

Los infiernos de Roberto Bolaño: el mundo contemporáneo

Franklin Rodríguez

William Paterson University, Estados Unidos

Desde sus manifestaciones míticas —entiéndase el infierno proyectado como “más allá,” como “ultratumba”— hasta sus representaciones contemporáneas a menudo como formas de desastre y destrucción, de crueldad y violencia, el espacio infernal sigue preocupando obsesivamente a la humanidad. Lo infernal, ya imaginado por los pensadores griegos, por Dante, anunciado por Petrarca, y revisado por religiones e imaginarios en cada época, indaga en la época contemporánea sobre el escenario de destrucción continua que ha venido a sustituir lo infernal mítico por lo infernal material o por lo infernal como territorio que forma parte de la experiencia en “el puto planeta tierra” Bolaño (2007, p. 31). Las últimas palabras son del narrador de “El hijo del coronel”, cuento póstumo de Bolaño y el único de temática zombi, donde observamos un choque entre la revolución del individuo y una zona infernal compuesta de proyectos modernos que combinan lo sobrenatural con lo humano sin abandonar lo terrenal. A partir de los elementos principales o clásicos del espacio infernal, las poéticas contemporáneas amplían el mito infernal pero transformando sus lugares fantásticos o extraterrenales en zonas de nuevas mitologías terrenales, a menudo tangibles zonas de dolor y martirio dentro de la experiencia humana en la época moderna.

El pensamiento y la esperanza de Roberto Bolaño insisten en un paisaje que debe subsistir en el imaginario de sus lectores y en las páginas de sus libros: se trata del infierno contemporáneo descrito en sus textos y que exteriorizan la importancia que tenía esta temática para el escritor. Santa Teresa, esa ciudad-eje de 2666, se destaca como zona que concentra distintas versiones de lo que en la época contemporánea ha venido a definir el espacio de lo infernal. También podemos hablar de viajes infernales: no se pueden apreciar cabalmente los viajes de Pepe el Tira, Mauricio “el Ojo” Silva, Arturo Belano, Ulises Lima, Simon Leprince, Carlos Wieder, Auxilio Lacouture, el joven Reynolds, Joe A. Kelso, Urrutia, Reiter/Archiboldi, entre otros personajes, sin conectarlos a la experiencia de lo infernal y a la posibilidad de habitar el infierno o transitarlo. Por último, otra zona infernal que se enfatiza en la obra de Bolaño, es la descripción de la perversión de la crueldad, endémica en la historia de la humanidad. Esta ponencia estudia la geografía de esa insistencia en el lado infernal de la sociedad contemporánea, estrategia que le sirvió para establecer múltiples zonas de riesgo, un mundo literario que invita a atravesar sus páginas como si fueran campos minados de

huesos y que exige caminar despacio, descalzo y con los ojos abiertos. El “puto planeta” bolañesco es bastante variado, pero no nos toca hablar de la lucha del hombre contra dioses y de espacios míticos, ni de la crítica moralizadora de otros individuos, sino de infamias cometidas por el ser humano, en un ambiente concreto aunque a veces de apariencia irreal, y a menudo, contra un semejante o contra uno mismo. Como sugiere Sartre en *A puerta cerrada*: el infierno son los demás, la relación con los otros y con uno mismo (Sartre, 1944).

I- Primer Infierno: los espacios infernales de la literatura. Empecemos con una mirada a Bolaño antes de Bolaño, antes de la década Bolaño (1993-2003). La influencia de su vida de poeta dio forma a toda su vida literaria y el tema del infierno no estuvo ausente de sus versos. Aparece ya en la correspondencia con Enrique Lihn a principios de los ochentas y luego se traslada a sus novelas y cuentos. En un poema enviado al poeta chileno titulado *Biblioteca de Poe* dice: *En el fondo de un extraño corral / Libros o pedazos de carne / Nervios enganchados de un esqueleto / O papel impreso / Un florero o la puerta / De las pesadillas* / Bolaño (aprox. 1980).

Y en otro sin titular enfatiza el imaginario del objeto infernal: *Los floreros disimulan / La puerta del Infierno / Con cierta clase de luz / Y a determinada hora / De repente te das cuenta / Ese objeto es el terror*/ Bolaño (aprox. 1980).

El objeto asociado con las flores y la decoración se transforma en la puerta del infierno y lugar de las pesadillas, se elimina su disimulación adornada de la realidad para establecer el terror, como sucede cuando esta imagen del florero y el infierno es transportada a novelas como *Amuleto*. En *Amuleto* la ejemplaridad de protagonista Auxilio Lacouture sobresale por su combinación de una forma de resistencia que insiste en meditar profundamente sobre el dolor, el sufrimiento y la violencia desde una narración/escritura psicótica y repetitiva que funciona a nivel ficcional y también como parte de la biografía que inspiró el personaje. La base de esta meditación son las preguntas que hace Auxilio a uno de los poetas exiliados para el que trabaja limpiando y haciendo mandados:

Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar. Y entonces pensé: ¿Pedrito Garfías sabe lo que se esconde en el interior de su florero? ¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad? Bolaño (2005, p.17).

El florero no es el único lugar donde Auxilio, la autoproclamada madre de la poesía mexicana, ve el infierno o las pesadillas; también lo encuentra en libros, objetos misteriosos y baldosas y que hace que su historia sea una de terror, de serie negra: “Pero no lo parecerá... Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz” Bolaño (2005, p. 11). El reclamo a los poetas pide que resistan este terror, el dolor y las pesadillas. Es un reclamo de responsabilidad que insiste en no ignorar el infierno como parte de la experiencia diaria, cotidiana, en no ignorar el infierno y el terror presente en las cosas comunes. En *Amuleto* ese terror también alude, no puede ser de otra manera, a la masacre de Tlatelolco '68.

Ya que un poco más arriba mencionábamos la correspondencia de Bolaño con Enrique Lihn aprovecho para conectar la noción de lo infernal en Bolaño con un cuento-homenaje titulado “Encuentro con Enrique Lihn”. En este cuento el autor mira nuevamente hacia la época anterior a los premios mayores y la consagración para repasar su relación con la literatura. El encuentro se trata de intercambios epistolares y fantasmales enfocados en el escritor chileno —autor de *La orquesta de Cristal*— y en su propia experiencia y escritura. Se narra un sueño de 1999 en donde a Bolaño lo llevan a visitar a Enrique Lihn y acepta aunque sabe que Lihn está muerto. Luego de observar a Lihn y comentar que no se parecía a Lihn pero era él, procedían a presentárselo aunque esto era innecesario:

Durante un tiempo, un tiempo breve, me había carteadado con él y sus cartas en cierta forma me habían ayudado. Estoy hablando del año 1981 o 1982, cuando vivía encerrado en una casa de Gerona casi sin nada de dinero ni perspectivas de tenerlo, y la literatura era un vasto camino minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasar por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal. Esto le pasa a todos los escritores jóvenes. Bolaño (2005b, p. 218).

Bolaño también contó la historia de sus años en esa casa de Gerona en entrevistas en las que comenta que estaba muy mal, solo, con la perra, “a punto de convertirse en eremitas, salvajes totales... yo pensaba que mi situación con la literatura se había acabado, no que fuera a dejar de escribir sino que el flujo de la literatura, la lectura, el confrontar la literatura con otra gente estaba finiquitado para siempre” Bolaño (Entrevista televisiva en Chile).

En la parte final de “Encuentro” sucede lo que sucede en los sueños y en las pesadillas, se entremezcla un caos, un orden desconocido, más o menos registrable, pero caos de atmósfera onírica que refleja la lucha de los escritores, la de los verdaderos poetas y sus cataclismos atroces,

mezclados en una intemporalidad que también trabaja como conexión con la narrativa de Lihn. Bolaño comenta que esa experiencia “No era una película de terror. O no era una película de terror a secas sino que había en ella grandes dosis de humor negro” Bolaño (2005b, p.220). Cuando Bolaño está en el séptimo piso de edificio de Lihn le dice: “Joder Lihn adónde me has traído... adónde te han traído” Bolaño (2005b, p.224). Durante su exploración del piso, Bolaño, que ahora ha perdido a Lihn, describe las rarezas que ve y la “casa llena de sombras móviles y habitaciones en penumbra en donde encontré dos libros, uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda, y a medida que lo buscaba yo también me iba quedando frío, y cada vez tenía más rabia y más frío, y me iba sintiendo enfermo...” Bolaño (2005b, p.220). Finalmente encuentra a Lihn en una piscina, enfermo como Bolaño, criticando su medicina, a las farmacéuticas y luego bajan, descienden al primer piso. Así continua el sueño de terror, el investigador develado en su búsqueda, en su cuento homenaje, hasta el final donde Lihn comenta: “aunque no te lo creas, Bolaño, presta atención, en este barrio sólo los muertos salen a pasear” Bolaño (2005b, p.224-5). Y Bolaño se limita a decir que lo que veían eran fachadas, aceras y autos de otro tiempo: “un tiempo silencioso y sin embargo móvil (Lihn lo veía moverse), un tiempo atroz que pervivía sin ninguna razón, solo por inercia” Bolaño (2005b, p.224-5). El barrio es una especie de cementerio atroz, quizás un barrio y un edificio en Chile o Santiago como se narra al principio del cuento:

Soñé que me llevaban a la casa en donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile... si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. Bolaño (2005b, p.217).

Ese es el sustrato infernal que habita Lihn en el cuento y que habitó en su poesía y que Bolaño también aceptó como el lugar de su exploración literaria. Desde este ángulo “Encuentro” también puede ser comentado desde la perspectiva de un breve ensayo titulado “Unas Pocas Palabras para Enrique Lihn” en donde Bolaño homenajea nuevamente a Lihn subrayando que la voz de Lihn es caracterizada por su lucidez, “por un ejercicio constante de la inteligencia”, una voz que no sale del infierno aunque puede habitarlo. Bolaño (2004, p. 201-02).

II - Segundo Infierno: Chile, Nocturno de Chile y Estrella distante. Prosigo ahora, aprovechando que hice algunas referencias a Chile, a examinar esos sustratos chileno-infernales mencionados por Bolaño. ¿En qué se parecen el cura Sebastain Urrutia y Carlos Wieder? A simple vista ambos son extremos de un argumento en clave literaria y artística sostenido con bastante fuerza en ambas

novelas. Bolaño creó a Wieder para tratar de imaginar la crueldad y la maldad absoluta que puede alcanzar un sujeto que no se detiene ante ningún tipo de orden y que no desarrolla ningún tipo de reflexión sobre sus actos; Wieder se pasea por la geografía chilena y mundial sin ningún tipo de remordimiento. El pilot-poeta explora los límites de sus capacidades creativas como escenario infernal donde también pone a prueba las formas de desgarrar el orden establecido. En *Nocturno de Chile* Urrutia también trota por la tierras natales y mundiales pero luchando contra la culpa y los lamentos desde su cama y sus recuerdos, en una noche de insomnio como escenario para evaluar sus acciones pasadas. Éstas también se caracterizan por su indiferencia y crueldad y en su caso particular por la traición de los valores que deben ser asociados con la labor de un sacerdote católico. Esa traición funciona como motor de su ambición literaria y su transformación de un hombre de Dios a un funcionario de gobierno y cómplice del terror, a un ejemplar del desgarre de un individuo en crisis. Al igual que Wieder el padre Urrutia vivió en comunión con la idea de la caída o del pecado, solo que desde esa idea el cura reconoce su angustia y vive subyugado por la tentación y su derrota ante la misma, mientras que para Wieder ésta es pura energía y libertad, la exigencia fragmentaria a la puede estar abocado el hombre en el planeta tierra.

Pero veamos ahora ambos casos por separado. *Nocturno de Chile* se centra en el código cuestionable que establece la retórica de confesión del Padre Urrutia, una retórica que trata de defenderlo ante las acusaciones de un joven envejecido, su conciencia. Toda la confesión del cura Urrutia puede verse como un viaje memorioso por un infierno terrenal y al mismo tiempo como una lucha por evitar el viaje final hacia el mismo. Sus recuentos de los años de la dictadura y de la segunda guerra mundial, por mencionar algunos, son viajes por el infierno terrenal que es capaz de crear el hombre. Los detalles de su participación en varias actividades asociadas con las actividades de la represión militar, o con sus funciones como crítico literario y cura, lo guían durante el recuento de su vida. Este recuento está lleno de símbolos e historias que marcan el fracaso de su discurso confesional/excusatorio y su descenso al infierno o al purgatorio, como indica la presencia musical y casi fantasmal de Sordello. El Sordello cantado por Dante, a quien se nombra de manera rítmica durante toda la novela, sirve para acercarnos a la novela como una libre relectura de Dante, en donde el padre Urrutia, no alcanza a arrepentirse y paga por el pecado de la soberbia y la crueldad, por su cobardía. Este pecado y otros se pagan, como en el Purgatorio de Dante, cargando su culpa como en esa larga noche de fiebre e insomnio.

Toda la novela, desde los recuentos del pasado hasta la noche de la confesión final, también puede leerse como viaje al infierno que comienza con la invitación de Farewell a visitar su fundo

Le-bás. En ese fondo encontramos la presencia del cochero sombrío: “como si aquel carricoche fuera a buscar a alguien para llevarlo al infierno” Bolaño (2000, p.9). Luego aparecen figuras infernales representadas como campesinos, voces, niños, sombras, perros y hasta el propio Farewell que intenta sodomizarlo. La zona infernal que plantea la novela se reafirma durante las tertulias literarias en la casa de María Canales, en su sótano, esa sala de torturas que Urrutia se niega a visitar. Es una visión de Chile que esconde sus infiernos bajo una oración, una sonrisa, o una crítica favorable, una lectura de poemas, en un fundo o en un sótano. “Así se hace literatura”, frase que repite la novela constantemente con cada uno de los imaginarios infernales que presenta (Bolaño, 2000), alude a ese país infernal disimulado tras la cara de sus instituciones.

A ese infierno desde el cual se hace literatura contribuyen grandemente los protagonistas de *La literatura nazi en América*, en especial el chileno Wieder, personaje desarrollado en *Estrella distante*. Los personajes que cubren las páginas de las dos novelas comparten elementos como el nazismo, el racismo, el amor por la crueldad, la homofobia, la xenofobia y otros infiernos que intentan mantener y crear —la lista es larga— entre otras manifestaciones de la voz colectiva de la infamia. Se trata de otro recuento de la vida de un poeta o artista de vanguardia que experimentó con las formas del terror y con la exploración de los límites. Los ejemplos son muchos pero se destaca la combinación de violencia y asesinato con la actividad artística. Wieder visita a las hermanas Garmendia que se han trasladado a Nacimiento huyendo del “campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad” Bolaño (2003, p. 27), dice el narrador. Y luego añade: “Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia... pero únicamente ese, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios” Bolaño (2003, p. 33). Los cadáveres también aparecen pero en una exhibición fotográfica que Wieder organiza para mostrar cuerpos mutilados y todavía moribundos. Unos de los principales informantes del narrador describe la obra y vida de Wieder como el “primer Infierno realmente atroz de la literatura” Bolaño (2003, p.117).

La idea bolañesca de Chile como infierno está ampliamente documentada en su poesía y en otros textos como *2666*. En esta última “el Chile” es un vertedero clandestino que crece sin parar, y que surge como la imagen imponente de una sociedad infernal que acumula desechos y cadáveres a un paso imposible de contener. Sus habitantes son también consumidos: “hablan una jerga difícil de entender”, “su esperanza de vida es breve”, “mueren a los pocos meses de habitar el basurero: Sus hábitos alimenticios y su vida sexual es un misterio. Es probable que hayan olvidado comer y coger. [...] Todos sin excepción están enfermos” Bolaño (2004, p. 467).

III. *Tercera zona infernal: 2666* y “El policía de las ratas”. La tercera y última zona infernal que quiero mencionar está asociada con un cuento homenaje a Kafka, “El policía de las ratas”, y a la ya aludida novela póstuma *2666*. Ambos textos merecen una ponencia aparte pero me conformo con indicar algunos aspectos de su infierno literario. Se trata de dos textos de extensiones bastante disimilares pero de intenciones complementarias. No me detengo mucho en *2666*, su texto más conocido y cuyos ejemplos de los infiernos contemporáneos son copiosos. Desde el título la novela Bolaño va dibujando varios infiernos que se extienden desde los horrores de la guerra, el exterminio nazi y múltiples zonas de terror hasta desembocar en Santa Teresa, esa ciudad límite que el propio Bolaño describió como el infierno. En una entrevista incluida en *Entre paréntesis*, Bolaño es cuestionado acerca de su visión del infierno y responde usando el trasfondo de Santa Teresa: “Como Ciudad Juárez, que es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra *infame interpretación de la libertad* y de nuestros deseos” Bolaño (2004, p.339). Este camino hacia la destrucción que se inicia en algunos fragmentos de *Los detectives salvajes* y otros textos de la obra-río, es la historia que busca fondo en *2666*. No me refiero a una destrucción radical de la humanidad; la destrucción que se plantea en *2666* es la de la violencia continua, la violencia de zonas apocalípticas incesantes, la reproducción *del mal que anida en todos los corazones* como infierno eterno. Uno de los mejores ejemplos para ilustrar la versión del mundo sobre la que reflexiona *2666* “La parte de los crímenes” puede pasar casi desapercibido entre el desfile de cadáveres: En la escena, Lalo Cura, ya convertido en policía y alejado de Villaviciosa, va a los calabozos de la comisaría atraído por los gritos:

Desde las escaleras olió el alcohol. En uno de los calabozos habían apiñado a unos veinte detenidos. Los miró sin pestañear. Algunos de los detenidos dormían de pie. Uno que estaba pegado a los barrotes tenía la bragueta desabrochada. Los del fondo eran una masa informe de oscuridad y pelos. Olía a vómito. El habitáculo no debía de medir más de cinco metros por cinco. En el pasillo vio a Epifanio que miraba lo que ocurría en las otras celdas con un cigarrillo en los labios. Se le acercó para decirle que esos hombres iban a morir asfixiados o aplastados, pero al dar el primer paso ya no pudo decir nada. En las otras celdas los policías estaban violando a las putas de La Riviera. [...] La brisa que soplaba a esas horas por las calles de Santa Teresa era fresca de verdad. La luna, llena de cicatrices, aún resplandecía en el cielo. Bolaño (2004, p. 501-02).

El cuadro es nefasto; por un lado, hombres detenidos en condiciones inhumanas a punto de morir y

por el otro, prostitutas asesinas violadas por policías borrachos que participaban en lo que otro guardián de la ley describe como una fiesta. Epifanio y Lalo Cura no participan en la violación de las putas, tampoco se oponen, solo miran por un rato hasta cansarse. El narrador finaliza la escena con una descripción del paisaje y el cielo, la brisa fresca, pero con una luna llena de cicatrices que no deja de hacer alusión al horror que acaba de describir. La escena ejemplifica cómo los hombres se sumergen en su propia destrucción, como crean sus infiernos, siendo autores y actores de su demencia y de la capacidad de autodestruirse los unos a los otros. Ese microcosmos de una Santa Teresa llena de cicatrices se repite no solo en los eventos que se describen con cada crimen, con cada cadáver que aumenta el tamaño del jardín de huesos, pero en otras zonas de destrucción que parecen reproducirse descontroladamente en los contornos de la ciudad infernal y en todas las partes de la novela. Por otro lado, en *2666* “La parte de Archiboldi” se destaca uno de los infiernos más crueles del siglo XX, el campo de exterminio. Lugar y retrato de la civilización y del llamado progreso industrial del siglo XX. Como explica Bauman (1997, p.37), en *Modernidad y Holocausto*, se trata de la capacidad y la voluntad de construir el infierno en la tierra. “Hace ya tiempo que se reconoció que una de las características constitutivas de la civilización moderna es el desarrollo de la racionalidad hasta el punto de excluir criterios alternativos de acción y, en especial, la tendencia a someter el uso de la violencia al cálculo racional -entonces, debemos aceptar que fenómenos como el Holocausto son resultados legítimos de la tendencia civilizadora y una de sus constantes posibilidades.” Es en esta problemática donde se instala gran parte de *2666* y el que a mi entender es el mejor cuento de Bolaño.

En “El policía de las ratas” el infierno de crueldad que habita el hombre y donde paga su condena, es una zona pensada como espacio de lucha continua combinado con lo cotidiano, con la construcción de esos túneles que pueden ayudarlo a sobrevivir o llevarlo directamente a la muerte. La visión filosófica de Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* enumera acciones crueles o “brutales” en su sentido físico y psicológico pero considera que las mismas no tienen lugar en el orden de lo humano, sino en el orden de la bestialidad, de lo irracional, de la enfermedad y la locura (Aristóteles, 2010). A simple vista, el lector de “El policía de las ratas” podría pensar que en el cuento ocurre algo parecido, que se trata de un intento de denunciar la crueldad y expulsarla del orden humano como enfermedad, bestialidad, lo cruel rechazado hacia la animalidad o eliminado del orden humano: la rata Pepe el Tira como representante de la razón y el orden persigue al asesino cruel e irracional, lo identifica, lo elimina, restaura el orden y la superioridad de lo humano. Pero no es así. El cuerpo de Elisa, una de las víctimas en el cuento, no sirvió de alimento y fue violentado

deliberadamente para que la víctima sufra daños físicos y psicológicos mediante la metódica postergación de su dolor como técnica para aumentar el placer del perpetrador. Su asesinato y tortura, una mezcla de proceso razonado y búsqueda de gratificación sin límites, combina los elementos subrayados por muchos estudiosos como esenciales para la crueldad pero localizados en el mundo animal como paralelo con la realidad humana.

En la fábula bolañesca se establece la dualidad humana-animal como relación que domina el cuento, como teatro desde donde se proyecta la influencia de la crueldad. Aunque siguiendo al científico Victor Nell concordemos con la realidad estrictamente humana de la crueldad —el animal sin conciencia ni albedrío no puede ser considerado cruel ni siente placer al causar/observar dolor (Nell, 2006)— la atribución de características humanas a las ratas en Bolaño (sistema policial, político, leyes, artes, virus, crueldad) ocurre en función de la propagación de un virus irreversible, la crueldad, que transfiere la organización y condición humana a lo animal sin tratar de restablecer la superioridad o primacía del primero, como si el hombre transfiriera sus instintos primarios crueles al mundo de las ratas y quedara atrapado en el mismo, revirtiendo su evolución. En ese sentido, más que una transferencia, es un descenso infernal al mundo animal de las ratas que borra las distinciones entre ambos mundos y donde el hombre no tiene ninguna ventaja sobre el animal e incluso pierde, o se libera según el caso, de sus ventajas evolucionarias, de los procesos adaptativos. En “El policía de las ratas”, como Gregorio en *La metamorfosis*, la transformación del humano en animal es violenta, fatal, e involucra un lenguaje incomprensible como el que ha sido identificado con Héctor, el asesino y torturador.

Para Héctor la organización del mundo civilizado es risible y esta posición se refleja en la tensión que habita entre la demencia de un mundo como rata asesina y las exigencias de la razón que le permiten desarrollar argumentos agudos acerca del instinto asesino del orden y el poder. Se representa *la sociedad como un infierno donde unos trabajan por establecer una legalidad y otros por evitarla*. La contribución más significativa de Héctor es que su crueldad puede abarcar y exponer otros lenguajes más allá del universo especializado y racional de las ratas, aunque esta exposición sea una forma incómoda y cruel de la mezcla entre violencia y conocimiento que él equipara con la libertad, con la infame interpretación de la libertad. En oposición a la disposición para el orden y la vida comunal que caracteriza al mundo de las ratas y que Pepe el Tira trata de proteger, Héctor representa la imposibilidad de reprimir su naturaleza cruel y se propone a sí mismo como una forma de energía libre, como una manifestación de individualidad ante el orden normativo, como un *desorden* ante un sistema de orden y control arbitrario. Lo cruel está

relacionado a la violencia cruenta de Héctor contra sus víctimas pero su función es confrontar al lector con un espacio infernal, eso que él llama libertad absoluta, y las posibilidades que representa. Héctor ataca con crueldad la civilización, la moral y la tradición, la culpa y la conciencia de la que es parte, el miedo que mantiene esa tradición, ese mito. Según su personaje la última huella de civismo ha desaparecido, domina la ley de la crueldad, su influencia. La forma moderna de la bestialización ha sido perfeccionada.

Como dice Jonathan Glover (2000, p.37) en su estudio de la historia moral de la humanidad, el festival de la crueldad está en su apogeo y es inquietante el amor y dedicación hacia una tradición de la crueldad que tiene profundas raíces: “Nuestro origen nos sigue desfigurando. Aún vivimos en tribus con epidemias de matanza mutua que parecen no tener fin. La cantidad de muertos políticos del final del siglo veinte indica que los convenios sociales para contener la violencia todavía nos fallan. El festival de la crueldad continúa.” Tomás de Aquino dijo que los bienaventurados en el reino de los cielos podían contemplar el espectáculo de los castigos de los condenados para que tuvieran mayor conciencia de su propio estado de dicha. La finalidad así definida de la representación de la crueldad, como anhelo o posibilidad de escribir el último capítulo del infierno de horror, no se ha cumplido, ni se cumplirá jamás, porque nuestra especie, como se muestra en “El policía de las ratas” y otros infiernos bolañescos, es incapaz de aprender de lo que hace. De ser esto cierto el esfuerzo cultural no puede terminar de visitar los infiernos, mientras no acaban los tormentos y las penas infernales que intenta contrarrestar.

Bibliografía

- Aristóteles. (2010) *Ética a Nicómaco*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- Bauman, Z. (1997) *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Bolaño, R. (2007) *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2005a) *Amuleto*. Barcelona: Anagrama. (Primera edición: 1999).
- _____ (2005b) *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004) *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos*, (1998-2003). Ed. Ignacio Echevarría.
- _____ (2004) *2666*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2000) *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2003) *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama. (Primera edición, 1996.)
- _____ (s/f: aprox. 1979-83) *Correspondencia con Enrique Lihn*. California-Getty Institute.

_____ (s/f: aprox. 1999) Entrevista para *Off the Record*. Arcoiris TV, Santiago.

Glover, J. (2000) *Humanity: A Moral History of the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.

Nell, V. (2006) “Las recompensas de la crueldad: las gratificaciones de perpetradores y espectadores” en *Behavioral and Brain Sciences* (2006) 29, 211–257.

Sartre, J. P. (1944) *A puerta cerrada*. Madrid: Losada.