



## Bolaño con Deleuze: El hipo como enfermedad de la historia en *Monsieur Pain*

Jorge Estrada<sup>1</sup>

Investigador no afiliado  
jorge.estrada.b@gmail.com

**Resumen:** El mal y la violencia, temas recurrentes en las narrativas de Roberto Bolaño, son impensables sin el motor histórico que las despliega. La historia los envuelve y así se vuelve el elemento clave de la poética bolañesca que aquí se explora con una lectura de *Monsieur Pain*. En la siguiente argumentación primero se pone de relieve un diálogo intertextual con la cuentística fantástica decimonónica y después se muestra cómo las tematizaciones del instante de irrupción de lo fantástico engarzan con las ideas de conmoción y conmoverse para plantear un núcleo inmanente desde el que se configura y reconfigura la historia. A partir de este núcleo se reconstruye el tratamiento ficcional que se da a la historia y a la memoria hasta llegar, por último, a una discusión sobre una ética de la representación en pugna con una visión ilustrada de la historia.

**Palabras clave:** Inmanencia – Modernidad – Teoría de afectos

**Abstract:** Evil and violence characterize Roberto Bolaño's narratives and are unthinkable without the historical motor that unfolds them. History contains them and thus represents the key feature from Bolaño's poetics, which is here examined with a reading of *Monsieur Pain*. The argumentation begins by shedding light on an intertextual dialogue with fantastic short stories from the nineteenth century and afterwards shows that the thematizations of an instant of shock and empathy stand in for an immanent core from which history is configured. This core allows to reconstruct the fictional treatment of history and memory and, lastly, leads to an ethics of memory and its antagonistic stance towards an illustrated conception of history.

**Keywords:** Immanence – Modernity – Affect Theory

---

<sup>1</sup> **Jorge Estrada** se licenció en Lengua y literaturas hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y se doctoró en el Instituto Peter-Szondi de Literatura comparada de la Universidad Libre de Berlín, donde su tesis "Experiencing Ethics with Sterne and Musil: a relentless character construction" (2019) fue distinguida con el predicado *summa cum laude*. Su actual proyecto como investigador independiente examina los efectos de sentido en la tradición cuentística latinoamericana del siglo XX con una aproximación multidisciplinaria que incluye retórica, estudios de afectos, hermenéutica, así como aproximaciones a la ética y el discurso legal en textos literarios.

Una pugna por la historia subyace a los relatos de Bolaño. La historia se vuelca en fragmentos historiográficos o biográficos, en autoficción, en invenciones contrafactuales y en pura ficción, como sucede en el cuento “El Ojo Silva” (2001) que ejemplifica este régimen representacional híbrido y comienza con el golpe de estado de Pinochet como trasfondo histórico, incluye guiños de la biografía del autor y termina dejando de lado el mundo histórico para adentrarse en una India imaginaria “a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*” (220). Sin embargo, más que erigir un telón de fondo para sus personajes, la historia en la obra de Bolaño es en muchos casos motor de la trama. Piénsese en *Estrella distante* (1996), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000) y “La parte de Archimboldi” de 2666 (2004), en cómo la dictadura en Chile, la matanza de estudiantes en el 68 mexicano y la espinosa historia de Alemania a lo largo del siglo XX encauzan el destino de los personajes y definen sus posibilidades de acción y reacción. Estos mundos ficcionales adquieren vida gracias a una especificidad histórica que ancla elaboradas versiones imaginativas (Leyne, Tóibín 151) y que nos invita a afinar nuestro juicio. Por ejemplo, personajes y eventos históricos, como las tertulias literarias en la casa de un torturador del régimen, muestran en *Nocturno de Chile* momentos en los que la literatura como práctica social choca con un régimen sangriento, es decir, momentos que nos exigen reflexionar en qué medida está implicado un intelectual en su entorno político (J. Franco 114-119). Otro ejemplo de este juego con la historia es evidente en *Amuleto* y en el modo en que la anécdota documentada sobre la poeta Soust Scaffo –refugiada en un baño de la universidad mientras militares invaden las instalaciones– es el pretexto que da vida a Auxilio Lacouture e impulsa un monólogo visceral desde un baño-atalaya que está fuera del espacio-tiempo y por eso le permite desarticular la sucesión de eventos para refutar el “discurso lineal de los vencedores” y, desde la imaginación, volver la historia algo presente (Schmuckler 115, 122). O, como último ejemplo, uno puede argüir que el devenir de Hans Reiter en el escritor Archimboldi es inseparable del trasfondo histórico, pues su formación comienza con una infancia en Alemania tras la Primera Guerra Mundial, continúa durante la Alemania nazi y con

experiencias en el frente este, y termina con la pregunta implícita sobre cómo hacer literatura y representar el mundo en medio del horror.

Sin embargo, a pesar de los diversos anclajes históricos, en todos los relatos hay una escena que se repite: al moverse por mundos históricos los personajes chocan con catástrofes que los dejan perplejos; la violencia los sobrepasa y los conmueve a tal grado que tras volver en sí sólo pueden conmoverse sin llegar completamente a entender ni representar el mal que sufrió su generación. Para estos personajes, la historia es un campo en el que las experiencias individuales, la violencia y el mal como dimensión simbólica están en constante forcejeo, se definen recíprocamente, se desarrollan alrededor del motivo de conmoción/conmoverse y desembocan en una crítica a las posturas ilustradas y trascendentales frente a la historia. En la historia reside el mal como experiencia y como efecto generado por imaginarios que lo perpetúan, que lo identifican como eso que se debe rechazar y castigar. El mal es lo negado por consenso y es tanto *pathos* que destruye como hecho histórico que en la escritura de Bolaño debe volverse irreconocible por dos razones: para evitar la tiranía de la historia y para escapar de las prácticas que la historia nos pretende enseñar y legar como certidumbre (González 36-37).

En este contexto, *Monsieur Pain* (1999) resulta fundamental para entender la ficcionalización de la historia y el trabajo de la memoria en la obra de Bolaño. Presenta un enigma que no es tal, a saber, la muerte de César Vallejo en los albores de la Segunda Guerra Mundial:

de qué enfermedad adolecía el señor...

– Vallejo –dijo madame Reynaud, y añadió, igual de escueta–: Hipo. [...]

– ¿Hipo? –pregunté con una triste sonrisa que quería ser respetuosa.

– Se está muriendo –afirmó con vehemencia mi interlocutora–, nadie sabe de qué, no es una broma, debe usted salvarle la vida (17).

Vallejo muere a causa de un hipo. Ese es el enigma y la premisa que la novela se propone explorar. Los doctores y el mesmerista que trataron a Vallejo nunca dieron con un diagnóstico correcto (S. Franco 485) y por eso Bolaño puede postular una causa que no sólo sorprende, sino parece tan absurda que abre un espacio de indeterminación y permite al relato moverse entre el género fantástico y el detectivesco. El hipo, que no parece conectado con sus efectos fatales, evade

cualquier explicación sencilla de causa-efecto y nos deja con incertidumbre, con una duda que equipara la pregunta ¿qué pasó en el pasado? con la duda que define al género fantástico, es decir, ¿se trata de un suceso sobrenatural? (Todorov 29) Para abordar esta cuestión, Bolaño dialoga con un género literario, plantea el hipo como no-enigma y propone una forma de entender la historia que coquetea con lo contrafactual y postula un núcleo inmanente desde el cual se genera el conocimiento. El hipar de Vallejo funge como singularidad, es decir, sobrepasa el umbral subjetivo de la duda, localiza la incertidumbre en el evento mismo (Deleuze *Logique* 11-12) y perfila un núcleo virtual alrededor del cual se despliegan variaciones. De esta manera, la experiencia que se deriva de la historia se vuelve *fantástica, pero no sobrenatural*, es decir, se acerca a la forma propuesta por Borges y Bioy para conformar, cultivar y entender un género (Prieto).

Para sacar a la luz la pugna de *Monsieur Pain* con la visión ilustrada de la historia y revelar el trabajo de la memoria que se articula en el instante de verse conmovido y conmovido, primero analizaré cómo se entrecruzan en el relato la literatura fantástica y la modernidad. Esta relación con lo fantástico prepara el camino para explicar, como segundo paso de la argumentación, por qué el hipar enferma la historización del tiempo al perfilarse como un mínimo de repetición y diferencia sin concepto. En un tercer momento reconstruiré el trayecto del hipo desde el eco y lo ficcional hacia la historia. Por último, argumentaré que esta desarticulación por medio de variaciones contrafactuales desemboca en una postura anti-ilustrada y en una ética de la memoria. La finalidad de este itinerario argumentativo, independientemente de los temas que entrelaza, es sacar a la luz cómo se estructura un núcleo inmanente en *Monsieur Pain* y qué repercusiones tiene este horizonte inmanente para la ética y la historia.

### **Espectros fantásticos en la modernidad narrativizada**

En *Monsieur Pain* la historia se vuelve fantasmagórica incluso antes de iniciar el relato. A pesar de que la “Nota preliminar” de Bolaño informa que “todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad” (12), el relato adquiere matices funestos porque líneas adelante tiene el fechado “París, 1938”, el cual no sólo reafirma lo

histórico, sino que nos sitúa en las puertas de una catástrofe: su insistencia en el substrato histórico nos recuerda que la trama se desenvuelve en medio de un bullente antisemitismo, poco antes de que estalle la Segunda Guerra Mundial, París sea ocupada por el ejército alemán y se perpetre un genocidio. Por su lugar en el imaginario al que recurre constantemente Bolaño, la Segunda Guerra Mundial invita a pensar en rompecabezas históricos, en eventos catastróficos que trastocan cualquier fundamento y obligan a replantearse la concatenación de acontecimientos que llevó hasta ahí. Este presagio de una catástrofe es un primer indicio sobre un trabajo de memoria que es continuo y que trae espectros del pasado por medio de un heterogéneo imaginario literario y cinematográfico que permite a la obra de Bolaño moverse entre márgenes culturales (Ríos 179). Aquí se trata en específico de un imaginario de espías que se establece en los primeros párrafos. Después de que el protagonista Pierre Pain recibe un telegrama urgente concertando una cita, sale apurado y al instante se ve envuelto en una historia que evoca escenas de novela negra y –como lo muestra el narrador en primera persona con su valoración en retrospectiva– de lo fantástico que evade cualquier comparación:

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. [...] en lugar de apartarse para que pudiera seguir descendiendo [...] 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. Policías, pensé (15-16).

Gabardinas, sombreros y rostros ocultos de incomprensibles hispanoparlantes en un nivel inferior a un francés en París establecen la tónica policíaca. Lo que no es evidente, no obstante, es cómo esta escena subvierte al mismo tiempo el género. Mientras el encuentro al que corre el protagonista anuncia un misterio, este encuentro previo plantea una nueva incógnita: ¿quiénes son estos individuos? Esta es una digresión que multiplica las preguntas y que se revelará como el germen de un contagio que no desemboca en solución alguna. Ya sean comentarios

incidentales o pistas que desembocan en un callejón sin salida, las digresiones sirven para aplazar la solución del enigma e incluso, si más adelante resultan tangencialmente relacionadas con los acontecimientos principales, su función es principalmente desestabilizadora. Sus ramificaciones vuelven la historia inaccesible y atentan contra el orden que lo policíaco busca restablecer (Oliver 37-40), ya que no sólo entorpecen “las operaciones del raciocinio [que] permiten que la voz tranquilizadora de la razón ordene lo informe” (Sepúlveda 105), sino también se regodean en lo informe y lo identifican como una singularidad, un instante o “simulacro de eternidad” que nos pone ante un parteaguas genérico. Por un lado, tenemos lo detectivesco; por el otro, la literatura fantástica; entre ambos, una apuesta por la modernidad.

El primer síntoma de esta modernidad enferma es la digresión que, al arrancarnos de una línea narrativa y confrontarnos con un instante eterno, prefigura el verdadero misterio del relato, es decir, el hipo de Vallejo. Vallejo muere con cada hipo que se le escapa y aunque nadie dude de lo apremiante del caso la verdadera causa no sale a la superficie. Los médicos, quienes representan al cuerpo policíaco por su proceder apegado a la evidencia objetiva, con sus exámenes y auscultaciones no logran descubrir ningún síntoma físico: “El resultado era decepcionante. En efecto, Lemièrre 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.»” (59) Ante la falta de indicios más allá del hipar llaman al detective mesmerista que, como buen detective, tiene una mirada incisiva. Su capacidad perceptual le permitirá encontrar en ese hipar algo que se le haya escapado al sentido común de los médicos, algo que revele cómo el hipo no es un síntoma irrelevante o digresivo.

Esta posición antagónica frente al sentido común se establece claramente en la escena en la que Pain se encuentra con los individuos de la escalera. Ellos habían dejado una nota para citar a Pain y mostrarle que –contra las apariencias– un orden superior y azaroso rige esta historia en la que nadie lo persigue:

– Vaya, vaya... En fin, es irrelevante, ¿no? Una coincidencia, porque lo cierto es que no fuimos nosotros. –No lo dijo muy convencido–. Pero vayamos al punto central.

– ¿El punto central?

– El bien común –dijo–. O el sentido común, como usted prefiera.

[...]

–Ya puede adivinarlo –dijo–, queremos que se olvide de todo, de Vallejo, de su mujer, de nosotros, de todo (41-42).

Todo en este caso es una coincidencia. Sus partes no tienen relación directa entre sí. Lo cual sorprende porque todos los personajes tienen la certeza de que el caso existe, pero las pistas que revelarían más información y las sospechas que ayudarían a aclararlo no son verificables; los hechos y las acciones no logran reflejar la voluntad o intención que los motivó (Sepúlveda 106-114). Por eso, estos diversos elementos arbitrarios giran en torno a un núcleo y se agolpan hasta desvanecer los límites entre el bien común y el sentido común. La alianza entre esta dupla deja de parecer un juego de palabras que busca crear una atmósfera de misterio, si se piensa el sentido común en el contexto de un pensamiento trascendental ilustrado, por ejemplo, en los términos de la *apercepción* kantiana. La *apercepción* kantiana da cohesión y unidad tanto a lo experimentado como al yo y se refiere a los mecanismos mentales o “parámetros previos” que hacen posible una experiencia (Willascheck et al. 147). Visto así, el sentido común se refiere a una idea de mente y razón que ha sido universalizada, se basa en la forma de una ley o en generalizaciones y sirve para afianzar una visión factual del mundo y legitimar un consenso. Las generalizaciones dan un fundamento a las ciencias, nos permiten identificar lugares y un espacio en un marco común a todos, e incluso la forma de la ley es lo que ejemplifica el imperativo categórico de Kant, es decir, ético es aquello que uno estaría de acuerdo en elevar al rango de ley natural. Este justamente es el punto en el que el sentido común que revela un mundo estable se cree capaz de revelar un futuro utópico y se vuelve el bien común.

Esto quiere decir que, si el sentido común viniera guiando la historia desde hace tiempo –como afirman los personajes misteriosos que buscan a Pain–, entonces estaríamos frente a una causa sin fundamento material: una consciencia hipostasiada y vuelta “centro” de todos los efectos que a Pierre Pain le parecen evidencia y pistas inconexas. De este centro irradia tanto la certeza de lo que ya

fue en el pasado como la certeza sobre el futuro que esperan los agentes y que sólo requiere la inacción de Pain para realizarse. Si el protagonista no se interpone ante el sentido común, el bien común llegará por sí solo.<sup>2</sup> Tal afirmación desconcierta al protagonista y paradójicamente su reacción es beber para pensar mejor:

Pasé los labios por el reborde de la copa. No podía pensar. La situación era, cuando menos, estrambótica. Hay que mantener el control, me dije. Bebí. Un trago largo con la vana esperanza de serenarme.

–Nuestra petición –recalcó la última palabra– no entraña, por supuesto, menosprecio alguno por sus facultades. [...]

Asentí con la cabeza y acto seguido me sentí despreciable.

–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...

Iba a protestar que no entendía una palabra de todo aquel galimatías pero decidí que era mejor callar (42).

Pain, en contra de lugares comunes, se alcoholiza para no olvidar, para poder pensar mejor, para no perder control de la situación y contrarrestar al sentido común que prevé y tácitamente encauza los acontecimientos. Esto podría parecer irrelevante e incluso insignificante porque Pain decide al final callar y acepta un soborno a cambio de no hacer nada. La embriaguez, no obstante, es el fármaco que le permite seguir dudando y, consecuentemente, buscando razones. Con las facultades trastocadas, el mundo deja de tener contornos delimitados y un curso previsible.

Esta conexión entre la embriaguez, el conocimiento y un mundo que se abre más allá de sus parámetros normales tiene un ascendente romántico que invita a indagar en intertextos detectivescos y mesmeristas de la tradición fantástica decimonónica.

En “The Murders in the Rue Morgue” (1841) de Poe, el narrador de este cuento seminal establece que las capacidades analíticas de un detective parecen “to the ordinary apprehension preternatural” (369) porque sobrepasan al sentido común o, mejor dicho, lo llevan al extremo. Un análisis –afirma el narrador– depende de

---

<sup>2</sup> Para la alianza entre sentido y *bon sens* como eje trascendental que prevé, véase Deleuze *Logique* 96, 205.



la complejidad del sistema en el que se desarrolla y es más certero en sistemas cerrados con unidades distintas; en el juego de damas, por ejemplo, elementos y posibilidades son evidentes para todos, se pueden controlar y tornarse en aciertos o errores, pero nunca hay duda sobre su naturaleza (369). En este sistema las posibilidades de acción son finitas y no como en el ajedrez donde son funcionales y situacionales. Por eso, para el detective y su visión panorámica sobre la combinatoria, se trata de un juego en el que “mind struggles with mind” (370). La forma en que se desenvuelve un juego está en gran medida prevista, así que lo que cuenta es la capacidad de despistar al oponente. El detective es entonces un jugador aventajado que se mueve en los límites del sentido común. Sabe dirigir la mirada, aguzar la atención y captar más información que el observador común. Incluso puede ir un paso delante de sus oponentes gracias a inferencias que incursionan en el futuro de una combinatoria dada. Asume, sin embargo, que todos juegan el mismo juego. Los contrincantes adoptan la misma razón y, aunque algunos identifiquen más detalles, tienen la misma evidencia a la mano.

Este es el tipo de juego en el que se ve envuelto Pain y por eso tiene la sensación de haber entrado en escena “con la película ya empezada” (38). La historia se ha estado jugando bajo los términos del sentido común y por eso no importa lo que haga, el resultado –independientemente de los agentes que lo impulsen– será el mismo. Se volverá historia porque este tipo de mundo se desenvuelve siguiendo el determinismo mecanicista que justamente separa lo policiaco de lo fantástico (Todorov 55). El detective y su mundo analítico apelan a un tipo de imaginación que, como establece el cuento de Poe, se aleja del ingenio fantasioso, pues no depende de una creatividad desaforada, sino que crea imágenes mentales sobre lo posible y lo accesible en el mundo de la ciencia y el sentido común (371).

El mesmerista también es contrincante del sentido común, pero la idea de un detective mesmerista esconde una ligera contradicción porque el detective y el mesmerista se mueven en direcciones opuestas. Mientras el detective lleva el sentido común hasta sus límites, el mesmerista lidia con un pandeterminismo sobrenatural (Todorov 51). Los dos, no obstante, comparten el interés por disipar la duda de lo fantástico y explicar “un événement matériel défiant la raison”

(Todorov 52). Para ello adoptan diferentes posturas frente a lo material. El detective lanza su mirada a los eslabones de una cadena causal y con su habilidad inferencial prevé la forma en que se desenvuelve el mundo mecánico y sus agentes racionales; el mesmerista, por otro lado, reconoce en el mundo sólo efectos porque su habilidad le permite penetrar con ayuda de un intermediario hasta ese cajón de sastre rotulado con el nombre de “sobrenatural” y repleto de otras causas, causas paralelas e irreconciliables con el mundo del sentido común.

Al no iniciado, las explicaciones del mesmerista le parecerán una relación forzada entre series inconexas o, de acuerdo con la hipótesis del narrador de “Mesmeric Revelation” (1849) de Poe, se percibe como:

a train of ratiocination which, in my abnormal existence, convinces, but which, in full accordance with the mesmeric phenomenon does not extend, except through its *effect*, into my normal condition. In sleepwalking, the reasoning and its conclusion –the cause and its effect– are present together. In my natural state, the cause vanishing, the effect only and perhaps only partially, remains (629).

Estos efectos sin basamento causal refieren a maneras de sentir y percibir cuyas causas son imperceptibles porque su anclaje corporal está en la mente de una persona en trance. De esta manera implican un tipo de disonancia cognitiva y, además, ponen de relieve otro aspecto recurrente en relatos del mesmerismo, es decir, el lenguaje que da cuenta del trance. El papel del lenguaje se perfila en el extracto de “Mesmeric Revelation” que sirve de epígrafe de *Monsieur Pain*<sup>3</sup> y que enfatiza cómo una explicación está subordinada a un círculo hermenéutico, o sea, a preguntas que implican su horizonte de respuestas.

La capacidad de verbalizar lo experimentado en un trance tiene dos caras en los cuentos sobre magnetismo animal. El hipnotista puede interrogar a un médium para escuchar razones y descripciones que apelan a otra lógica, pero también puede generar una “impresión” con la cual adquiere dominio sobre la voluntad y lengua del otro. Por ejemplo, en “Der Magnetiseur” (1814) de E. T. A Hoffmann se relata cómo un estudiante recurre a técnicas mesmeristas para hacer que la mujer

---

<sup>3</sup> “P. I wish you would explain yourself, Mr. Vankirk. / V. I am willing to do so, but it requires more effort than I feel able to make. You do not question me properly. / P. What then shall I ask?” (Poe 630).

a quien pretende olvide el nombre de un rival de amores: “Bald darauf sprach sie gar nicht mehr, nur eine Bewegung der Lippen zeigte, daß sie sprechen wollte, und wie durch irgend eine äußere Einwirkung daran verhindert wurde“ (Hoffmann 157-158).<sup>4</sup> Tras ese movimiento de labios, ese efecto, subyace una pugna de voluntades y una pérdida de control sobre sí mismo debido a la influencia del magnetismo animal. El resultado es callar, es decir, una acción contraria al *ethos* de un detective y, en cierta medida, también contraria al *ethos* mesmerista y a esa sed de conocimientos que incursiona más allá de la ciencia convencional. No hay que olvidar que los mesmeristas, como en “Der Magnetiseur” (161), son médicos y respetados intelectuales que, si bien obligan a callar, no es parte de su carácter detenerse. Quizá por eso a Pierre Pain le parece aborrecible su propia pasividad: “acto seguido me sentí despreciable” (42). Esa postura va en contra de su herencia de detective mesmerista que tendría que llegar a algún tipo de explicación. Además, “despreciable” como autovaloración suena incompatible con el carácter de un Dupin o de un Holmes, con sus afinadas capacidades cognitivas, su fuerte voluntad y dominio sobre el lenguaje. Bolaño retoma estos rasgos de dos tipos de relatos decimonónicos, los trastoca, parodia y lleva al absurdo, pues Pain no entiende, no reacciona: “Iba a protestar que no entendía [...] pero decidí que era mejor callar.” (42) Está a la merced de los acontecimientos y envuelto en una trama cuyas consecuencias no logra vislumbrar.

Los motivos del control del lenguaje y de la retórica necesaria para expresar el conocimiento del mesmerista implican otra faceta del sentido común que – impulsada por el humanismo– lleva al bien común. Esto sucede en la interpretación humanista del *sensus communis*, la cual deja de lado la unidad perceptual de la *aisthesis* junto con los fundamentos esquemáticos de lo universalmente inteligible para enfocarse en un *elocuencia prudente* que dé cohesión a una comunidad; por eso, ya no se trata de principios abstractos, sino de lo verosímil, de una verdad mediada por la retórica y la elocuencia jurídica; se trata, en última instancia, de un conocimiento apegado a una situación concreta y

---

<sup>4</sup> “Poco después ya no habló más, sólo un movimiento de los labios mostraba que quería hablar y cómo por medio de una influencia externa era detenida” (la traducción es nuestra).

sus circunstancias (Gadamer 25-29). Visto así, un detective humanista con la tarea de indagar en un pasado concreto y legado como certeza no se apegaría a la evidencia ni a las inferencias posibles en un sistema combinatorio cerrado, sino buscaría fundar el bien común usando la historia como esa fuente de verdad que se aleja de un método racionalista y es, recuerda Gadamer con Cicerón, la “vida de la memoria” (29). Estas cuestiones no le son ajenas a Pain, pues piensa que: “se puede llegar mucho más lejos [...] entendiendo el mesmerismo como un humanismo, no como una ciencia” (87). Sin embargo, aquí hay una nueva inversión que ahora compete al humanismo: a pesar de alejarse del rigor metódico y lo medible de las ciencias, el protagonista de Bolaño no busca el bien común ni la sabiduría de la historia por medios hermenéuticos y retóricos. Para él, al contrario del adagio ciceroniano, la historia no es maestra de vida y no sirve para la formación de un individuo, sino que sólo conmociona y conmueve, impacta a tal grado que nace una duda contrafactual ante los hechos, es decir, un detalle común y corriente parece inexacto o incluso trastoca las leyes naturales y así da un fundamento para construir un modelo del mundo que indaga en posibilidades de acción, aunque sean contrafactuales (Doležel 14). En este caso lo contrafactual nos precipita hacia lo inverosímil.

Articular lo verosímil o desarticular un relato para mostrar lo inverosímil tienen el mismo interés humanista en el lenguaje a pesar de sus posiciones encontradas. Ambos buscan un tipo de verdad que se puede ejemplificar con otro intertexto detectivesco de Poe. En “The Mystery of Marie Rogêt. A sequel to ‘The Murders in the Rue Morgue’” (1842) Dupin aplica un procedimiento distinto en su investigación, porque ahora el error reside en aquella razón que tiene una “propensity for seeking truth *in detail*” (493). La evidencia entendida como sustrato factual ya no es la base de esta pesquisa, sino que, como se explica en una nota al pie, Dupin ciñó la investigación a la información de los periódicos y por eso “the author has followed, in minute detail, the essential, while merely paralleling the inessential facts of the real murder of Mary Rogers. Thus all argument founded upon the fiction is applicable to the truth: and the investigation of the truth was the object” (455). La verdad sin contenido factual es lo que analiza este relato, es decir, se sumerge en lo verosímil que define la conceptualización gadameriana del

humanismo y que es quizá la verdad que en la poética aristotélica sobrepasa a la historia. Siguiendo una reflexión similar, Bolaño toma el caso de la muerte de Vallejo y en un gesto humanista que busca comprensión agrega al escepticismo de Dupin un tono desesperanzado. Para el detective de Poe, incluso un crimen ordinario es de difícil solución, pues muchas veces los investigadores incurren en un error:

They could picture to their imaginations a mode—many modes—and a motive—many motives; and because it was not impossible that either of these numerous modes and motives *could* have been the actual one, they have taken it for granted that one of them *must* (466).

Para Bolaño, el hipo de Vallejo es tan ordinario que para buscar el motivo actual se necesita más imaginación de la que corresponde al sentido común. Se necesita una imaginación literaria para darle una explicación a ese evento con múltiples motivos, una explicación que corresponda no tanto a lo actual validado por un marco interpretativo sino a lo simultáneo del evento mismo. Esta posibilidad lleva a lo virtual y sale a la luz por medio de una negación que Pain menciona mientras da rienda suelta a sus sospechas paranoicas en una de sus llamadas telefónicas a un viejo amigo y colega:

– [...] Digo ex paciente aunque en realidad debería decir no-paciente. ¡Nunca lo he visto! Y sin embargo ellos *sabían* y tomaron las medidas oportunas. Siento que me han tendido una emboscada; se han emboscado en un recodo del camino; pero yo jamás he pasado por ese camino, jamás pasaré por allí.  
¿Cómo se puede explicar?  
– Siempre hay explicaciones, Pierre, y cuando no las hay es que no puede haberlas [...] (46-47).

Pain suena paranoico no porque sufra de algún episodio psiquiátrico ni por las estrambóticas confesiones telefónicas a un maestro a quien nunca encuentra cara a cara, sino porque los indicios que ve son y no son. Su significado es incierto, sus fundamentos materiales revelan con sus detalles un potencial interpretativo mayor a su contenido y así accionan una sobresignificación o tiranía significativa en la que todo es una pista de un misterio que no es (Deleuze Mille 142). Para los hechos no hay *una* explicación que satisfaga a Pain porque no puede haber explicaciones para algo inexistente y que dejó de ser antes de que se dieran las

posibilidades para que fuera. Lo único que queda entonces es un acercamiento contrafactual y pensar sobre alguien que pudo haber sido su paciente bajo circunstancias totalmente diferentes.

El “no-paciente” funciona como *mot d'ordre*: una palabra unida al momento de enunciación y que implica una obligación social y una transformación incorporal. Marca el momento en el que el cuerpo no cambia, sino que adquiere la capacidad de ser afectado. Si se tratara de un paciente, esta palabra identificaría un cuerpo enfermo y lo abriría así a un abanico de posibilidades terapéuticas. Por eso, las palabras-actos-orden son veredicto y sentencia, atribuyen nuevas cualidades, revelan a un cuerpo capaz de afectar y ser afectado (Deleuze Mille 100-109, 135). Sin embargo, el no-paciente nos pone ante una situación totalmente distinta. Niega la referencia a un cuerpo, niega el marco conceptual que lo explicaría, vacía veredicto y sentencia, y su agramaticalidad invita a especular sobre el orden simbólico que implica y despliega a partir de ese primer elemento sintáctico y semántico, en ese signo que renvía a otro signo y lleva a una redundancia que crea un orden simbólico (Deleuze Mille 141). Lo que a primera vista parece incoherente y arbitrario es más bien una invitación a reconstruir dentro del lenguaje las variaciones y “errores” que lleven a su génesis, es decir, todo lo que pudo haber pasado y pasará a ese cuerpo y su dimensión superficial de no-cuerpo (Deleuze Mille 125-126). Esto quiere decir que estamos ante un no-secreto, ante un género no-fantástico, ante la pregunta –necia– ¿cómo es que pasó lo que necesariamente tenía que pasar?

Esta pregunta parte de lo absurdo para incursionar en el orden simbólico o régimen signifiante que hace a una pregunta innecesaria y a su respuesta, obvia. El no-paciente remite así al género ficcional que Borges y Bioy buscaban fundar bajo la premisa “fantástico, pero no sobrenatural”. El no-paciente pertenece al “*devenir inverosímil* de lo fantástico” y atenta contra las caracterizaciones de lo fantástico como vacilación ante sucesos que irrumpen en un orden natural y contra una escritura cuyos mecanismos estilísticos desembocan en un efecto de realidad que vacila (Prieto 69). Por eso, *Monsieur Pain* parece una historia fantástica malograda y se acerca a esa escritura “mala” que termina teniendo

efectos irreales (Prieto 73). De esta manera el relato bolañesco invierte valores genéricos y, “[s]i el relato fantástico tiende a producir esa intranquilidad mediante la incrustación de restos irracionales del pasado en un presente moderno o “científico” (Prieto 65), *Monsieur Pain* revela que un pasado ya entrado en la modernidad y su interpretación en el presente son espectros irracionales del sentido común. Este escepticismo al abordar la historia también se refleja en cómo *Amuleto* y *Nocturno de Chile* preguntan con profundo horror y paradójicamente siempre ya sabiendo: ¿qué sucedió en el Tlatelolco del 68 y el Chile del 73?

Para interrogar un pasado irracional y, por ende, con un misterio a explicar, *Monsieur Pain* progresa como ese género híbrido entre cuento y *nouvelle* que Deleuze ve en lo detectivesco (Mille 235-252). *Monsieur Pain* se mueve entre la tensión cuentística del qué pasará y el qué pasó. Avanza hacia un futuro con una actitud abierta hacia lo inesperado y, al mismo tiempo, avanza buscando en retrospectiva el detalle imperceptible que obviamos en el pasado. Entre ambas series hay un presente que está conformándose sin darse a la tarea trascendental y moderna de construir una totalidad por medio de la dialéctica de ruptura y periodización de épocas (Jameson 19-24) sin, en pocas palabras, cimentar en principios lo realizable en el futuro. Este presente diáfano es puros destellos de inmanencia, destellos que dan cabida a variaciones inverosímiles y se alejan “del mundo de lo posible sin incurrir estrictamente en una violación de las leyes naturales que lo rigen” (Prieto 64).

Estas variaciones perfilan lo alegórico, es decir, al peor enemigo del género fantástico cuando su definición parte de la duda científicista sobre lo sobrenatural (Todorov 67-69). Si se considera que una alegoría implica variaciones simultáneas y un efecto de sentido que minimiza referencia y significación, la alegoría entonces nunca afirma tajantemente, sino que invita a una lectura paralela y esquiva tanto la lógica del *tertium non datur* como el control sobre un mundo divisible en unidades distintas que se ordenen aplicando una *mathesis*. La alegoría se aleja de la imposibilidad de decidir y de la ambigüedad del fantástico definido en términos epistemológicos.

En cierto sentido, Bolaño escenifica un desencuentro entre dos formas de entender lo fantástico, un desencuentro que, de acuerdo con Louis, no se dio realmente a nivel de la crítica literaria, sino que cada posición estuvo siempre ligada a intereses intelectuales locales. Bolaño parte de lo fantástico decimonónico y plantea un mundo en el que irrumpe un elemento que pone en duda su homogeneidad y coherencia. La forma de incidir en la cohesión es tan absurda que la duda causada sobrepasa la división de mundos natural/sobrenatural y recae en la forma misma de la regla. ¿El hipar lleva en ciertas circunstancias a la muerte? Lo absurdo de la pregunta que es motor de la trama deja fuera de juego lo sobrenatural y dirige nuestra atención hacia las presuposiciones que usamos para proyectar un mundo. Ese es el paso hacia lo fantástico que Darío comenzó a cultivar y que se afianza con la *Antología* de Bioy, Ocampo y Borges, quienes proponen reemplazar una serie de textos por otra que no responde a cuestiones históricas, nacionales o de tipo de texto (Louis 128). La muerte de Vallejo contrapone una especulación literaria con el mundo de la ciencia, la historia y el sentido común. De esta manera perfila una lectura alegórica que versa sobre el destino “arquetípico” de un poeta marginal en París, una alegoría que no puede corresponder con lo fantástico decimonónico y su vacilación, sino que conecta lo fantástico con una imaginación desbocada y con preguntas contrafactuales que sirven para examinar los presupuestos de una generalización. Por eso, el hipo muestra lo insólito de lo cotidiano (Louis 131) y de esa manera se acerca a lo neofantástico que intenta ir detrás de una realidad prefabricada (Alazraki 29), colarse por los intersticios representacionales o discursivos y encontrar por medio de “metáforas epistemológicas [...] alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión al uso falla” (Alazraki 30). Siguiendo tanto a Borges como a Cortázar, *Monsieur Pain* implica un motor de fabulación consustancial a la noción de literatura y se aleja de lo “real inmediato” (Yurkievich 153-154), “impugna afectaciones y efectuaciones” de la real factible y “refuta la pretendida coherencia y los mecanismos de su presenta verificación”, o sea, los mecanismos del sentido común (Yurkievich 157). Utiliza, mejor dicho, mecanismos literarios que se vuelven contra sí mismos y contra las convenciones, pues minan su propia coherencia y



tienen un efecto “perturbador” que desorienta, transgrede la verosimilitud y con sus juegos redefine la doxa imperante (Schlickers 11-31).

Es así como la muerte de Vallejo toma impulso en la tradición decimonónica, se adentra en el fantástico latinoamericano y se vuelve *phantasma* en el sentido que Lachmann otorga a esta palabra para dar cuenta de la dimensión histórica y los procedimientos textuales que involucran a lo fantástico y que va desde lo fantástico menipeo, a través de lo carnalesco y de las narrativas decimonónicas, hasta llegar a lo neofantástico del siglo XX (18). Este *Phantasma* está ligado a la capacidad imaginativa que puede hacer casi tangible un objeto del pensamiento sin correlato en el mundo (13). En lo literario lo fantasmático sale a la luz por medio de trasgresiones e inversiones del lenguaje, juegos lúdicos y especulativos que trastocan la lógica y muestra lo impensable y lo aún por pensar; por esta razón, cualquier intento de explicación es tentativo y sólo señala hacia un sentido (Lachmann 13, 14, 24). El *phantasma* es el sentido que emerge como una aparición o, mejor dicho, se vuelve un suceso por medio de recursos textuales que revelan su propia artificialidad e implican un evento inalcanzable, inenarrable, pero que, paradójicamente, el texto ha traído a la luz (Lachmann 25). El hipo de Vallejo funciona justamente como ese sentido fantasmático que exige una reinterpretación. Toma lo accidental y en su busca de explicación muestra de manera borgeana cómo un evento es al mismo tiempo coincidencia, providencia y memoria de un mundo esencialmente caótico o quizá con tan poco sentido como un hipo (Lachmann 149-150). El hipo se revela así en *Monsieur Pain* como *phantasma* instrumentalizado para tematizar un horizonte inmanente y para enfatizar que el mismo evento ser aproximado de diferentes modos.

El *phantasma*, la alegoría y su apertura a lo simultáneo nos llevan directo a la pugna por la historia y al soberano que la encarna. Bolaño localiza el poder soberano que define las normas del mundo en Vallejo, cuyo cuerpo moribundo es catástrofe encarnada, una indecisión que plantea la pregunta histórica: ¿Es soberano, tirano, mártir de las circunstancias, o intrigante? (Benjamin 45, 54, 76).

## **Hipar: estatismo dinámico y articulación inmanente de la historia**

En esta pugna por la historia la muerte de Vallejo es un evento vuelto emblema barroco. La ficcionalización de la historia añade a una imagen un subtítulo que no la explica ni rectifica la esencia que expresa, sino que diversifica. Más que acotar un significado, las variaciones desfiguran y llevan a un progresivo desmembramiento porque el subtítulo de un emblema no busca establecer un significado, sino fijar tentativamente un sentido y en este caso preguntar ¿cuál es el sentido del hipo de Vallejo?

Esto no quiere decir que la tónica del relato sea alegórica porque el relato rebate el sentido común que estabilizaría una lectura. Más bien se trata de una estrategia similar a la alegoría: efectos de sentido que despliegan un acercamiento contrafactual a la historia, es decir, un ejercicio imaginativo de la literatura posmoderna que juega con géneros, dirige su mirada hacia lo real y, por ende, tiene tintes políticos que sirven para dejar a los muertos alzar quejas contra la historia y contrarrestar una aniquilación histórica (Saldívar 157-160). En un gesto comparable *Monsieur Pain* toma un detalle, el sonido del hipo, y a partir de ahí desarticula una representación estable de algo que fue y especula sobre lo que podría haber sido en un mundo con leyes sociales distintas. *Monsieur Pain* nos coloca así en un umbral entre mundos. Implica alternativas disyuntivas que afilan nuestra comprensión histórica. “Desde cada una de estas perspectivas, la historia es lo que queda quieto ante nosotros para ser salvada de la catástrofe del progreso.” (Saldívar 165). Por eso, el misterio inexistente en *Monsieur Pain* representa un deseo por rearticular la historia y alejarse de las causas y de un devenir mecanicista que no se puede alterar.

Como los hechos son inamovibles, el cuento postula al cuerpo moribundo de Vallejo y su hipar como una catástrofe y un mal que se deben explicar por sus efectos. El hipo roba la voz al poeta, roba su ritmo, su significación, su capacidad de articular sentido e indica así un “desazón de lo moderno”, un “duelo por la pérdida de las grandes utopías comunitarias que daban sentido al quehacer humano”, pero un duelo que no se consuma, deja al lector con fantasmas y muertos vivientes que disuelven la causalidad y quedan inmóviles en el presente (Vázquez

151-161). Esta aparente inmovilidad entra en escena cuando Pain examina el hipo de Vallejo y nos revela el evento que conmociona, conmueve, y nos invita a adoptar una posición contrafactual y anti-ilustrada frente a la historia.

El hipo encauza el movimiento de personajes exiliados y migrantes, un movimiento geopolítico y geo-cultural que en la obra de Bolaño crea fantasmas y con su desfase del imaginario y del orden simbólico hace del Otro algo cotidiano sobrenatural (Kramer 112-114). Al lado de este movimiento espectral se encuentra el hipar que desarticula el fluir y sentido del mundo. Esta desarticulación se prepara con una escena que va disminuyendo su velocidad y guiando nuestra atención hacia la estasis: “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 [...]. El resto es borroso; [...]. En la quietud de la habitación sólo se oía su hipo” (62). En la experiencia que Pain hace de primera mano el lector no va a encontrar el secreto de lo que pasó en el pasado, ni verá resuelto el enigma sobre el futuro incierto de un protagonista perdido en un laberinto sin solución. Contra nuestras expectativas el misterio parece disolverse junto con la individualidad de Vallejo y su rostro. Estamos frente a un cuerpo enfermo cuya presencia lo invade todo:

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 (62).

El hipo es el vehículo que muestra cómo la incertidumbre es la estructura objetiva de este evento porque hipar conlleva repeticiones que reducen la experiencia del tiempo a un mínimo de repetición o una diferencia sin concepto,<sup>5</sup> es decir, a un paradójico estatismo en movimiento que define el verse conmocionado por la historia en la obra de Bolaño. El hipo plantea una repetición de lo mismo que niega cualquier significación por su naturaleza, pues cada hipar se erige como distinto gracias a una diferencia imperceptible o infinitamente pequeña:

---

<sup>5</sup> Aquí condenso Deleuze *Différence* 7, 19-21, 36, y especialmente 23, 66, 69.

He dicho “la naturaleza del hipo” y tal vez una de sus peculiaridades, ésa fue mi impresión, era el tener su origen en sí mismo. Todos sabemos que el hipo es una contracción muscular, un movimiento convulsivo del diafragma que produce una respiración interrumpida y violenta, causando a intermitencias un ruido característico (62).

El hipo se da en el cuerpo y su ruido no es signo, sino efecto y onomatopeya que neutraliza la significación. Su repetición no muestra un fenómeno cuyas diferencias se vuelven irrelevantes gracias a un tamiz conceptual. El hipar reduce cualquier intento de significación al mínimo, a un ícono casi inexpresivo, y así presenta una experiencia del tiempo vacía o desprovista de un rasgo distintivo más allá del hipar.

Esta experiencia es puro efecto porque el hipar se presenta como liminalmente conectado a las contracciones que le dan un basamento causal y material, y, sorprendentemente, lleven hasta la muerte. En vista de esta afección, el detective mesmerista, que está dotado de facultades perceptuales fuera de lo ordinario, intenta percibir entre cada hipo la diferencia que está más allá de un marco conceptual y de ese sentido común que dirige la historia hacia la muerte de Vallejo por el bien común. Esa diferencia pondría al desnudo los mecanismos ocultos de lo que parece obvio. El hipo pone de relieve la relación entre principios aplicados para fundar una descripción del mundo y su proyección hacia un orden simbólico, e incluso sirve para explorar intersticios contrafactuales, fisuras contraintuitivas que pueden llevar a otras explicaciones y otros mundos. Las contracciones y la onomatopeya que reduce al mínimo el sentido articulable por una voz lírica representan series paralelas e inconexas. El hipo “tiene su origen en sí mismo”, dice Pain y luego agrega: “parecía dueño de una total autonomía, ajeno al cuerpo de mi paciente, como si éste no sufriera hipo sino que el hipo lo sufriera a él” (62). Si las contracciones como causa excluyen la idea de una intención; sus consecuencias materiales, es decir la muerte, no tiene nada que ver con el devenir alrededor del hipo. El hipar lo envuelve todo, pero carece de dirección. Antes y después de cada hipar hay simplemente el mismo sonido, un “hipo”, un evento que

reduce la historia a lo absurdo. El hipo revela un devenir ilimitado,<sup>6</sup> un evento “siempre ya sido”, puro efecto que se encierra en sí mismo (Bowden 5). Por eso, Pain lo describe así: “escapaba a cualquier descripción, siendo al mismo tiempo a la medida de cualquiera, como un ectoplasma sonoro o como un hallazgo surrealista” (62). El hipo se mantiene estático al marcar un ritmo que no cambia en nada y no es medida, sino se apega y se acomoda para ser a la medida. De esta manera el hipo desarticula el tiempo lineal, en el que se suman uno a uno y ordenan todos los movimientos, y plantea un puro presente (Bowden 21-22). Con su mínimo de significación el hipo reduce el presente a su mínima expresión y representa el instante desde el que se constituye el caso de lo que es el mundo. Aquí este caso-mundo es un puro devenir vacío que raya en lo absurdo porque es el lenguaje ausente del poeta, una forma vacía que realza cómo se da sentido al mundo sin especificar un contenido (Deleuze *Différence* 66, 69).

El hipo es una reflexión meta-narrativa en la que el lenguaje se vuelca sobre sí mismo por ser una onomatopeya que es primero icónica y después se transforma en símbolo hipostasiado. El hipar pone al desnudo un sólo atributo que define un estado de las cosas (Deleuze *Logique* 33) y su falta de contenido hace que cualquier explicación sobrepase su marco conceptual y sólo recubra un centro intangible e imposible de representar por completo. La falta de contenido lo hace contrafactual. El hipo es motor indeterminado que permite desplegar mundos posibles, alterar sus leyes, y considerar si son mundos compositibles (Deleuze *Logique* 138) y pueden coexistir, o si contienen rasgos contradictorios y crean las circunstancias sistémicas para algo paradójico, para una ética trascendental ilustrada: una muerte por el bien común. Justamente ahí residen las implicaciones éticas y políticas de la representación artística. A pesar de que el pasado incidió en el mundo y así se volvió algo necesario e inmutable, sus efectos pertenecen al lenguaje y al estado de cosas que ese lenguaje proyecta al tácitamente seleccionar atributos.

---

<sup>6</sup> Devenir se refiere, por ejemplo, a cómo la palabra “crecer” incluye una noción de simultaneidad, pues uno se vuelve al mismo tiempo más grande y más pequeño si no se divide el instante cronológicamente (Deleuze *Logique* 33).

Comprender los eventos del pasado por medio del lenguaje confronta con fantasmas y explicaciones fantásticas:

Durante dos horas permanecí junto al lecho. Por suerte el hombre de la gabardina se marchó apenas transcurridos unos minutos. El leve sonido que hizo la puerta al cerrarse me sustrajo de los senderos fantásticos por los que me estaba perdiendo y me concentré en la enfermedad, en el pozo que era Vallejo (62).

Aunque lo fantástico se desvanezca con el sonido de una acción que nos regresa al marco espacio temporal compartido por todos y fundado en el sentido común, el narrador usa una metáfora para describir a Vallejo y así nos confronta con ese pozo simbólico que era Vallejo, con un fantasma que utiliza para presentar su muerte como

Crime parfait, vérité éternelle, splendeur royale de l'événement, dont chacun communique avec tous les autres dans les variantes d'un seul et même phantasme: distinct de son effectuation comme des causes qui le produisent, faisant valoir cette éternelle part d'excès par rapport a ces causes, cette part d'inaccompli par rapport a ces effectuations (Deleuze *Logique* 247).

Vallejo es un poeta cuya situación marginal lleva su voz hasta los límites del no-discurso (S. Franco 487). Su hipar transcurre por la historia de manera espectral y da la ocasión para sentirse conmocionado ante lo que se volvió necesario, ante ese pozo que engulle con su ritmo constante toda nuestra atención y conmueve.

### **Del hipo y su eco a la historia y la memoria**

El hipo es un principio divergente que torna cualquier afirmación en algo contrafactual. También está y es siempre-presente porque persigue al protagonista como un eco. Tras la visita a Vallejo, Pain sale a perderse en la vida nocturna de París y en un momento de la noche encuentra a un par de artistas marginalizados, cuyo trabajo sirve como guiño metatextual, pues diseñaban “bosques submarinos”, “cementeros marinos”, o mundos sumergidos en miniatura que “simulaban catástrofes, infortunios detenidos en un mismo tiempo artificial” (67). El trabajo no deja mucho dinero y los artistas se quejan de “malentendidos” y de lo “avariciosa e ignorante que es la gente” (68), pues les han pedido “reproducciones históricas, a nosotros...” (68). Considerar la historia como algo

reproducibile es una idea peleada con el tratamiento fantasmagórico propuesto por el relato, porque ese tipo de historia se construye con una certeza que el texto repudia y que, más adelante, presenta con ironía. Durante la misma noche a Pain lo empujan para ganarle un taxi y lo dejan en el suelo con un insulto antisemita. Por lo inminente de la Segunda Guerra Mundial este insulto no puede ser pasado por alto y menos aún la reacción del protagonista que demuestra cómo en el odio está la única certeza posible:

No experimenté humillación ni rabia ni ninguna de las emociones que normalmente suscita un incidente de esta naturaleza. Deseé irracionalmente detenerlo y charlar, indagar en su rostro cargado de amenazas, preguntarle de dónde venía, cuál era su ocupación, si alguna vez había estado, siquiera de visita, en la Clínica Arago, si *sabía* algo, cualquier cosa que pudiera denominarse como certeza. De golpe me sentí más cansado y solo que nunca (95).

A pesar de su cansancio, Pain sigue visitando bares y termina su viaje étlico durmiendo en una bañera en la oscuridad. Ahí el fantasma de Vallejo lo visita de nuevo y le recuerda esa muerte siempre presente, pero no como certeza, sino como eco:

Oía su hipo. Con toda claridad. Espasmódico, molesto.  
– ¿Vallejo? – Mi balbuceo murió casi sin salir de los labios.  
No hubo respuesta.

La sombra volvió a hipar y comprendí, como si metiera la cabeza en un remolino, 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? [...]

La inmovilidad, al principio crispada, se fue haciendo regular (104).

La paranoia de esta escena podría adjudicarse al alcohol y a la persecución poco convencional e incidental que ha sufrido Pain hasta ese momento. Sin embargo, al día siguiente vuelve a preguntarse:

¿Cómo designar –cómo entender– mi experiencia en el almacén? ¿Fue una alucinación producida por desarreglos nerviosos o una aparición cuyos motivos parecían inescrutables? ¿El hipo fingido era de carácter burlón o premonitorio? Había afirmado que pretendían asesinar a Vallejo: ¿de verdad lo creía? cerré los ojos [...]. Sí, lo creía” (112).

Pain termina por convencerse –a ciegas– de que todas las opciones anteriores son ciertas. Burla del pasado y augurio de futuro, el eco revela el hipar como verbo

conjugado en diferentes modos, es decir, como orden simbólico que se puede separar de su basamento material y causal. Ese hipo fingido y/o ficcional augura un futuro que es a la vez –para quien conozca las circunstancias de la muerte de Vallejo– un hecho histórico y necesario, futuro y pasado.

¿Cuál es la diferencia entre un hipar regular e inevitable y su eco? Ninguna, pues se empalman. El hipo de Vallejo es pura apariencia. Reverbera y hace presente el estado de cosas en el que se dio una muerte que no se puede evitar, cuyo relato, no obstante, lo puede perfilar de forma distinta. Por eso la muerte de Vallejo acecha el presente como un fantasma acrónico, por eso al final del relato Pain descubre gracias a Madame Reynaud “que no estoy informado de que Vallejo ha muerto y que incluso ya está enterrado” (152), que “era un poeta, aunque muy poco conocido y pobrísimo” (152), y que encontrará fama póstuma. Su calidad de poeta desconocido y sin medios enfatiza que nunca hubo misterio. No hay desenlace que trastoque lo que la historia ya había mostrado: el destino que uno intuye para un poeta pobre. Después de esta escena viene el epílogo que nos muestra cómo terminaron las vidas de los personajes enredadas en los subsecuentes acontecimientos históricos. Sin embargo ¿no será este irremediable transcurso histórico una invitación a regresar al inicio? ¿regresar a la nota preliminar de Bolaño, a su aclaración sobre el fundamento histórico del relato y sus propias penurias y desdichas como escritor? Con este juego paratextual y espejo autoficcional parece que Bolaño coquetea con una estructura circular. El autor, el protagonista, y el no-paciente forman parte de una lista de personajes y personas marginalizadas. Esa es la certeza de Pain: “Por supuesto, no olvidé a Vallejo, pero al mismo tiempo sabía y aceptaba mi marginación de su historia, de su realidad en donde yo no tenía cabida” (150).

Las propuestas contrafactuales y ficcionales que buscan proyectar un desenlace distinto o salvar a Vallejo del bien común están indagando en lo necesario de la historia, en el reclamo que Georgette Philippart, viuda de Vallejo, hace en sus *Apuntes biográficos* y que sirve de motor de la trama para Bolaño. Lo contrafactual interroga a la historia y revela cómo “la ficción permite afirmar de modo rotundo lo que el texto biográfico solamente insinuaba: que la negligencia con que se trató a Vallejo respondía al deseo de ‘deshacerse’ de él” (S. Franco 473).



Ese es el pre-texto histórico, hecho necesario que Bolaño trabaja en una pugna con la historia, la memoria y un no-misterio que se despliega como lo barroco conceptualizado por Deleuze (S. Franco 474), como alegorías y subversiones de géneros ficcionales que preguntan ¿por qué el bien común, que carece de intenciones individuales, querría deshacerse de él? ¿por qué recordamos la muerte de Vallejo como un evento y caso histórico del que no se puede extraer explicación alguna más allá de un hipo? Ahí reside la duda contrafactual que despliega historia y memoria.

El campo de acción del mesmerista también abarca la memoria de una forma que permite sortear un substrato causal. En conversación con un colega a quien la casualidad puso en el mismo bar, Pain explica:

las enfermedades, todas, son provocadas por desarreglos nerviosos. Desarreglos inducidos, planeados con antelación y frialdad; ¿por quién?, por el mismo enfermo, por el ambiente, por Dios o por el Destino, no viene al caso... El hipnotismo invertiría el proceso y provocaría la curación. Es decir, el olvido. Dolor y olvido inducidos, piénselo por un instante, y en medio nosotros...

– Una utopía en toda regla.

– Una entelequia maligna. [...] En realidad yo también soy un utopista, aunque a diferencia de ellos un utopista inmóvil. Para mí el mesmerismo es como una tabla medieval. Hermosa e inútil. Extemporánea. Atrapada.

– ¿Atrapada?

Me quedé quieto un instante, quiero decir quieto *dentro* de la quietud, mirando la brillante superficie de la mesa.

La fascinación, el horror, pensé, y yo una especie de doctor Templeton menos memorioso (88-89).

El mesmerismo coquetea con lo eterno en cuanto estasis. Desde la inmovilidad incide en el mundo, conjurando o disipando enfermedades, infundiendo dolor u olvido, y al final, ‘nosotros pensándolo en medio del instante’. Desde el instante más allá del tiempo, el mesmerista comprende el transcurrir estático que representa el hipar de Vallejo y se zambulle en el no-secreto de cada rearticulación de la historia. El mesmerismo es tanto fármaco de la memoria, cuya aplicación no evita el dolor que causan las catástrofes de la historia, como promesa utópica fundada en un juego macabro, en un horror hipnótico que inflige indirectamente dolor, niega el consuelo y desemboca en una alusión al doctor Templeton, el personaje mesmerista de “A Tale of the Ragged Mountain” (1844) de Poe.

Gracias a su memoria el mesmerista Templeton descubre en el relato de un paciente cómo la misma muerte se repite en tiempos y espacios distintos y bajo circunstancias tan similares que invitan a pensar en una misma causa sobrenatural. Su asiduo paciente cuenta antes de morir una historia que corresponde a la muerte que un amigo de Templeton encontró décadas atrás en Benarés. Templeton identifica las similitudes e incluso el lector puede intuir que este doctor es el centro del misterio, pues *temple* significa “sien” y ambas muertes fueron causadas por una herida alucinógena en la sien; en un caso, una sanguijuela venenosa y en el otro, una flecha envenenada. Aunque Pain, por su parte, no halle indicios ni pistas sobre un posible agente, ve repetirse la misma muerte, la muerte de un poeta marginal en la sociedad y central para un canon. Esa imagen lo deja tan perplejo como al paciente en trance de Templeton, es decir, con una paradójica mezcla de confusión y certeza:

Very suddenly, and by some inconceivable impulse, I became intensely imbued with personal interest in what was going on. I seemed to feel that I had an important part to play, without exactly understanding what it was. Against the crowd which environed me, however, I experienced a Deep sentiment of animosity (583).

Pain no sabe exactamente por y contra qué pelea. Sus acciones parecen nimias ante la maquinaria del bien común. Pero tiene la voluntad de salvar a Vallejo y de enfrentarse a un mesmerista franquista, quien encarna al fascismo europeo del siglo XX y pese a su anclaje histórico es un avatar del mal.

### **Historia anti-ilustrada y ética de la memoria ficcional**

El diálogo intertextual con la tradición cuentística decimonónica, la metafísica del instante y el trasfondo histórico-político en *Monsieur Pain* sirven para visualizar la pugna con un orden simbólico y con lo que ese orden suprime por medio de lo fantástico (Jackson 2-8). En esta reconfiguración, la diferencia mínima entre cada hipar representa una estasis dinámica que se cimenta en lo absurdo y que con su intermitencia da un respiro y abre un espacio de indeterminación desde el cual se debe pensar la historia. El hipo es la enfermedad de una historia que alguna vez se consideró maestra de vida, pero que ahora nos

enfrenta con una singularidad topológica o núcleo multiforme que se despliega en series y formas incompatibles de mapear los acontecimientos. El hipo como indeterminación o puro efecto revela el instante de conmoción/conmoverse y desemboca en la contradicción del no paciente. El secreto del no paciente reside en la exigencia de dar un paso hacia una categoría más alta y descubrir una pugna entre mundos posibles, entre leyes distintas, divergencias y puntos de encuentro (Bowden 70-74). Ahí reside tanto una ética del relato como una crítica a la historia como maestra de vida.

Por un lado, el tratamiento dado a los eventos evita a toda costa perfilar una *historia magistra vitae*. De los sucesos catastróficos es imposible aprender algo. Son eternos y singulares. Su orden simbólico o el atributo mínimo del hipar se repiten hasta el fin en la memoria y en el lenguaje, y su historia no evoca necesariamente una repetición de la naturaleza humana, ni presupone un espacio agencial finito del cual extraer un ejemplo para subsecuentemente aplicarlo en situaciones que serán similares (Koselleck 40). Al no estar afianzadas en el sentido común, las experiencias posibles ya no tienen punto de comparación y no pueden agregarse en relatos individuales que podrían sistematizarse para, según Kant, revelar una *Weltgeschichte* (Koselleck 53). Esta idealización pierde sus fundamentos en *Monsieur Pain* gracias a la exploración contrafactual que cercena un evento de la trama que lo ordena. Sin brújula idealista, la historia ya no parece seguir el movimiento que los ilustrados le adjudicaban, pues el progreso en una cadena de eventos nuevos e irrepetibles ya no puede ser manipulada con medios racionales para propiciar un futuro utópico. Para Pain el trabajar la memoria lleva a “entelequias malignas” y la historización del tiempo ha perdido fines prácticos aleccionadores o edificantes. Sin embargo, los anacronismos de la historización, los cuales sirve para enlazar pasado con presente, siguen siendo válidos (Koselleck 20). Es más, lo productivo del anacronismo es el centro de la pugna por la historia y lo simboliza la quietud dinámica del hipar. Con el hipar Bolaño subvierte la posibilidad de una historia *a priori*, es decir, la idea de que la única forma certera de pronunciarse sobre el futuro es realizar lo planeado, hacerlo actual y, de esta manera, abrir un nuevo espacio de experiencia que no se ha planeado (Koselleck 61). En contraste con esta visión que busca realizar algo o, en último grado, mediar

hasta el presente para ver cómo se puede reaccionar ahora (Koselleck 66), Bolaño parte de la pregunta sobre cómo reaccionar y, al responder diciendo “conmocionados y conmovidos”, se mueve en dirección contraria a la acción, planificación, y actualización, es decir, se mueve hacia la contra-actualización o contra-efectuación.

La contra-efectuación, por otro lado, nos lleva a la responsabilidad ética que la historización de un presente eventual sin límites implica. La contra-efectuación refiere a cómo un orden simbólico se reafirma y configura cuando una aseveración sobre la historia se asumió como necesaria y actualizó un lenguaje. Esta reafirmación se vuelve evidente cuando versiones irreconciliables o una duda contrafactual surge. La contra-efectuación se refiere entonces al movimiento que se da hacia el orden simbólico y resulta cuando una proposición actualiza en un estado de las cosas un atributo del evento y así lo revela como instante movable y representación a partir de la cual se despliega un pasado y futuro impersonal (Deleuze *Logique* 177). El hipo de Vallejo tematiza a la contra-efectuación y perfila un mundo absurdo con hechos necesarios que evaden a la razón. El hipar plantea un reto para un historiador, pues le da la tarea de explicar esta conjunción: Alguien tiene hipo y muere. Esta concatenación suena poco probable y como el hipo no conlleva la idea de una muerte segura, nos obliga a poner nuestro marco conceptual a prueba y preguntar: ¿Si uno hipa, muere? Los condicionales nos llevan a otra categoría distinta a la inclusión semántica de la conjunción. Los condicionales nos llevan a generalizaciones y a leyes como “Si uno calienta el agua a 100 °C, hierve”. Después nos llevan a la conjunción “El agua se calentó a 100 °C e hirvió”. Entre ambos hay un largo camino de circunstancias porque esta predicción sólo sucede bajo ciertos parámetros. Las circunstancias están implícitas en el condicional y se pueden reconstruir para mostrar si el antecedente y el consecuente corresponden al mismo conjunto y son compatibles (Goodman 8-10, 37), es decir, si el mundo de las causas corresponde al de los efectos. Por eso, entre conjunción y forma condicional hay un salto modal que es impulsado por el motor contrafactual y no-fantástico de *Monsieur Pain* y lleva de un marco conceptual cerrado a una cuestión de compatibilidad entre mundos posibles, por ejemplo, los mundos en los que Adán pecó y no pecó (Bowden 37, 62). Entre

mundos posibles ya no se trata de contradicciones dentro de un sistema ni de dudar de lo factual narrado ni de lo que –en el caso de *Monsieur Pain*– es necesario porque es histórico. Más bien se trata de efectos que se afectan entre sí, es decir, de atributos que se adjudican por medio del lenguaje a un estado de cosas y crean un orden simbólico que subsiste, se perpetúa en el lenguaje, y afecta a individuos. Ahí reside la responsabilidad ética del historiador-detective-mesmerista. Este tipo de historiador –congénere del sabio estoico y sus habilidades adivinatorias– lidia con un fantasma o espectro del orden simbólico, con un hipo fingido de carácter premonitorio, y se da entonces a la tarea de construir una representación omniabarcante de un evento que, paradójicamente, no se puede representar; sus explicaciones buscan traer a la vista una verdad eterna que esté más allá de su actualización o efectuación espacio-temporal. Este hipotético historiador estoico tiene una responsabilidad sobre el lenguaje que usa, porque nombra y resalta atributos de un evento inabarcable (Deleuze *Logique* 172; Bowden 44, 47). Visto así, *Monsieur Pain* parece preguntar ¿qué principios o perspectiva deberíamos adoptar para que la conjunción entre hipar y morir, más que reducir la experiencia del tiempo al fin inevitable, sea entendida como producto de la negligencia, de circunstancias sociales con responsabilidad diferida, o de un complot internacional que llevo a un poeta inmigrante a la marginalidad?

El relato no resalta una respuesta. Apunta hacia una comprensión inmanente de la historia: las versiones desplegadas y el motor contrafactual – introducido por medio de una subversión de lo fantástico que va hacia lo no-fantástico– conforman un ensamblaje. Sus elementos son contradictorios si se consideran dentro de un marco conceptual cerrado, pero, si se suman a una categoría superior, entonces revelan un mundo absurdo al que aplican palabras-diagnóstico que instauran veredicto y sentencia; este lenguaje-diagnóstico es efecto y elemento incorporal que desencadena una transformación instantánea y marca una capacidad de afectar/ser afectado (DeLanda 53-53). Pero como no hay una última palabra en el relato, cada diagnóstico captura haces de luz que provienen de un evento que centellea y fulgura, y que se estabiliza y se manipula por medio de una “referencialidad fragmentaria”. Los retazos discursivos, ya sean

autobiográficos, biográficos, o de una tradición literaria, modulan de distintas maneras la distancias a los hechos (Breger 237, 241) y así impiden alcanzar una posición definitiva ante un evento que siempre se está desarrollando (Seigworth y Gregg 11).

Esta voluntad por explicar un hecho sin tener una imagen clara de él ni un punto desde donde observarlo, permite entender por qué el protagonista, pese a los contrargumentos aducidos, entiende “el mesmerismo como un humanismo, no como una ciencia” (87). Más allá de lo que pueda ser comprobado científicamente el mesmerismo es vehículo narrativo de una indagación humanista afianzada en un profundo escepticismo. Para el humanismo de Bolaño “la actualización de lo imposible es inmanente” y “de la irrupción de lo imposible en lo posible surge una meta-reflexión sobre las aporías del orden”, es decir, una meta-reflexión sobre el modo en que “los fantasmas del poder simbólico destruyen la brecha [entre lo real y lo imaginario], actualizando lo impensable” (Borsò 19).

## **Bibliografía**

Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?”. *Mester* 19. 2 (1990): 21-33.

Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

Bolaño, Roberto. “El Ojo Silva”. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010. 215-228.

---. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.

Borsó, Vittoria. “Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la “Aufgabe” del escritor”. Roberto Bolaño. Ed. Ursula Hennigfeld. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert, 2015. 15-32.

Bowden, Sean. *The Priority of Events*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Breger, Claudia. “Affects in Configuration: A New Approach to Narrative Worldmaking”. *Narrative* 25. 2 (2017): 227-251.

DeLanda, Manuel. *Assemblage Theory*. Edinburgh: University Press, 2016.

Deleuze, Gilles. *Mille Plateaux*. Paris: de Minuit, 1980.

---. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

---. *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.

Doležel, Lubomir. *Heterocosmica*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1998.

Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham and London: Duke University Press, 2013.

Franco, Sergio. "Monsieur Pain o la crítica de la razón." *Revista de Estudios Hispánicos*. 48 (2014): 471-492.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010.

González, Daniuska. "Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia." *Atenea* 488. 2 (2003): 31-45.

Gregg, Melissa and Seigworth. "An Inventory of Shimmers". *The Affect Theory Reader*. Eds. M. Gregg; G. J. Seigworth. Durham & London: Duke University Press, 2010. 1-28.

Hoffmann, E. T. A. *Fantasie- und Nachtstücke*. München: Winkler, 1976.

Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of subversion*. London/New York: Routledge, 2009.

Jameson, Fredric. *A Singular Modernity*. London/New York: Verso, 2002.

Koselleck, Reinhardt. *Vergangene Zukunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Kramer, Kirsten. "Narratives of Mobility: The (Living) Dead as Transcultural Migrants in Bolaño's 2666". *Forum for interamerican research* 11.1 (2018): 110-130.

Lachmann, Renatte. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

Layne, Bethany; Tóibín, Colm. "Colm Tóibín: The Anchored Imagination of the Biographical". *Éire-Ireland* 53.1&2 (2018): 150-166.

Louis, Annick. "Del rol de la delimitación del corpus en la teoría literaria. A propósito de la Introducción a la literatura fantástica de Tzvetan Todorov y de la crítica literaria hispanoamericana". *Badebec* 3. 2 (2012): 118-142.

Goodman, Nelson. *Fact, Fiction and Forecast*. New York/Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1983.

Oliver, María Paz. “Digresión y subversión del género policial en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño.” *Acta Literaria* 44. 1 (2012): 36-51.

Poe, Edgar A. *The Complete Tales and Poems*. New York, Barnes & Nobles, 2006.

Prieto, Julio. 2009. “¡Realmente Fantástico!”. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Ed. J. Montoya Juárez; Á. Esteban. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. 57-76.

Ríos, Felipe. *Roberto Bolaño: Una narrativa en el margen*. Valencia: Tirant humanidades, 2013.

Saldívar, Ramón. “The Other Side of History, the Other Side of Fiction: Form and Genre in Susshu Foster’s *Atomik Aztek*”. *American Studies as Transnational Practice*, Ed. Yuan Shu, Donald Pease. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2015. 156-166.

Schlickers, Sabine (con colaboración de vera Toro). *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

Schmuckler, Enrique. “Abrir la historia: Roberto Bolaño, el “principio-atlas” y los modos ficcionales de re-presentar la historia literaria”. *Mitologías hoy*. 7 (2013): 113-123.

Sepúlveda, Magda. “La narrativa policial como género de la modernidad.” *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2006. 103-115.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

Vásquez, Malva Marina. “Intertexto vallejiano y cuerpos agónicos en *Monsieur Pain* de Roberto Bolaño”. *Revista de humanidades* 28 (2013): 149-165.

Willascheck, Marcus et al. eds. *Kant-Lexikon*, vol. 1. Berlin/Boston: De Gruyter, 2015.

Yurkievich, Saúl. “Borges/Cortázar: Mundo y modos de la ficción fantástica.” *Revista Iberoamericana* 46. 110-111 (1980):153-160.