

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura

# Monsieur Pain mira a Vallejo

Informe final de seminario para optar al grado de licenciado en lengua y literatura hispánicas con  
mención en literatura. Seminario: Cine, Vanguardia y Literatura

Nombre:

**Juan Santander Leal**

Profesor guía: David Wallace Cordero

**Santiago Diciembre del 2006**



Epígrafe . .	1
INTRODUCCIÓN .	3
I . .	7
SÍNTOMA .	7
CÁMARA .	9
SUJETO Y NARRACIÓN .	12
SPECTRUM .	14
ROSTRO . .	17
II .	21
CONCLUSIÓN .	29
BIBLIOGRAFÍA .	33



## Epígrafe

*César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045* ROBERTO BOLAÑO  
*Esto Sucedió entre dos párpados; temblé en mi vaina, colérico, alcalino, parado  
junto al lúbrico equinoccio, al pié del frío incendio en que me acabo* CÉSAR  
VALLEJO



# INTRODUCCIÓN

## **CONFIANZA EN EL ANTEOJO, NÓ EN EL OJO.**

**César Vallejo**

Este trabajo trata sobre la mirada, el ojo, la mirilla y el antejo como metáforas del vislumbre (ver apenas, ver mal) del protagonista de la novela de Roberto Bolaño *Monsieur Pain*, y de la lectura que intento plantear de ésta. Trata sobre la relación ojo-mirilla y como sólo es posible para el personaje Pierre Pain ver a través de la mirilla atenta. “Es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio. Entre las palabras y las cosas, se ha trabado una nueva alianza, que hace *ver* y *decir*, y a veces en un discurso tan realmente “ingenuo” que parece situarse en un nivel más arcaico de racionalidad, como si se tratara de un regreso a una mirada al fin matinal.”<sup>1</sup> La mirada de Pain y su relación con lo invisible, la relación de éste más acá y más allá del dominio del lenguaje, que sería el relato, su narración personal, la relación entre ver y decir. Trata además de la lectura, de cómo podría confundirse la novela con la escritura de César Vallejo, es decir; confusión intertextual de la que se desprenden relaciones textuales y discursivas entre la escritura poética del último periodo de la producción de Vallejo y la novelística incipiente de Bolaño. Sobre esto cabe notar el discurso de este último periodo de César Vallejo como una extraña y a veces paradójica búsqueda escritural, animada por un sujeto abolido por

---

<sup>1</sup> Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004. p 5.

la razón y la cruz al mismo tiempo, profético y a la vez tanteando desde el lecho de muerte. Bolaño en cambio, ensaya su narrativa con una escritura más o menos juvenil, en la que proliferan alusiones a episodios y escritores importantísimos en su devenir escritural (Edgar Poe, Marcel Schwob, el propio Vallejo, etc). Cito pasajes de “Un paseo por la literatura”, texto de juventud incluido en el volumen *Tres*: “Soñé que en las diligencias que entraban y salían de Civitavecchia veía el rostro de Marcel Schwob. La visión era fugaz. Un rostro casi translúcido, con los ojos cansados, apretado de felicidad y de dolor.”<sup>2</sup>. En este mismo texto hace Bolaño alusión a Vallejo como uno de sus guías adolescentes (pensando que para Bolaño un guía adolescente quiere decir muchísimo) “Soñé que tenía quince años y que, en efecto, me marchaba al hemisferio sur. Al meter en mi mochila al único libro que tenía (*Trilce*, de Vallejo), éste se quemaba. Eran las siete de la tarde y yo arrojaba mi mochila chamuscada por la ventana”<sup>3</sup>. Esta alusión al único libro, que se quemaba, bien puede ser indicio para la lectura de *Monsieur Pain*, novela que gira en torno a la imagen de este escritor, presentado como un pobre sudamericano postrado a punto de morir de nadie sabe qué.

Sobre la escritura y publicación de *Monsieur Pain*: “Hace muchos años, en 1981 o 1982, escribí *Monsieur Pain*. Su suerte ha sido desigual y aventurera. Con el título de *La senda de los elefantes* obtuvo el premio de novela corta Félix Urabayen, que concede el ayuntamiento de Toledo. Poco antes, con otro título, había obtenido una mención en otro certamen de provincias.” Excluyendo totalmente el: *escribí Monsieur Pain el 81* diré que la primera publicación de esta novela se realizó el año 1994, “*La senda de los elefantes* (Premio de Novela Corta Félix Urabayen.) Ediciones del Ayuntamiento de Toledo, Toledo, España, 1994”<sup>4</sup>. La reedición, bajo el título de *Monsieur Pain*, fue realizada por la editorial Anagrama en 1999, un año después que Bolaño ganara el *Premio Heralde de Novela* con *Los detectives salvajes*. Confrontando las listas editoriales, la novela es la tercera que publica Bolaño tras *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984, en colaboración con Antonio García Porta) y *La pista de hielo* (Premio de Narrativa Ciudad de Alcalá, Editorial Alcalá-Narrativa, Alcalá de Henares, España, 1993). *Monsieur Pain* es, en rigor, la segunda novela que publica Bolaño solo, sin colaboraciones. No es la novela una reflexión inaugural, sin embargo la observación de aquello “aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.”<sup>5</sup> pareciera comenzar en la imagen del solitario Pain,

<sup>2</sup> Bolaño, Roberto: *Tres*. Barcelona: El acantilado, 2000. p. 101.

<sup>3</sup> Op cit. p. 27.

<sup>4</sup> Bolaño, Roberto: “Petición de una beca Guggenheim”. En: Herralde, Jorge: *Para Roberto Bolaño*. Santiago: Catalonia, 2005. P.77 (En este anexo del libro de Herralde aparece una, al parecer confiable, lista de publicaciones de libros y revistas, de puño y letra de Bolaño. Herralde fecha la primera edición de la novela el año 1993, en su “Vida editorial de Roberto Bolaño”, incluida en el mismo volumen. Patricia Espinosa por su parte, anota en su compilación de ensayos sobre Bolaño: “Existe una primera edición con el título *La senda de los elefantes*, Ayuntamiento de Toledo, Concejalía del Área de Cultura, 1993.” Sólo dejo estas fechas, al no poder comprobar con el libro mismo, en qué año fue publicado.

<sup>5</sup> Bolaño, Roberto: *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004. pp. 290-291.



observado y observando él a la vez a un moribundo: Monsieur Vallejo. Este *aquello* resulta indeterminable, sólo se puede rastrear para llegar a entreverlo, para ver los rostros iniciales del *aquello*. Esta indeterminación trastoca plenamente la narración de Pain, hasta llevarla a ocultas escenas del París de entreguerras. Pain no sabe a qué se enfrenta, no sabe quién es Vallejo ni sus perseguidores. Resulta obligatorio para el personaje adentrarse en extrañas imágenes nocturnas de una ciudad secreta que lo lleva a localizar como un síntoma esto que lo persigue y que quiere ver morir a Vallejo, esto que es perfectamente subjetivable en un comienzo y que termina por ampliarse en lo difuso, especie de niebla y confusión en la mirada del personaje frente a su aventura.

La novela se enmarca con el subtítulo “PARÍS , 1938”.<sup>6</sup> y se fecha desde el comienzo: “El miércoles 6 de abril, al atardecer”<sup>7</sup>. Coinciden las fechas con las de los últimos días de César Vallejo en París el año 1938<sup>8</sup>, la Clínica es la misma que figura en las cronologías “Clinique Générale (Boulevard Arago)”, el médico de cabecera es el mismo: Monsieur Lejard. Bolaño apunta: “Sobre *Monsieur Pain* poco más es lo que puedo decir. Casi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad: el hipo de Vallejo, el camión –tirado por caballos- que atropelló a Curie, el último o uno de los últimos trabajos de éste estrechamente relacionado con el mesmerismo, los médicos que atendieron tan mal a Vallejo. El mismo Pain es real. Georgette lo menciona en alguna página de sus recuerdos apasionados, rencorosos, inermes.”<sup>9</sup> El libro al que hace mención Bolaño es la especie de biografía que Georgette escribió a César Vallejo: Vallejo, Georgette de: *Vallejo: Allá ellos, Allá ellos, Allá ellos*. Lima: Editorial Zalvac, 1978. Parece ser un libro extraño, inencontrable. Si este trabajo también trata de lo que leo, diré que la obra poética de Vallejo subyace la novela, del mismo modo que los datos de la muerte del poeta. Me interesa que *Monsieur Pain* tenga como apoyo referencial las fechas y lugares nombrados en biografías y cronografías sobre Vallejo, pero lo que me es relevante es cómo las últimas composiciones (*Poemas en prosa, Poemas Humanos y España, aparte*

<sup>6</sup> Una primera serie de asociaciones –tal vez las más elementales- es con las obras situadas en el mismo espacio y momento de *Monsieur Pain*: el París de entreguerras, un tiempo de euforias artísticas y políticas. París es entonces el lugar donde florecen las vanguardias latinoamericanas, y también el ardor de los frentes populares para combatir el fascismo, la guerra civil española, etc. Ese momento me resulta fascinante porque, visto desde ahora, muestra el patético contraste entre los entusiasmos y la fragilidad de sus soportes. Y en *Monsieur Pain*, tanto en la atmósfera de la novela como en su protagonista, Pierre Pain, un hombre derrotado, advierto ese soterrado pesimismo histórico. Oses, Darío: “El viaje de Pain”. En: Espinosa, Patricia: *Territorios en fuga*. *Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

<sup>7</sup> Bolaño, Roberto: *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999. p.15.

<sup>8</sup> “1938: A comienzos de febrero se somete a análisis clínicos. Última corrección de sus poemas. Agotamiento físico y fiebre constante aquejan a Vallejo a partir del 13 de marzo. El 29 de ese mes le dicta a Georgette : «Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios, más allá de la muerte, tengo un defensor, Dios». Los médicos no logran precisar la causa de su enfermedad que se le agudiza a partir del 7 de abril. Es trasladado el 14 a la Clinique Générale de Chirurgie (Villa Arago). Pierde el conocimiento y fallece el 15 de abril el día viernes santo” En: Vallejo, César: *Obras esenciales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. p. 140 .

<sup>9</sup> Bolaño Op cit. p. 12

*de mí este cáliz*) se vislumbran en la escritura de Bolaño, cómo éstas difunden o exploran, composiciones del poeta para el entramado de su narración. Esto sin embargo, bajo la mirada totalmente arbitraria del lector. Entonces esto trata sobre lo que puede vislumbrar Pain y lo que puede ver apenas el lector en la novela.

---

***Omito mi tercera novela, Monsieur Pain, cuyo argumento es indescifrable* ROBERTO BOLAÑO**

***No mires nunca a la cámara* WALTER BENJAMIN**

## SÍNTOMA

“El primer síntoma de la singularidad de la historia en la que acababa de embarcarme se presentó enseguida, al bajar las escaleras y cruzarme, a la altura del tercer piso, con dos hombres. Hablaban español, un idioma que no entiendo, y llevaban gabardinas oscuras y sombreros de ala ancha que, al estar ellos en un nivel inferior al mío, velaban sus rostros.”<sup>10</sup> . El ojo comienza a desentrañar desde el síntoma, la anomalía de sentirse observado por dos sujetos desconocidos, de rostros velados. “El síntoma, -de ahí su posición real- es la forma bajo la cual se presenta la enfermedad: de todo lo que es visible, él es el más cercano a lo esencial; y es la primera transcripción de la naturaleza inaccesible de la enfermedad”<sup>11</sup> El punto de partida es lo visible que va hacia lo

<sup>10</sup> Op cit.

<sup>11</sup> Foucault. Op cit. p. 131.

inaccesible, los sujetos de rostros velados son aquella primera relación que se puede entablar entre la mirada y aquello mirado, una frente a la otra.<sup>12</sup> Esta visibilidad supone al síntoma como esclareciendo y presentando todo lo que es visible pero sin anunciar más que a él mismo, no hay nada tras el síntoma, salvo la presencia de una singularidad. “Los síntomas dejan *transparentar* la figura invariable, un poco en retirada, visible e invisible, de la enfermedad.”<sup>13</sup> . El narrador comienza su relato a partir del vislumbre, por lo que éste sería una búsqueda de la mirada, es decir, un planteamiento constante de objetivo a nivel de significante como imagen “el significante será enteramente transparente para el significado que aparece, sin ocultación ni residuo, en su realidad más maquinal, y que el ser del significado – el corazón de la enfermedad- se agotará entero en la sintaxis inteligible del significante”<sup>14</sup> . Este significante espera la enfermedad tras el síntoma para ajustarlo a su forma y hacerlo inteligible. Sin embargo este significante a la espera del significado que viene a ceñirse a él parece no ser posible: el síntoma es en la mirada algo tras lo que no hay nada más que él: “Más allá de los síntomas, no hay esencia patológica : todo en la enfermedad es sinónimo de sí mismo (los síntomas) No son sino una verdad dada en total a la mirada”<sup>15</sup> .

Los rostros velados (síntoma inicial) indican la imposibilidad de acceder a este significado. No hay nada tras el síntoma más que él mismo, sin embargo, a este nivel los síntomas llevan, tal como los significantes llevan a otros significantes en la espera diferida del significado<sup>16</sup> . En esta narración se produce un espejismo de profundidad a medida que el protagonista se interna en su propia historia, a partir de una serie de singularidades: sujetos que lo siguen, un paciente sudamericano que se muere de hipo, un ex amigo que se ha unido al ejército fascista español. La significación de cada uno de estos acontecimientos está, por así decirlo, por verse. Cada nuevo síntoma conduce a otro. Sólo desde una especie de vislumbre, es decir, de un error en la mirada o una mirada borrosa se puede apreciar que hay tras todo esto. Esto que hay detrás puede ser perfectamente una alucinación del narrador, pero prefiero inclinarme por creer que existe algo tras el vislumbre. Algo acaso indeterminable y vago, otro significante, otro síntoma. “El significado último es, pues, el significante en su redundancia o su “excedente”. Es totalmente inútil pretender superar la interpretación e incluso la comunicación por la producción del significante, puesto que la comunicación de la interpretación siempre sirve

<sup>12</sup> “Esta escena inicial parece indicar que Pain está ingresando no sólo a un acontecer extraordinario sino a una atmósfera cuya extrañeza se irá acentuando a medida que progresa el relato.” Osés: Op cit. p.251.

<sup>13</sup> Foucault. Op cit.

<sup>14</sup> Op cit. p. 132.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> “Por eso, en último extremo, incluso se puede prescindir de la noción de signo, puesto que lo que fundamentalmente se retiene no es su relación con un estado de cosas que él designa, ni con una entidad que él significa, sino únicamente la relación formal del signo con el signo en tanto que define la llamada cadena significante.” Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 1999. P 118

---

para reproducir y producir significativo.”<sup>17</sup>

Según Foucault, en el discurso de la medicina en el siglo XVIII el observador tenía ante sí síntomas y signos, los primeros, ya esbozados, posición real de la enfermedad; y los signos: “El signo anuncia: pronostica lo que va a ocurrir; anamnesia lo que ha ocurrido; diagnostica lo que se desarrolla actualmente. De él a la enfermedad reina toda una distancia que no franquea sin subrayarla, ya que se ofrece desviado y por sorpresa a menudo. No da a conocer; a lo más, a partir de él se puede esbozar un conocimiento. Un reconocimiento que, a tientas, adelanta las dimensiones de lo oculto”<sup>18</sup> Es de este modo que se acerca a monsieur Pain lo desconocido, adelantándose a partir de síntomas que no conducen a nada y signos que lo hacen penetrar en el desconcierto. Los síntomas son signos, sólo difieren en que el signo se abre a la posibilidad de ser el síntoma en su verdad de origen. “Por último, en el horizonte de la experiencia clínica, se dibuja la posibilidad de una lectura exhaustiva, sin oscuridad ni residuo”<sup>19</sup>. El signo se hace síntoma bajo la mirada total y a la vez diferencial del examinador. La posibilidad de un signo tras los síntomas está ligada a la asociación y comparación de estos. La lectura de los síntomas aislados no puede conducir a otra cosa que a ellos mismos. No hay signo en la novela, sino además de signo, recorrido y acción de juntar los síntomas para llegar al signo y así intentar ver lo oculto tras los rostros, el hipo y la fiebre.

En esta problematización se debate el discurso de esta novela. Entre la observación de síntomas que son todo lo visible y tras los que no hay nada. Signos que avisan la presencia de lo oculto en un significado, permitiendo la posibilidad de una lectura exhaustiva. Y significantes que conducen a otros significantes en una cadena infinita, sin recibir más significado que su *excedente* o su redundancia. En el comienzo hay sólo síntomas, que derivan a medida que avanza el relato en significantes pareciera que llevan a la totalidad del signo, pero que no lo hacen. El significante redundante consigo mismo siempre llevando de un círculo de signos a otro, en una profundidad aparente tras la que sólo se puede aventurar una observación de un mal transparente, inescrutable.

## CÁMARA

En la cita entre monsieur Pain y madame Reynaud se explicita por primera vez la presencia del paciente y su inexplicable enfermedad: “-Desde finales de marzo monsieur Vallejo está hospitalizado. Los médicos todavía no saben qué tiene, pero lo cierto es que se muere. Ayer comenzó a sufrir hipo...-Se detuvo un momento, paseó la mirada entre la concurrencia, como si intentara localizar a alguien-. Es decir, ayer comenzó a hipar constantemente sin que nadie pudiera hacer nada por aliviarlo. Como usted sabe, el hipo

<sup>17</sup> Op cit. p.120

<sup>18</sup> Foucault. Op cit.

<sup>19</sup> Op cit. p.137.

puede llegar a matar a una persona. Por si esto fuera insuficiente la fiebre no baja de cuarenta”<sup>20</sup>. Pain es requerido como practicante del mesmerismo y las ciencias ocultas para tratar de mejorar a Vallejo, de localizar algo detrás de los síntomas (hipo y fiebre). Pronto ambos personajes son observados por dos hombres de negro: “El camarero y los dos hombres de negro se volvieron a mirarnos. Los desconocidos, extremadamente pálidos, movieron las cabezas, al unísono, como asintiendo. Tuve una sensación extraña: en ese momento me parecieron, ambos, una de las encarnaciones posibles de la piedad.”<sup>21</sup>. Estos hombres no son los mismos que hablaban español (síntoma inicial). Hay entonces dos pares de misteriosos sujetos que observan cada paso de Pain, sin que él lo note, al comienzo, y luego haciéndolo observar detenidamente, enfermizamente.

A partir de este episodio se abre una experiencia del sujeto mirante y el sujeto mirado: “Pero yo no podía hablar de aquella emoción (o de esa esencia), no habiéndola conocido jamás; no podía unirme a la cohorte de aquellos (los más) que tratan de la Foto-según-el-Fotógrafo. No tenía a mi disposición más que dos experiencias: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante.”<sup>22</sup> Esta vez ya hay certidumbre de ser observado, la extrañeza inicial se repite, por lo que se construye una especie de máquina que observa el momento sutil del embalsamamiento recíproco del ojo y una lentilla: la cámara fotográfica. Esto por lo que puede captarse, además de la imagen descrita, como posibilidad de asociación en aquellos sujetos que siguen al narrador. No es el ojo el que ve, sino la mirilla, la identidad de la imagen pasa a la narración mediante una observación que podríamos llamar fotográfica, ya que, además de imagen, contiene evidencia o síntoma en la suspicacia del personaje. Evidencia que entrega la observación por medio de la mirilla, en busca de los sujetos observadores. El síntoma inicial varía, los rostros se han descubierto, es ahora cuando la cámara registra las imágenes en ese escrutinio que supone la fotografía “Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen. Sean cuales fueren las limitaciones (en el caso del diletantismo) o pretensiones (en el caso del arte) del fotógrafo individual, una fotografía –cualquier fotografía- parece entablar una relación más ingenua, y por lo tanto más precisa con la realidad visible”<sup>23</sup>. La relación entre la cámara y la foto es que ésta última es evidencia del proceso de observación. En este proceso quiero centrarme, cuando el ojo se acerca a la cámara para ayudarse en la fijación de un objetivo en lo que es la fotografía. Esta evidencia o síntoma es aquello que captura la máquina, evidencia de que algo estuvo allí, a pesar de las limitaciones. Pero es probable que estas limitaciones o pretensiones distorsionen la mirada y su producto, la fotografía o la escritura.

Esta es la primera de las metáforas que utilizaré para abrir mi lectura ya que la

<sup>20</sup> Bolaño: Op cit. p.19

<sup>21</sup> Op cit. p. 20

<sup>22</sup> Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2003. p.40.

<sup>23</sup> Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 16.

cámara provee la emoción del ojo al acercarse a una mirilla que aleja la visión, sustituyéndola mediante la técnica, por una especie de enigma que es la fotografía: evidencia que no se confunde con la mirada hacia el objeto. Según Barthes no se puede negar, al ver una fotografía, que algo *ha estado ahí, algo ha sido*. El referente de una fotografía es necesariamente real, es una cosa que ha sido colocada frente al objetivo y que hace que haya fotografía. La referencia es una cosa real que se encontró ante el ojo. “La foto es literalmente una emanación del referente”<sup>24</sup>. No obstante la cosa y el ojo, la fotografía, y ahí es donde la utilizo como metáfora, es la experiencia del ojo que, a través de una máquina, fija un objetivo, que podría ser un objeto, o bien la falta de él, o quizás también un defecto de visión, mancha o luz o sombra que se fija en el papel fotográfico. La cámara obliga a determinado objeto a devenir objetivo, tal es el caso de los perseguidores de Pain. “La fotografía jamás miente”<sup>25</sup>, pero artificializa la experiencia de la mirada, fijándola y obligándola a encontrar un objetivo invisible a veces para ella. Entre la observación atenta, exacerbada de Pain y su discurso se aprecia esta lejanía y posterior distorsión que desemboca en las imaginaciones y dislates de la escritura. La fotografía es el certificado de la persistencia de la atención, la necesidad de un objetivo que se aleja. Para el narrador los perseguidores son el síntoma y luego, podría decirse, el certificado estremecedor del: *me siguen*, pero no de un objeto posado frente a un ojo, inactivo, como una jarra y unas frutas que dicen: *fuimos*. El objetivo, además, es observador a su vez, tiene como objetivo a Pain. En este sentido, la escritura es certificado de una observación o una visión, no de un referente o un significado. Los observadores son objetivos dinámicos que no pueden ser capturados por la pura mirada o la mirilla. La escritura los hace metáforas o significantes, (encarnaciones de la piedad, sepultureros, presos, anguilas, etc. La mirada sumamente distorsionada de Pain es certificado de un desorden, no de una correspondencia entre aquello que se ve, que se hace objetivo, que se captura y se escribe.

Pain narra desde el fotógrafo, de esa emoción extrañada del mirar. De esto se sirve la narración para armar su comienzo y desarrollo. En el momento en que se siente observado ya *se sabe*, por lo tanto puede narrar, su visión se entremezcla con un primer objetivo “creíamos que sus pequeños rostros diminutos podían, desde la imagen, vernos a nosotros”<sup>26</sup>. Pain comienza a observar los rostros que lo conducen (que no conducen) a aquello que no sabe qué es, aquello que vislumbra (ve apenas, ve mal) tras ellos. A su vez, los sujetos (rostros velados del comienzo) fijan sus ojos en él; tales son las dos experiencias: la del sujeto mirado y la del que mira. “se miraron entre sí durante unos instantes que me parecieron fijos en algo como un simulacro de eternidad (he de recalcar que yo estaba algunos escalones por encima) y después posaron, con extrema lentitud, sus ojos en mí.”<sup>27</sup>. Al sentirse observado puede desarrollarse la mirada, puesto que es

<sup>24</sup> Barthes: Op cit. p. 142.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter: “Breve historia de la fotografía” En: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2004. p. 29

<sup>27</sup> Bolaño, Op cit. p.16.

este *ser mirado* lo que activa al ojo. “Puede ocurrir que yo sea mirado sin saberlo, y sobre esto todavía no puedo hablar (...) cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de *posar*, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.”<sup>28</sup> . Este doble movimiento de mirada es el indicio primero de que la escritura se aleja totalmente de lo puramente observado. El saberse mirado impide ver otro síntoma en un rostro que el saberse perseguido. De parte de Pain no hay un acto de posar, sino una dolorosa aceptación de caer o entrar en algo extraño, turbio, escondido. Se fabrica a sí mismo como imagen obligada, perseguida.

## SUJETO Y NARRACIÓN

“La escritura volcada a la persecución de la realidad es una forma mucho más profunda, aunque también mucho más torpe que el dibujo. Su ejercicio requiere de la aplicación de métodos más arduos que los de la cámara clara, pero ésta es como la *figura* de un instrumento crítico, de un escalpelo, de una fórmula matemática, de un canon de clasificación cartesiana por el que el objeto asume su justa forma y revela las cualidades sensibles de su materia sin perder por ello las propiedades de su condición eminentemente subjetiva, pues antes y después de ser captada, la imagen no ha existido más que en la mente del dibujante que cree percibirla en la lentilla del instrumento. La identidad de esa figura, espacio de luz, se concreta en el nombre de la máquina generadora de espejismos, dispositivo regulador del equilibrio entre la cosa, la imagen de la cosa y la idea de la cosa: las tres caras del prisma de la cámara clara. Pero la concepción de ese espacio crítico puro me obliga de antemano al empleo de la primera persona pues, privilegio o maldición, solamente el yo puede asomarse a la mirilla”<sup>29</sup> . El empleo de la primera persona singular para asomarse a la mirilla. Esto conduce a la narración en primera persona. La escritura persigue la *identidad* de la figura, de ese espacio de luz que sólo puede darse en la máquina y no en el ojo.

Capturar la imagen es una actividad eminentemente subjetiva y, en este caso, la narración que procede desde el observador-observado es una narración desde el sujeto-imagen que *se hace*. La narración en este sentido se hace inestable y permeable a medida que el protagonista observador deslinda la singularidad de su historia a partir de diversos síntomas y rostros, objetivos que no se confunden con referentes, es decir, que tal vez *no han estado allí*. Este procedimiento cruza toda la narración mezclando el trastorno y la certidumbre. La posible alucinación y la certeza de ser perseguido por extraños y entrar en una historia casi absurda es la constante del subjetivismo de la novela “que no tolera ya nada material sin transformación”<sup>30</sup> . Este estatuto de lo

<sup>28</sup> Barthes: Op cit. pp. 40-41.

<sup>29</sup> Elizondo, Salvador: *Camera Lucida*. México: F.C.E, 2001. pp. 73-74

<sup>30</sup> Adorno. Theodor TH. W. “La posición del narrador en la novela contemporánea”. En: *Notas de literatura*. Barcelona: Editorial Ariel, 1962. pp. 46-47



novelesco, lo eminentemente subjetivo, es asociado por Adorno a la época de la “industria de la cultura”: “Del mismo modo que la pintura perdió mucho de sus tradicionales tareas a causa de la fotografía, así lo ha perdido la novela por causa del reportaje y de los medios de la industria de la cultura, especialmente el filme. La novela tuvo que concentrarse en aquello que no puede ser satisfecho por el informe. Pero, a diferencia de la pintura, en su emancipación del objeto la novela se pone en unos límites que le pone el lenguaje y que a su vez la obligan a asumir la ficción del informe”<sup>31</sup>. El lenguaje de la novela no está a disposición de las cosas, generando *protoimágenes* en el discurso del narrador personal. “No sé por qué, saltó a mi memoria, como un animal fragilísimo, la imagen de las dos adolescentes alejándose entre la multitud; ¿pero qué multitud si no había nadie? Una tristeza tranquila e inexorable trepó a mis espaldas y allí se quedó, como una joroba o como un hermanito infinitamente más sabio”<sup>32</sup>.

Este yo es aquel que observa y luego escribe, el protagonista del relato, el personaje que fija objetivos y que paulatinamente pierde la capacidad de dormir en las noches, inventariando el día y los hiatos y las especies de puertas que se abren tras cada nuevo suceso. La escritura intentará inventariar y relacionar los diversos extraños acontecimientos que parecen burlar al narrador. “Ya en la cama, después de haber calentado un té en el hornillo, me dije que había elementos nuevos entre ayer y hoy que trastornarían mi cotidianidad. Movimiento, pensé. El círculo se abre en el punto más inesperado. Tengo un paciente que se muere de hipo; dos españoles (y mi paciente, si no es español es sudamericano) que sin duda alguna me siguen; madame Reynaud que se pone nerviosa al ver a los dos caballeros altos que nos observaban en el café Bordeaux, quienes a su vez no son los españoles que me siguen pero a quienes madame Reynaud parece conocer, o adivinar su identidad, y temer”<sup>33</sup>

Esta relación entre lo visto, y en este caso, lo escrito, hace aparecer una subjetividad a la que se puede atribuir un discurso. Esta relación no puede ser la de una “mirada pura, anterior a toda intervención, fiel a lo inmediato”<sup>34</sup> con lo escrito, la observación conduce a un sujeto escribiente que interroga en la mirada intervenida por la obligación de un objetivo las imágenes que bien pueden ser equívocos provocados por la mirilla. La relación entre la observación y la escritura, en este caso, está marcada por una falta de correlación inicial que conlleva una escritura dubitativa. Inicial ya que la observación misma esta distorsionada y al ir a ser escritura se hace de un discurso alterado por el miedo, que no fija sentido ni acontecimiento, que posee una dolorosa sensibilidad hacia la soledad y a lo irremediable.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Bolaño: Op cit. p. 79.

<sup>33</sup> Op cit. p.25

<sup>34</sup> Foucault. Op cit.

## SPECTRUM

Una foto, según Roland Barthes puede ser el objeto de tres prácticas o emociones: hacer, experimentar, mirar <sup>35</sup> : “El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con *espectáculo* y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.” <sup>36</sup> Identifico estas tres prácticas o emociones que produce la fotografía con la composición del relato y las posibilidades de su lectura. El narrador parece estar ante un aparato que viene a posarse sobre el ojo para hacer patente lo invisible. A cada momento fija objetivos de mirada, que lo descolocan. Sobre todo es relevante el concepto de *Spectrum* de la fotografía, espectáculo y retorno de lo muerto. Retornan a Pain, a medida que observa lo que lo rodea, los recuerdos de la guerra: “A veces recuerdo las caras de los médicos, pálidas, coloreadas de un verde monstruoso (de un verde *natural*) en donde se sostenían débiles sonrisas dispuestas a aceptar cualquier explicación. Es mi vida, les dije. Detrás de sus rostros recuerdo jirones de un hospital de campaña y más atrás aún los pliegues de un cielo gris, el presagio de la tormenta. a partir de entonces, con una modesta pensión como inválido, y tal vez para expresar mi rechazo a la sociedad que tan tranquila me puso en el trance de morir, abandoné todo aquello que pudiérase considerar útil para la carrera de un joven y me dediqué a las ciencias ocultas, es decir, me dediqué a empobrecerme sistemáticamente, de manera rigurosa, en ocasiones acaso con elegancia” <sup>37</sup> . Este retorno se produce en el personaje que ha ocultado para sí mismo su condición de veterano. Tras cada nuevo espectáculo puede esconderse la atrocidad del crimen y la destrucción de la guerra. El *spectrum* es un simulacro emitido por el objeto, aquello que no es completamente un referente sino algo emitido por él. A partir de esta especie de ilusión el protagonista intenta adentrarse en el misterio de la enfermedad del sudamericano y los españoles que lo siguen. “vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a *lo que hay detrás*: escrutar quiere decir volver del revés la foto, entrar en la profundidad del papel” <sup>38</sup>

El *Operator* es aquel cuya visión está detrás del agujero, es el fotógrafo, que intenta capturar con su visión recortada aquello que trastorna su cotidianeidad. Pain, cautelosamente, mira cómo comienza a armarse su persecución y su internada en la

<sup>35</sup> Barthes. Op cit. p. 38

<sup>36</sup> Op cit. p. 39

<sup>37</sup> Bolaño: Op cit. pp. 84-85.

<sup>38</sup> Barthes. Op cit. p. 172.

extraña agonía del sudamericano, Es el yo que se acerca a la mirilla para *hacerse* un desplazamiento, desde el sosiego que él mismo se procuró, hacia lo extraño, que termina siendo peligroso. Este hacerse se produce, como decía, en la mirilla, no en el ojo: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana”<sup>39</sup>. La narración de Pain se realiza a partir de esta naturaleza distinta de la que habla Benjamin, naturaleza que habla a la cámara y no al ojo, es decir, que sustituye el ojo por un espacio constituido inconscientemente: “mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica”<sup>40</sup>. La fotografía hace patente en tanto que hace objetivo lo invisible por la máquina ocular, luego fija ciertas imágenes, hace el trabajo de llevar a una percepción interpretable fenómenos que no le son propios al ojo. La persecución sufrida por Pain puede ser secreta, pero la agudeza de su observación parece descubrir un síntoma cualquiera, que se va a unir a los sucesos ulteriores del relato. La agudeza, sin embargo, es un equívoco, ya que puede llevar al ojo a imágenes que habitan en lo imperceptible y que son traídas al ojo por la técnica, es decir, por algo extraño a él. La agudeza del personaje en la novela lo lleva a ver imágenes que no puede ver, que no pueden ser decirse como captadas por el ojo. Esta *formulación* entonces, es el producto de la captura técnica de la imagen, el ojo se acerca a la mirilla y deja de ser ojo.<sup>41</sup>

Pain es el *Operator* pero a la vez es un referente de aquello que él observa, referente de aquello de lo que él no se *entera*. No existe una relación directa entre el ojo y los referentes, sino entre el lente de la cámara y el *spectrum*, por lo que sólo se puede vislumbrar y no ver, por lo que la narración no puede afirmar nada y sólo conjetura, atisba cierta persecución, cierto plan de persecución en torno a él y su paciente. “cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.”<sup>42</sup> En este momento el *operator* se hace *spectrum*, vislumbra aquello que lo hace espectro.”Supe que mientras caminaban no me quitaban el ojo de encima. Me sentí observado hasta el dolor, un dolor que me desnaturalizaba.”<sup>43</sup> Como sujeto Pain se dirige a la mirilla, ésta capta a los

<sup>39</sup> Benjamin, Walter: Op cit. p. 26.

<sup>40</sup> Benjamin: Op cit. p. 28

<sup>41</sup>

<sup>42</sup> Barthes: Op cit. p. 46

<sup>43</sup> Bolaño: Op cit. p. 24.

sujetos españoles, que observan, que hacen al *operator* pasar de sujeto a objeto, llegar a decir: “me siguen”.

El *spectrum* de la primera parte son los españoles de gabardinas oscuras. A medida que transcurre el relato Pain recibe una carta de estos señores: “*Monsieur Pierre Pain, le rogamos se sirva acudir al café Victor, en el Barrio Latino, a las 22 horas. Es un asunto de extrema gravedad. No falte*”<sup>44</sup>. Esta reunión se lleva a cabo, Pain recibe un sobre con 2 mil francos por olvidarse completamente de Vallejo y su curación. Pareciera que Pain logra ver tras esta reunión quiénes son en verdad estos sujetos: “Lo observé a través de la copa de vino: una anguila roja, lenta, que se chupaba los dientes y bebía con falsa parsimonia”<sup>45</sup>. A partir de este momento el relato ya no gira totalmente entorno a estos señores, que pasan a ser de algún modo familiares para Pain. Ahora el *spectrum* inquietante se sitúa en Vallejo. ¿Por qué alguien quiere verlo muerto? ¿Quién es realmente? ¿De qué se muere? ¿Por qué los médicos se niegan a atenderlo? El verdadero misterio reside en la figura de Vallejo, que según los españoles es una amenaza: -Pero con Vallejo no tiene nada que hacer. Por el bien común. –El bien común- suspiró el otro- , una bonita definición, el bien suyo y el de todos... La armonía... El equilibrio... Las esferas estabilizadas... Los túneles vueltos a rellenar... Las sonrisas”<sup>46</sup>

Vallejo es el nuevo objetivo de Pain, va a *escrutarlo* a la Clínica Arago, una especie de laberinto oscuro y frío con pasillos interminables, hechos para perderse. “Desde la ventanilla algo empañada del taxi contemplé la fachada de la clínica: comprendí que sobre todas las cosas, incluso sobre la locura, allí había soledad, tal vez la forma más sutil de la locura, al menos la más lúcida”<sup>47</sup>. En esta clínica está el lecho de Vallejo, cuidado por madame Vallejo, la amiga de madame Reynaud. El espacio es descrito varias veces como inescrutable, laberíntico, solitario. Tras esa soledad se encuentra el enfermo Vallejo como una imagen inaccesible para el narrador, como un yaciente que esconde en su enfermedad un grave secreto, ese significado que está detrás de los signos de locura que persigue con su mirada. La clínica parece guardar en una de sus habitaciones aquello que trastorna la cotidianidad de Pain, pero a la vez mucho más que esto: un sudamericano agonizando es la ingente rueda de la duda. Dos hombres españoles planean su muerte, su móvil es que el sentido común perdure. Madame Vallejo pide que lo ayuden, nadie sabe de qué se muere, los síntomas son: fiebre e hipo, nada hay tras ellos para la mirada de los médicos: “En efecto, Lemière dijo: «Todos los órganos son nuevos», pero luego a solas con madame Vallejo, añadió «¡Ojalá que encontráramos uno en mal estado! Veo que este hombre se muere pero no sé de qué.»”

Pain como *operator* es aquel que busca el objetivo, el *spectrum*, en lo que tiene de errático y fantasmal. De ahora en adelante ya no hay más la experiencia del sujeto que mira y es mirado al mismo tiempo, sólo hay una mirilla que busca tener como objetivo un

---

<sup>44</sup> Bolaño: Op cit.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid. p. 42

<sup>47</sup> Ibid. p. 29

lecho en el que yace el misterioso personaje que parece animar desde su agonía, todo lo que lo rodea y todo lo que rodea a Pain. Nuevamente el ojo se ve enfrentado a la mirilla, esta vez frente a la imagen que supuestamente contiene el misterio en su totalidad, como si fuese la posibilidad del significado oculto. La observación clínica de los médicos logra sólo dar con los síntomas. Es por esto que Pain ha sido llamado, por sus estudios de magnetismo e hipnotismo, procedimientos alternativos al discurso médico, que sólo puede saber que Vallejo se muere.

## ROSTRO

### *El rostro es un cuento de terror DELEUZE Y GUATTARI.*

“Da igual decir que el signo remite al signo hasta el infinito, o que el conjunto infinito de los signos remite a un significante mayor. Ahora bien, esa pura redundancia formal del significante ni siquiera podría ser pensada sin una sustancia de expresión particular para la que hay que encontrar un nombre: la *rostridad*.”<sup>48</sup> Es el rostro la sustancia máxima de expresión. Pain está constantemente observando los rostros como si contuvieran la respuesta o el significado de su miedo y su malestar. Son los rostros velados del comienzo, que al desvelarse muestran su mirada perseguidora. Es el rostro de madame Reynaud, a quien ama. Todos los rostros parecen contener algo: “El rostro ya es de por sí todo un cuerpo; es como el centro de significancia, al que se aferran todos los signos desterritorializados, y señala el límite de su desterritorialización.”<sup>49</sup> . Es el rostro el objetivo central de la mirada de monsieur Pain a lo largo de la novela. Todos los rostros dan la impresión de conducir hacia algún lugar en que todo se soluciona, o en que todo empeora y se convierte en una nueva guerra o en alguna nueva atrocidad. El rostro es la redundancia de la subjetividad: “El rostro constituye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla. El rostro labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo”<sup>50</sup> . Esto se refiere al rostro como elemento constitutivo de la subjetividad, es decir de la cámara que necesita de un yo para asomarse a la mirilla. El rostro es también de donde emana el *spectrum* como espectáculo y fantasma. En el rostro rebota finalmente el significante y el síntoma. Los rostros no son individuales, pero la forma de la subjetividad utiliza los rostros como espacios de redundancia de significancia y de subjetividad. El rostro constituye la pared del significante o el agujero de la subjetividad. En este sentido Barthes afirma que toda foto es contingente y por esto fuera de sentido. La fotografía sólo significa adoptando una máscara. Aquello “que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia”<sup>51</sup> . Esta máscara hace que el rostro se haga social. Esto apunta a la fijación del rostro, el

<sup>48</sup> Deleuze y Guattari: Op cit. p.120

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Deleuze y Guattari: Op cit. p. 174

otorgamiento del ansiado significado, para ser visto, fotografiado, escrito, representado y calmar así el ansia del narrador. En el rostro de Vallejo se ha de encontrar el significado de esta especie de trabajo arduo que sólo él conoce en su vagar.

De todos los rostros de la novela el de Vallejo, como es previsible, es aquel que aporta la inquietud máxima para monsieur Pain. Los rostros hacen rebotar el significante, ya está dicho. El rostro de Vallejo es inescrutable por el narrador, no es posible verlo ni recordarlo, menos escribirlo. “De inmediato me puse a un lado de Vallejo. Éste se revolvió y abrió los labios pero no llegó a articular palabra. Madame Reynaud se llevó una mano a la boca, como si ahogara un grito. El silencio de la habitación daba la impresión de estar lleno de agujeros.

Suspendí la mano izquierda a treinta centímetros de la cabecera y me dispuse a esperar. Ante mí se desplegaba tímidamente el rostro afilado del enfermo con esa rara dignidad desconsolada común a todos los que llevan algún tiempo encerrados en un hospital. El resto es borroso; mechones de pelo negro, el cuello mal cubierto por la camisa del pijama, la piel lustrosa, sin rastros de sudor. En la quietud de la habitación sólo se oía su hipo. Sé que nunca podré describir el rostro de Vallejo, al menos tal como lo vi en ese mi 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”<sup>52</sup>. La única vez que Pain se acerca a Vallejo el rostro de éste último se hace borroso, indescriptible, como si no pudiera verse. El rostro es primer plano, objetivo persistente del escrutar. El rostro de Vallejo como el cuerpo en que se encuentra el secreto y la desestabilización del mundo. Los españoles buscan su muerte para que la armonía, el equilibrio, las esferas estabilizadas sigan su curso. El rostro de Vallejo, esta rostrificación peligrosa agonizando, debe morir. “El rostro no es animal, pero tampoco es humano en general, incluso hay algo totalmente inhumano en el rostro. (...) si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales (...) que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarlos en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes”<sup>53</sup>. Este rostro es inescrutable en su devenir imperceptible y clandestino. Dentro de la clínica-laberinto yace en su lecho un rostro que es indescriptible como si el viaje de Pain sólo pudiera tener como llegada este rostro que no se puede ver y como si este viaje sólo desembocara en la existencia de una fuga que conduce a la locura.

<sup>51</sup> Barthes. Op cit. p.77

<sup>52</sup> Bolaño: Op cit.

<sup>53</sup> Deleuze: Op cit.

Esta locura es la repetición del síntoma: Pain comienza a escuchar el hipo de Vallejo. “Sé que empezaba a dormirme pues ya había entrevistado algunos rostros recurrentes de mis sueños (tal vez más indicado sea decir *el peso* de esos rostros) cuando me despertó el sonido (...) La sombra volvió a hipar y comprendí, que aquel sonido no era natural sino simulado, que allí había alguien fingiendo el hipo de Vallejo. ¿Pero por qué? ¿Para asustarme? ¿Para advertirme? ¿Para burlarse de mí? ¿Sólo por un insondable sentido del humor y la ignominia?”<sup>54</sup>. Se hace patente, a través de la iteración, la condición del síntoma: no hay nada tras él más que él mismo. El sonido del síntoma simulado es la locura y el insomnio final de monsieur Pain, que no ha podido con el rostro que deviene imperceptible y a quién sólo le queda el síntoma o significante repitiéndose como si alguien quisiera gustarle una broma muy pesada.

A partir de este momento la desesperación de Pain en su relato es evidente, se dedica a errar por París visitando oscuros barrios y cines, enterándose de extrañas historias sobre el suicidio de un ex amigo suyo, Terzeff, quien, enamorado de Irene Joliot-Curie (hija de madame Curie), intenta refutar a su madre. Esta y otras historias son relatadas a monsieur Pain por un antiguo conocido suyo. Aloysius Plemeur-Bodou, que había viajado a España a unirse al bando fascista en la guerra civil española. Pain lo encuentra en un cine, al que entra desesperado. Al lado de Plemeur-Bodou están los dos españoles que seguían a Pain, conversan los tres, familiarmente. Esta escena esboza una especie de complot de estos agentes fascistas contra Vallejo, para que muriera sin ayuda alguna o para ser asesinado. Pain había entrado en aquella historia, pero nunca acude a él ninguna certeza. Tras Plemeur-Bodou y los españoles se cierne un gran misterio para Pain. No se logra saber a ciencia cierta cuál era el plan de estos agentes, su móvil o qué querían. Lo que sí, observaban a Pain y a Vallejo y su entorno, persiguiéndolos, enloqueciendo a Pain y tal vez matando a Vallejo. La relación entre estos dos personajes termina con el rostro que se fuga, inaccesible. El rostro que sostiene el relato no es conocible, acaso no es rostro, el único que Pain no puede describir. La novela es la aventura de un personaje en busca de un rostro que yace, que se hace imperceptible “La novela no ha cesado de definirse por la aventura de personajes perdidos, que ya no saben su nombre, lo que buscan y lo que hacen, amnésicos, atáxicos, catatónicos.”<sup>55</sup> No hay redundancia del rostro y el paisaje en esta novela, no hay protagonista y busca, hay rostros que no conducen a nada y rostros velados, el rostro imperceptible no es un rostro.

<sup>54</sup> Bolaño: Op cit. p. 104.

<sup>55</sup> Deleuze y Guattari: Op cit. p. 179.







***Miré el cadáver, su raudo orden visible y el desorden lentísimo de su alma le vi sobrevivir; hubo en su boca la edad entrecortada de dos bocas. Le gritaron su número: pedazos. Le gritaron su amor: ¡más le valiera! Le gritaron su bala: ¡también muerta!***

***Y su orden digestivo sosteníase y el desorden de su alma, atrás, en balde. Le dejaron y oyeron, y es entonces que el cadáver casi vivió en secreto, en un instante; mas le escucharon mentalmente, ¡y fechas! lloráronle al oído, ¡y también fechas*** CÉSAR VALLEJO

Roberto Bolaño, como novelista, propone en *Monsieur Pain* un relato sobre la incertidumbre de un protagonista narrador frente a la figura de un poeta sudamericano que se muere pobremente en una clínica. Es un relato sobre el olvido de la figura de César Vallejo como personaje, de su mísera muerte. El sino aciago, solitario, rodeado de una sutil y desesperada locura. En el final de la novela se narra la muerte de este Vallejo-personaje:

“El rostro de madame Reynaud resplandece, la lluvia le sienta bien. Blockman es feliz a su lado y no le quita la vista de encima. Madame Reynaud, entonces, dice que no estoy informado de que Vallejo ha muerto y que incluso ya está enterrado, ella asistió al sepelio, muy triste, hubo discursos.

***- No –digo- no sabía nada. - Algo muy triste –confirma Blockman, él también fue al cementerio-, Aragon hizo un discurso. - ¿Aragon? –murmuro. - No tenía idea, usted no me dijo nada al respecto. - Así es –afirma madame Reynaud-, era un***

**poeta, aunque muy poco conocido, y pobrísimo –añade. - Ahora se volverá famoso –dice monsieur Blockman con una sonrisa de entendido y mirando el reloj.”**<sup>56</sup>

Vallejo es el personaje central de la novela, es aquél cuya enfermedad y postración rige los movimientos de los demás personajes. Este Vallejo de la novela es una especie de *spectrum*, indeterminable, y que se fuga de cualquier intento de verlo, describirlo o auscultarlo. Solamente se muere de hipo y fiebre, pugnando desde su cama con las fuerzas que quieren verlo morir. Pugnando, también, con los síntomas. Este personaje es la posibilidad yacente de una exploración escritural, la nostalgia por el artista, visionario, revolucionario. Bolaño hace de su desesperanza literaria una alusión al gran poeta peruano y su leyenda; capítulo obligado de la historia literaria hispanoamericana. Desde la inescrutabilidad o la negación de una correspondencia sana y unívoca entre lo visto y lo escrito, Bolaño erige una figura, no de pié hurgando en la gloria, sino empapada en el delirio de fiebre, en el anonimato total, muriendo en una cama. Esta figura es el rostro que deviene imperceptible en su fuga. Un poeta peligroso, que atenta contra el sentido común, contra lo fijo, sea esto mirada u objeto: “En realidad, el cielo no queda lejos ni cerca de la tierra. En realidad, la muerte no queda ni lejos ni cerca de la vida. Estamos siempre ante el río de Heráclito”<sup>57</sup>. La novela extirpa los referentes biográficos de los últimos días de Vallejo, postrado, acompañado por su esposa Georgette Philippart y su amigo el poeta español Juan Larrea. De este modo, se vislumbra también que la lectura de esta novela exige la revisión de estos referentes, cronologías, cartas, ediciones de la obra de Vallejo, etc. El libro, escrito por Georgette, que nombra Bolaño en el prefacio de la novela es un volumen raro, que no he podido tener a mi disposición. La mirada sesga y busca objetivos, las lecturas y fechas de este trabajo deben ser hechas sólo a partir de bibliografía disponible.

Más que la biografía de Vallejo diré que sobre todo su escritura yace en la novela. Mi lectura, entonces, necesita plantearse la intromisión del discurso vallejiano en el relato, que es más o menos evidente en un comienzo, pero que a medida que se lee a Vallejo, pensando en la novela, se encuentran muchísimas relaciones, algunas de éstas vinculadas con los apartados de la primera parte de este trabajo. Consideraré para las relaciones más que nada la obra poética de Vallejo posterior a *Trilce* (1922). Esto comprende los llamados *Poemas en prosa*, los *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. “Son su testamento (los 2 libros), el testamento anárquico del héroe que, por haber llegado en el drama a su última extremidad, siente que *la bala circula ya en el rango de su firma*. Enseguida, el 13 de marzo de 1938, tras un corto periodo de indisposición cayó en cama para no volver a incorporarse. Se lo asistió, a él que se moría de hambre en los dos sentidos, con los recursos totales de la ciencia, como a un creso irrisorio. Sólo sirvió para demostrar que se moría de nada, es decir, de todo y sin remedio”<sup>58</sup>.

Algunos de estos poemas pueden ser vinculados con el discurso de Bolaño en

---

<sup>56</sup> Bolaño: *Op cit.* p. 152.

<sup>57</sup> “Contra el secreto profesional” en: Vallejo, César: *Obras esenciales*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. *Op cit.* p. 599.

*Monsieur Pain*, tanto en la situación y narración de Pain como la del propio Vallejo personaje, además de los ambientes y singularidades, la situación del enfermo y su cuerpo, el síntoma, la mirada de los médicos, perpleja ante la manifestación de la enfermedad, no como signo, sino como algo invisible, oculto a la mirada rigurosa de la ciencia, que ve, detecta, compara y escribe. Está presente también, en pocos versos y de manera sutil, una especie de persecución de la figura del poeta por fuerzas malignas. Tal es el caso de los últimos versos del poema “CALOR, CANSADO VOY CON MI ORO, A DONDE”:

**“¡Es como si me hubieran puesto aretes! ¡Es como si me hubieran orinado! ¡Es como si te hubieras dado vuelta! ¡Es como si contaran mis pisadas!”**<sup>59</sup>

“CONFIANZA EN EL ANTEOJO, NÓ EN EL OJO”. A partir de este verso, bien puede nacer una reflexión sobre eso que está luego o después del ojo y que distorsiona o anula su visión. En este texto hay una extraña enumeración que comienza con un verso que supone *confianza* en un instrumento y no en un órgano. Se refiere tal vez a la percepción del ojo y a los objetos que observa. “Confianza en la maldad, nó en el malvado”, puede apuntar a algo detrás del actuar de alguien, tal como los españoles o Plemeur-Bodou. El poema es bastante inextricable, mas el primer verso es totalmente significativo para este trabajo, pues evidencia la aparición de algo delante del ojo. Se menciona la confianza, pero esto es algo errático, se menciona que se puede creer más en el anteojo, con su distorsión o, en este caso su ampliación de una imagen, y no en el órgano ocular. Los objetos bien pueden confundirse unos con otros: “En un mundo absurdo todas las cosas se igualan en su falta de sentido, y en la mente del poeta un objeto tiende a confundirse con otro”<sup>60</sup>.

**CONFIANZA EN EL ANTEOJO, NÓ EN EL OJO** *Confianza en el anteojo, nó en el ojo en la escalera, nunca en el peldaño; en el ala, nó en el ave y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo. Confianza en la maldad, nó en el malvado en el vaso, mas nunca en el licor en el cadáver, no en el hombre y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo. Confianza en muchos, ya no más en uno en el cauce, jamás en la corriente en los calzones, no en las piernas y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo. Confianza en la ventana, no en la puerta en la madre, mas no en los nueve meses en el destino, no en el dado de oro y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo*<sup>61</sup>

Es necesario apuntar el papel del absurdo en la obra de Vallejo. El absurdo acaso es lo que quema el libro (*Trilce*) y la mochila del joven Bolaño, su único libro.<sup>62</sup> El poeta emplea este término en diversos textos, siendo el más célebre el poema LXXIII de *Trilce*:

<sup>58</sup> Larrea, Juan: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: Centro de estudiantes de Filosofía y Artes, 1957. p. 49.

<sup>59</sup> Vallejo. *Op cit.* p. 324.

<sup>60</sup> Higgins, James: *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo*. México: Siglo veintiuno editores, 1970. p. 55.

<sup>61</sup> Vallejo: *Op cit.* p.340.

<sup>62</sup> Cfr. Cita 3.

**Absurdo, sólo tú eres puro. Absurdo, este exceso sólo ante ti se suda de dorado placer.** <sup>63</sup>

El absurdo es la única posibilidad, un mundo de absurdo en el que lo cotidiano es un disparate o una irracionalidad. “Una primera serie de temas revelan que para Vallejo el absurdo significa que el universo no es lógico, ordenado y armonioso, sino ilógico, desordenado y caótico” <sup>64</sup>. Este absurdo es constante en la novela de Bolaño, en la situación del personaje sufriente, veterano de guerra, que ve como la atrocidad y el caos se asoman tras cada síntoma, cada nuevo acontecimiento. *Monsieur Pain* “Es un territorio gobernado por una lógica extraña que permite pequeñas zonas autónomas, casi desligadas del contexto general” <sup>65</sup>. Sólo el absurdo es puro y por esto la escritura se hace inescrutable e impenetrable en su causalidad. No se logra observar y decir finalmente qué es lo que sucede. Tal vez esta es la razón por la que los españoles desean que Vallejo personaje muera. “Vallejo es un criminal que debe desaparecer no debido al peligro que implica su ideología revolucionaria y su militancia en el partido comunista, sino porque su poesía es aún más revolucionaria y destructiva que aquéllas. Su poesía es un acto criminal porque amenaza socavar lo establecido, desmorona el canon, fragmenta las imágenes tradicionales, horada la comodidad, pone en jaque la normalidad racionalista, todo aquello que el otro misterioso español llama también el *sentido común*”. <sup>66</sup> Vallejo personaje es buscado en su condición de agitador de las esferas celestes y del sentido común, como revolucionario y poeta, como un espectro que desregula todo desde su lecho, incluyendo la vida de Pain. Vallejo es un pobre desconocido postrado, pero su influencia es sumamente significativa, acaso por eso es perseguido. “Pain desconoce totalmente quién es Vallejo: se pierde la referencialidad, la efímera fama, no es más que un cuerpo que cae rápidamente en el olvido (...) El entrecruce de Pain y Vallejo diluye cualquier posibilidad de privilegio de protagonismo, porque aunque sólo Pain hable, la presencia doliente del otro es demasiado poderosa” <sup>67</sup>. Agregaré nuevamente que Vallejo es el rostro que deviene imperceptible, el rostro ingente que Pain no olvida por ser una nimiedad, sino por razones desconocidas. La presencia, o ausencia, podría decirse, es demasiado poderosa. El postrado parece manejar un mundo de absurdo alrededor de él desde su cama en la clínica Arago.

La figura del enfermo moribundo en su cama también es tratada por Vallejo en su poema en prosa “LAS VENTANAS SE HAN ESTREMECIDO”.

**“(...) Ay las direcciones inmutables, que oscilan entre el huracán y esta pena directa de toser o defecar! Ay! las direcciones inmutables, que así prenden muerte en las entrañas del hospital y despiertan células clandestinas, a deshora,**

<sup>63</sup> Vallejo. *Op cit.* p. 253

<sup>64</sup> Higgins. *Op cit.*

<sup>65</sup> Espinosa, Patricia “Estudio preliminar” En: Espinosa: *Op cit.* p. 29.

<sup>66</sup> Promis, José: “Poética de Roberto Bolaño”. En: Espinosa; *Op cit.* p.61.

<sup>67</sup> Espinosa *Op cit.*

**en los cadáveres. ¿Qué pensaría de sí mismo el enfermo de enfrente, ése que está durmiendo, si hubiera percibido el huracán? El pobre duerme, boca arriba, a la cabeza de su morfina, a los pies de toda su cordura. Un adarme más o menos en la dosis y le llevarán a enterrar, el vientre roto, la boca arriba, sordo al huracán, sordo a su vientre roto, ante el cual suelen los médicos dialogar y cavilar largamente, para, al fin, pronunciar sus llanas palabras de hombres”<sup>68</sup>.**

El huracán es la fuerza expelida del rostro del enfermo, hace que las ventanas se estremezcan “elaborando una metafísica del universo”. El huracán es la fuerza incontrolable del enfermo yacente, rodeado de médicos que lo auscultan y familiares que lo lloran. El enfermo es una fuerza, la mujer a su lado le proporciona el amor, otra fuerza ingente que los médicos no pueden ver o entender. Los médicos pronuncian su docta palabra a partir de la observación, pero a ésta parece sobrarle el episodio del postrado. Tal es la situación de Pain frente a Vallejo y la de los médicos de éste. La mirada del médico resulta insuficiente:

**“El cirujano ausculta a los enfermos, horas enteras. Hasta donde sus manos cesan de trabajar y empiezan a jugar, las lleva a tientas, rozando la piel de los pacientes, en tanto sus párpados científicos vibran, tocados por la indocta, por la humana flaqueza del amor.”<sup>69</sup> “Entonces, esta mirada se retiene en el límite de toda intervención posible, de toda decisión experimental, esta mirada que no modifica, muestra que su reserva está vinculada a la solidez de su armazón”<sup>70</sup> Esta mirada no modifica, se sostiene en su agudeza, el cirujano ausculta “sus párpados científicos vibran”. El huracán está sumamente más allá de la relación entre el médico y el paciente. No es síntoma ni significativa, menos aún signo. Es la condición de un enfermo que está más allá de los tejidos o los órganos que pueden hacer visible la enfermedad. La observación médica, en la búsqueda del signo en su totalidad, se ve nuevamente puesta en duda: “¡Ah doctores de las sales, hombres de las esencias, prójimos de las bases!”<sup>71</sup>.**

El discurso de Vallejo en estos textos hace alusión a “tumores de conciencia”, enfermedades invisibles, “desorden lentísimo de alma”. El huracán está sumamente más allá de la relación entre el médico y el paciente. Es la condición de un enfermo que está más allá de los tejidos o los órganos que pueden hacer visible la enfermedad.

Todo esto frente al “raudo orden visible” de la vida y sus situaciones. El síntoma se ha ocultado, no está presente en el cuerpo ni en el rostro. La enfermedad es una fuga, tal como en la pesadilla de monsieur Pain: “Un desconocido sonrío. Es un actor cinematográfico, pero sólo sé eso, nada más. Su sonrisa es hermosa, sus palabras, en cambio, rajan el aire, absorben en un segundo todo el oxígeno de la habitación: «¿Qué quiere decir cuando habla de una fuga? ¿Qué representa para usted la palabra fuga?»”<sup>72</sup>. Esta fuga se produce en la información que se observa. La observación que se basa en

<sup>68</sup> Vallejo. *Op cit.* p. 271

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Foucault. *Op cit.* p. 156

<sup>71</sup> *Ibid*

la oscuridad y no en la luz de los objetos. “A fines del siglo XVIII, ver consiste en dejar a la experiencia su mayor opacidad corporal; lo sólido, lo oscuro, la densidad de las cosas encerradas en ellas mismas, tienen poderes de verdad que no toman de la luz, sino de la lenitud de la mirada que las recorre, las rodea y poco a poco las penetra, no aportándoles jamás sino su propia claridad”<sup>73</sup>. Esta densidad u oscuridad es lo que debe intentar ser observado, la mirada no debe tener confianza en sí misma o en su escrutinio exhaustivo, sino en la oscuridad que la rodea y la oscuridad que debe penetrar. En esta oscuridad se aprecia, aunque sea borroneada, la fuga, el huracán, el spectrum, el rostro que deviene clandestino.

Seguramente, el poema más conocido de la última etapa del quehacer poético de César Vallejo es “PIEDRA NEGRA SOBRE UNA PIEDRA BLANCA”. Este poema es famoso pues de algún modo describe la atmósfera en que se supone que murió el César Vallejo biográfico. Las coincidencias son varias. Es también muy importante para mi lectura de la novela *Monsieur Pain*, pues, de algún modo este poema figura como escenografía o escenario de la narración:

***Me moriré en París con aguacero, un día del cual tengo ya el recuerdo. Me moriré en París –y no me corro- tal vez un jueves, como es hoy, de otoño. Jueves será, porque hoy, jueves, que proso estos versos, los húmeros me he puesto a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto, con todo mi camino, a verme solo. César Vallejo ha muerto, le pegaban todos sin que él les haga nada; le daban duro con un palo y duro también con una sogá; son testigos los días jueves y los huesos húmeros, la soledad, la lluvia, los caminos...***<sup>74</sup>

Primeramente, la presencia de la lluvia. La narración de Pain vuelve siempre sobre el aguacero: “Fuera había empezado a llover, una lluvia fina que apenas se notaba pero que contribuía a aumentar la soledad de la noche”<sup>75</sup>. La amalgama piedra negra-piedra blanca es la descripción que el narrador hace de la ciudad de París, como un retrato fotográfico de la desesperación: “El gris de la ciudad, al fondo, se tornaba en una amalgama negra y blanca que presagiaba amenazas. (...) Cuando salí el cielo había vuelto a encapotarse y a las dos manzanas empezó a llover. Deseé que la lluvia se mantuviera hasta bien entrada la noche para dormirme”<sup>76</sup>. La unión del negro y el blanco en la descripción de la ciudad, cómo si ésta fuera una maqueta hecha siguiendo las instrucciones o los versos del poema de Vallejo. Parece que Pain *viviera* en ese poema, en el París en que muere el Vallejo del poema. Parece que la narración estuviera hecha a partir del poema: “César Vallejo ha muerto le pegaban/ todos sin que él les haga nada”. Esta condición puede ser la de los españoles que lo buscan para matarlo, o para dejar

<sup>72</sup> Bolaño. Op cit. P. 54.

<sup>73</sup> Foucault. Op cit.

<sup>74</sup> Vallejo: *Op cit.* p. 289.

<sup>75</sup> Bolaño: Op cit. p. 35.

<sup>76</sup> Ibid.

que se muera. Él no les hace nada, desde su lecho. Los testigos son la clínica Arago, con sus caminos que no conducen a ningún lado, la lluvia que persiste, la soledad que atisba Pain al ver la clínica por primera vez: “comprendí que sobre todas las cosas, incluso sobre la locura, allí había soledad, tal vez la forma más sutil de la locura, al menos la más lúcida”<sup>77</sup>. Así Bolaño hace de su novela un espacio de relectura de Vallejo, como figura importante en su escritura, como una suerte de homenaje al poeta: “Porque cuando alguien ha manifestado desde el comienzo ser movido por un complejo mesiánico singular, dominado por la idea de la muerte y del amor al ser humano; cuando ese mismo alguien organiza después sus ansiedades poéticas trascendentales en torno a la peregrina confesión: «No tengo para expresar mi vida sino mi muerte», y escribe el libro mortal que titula *España aparta de mí este cáliz* haciéndose eco a su manera de las palabras del huerto de los olivos... , y a continuación muere el día de viernes santo, el día de la cruz, sin que la ciencia, no obstante sus investigaciones, haya sido capaz de averiguar por qué”<sup>78</sup>.

Los poemas de Vallejo parecen subyacer a la condición de los personajes y ambientes, se trata de una relectura novelada, con diversas historias más, de la poesía de Vallejo y de los datos biográficos, misteriosos y a la vez parte del anecdotario biográfico de las figuras literarias de América Latina. Bolaño explora desde la bibliografía biográfica la muerte de Vallejo, asignándole además su escritura y la incertidumbre y el absurdo, siempre presentes en la escritura y sólo en ella. Monsieur Pain, al final de la novela, atestigua: “Así, a partir del lunes 11 de abril mis actividades se concretaron en la siempre balsámica lectura de *Las vidas imaginarias* y *La cruzada de los niños*, de Schwob”. La presencia de *Las vidas imaginarias* entre las lecturas de Pain, hacia el final de la novela y cuando toda la extrañeza de su aventura, de algún modo doloroso, ha cesado, es el cierre desde el narrador de la novela que se mezcla con la biografía, tal es la idea de Schwob: “El arte del biógrafo consiste justamente en elegir. No se debe preocupar por ser verdadero; debe crear, dentro de un caos, rasgos humanos. (...) Desgraciadamente, los biógrafos casi siempre han creído que eran historiadores. Y nos han privado así de relatos admirables. Han supuesto que solo la vida de los grandes hombres podía interesarnos”<sup>79</sup>. Esta lectura balsámica de Pain, es el certificado de ficción dentro del caos, la elección y creación, en términos de Schwob. La pesadumbre final de Pain es que su relato “no es convincente”, su historia no puede ser contada pues tal vez no hay tal. De este modo, Bolaño cierra su novela con la alusión a Schwob, a sus célebres *Vidas imaginarias*, como si *Monsieur Pain* fuera una de éstas, lectura de Vallejo y narración de sus momentos finales, como si su literatura (la de Vallejo) lo siguiera o persiguiera hasta la muerte. En esta última alusión se hace un intento, desde la intertextualidad, de novelar la biografía como texto y novelar además la escritura de un autor. Esto último es lo que puede apreciarse en *Monsieur Pain*. Una novela que busca tener un apoyo referencial en bibliografía histórica o biográfica y realizar la mixtura de la

<sup>77</sup> Ya citado. Bolaño: Op cit. p.28.

<sup>78</sup> Larrea: Op cit. p. 19.

<sup>79</sup> Schwob, Marcel: *Las vidas imaginarias*. Buenos Aires: Longseller, 2005. pp. 40 - 42

gran confusión con la poesía del mismo autor, como si la única posibilidad de esa unión entre arte y vida propugnada por las vanguardias fuera el espacio de un relato.



---

## CONCLUSIÓN

Las dos partes del trabajo intentan hacer una lectura de *Monsieur Pain*. La primera, desde conceptos como síntoma, *spectrum* o rostro, estudiados y de algún modo propuestos por autores leídos durante el seminario. La segunda parte, algo más errática, intenta lograr una relación en la que se haga patente la alimentación que Bolaño hace en su narrativa incipiente de la figura y escritura de César Vallejo. Es cierto que esta segunda empresa requiere de una exhaustividad no presente en este trabajo. Sin embargo, desde los planteamientos de la primera parte se arma la segunda, la mirada que erra entre el síntoma y el signo, de este modo la lectura se hace de lo que se puede ver. Todo esto, circundado por la mirada. La mirada de Pain a Vallejo, la de los perseguidores, la del lector, la de los últimos poemas de Vallejo. La mirada supeditada a una mirilla, a un objeto, a ciertas lecturas.

A partir de *Monsieur Pain* César Vallejo es nombrado en varias novelas de Bolaño, nombrado como un poeta de esos que hay pocos. En *Los detectives salvajes* (1998), el personaje Ernesto San Epifanio propugna que la poesía es absolutamente homosexual y que dentro de ésta hay dos corrientes mayores: poetas maricas y poetas maricones. “Walt Whitman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica.”<sup>80</sup> Hay muchos más poetas maricones que maricas. “- Y en Latinoamérica, ¿cuántos maricones verdaderos podemos encontrar? Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. (...) Y ahora, algunas diferencias entre maricas y maricones. Los primeros piden hasta en sueños una

---

<sup>80</sup> Bolaño, Roberto: *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2004. pp. 82-85

verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios y ayuda encamarse con sus padrotes del alma. Los maricones, en cambio, pareciera que vivan permanentemente con una estaca removiéndole las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte”<sup>81</sup>. Según esta peregrina clasificación de los poetas, Vallejo pertenece a un grupo menor, o exclusivo. Bolaño realiza un catálogo de poetas y en éste resalta la figura de César Vallejo por sobre otras figuras de la poesía latinoamericana del siglo XX como Octavio Paz o Pablo Neruda. Para Bolaño, Vallejo es central como figura literaria. Es citado en varias de sus novelas y ensayos, siempre hecho a un lado del resto de los poetas latinoamericanos, siempre como una figura marginal o dolorosa, como el gran poeta y revolucionario que murió en el olvido, pero que seguirá siendo leído por muchos años.

Esta última preocupación es también constante en la novelística de Bolaño, el olvido en que caerán las obras en el futuro, un futuro inimaginable, digamos, el año 2666, en que ya todo será olvidado. “Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad.”<sup>82</sup>. En este sentido, en la novela *Amuleto* (1999) hay también un catálogo, que es una visión de la protagonista Auxilio Lacouture sobre el futuro de los libros del siglo XX, una profecía idiota, según la personaje: “César Vallejo será leído en los túneles en el año 2045. Jorge Luis Borges será leído en los túneles en el año 2045. Vicente Huidobro será un poeta de masas en el año 2045”<sup>83</sup>. Bolaño, a partir de la figura de Vallejo, explora el catálogo y el olvido, Vallejo el olvidado en su cama de la clínica Arago será leído en los túneles el año 2045. Finalmente, todos serán olvidados, según Bolaño, pero Vallejo ya persiste en Bolaño, en sus lecturas y en su escritura. Permanece como *spectrum*, como algo emanado y puramente nostálgico en lo no vivido, en el retorno de lo muerto y en lo invisible. De este modo, la escritura de Bolaño se entiende como una búsqueda nostálgica de la figura de los escritores de las vanguardias latinoamericanas, tal como señala José Promis: “Dicha práctica explica, además, el entusiasmo que siente Bolaño hacia los primeros Vanguardistas hispanoamericanos y, en particular, los estridentistas mexicanos”<sup>84</sup>. La búsqueda disparatada de Cesárea Tinajero, poeta mexicana estridentista, es el argumento de la célebre *Los detectives salvajes* (1998). Bolaño es un escritor “nostálgico de las vanguardias latinoamericanas”, su novelística es muchas veces relectura o apropiación u homenaje a distintos poetas o novelistas, reales o inventados, pertenecientes a este periodo literario. “Su aprecio de los vanguardistas encierra un indudable sentimiento de identificación. Bolaño descubre que una común

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Bolaño, Roberto: *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p. 96.

<sup>83</sup> Bolaño, Roberto: *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999. p. 134.

<sup>84</sup> Promis, José: *Poética de Roberto Bolaño*. en: Espinosa: Op cit. p. 52.

---

actitud de rupturismo, irreverencia y desafío de los cánones una como un puente sus concepciones literarias con las de aquéllos. Debajo del puente no hay nada, o a lo sumo, muy poco.”<sup>85</sup>

César Vallejo es el rostro que deviene imperceptible en la novela *Monsieur Pain*, tal como Cesárea Tinajero es la desaparecida, que aparece al final de la novela *Los detectives salvajes*, o como el apócrifo también Benno von Archimboldi, el novelista desaparecido en 2666. Archimboldi frecuentaba en la novela a un escritor francés, “un escritor más viejo que él, cuyos ensayos literarios le habían granjeado fama y reconocimiento, que le habló de una casa en donde se refugiaban todos los escritores desaparecidos de Europa. Éste escritor francés también era un escritor que había desaparecido, así que sabía de lo que hablaba, por lo que Archimboldi aceptó visitar la casa”<sup>86</sup>. Esta casa de los escritores desaparecidos bien puede ser la novelística de Bolaño, una casa hecha de novelas, en las que la búsqueda siempre muchas veces es la búsqueda de un escritor desaparecido. Todos están en esa casa “*Clínica Mercier. Casa de reposo-Centro neurológico*. Sin sorpresa comprendió de inmediato que el ensayista lo había llevado a un manicomio”<sup>87</sup>. El lugar de los escritores desaparecidos es, sin duda el de la soledad, la clínica o la casa de reposo o el manicomio. Vallejo en *Monsieur Pain*, yace de un modo similar al de estos escritores desaparecidos de 2666.

Vallejo, a diferencia de los dos últimos, fue real, existe su pintoresca y extraña biografía, su obra inmensa e inextricable. Es un rostro que se hace clandestino, el rostro de un sudamericano pobre, devorado por las fiebres. Vallejo es ese escritor desaparecido, personaje tan recurrente en el último Bolaño. Es el escritor buscado, que no puede ser visto, perseguido, sacrificado. El sujeto buscado y paradójico, que se niega a la observación médica por no encerrar nada visible, que desbarajusta las esferas celestes y el bien común, en el decir de los españoles que lo quieren ver muerto. Vallejo es la figura del poeta que muere desdichado y pobre, pero vislumbrando acaso lo que los otros no pueden. Es para Bolaño, si seguimos el catálogo de *Los detectives salvajes*, un poeta único, diferente al resto de las glorias de la poesía hispanoamericana del siglo XX, como Paz o Neruda.

Vallejo está representado en la novela como lo que deviene imperceptible y clandestino. Rodeado del mal fascista que propugna un orden desde el asesinato, un orden contra el absurdo que exuda el enfermo desde su lecho. La novela plantea un ambiente violento y oscuro, con una atrocidad casi patente, con lluvias y tinieblas, un París lleno de pasajes violentos, obscenos, monstruosos. Un París de entreguerras que prefigura la amenaza del fascismo y la guerra, y que a su vez recuerda la primera gran guerra. Un lugar tristísimo, con algo terrible que está a punto de pasar. Es en este lugar donde Bolaño reescribe a Vallejo, intentando “...repetir la paradoja de Dante, que encuentra en el infierno a sus poetas favoritos”<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Op cit.

<sup>86</sup> Bolaño: 2666. pp. 1073-1077.

<sup>87</sup> Ibid,

<sup>88</sup> Bolaño: *Bolaño por sí mismo*. p. 98.

---

# BIBLIOGRAFÍA

- Bolaño, Roberto: *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999
- \_\_\_\_\_ : *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999
- \_\_\_\_\_ : *Tres*. Barcelona: El acantilado, 2000
- \_\_\_\_\_ : *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004
- \_\_\_\_\_ : *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004
- \_\_\_\_\_ : *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Selección de Andrés Braithwaite. Prólogo de Juan Villoro. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006
- Vallejo, César: *Obra poética completa*. Madrid: Alianza, 1982
- \_\_\_\_\_ : *Obra poética*. Santiago: Editorial Universitaria, 1997 (Colección Archivos, Allca XX)
- \_\_\_\_\_ : *Obras esenciales*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Lima, 2003
- Barthes, Roland: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2003
- Benjamin, Walter: "Breve historia de la fotografía" En: *Sobre la fotografía*. Valencia: Pretextos, 2004
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2000.
- Elizondo, Salvador: *Camera lucida*. México: F.C.E, 2001.

Espinosa, Patricia: Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago: Frasis, 2003

Foucault, Michel: El nacimiento de la clínica. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004

Herralde, Jorge: Para Roberto Bolaño. Santiago: Catalonia, 2005.

Higgins, James: Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo. México: Siglo veintiuno editores, 1970

Larrea, Juan: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: Centro de estudiantes de Filosofía y Artes, 1957

Schwob, Marcel: *Las vidas imaginarias*. Buenos Aires: Longseller, 2005

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996.