

MONSIEUR PAIN, DE ROBERTO BOLAÑO

a dor da história

Graciela Ravetti
UFMG / CNPq

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura do romance *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño, como caso exemplar do transgênero performático que, na contemporaneidade, experimenta formas e linguagens para dar conta das tragédias pessoais e históricas sem cair no didatismo. Para isso busca-se elaborar uma reflexão teórica sobre esta obra da perspectiva da experimentação acerca da representação pela linguagem da dor e das perdas pessoais e culturais, individuais e coletivas, enfim, políticas.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa contemporânea, América Latina, Bolaño,
César Vallejo, Guerra Civil Espanhola

Autor de obras que estão se tornando clássicas na literatura contemporânea da América Latina, o chileno Roberto Bolaño (Santiago 1953 – Barcelona 2003) é um nome que vai crescendo velozmente quanto ao montante de leituras que estão sendo realizadas sobre sua obra e a enorme quantidade de leitores que cativa. Devedor das mais diversas linhas da narrativa mundial, de Thomas Bernhard a G. W. Sebald, de Cervantes a Borges, passando pelos românticos europeus e latino-americanos, surge com uma escrita de estilo inconfundível e consegue se estabelecer como uma espécie de feixe de vetores literários contundentes. Para além de sua ampla experiência internacional – morou e morreu na Espanha, passou grande parte de sua primeira juventude no México –, de sua bagagem considerável de leitura assim como de sua interlocução com muitas figuras importantes da literatura de expressão hispânica das últimas décadas do século 20 (Enrique Vila Matas, Javier Cercas, Rodrigo Fresán, Nicanor Parra), ele conseguiu manter um perfil pouco ostensivo, mas bastante influente no médio literário, especialmente depois de sua morte prematura em 2003, pela qualidade surpreendente de sua linguagem e também por conta de sua prática de exteriorizar opiniões entusiastas ou lapidárias sobre seus colegas de profissão e sobre o funcionamento do âmbito literário, o que inaugura ou, melhor, recupera em moldes novos um exercício de crítica literária que andava em baixa na pós-modernidade.

O livro que me ocupa neste artigo, *Monsieur Pain*, 1999 (publicado por primeira vez *La senda de los elefantes*, em 1994), escrito – segundo declarações de Bolaño – em 1981,

mostra a complexidade de seu itinerário criativo, resultado tanto de inspiração quanto de leituras e de ressonância de discursos que revelam afinidades políticas e literárias. Afiliado a uma tradição cervantina e borgiana, visível também na obra de grande parte dos autores do século 20, sua escrita tem como característica mais imediatamente explícita a narração ancorada na realidade vivida em convergência com mundos intensamente imaginados e episódios históricos. O confronto com uma imensa parte da tradição da literatura mundial, o esforço por problematizar o fazer literário com o rigor de um crítico e de um teórico de grande fôlego e, finalmente, mas não menos importante, o movimento de imersão obsessiva num tema, acaba por produzir uma escrita que exerce no leitor o efeito de revelar a enorme ignorância e desinteresse sobre o presente, o passado e até pelo porvir, de grande parte dos indivíduos contemporâneos, ocasionalmente leitores. Embora pareça existir para Bolaño a plena evidência da impossibilidade de resgates totalizadores e ainda que ele compartilhe que algumas compreensões sobre a História mostram a humanidade condenada irremediavelmente a ter acesso só a versões sobre fatos já ocorridos e nunca a certezas consoladoras, nem por isso essas percepções e convicções sobre a precariedade do conhecimento estendem-se como convite a deixar-se amedrontar pela opacidade de qualquer tema histórico-poético, seja que funcione como retificação ou como provocação formal ou temática. De modo exemplar na obra de Bolaño, os impasses de sentido acerca de fatos históricos, quase exclusivamente aqueles que se caracterizam por serem especialmente vividos como traumáticos pela sociedade no presente, são encarados e desenvolvidos com especial cuidado nos seus escritos, nos quais parece restar somente o caos e a incognoscibilidade aumentados pelo clamor incessante dos vestígios espectrais que se alastram pela terra. No romance *Monsieur Pain*, os restos são os do poeta César Vallejo, envolvido na Guerra Civil Espanhola e na articulação comunista da época. Sabe-se que Vallejo ajudou na formação de Comitês de Defesa da República Espanhola, que atuou em Barcelona junto ao Conselho de Defesa das Milícias antifascistas de Catalunha e que participou, em julho de 1936, junto com outros intelectuais, do Segundo Congresso Internacional de Escritores Antifascistas em Defesa da Cultura, atividade que acabou estimulando a composição do livro de poemas *España, aparta de mí este cáliz*. É possível hipotetizar que o romance apresenta certas marcas que levam a pensar o penoso que deve ter sido para o escritor chileno escrever em face a dois assuntos que lhe eram visceralmente caros: a vida/morte de um genial poeta latino-americano e as sequelas das guerras do século 20. Mesmo que o tema da Guerra Civil Espanhola não seja formulado como problema a ser discutido como tal no romance, surge nas entrelinhas como um vetor subterrâneo entretecido a uma zona fantasma de justificativas sobre o aceite e participação das pessoas nos conflitos bélicos, conflitos que acabam sendo sempre intelectualizados e domesticados na tentativa de atenuar não só a gravidade dos fatos como também a responsabilidade da sociedade nas inexoráveis consequências.

No contexto da experimentação de formas de representação pela linguagem da dor e das perdas pessoais e culturais, individuais e coletivas, enfim, políticas e humanas, compreende-se logo o programa poético de Bolaño de recuperar figuras históricas e de existência comprovada – Vallejo, neste caso – ao tempo que é possível seguir e discutir seus traços críticos, introduzidos a partir de suas leituras de formação junto com a narratividade fabuladora que o caracteriza e que faz coro à tradição milenar de narrar

para não morrer, de escrever contra a morte, tão tematizada na literatura contemporânea, como é o caso, só para exemplificar, de José María Arguedas em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* e de praticamente a obra completa de Jorge Luis Borges. É o que se pode perceber com clareza quando o autor primeiro faz o leitor recuar até o ano de 1938, para depois voltar ainda mais no tempo, a 1920, para colocar o leitor em contato com a problematidade instalada no ambiente sempre bélico dessas décadas, no que se refere à precariedade tanto das justificativas quanto das consagrações heroicistas dos conflitos armados – Primeira Guerra Mundial e Guerra Civil Espanhola. Outras datas, objetos e personagens tornam-se paradigmáticas na trama e pedem por trabalho interpretativo que, se pensado como um clarificador de questões históricas, estará sempre fadado ao fracasso: as velhas fotografias embaçadas de 1920; a gravura de Félicien Rops; as personagens excêntricas, como os rapazes que constroem cemitérios marinhos em miniatura (talvez uma alusão a Valéry) nos quais se revelam cenas de guerra; o filme *Actualidad*, assistido por várias personagens do romance. Não há temporalidade nem espacialidade específicas que sejam inerentes a esses episódios em particular. Na verdade, as paisagens urbanas e as apresentações de personagens individuais e de grupos compõem um continuum na narrativa: diversos espaços e tempos são figurados como uma fórmula cujo máximo comum é a violência mais ou menos institucionalizada e as erráticas ainda que inexoráveis consequências geradas ao longo de territórios e épocas diferentes, caindo inexoravelmente sobre as grandes majorias atormentadas pela ignorância, a miséria e o medo. As mesmas histórias ocorrem em tempos diferentes e em geografias diversas. Pouco importa se consegue ser demonstrada na realidade extratextual que a data de 1938 funciona como um ponto de contato entre eventos cruciais, ou se é ela mesma um acontecimento fundamental. Esse intervalo de dezoito anos desemboca num clímax que deixa o leitor latino-americano desabrigado em face das presenças do espectro do Poeta agonizante, da Guerra Civil Espanhola acontecendo muito perto do tempo e lugar onde transcorrem os fatos do romance e da Segunda Guerra, cuja preparação macabra está à vista e à percepção de todos.

O cenário da cidade de Paris como arena dos fatos é mais um ambiente rarefeito, construído por sensações difusas e nebulosas, pouco preciso quanto a referências materiais, como é habitual nos romances de Bolaño. Identificações e espelhamentos confusos se sucedem e misturam a máscaras paranoicas, à vigência dos sonhos e dos pesadelos “reais” demais, ao rigor dos desejos e às distorções produzidas pelo desregramento generalizado dos sentidos e ao cheiro da tragédia iminente. No ar paira o espírito sinistro da década de 1930, as lembranças tenebrosas das guerras e o medo ao desencadear das novas ondas de violência anunciadas na França ainda que já uma realidade na Espanha, algo como uma latente serpente se alimentando do núcleo da vida melancólica do entre-guerras. O pesadelo era velho, era passado que se tornava ameaça no presente, passado apenas dissimulado e vergonhoso, recorrente e implacável. De alguma forma todos em Paris eram sobreviventes da Primeira Guerra Mundial e se mostravam inermes e ignorantes, conformados com a ideia de que a qualquer momento iria começar ali um movimento semelhante ao experimentado no passado recente, que incluía destruição massiva e preparava outras. Essa cidade quase inexistente como tal na narrativa, e esse tempo fragmentado e sem o vetor rígido da linearidade, parecem ser representações de uma experiência inexplicável em termos de lógica racionalista, pelo lastro de atos, cenas, lugares e personagens acintosas que se sucedem.

A ideia da esfumaçada personagem de Monsieur Pain foi tomada por Bolaño, ao que parece, da menção a uma pessoa desse nome nos escritos de Georgette Vallejo, a esposa do poeta, que teria sido convocada por sua reputação de mesmerista para curar a Vallejo agonizante. A causa da morte de poeta peruano nunca foi esclarecida a contento e a terapia de Mesmer não deu resultado positivo, salvo o alívio do violento e continuado ataque de soluço que acometeu ao doente, um ilustre desconhecido na França e, portanto, também para o narrador protagonista. O último diálogo do romance e que encerra a parte principal da narrativa é ilustrativo sobre o assunto:

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 –, Aragón hizo un discurso.
– ¿Aragón? –murmuro.
– Sí –dice madame Reynaud–. Monsieur Vallejo era poeta.
– 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.¹

A iminente chegada de notícias sobre o andamento da Guerra Civil Espanhola além de acrescentar o pânico da população de Paris afirma a comprovação do avanço do nazismo, que está experimentando na Espanha armas e equipamentos de guerra nunca antes utilizados. O narrador e personagem protagonista, Pain, é um pacato e inofensivo francês, temeroso e fraco, enfrentado a forças obscuras, potências que ficam além, muito além, de suas possibilidades de entendimento. Ele ruma lembranças de sua participação, duas décadas antes, na Primeira Guerra Mundial, da qual saíra com uma mísera aposentadoria por invalidez. Torturado, carrega como herança os pulmões queimados, motivo pelo qual se sente um sobrevivente que sofre muito mais pelas feridas espirituais que pelas visíveis cicatrizes corporais. Foi por isso que desde então se dedicou às ciências esotéricas e se tornou adepto às ideias de Franz Mesmer, de quem lera a *Histoire abrégée du magnétisme animal* e muita bibliografia sobre o tema; era um *expert* no assunto. As ideias, bastante populares na época, de Franz Anton Mesmer, eram conhecidas desde 1772, e afirmavam que era possível curar doenças com o poder da mente. A base da ideologia de Mesmer, seu método terapêutico, descansava sobre a convicção de que a causa de quase todas as enfermidades era o desregramento nervoso, o que podia ser consertado por certas práticas de poder mental. Um mito cientificista registra que pouco antes de morrer, Pierre Curie poderia ter desenvolvido um trabalho na mesma direção do mesmerismo, fato nunca confirmado devido à morte inesperada do cientista francês por atropelamento, em 1906. Anos depois, segundo o romance de Bolaño, Terzeff, um suposto mesmerista, se suicida, circunstância que alimenta o rumor de que sua morte voluntária teria tido como causa a descoberta de elementos importantes para a comprovação das teses de Mesmer. Essa conjectura se opõe à que afirma que o suicídio do cientista teria

¹ BOLAÑO. *Monsieur Pain*, p. 72.

sido causado pelo amor não correspondido por Irene Joliot-Curie, também Prêmio Nobel (1935). Outra versão para o suicídio é a do mentor e amigo de Pain, Rivette, segundo o qual Terzeff, muito amigo de Pleumeur-Bodou, um ex-colega de Pain, furioso pelo fracasso de seu caso de amor com Irene, filha de madame Curie, é tomado por um desejo premente de refutar a famosa cientista, no que também fracassa. Tal série de estrondosos sucessos o teria levado, naturalmente, ao suicídio. É evidente a técnica narrativa de Bolaño, que introduz toda essa conversa sobre a possível comprovação científica das ideias de Mesmer, totalmente desacreditadas na medicina, para induzir a uma suspensão momentânea das crenças do leitor que, por momentos, é estimulado a alimentar uma bastante plausível dúvida sobre a referencialidade das personagens e situações.

No romance, na parte que transcorre em 1938, Pierre Pain é contatado por sua amiga, Madame Reynaud, para tratar o caso, estranho e aparentemente incurável, do marido de uma amiga sua, Madame Vallejo: assim começa a narrativa. Paralelamente, à maneira de um relato policial, Pain é perseguido nesses dias por desconhecidos que ele acha serem espanhóis. É interessante que Pain vê os supostos fascistas ou mafiosos que o perseguem, antes mesmo de saber que é o que sua amiga vai lhe pedir para fazer, antes mesmo, portanto, de saber da existência de Vallejo moribundo e de aceitar a encomenda. Mais tarde, ele chega a pensar que são médicos, porque os vê, ou acredita reconhecê-los, no grupo de médicos da clínica na qual César Vallejo (que deveria ser paciente de Pain, mas de quem não consegue chegar perto pese a seus denodados esforços) está internado. Entre sucessos, um mais estranho que o outro, uma noite os homens sinistros lhe oferecem, e ele aceita, um pagamento em aparência sem motivo concreto, a não ser que o objetivo fosse que ele não fizesse nada com seu futuro paciente, quer dizer, que deixasse morrer a Vallejo. Mas se essa era a motivação certa, nem as personagens nem o leitor têm nenhuma certeza, só ficam na suspeita. Pain aceita o suborno mas não abandona o caso, movido, por uma parte, por sua ética e, por outra, por estar apaixonado por Madame Reynaud.

A trama é labiríntica, soturna, ambígua, tal como o são as redes do poder que garantem o exercício impune da violência. Assim como as agências dos poderes maléficos são impossíveis de conhecer, assim também os poderes do bem – a cura das doenças – são incompreensíveis. Convocando um mundo que parece conspirar contra Pain para que seu paciente morra ou mesmo para ele não se encontrar nunca com o doente, a própria terapia, além da temporalidade e a espacialidade, afigura-se fantasmática. Pain só pode ver seu paciente uma vez sem que lhe seja possível aplicar nenhuma ação terapêutica na ocasião. O segundo encontro programado ou, melhor, desejado por Pain, nem chega a acontecer devido a circunstâncias que o afastam não só de Vallejo, mas também de Madame Reynaud. Pain tem então um sonho delirante no qual se vê e se sente engolfado em um labirinto, em muitos aspectos semelhante à clínica Arago, onde se encontra internado o seu sempre futuro paciente. A oportunidade para resolver o difuso mistério, que envolve médicos e hospitais, políticos e mafiosos, notícias das ciências esotéricas e da tecnologia bélica, mortes sinistras e violentas, explosões e suicídios, se dá quando, logo após reconhecer um dos espanhóis que o subornaram, Pain empreende uma perseguição com a intenção de descobrir alguma pista que ilumine as trevas nas quais se encontra não só ele, como também o sacrificado leitor. Após uma longa caminhada, o suposto bandido chega a um cinema e, nesse momento, Pain percebe que

na verdade não fora ele, com sua astúcia detetivesca, quem seguira pistas. Na verdade, tinha sido conduzido, como um burro atraído por uma cenoura: encontra aí seu antigo companheiro Pleumeur-Bodou assistindo a um filme que, logo descobre, está elaborado entre o documentário e a ficção, no qual o próprio Terzeff aparece, filmado junto com outros no laboratório em que desenvolviam suas pesquisas, laboratório que fora a tumba de 20 cientistas que estavam trabalhando com algo relacionado a radioatividades, vítimas de uma explosão muito suspeita, e da qual se salvara só um, Michel. Pleumeur-Bodou conta então que Terzeff fora admitido entre muitos aspirantes, inclusive ele mesmo tinha sido rejeitado. Enquanto assistem ao filme, ambíguo e suspeito como tudo no romance, Pleumeur-Bodou relata que sua vinda da Espanha deve-se exclusivamente ao desejo de ver esse filme, agora *cult* e histórico, porque Terzeff fora seu amigo e na Espanha estava proibida sua exibição. A lembrança do incêndio do laboratório onde trabalharam quando eram jovens, as perseguições, o suborno, os espaços sinistros, tudo parece ir na direção de caracterizar secretas e sinistras preparações bélicas, apenas vislumbradas, e revelar o panorama psíquico reinante na espera passiva da inevitável barbárie. Interessa frisar o uso inusitado feito por Bolaño do material que a recente tradição do testemunho lhe disponibilizava.

Pain aproveita para tentar saber algo sobre o suborno do qual tinha participado, mas Pleumeur-Bodou aprofunda a ambiguidade dizendo que talvez tudo não passasse de uma brincadeira e o aconselha a não se preocupar pelo assunto. Voltando ao filme, Pleumeur-Bodou se diz conhecedor de outra versão dos fatos – a terceira para o leitor –, que afirma que Terzeff nunca sequer conhecera Irene, que teria sido simplesmente um frequentador do círculo de Madame Curie e que a autêntica causa de seu suicídio era mais um mistério nunca esclarecido. Pleumeur-Bodou revela que trabalha nos bastidores a mando dos fascistas na Espanha aplicando seus conhecimentos mesmeristas para otimizar os interrogatórios de prisioneiros ou supostos espias. Pain constata, ao longo da conversa, algo que já sabia: que os colegas de juventude estão em posições opostas em um momento de tensões violentas e em clima de guerra na França e de guerra declarada na Espanha. Pleumeur-Bodou apoia a causa dos fascistas, e outros antigos colegas ficaram ou no bando contrário, ou simplesmente não se engajaram em nenhuma das partes dos conflitos. No momento em que Pain começara a seguir o espanhol, achou que ia descobrir ou pelo menos averiguar algo que o ajudasse a entender a causa de tanto interesse pelo moribundo Vallejo, mas depois da cena do cinema e da conversa com Pleumeur-Bodou o mistério se acirra. O passado se presentifica não só com a figura do ex-colega que aparece como saindo fantasmaticamente de alguma caverna misteriosa do passado, como que o filme que está passando na tela do cinema, com a contundência da imagem visual, *revive* mortos, os faz falar e, com isso, solicita para eles um lugar materializado na lembrança.

Depois dessa experiência e da cena do delírio, Pain consegue articular um ardiloso plano para entrar no hospital e, finalmente, chegar até Vallejo, mas o tempo está exaurido: o poeta já está morto. Como epílogo, Bolaño coloca breves notas sobre quase todas as personagens do romance, com o título de *La senda de los elefantes*, que recolhe fragmentos de vidas perdidas, como a do próprio Vallejo.

Os principais núcleos dramáticos do romance têm um débil fio organizador na personagem de Monsieur Pain em suas buscas, todas fracassadas, de objetivos simples e

triviais, baseados no tema do mesmerismo que aparece também como sendo mais uma expectativa frustrada para o leitor. Monsieur Pain pensa que o estado mesmérico se avizinha o bastante à morte como para lhe provocar satisfação, fazendo eco à epígrafe do romance, retirada do conto “Revelação mesmérica”, de Edgar Allan Poe.

A epígrafe:

P. – *¿Le aflige la idea de la muerte?*

V. – *Muy rápido. ¡No..., no!*

P. – *¿Le desagrada esta perspectiva?*

V. – *Si estuviera despierto me gustaría morir, pero ahora no tiene importancia. El estado mesmérico se acerca lo bastante a la muerte como para satisfacerme.*

P. – *Me gustaría que se explicara, Mr. Vankirk.*

V. – *Quisiera hacerlo, pero requiere más esfuerzo del que me siento capaz. Usted no me interroga correctamente.*

P. – *Entonces, ¿qué debo preguntarle?*

V. – *Debe comenzar por el principio.*

P. – *¿El principio! Pero, ¿dónde está el principio? Revelación mesmérica. Edgar Allan Poe.²*

A trama do romance está visceralmente entretecida não só com um reconhecimento oblíquo da Guerra Civil Espanhola mas também com a focalização de certos dados históricos que parecem estar na base da dor (*pain*) das pessoas. O texto se elabora às custas de uma figuração que funciona como um desafio aberto a toda esperança cognitiva racionalista ou positivista sobre as causas dos eventos trágicos. Entram em jogo saberes na fronteira do aceitável, situados em algum ponto entre ciência e fraude, pontos negados ainda que conservados em confronto com o hegemônico aceitável, dando lugar a um quadro em que a atenção passa a recair na tentativa de reescrever a história da modernidade literária sob a égide de conhecimentos e práticas não legitimados mas que constituiriam a contraparte da episteme que lhe é contemporânea.

O melodrama não está ausente no romance de Bolaño. Pelo contrário, desliza suas linhas de compreensibilidade em suas formas mais clássicas para acrescentar uma nova complexidade ao que a narrativa vai delineando desde o início. No final, decorre uma ruptura brusca com a constatação da morte de Vallejo, em que o único consolo possível parece ser o do reconhecimento da absoluta e demolidora compreensão de que não resta nenhuma outra alternativa que não a da sensação ou intuição de que a História é um pesadelo, vivido com mais realismo nos sonhos e nas visões artísticas informados pela relação performática com o passado: o filme, o reencontro com personagens que se acreditava mortas, a crença na prática mesmérica. Porém, a série de provações cada vez mais complicadas do narrador acaba oferecendo uma totalização *sui generis* ou uma mensagem que, ainda que sem um sentido orientador decisivo, fortalece a tese da impossibilidade de conhecer, não digamos o passado, mas nem o presente. O melodrama corre também por conta do filme a que assistem as personagens no bizarro encontro no cinema onde se misturam as cenas filmadas – misteriosamente, diga-se de passagem – “reais”, que reproduzem fatos vividos pelas personagens com outras ficcionais. É melodramática também a condição de acumulação de fracassos que acometem ao protagonista assim

² BOLAÑO. *Monsieur Pain*, p. 5.

como a relação de amor aparentemente não correspondido por Madame Reynaud, mas que deixa no ar, no desfecho, a percepção digna de lástima da dor por um amor contrariado. A cena do encontro dos dois, muito depois de acontecidos os fatos narrados, com a moça casada com outro, deixa um sabor de melancolia. A dor do título é também, um pouco e de modo oblíquo, a dor das pessoas nas guerras e nos exílios; o sofrimento provocado pela miséria econômica que espreita a todos; as penas pelos amores malsucedidos, como o de Pain, que termina sozinho e triste, mais um habitante anônimo nas ruas de Paris pouco antes da Segunda Guerra.

As histórias triviais e aparentemente desgarradas de uma trama narrativa controlada por um narrador férreo são ou parecem ser as marcas das rasuras do que realmente importa. Na passagem da morte narrada com que a narrativa se encerra também acabam as esperanças de intervir no processo de Vallejo, internado sozinho num hospital que parece uma prisão ou um pesadelo claustrofóbico. O desfecho do livro, com a morte do poeta, evoca o redemoinho sócio-histórico no qual ele fora absorvido e devorado. Bolaño insere seu romance nos debates críticos sobre a representação das guerras, passando longe de sonhar com a realização de uma obra programática. Nos ares rarefeitos da contemporaneidade, com a consciência dos deveres que a memória impõe e a aversão aos perigos que supõe a fidelidade ao passado, a forma poética não poderia ser limite cerceador nem mero veículo para a expressão e comunicação de um conteúdo. Produzindo a forma como incompletude, o poeta também produz a ficção retórica da falta de retórica para o que deve ser dito, compondo-a como estrutura a ser recebida como ausência de estrutura.

O princípio, então, como no conto de Poe, qual é, onde está? Quais as causas? Onde os remédios?



RESUMEN

Este artículo propone una lectura de la novela *Monsieur Pain*, de Roberto Bolaño, como caso ejemplar del transgénero performático que, en la contemporaneidad, experimenta formas y lenguajes para dar cuenta de las tragedias personales e históricas sin caer en el didactismo. Para eso se busca elaborar una reflexión teórica sobre esta obra desde la perspectiva de la experimentación de fuerzas de la representación por el lenguaje del dolor y de las pérdidas personales y culturales, individuales y colectivas, en fin, políticas.

PALABRAS-CLAVE

Narrativa contemporánea, América Latina, Bolaño, César Vallejo, Guerra Civil Española

REFERÊNCIA

BOLAÑO, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.