

EL ESPECTRO DE LA LOCURA EN 2666, DE ROBERTO BOLAÑO: LOS CASOS DE INGEBORG Y DE EDWIN JOHNS

Pedro Salas Camus*

Resumen: El presente artículo analiza la representación de la locura en *2666* (2004), de Roberto Bolaño, por medio de dos figuras clave: Edwin Johns e Ingeborg. Mi hipótesis sostiene que la locura es un prisma conceptual, desde el cual es posible proyectarse de forma radicalmente distinta en cuanto de praxis se trata. El binomio aquí analizado (Johns e Ingeborg) representa el punto máximo de divergencia en el espectro de la demencia: alienación y horror en el caso de Johns, subversión y crítica en el caso de Ingeborg.

Palabras clave: Roberto Bolaño; *2666*; Locura; Narrativa Chilena Contemporánea; Violencia.

Abstract: *This essay analyzes madness representation in Roberto Bolaño's 2666 (2004) through two key figures: Edwin Johns and Ingeborg. My hypothesis is that madness in 2666 is a conceptual prism from which one is capable of projecting oneself in ways that are radically different. The pairing here analyzed (Johns and Ingeborg) represents the maximum point of divergence on madness spectrum: alienation and horror in John's case; subversion and critique in Ingeborg's.*

Keywords: *Roberto Bolaño; 2666; Madness; Contemporary Chilean Narrative; Violence.*

La locura en *2666*, aparte de ser considerada como un pilar fundacional en su mundo narrativo, ha sido comúnmente juzgada como un espectro positivo por parte de la comunidad académica al identificarla con una fuerza subversiva y crítica en relación con el *statu quo* (Guajardo, 2013; Ríos Baeza, 2016; *et al.*). Si bien no refutamos explícitamente dicha hipótesis, sí quisiéramos complejizar la discusión sobre el concepto de la locura bolañana al enfatizar también su lado

* Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh. Actualmente, se desempeña como profesor en el Departamento de Culturas y Lenguas en Slippery Rock University of Pennsylvania. Correo electrónico: pedrosalasc@gmail.com

Gramma, xxx, 63 (2019), pp. 33-51.

Fecha de recepción: 26-02-2019. Fecha de aceptación: 12-05-2019.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. ISSN 1850-0161

oscuro: demostrando, en otras palabras, la condición multifacética de la demencia, su *grosor* conceptual, que impide una categorización unívoca en torno a su representación y a su efecto en la novela póstuma del escritor chileno.

Para lo anterior, juzgaremos el accionar y el simbolismo de personajes dementes que, a nuestro parecer, son clave en 2666, basando nuestra apreciación de acuerdo con el mismo sistema valórico que se encuentra subyacente en toda la obra de Bolaño. Aquel, en palabras de Chris Andrews, puede definirse como una serie de micropolíticas basada fundamentalmente en el valor y la generosidad (2014, p. xvi). No obstante, también se enfatizará que la locura es una sola: un mismo prisma que *abre* diferentes posibilidades éticas dentro de la obra bolañana.

Para efectuar lo susodicho, hemos decidido analizar dos figuras dementes que, a nuestro gusto, representan simbólicamente la divergencia máxima que puede encontrarse dentro del mismo espectro de la demencia: en primer lugar, Edwin Johns, como representante de una locura macabra; y en segundo, a Ingeborg, como representante de una locura positiva.

1. ¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE LOCURA?

Antes de iniciar el análisis, es necesaria una definición de qué es lo que entendemos por 'locura'. La acepción más tradicional, vinculada a la privación del uso de la razón (en una dicotomía que establece la locura y lo racional como espectros opuestos), nos presenta inmediatamente tensiones a la hora de aplicarla a la obra bolañana: como esperamos demostrar en breve, la figura del loco en Bolaño (sobre todo en lo que respecta a los dos personajes aquí elegidos, Edwin Johns e Ingeborg) siempre posee cierta lógica y sistematicidad en relación con su discurso, lejanas de la caoticidad con la cual usualmente se asocia al espectro de la locura. Una aproximación foucaultiana, consecuentemente, resulta más productiva. Dice el filósofo francés:

La locura se convierte en una forma relativa de la razón, o antes bien locura y razón entran en una relación perpetuamente reversible que hace que toda locura tenga su razón, la cual la juzga y la domina, y toda razón su locura, en la cual se encuentra su verdad irrisoria (1993, p. 27)¹.

Aplicada dicha perspectiva a la obra de Bolaño, podría postularse que el discurso de la demencia, si bien muchas veces retorcido y/o fragmentario, postula *verdades* sobre el mundo que lo circunda —o, en otras palabras, esconde, en su lenguaje, el propio raciocinio de la sociedad que lo rodea—. Al respecto, Mario Guajardo co-

¹ Foucault se refiere aquí específicamente a la valorización de la locura por parte del clasicismo, cuyos efectos aún tienen gravitación en nuestra contemporaneidad. Refiérase a *Historia de la locura*, vol. I, 1964.

menta: «La locura aparece, entonces, no ya como una condición natural, ni como una desviación de una determinada normalidad, sino como un lenguaje otro, con sus propios procesos (no) dialécticos de significación» (2013, p. 23). El loco en Bolaño, por tanto, es una figura desalienizada, capaz de erigir un discurso sobre lo real concreto desde las periferias de lo racional, sin que por ello carezca de cierta lógica interna: se construye, desde el discurso de la demencia, una clarividencia con respecto a la ideología hegemónica que permea en la sociedad en su totalidad. La locura, a fin de cuentas, como heraldo de su propia (retorcida) verdad.

Esta visión, por supuesto, no es exclusiva de Mario Guajardo. Alexis Candia, por ejemplo, postula que la locura de Amalfitano —el personaje demente más icónico de *2666*— representa una clave de lectura en torno a la obra de Bolaño, en cuanto sus visiones representan el espacio de la «magia» que se opone a la mera «oferta y demanda», que domina nuestra sociedad capitalista tardía (2011, p. 36)². Tanto Oswaldo Zavala (2015) como Héctor Hoyos (2015), asimismo, sostienen que la locura de Amalfitano supone un gesto contestatario frente al aparato conceptual de lo moderno en Occidente, sobre todo en lo que refiere a su reactualización del *ready-made* de Duchamp. Según Hoyos, particularmente, el gesto aparentemente loco de Amalfitano (colgar un libro de Rafael Dieste en un tendedero) representaría cómo el sistema de conocimiento que sustenta la civilización occidental debiese ser revisado a la luz de los feminicidios masivos en la frontera entre los Estados Unidos y México (2015, p. 187). En este sentido, el delirio de Amalfitano simbolizaría la propugnación de un discurso *ajeno* a lo racional y que, no obstante, nos obligaría a reexaminarla, a repensarla desde su periferia.

Sentado esto, Amalfitano —desde luego— no es el único loco en *2666*. Otro ejemplo paradigmático es Lalo Cura, cuyo mero nombre funciona como una referencia explícita a la demencia (*La-loCura*). Interpretaciones en torno a su figura tampoco han estado ausentes: Peter Elmore, por ejemplo, considera que su figura cataliza una parodia y una subversión de Bolaño en relación con las novelas totales del Boom (sobre todo en lo que respecta a su historia familiar) (2015, p. 104); Chris Andrews, por su parte, la considera como una de los pocos ejemplos de honestidad, diligencia y valentía en las fuerzas policiales (lo que, en una vuelta de

² En palabras de Candia: «Lejos de toda influencia de lo real maravilloso, Roberto Bolaño considera la “magia” como aquellos elementos fascinantes que rompen con la lógica consumista de las sociedades occidentales contemporáneas. [. . .]. Roberto Bolaño se apropia de estos elementos para levantar un pequeño paraíso en medio de un infierno, generando variantes complejas y diversas de cada uno de esos elementos, los que son los responsables de sujetar a la civilización de las embestidas de las fuerzas salvajes» (2011, p. 36). El sueño de Amalfitano relativo a Borís Yeltsin, de acuerdo con Candia, condensaría el simbolismo de dicha operatoria.

tuerca, la acercaría a la locura por *alejarse* de la norma de disfuncionalidad y de misoginia en la institucionalidad mexicana) (2014, pp. 181-182). La esposa de Amalfitano, el escritor de Mondragón y los «escritores perdidos» de Europa, a su vez, son otros ejemplos de la demencia presentes en *2666*. Consiguientemente, considerando la extensa galería de personajes locos en la novela póstuma del escritor chileno, ¿por qué elegir exclusivamente a Edwin Johns y a Ingeborg en el presente estudio analítico? ¿De qué manera este binomio puede esclarecer y expandir el concepto de locura de manera significativa?

Las razones son variadas. La más importante es que el mentado binomio representa, dentro del espectro de la demencia, opuestos en términos éticos: pues, si bien ambos —y aquí sigo a Guajardo (2013) y a Ríos Baeza (2016)— son capaces de mirar *desde afuera* el discurso hegemónico que permea en su sociedad en su respectivo contexto histórico (así como lo hace, por ejemplo, Amalfitano), la actitud con la cual se enfrentan a lo que se entiende como la ‘norma’ —aquello socialmente consensuado y aceptado— es fundamentalmente diferente. Edwin Johns, por su lado, invita a la complacencia y a la rendición —ambos factores que nos acercan peligrosamente al terreno de lo macabro, como esperamos proceder a detallar prontamente—. Ingeborg, por el contrario, simboliza un reexamen crítico de las leyes sociales que rigen nuestra realidad concreta. En este sentido, ambos personajes funcionan como fuerzas contrarias dentro del mismo espacio de la demencia: puntos de fuga a la hora de abordar las ambigüedades propias del espectro de la locura, complejo y contradictorio en *2666*.

Ahora bien, en la mayoría de los estudios relativos a la locura en Bolaño, como adelantábamos, esta última es vista como un rasgo positivo meramente por el hecho de ser contrahegemónica —esto es, de representar una cosmovisión alternativa a nuestra sociedad moderna, racional y mercantil—. Oswaldo Zavala (2015), por ejemplo, rescata las figuras del Lonko Kilapán y de Carlos Weider por ser contrahegemónicas —y por tanto, portadoras de un gesto crítico según su raciocinio—. Felipe Ríos Baeza, asimismo, comenta lo siguiente: «Bolaño trabaja la locura como un aspecto doloroso, pero también como bandera de lucha: en su narrativa la locura es asimismo una política de resistencia» (2016, p. 249). Esto es un punto que quisiésemos refutar explícitamente: pues, como esperamos demostrar a través de nuestro análisis (sobre todo en lo que concierne a la figura de Edwin Johns), la locura, si bien efectivamente conserva en todas sus encarnaciones la proyección de un discurso otro, no *siempre* refuta los discursos que mira desde afuera. En muchas ocasiones, de hecho, es solo el reverso oscuro de su máscara oficial, sin ser nece-

sariamente su opuesto, sino, más bien, su expresión hiperbolizada, como se verá en el caso de la ideología de mercado. Esto es particularmente evidente en lo que concierne a la automutilación de Edwin Johns y a los asesinatos de Santa Teresa, cuestión a la cual nos referiremos a continuación para iniciar nuestro análisis.

2. EDWIN JOHNS: LA LOCURA Y EL MAL

Edwin Johns es un pintor, quien nos es presentado en «La parte de los críticos». Esta sección, recordemos, versa sobre la búsqueda de Benno von Archimboldi, legendario escritor alemán, cuyo paradero actual es desconocido, por parte de cuatro académicos (Pelletier, Espinoza, Morini y Norton). Johns, ahora bien, funcionará como el primer atisbo del abismo del absurdo que Bolaño desplegará posteriormente en la novela, pero también una rendición a la alienación contemporánea que se encuentra cercana al terreno del mal.

Pero vayamos por partes. Edwin Johns, en una primera instancia, se nos presentará como una figura esencialmente enigmática, en cuanto su posicionamiento ético es ambiguo. El pintor será mencionado por primera vez por Liz Norton a Morini en una cena en un barrio londinense de moda. En dicha conversación, Norton le detalla al crítico italiano cómo la exhibición que hizo a Johns famoso tuvo por atracción principal la propia mano mutilada del artista como parte constitutiva de uno de sus cuadros (Bolaño, 2004a, p. 76). Lo anterior, por supuesto, con plena conciencia del pintor inglés, quien habría efectuado la operación él mismo y conservado el miembro mutilado para incluirlo posteriormente en una de sus obras. La exhibición había sido un éxito rotundo y había disparado la carrera artística de Johns a niveles insospechados, convirtiéndolo en un artista de culto. El presente de Johns, no obstante, no era particularmente glamoroso: según Norton, en la actualidad se encontraba recluso en un manicomio en Suiza. Morini, impresionado por la historia, viajará al manicomio en cuestión acompañado por Espinoza y por Pelletier en vistas de tener una conversación con el pintor inglés. El diálogo entre Morini y Johns, entre otras cosas, tratará sobre la casualidad y el destino, categorías que el artista inglés, lúcidamente, considerará expresiones de «un Dios incomprensible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles» (Bolaño, 2004a, p. 123). El clímax del diálogo sucederá cuando Morini le pregunte directamente a Johns por qué se cortó su propia mano. La respuesta, que no es dada en el pasaje, será posteriormente revelada en una conversación que Morini sostendrá con Norton, en la cual finalmente se nos revelará la razón del automutilamiento:

—Por dinero —dijo Morini.

—¿Por dinero?

—Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.

—Lo hizo por dinero —dijo Morini (Bolaño, 2004a, p. 132).

El acto aparentemente demente de Johns da un vuelco: su automutilamiento no es más que una forma muy calculada de añadirle cierto peso aurático a su obra —uno que, en última instancia, eleva el precio monetario de sus obras a un precio astronómico—. Esta acción, en palabras de Sharae Deckard, «*parodies the logical extension of commodity fetishism that reifies the artist's creative labor and turns it into exchange value: a hand, a thing*» (2012, p. 36) [«parodia la prolongación lógica del fetichismo de la mercancía que reifica el trabajo creativo de un artista y lo transforma en valor de cambio: una mano, una cosa» (traducción propia)]. ¿Pero es realmente una parodia el acto de Johns?

En relación con la pregunta anterior, quisiéramos abrir un paréntesis y dejar la respuesta en un momentáneo *suspense*. Pues para responder a esta interrogante es necesario detenerse, por razones que esperamos que eventualmente queden claras, en el gran hoyo negro de 2666: las muertas de Santa Teresa. Como bien es sabido, la cuarta parte de 2666, la más extensa, supone un largo registro de hallazgos de cadáveres femeninos en los alrededores de la ciudad mexicana —archivo donde una voz forense y fría nos detalla los pormenores de su hallazgo de manera mecánica y desafectada—. La pregunta por quién (o quiénes) son los asesinos de mujeres permea en todo 2666. Si bien la interrogante sobre su identidad no es el tema central de esta investigación, sí nos parece revelador detenernos en un pasaje en particular, con respecto a lo que nos concierne: la locura. Nos referimos a la visita de Sergio González Rodríguez a la vidente de Santa Teresa, Florita Almada. Sergio González es un periodista mexicano que paulatinamente se interesa en las muertas de Santa Teresa y que eventualmente, más por curiosidad que por otra cosa, consigue una entrevista con una famosa vidente local, Florita, quien dice tener visiones sobre los asesinatos y los asesinos en cuestión. Cuando Sergio le pregunta sobre la naturaleza de los últimos, Florita expresa que tienen rostros «comunes y corrientes», y que ellos mismos no se consideran personas «enfermas», sino, más bien, todo lo contrario: personas cuerdas, sanas (Bolaño, 2004a, p. 714). En otras palabras, la primera impresión que se nos presenta sobre los asesinos es que estos no son algo fuera de lo común o extravagantemente dementes o irrevocablemente malignos. Los asesinos no son, en definitiva, personas excepcionales.

Independientemente de si creemos o no en las visiones de Florita Almada, 2666 se encargará justamente de expandir esta idea de una violencia cotidiana despojada de toda sublimidad a lo largo de sus cinco partes. Leo Sammer, por ejemplo, funcionario nazi que terminará por ordenar la ejecución de cientos de judíos, nos es presentado como alguien esencialmente inseguro, cobarde, pero despojado de racismo o de instintos belicosos. Es llanamente un funcionario, un burócrata, que terminará cometiendo una masacre local en vistas de cumplir órdenes, por un profundo deseo de volver a la *normalidad* de su pequeño pueblo; por volver, dicho sea en una palabra, a la calma. En sus propias palabras: «Fui un administrador justo. Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra. [...]. Otro en mi lugar [...] hubiera matado con sus propias manos a todos los judíos. Yo no lo hice. No está en mi carácter» (Bolaño, 2004a, p. 959). Es fácil ver reflejada la banalidad del mal de Arendt en este episodio, y ciertamente muchos críticos ya se han encargado de aquello³: en 2666, no es que todos los agentes del «mal», si así podemos llamarlos, sean derivaciones de Hitler o una figura de la maldad igualmente mitologizada; más bien, muchas veces no pasan de ser individuos espectacularmente no espectaculares, gente vulgar, sin muchas pretensiones, que, sin ningún asomo de duda, no cuestionarían definirse como «buenas personas», tal el mismo Sammer repite majaderamente en un vano intento por excusarse.

Ahora bien, hemos mencionado hace poco la noción de *normalidad*. Sammer es, como ya hemos dicho, un burócrata, y el cumplimiento de órdenes termina, finalmente, por acallar cualquier ética que pudiese haberle prevenido de perpetuar la masacre de los judíos en su pueblo. Nos encontramos frente una noción de normalidad, en consecuencia, que termina por naturalizar la barbarie, por arraigar la violencia en un paisaje y hacerla constitutiva de este último. El resultado es que nadie percibe la violencia y el horror como cuestiones necesariamente escandalosas, ni tampoco a sus perpetuadores como gente que podríamos calificar como particularmente perversa. Es gente «normal» actuando dentro de códigos sociales que han sido aceptados consensualmente por una comunidad. En palabras de Lainck, la normalidad en 2666 es la «total invisibilidad sistémica del mal» (2014, p. 166). Y esto último debería inmediatamente retraernos a Santa Teresa y a sus víctimas incesantes, como esperamos explicar a continuación. Pues nos parece útil recordar que la naturaleza de las víctimas es esencialmente obrera, en cuanto todas

³ Véanse, a modo de muestra representativa, las críticas de Cathy Fourez (2006), de Alexis Candia (2011), de Daniuska González (2011), de Marcial Huneus (2011), de Patricia Espinosa (2013), de Oswaldo Zavala (2015) y de Felipe Ríos Baeza (2016) al respecto.

las muertas provienen, mayoritariamente, de fábricas maquiladoras⁴. Las maquilas, a su vez, funcionan en la novela como un símbolo de la hegemonía neoliberal y de su lógica descarnada de producción, exportación y consumo aplicada a la vida cotidiana. En palabras de Gabriela Muniz:

Esta ciudad que describe el escritor, la Santa Teresa ficcional de 2666, actúa como paradigma y legado de un mundo globalizado donde el valor dado a las vidas humanas es mínimo. Incluso puede afirmarse que ciertos cuerpos no tienen valor alguno en su condición vital, pero son económicamente aprovechables y hasta es posible obtener placer de ellos en su forma muerta (2010, p. 38).

Lo que Bolaño hace, consecuentemente, es mostrar cómo la lógica de mercado ha largamente trascendido la producción material y ha invadido profundamente lo humano hasta hacer de sus códigos *los códigos de la comunidad en su totalidad*. En otras palabras, lo que consideramos como «normal».

Profundicemos por un minuto en la relación entre la ideología de consumo que reina en Santa Teresa, sus muertes incesantes y el concepto de normalidad. Todo puede resumirse en el concepto lukcasiano de «reificación»: la cosificación de las relaciones sociales debido a los efectos sociales del capitalismo. En palabras de Lukács:

The basis of a society built upon a] commodity-structure is that a relation between people takes on the character of a thing and thus acquires a 'phantom objectivity', an autonomy that seems so strictly rational and all-embracing as to conceal every trace of its fundamental nature: the relation between people (1968, p. 83).

[La base de una sociedad construida en torno a una estructura centrada en la mercancia es que las relaciones entre los individuos adquiere la consistencia de una cosa y por tanto adquiere una «objetividad fantasma», una autonomía que parece estrictamente racional y omnipotente en vistas de ocultar cualquier trazo de su naturaleza real: la relación entre individuos (traducción propia)].

Aplicado dicho concepto al mundo de 2666, presenciamos una reificación clásica en relación con la alienación propia que significa la relación entre obrero y trabajo producto de su empleo en las maquiladoras. Sin embargo, se va un paso más allá al convertir socialmente a las trabajadoras no solo en mercancia en términos de fuerza de trabajo, sino también en *objeto de consumo* para un sector privilegiado y, no obstante,

⁴ La naturaleza obrera de las muertas de Santa Teresa es evidente en numerosos pasajes. Como si quisiese dejárselo claro al propio lector de la novela, Bolaño recrea una visita de Sergio González a una prostituta, en donde el primero le explica a la segunda los femicidios imparables de la ciudad mexicana. Ante la indiferencia de su receptor, Sergio González se molesta y le exige algo de «solidaridad gremial», ante lo cual, la prostituta le contesta que «no, que tal como él le había contado la historia las que estaban muriendo eran obreras, no putas. Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto» (Bolaño, 2014a, p. 583).

invisible para los medios de comunicación⁵. En otras palabras: el profundo arraigue social de una ideología de consumo deriva en una cosificación de las mujeres obreras de Santa Teresa, cuyas vidas, debido a su condición periférica y menos privilegiada, es reducida a la de posesiones materiales, a números, a cosas, destinadas a saciar un hambre de violencia por parte de un sector, como muchas veces se insinúa, poderoso, para luego ser desechadas una vez que sus cuerpos ya han gastado su vida útil.

Los asesinos, consecuentemente, no simbolizan una expresión desregulada y caótica del mal, sino más bien todo lo contrario: son *la razón al servicio del mal*, el dominio de una lógica del placer y del consumo, que ha devenido, al fin y al cabo, un fin en sí misma. Las muertes de Santa Teresa probablemente hallan su explicación —y para parafrasear al mismo Bolaño— en una libertad malentendida (Braithwaite, 2006, p. 77), en el sentido de que la cultura consumista, individualista y material de nuestro neoliberalismo contemporáneo hace germinar una cosmovisión en la que la violación y el posterior asesinato de una mujer son vistos como algo coherente. En otras palabras: el individualismo y el consumismo exacerbado dan paso a que los privilegiados deshumanicen a las obreras de Santa Teresa, las conciban como objetos y las «consuman», ya sea para satisfacer sus retorcidos gustos personales o bien, para ser parte de la industria *snuff*—cuestión que 2666 también se encarga de insinuar—, sin contradecir, en esencia, la lógica de mercado. Es la expresión más abstracta de una ideología de consumo. Es un acto bárbaro, inhumano, pero reiteramos: no carente de lógica interna.

Ahora bien, cerramos este necesario paréntesis para volver a Edwin Johns: Edwin Johns y su mano mutilada, Edwin Johns y su encierro en el manicomio, Edwin Johns y su creencia en el flujo de inversiones y en el capital. Postulamos que la locura del pintor —si es que aún puede clasificársela como tal— es idéntica a la de aquellos asesinos de Santa Teresa. Johns, en primer lugar, reconoce el absurdo de la existencia que lo rodea. La vida no tiene sentido, y si lo tiene, está definitivamente fuera del alcance de la comprensión humana, tal como su perorata acerca de un Dios incomprendible dueño de gestos incomprensibles lo demuestra. Lo que queda, entonces, es un sentido dado, terrenal, que Johns meramente adopta de manera performática, sin necesariamente creer en él. Aquella visión, correspondientemente, es la ideología

⁵ En relación con la condición supuestamente privilegiada de los asesinos, Alexis Candia menciona lo siguiente: «A pesar de que no es posible dilucidar la identidad de los asesinos con las desperdigadas pistas que da Bolaño, es dable sostener que estos pertenecen a las esferas de poder, debido a que pueden mover cadáveres, eliminar pruebas, testigos e incluso agentes de la ley. Aunque es posible la culpabilidad de Klaus Haas en algunos crímenes, es evidente que los responsables están ligados al narcotráfico, al empresariado o a las *snuff-movies*» (2006, p. 121).

mercantil propia de nuestra contemporaneidad. El crimen de Johns, entonces, y si así puede llamársele, es comprender lúcidamente la dinámica social de nuestros días y abrazar su alienación por completo. Su automutilamiento —y antes de que se le declare oficialmente «loco»— tiene sentido —puramente racional, sin un ápice de emocionalidad—, pues, al fin y al cabo, eleva su obra a la categoría de arte respetable, arte sublime, arte que vende. Al igual que los asesinos de Santa Teresa, quienes ven a las mujeres como objetos comprables y desechables —una lógica, se entiende, inhumana, pero racional dentro de una cosmovisión mercantil llevada hacia su extremo—, la acción de Johns también se hace eco de la misma ideología hiperbolizada: se corta la mano, pues, para ingresar a la dinámica de «inversiones», que él lúcidamente puede ver, sin importarle las consecuencias físicas que dicha acción pueda tener en su cuerpo. La locura de Johns, podría decirse entonces, es comprender el juego *demasiado bien*. En este sentido, su acto no es paródico, sino más bien profundamente analítico y observador: frío hasta perder contacto con lo terrenal, con lo netamente humano.

En relación con esto último, Terry Eagleton, en su obra *On Evil*, expone cómo la sobreracionalización de nuestra realidad concreta se identifica con lo que comúnmente conceptualizamos como «el mal»:

Once reason comes unstuck from the senses, the effect on them both is catastrophic. Reason grows abstract and involuted, losing touch with creaturely life. As a result, it can come to regard that life as mere pointless matter to be manipulated (2010, p. 73).

[Cuando la razón se desentiende de los sentidos, el efecto en ambos es catastrófico. La razón deviene abstracta e intrincada, perdiendo contacto con la vida concreta. Como resultado, puede considerar la vida como materia sin propósito disponible para su manipulación (traducción propia)].

De la locura de Johns, entonces, a los asesinatos de Santa Teresa, y de acuerdo con lo que acabamos de exponer, no hay gran diferencia: comparten la misma operatoria de sobreracionalización de la realidad, y consecuentemente, tienen la misma esencia macabra. En este sentido, no hay que entender esta locura como una mirada y un accionar caóticos frente a lo real concreto, sino todo lo contrario: en los casos aquí analizados, la demencia se manifiesta como el predominio *absoluto* de la razón al servicio de una ideología de mercado. La locura de Johns, que lo lleva a su automutilamiento, por tanto, y según estos términos, es una fundamentalmente maligna bajo los términos de Eagleton. Es lo que sucede, a fin de cuentas, cuando la reificación de la cual hablaba Lukács permea en la sociedad por completo, normalizando la violencia, la muerte y el horror.

3. INGEBOG O LA LOCURA COMO ALIADA DEL ARTE

Aunque la locura de Johns significa una lucidez aguda en torno a la ideología de mercado, así como un abrazo a su alienación y un acercamiento al terreno del mal, la demencia, en Bolaño, también tiene su reverso positivo, sobre todo cuando se la considera como parte de la misma sustancia desde donde nace la visión artística. Si bien esta arista no podría calificarse netamente como «luminosa» (en oposición al mal previamente analizado), sí cuenta, como planeamos demostrar, con el beneplácito de Bolaño, en cuanto tanto artistas como locos poseen el don y la maldición de una dolorosa clarividencia con respecto a nuestra realidad concreta. Para hablar de dicha conexión, nos concentraremos en la figura de Ingeborg, joven berlinesa, quien, en una primera instancia, nos es presentada como la novia de Archiboldi. Su figura será introducida en la quinta y última parte de la novela, en donde inmediatamente nos queda claro, desde su aparición, que está demente. Ingeborg, no obstante, simbolizará una locura subversiva, en el sentido que supondrá una mirada crítica en relación con lo que se considera «normal» —opuesta radicalmente, en este sentido, a la alienación de la demencia de Johns—.

Un buen punto de partida para hablar de lo previo es referirse a la conexión entre locura y arte en *2666*. Para ello, empero, es necesario, en primer lugar, abrir otro paréntesis y referirnos a la concepción de «arte» que el propio Bolaño rescata y valora en vistas de esclarecer su relación con la demencia de manera cohesiva.

Un comienzo apropiado es la figura del abismo. Esta última aparece con frecuencia en la obra bolañana, tanto en su narrativa como en su ensayística. Un pasaje de Bolaño comúnmente citado, relativo al acto de escribir, por ejemplo, mienta lo siguiente:

¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado del abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida (Bolaño, 2004b, pp. 36-37).

No es que la literatura de calidad, así como es percibida por Bolaño, sea una obsesionada con el mal (haciendo la equivalencia «abismo» = «mal»), sino más bien el escritor chileno refiere a una escritura que toma riesgos, que busca lo nuevo, que afronta de frente lo visceral de la existencia⁶. En resumidas cuentas, y si tuviésemos

⁶ Aquella noción de búsqueda por lo «nuevo» podemos también encontrarla en su ensayo «Literatura + Enfermedad = Enfermedad», en donde Bolaño expone la importancia del viaje y los riesgos en la germinación del arte. En sus propias palabras: «Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay

que sintetizarlo en una palabra, diríamos que la literatura de calidad para Bolaño debe ser una esencialmente *valiente* —calificativo rescatado por el escritor chileno en numerosas ocasiones⁷—. Siguiendo esta línea de pensamiento, a su vez, Bolaño menciona, en uno de sus ensayos, cómo el arte supone un pequeño bastión de resistencia frente al sinsentido y a la barbarie («la pobre bandera del arte que opone al horror que se suma al horror» [2003, p. 154]). Los artistas de verdad, en este sentido, son seres corajudos, que luchan, y aquí lo parafraseo, contra un monstruo, sabiendo, además, que van a ser derrotados (Braithwaite, 2006, p. 98). Consiguientemente, hasta el más infame escritor presente en la obra bolañiana (y ejemplos de estos últimos sobran) tiene ciertos rasgos redentores, como si incluso, cuando la literatura se ensucia o se humilla, irrevocablemente conservase, si bien en un grado mínimo, una cuota de honor o un gesto rescatable.

A partir de lo anterior, es posible deducir, basándose en sus ensayos y en sus ficciones, que el escritor chileno considera a los escritores como seres privilegiados con relación a cómo afrontan la existencia. Quizá «privilegiado» no sea la palabra adecuada; sí, como ya hemos mencionado, dolorosamente *lúcidos* por su misma valentía, por su forma de afrontar el abismo de frente. Para ilustrar esto último: Amalfitano, profesor chileno de Santa Teresa, en otro pasaje frecuentemente referido, hace una analogía entre la existencia como la entrada de una mina, una caverna de la cual se emiten sonidos, terribles, guturales, y cómo los personajes que lo circundan se relacionan con él. El pasaje en particular funciona principalmente como una crítica a los intelectuales europeos presentes (Pelletier, Espinoza y Norton), quienes, en la alegoría de Amalfitano, no se encuentran de frente al abismo, sino *de espaldas*, y además tienen la desfachatez y la arrogancia de pretender interpretar los gruñidos del abismo de manera espléndida, aunque, de acuerdo con las palabras del profesor chileno, «su trabajo es pobrísimo, se cae por su propio peso». Sin embargo, y siempre siguiendo a Amalfitano, hay quienes afrontan el abismo de frente, y si bien son incapaces, en última instancia, de descifrar los ruidos provenientes de la mina, al menos son capaces «de visualizar el contorno de algo» (Bolaño, 2004,

que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí» (2003, p. 158). Un sentimiento similar podemos encontrarlo en el «Manifiesto Infrarrealista», perteneciente a su grupo de vanguardia mexicano de los años setenta, en donde exhorta al lector, en su final, a emprender el viaje a lo desconocido: «Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los caminos» (Bolaño, 1977, p. 5).

⁷ Ver, a modo de ejemplo, entrevistas en *Bolaño por sí mismo*, de Andrés Braithwaite (2006, pp. 48, 50, 79, 82, 89, 112 y 130).

p. 161). Felipe Ríos Baeza identifica a aquellos personajes como «exploradores del abismo», en el sentido de que son capaces de posicionarse —incluso solo si es momentáneamente— en un espacio desterritorializado, en donde es posible subvertir las hegemonías del centro desde su periferia y son aptos, debido a su percepción alterada, para violentar la sistematicidad de lo hegemónico (2016, pp. 284-285). Estos personajes serían, consecuentemente, los artistas, y nos basamos justamente en las propias palabras de Bolaño cuando habla de los escritores que escriben metiendo la cabeza en lo oscuro, corriendo «al borde del precipicio», previamente mencionado.

No obstante, ¿son los artistas los únicos que pueden ver «el contorno de las cosas»? ¿Son ellos los únicos que pueden acercarse al abismo? Para empezar a responder dicha pregunta, debemos prestar atención a las relaciones que establecen los personajes en la obra bolañana, y si otro grupo de individuos comparte la sensibilidad de los artistas. Los escritores, en primer lugar, pareciesen ser inexorablemente parte de un mundo cerrado, inaccesible. Esto es particularmente evidente cuando de encontrarlos se trata, siendo el tópico «la búsqueda por el escritor perdido» una constante en la obra bolañana. En *Estrella Distante*, se necesita de un poeta para encontrar a otro poeta (Arturo Belano y Carlos Weider, respectivamente). En *Los Detectives Salvajes*, es el mismo Arturo Belano y su amigo Ulises Lima quienes terminan por encontrar a Cesárea Tinajero, legendaria poeta vanguardista que se hallaba perdida en los desiertos de Sonora. Y *2666*, por supuesto, tampoco es la excepción, en cuanto la búsqueda por Archiboldi, como ya hemos mencionado, se nos hace patente desde los inicios de la novela. Sin embargo, y a diferencia de los ejemplos aquí referidos, aquellos que buscan al escritor en *2666* no son escritores, sino académicos, intelectuales, críticos. Y Bolaño no los deja triunfar. A diferencia de Arturo Belano o de Ulises Lima, poetas, artistas, los críticos no son capaces de acceder a la presencia del escritor, no tanto por incapacidad de entender su obra, sino básicamente por no ser capaces de compartir una experiencia visceral en torno a la existencia en sí, tal como la parábola de Amalfitano ya previamente insinuaba. En palabras de Oswaldo Zavala:

Mientras para los críticos solo resulta productivo analizar las simbolizaciones literarias de Archiboldi, los efectos de lo real abren un espacio de experiencia que ellos simplemente no pueden, y no se han propuesto, descifrar. La frontera que los críticos observan está limitada por un sofisticado acto de lectura que sin embargo permanece exterior al orden de lo real que los interpela (2015, p. 156).

¿Son los artistas, por consiguiente, los únicos que experimentan aquella experiencia «visceral» de la existencia? Hemos hablado de cómo un escritor es capaz de

encontrar a otro escritor. No obstante, no son los únicos en hacerlo: Lola, esposa del profesor chileno Amalfitano, emprende un largo camino para visitar a un poeta homosexual de Mondragón, el cual, según sus propias palabras, es un ser magnífico. Dos alcances con respecto a lo anterior: primero, el poeta del cual Lola habla se encuentra internado en un manicomio; y segundo, Lola *también* se encuentra irremediamente demente, como ella misma y las personas que la rodean repiten constantemente (Bolaño, 2004a, pp. 219, 228, 231). Sin embargo, su búsqueda es un éxito. Ella *conoce* al poeta en cuestión, lo que inmediatamente marca una diferencia con ella y los críticos europeos que han venido a buscar a Archimboldi. En definitiva, Lola no necesita ser un escritor para penetrar al mundo del arte: el requisito aquí (siendo un rasgo que comparte con su ídolo, el poeta encerrado en el manicomio) es estar loco⁸.

La literatura y la locura, siguiendo esta línea, empiezan a demostrar cierta cercanía. Y es así como llegamos a la figura de Ingeborg, joven berlinesa que Archimboldi conoce en medio de la Segunda Guerra Mundial, y a la cual inmediatamente se la describe como demente: «Reiter observó sus ojos, de un azul desvaído, como los ojos de una ciega, y se dio cuenta de que estaba hablando con una loca» (Bolaño, 2004a, p. 867). El primer encuentro de Archimboldi e Ingeborg, a su vez, está marcado por un desprecio de los códigos sociales, en cuanto inmediatamente se besan luego de entablar un escaso diálogo. Archimboldi, a su vez, se interesa activamente por los pensamientos de Ingeborg y en ningún momento la menosprecia. En definitiva, al igual que Lola, y a diferencia de los críticos que le anteceden, Ingeborg no solo establecerá una conexión profunda con un artista (Archimboldi), sino que eventualmente llegará a ser su pareja. «Ingeborg es mi alegría», terminará por decir Archimboldi (Bolaño, 2004a, p. 1003). Y nos parece útil entonces aquí ver dicha unión de manera alegórica: pues, a partir de figuras como Lola e Ingeborg, Bolaño no solo está diciéndonos que la locura, a diferencia, por ejemplo, de la exiliada crítica académica, tiene acceso al mundo artístico, sino que además está irrevocablemente unida a él y dialoga con él de igual a igual: arte y locura, en este sentido, conforman un extraño matrimonio, una unión heterodoxa, más funcional⁹.

⁸ Un ejemplo similar de dicha cercanía entre locura y arte podemos encontrarlo en la figura de Joaquín Font, en *Los Detectives Salvajes* (1998). Padre de jóvenes poetas y conocido en los círculos realvisceralistas, termina muy pronto en un manicomio.

⁹ Esta unión, dicho sea de paso, alcanza su máximo simbolismo cuando Archimboldi visita «la casa de los escritores desaparecidos de Europa», la cual se devela, ya hacia el final del relato, como nada menos que un manicomio (Bolaño, 2004a, p. 1077).

Los locos, en este sentido, demuestran ser, para Bolaño, personajes equivalentes en importancia a los artistas, e integrales a aquellos —por lo menos simbólicamente—. ¿Pero qué hay que decir acerca de su lucidez?

Ya veíamos en Edwin Johns un frío diagnóstico de la sociedad mercantil contemporánea y una rendición ante su alienación. ¿Podríamos calificar a Ingeborg como una figura igualmente lúcida? Es fácil categorizar, en primera instancia, sus intervenciones como delirios absurdos, sin sentido. No obstante, si ponemos atención, es nada menos que Ingeborg quien parece cuestionar el concepto de «normalidad» antes mentado en el presente artículo. Nos referimos particularmente al primer encuentro entre Ingeborg y Archimboldi, en donde la primera declara solo creer en las tormentas y en los aztecas. En relación con estos últimos, menciona:

Son gente muy extraña [...] si los miras a los ojos, con atención, te das cuenta al cabo de poco tiempo de que están locos. Pero no están encerrados en un manicomio. O tal vez sí. Pero aparentemente no. Los aztecas viven con suma elegancia, son muy cuidadosos al elegir los vestidos que se ponen cada día, uno diría que se pasan horas en el vestidor, eligiendo la ropa más apropiada, y luego se encasquetan unos sombreros emplumados de gran valor, y joyas en los brazos y en los pies [...] y luego salen a pasear por las orillas del lago, sin hablar entre ellos [...] y después de pasear como filósofos entran en las pirámides (2004a, pp. 871-872).

Acto seguido, Ingeborg describe la contemplación silente de los aztecas con respecto a sus sacrificios, los cuales tiñen la luz interior de las pirámides de un rojo muy vivo, rojo que emana de la sangre de las víctimas, que son, justamente, sacrificadas. Y aunque, luego de dicho acto, «los aztecas vuelven a sus quehaceres diarios, que consisten básicamente en pasear y bañarse y luego volver a pasear y quedarse mucho tiempo quietos contemplando cosas indiscernibles» (Bolaño, 2004 a, p. 873).

Dos alcances acerca de este pasaje: uno, evidente, y otro, esperamos, con un grado de profundidad mayor. El primero es que la referencia a los aztecas y a los sacrificios humanos tiene un eco inmediato con las muertas de Santa Teresa¹⁰. Dicha referencia a la supuesta sed sanguinaria de los aztecas, en este sentido, funciona como reflejo caricaturesco de lo que sucederá siglos después en el mismo espacio, en donde las obreras de Santa Teresa parecieran haber devenido el sacrificio no solo de la sociedad mexicana, sino, tal como Hermann Herlinghaus expone, de la cultura occidental en su totalidad (2013).

¹⁰ Tampoco es la primera vez que se mencionan: Robert Rodríguez y su película sobre vampiros aztecas, *Abierto hasta el amanecer* (*From Dusk Till Dawn*, en inglés) han sido mencionados anteriormente en «La Parte de Fate».

La segunda tiene que ver con la noción de *normalidad* que he mencionado con respecto a Edwin Johns y a los asesinos de Santa Teresa. Las palabras de Ingeborg vuelven a hacer hincapié en la cotidianidad de la violencia ya previamente discutida: los aztecas, según su propia descripción, son gente tranquila, aparatosa, quienes hacen cuestiones cotidianas como cualquier otra gente y se visten con «elegancia» —la única diferencia es que, en un momento del día, interrumpen sus quehaceres cotidianos para hacer un sacrificio humano—. Nuevamente, este horror y esta violencia no son motivo de escándalo en la sociedad azteca, puesto que son partes de una ceremonia. Y la existencia de un ritual, de una costumbre, en este caso, termina por *normalizar* la barbarie para hacerla constitutiva del *status quo*: se la tolera y acepta meramente por ser parte de una ceremonia. Esta barbarie invisible es equivalente a los asesinatos de Santa Teresa o bien al Holocausto, en el sentido de que son violencias que han devenido consensuadas y, por tanto, cotidianas. El aspecto del horror que originalmente las cubría ha perdido su aura, y lo que queda es su repetición mecánica, desprovista de atrocidad y/o crueldad.

Es aquí, no obstante, en donde se produce un giro de tuerca que impide, a diferencia del caso de Johns, la alienación de Ingeborg por dicha mecanización y normalización de lo violento. Luego de describir a los aztecas, Ingeborg produce una vuelta de tuerca al cuestionar el mismo concepto de locura. La joven berlinesa dice que los aztecas bien pueden estar locos, o quizás no, y no están encerrados en un manicomio, «pero tal vez sí» (2004a, p. 872). Esta pequeña aseveración tiene una trascendencia fundamental, en cuanto lo primero que debería llamar la atención es la propia Ingeborg llamando a alguien «loco»: pues, como la novela nos detalla, es ella misma quien se encuentra demente. Sin embargo, la lucidez de la locura —idéntica a la de Johns, pero en planos distintos— también implica una marginalización de los códigos comunitarios con los cuales se rige la gente normal. En otras palabras, estar loco, y para volver a aquella visión foucaultiana con la cual iniciamos este artículo, implica esencialmente ver las cosas desde *afuera*, una reexaminación de las normas de nuestro día a día y una oportunidad de ver los efectos de su praxis en todo su materialismo. En este sentido, su condición de un lenguaje *alterno* a lo racional no significa necesariamente su invalidez en relación con su poder analítico y descriptivo con respecto a nuestra realidad concreta, sino, tal como hace Ingeborg en el caso de los aztecas, sirve para reevaluar los códigos sociales y comunitarios que se encuentran reificados en nuestras culturas. Así, la simple aseveración de Ingeborg cuestiona los mismos parámetros desde donde se construye socialmente la locura y subraya la ironía de una sociedad racional y

armónica que, empero, tiene la barbarie en su germen (los sacrificios humanos).

En otras palabras, la intervención de Ingeborg relativa a los aztecas nos hace cuestionar la inmediata asociación que hacemos entre locura y caos para, en cambio, poner en duda la racionalidad propia de lo normal y lo racional (valga la redundancia). Pues, al fin y al cabo, ¿cuán loco está realmente Johns? Lo único que ha hecho es una fría operación para incrementar el valor comercial de su mercancía. ¿Cuán locos están los aztecas? Lo único que han hecho, con sus sacrificios, es continuar una tradición milenaria. La locura de Ingeborg, en este sentido, nos ayuda a cuestionar *el sentido común* con la que se abordan los casos anteriores y supone, finalmente, una herramienta crítica en relación con nuestras nociones de comunidad, de cultura y de sociedad.

CONCLUSIONES

El presente artículo no busca ser una defensa de la locura en Bolaño, sino, más bien, una exploración de sus posibilidades éticas en el mundo de 2666 y una incitación a explorar sus áreas grises. La demencia, tal como tantas cosas en la narrativa del escritor chileno, debe ser abordada con todos sus claroscuros: tanto en la posibilidad macabra de la soberracionalización de lo real concreto a partir de la ideología de mercado (Edwin Johns) como en su condición corrosiva y crítica en torno a la normalización de la barbarie y la violencia (Ingeborg). En este sentido, cualificar a la demencia como unívocamente positiva o negativa inexorablemente coartará su potencial simbólico, el cual, como esperamos haber demostrado, es complejo y hasta, muchas veces, contradictorio. Esperamos, por medio del presente texto, estimular la discusión académica sobre las complejidades y las contradicciones del espectro de la locura no solo en la obra póstuma del escritor chileno, sino también de su narrativa en su totalidad.

Si bien la locura, como hemos postulado, dista de ser representada de forma unívoca, uno de sus rasgos transversales es, como mencionábamos al inicio de este texto, la particularidad de ser un discurso otro, foráneo a lo que consensualmente se considera racional, y que, sin embargo, es particularmente clarividente con respecto a esto último. En este sentido, lo locura no se nos presenta como un discurso exento de lógica interna; por el contrario, como un espectro de sentido heterogéneo, complejo, y que, no obstante, supone un prisma desde el cual evaluar los discursos hegemónicos en nuestro contexto contemporáneo. Cada vez que habla un loco en Bolaño, por tanto, debemos prestar atención: se está juzgando a la sociedad desde sus bordes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. Nueva York: Columbia University Press.
- Arendt, H. (2006). *Eichmann and the Holocaust*. Nueva York: Penguin Books.
- Bolaño, R. (1996). *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2003). «Literatura + Enfermedad = Enfermedad». En Bolaño, R. *El gaucho insufrible* (pp. 135-158). Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2005). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004a). *2666*. Buenos Aires: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004b). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.
- Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales.
- Candia, A. (2006). «2666: La Magia y el Mal». *Taller de Letras* (38), 121.
- Candia, A. (2011). *El «Paraíso Infernal» en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Deckard, S. (2012). «Peripheral Realism, Millennial Capitalism, and Roberto Bolaño's 2666». *Modern Language Quarterly* 73.3, 351-372.
- Eagleton, T. (2010). *On evil*. New Haven: Yale University Press.
- Elmore, P. (2015). «2666 de Roberto Bolaño: el resto del todo y el tiempo del fin». En Hennigfeld, U. (ed.). *Roberto Bolaño: Violencia, Escritura, Vida*. Madrid: Editorial Iberamericana-Vervuert.
- Espinosa, P. (2013). «Política, estética y horror en la obra de Roberto Bolaño». En Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. *Archivo Bolaño 1977-2003, Bolaño Archive 1977-2003* (pp. 125-129). Barcelona: Diputació Barcelona.
- Focault, M. (1993). *Historia de la locura en la época clásica* (vol. I). Santa Fe: Fondo de Cultura Económica.
- Fourez, C. (2006). «Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666». *Debate Feminista* (33), 21-45.
- González, D. (2011). «Roberto Bolaño: la escritura bárbara». En Moreno, F. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo*. Santiago de Chile: Ediciones Lastarria.
- Guajardo Vergara, M. (2013). «...Y aquí me voy a quedar»: *el paradigma del loco en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Editorial Ventana Abierta.
- Herlinghaus, H. (2013). *Narcoepics: a global aesthetics of sobriety*. Nueva York; Londres: Bloomsbury.
- Hoyos, H. (2015). *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York:

- Columbia University Press.
- Huneus, M. (2011). «¿De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño». En Moreno, F. *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo* (pp. 253-266). Santiago de Chile: Ediciones Lasterria.
- Lainck, A. (2014). *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Münster: Lit.
- Lukács, G. (1968). *History and Class Consciousness*. Cambridge: The Merlin Press.
- Muniz, G. (2010). «El discurso de la crueldad: 2666 de Roberto Bolaño». *Revista Hispánica Moderna* 63.1, 35-49.
- Ríos Baeza, F. A. (2016). *Roberto Bolaño. Una narrativa en el margen II: Espacios, tiempos y personajes «marginales» en su obra*. Ciudad de México: Tirant Humanidades.
- Zavala, O. (2015). *La Modernidad Insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.