

Los libros de los hombres infames

Demian Ariel Irbauch

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

demianteorialiteraria@gmail.com

Resumen

En este trabajo me propongo abordar las distintas formas en las que el horror se configura en algunos autores latinoamericanos, cómo la literatura trata esta temática desde diferentes perspectivas, cómo caracteriza a aquellos personajes infames que son portadores de un mal que se manifiesta de diversas maneras. Un mal que circula en la sangre de Genaro, el protagonista de la novela de Cambaceres. O en los cielos de Chile, en aquellas frases de humo que trazan Carlos Wieder en *Estrella distante* y su antecesor Ramírez Hoffmann en *La literatura nazi en América*, de Bolaño. Un mal que por momentos pareciera inasible, imposible de retener, tanto desde la materia como desde la palabra, pero que debe ser representado aun con esos vacíos, sosteniendo la posición de Giorgio Agamben, para quien ante la imposibilidad de decirlo todo, es necesario seguir expresándose, a pesar de que el testimonio evidencie sus propios límites, lo intestimoniable que hay en él no lo exhorta a detenerse, sino que justamente, lo interpela a continuar haciéndolo, como Rodolfo Walsh, “fiel al compromiso (...) de dar testimonio en momentos difíciles” (2001: 236).

Palabras clave: infamia; horror; literatura; mal; testimonio

Introducción

La literatura literatura puede prescindir de muchas cosas. Puede dejar de lado las acciones en una batalla épica y centrarse en meras descripciones de carruajes y genealogías. Puede abandonar esos cuerpos armoniosos que se disputan a la mujer más hermosa y dar un salto de varios siglos sobre una gran joroba que oscila en un campanario. Puede minimizar el proyecto de un viaje y quedarse junto a un dandy decadente en una estación de tren, percibiendo la atmósfera de un lugar de paso de viajeros sin por ello sentir la necesidad de trasladarse. Pero hay algo que necesita: un motor que de alguna manera ponga sus engranajes en movimiento. Y probablemente el mal sea el motor que mejor haya funcionado en la literatura. Acaso mejor que el amor. Ni qué hablar del bien. Porque hay algo del mal que fascina, que hace que la literatura lo adopte como a uno de sus hijos pródigos. Ya en los textos más antiguos está presente, es fundante. El mal puede residir en los personajes más infames o en una enfermedad que se expande y no tiene cura. Sin entrar en enumeraciones interminables, sin caer en “la larga serie de textos que especulan con la irresistible atracción que siempre ha ejercido el carácter equívoco del mal e incluso con la belleza y la verdad atribuidas a lo marginal y lo infame” (Manzoni 2002: 32), el mal está presente en los grandes textos literarios no solamente porque es parte de la condición humana, sino porque también es el eco de un sinnúmero de preguntas que no tienen respuesta. Acaso sea esa una manera de abordar la literatura, a través de aquellas preguntas que solamente tienen el eco de su propio interrogante como contrapartida. Porque no hay respuestas definitivas. No al menos en la literatura. Hay indicios. Hay algunas señales que pueden ser útiles en esa búsqueda, si es que se sabe a dónde se quiere ir. En este trabajo me propongo abordar las distintas formas en las que el mal se configura en la

novela de Cambaceres, *En la sangre*; en la publicación de Borges de la *Revista Multicolor de los Sábados* (devenida luego libro), *Historia universal de la infamia*; en *La literatura nazi de América* y en *Estrella distante*, de Bolaño. Un mal que circula en la sangre de Genaro, el protagonista de *En la sangre*. O en el aire, en los cielos de Chile, en aquellas frases de humo que traza Carlos Wieder en *Estrella distante*. Un mal que por momentos pareciera inasible, imposible de retener, tanto desde la materia como desde la palabra (¿cómo atrapar al asesino y torturador que se esconde detrás de duplicaciones, cómo materializar su escritura que se disemina en el aire?), pero que debe ser representado aun con esos vacíos, sosteniendo la posición de Giorgio Agamben, para quien ante la imposibilidad de decirlo todo, es necesario seguir expresándose, a pesar de que el testimonio evidencie sus propios límites, lo intestimoniable que hay en él no lo exhorta a detenerse, sino que justamente, lo interpela a continuar haciéndolo, como Rodolfo Walsh, “fiel al compromiso (...) de dar testimonio en momentos difíciles” (2001: 236).

I – La infamia que vende

Cuando recorremos las páginas de la *Historia universal de la infamia*, podemos sentir cierto desconcierto al comprobar que la mayoría de aquellos personajes no son verdaderamente infames. Solamente dos de los personajes que se encuentran en esos trece relatos podrían entrar en esta categoría: Lazarus Morell y Bill Harrigan. Los demás podrían ser catalogados de audaces o intrépidos, pero no de infames. Regresamos al prólogo de 1954, en donde Borges reconoce que “el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca (1998: 10)”. Previo a esto afirma que “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda actividad intelectual es humorística” (9). Aquel titular barroco puede leerse también como una humorada, como un gesto extravagante de señalamiento hacia algo que no llega a vislumbrarse por tantos pliegues desde un inicio, pero luego, ya en la lectura detenida del texto, se descubre que no hay más que vacío. Borges advierte al final de ese prólogo que “la palabra infamia aturde en el título, pero en los tumultos no hay nada” (10). Al referirse a la hipérbole como una de las figuras retóricas recurrentes en “La viuda Ching, pirata”, Aníbal Jarkowski se pregunta: “¿Qué hay por debajo de mil naves? Nada. Es eso: puro volumen imaginario... y por debajo no hay nada” (2019: 18).

Antes de sumergirnos en estos relatos, podemos ver que ya hay un juego en el mismo título. Se contraponen lo total *-Historia universal-* y lo particular *-la infamia-*¹. En definitiva, no es una Historia

¹ Aquella tensión entre lo universal y lo particular también está presente en los relatos. Deliberadamente, Borges elige una palabra en un contexto que por colocación adquiere una resonancia extraña. Como las “pindongas” (56) en “El proveedor de iniquidades Monk Eastman” o “compadrito” (66), que se contrapone a “cowboy” en “El asesino desinteresado Bill Harigan”. Volviendo a esta contraposición en los títulos, Maximiliano Brina hace un señalamiento muy pertinente en “Formas discursivas y crisis del lenguaje. *Historia universal de la infamia* y *Ficciones* de Jorge Luis Borges” sobre el modo en el que Borges titula ciertos libros:

Ya desde su título *Historia universal de la infamia* instala paródicamente la problematización de formas discursivas que es posible leer en función de la crisis introducida en la modernidad. Dicho título anticipa una inversión respecto a la forma en que tradicionalmente la Historia, como disciplina, el discurso histórico, recuperaba el pasado. En principio, está el contraste entre lo total *-Historia Universal-* y lo particular *-la infamia-*. Teniendo en cuenta esta oposición podría decirse que el título se deconstruye a sí mismo. Algo similar ocurre con la *Historia de la eternidad* (1936). En ambos títulos, se oponen elementos irreconciliables -¿cómo historiar la eternidad?-. Esto, además, anticipa la operación a través de la cual se construye el texto (2000: 71).

universal y tampoco es infame. Es necesario retrotraernos a las condiciones en las que Borges publica por primera vez su *Historia universal de la infamia*.

El 14 de noviembre de 1935, Amado Alonso escribe en la revista *Sur* un artículo titulado “Borges narrador”, donde afirma que “La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamia no es un índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados” (105). Lo más estridente y sensacionalista no radica precisamente en estas historias, sino en el modo en el que son anunciadas por el diario. Solo basta ver cómo anticipa *Crítica* el 8 de agosto de 1933 lo que luego aparecerá en la *Revista Multicolor de los Sábados*. Como señala Jorge Rivera en “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento *Crítica*”, en aquel preanuncio “se puntualizan los temas de la primera entrega, en una suerte de títulos que en la edición definitiva moderará su llamativa truculencia” (1976: 183). Entre estos ampulosos titulares anticipatorios², el relato de Borges es anunciado como “Vida, esplendor y muerte del espantoso redentor Lazarus Morell” (184).

Por otra parte, si hay algo que resuena con cierta estridencia en la afirmación de Amado Alonso es aquel verbo, “obedece”. Podríamos matizarlo un poco y decir que Borges, en lugar de obedecer, juega con los planes estratégicos del suplemento literario de aquel diario. O inclusive podríamos invertir los términos, afirmando que es el autor de la *Historia universal de la infamia* quien borgianiza la *Revista Multicolor de los Sábados*, no solo a través de sus escritos, sino de sus traducciones, de los autores que incluye en las publicaciones (Kipling, Chesterton, Wells, entre otros escritores que encabezan su biblioteca personal) y de los colaboradores que convoca (Dabove, González Lanuza, Amorim y tantos otros).

II- La infamia inesperada

En *La literatura nazi en América*, Roberto Bolaño parece que repitiera el recurso de Borges: tomar una serie de simpáticos personajes, tildarlos de infames, haciendo más atractivo su libro para que cuando el lector se sumerja en él compruebe que no son nazis, que aquella literatura es inexistente y que simplemente es un juego de espejos en una clara alusión al autor de “Pierre Menard”. Pero cuando el lector está llegando al final del libro, ya con la guardia baja, relajado frente a esas historias risibles por lo inverosímiles, establecido el pacto de lectura, se encuentra con algo inesperado: el relato de Ramírez Hoffman, el infame. Ese personaje no es simpático, ridículo, risible ni mucho menos querible o entrañable. No pertenece a la serie. Ese engendro pareciera no provenir de ese libro. Es otra cosa, es otra su naturaleza. Tal es así, que en el comienzo de su siguiente libro, *Estrella distante* (acaso la

² Jorge Rivera advierte la diferencia entre los textos que anticipan y los que luego se publican:

Así, por ejemplo, lo que se anuncia un tanto desenfadadamente como “un episodio inédito de la juventud aventurera de San Martín”, de José de España, aparecerá corregido como “José de San Martín en Cádiz” (...), en tanto que el espectacular “Una visión de las ciudades ociosas y magníficas del porvenir”, de Homero Guglielmini, se atenuará en la parca formulación de “Última solución: tecnocracia”, y el apocalíptico “Avance de un ejército de leprosos sobre Bakú”, de Ulyses Petit de Murat, se convertirá más sintéticamente en “Rebelión de leprosos” (1976: 183).

continuación necesaria de *La literatura nazi en América*), Bolaño explica el porqué de su existencia:

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (...) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma (1996: 11).

Por eso la necesidad de crear *Estrella distante*, pero también de tomar cierta distancia (ya desde el título), de asumir otro punto de vista al narrar y con ello de establecer otro pacto con el lector. Entonces Carlos Ramírez Hoffman -alias Emilio Stevens- pasa a ser Alberto Ruiz-Tagle en los talleres literarios y Carlos Wieder en el cielo de Concepción. El doble apellido se mantiene, también el nombre de pila, la doble identidad y la resonancia alemana (presente en Hoffman y en Wieder). En este juego de dobles, de falsas identidades, Carlos Ramírez Hoffman se introduce en dos espacios ajenos: los talleres literarios y una novela que pretende mantener un tono humorístico y paródico. Luego hay un doble quiebre: por el golpe de Estado se interrumpen los talleres literarios y ante la revelación de la naturaleza de este personaje el relato abandona aquel tono livianamente humorístico, adquiriendo otro espesor, otra densidad, porque el mal ya fue inoculado. Entonces puede circular con mayor libertad, tanto en el relato como por el cielo de Concepción. Pero aquel primer libro, *La literatura nazi en América*, le queda chico. Por eso Ramírez Hoffman termina siendo el germen de Wieder, como también lo es *La literatura nazi en América* con respecto a *Estrella distante*. Si bien aquel personaje infame no tiene ese costado risible o entrañable de los delincuentes de *La historia universal de la infamia*, hay algo espectacular en él. Ya lo anuncia el acápite de Faulkner: “¿Qué estrella cae sin que nadie la mire?” (1996: 9). Aun sosteniendo aquella distancia, esa estrella llama la atención, pide ser mirada. O tal vez lo haga por esa distancia. Antes, cuando estaba demasiado cerca, no podía revelar su verdadera naturaleza. Es necesario ese alejamiento, ese extrañamiento, para captar nuestra atención. Es una atención que sostiene un doble movimiento: de atracción y de repulsión. Es aquella figura que inicialmente seduce, que intriga, pero que luego provoca el vómito de quienes alcanzan a vislumbrar cuál es la verdadera naturaleza de su obra, cuál es la naturaleza de aquel personaje.

III- Invasiones

Así como en *Estrella distante* Carlos Wieder ingresa en los talleres literarios de la universidad, el protagonista de la novela de Cambaceres, *En la sangre*, logra insertarse en el seno de una familia acomodada. Los cuerpos de Genaro y sus amigos son descritos “Como murciélagos que ganan el refugio de sus nichos” (1984: 72). Esta vampirización del protagonista³ y de sus pares da cuenta de una idea de contagio, de un mal heredado en la sangre que se reproduce en sus prácticas: “contagiados por el veneno del vicio hasta lo íntimo del alma, de a dos por el suelo, revolcándose se ensayaban en imitar el ejemplo de sus padres, parodiaban las escenas de los cuartos redondos de conventillo con todos los

³ Gabriela Nouzeilles trata en *Ficciones somáticas* justamente “la figura del portador anónimo (y extranjero) que inadvertidamente transmitía, como Drácula, su enfermedad (y su identidad racial) a través del sexo y que, al convertir a sus múltiples víctimas en portadoras del mismo mal, iniciaba la cadena contagiosa de la plaga” (2000: 81).

secretos refinamientos de una precoz y ya profunda corrupción.” (ibíd.). Como señala Alejandra Laera, “el juego de imitación descubre la ley monstruosa de las reproducciones” (2004: 285). Este juego se va reproduciendo en diferentes esferas: los chicos parodian en la calle las escenas observadas a sus padres en el conventillo. Luego Genaro va a reproducirla en el teatro, pero ya no se trata solamente de un juego de apariencias: en ese lugar de representaciones, la violación de Máxima marca un quiebre en la propuesta galante de Genaro. No son sus palabras o las de Máxima las que habiliten o clausuren aquella relación. Son sus cuerpos, lo que hagan con ellos, lo que va a determinar el camino que habrán de transitar.

Si bien el movimiento que hacen Genaro y Wieder es similar, insertarse en un ámbito ajeno, mientras la inserción de Genaro es claramente ascendente, Carlos Wieder hace otro tipo de maniobra. En un comienzo parece simular cierto interés por la poesía para infiltrarse en aquellos grupos literarios, pero cuando abandona la aparente farsa del autodidacta y asume su verdadero papel, no deja de lado la poesía, sino al contrario, regresa a ella, en una performance aérea. Hay quien puede afirmar que eso no es poesía, que es literalmente vender humo. Pero la gorda Posadas, a pesar de pedirle a Bibiano que no incluya a Ruiz-Tagle en su antología porque aquellos poemas no son suyos, reconoce algo de ese germen literario que todavía no ha salido a la luz (o a las tinieblas). Esa performance aérea es una obra total, en donde el piloto pone el cuerpo haciendo maniobras imposibles, en donde la forma es tan sustancial como el contenido, en donde la materialidad es determinante, en donde esas letras de humo quedan grabadas de manera indeleble en la retina de quienes la contemplan. Pero para apreciar su obra es necesario mantener cierta distancia. Porque como con cualquier estrella, quien se acerca demasiado termina quemándose.

IV- Nombrar lo innombrable. Jugando con la infamia.

La novela de Bolaño, *Estrella distante*, comienza con una doble distancia: espacial y temporal. Escribe desde Blanes y ya han pasado varios años de su experiencia en el taller de poesía de Juan Stein. Aquella distancia, si bien le da un matiz de duda al intento por recordar, cuando afirma: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972” (1996: 13), probablemente sea la única manera de abordar a ese personaje que de entrada se presenta como enigmático, ecléctico e inabordable. Tal vez por ello sea necesario escribir desde otro lugar, desde otro tiempo, de otro modo, ya que la literatura puede proveer de un escudo que –aunque sea opacamente- refleje a aquel monstruo, a aquella cabeza de Medusa que no se puede mirar directamente. Habrá que dirigir la mirada de costado para no quedar convertido en roca, a través de reflejos que den cuenta de eso que no es posible combatir sino oblicuamente.

Cuando los personajes de Bolaño descubren algo que no deberían haber visto, no hay una posibilidad -en lo inmediato- de expresarlo con palabras. No se trata simplemente de un secreto que es develado. Hay algo de esa experiencia que no tiene su correlato en un discurso. Como afirma Jacques Derrida: “Hay un secreto (...) Permanece inviolable, aun cuando se cree haberlo revelado” porque

“excede el juego de velar/desvelar” (1993: 15). Cuando Bibiano hace esa visita inesperada, percibe que “en la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable” (17). Aun frente a esta imposibilidad de representar con claridad aquel horror que se percibe, surge la necesidad de dar cuenta de aquello que de alguna manera está vedado. Acaso pueda abordarse lo inefable desde la otredad, como sugiere Celina Manzoni, a partir de un juego de dobles.

La ilusión de ser otro, de desplazar a otro espacio y otro tiempo lo que no se puede explicar, el horror que se resiste al discurso, lo inefable, funciona como un juego de la imaginación que permite construir o construirse un mundo en el que la historia pueda volver atrás, en el que la muerte no sea definitiva. (2002: 41)

Así como Bolaño propone un juego de dobles para desdoblar a aquel personaje ominoso, Cambaceres permite que Genaro avance en un juego corporal, donde la materialidad de su saber es la clave para insertarse en ese círculo deseado y vedado. Y Borges reconoce en su prólogo de 1954 que aquel es “el irresponsable juego de un tímido” (10). Los tres autores encuentran el modo de jugar con la infamia y abordarla, ya sea a partir de una red de duplicaciones, de un saber corporal o de un titular barroco cuya espuma, al correrse, evidencia el vacío, la nada misma.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pretextos.
- Alonso García, Amado. Noviembre de 1935. “Borges, narrador”. *Sur*, N°14.
- Bolaño, Roberto. 1996a. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1996b. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barrial.
- Borges, Jorge Luis. 1998. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brina, Maximiliano. 2000. “Formas discursivas y crisis del lenguaje. *Historia universal de la infamia y Ficciones*, de Jorge Luis Borges”. *Ensayos Borgesianos*. Premio Credit Suisse a las Artes y a las Ciencias. Certamen Internacional de Ensayos. Centenario Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Pueblo Blanco.
- Cambaceres, Eugenio. 1984. *En la sangre*. Madrid: Editora Nacional.
- Derrida, Jacques. 1993. *Pasiones*. Trad. de Jorge Panesi para la cátedra de Teoría y Análisis Literario, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Jarkowski, Aníbal. 2-10-2019. Teórico dictado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires para la cátedra Problemas de Literatura Argentina.
- Laera, Alejandra. 2004. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Tierra firme.
- Manzoni, Celina. 2002a. “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- _____. 2002b. “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

- Nouzeilles, Gabriela. 2000. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Rivera, Jorge. 1976. “Los juegos de un tímido: Borges en el suplemento de *Crítica*”. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Walsh, Rodolfo. 2001. “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, *Operación Masacre* (pp. 225-236). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.