inteligencia humana *per se* (Mandel 47). Desde este punto de vista, la racionalidad de que se vale el detective constituye una manifestación de la razón instrumental.

Entiendo por “razón instrumental”, siguiendo a Max Horkheimer, aquel tipo de racionalidad que privilegia la reflexión sobre (y el desarrollo de) los medios destinados a obtener fines concretos, pero que soslaya la reflexión sobre los fines en sí mismos, obliterando, de este modo, toda dimensión crítica y cultural. La razón, entonces, se subordina a lo “útil” y lo “útil”, a su vez, a todo aquello que sirva al sujeto en la tarea de autopreservarse, por eso se considera que la razón instrumental consiste en una razón subjetiva. Surgida durante la Ilustración, la razón instrumental implica la fragmentación de la totalidad gnoseológica, hasta entonces estructurada en la tríada dios-mundo-espíritu, en diversos campos del saber, a la par que conlleva un proceso de desubstancialización de la razón misma por el cual la humanidad se escinde de su propio *telos* y de su dimensión natural. Así mismo, y esto es clave, la razón instrumental sustenta la evolución conjunta de la ciencia, la tecnología y el capitalismo, pilares de la Modernidad, la cual se organiza en torno al imperativo del crecimiento y la ganancia en un mundo desencantado regido por el valor de cambio (Best y Kellner 101; Horkheimer 3–31; 92–110).

Monsieur Pain exhibe rasgos de tres modalidades narrativas: el relato detectivesco tradicional, la novela negra y el relato detectivesco metafísico. Con el primero comparte la composición a base de dos tramas: una evidente (la pesquisa) y otra elidida (el crimen o complot) (Todorov 58–59). Del segundo toma la paranoia, la sordidez del mundo capitalista y la totalidad social fragmentada que el periplo del investigador articula (Jameson 122–48). Finalmente, del policial metafísico, la subversión de las convenciones del género para subrayar el caos del mundo y su extrañeza, haciendo de la existencia el verdadero enigma a resolver (Holquist 172–73; Merivale 2–4)⁴. En consonancia, el texto muestra un alto grado de oscuridad, como admite el propio Bolaño, quien califica de “indescifrable” el argumento de su novela (*Entre*

paréntesis 20). En todo caso, *Monsieur Pain* es una novela enigmática antes que una novela sobre un enigma. Lo es por la ambigüedad de su prosa así como por la adición de episodios y diálogos inconducentes que socavan no sólo la nitidez en el diseño de la trama sino su misma unidad y sentido.

El primero en experimentar la incoherencia de lo que acontece es el propio Pain, quien declara sentirse como una persona que ha entrado al cine cuando la película ya comenzó (Bolaño, *Monsieur Pain* 38), observación memorable porque anticipa lo que, en efecto, ocurre hacia el final de la novela, como se verá luego. La palabra “laberinto”, que parece inevitable cuando se recuerda el Palacio de Benvingut en *La pista de hielo* (1993) o la casa de María Canales, en *Nocturno de Chile* (2000) no sólo se impone de manera casi natural en *Monsieur Pain*, sino que acude a los labios del protagonista en más de una oportunidad para caracterizar los hechos que enfrenta. Pero el símbolo del laberinto resulta ambivalente y no es sinónimo de caos, ya que comporta una pluralidad de recorridos posibles (de lecturas) en un único recinto (la obra). Por lo dicho, no sorprenderá que Pain padezca y se regocije al mismo tiempo con los obstáculos que estorban y reimpulsan sus pasos, tal como ocurre a los personajes de Kafka (Deleuze y Guattari, *Kafka* 77–79): “El laberinto, el gusto por el laberinto, se apoderó de mí: cada pasillo que surgía, cada escalera y ascensor eran una tentación a la que claudicaba, afiebrado, caminando a ciegas bajo la luz inconstante de las galerías” (Bolaño 145).

La idea de progresión del relato se suele representar con la catácrisis de la línea (la línea del relato, la línea de la vida), extrapolando lo espacial a lo temporal. Ahora bien, la línea de *Monsieur Pain* está llena de curvas y recovecos en que más de una vez el protagonista y el lector tienen la impresión de haber perdido el hilo; es decir el principio externo que organiza las secuencias al otorgarles un *telos* (Miller 18–21). Resulta inevitable, por ello, pensar en el “barroco” puesto que éste consiste en una operación antes que en una época, un estilo o una esencia. En efecto, se trata de la producción de pliegues que se expanden al infinito mediante diversas actividades como tensar/destensar, contraer/dilatar, comprimir/explotar, envolver/desarrollar, evolucionar/involucionar (Deleuze, *The Fold* 1–6; 27–38)⁵. En el mismo sentido, la aventura provocará en Pain una crisis de conciencia (;por qué aceptó el soborno?) y este autoexamen ético, este reflexionar, genera un pliegue más: el de la subjetivación.

Por su sinuoso actuar, razonar y deambular, tan ajenos a la eficacia racional del *chevalier* Auguste Dupin, por citar al detective paradigmático, Pain resulta una suerte de “detective barroco”⁶. Pero hay algo más: la razón instrumental no sólo se expresa en la lógica que emplea el detective tradicional sino en el *discurso* del relato detectivesco, cuya economía de medios y rigor en la trama proscriben lo informe y lo incoherente, como gustaba de recordar Borges⁷. A este tipo de relato *Monsieur Pain* contrapone una trama que evoluciona de manera tortuosa, con inesperados diálogos y digresiones. La fractura de la unidad temática—que hace pensar en ciertas novelas surrealistas, como las de Louis Aragon—recuerda la configuración de las crónicas y reportajes que el propio César Vallejo escribió sobre París entre 1923 y 1938 para diversos diarios de Hispanoamérica. Los textos de Vallejo socavan el modelo tradicional de la crónica al substituir la unidad temática que el título del texto promete por la deriva rizomática y la disrupción metafórica, al tiempo que niegan el presupuesto de adecuación entre el orden temporal de los eventos que se relatan y el discurso mismo (Martínez 179–86)⁸.

Pain está perdido en un París que ha devenido territorio de pesadilla y ya no es el fascinante ámbito de la modernidad por donde paseaba el *flâneur* a la busca de encuentros providenciales—y el *flâneur*, como recordaba Benjamin, es una suerte de detective involuntario (“The Paris of the Second Empire” 22). El mesmerista deambula durante buena parte de la historia, como para remarcar su desarraigo, pues andar implica carecer de lugar. Sin embargo, caminar es también una forma de experimentar la modernidad parisina posterior a la Primera Guerra Mundial, período en el que triunfa la “estética de la máquina” (Berman 28). A continuación, me concentraré en la manera como se aborda en *Monsieur Pain* la representación de la tecnología y la ciencia⁹. Ésta se escinde en tres vías complementarias: el impacto negativo de los nuevos medios, el accidente y el exterminio.

La dimensión opresiva de la tecnología aparece configurada en uno de los pasajes de mayor intensidad de *Monsieur Pain* por su lúgubre atmósfera. Se trata de la pesadilla que Pierre Pain padece la noche del 7 al 8 de abril:

De esta manera, como si mi mundo onírico fuera la radio de un radioaficionado agazapado en un canal ajeno, a mi mente llegaban escenas y voces (porque debo decir que los sueños tenían la siguiente

peculiaridad: más que de imágenes estaban compuestos por voces, balbuceos, sonidos guturales) que nada tenían que ver con mis propios fantasmas aunque de una manera fortuita me hubiera convertido en el receptor. 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 como mi propio cerebro. También, en algún instante del sueño, pensé que la oreja era el ojo. (52)

Es significativo que el protagonista acuda a la radio al momento de proponer una analogía para describir las voces que lo atormentan. Desde su invención en 1890, la radio marcó un partearguas en la comunicación debido a su alcance masivo así como por el bajo grado de participación que demandaba del receptor—se trata de un medio “caliente” en la terminología de McLuhan—pero, sobre todo, porque reactivaba la dimensión tribal (*Understanding Media* 22–32, 297–307). Esto explica, en parte, su centralidad durante el auge del fascismo, período en que tienen lugar los eventos que se relatan en *Monsieur Pain*. Recordemos, además, el interés por la radio de artistas e intelectuales identificados con el fascismo como Filippo Tommaso Marinetti y Pino Masnata, quienes celebraron este medio como un “puro organismo de sensaciones” en su manifiesto “La radia” (1933) (Marinetti 265–68; Slack 146).

La catástrofe resulta consubstancial a la tecnología, señala sus limitaciones e impide idealizarla. De hecho, cada sistema tecnológico genera su propia forma específica de accidente: el automóvil da lugar al accidente automovilístico así como el navío al naufragio (Virilio, *Pure War* 47–48). Hay dos momentos en la novela que deseo subrayar. El primero ocurre en una hipodiégesis: *Actualidad*, la película de amor y ciencia, mezcla de documental y ficción, de acentuada tendencia al onirismo y la deriva poética del cine surrealista, que Pierre Pain ve en compañía de Aloysius Pleumeur-Bodou hacia el final de la novela. En el film se produce una explosión, no se sabe si fortuita o provocada, que causa la muerte de los veinte mejores científicos de Francia (127). El segundo momento, el de mayor encanto plástico en la novela, sobreviene cuando Pain conoce a los hermanos Alphonse y Charles Leduc en un bar llamado *El bosque*. Artistas radicales, como tantos que pueblan los textos de Bolaño, los hermanos Leduc desean emigrar a los Estados

Unidos (solo Charles lo consigue y termina sus días en Vancouver). Rehúsan acomodar su creación a los imperativos del mercado, rechazan el militarismo, miran con antipatía al movimiento surrealista y se dedican a elaborar miniaturas de desastres en peceras: aviones, barcos y trenes destruidos (157–58). En una de sus peceras hay una locomotora:

Era un precioso tren negro de más de diez vagones, con la leyenda *Meersburgo Express* pintada en los costados. La locomotora era azul y por unos instantes no supe discernir qué podían ser unos puntitos negros que sobresalían del fondo de la pecera, esparcidos a lo largo del tren. Luego me di cuenta: se trataba de cabezas seccionadas o bien de figuras enterradas hasta el cuello. Un reguero de cadáveres, pero ninguno, curiosamente, en el interior del tren, que, salvo por el desgaste del agua, permanecía incólume. (71–72)

El tren, emblema por excelencia de la revolución industrial y de la unificación del Estado Nación, aportó al capitalismo moderno dos elementos claves de su racionalidad en términos globales: las compañías de ferrocarril fueron laboratorios de administración empresarial a gran escala, pues estuvieron entre las primeras corporaciones modernas y, segundo dato, la construcción de vías ferroviarias estimuló la internacionalización de mercados financieros al apoyarse en empréstitos (Mattelart 8–10). La dimensión feérica del ferrocarril no debe, entonces, hacer perder de vista el escepticismo ante el proceso de modernización que se introduce mediante el descarrilamiento, así como la ácida nota implícita contra las vanguardias, pues es sabido que aquéllas dependieron de este medio de transporte para diseminar sus textos y construir redes artísticas (Ferdinán 90). Los hermanos Leduc parecen rechazar el carácter militante del surrealismo, al que ven como una “fuerza” (Bolaño 74), pero en su aversión tal vez incida, además, la acrítica adhesión con que este movimiento abrazó la tecnología (Benjamin, *Reflections* 185). En esto, no se ubican muy lejos del propio César Vallejo, quien impugnó al movimiento en su famosa invectiva “Autopsia del superrealismo” (1930)¹⁰. El autor de *Trilce*, además, se manifestó en reiteradas oportunidades en contra de la poetización de la máquina a la que tan proclives eran los movimientos de vanguardia:

Tan equivocados andan hoy los poetas que hacen de la máquina una diosa, como los que antes hacían una diosa de la luna o del sol o del océano. Ni deificación ni celestinaje de la máquina. Ésta no es más que un instrumento de producción económica y, como tal, nada más

que un elemento cualquiera de creación artística, a semejanza de una ventana, de una nube, de un espejo o de una ruta, etc. El resto no pasa de un animismo de nuevo cuño, mórbido, decadente. (“Estética y maquinismo” 61)

La tecnología también sirve para el exterminio. Esto se graficará en dos instancias de la novela. La primera consiste en la invalidez de Pierre Pain, cuyos pulmones resultaron afectados durante la batalla de Verdún (Bolaño 84, 168), vale decir durante la Primera Guerra Mundial, punto de inflexión entre una concepción todavía romántica de la guerra y la guerra total, en la que el poder industrial juega un rol decisivo: el combate cuerpo a cuerpo pierde relevancia frente al empleo de las armas de larga distancia y explosivos, los mapas ceden su lugar a la reconstrucción fotográfica del campo de batalla, los medios de telecomunicación (radio, teléfono, telégrafo) aceleran tanto los procesos bélicos como los diplomáticos, y las funciones que había desempeñado la caballería pasan a la aviación (Virilio, *War and Cinema* 69–70).

La segunda instancia proviene del momento histórico específico en que se desarrolla *Monsieur Pain*: 1938. Plena guerra civil española. Como es sabido, César Vallejo, militante comunista y antifascista declarado fue un activo defensor de la república española, lo que se manifestó no sólo en diversas actividades como su participación en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (Valencia, 1937) sino, sobre todo, en la escritura de *España, aparte de mí este cáliz*, impreso póstumamente por los soldados republicanos del Ejército del Este. Pierre Pain, por su parte, guarda una discreta distancia crítica respecto a la agenda militarista francesa y presta atención a las innovaciones bélicas empleadas en España:

Debí de ofrecer una imagen de desaliento pues Raoul comentó del otro lado de la barra:

—¿Malas noticias?

Las noticias eran sobre la guerra de España; el balance de bombardeos aéreos, fuegos cruzados de artillería, muertos a millares, armas nuevas que en la guerra del 14 desconocíamos.

—Los malditos alemanes ensayan su arsenal—dijo Raoul.

—Paparruchadas, no tienen nada extraordinario—apuntó un mecánico vestido con un mono marrón oscuro que bebía su vaso de vino acodado en la barra.

—¿Te parecen normales los bombarderos en picado, Robert? ¡Los Stukas!—anunció Raoul, que entendía de asuntos militares—. ¡Motor biplaza, armado con tres ametralladoras y capaz de transportar más de mil kilos de bombas! (81–82)¹¹

La guerra civil española—de facto un primer teatro de operación y entrenamiento para las fuerzas militares de las potencias europeas, en particular la aviación—prefiguró los combates de la segunda guerra mundial, cuyo fragor afectará a diversos personajes de la novela (Payne 208–15; Whealey 101–08). Paul Rivette muere el día que los alemanes entran a París (Bolaño 155); Alphonse Leduc se suicida de un balazo en la sien poco tiempo después de que las divisiones panzer quiebran el frente francés (157); Jean Blockman es ametrallado por una patrulla alemana, dejando viuda a Marcelle Reynaud (162); Pierre Pain trabaja para la resistencia y su amigo Daniel Rabinowicz, judío, sucumbe en un campo de concentración alemán (169–70). Este último caso nos conduce al horroroso clímax de la confluencia entre genocidio moderno e ingeniería social: el holocausto¹².

A la ciencia moderna, que ve en la naturaleza a una máquina, y a la falsa promesa de emancipación y el poder destructor que acarrea la tecnología, *Monsieur Pain* opone dos concepciones holísticas de la realidad que contrapesan la fragmentación con un programa epistemológico totalizador. Me refiero al mesmerismo y al arte, representado, en este caso, por la poesía.

El mesmerismo o magnetismo animal es una doctrina proto-científica creada por el médico alemán Franz Anton Mesmer (1734–1815) que gozó de gran difusión, aceptación y controversia en Occidente durante el siglo XIX. Sostiene la interdependencia de los cuerpos celestes, la tierra y los seres a través de una corriente de energía universal que los recorre a todos. Si las enfermedades, de acuerdo con este pensamiento, derivan de desequilibrios en la circulación de esa energía, la curación o el alivio pueden conseguirse mediante la intervención del magnetizador, quien utiliza objetos, trances hipnóticos o su propia energía para reestablecer el correcto flujo energético (Mesmer 59–88). Pierre Pain, quien se halla familiarizado no sólo con la obra de Mesmer sino con la de Hippolyte Baraduc, Ernest Bersot y Maximilian Hell, comulga con este credo, al que ve no como un mero método de curación

sino como un humanismo y una práctica premoderna—medieval—, “hermosa e inútil” (Bolaño 89)¹³. Pain, además, ejerce la acupuntura, terapéutica de origen chino que también considera el cuerpo humano como un sistema global recorrido por una sola fuerza. Como se ve, se trata de enfoques que difieren de la medicina moderna, la cual opta por la especialización, institucionaliza la enfermedad y actúa como técnica de poder y control sobre el paciente, cuya identidad se construye en la oposición saludable/patológico (Foucault, *The Birth of Clinic* 57–62, 64–87).

Pain comprende que sus saberes provocan rechazo entre la comunidad médica. Tempranamente en el texto se le tilda de “charlatán” (Bolaño 31) y no se le deja ver al paciente una segunda vez en la clínica Villa Arago (hoy Clinique Arago)¹⁴. Sin embargo, él tuvo éxito ahí donde los facultativos fracasaron: logró aliviar a Vallejo del hipo que padecía¹⁵. Además, ofrece una posibilidad de salvación: “Hay una esperanza” (64), palabras que contrastan con el diagnóstico del doctor Lemiére tras examinar al poeta: “Todos los órganos son nuevos. . . . ¡Ojalá que encontráramos uno en mal estado! Veo que este hombre se muere, pero no sé de qué” (59). Es obvio que la incapacidad nosológica de los facultativos que atienden a Vallejo marca los límites de esa clínica, cuando no su negligencia. Y el propio César Vallejo ha dejado constancia de esa insuficiencia con palabras tanto más sobrecogedoras porque sabemos lo que ocurrió con él: “¿Se nos puede suprimir de la vida por error o negligencia profesional de los encargados de constatar la defunción?” (*Desde Europa* 376).

Examinaré ahora la función de la poesía en *Monsieur Pain* y, para ello, resulta indispensable una digresión: es sabido que Roberto Bolaño inició su carrera literaria como miembro del Movimiento Infrarrealista, grupo poético contracultural y neovanguardista que contribuyó a fundar en Ciudad de México en 1975. De espíritu iconoclasta, el Movimiento Infrarrealista se opuso agresivamente al *establishment* cultural mexicano y postuló una reflexión totalizadora desde la poesía: “una búsqueda que piense como objeto *todas las inflexiones posibles de lo real*” (Cobas Corral, énfasis añadido). Esto se expresa con nitidez desde el primer manifiesto del movimiento, “Déjenlo todo, nuevamente” (1976), redactado por Roberto Bolaño y que retoma una admonición de André Breton contenida en *Les pas perdus*, “Lâchez tout”. Algunos de sus dictámenes: “Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen

a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre . . . nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa . . . La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último” (559–63). En ese mismo manifiesto Bolaño deja constancia de la conexión entre el Infrarrealismo y Hora Zero, movimiento fundado en 1970 en Lima que propugnaba una poesía integral para asumir la “catástrofe” y contribuir a la liberación completa de la sociedad mediante una revolución total.

Como se ve, ambas poéticas conjuran la escisión entre ética y estética, entre vida y obra, entre arte y política. Examinar los presupuestos de cada movimiento, así como las afinidades y el complejo diálogo que entablaron excede el propósito de este estudio¹⁶. Sin embargo, debe subrayarse que para Hora Zero la creatividad de la poesía peruana se detenía, precisamente, en César Vallejo. El interés de Bolaño por el autor de *Trilce* conlleva, por lo tanto, una indagación por el principio de una de las varias líneas que alimentan su propia genealogía poética. Esto se refrenda en el final del epígrafe con que se abre la novela, tomado de “Revelación mesmérica” (1849), cuento de Edgar Allan Poe, en versión española de Julio Cortázar: “¡El principio! ¿Pero dónde está el principio?” (*Monsieur Pain* 9)¹⁷.

Puede llevarse lejos la analogía entre mesmerismo y poesía. Ambas prácticas son incomprendidas en el mundo moderno. Se ve al mesmerismo como un seudosaber y a la poesía como desprovista de valor en un mundo regido por la eficacia y la ganancia. Por otro lado, la operación magnetizadora consiste en una irradiación en que la energía pasa de un individuo a otro; en el caso de la poesía, como en las demás artes, el artista capta fuerzas—sensaciones, perceptos y afectos—que transmite al receptor (Deleuze, *Francis Bacon* 48; Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* 164–201). Así mismo, hay una semejanza entre el estado mesmérico y la escritura: los dos construyen un entre lugar donde vida y muerte convergen. “El estado mesmérico se avvicina lo bastante a la muerte como para satisfacerme”, declara el sujeto en trance en “Revelación mesmérica” (*Monsieur Pain* 9). Por su parte, Michel Foucault, ha observado diversas nupcias de escritura y muerte: el relato épico, que compensa con la gloria póstuma la desaparición del héroe; el relato árabe, que pospone la muerte, como ocurre en el caso de Sherezade; la obra escrita a la que se sacrifica la vida y la desaparición del escritor en su propia escritura, que hace de su ausencia su propia marca (*Aesthetics, Method, and Epistemology* 205–09). Mucho antes, el Nuevo Testamento

había dictaminado concisamente: “La letra mata, mas el espíritu vivifica” (2 Corintios 3: 6). La escritura acoge la presencia metafísica del autor y su propia muerte, entendiendo esa muerte como inscripción en el nombre mismo del autor. Esta trascendencia es la piedra de toque de la fama de César Vallejo anunciada hacia el final del texto (152), fama póstuma, por cierto, así como póstuma es la fama que el texto de Bolaño confiere a Pierre Pain, y no deja de ser conmovedor que hoy solamente sepamos de la existencia del magnetista francés gracias a que una novela lo recupera de entre los recuerdos apuntados por la esposa del gran poeta peruano y le da voz.

Si *Monsieur Pain* relaciona magnetismo y escritura, homologa también a Pierre Pain con César Vallejo. En efecto, ambos son unos “pobres hombres”; ambos captan fuerzas que reenvían a distancia; a ambos se les atribuye una relación especial con el lenguaje: Vallejo es un poeta y a Pain se le coloca bajo el signo del exceso verbal como “charlatán” (31); Vallejo y Pain cuestionan la razón dominante, articulando sus propias líneas de fuga con respecto al mundo burgués, lo que los hace “peligrosos” y explica el deseo de destruir al poeta (Promis 61) y, por último, ambos son víctimas: Pain, de la agenda nacionalista francesa que lo convirtió en un baldado (Bolaño 84, 168), y Vallejo, poeta, militante comunista, del fascismo, que quiere su muerte¹⁸. Esto se subraya en el film *Actualidad* al mostrar un artefacto que parece una piedra de sacrificio azteca (131), lo que confirma a Pain la previa sospecha de que con su muerte Vallejo “va a pagar por todos” (Bolaño 128)¹⁹.

René Girard ha hablado del “chivo expiatorio” como instrumento que permite superar el estado de guerra de todos contra todos y alcanzar la cohesión grupal (45–47, 134–38). La referencia precolombina hace del crimen contra Vallejo una nueva manifestación del mal, a cuyo poder Bolaño contrapone, sin esperanza excesiva, la memoria. De este modo, se adhiere al imperativo que planteaba Walter Benjamin de luchar por una Historia que incorpore la totalidad del pasado, que rescate a los derrotados y olvidados (“On the Concept of History” 390–91). Semejante reviviscencia exigirá acudir a relatos de variados individuos, prominentes o no, para atestiguar el ayer. No es casual, por ello, que hacia el final del libro Pain aparezca leyendo uno de los clásicos de la “biografía ficticia”: *Vies imaginaires* (1896) de Marcel Schwob, quien en el prólogo a su texto acordaba a los individuos comunes la misma relevancia que a los importantes a la luz del arte del biógrafo (XII). Tampoco es casual que *Monsieur Pain* culmine con un epílogo de

voces cuya polifonía, anunciando el procedimiento de *La literatura nazi en América*, resume el destino de diez personajes de distinta relevancia a lo largo de la novela²⁰. Sin embargo, en contrapartida a ese impulso “redentor”, debe leerse con el debido detenimiento el diálogo que Pain sostiene con su antiguo maestro, Paul Rivette, quien, al recordar a Aloysius Pleumeur-Bodou, el fascista que degrada el magnetismo al emplearlo para interrogar a los prisioneros y espías partidarios de la república española, predice: “Pero habrá jueces, Pierre, no lo dude, jueces duros como la roca y para quienes la palabra piedad carecerá de sentido” (51). Este vaticinio interrumpirá toda lectura que atribuya a *Monsieur Pain* el fácil idealismo de aquellos textos que prometen el triunfo final del “bien” a la vez que instala una mirada desencantada sobre la justicia y el poder.

Uno de los mayores atractivos de *Monsieur Pain* consiste en la recreación de una era fascinante y vertiginosa, la del *Modernism* y las vanguardias, ceñida por tres líneas de fuerza: 1) la codificación de un academicismo relacionado con clases históricamente superadas a nivel del aparato productivo pero con suficiente prestigio todavía como para marcar pautas políticas y culturales (aristocracia y terratenientes); 2) la aparición incipiente de las tecnologías de la segunda revolución industrial (teléfono, radio, automóvil, aviación) y 3) el horizonte de potencial revolución (Anderson 323–25)²¹. *Mutatis mutandis*, este período se asemeja a la coyuntura que atravesó América Latina durante los años setenta del siglo XX, el pasado inmediato a la escritura del texto, redactada en 1981 ó 1982 según el propio autor (11): oligarquías precapitalistas se perpetuaban en entornos de inestable desarrollo tecnológico ante la amenaza o esperanza de una revolución. Parece justo decir, entonces, que la revisión que Bolaño decide llevar a cabo se efectúa desde el duelo por el fracaso de la izquierda en el Cono Sur, brutalmente reprimida por las juntas militares en aras de imponer la apertura al capitalismo multinacional (Avelar 36). Ahora bien, hablar de la izquierda implica hablar de diversas formas de asimilación del marxismo, vale decir, de un pensamiento para el cual la complejidad de los fenómenos se capta en la *totalidad*, noción consubstancial a las formas occidentales del marxismo, así como dialéctica o materialismo (Jay 1–20). En suma, se trata de una tercera manifestación de holismo en la novela. Sin embargo, marxismo, mesmerismo y poesía no comparten del todo la misma suerte. Es correcto decir que el mesmerismo ya no es ni siquiera aquella práctica inútil de la que hablaba el protagonista. Es cierto que

la derrota de la república española equivale a la de esa izquierda latinoamericana cuyos militantes, “estúpidos y generosos” jóvenes nacidos en la década de los cincuenta (*Entre paréntesis* 38)—la generación de Roberto Bolaño—lucharon por partidos que, de haber triunfado, los habrían enviado a campos de trabajos forzados. Sin embargo, también es verdad que a través de *Monsieur Pain*, Roberto Bolaño captura fuerzas de quienes como César Vallejo, o el mismo Pain, fueron sacrificados en el vendaval de una Historia trizada en una miríada de fragmentos que tal vez no sea posible reunificar.

TEMPLE UNIVERSITY

NOTAS

¹ *Monsieur Pain* se publicó primero como *La senda de los elefantes* en 1984. Ese año obtuvo el premio de novela corta Félix Urabayen concedido por el Ayuntamiento de Toledo. Hay quien la ha leído como novela de misterio “según todas las reglas del género” (Dés 169) o como un relato en que se produce la “visita de lo extraño”, tal como ocurre en *Le grand Meaulnes*, de Alain Fournier, *La noche*, de Guy de Maupassant; *After Hours*, de Martin Scorsese y *Un soir, un train*, de André Delvaux (Osés 250). Patricia Espinosa ha hablado de su “patafísica oscura” (28) y Fernando Iwasaki caracteriza su escritura como “compleja, caótica y por momentos ajena a la realidad” (120).

² Episodio que aparece en la novela (Bolaño, *Monsieur Pain* 61–65).

³ Las causas de la muerte de César Vallejo todavía permanecen inciertas y, en rigor, sólo existen tres hipótesis que han recibido cierto grado de sustentación: el paludismo, contraído en el Perú y reactivado en Europa por factores exteriores, de acuerdo a la viuda del poeta (“Apuntes” 425) y conforme fundamenta Max Silva Tuesta en su artículo “¿De qué murió César Vallejo?” (1972); males venéreos, según Xavier Abril (145–51), conjetura recientemente retomada por José Rosas Ribeyro (“Un Vallejo propio y mío”), e intoxicación crónica por solanina debido al consumo pertinaz de papas enverdecidas (Robertson 25). Juan Larrea argumentó en contra de las dos primeras explicaciones en sendos artículos recogidos en *Aula Vallejo*: “De Re Paludica. Post-Scriptum relativo a la enfermedad mortal de Vallejo” y “De Re Pathologica”. La reciente biografía literaria de César Vallejo elaborada por Stephen M. Hart no proporciona novedades ni zanja la controversia.

⁴ En ese sentido, conviene revisar el texto de Ezequiel de Rosso, “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”. Julio Quintero ha observado la dimensión romántica y especulativa en el texto, ajena al universo de la ficción detectivesca “dura” (40–42).

⁵ El barroco cuestiona el lenguaje en tanto que instrumento comunicativo y funcional del capitalismo; la tendencia barroca al exceso y el despilfarro antagoniza la exigencia de acumulación y beneficio de la economía burguesa (Sarduy 1250).

⁶ Para el concepto de “detective barroco”, remito a Gegg Lambert, *The Non-Philosophy of Giles Deleuze* (73–89). Magda Sepúlveda, por su parte, ha observado que el apellido “Pain” se asemeja fonéticamente a Dupin (105), el detective primigenio creado por Edgar Allan Poe.

⁷ Jorge Luis Borges se pronunció en reiteradas oportunidades sobre el género policial. Remito en particular a: “Los laberintos policiales y Chesterton” y “El cuento policial”.

⁸ Empleo la recopilación de Jorge Pucinelli: *Desde Europa, crónicas y artículos, 1923-1938* (Lima, 1987). No es seguro que Bolaño conociera ese corpus, aunque parece plausible.

⁹ Aun cuando resulta difícil asignar una naturaleza a la tecnología así como proveer una neta delimitación entre tecnología científica y precientífica, asumo la definición de Val Dusek: “The application of scientific or other knowledge to practical tasks by ordered systems that involve people and organization, productive skills, living things, and machines” (35). Remito al crucial ensayo de Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology* (1953) para una reflexión sobre la “esencia” de la tecnología y su poder de “revelación” (3–49).

¹⁰ Parece válido detectar en el rechazo de Vallejo una objeción a la dimensión automatizada, cuando menos “técnica”, en sentido figurado, del surrealismo: “En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original. Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo, fueron condensados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire. Basados sobre estas ideas del autor de *Caligramas*, los manifiestos superrealistas se limitaban a edificar inteligentes juegos de salón relativos a la escritura automática, a la moral, a la religión, a la política” (*Desde Europa* 400, énfasis añadido). Para los pareceres de César Vallejo con respecto a la tecnología y la máquina, puede revisarse en *Desde Europa, crónicas y artículos, 1923-1938*, los siguientes textos: “El hombre moderno” (1925), “Recuerdos de la guerra europea” (1926), “La fáustica moderna” (1926), “Poesía nueva” (1926), “El salón del automóvil en París” (1926).

¹¹ Los Stukas reenvían dentro de la obra de Bolaño al caza Messerschmitt 109 de la Luftwaffe que Carlos Wieder, poeta y asesino serial, pilotaba en *Estrella distante*.

¹² Al respecto Zygmunt Bauman señala: “*Modern genocide is genocide with a purpose. Getting rid of the adversary is not an end in itself. It is a means to an end: a necessity that stems from the ultimate objective, a step that one has to take if one wants ever to reach the end of the road. The end itself is a grand vision of a better, and radically*

different, society. Modern genocide is an element of social engineering, meant to bring about a social order conforming to the design of the perfect society” (85).

¹³ La creencia en ectoplasmas y fuerzas ocultas constituyó uno de los hábitos del período de entreguerras que la hecatombe de la Primera Guerra Mundial avivó. De hecho, algunas de las crónicas de Vallejo dejan constancia de esas supersticiones: “Últimas novedades científicas de París”, que trata de los “resonadores biológicos”; “La fiera y las aves raras en París”, donde Vallejo se refiere a un congreso de espiritistas al que acude el creador de Sherlock Holmes, Arthur Conan Doyle; “La tumba bajo el Arco del Triunfo”, que ironiza sobre cierta dama francesa que engaña a su esposo con el ectoplasma de su primer marido, anticipando *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado, y “Los enterrados vivos”, que evoca a Edgar Allan Poe de manera explícita (*Desde Europa* 63–65, 70–73, 101–04, 375–77).

¹⁴ Una interesante sincronía: César Vallejo falleció en una clínica cuyo nombre deriva de François Arago, hombre de estado y científico francés que convirtió el magnetismo en electricidad. Edgar Allan Poe menciona a Arago en su cuento “Von Kempen and his discovery”.

¹⁵ En contraste con el trato irrisorio que se ha dado al hipo en la literatura occidental, en la novela funciona como un ominoso objeto parcial, órgano sin cuerpo, “virtualidad del puro afecto extraído de su inserción en un cuerpo” (Žižek 48). Magda Sepúlveda observa que César Vallejo encarna la poesía, por lo que la búsqueda de Pain dramatizaría una indagación en torno al lenguaje que va desde el discurso poético al no discurso del hipo, cuya dimensión espasmódica reaparece en la aliteración del nombre “Pierre Pain” (108).

¹⁶ Cf. el manifiesto de Hora Zero “Palabras urgentes” (1970), firmado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz. Para el nexo entre Hora Zero y el Movimiento Infrarrealista mexicano, debe consultarse también “Rasgar el tambor, la placenta”, carta que Bolaño y Bruno Montané enviaron a Hora Zero en noviembre de 1977. Bolaño, además, suscribió “Hora Zero: contragolpe al viento, nuevas respuestas”, manifiesto de 1977.

¹⁷ Para la opinión de Roberto Bolaño sobre Edgar Allan Poe, véase “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” (*Entre paréntesis* 324–25). De otro lado, y aunque es muy obvio, hay que indicar que el apellido “Poe” remite a “poesía” y “poeta”.

¹⁸ Para el tratamiento de la dialéctica amigo/enemigo de Carl Schmitt en la obra de Bolaño, véase el estudio de Gareth Williams, “Sovereignty and Melancholic Paralysis in Roberto Bolaño”.

¹⁹ El ámbito científico no se halla exento de conjuras. En *Monsieur Pain* se sugiere y desecha la hipótesis de que el accidente en que murió Pierre Curie habría sido un asesinato ritual, lo que hace de esta muerte una suerte de duplicado de la de Vallejo. El personaje que elabora esta conjetura, Guillaume Terzeff, por su parte, se suicida por oscuras razones (135–37, 166–67).

²⁰ Conviene recordar la atención que Roberto Bolaño ha prestado a textos como *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges; *Retratos reales e imaginarios*, de Alfonso Reyes y *La sinagoga de los iconoclastas*, de Juan Rodolfo Wilcock, texto éste último más afín a los de Bolaño. Para el tema de las biografías en la obra de Bolaño, véase Celina Manzoni (17–32).

²¹ Por *Modernism* entiendo el período artístico, literario, histórico y filosófico que va aproximadamente de 1890 a 1950. Se distingue *grosso modo* por su creencia en la unidad de la experiencia, el predominio de universales, la tendencia a la innovación, el rechazo de la tradición y los valores burgueses. En el caso del arte y la literatura, entendía la creación como una operación trascendente a la vez que subrayaba la dimensión elitista, formal y autorreferencial de la obra, la cual, en varias oportunidades, acudía al mito como principio estructurador (Clippinger 349–51; Edgar y Sedgwick 244–46). La vanguardia, por su parte, es una denominación colectiva para las tendencias artísticas que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX y cuyo propósito común consiste en renovar las formas artísticas institucionalizadas. Sus fechas límites serían, aproximadamente, 1916 y 1935, y, en el contexto latinoamericano, el año clave es 1922, cuando se lleva a cabo la Semana del Arte Moderno en São Paulo, se publican *Veinte poemas para leer en el tranvía*, de Oliverio Girondo; *Andamios interiores*, de Manuel Maples Arce y *Trilce*, de César Vallejo. Asimismo, se comienza a editar *Proa* (Verani 9–11).

OBRAS CITADAS

- Abril, Xavier. *César Vallejo o la teoría poética*. Madrid: Taurus, 1962. Impreso.
- Anderson, Perry. “Modernity and Revolution”. *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson & Lawrence Grossberg. Urbana: U of Illinois P, 1988. 317–38. Impreso.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham; London: Duke UP, 1999. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. “The Uniqueness and Normality of the Holocaust”. *The Holocaust. Theoretical Readings*. Ed. Neil Levi & Michael Rothberg. New Brunswick: Rutgers UP, 2003. 82–88. Impreso.
- Benjamin, Walter. “On the Concept of History”. *Selected Writings*. Vol. 4. Trad. Edmund Jephcott & Howard Eiland. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 2006. 389–400. Impreso.
- . “The Paris of the Second Empire in Baudelaire”. *Selected Writings*. Vol. 4. Trad. Edmund Jephcott & Howard Eiland. Ed. Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP, 2006. 3–92. Impreso.
- . *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing*. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken, 1986. Impreso.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster, 1982. Impreso.
- Bogue, Ronald. “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”. *Deleuze: A Critical Reader*. Ed. Paul Patton. Blackwell Publishers, 1996. 257–69. Impreso.

- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. Impreso.
- . “Déjenlo todo, nuevamente”. Mora 559–63.
- . *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006. Impreso.
- . *Estrella distante*. Nueva York: Random House, 2010. Impreso.
- . *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005. Impreso.
- . *Monsieur Pain*. 2nd ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007. Impreso.
- . *La pista de hielo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009. Impreso.
- . *La senda de los elefantes*. Toledo: Ayuntamiento de Toledo; Concejalía del Área de Cultura, 1993. Impreso.
- Bolaño, Roberto, y Bruno Montané. “Rasgar el tambor, la placenta”. *Hora zero: los broches mayores del sentido*. Mora 564–65.
- Borges, Jorge Luis. “El cuento policial”. *Borges oral*. Barcelona: Bruguera, 1980. 69–88. Impreso.
- . “Los laberintos policiales y Chesterton”. *Jorge Luis Borges en Sur, 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999. 126–9. Impreso.
- Breton, André. “Lâchez tout”. *Œuvres complètes*. Vol I. Paris: Gallimard, 1988. 262–63. Impreso.
- Clippinger, David. “Modernism”. *Encyclopedia of Postmodernism*. Ed. Victor E. Taylor & Charles E. Winquist. London: Routledge, 2001. 349–51. Impreso.
- Cobas Corral, Andrea. “«Déjenlo todo nuevamente»: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano”. 2005. Red. 27 sept. 2011. <<http://www.letras.s5.com/rb051105.htm>>.
- Coyné, André. “Vallejo y el surrealismo”. *Revista Iberoamericana* 71 (1970): 243–301. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Différence and Repetition*. Trad. Paul Patton. New York: Continuum, 2004. Impreso.
- . *Francis Bacon. The Logic of Sensation*. Trad. Daniel W. Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Impreso.
- . *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Trad. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1990. Impreso.
- . *What is Philosophy?* Trad. Hugh Tomlinson & Graham Burchell. New York: Columbia UP, 1994. Impreso.
- Dés, Mihály. “Monsieur Pain”. Manzoni, Roberto Bolaño 169–70.
- Dusek, Val. *Philosophy of Technology. An Introduction*. Malden, MA; Oxford Blackwell Pub., 2006. Impreso.
- Edgar, Andrew, y Peter Sedgwick. *Cultural Theory. The Key Concepts*. London; New York: Routledge, 2002. Impreso.
- Espinosa, Patricia, ed. *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003. Impreso.
- Falk, Dors V. “Poe and the Power of Animal Magnetism”. *PMLA* 84.3 (1969): 536–46. Impreso.
- Ferdinán, Valentín. “El fracaso del surrealismo en América Latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 55 (2002): 73–111. Impreso.

- Foucault, Michel. *Aesthetics, Method, and Epistemology*. Trad. Robert Hurley. Ed. James D. Faubion. New York: New Press, 1998. Impreso.
- . *The Birth of Clinic. An Archeology of Medical Perception*. Trad. A. M. Sheridan Smith. New York: Pantheon Books, 1973. Impreso.
- . “*Society Must Be Defended*”: *Lectures at the Collège de France, 1975-76*. Trad. David Macey. Ed. Mauro Bertani & Alessandro Fontana. New York: Picador, 2003. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. Impreso.
- Girard, René. *Things Hidden Since the Foundation of the World*. Trad. Stephen Bann & Michael Metteer. London: Athlone Press, 1987. Impreso.
- Hart, Stephen M. *César Vallejo: A Literary Biography*. Woodbridge: Tamesis, 2013. Impreso.
- Heidegger, Martin. *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. Trad. William Lovitt. New York; London: Garland Publishing, Inc., 1977. Impreso.
- Holquist, Michael. “Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction”. *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. Glenn Most & William W. Stowe. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983. 149–74. Impreso.
- Horkheimer, Max. *Eclipse of Reason*. New York: Oxford UP, 1947. Impreso.
- Iwasaki, Fernando. “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”. *Bolaño salvaje*. Ed. Edmundo Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau. Canet de Mar: Editorial Candaya, 2008. 117–23. Impreso.
- Jameson, F. R. “On Raymond Chandler”. *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. Glenn Most & William W. Stowe. San Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1983. 122–48. Impreso.
- Jay, Martin. *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: U of California P, 1984. Impreso.
- Lambert, Gregg. *The Non-Philosophy of Giles Deleuze*. New York; London: Continuum, 2002. Impreso.
- Larrea, Juan. *César Vallejo y el surrealismo*. Madrid: Visor, 2001. Impreso.
- . “De Re Palúdica. Post Scriptum relativo a la enfermedad mortal de César Vallejo”. *Aula Vallejo* 11–13 (1974): 395–429. Impreso.
- . “De Re Pathologica”. *Aula Vallejo* 5–7 (1967): 374–405. Impreso.
- Lind, Sidney E. “Poe and Mesmerism”. *PMLA* 62.4 (1947): 1077–94. Impreso.
- Mandel, Ernest. *Delightful murder: A Social History of the Crime Story*. London: Pluto Press, 1984. Impreso.
- Manzi, Joaquín. “La proyección del secreto. Imagen y enigma en la obra de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño, una literatura infinita*. Ed. Fernando Moreno. Poitiers: CRLA/Archivos, 2005. 69–86. Impreso.
- Manzoni, Celina. “Ciencia, superchería y complot en Monsieur Pain de Roberto Bolaño”. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Ed. Celina Manzoni. Alcalá la Real: Alcalá, 2009. 69–86. Impreso.
- . *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002. Impreso.

- Marinetti, Filippo Tommaso, y Pino Masnata. "La radia". *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Ed. Douglas Kahn & Gregory Whitehead. Cambridge; London: MIT P, 1992. 265–68. Impreso.
- Martínez, Luciano Hernán. "Escribir la modernidad: París como pretexto. (En torno a las crónicas periodísticas de César Vallejo)". *Celebis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 8 (1999): 175–92. Impreso.
- Mattelart, Armand. *Networking the World, 1794-2000*. Trad. Liz Carey-Libbrecht & James A. Cohen. Minneapolis: The U of Minnesota P, 2000. Impreso.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media; The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964. Impreso.
- Merivale, Patricia, y Susan Elizabeth Sweeney. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1999. Impreso.
- Mesmer, Franz Anton. *Le magnetisme animal*. París: Payot, 1971. Impreso.
- Miller, Joseph Hillis. *Ariadne's Thread: Storylines*. New Haven: Yale UP, 1992. Impreso.
- Mora, Tulio, ed. *Hora Zero: los broches mayores del sonido*. Lima: Fondo Editorial de Cultura Peruana, 2009. Impreso.
- Most, Glenn, y William W. Stowe, eds. *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*. San Diego; New York; London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1983. Impreso.
- Oses, Darío. "El viaje de Pain". *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003. 249–54. Impreso.
- Payne, Stanley G. *The Spanish Civil War*. New York: Cambridge UP, 2012. Impreso.
- Pimentel, Jorge, y Juan Ramírez Ruiz. "Palabras urgentes". Mora 535–38.
- Pinto, Rodrigo. "Monsieur Pain". Manzoni, *Roberto Bolaño* 167–68.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Trad. Julio Cortázar. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1970. Impreso.
- Promis, José. "Poética de Roberto Bolaño". Espinosa 47–63.
- Quintero, Julio. *El poeta en la novela hispanoamericana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2010. Impreso.
- Ravetti, Graciela. "Monsieur Pain, de Roberto Bolaño: a dor da história". *Aletria. Revista de Estudos do literatura* 19.2 (2009): 287–94. Impreso.
- Robertson, Enrique. "¿De qué murió César Vallejo?" *Nerudiana* 7 (2009): 24–25. Impreso.
- Rosas Ribeyro, José. "Un Vallejo propio y mío". *El Hablador. Revista Virtual de Literatura* 17. 2009. Red. 24 Julio 2012. <http://www.elhablador.com/debate17_rosas1.html>.
- de Rosso, Ezequiel. "Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial". Manzoni, *Roberto Bolaño* 133–43.
- Sarduy, Severo. *Obra completa*. 2 vols. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores; Nanterre, France: ALLCA XX, Université de Paris X, 1999. Impreso.
- Schmitt, Carl. *The Concept of the Political*. Trad. George Schwab. Chicago: U of Chicago P, 2007. Impreso.
- Schwob, Marcel. Préface. *Vies imaginaries*. Paris: G. Crès, 1921. I–XIII. Impreso.

- Sepúlveda, Magda. "La narrativa policial como un género de la modernidad". *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003. 103–15. Impreso.
- Silva Tuesta, Max. "¿De qué murió César Vallejo?" *Caretas* 466 (1972): 42–47. Impreso.
- Slack, Jennifer Daryl, and J. Macgregor Wise. *Culture + Technology: A Primer*. New York: Peter Lang, 2005. Impreso.
- Solotorevsky, Myrna. *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Rockville, MD: Ediciones Hispamérica, 2012. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Editions du Seuil, 1971. Impreso.
- Vallejo, César. *Desde Europa: crónicas y artículos, 1923-1938*. Recopilación, prólogo, notas y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: Ediciones Fuente de Cultura Peruana, 1987. Impreso.
- . "Estética y maquinismo". *Obras completas. Vol. IV. El Arte y la revolución*. Barcelona: Editorial Laia, 1978. 59-61. Impreso.
- Vallejo, Georgette de. "Apuntes biográficos sobre Poemas en Prosa y Poemas Humanos". César Vallejo. *Obra poética completa*. Lima: Mosca Azul, 1974. 351–457. Impreso.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990. Impreso.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. "A Kind of Hell: Roberto Bolaño and the Return of World Literature". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2–3 (2009): 193–205. Impreso.
- Virilio, Paul. *Pure War. A History of the Present*. Trad. Mark Polizzotti & Brian O'Keeffe. Los Angeles: Semiotext(e), 2008. Impreso.
- . *War and cinema: The Logistics of Perception*. Trad. Patrick Camiller. London; New York: Verso, 1989. Impreso.
- Whealey, Robert H. *Hitler and Spain. The Nazi Role in the Spanish Civil War 1936-1939*. Lexington: UP of Kentucky, 1989. Impreso.
- Williams, Gareth. "Sovereignty and melancholic paralysis in Roberto Bolaño". *Journal of Latin American Cultural Studies* 18.2–3 (2009): 125–40. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *Órganos sin cuerpos. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pre-Textos, 2006. Impreso.

Palabras clave: César Vallejo, crisis de la modernidad, holismo, poesía, razón instrumental, tecnología.

Fecha de recepción: 7 febrero 2014

Fecha de aceptación: 9 mayo 2014