



Cuadernos del CILHA n 39 – 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 30/05/2023 - Aprobado: 15/09/2023 | pp. 1 - 17

 <https://doi.org/10.48162/rev.34.064>

El régimen despótico de la escritura epistolar en *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls

The despotic regime of the epistolary writer in

El pudor del pornógrafo de Alan Pauls

María Luisa Martínez Muñoz

 0000-0002-9962-0132

Universidad de Concepción

 marmartinez@udec.cl

Chile

Resumen: *El pudor del pornógrafo* (1985) puede ser leída como una novela de imaginación pornográfica, que reformula tanto el relato pornográfico convencional como la novela gótica, y que se caracteriza por una serie de recursos apropiacionistas. Pauls recurre a la corrupción del género epistolar, a la perversión amorosa que sugieren las cartas escritas bajo la acechanza de peligros innominados que cifran otras parodias: los riesgos de interceptación, vinculados a una época signada por el terror político y reescritos en clave fantástica; los devenires moleculares que atraviesa la protagonista; los flujos demoníacos en el acto de escritura, la subversión del precepto pornográfico de anteponer el principio del placer sobre el principio de eficiencia en la novela de Pauls; el desencanto de la utopía amorosa, la traición orquestada por una protagonista femenina que deviene e indica que para ser capaz de amar es preciso haber deshecho el amor, el rostro y los nombres. El cuerpo sin órganos de la escritura se plasma en cartas que sustituyen al cuerpo, a los fragmentos que lo componen, en la escritura epistolar de las novelas.

Palabras clave: cartas, imaginación pornográfica, traición, rostro, nombre.

Abstract: *El pudor del pornógrafo* (1985) is a novel of pornographic imagination that reformulates not only the conventional pornographic narrative such as the gothic novel, but can also be characterized as a series of appropriationist resources used by its author. Pauls also appeals to the corruption of the epistolar genre, to the amorous perversion suggested by letters under threat of unnameable dangers that cipher other parodies: risks of interception, linked to an epoch signed by political terror and rewritten in a fantastic key; literary paternity expressed as molecular becomings that traverse the protagonist: demonic flows in the act of writing, subversion of the pornographic precept of placing the pleasure principle before the principle of efficiency; disenchantment in the amorous utopia, betrayal, orchestrated by a feminine protagonist who experiences a state of becoming and indicates that in order to be capable of love, it is necessary to have discarded love, the face and names. The body without organs of writing has been captured in letters that substitute the body, the fragments that compose it, in the epistolar writing of the novel.

Key words: letters, pornographic imagination, betrayal, face, name.

Introducción

La pornografía, un lenguaje literario controversial comprendido dentro de los denominados géneros menores, ocupa un lugar interesante dentro de las narrativas latinoamericanas de las últimas décadas. Estas últimas recurren a la pornografía, generalmente asociada con la obscenidad, como una retórica y un procedimiento para reflexionar sobre aspectos del yo que trascienden la parafilia y la preocupación social, psicológica y moral de una estética y una política referidas a lo estrictamente sexual.

El pudor del pornógrafo (1985) de Alan Pauls se cierne en torno a la temática *incómoda* y hondamente reflexiva de una narración centrada en la *imaginación pornográfica* y los devenires de una pesadilla personal ligada a la obcecación sexual. La novela de Pauls se inscribe dentro de la pornografía postburguesa¹ y, más concretamente, en el período de las dictaduras del Cono Sur y los años inmediatamente posteriores a estas. El texto es expresión de una liberación construida

¹ Existirían, de acuerdo con lo señalado por Manfred Jürgensen en *Beschwörung und Erlösung* (1985), unas pornografías literarias preburguesa, burguesa y postburguesa. Estas últimas son las que se producen en la era de las sociedades de consumo, a la que corresponde *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 1985).

a partir de una plasmación utópica y epistolar, donde la protagonista, lejos de tematizar una problemática que el feminismo radical pudiera detestar (como suele suceder con la pornografía), preconiza una abierta libertad sexual femenina que se expresa en cartas que establecen guiños con el horror, rasgo que inscribe la novela dentro de la literatura fantástica; pero el horror en la novela de Pauls (1985) está referido a la experiencia sexual más que a la experiencia del horror mismo.

Hal Foster (2016) plantea que el arte tardopostmoderno, alejado del constructivismo postmoderno, se vale de recursos apropiacionistas que expresan el deseo de “tocar la obscena mirada-objeto de lo real” (p. 161). Algunos de esos recursos que el apropiacionismo incorpora son, entre otros, el plagio, la parodia, la intertextualidad, la reescritura, el cruce entre alta y baja cultura, los escombros, etc. *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 2014) se presenta como parodia de un relato pornográfico convencional (este último, de acuerdo con su carácter apelativo, entendido como una narración que solo busca la excitación de los lectores)², que se organiza en torno a otra parodia: la corrupción del género epistolar. Pauls se ha referido a la influencia que las lecturas de *Las penas del joven Werther* de Goethe y de las cartas de Kafka a Felice y Milena ejercieron en la escritura de *El pudor del pornógrafo* (2014), novela que reformula en tono paródico el carácter confesional de las cartas románticas y el tono inquietante de las cartas de la novela gótica. La correspondencia y su deriva interna, su temor de quizás nunca llegar al destinatario a quien van dirigidas las cartas con su carga de amor, de espera y de ansiedad atormentadora, son parodiadas por Pauls: el amor resulta un embuste para el protagonista masculino, una traición de su contraparte femenina, la orquestadora del deseo epistolar. Esta condición, sumada a que el relato pornográfico como lenguaje signico, donde el realismo cede paso a un sistema sensual en el que los sentidos son los signos, reemplaza la eficiencia del placer por la eficiencia de la escritura y ésta ligada, por supuesto, a la vida. Pero una vida adquirida a partir de la perversión que la parodia pornográfica y epistolar torsionan: ya no se trata de un goce sensual adquirido a partir de los signos que solo los cuerpos emanan, sino que se trata de un goce mediatizado por la escritura para alcanzar la máxima expresión del placer. Las cartas, como objeto y como soporte material moderno, tenían la propiedad de hacer tangible el cuerpo del amado o la amada, porque ellas son en sí mismas una literatura del cuerpo, como señala Walt Whitman (2014) respecto del libro en *Cantos de despedida*: “Camarada, éste no es un libro/ quien

² Susan Sontag (1997) plantea que la pornografía es “una modalidad o convención menor, pero interesante dentro de las artes” (p. 57), que generalmente recurre a la parodia como forma de narración sin que este elemento atente contra la eficacia excitante del relato.

toca este libro, toca a un hombre” (p. 1037); y así también sucede en la novela de Pauls (2014), en la que las cartas sustituyen al cuerpo en la escritura amorosa.

El régimen despótico de la escritura

La parodia pornográfica de Pauls radica en que el cuerpo del enamorado ha perdido su potencia real y esta ha sido sustituida por una eficiencia del trabajo pornográfico, volcada en la escritura de correos sexuales. La perversión de la novela consiste justamente en esa anticipación de un placer imposible, negado en sus bases, porque la escritura desvía y posterga el encuentro real de los amantes. Fernando Ainsa se ha referido en *La reconstrucción de la utopía* (1999) a cinco características del género utópico clásico: la insularidad, la autarquía, la anacronía, la reglamentación y la planificación urbanística. Todas ellas son compartidas por el género de imaginación pornográfica y son evidentes en *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 2014): la soledad forzosa o autoimpuesta que sufren los personajes, las leyes propias que establece la pasión, la inactualidad de las cartas como recurso escritural, las estrictas normas del amor y la disposición espacial (limitada a una topografía del hogar o de un espacio íntimo) en función de la pornografía determinan la acción novelesca. El trabajo frenético y antieconómico de contestar cartas aísla al pornógrafo del mundo que lo rodea y consume sus fuerzas físicas, mientras Úrsula, la destinataria de su correo sexual, exige una correspondencia cada vez más demandante y desgastante. Las cartas del pornógrafo, desplegadas fantásticamente como un cuerpo real, encarnan una satisfacción sexual que impide y retrasa el desenlace de la trama:

Úrsula amada, me encuentro en un estado desesperante. Después de un día entero consagrado a la respuesta de mi interminable correspondencia, sólo existe en mí la sensación de un vacío y un agotamiento que me reduce a la condición de fantasma. Agradezco, entonces, la distancia que nos separa, la imposibilidad de que tú vengas a visitarme: la sola idea de que puedas enfrentarte con este despojo que soy basta para desvelarme. Al final de cada jornada, mi facultad de desear está, por así decirlo, aniquilada, y sólo pido dos cosas al cielo, las únicas dos que podrían aplacar mi fatiga: la llegada de una de tus cartas y algunas horas de sueño (Pauls, 2014, p. 53).

El pornógrafo espera la llegada de las cartas y, a través de ellas, del cuerpo de Úrsula. La grafía sobre el papel reemplaza las inflexiones de voz (un eco que espera ser traducido), los movimientos y las actitudes de su amada por las alteraciones en la letra, la reiteración de ciertos enunciados (casi siempre perentorios e imperativos), borroneos, descarríos de las letras sobre los renglones de la página, disolución (causada por lágrimas y otros fluidos) de algunas palabras o énfasis puesto en ellas “[...] con visible energía, porque sobre el final de cada frase la tinta se volvía más oscura e intensa, destacando involuntariamente algunas palabras en perjuicio de

otras” (Pauls, 2014, p. 44). Pauls (2014) escarba en el postfacio a *El pudor del pornógrafo*, escrito treinta años después de la publicación de la novela, en las huellas de ese primer libro y en esa cadena de desvíos que es una carta:

Nada más personal, nada más marcado que una carta. Ningún texto más sembrado de huellas –las del que lo escribe, las de aquel a quien está dirigido. Y, sin embargo –es la lección terrorífica de Kafka–, nada más amenazado que esa reliquia, nada más precario y frágil que ese lazo de intimidad que la carta sella con su autor y con su destinatario. Porque la carta se envía y, enviada, en viaje, queda como en suspenso, cortada de todo, en el aire, como ofrecida a un mercado ávido de peligros: intrusos, impostores, espías, usurpadores... De ese terror habla *El pudor del pornógrafo*. O ese terror, mejor dicho, es lo que habla en la novela. Ese terror y el fantasma que para mí, en esos años, mejor lo dramatizaba: el fantasma de la intercepción (p. 140).

La noción de archivo que subyace en la novela histórica, un género decimonónico y romántico, es replanteado en la Nueva novela histórica argentina surgida en la postmodernidad. Esta última plantea la interrogante de si efectivamente pueda hablarse de postmodernidad en un continente subalterno de la modernidad y, por consiguiente, de la etapa posterior a ella, “mientras en el mundo desarrollado se proclamaba el fin de la Historia y de la Utopía” (Lojo, 2013, p. 51). La novela argentina reelabora el concepto de archivo a partir de ciertos procedimientos comunes: disolución de estereotipos, registro coral, tratamiento paródico e irreverente, conciencia metaficcional. Algunas novelas del período que dan cuenta de este ejercicio de subversión de los grandes relatos son *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, otra novela de imaginación utópica, aunque no pornográfica, que utiliza el recurso epistolar y que refiere una época signada por la persecución política. *Luna caliente* (1983) de Mempo Giardinelli también expresa esa mofa terrorífica de la intercepción que amenaza a Ramiro y Araceli. Los interrogatorios, el clima de sospecha y de vigilancia, y la amenaza de un terror irreconocible (el hambre sexual de la adolescente, la ignominia, el crimen, la captura) ejercen una presión agobiante sobre los protagonistas de la novela. *Las piadosas* (1998) de Federico Andahazi es otra novela que parodia los riesgos de intercepción que amenazan la relación epistolar entre Annette Legrand y John Polidori; la novela de Andahazi pervierte el encuentro erótico de los protagonistas, quienes buscan la salvación vital a través de la conjunción entre escritura y sexo³. Estos elementos también pueden observarse en la novela de Pauls (2014), en la que la elección de lo pornográfico

³ En Chile puede mencionarse el caso de *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (Donoso, 1980), novela que sugiere el terror político y lo cifra como telón de fondo en la fantástica desaparición de la protagonista a partir de su búsqueda pornográfica.

como tema que organiza la ficción resquebraja la reelaboración de una nueva historia; su texto transita en clave fantástica y paródica por las historias infames que subyacen tras los grandes relatos de la literatura universal y las novelas de raigambre política publicadas a partir de la década de 1980. Pauls (2014) no se posiciona como artífice de una nueva historia latinoamericana, por subalterna que esta sea; en cambio se apropia del horror de la vigilancia militar en *El pudor del pornógrafo* y se orienta hacia la disolución de las grandes epopeyas modernas a las que la novela argentina del período fue tan afecta. El anacronismo de la novela se observa en el distanciamiento del contexto histórico, político y literario en el que se inscribe la novela, un texto que resiste el realismo dictatorial de su tiempo, y se decanta por una subversión en clave frívola del recurso testimonial de las víctimas:

A favor de una revisión integral del pasado impulsada por un imperativo de verdad, la teoría de los ‘dos demonios’ queda impugnada en pos de la figuración del desaparecido como víctima. Buscando de esta forma poner de relieve el tamaño de los delitos de lesa humanidad, se forja la imagen de un cuerpo social ya no guerrillero y responsable sino inocente. Una estrategia de despolitización y purificación de la víctima, así como de monstruosidad y localización del mal en los militares, que sería operativizada estéticamente tanto en la literatura de aquellos años como en su cine (Rodríguez, 2020, p. 278).

La presencia del mal se advierte en el peligro de la interceptación, en la amenaza de que los mensajes secretos enviados con la promesa de la salvación vital (amorosa, fisiológica y siempre política) nunca lleguen o caigan en las manos equivocadas. Ese es el peligro que mortifica a los emisores y receptores de las cartas: “A veces presiento, mi Úrsula, que esta amenaza siempre me atormentará, que de una manera u otra siempre habrás de encontrarla en el origen de cada una de mis cartas” (Pauls, 2014, p. 49).

La protagonista de *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 2014) es una figura femenina brujeil y vampírica, una naturaleza determinante para comprender la novela como una serie de flujos escriturales y sexuales que señalan continuos devenires. Renzo Vitallini (2007) plantea que, en 1751, ya algo atenuada la obsesión medieval por las brujas, todavía existían anotaciones en el Código de Baviera respecto de los tratos sexuales entre hombres y demonios: “Porque no hemos de olvidar que casi todas las supersticiones –y la brujería figura en primer lugar a este respecto– se apoyan en la sexualidad” (p. 12). La naturaleza de Úrsula remite al imaginario de las brujas y las vampiras: hechiceras, sensuales, sexuales y monstruosas. No se puede pasar por alto, dentro de ese contexto, el relato “Vampirismo” de E. T. A. Hoffmann (2011), el primero en incluir una mujer vampiro en la trama narrativa. Aurelia, la protagonista del cuento de Hoffmann (2011) – que, en su inicio, de tono ensayístico, recoge textos y autores de la tradición sobre el género:

Tieck, Kleist y Byron, entre otros–, reúne todas esas características: belleza, excepcionalidad y aberración. La mujer dotada de poderes maléficos es quien ha ocupado en la historia del pensamiento occidental un “[...] poder introductivo particular sobre los demás, y no se trata tanto de que la mujer sea bruja como de la brujería, que pasa por ese devenir-mujer” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 253). Úrsula hechiza al pornógrafo con la simulación y el engaño para convertirlo en el mequetrefe de la historia, en el *voyeur* de sus andanzas y en la víctima de su perversión. Es ella y no el pornógrafo quien asume la posición del anomal dentro de la ficción y este, de acuerdo con Deleuze y Guattari (2004), es el fenómeno de borde de una manada o multiplicidad, la figura excepcional y fronteriza que contagia y arrastra a otros en su devenir demónico e imperceptible. La fascinación pornográfica está determinada por la presencia de un sujeto anormal y sus contagios, cuyo examen permite advertir las continuas desterritorializaciones y reterritorializaciones que atravesarán quienes son impelidos por la fuerza sobrenatural de esa búsqueda.

La novela de Pauls (2014) imbrica el léxico sexual de la novela pornográfica con las fórmulas cortesas del género epistolar romántico a partir de alusiones sugestivas tanto a uno como a otro género. El resultado es una parodia pornográfica y epistolar en la que el personaje protagónico femenino es quien ejerce el poder sobre las acciones; es ella quien posterga el encuentro real con su enamorado y orquesta entre ambos una relación epistolar que, paralela al absorbente oficio como escritor de cartas sexuales que él ejerce, irá debilitándolo y menguando sus fuerzas físicas. El absurdo de la situación consiste en diferir un encuentro físico y concreto entre los amantes, inexplicablemente reemplazado por un encuentro textual sin que existan razones aparentes para ese reemplazo ni para el aplazamiento de un encuentro real, poblado por una serie de obstáculos a los que el pornógrafo alude constantemente. La lectura de las cartas de Kafka a las que Pauls alude en el postfacio de su novela se evidencia no solo en la letra K grabada en el llavero que abrirá la puerta del encuentro anhelado por el pornógrafo, sino que también en esa “[...] máquina de medir obstáculos, un obstaculómetro” (Pauls, 2014, p. 50), que define el absurdo de los peligros que acechan a los amantes y, por consiguiente, el aplazamiento de su entrega real. La postergación del encuentro entre Úrsula y el pornógrafo a raíz del retraso que exigen las cartas es análoga a la sensación de absurdo que embarga a Kafka, quien no necesita expresar epistolarmente su felicidad por el compromiso con Felice, porque “[...] la felicidad no se cuenta, se vive; sólo el deseo puede decirse” (Kafka, citado en Violi, 1987, p. 97). Sin embargo, siempre vuelve a las *ridículas* cartas largas, que difieren el encuentro con la amada: “Si hubiera juntado todo el tiempo dedicado a escribir cartas y lo hubiera empleado en viajar a Berlín, estaría a tu lado y podría mirarte a los ojos” (Kafka, citado en Violi, 1987, p. 97-98).

La parodia en la novela de Pauls (2014) radica, fundamentalmente, en el vampirismo que el trabajo pornográfico ejerce sobre el escritor, quien subvierte el precepto pornográfico de

anteponer el principio del placer sobre el principio de eficiencia; es, en cambio, el “régimen despótico del escribir” (p. 28) lo que consumirá al pornógrafo, quien ofrece su cuerpo, “la principal fuente de alimentación” (p. 32), a su trabajo, “un perfecto mecanismo de succión” (p. 32). Úrsula, quien de “modo pérfido y malicioso, sobre la comisura izquierda de [su] boca, asoma un pequeño colmillo” (p. 27), desencadena un flujo escritural que arrastra al pornógrafo. El flujo hemofílico de los relatos de vampiros es subvertido en tono paródico a través de la escritura de cartas que “[...] se adhieren como ventosas a mi piel y con invisibles labios extraen de mis arterias la sangre” (Pauls, 2014, p. 32), como un “hombre que ofrece dulcemente su cuello a tus labios” (p. 29). Sin embargo, este flujo está amenazado por urgencias y riesgos:

Nada hay que me atormente más que, nada que despierte en mí sentimientos más agónicos, que el pensar en el extenso, infinito recorrido que debe realizar la carta que acabo de terminar para ti hasta llegar a tu casa. Apenas cierro el sobre –la tinta aún debe estar húmeda: tú me has hablado ya de extraños ‘borroneos’ que dificultan la comprensión de alguna palabra– y la echo al buzón (llevarla personalmente al correo sería condenarte a una espera más incierta: arrastrado ciegamente por la prisa, no es improbable que algún accidente me sorprenda en el camino y la carta no llegue a destino), me asaltan temores que no consigo dominar: ¿La carta será recogida hoy?, ¿se extraviará en el camino? Por eso, Úrsula, porque de todo y de todos sospecho, prefiero escribirte siempre a tu casa; allí, al menos mis dudas tienen por objeto a quienes circulan a tu alrededor, personas que desconozco y en las que tú, para tranquilizarme, me aseguras que confías plenamente” (Pauls, 2014, p. 23).

La inusual correspondencia requiere, a petición de Úrsula, de un tercero: un mensajero que llevará y traerá las cartas con la celeridad que los amantes demandan, a quien podrán entregarse sin vacilar y quien evitará cualquier forma de interceptación. Este mensajero, “[...] *persona de confianza*, expresión que así dicha resulta a mis ojos bastante oscura” (Pauls, 2014, p. 35), es uno de los eslabones en la cadena de devenires de la perversidad. La visión que el pornógrafo tiene del mensajero en su primera reunión está poblada de terrores fantasmales. El emisario de Úrsula, un personaje con una actitud y un atuendo particulares, no solo lleva un antifaz que impide observar su rostro, sino que además destaca por:

[...] la asombrosa palidez que contrastaba con el traje luctuoso, la palidez de las manos entrelazadas sobre el pubis, las aureolas violáceas que cercaban sus ojos, el color tenue de aquellos labios, esa textura rugosa, como rasgada de la boca, el cuerpo delgado, casi raquítrico, envuelto en el traje negro de solapas puntiagudas, los hombros levantados y rectos, como vértices de un armazón de madera” (Pauls, 2014, p. 38).

Sin embargo, en la medida en que las cartas se suceden y su escritura mina las energías del pornógrafo, es cada vez más evidente que el pornógrafo es víctima de la traición de Úrsula; el enmascarado va adquiriendo un poder que obtiene de ese cuerpo que son las cartas del pornógrafo y desarrolla una musculatura y fuerza sorprendentes:

Su cuerpo, el cuerpo del mensajero: ¿notaste qué extraordinaria modificación ha sufrido? En el abrazo pude sentirlo, Úrsula: ya no era un puñado de huesos, sino un fornido cuerpo, una anatomía alimentada y rozagante, lejana de aquella sombra cadavérica que tanto me había impactado. Y ni siquiera la palidez del rostro ha conservado, reemplazada por un rubor que contrasta cómicamente con el negro antifaz (Pauls, 2014, p. 102).

La última reunión entre el pornógrafo y el enmascarado, que antecede a la cita entre Úrsula y su enamorado, da cuenta de ese devenir. El mensajero llega vestido con una extraña y disfrazada elegancia: traje negro, capa, antifaz y modales serenos, como un “caballero galante” predispuesto “para un baile carnavalesco” (Pauls, 2014, p. 120); pero, además, maquillado con una “[...] suerte de afeminado brillo que desde la boquita se propagaba por todo el rostro” (Pauls, 2014, p. 120).

Úrsula traiciona la ingenuidad del pornógrafo con la máscara de la inocencia. Sus preguntas sobre la naturaleza de las cartas que constituyen el oficio y la vida de su enamorado sorprenden al pornógrafo, porque ella parece conocer el contenido de las mismas; sin embargo, este indicio no lo alerta respecto de la realidad. Úrsula cada vez se torna más exigente en sus demandas de conocimiento que se expresan con el lenguaje de la sexualidad: “¡Quiero!, ¡quiero!, ¡quiero! ¿Es que hay alguna palabra en tu carta, Úrsula, que no encubra esta imperiosa necesidad, este pedido desmesurado?” (Pauls, 2014, p. 75). Aunque hay numerosas señales y evidencias respecto de la traición que se urde en sus narices, el pornógrafo prosigue en la ignorancia: “¿Dónde, pues, estás, Úrsula? ¿Dónde estaré seguro de hallarte cuando te busque? ¿En el saber, en la ignorancia, o en la triste ostentación que, disimulándose, así se manifiesta al espíritu?” (Pauls, 2014, p. 78). Las cartas parecen ser insuficientes para transmitir el mensaje anhelado y es entonces el mensajero quien corporeiza el mandato, que el pornógrafo debe satisfacer:

Tu mensaje, Úrsula, salió de su boca tal como tú, sin duda, lo depositaste en ella. *Ella quiere saber*, me comunicó el *mensajero*. Y en su rostro no había ninguna expresión, ningún rasgo que agudizara en desmedro de otro, ninguna intención de reflejar nada; apenas ese irreproducible enunciado, ese presente: *Yo quiero saber* (Pauls, 2014, p. 76).

El saber que Úrsula espera adquirir es el secreto del pornógrafo, los detalles de su trabajo; múltiples indicios señalan que es la misma Úrsula la emisora de los correos sexuales que el pornógrafo debe contestar, porque conoce todas las obscenidades contenidas en las cartas “[...] que siempre quise conservar para mí, como quien guarda para sí un escalofriante secreto familiar” (Pauls, 2014, p. 68), pero ese conocimiento no basta, porque las pornografías que escribe explicitan la sexualidad. El verdadero secreto del pornógrafo es aquello que la novela omite: ¿cómo se las arregla para escribir tanta *bajeza* y evitar que el aspecto íntimo de su trabajo pornográfico “[...] pasara desapercibido, quedara automáticamente excluido de nuestra correspondencia [...]?” (Pauls, 2014, p. 68). Ese es el secreto del pornógrafo y se trata de un secreto que, incluso para él mismo, está vedado; una resistencia al interior de la misma escritura que ella intenta permear con una insistencia obscena. Úrsula, a fuerza de saber mucho, ya no puede conocer ni interpretar nada; sin embargo, la pasión exige esa necesidad de saberlo todo: “Sin duda, el secreto siempre tiene que ver con el amor, y con la sexualidad” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 202): una utopía amorosa destinada al fracaso. La frustración, la ira, la manipulación de Úrsula, que se expresan en una grafía manuscrita que fluctúa al vaivén de sus emociones y del efecto que estas tienen sobre su cuerpo, se desencadena a partir de la imposibilidad de acceder al secreto y tropezar una y otra vez con la simpleza de la verdad: que el pornógrafo, como ya no tiene qué más contar (ya ha reescrito los correos sexuales, ha explicitado detalles, ha referido situaciones para su amada), ha devenido clandestino e imperceptible: “Puesto que ya no tenemos nada que ocultar no podemos ser percibidos. Devenir uno mismo imperceptible, haber deshecho el amor para devenir capaz de amar” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 202).

La relación entre Úrsula y el pornógrafo se rige a partir de un sistema de normas estipuladas y reguladas en la correspondencia amorosa que sostienen; pero, para *devenir ser capaz de amar* es preciso *haber deshecho el amor* y, por consiguiente, las reglas que lo atañen⁴. La naturaleza disolvente de Úrsula traiciona la idea que el pornógrafo tiene del amor cortés y que profesa por su impúdica enamorada, fundamentalmente la confianza ciega que tiene en las palabras de ella, como único resorte de realidad. Deleuze y Guattari (2004) señalan que:

⁴ Solo se puede *devenir ser capaz de amar* después de *haber deshecho el amor* es una premisa que Pauls vuelve a abordar en *El pasado* (2003), novela que narra la historia de amor entre Sofía y Rímimi. Ella, una sobreviviente y un espectro, propone una última prueba que sortear en su relación (que ha resistido incluso la infidelidad) después de 13 años juntos: la separación. Pauls vuelve a sus obsesiones en una novela que, más que del amor, habla de la pesadilla que este involucra: “*El pasado* trabaja menos con la lógica y el tono de una comedia romántica que con la persecución, el horror, la enfermedad y las políticas de la memoria” (Fernández, 2017, p. 106).

[...] es curioso cómo una mujer puede ser secreta sin ocultar nada, a fuerza de transparencia, de inocencia y de velocidad. El agenciamiento complejo del secreto, en el amor cortés, es propiamente femenino y actúa con la mayor transparencia. Celeridad frente a gravedad. Celeridad de una máquina de guerra frente a gravedad de un aparato de Estado (p. 290).

El pornógrafo, quien confiesa todo, deviene mujer en su cortesía y ansias de satisfacer a Úrsula; el amor lo hace abandonar la gravedad de su posición y participar de los códigos lúdicos que Úrsula impone en la correspondencia, mientras que ella realmente no oculta nada y su traición es evidente para el lector. Sus tecnicismos amorosos y pornográficos explicitan y, al hacerlo, la tornan impenetrable y secreta para el pornógrafo. Úrsula, quien dice respetar el silencio del pornógrafo respecto de su oficio, aunque no hace más que transgredirlo y exigir su confesión, omite la verdad respecto de su conocimiento del contenido de las cartas que constituyen el trabajo del pornógrafo y que este último ha jurado siempre velar:

Allí donde afirmabas observar una ley –la de mi silencio, en verdad, tantas veces ultrajada–, en realidad no hacías sino violar otra, cuya relación con la presuntamente ‘respetada’ (‘aceptaré tus razones’) no puedo tolerar que desconozcas. ¿Me preguntarás de qué ley hablo, qué ignorado juramento traigo ahora a colación? (¡Traición!) Pues bien: no hago sino referirme a lo que en un principio habíamos establecido como el precepto básico de nuestra correspondencia: decírnoslo todo (Pauls, 2014, p. 89).

Úrsula, la bruja y la vampira de la novela de Pauls, establece alianzas con multiplicidades subversivas que la hacen devenir y arrastrar a otros en su fuga. El mensajero, su “sirviente macabro” (Pauls, 2014, p. 39), también deviene un vampiro. Esa desterritorialización de las convenciones físicas y vitales involucra el contagio con el reino animal en la literatura fantástica y el enmascarado atraviesa esos devenires que son ostensibles al final de la novela, cuando el mensajero llega vestido para un baile de carnaval y dirige al pornógrafo hacia el encuentro con Úrsula: “Juntos entramos a la casa, yo en primer lugar, acatando la dirección que él me señalaba; él en segundo término, cubriéndome las espaldas con los quejidos de murciélago de su capa” (Pauls, 2014, p. 124). El agenciamiento Úrsula-enmascarado, una máquina de guerra al servicio del amor pornográfico, una máquina de correspondencia implacable que expresa el deseo y el sufrimiento, es emisario de la traición:

Celeridad, ubicuidad, metamorfosis y traición, potencia de afecto. Los hombres-lobos, los hombres-osos, los hombres-fieras, los hombres de cualquier animalidad, congregaciones secretas, animan los campos de batalla. Pero también las manadas animales, que sirven a los hombres en la batalla, o que la siguen y se benefician de ella. Y todos juntos

propagan el contagio [...] La guerra, antes de ser bacteriológica, ha implicado secuencias zoológicas. Con la guerra, el hambre y la epidemia, proliferan los hombres-lobos y los vampiros (Deleuze y Guattari, 2004, p. 249).

Los nombres

El pudor del pornógrafo (Pauls, 2014), a través de personajes que representan máquinas abstractas de funciones, expresa una política de lo explícito (lo pornográfico) y lo velado (oculto tras agenciamientos colectivos). Los nombres, en esa relación entre lo singular y lo múltiple, señalan vaivenes en un recorrido de subjetividades y rostros. El problema de los nombres, unido al de la rostridad, representa todo un cuerpo de significados y un lenguaje de desterritorializaciones y reterritorializaciones en la novela de Pauls. Úrsula es el único personaje que posee un nombre en la novela, mientras que el pornógrafo y el mensajero son llamados por su oficio o posición en las líneas de desterritorialización. El mensajero, también llamado *el enmascarado* por el pornógrafo, debido al antifaz que el emisario ocupa sobre el rostro, es nombrado *Don Máscara* por Úrsula; este nombre, aunque señala una identidad, realmente realiza la parodia onomástica, ya que lejos de fijar un rostro del enmascarado tras el nombre que se le asigna, lo que verdaderamente hace es deshacer el rostro en múltiples disfraces que encierra toda máscara. Pornógrafo y enmascarado son devenires o zonas de intensidad en la máquina sexual y escritural de Úrsula; se les supone un nombre propio que los designa, pero se trata de un nombre omitido y ausente en el tráfago de rostros que implica todo agenciamiento. El nombre opera como una voz de ultratumba que se intuye en la prosopopeya, porque “[...] ser llamado, oírse nombrar, recibir un nombre por vez primera es quizá saberse mortal e incluso sentirse morir” (Derrida, 2008, p. 37). La ausencia de nombres es un rasgo común en la narrativa latinoamericana de las últimas décadas; Pauls escarba ya en su primera novela en esa posibilidad de suprimir los referentes onomásticos y continúa haciéndolo en novelas posteriores como *Historia del pelo* (Pauls, 2010)⁵:

La supresión del nombre del narrador (una falta de referente que es compartida por otras escrituras del yo latinoamericanas de las últimas décadas) señala un distanciamiento del conocimiento del duelo que el nombre implica; además, éste no se

⁵ En *Historia del pelo* (Pauls, 2010), el protagonista tampoco tiene un nombre y hay que recordar que este último, de acuerdo con lo planteado por Luz Aurora Pimentel (2005), es el “centro de imantación semántica de todos sus atributos” (p. 63). El nombre aporta huellas sociales, sexuales, étnicas, etc., que constriñen la lectura del portador de ese nombre; en ese sentido, deshacer el nombre (y el rostro que ese nombre implica) es fundamental en un proceso de devenir.

refiere sólo a la muerte física y real, sino también a la muerte a través de una identidad fijada, establecida, inmutable, molar, que sella categorías y limita los alcances de la vida. La experiencia de poseer y recibir un nombre es semejante a la experiencia de pérdida del rostro, que acecha permanentemente en la novela de Pauls (Martínez, 2019, p. 196).

La supresión del nombre del narrador señala un distanciamiento del conocimiento del duelo que el nombre implica; además, este no se refiere solo a la muerte física y real, sino también a la muerte a través de una identidad: “¿Cómo no pensar en nuestra separación, Úrsula, cada vez que leo entre tus líneas mi propio nombre escrito entre comas y signos de admiración, nombre que bajo la invocación señalas como ausente, casi como perdido?” (Pauls, 2014, p. 23). La supresión de los nombres propios individualizados tiene su correlato en la ausencia de rostros que la novela evidencia, ya que lo que realmente se describe es el cuerpo o fragmentos de él. El pornógrafo siempre percibe algo inquietante en la actitud y fisonomía del mensajero; desde el principio lo ve como “un cadáver” (Pauls, 2014, p. 39) y, ya al final de la novela, el contagio con multiplicidades vampíricas es evidente en el enmascarado. El cuerpo del mensajero es descrito en sus partes: la boca maquillada con un brillo, el antifaz, la capa de murciélago, *una mano de garra y para agarrar*, el guante “para recubrir su cadavérico garfio” (Pauls, 2014, p. 123).

Las características propias de una utopía clásica, que la utopía de imaginación pornográfica comparte, se concentran en el espacio desde donde el pornógrafo asistirá a la entrega de Úrsula en el balcón y de la que él será testigo. El pornógrafo va a tientas por una habitación a oscuras y allí espera recibir el contacto de su mano con

[...] algo que parece una rodilla; una rodilla que parece pertenecer a una pierna; una pierna que parece comunicar con una cadera; una cadera que parece conducir a una cintura, que a su vez desemboca en un pecho, que a su vez se infla y desinfla bajo un cuello, que a su vez sostiene un rostro, que a su vez... ¡el de Úrsula, el de Úrsula, el de Úrsula es! (Pauls, 2014, p. 127).

La imaginación pornográfica siempre remite a la muerte y no porque necesariamente narre una serie de crímenes, sino porque “su método más eficaz consiste en adjudicar a cada acción un peso, una gravedad inquietante, que parece realmente mortal” (Sontag, 1997, p. 94). Los personajes de *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 2014) tienen un carácter involutivo; el protagonista es más un fantasma que un ser real de carne y hueso, mientras que Úrsula y el mensajero son seres que transitan entre mundos, entre el reino de la vida y el de la muerte. El cuerpo pornográfico es percibido caleidoscópicamente, pero la relación especular entre los amantes (el exhibicionismo de Úrsula, que requiere de un voyerista) enseña que “ese cuerpo tiene una forma,

que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay un espesor, un peso; en una palabra, que el cuerpo ocupa un lugar” (Foucault, 2010, p. 17). Al principio de la relación, Úrsula espera que el pornógrafo termine su jornada laboral para establecer con él una comunicación contemplativa y a la distancia (ella en el parque y él en el balcón de su casa). Luego viene un cambio de posición; ella pasa a ubicarse en un ángulo del afuera, desde el que puede ser observada como *una superficie opaca, una mancha viva* recostada contra los árboles, pero sin posibilidades de ver a su amado. La estrategia exhibicionista de Úrsula prescinde de contemplar a su vez el rostro y el cuerpo de su enamorado debido a la posición en que se encuentra:

Conforme a esta arbitraria redistribución del espacio, resultaba que yo poseía de ella una visión cuya relativa claridad me facilitaba el acceso a sus detalles; pero he aquí que ella, al dirigirme mis enfáticos gestos con sus correspondientes significados, no parecía capaz de ‘recogerlos’, alejada mi figura –al parecer– de los límites de su campo visual. Quedábamos, por así decirlo, desconectados uno del otro: *iroto el lazo óptico que nos encadenaba!* (Pauls, 2014, p. 11).

El pornógrafo no puede percibir los detalles, pero en una ocasión sí ve una silueta colorida y los movimientos que realiza: los brazos alzados sobre la cabeza y aferrados al tronco rugoso de un árbol, la pollera arremangada en los muslos y los *ejercicios* de abrir las piernas en impresionantes arcadas para luego cerrarlas impetuosamente. Carolina Fischer plantea en *Gärten del Lust* (1997) que un relato excitante recurre a la autorreferencialidad del efecto excitante, el que se expresa generalmente en el voyerismo de una protagonista, quien ocupa la misma posición que el lector del texto, y que incita al lector a tomar partido en ese juego especular y a imitar las acciones de los personajes que observan. La relativa pasividad del voyerista es erosionada por Úrsula en la novela de Pauls (2014); en ese contexto, en el que “Úrsula es principalmente un personaje de acción, mientras que al pornógrafo solo le queda la palabra, el discurso” (Virguetti, 2018, s. p.), las cartas expresan la proximidad absoluta. Deleuze y Guattari (2004) señalan que el lenguaje va unido a rasgos de rostridad; la voz sale de un rostro y es por eso que “lo escrito conserva un carácter oral, no libresco” (p. 120). Lo que las cartas enunciarán será el resultado de un lenguaje que representa un rostro y una voz, toda una literatura de los cuerpos en sus fragmentos.

Deleuze y Guattari (2004) distinguen lo óptico (visión alejada) de lo háptico (visión próxima), un punto de mutación continua de su orientación que remitirá a conexiones nómadas entre multiplicidades que involucran lo visual, lo auditivo y lo táctil en su observación intrínseca. Es decir, la visión próxima la otorgan las cartas, los fragmentos de un cuerpo, de un rostro y de un nombre que ellas encierran: “Contrariamente a lo que se suele decir, en él no se ve de lejos, y no se le ve de lejos, nunca se está ‘enfrente’, ni tampoco se está ‘dentro’ (se está ‘en’)” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 500). Las palabras, una vez *roto el lazo óptico que encadenaba* a los amantes,

ocuparán el lugar de la observación como procedimiento excitante; el lazo óptico será sustituido por un lazo háptico, más complejo, demandante e intenso que la simple observación visual de una acción a imitar, ya que el cuerpo aparecerá estriado: más inasible, nómada e impenetrable.

El eclipse del sueño utópico de imaginación pornográfica es inevitable al final de *El pudor del pornógrafo* (Pauls, 2014). El desconcierto y el pasmo del pornógrafo son definitivos ante la evidencia de la traición de la que ha sido objeto. Úrsula y el enmascarado, fundidos en profundo abrazo y perfectamente visibles a la distancia, se complementan con la lectura de la carta que anticipa y advierte la tragedia: “Si aquella evidencia visual no resultaba suficiente para convencerme de la verdadera farsa de la que yo era contemplativo protagonista, entonces no había más que leer la carta” (Pauls, 2014, p. 129).

Conclusiones

El pudor del pornógrafo (Pauls, 2014) corresponde a una narrativa que, a partir del recurso de la imaginación pornográfica, estrechamente ligado a la imaginación utópica, explora en temas y problemas que exceden la reiteración y obcecación de personajes centrados en lo estrictamente sexual. Pauls (2014) recurre al apropiacionismo (y sus recursos de parodia, reescritura, citas, intertextualidad, etc.) para fabular y ficcionalizar una historia que vela el horror político y lo cifra a través de la parodia del horror sexual que la pornografía expresa. Pauls escribe su primera novela como una parodia a los textos que conforman su propia biografía. Las cartas de Kafka, la literatura romántica y el consumo de revistas pornográficas durante su adolescencia son los pretextos de una novela que ficcionaliza la naturaleza material y el carácter utópico del género epistolar de imaginación pornográfica. Sin embargo, la imaginación pornográfica es solo un recurso escritural: la aparente frivolidad del horror sexual encubre la verdadera experiencia del terror (político, existencial, metafísico) que es el telón de fondo de la novela. El rostro y los nombres, máscaras de identidades que se desdibujan en multiplicidades monstruosas y anónimas, son arrastrados por devenires que burlan a los fantasmas de la intercepción que amenazan la entrega de sus destinatarios. El interlocutor del anomal (y de su emisario) atraviesa los encharcados territorios del deseo y del amor, y sufre la traición en la transgresiva correspondencia. El sueño de imaginación pornográfica deviene la pesadilla fantástica que experimenta la contraparte masculina de la monstruosa protagonista, quien expulsa el anhelo de un encuentro real y feliz a través de un intercambio epistolar signado por el principio de eficiencia. La traición consiste en el precepto de que para *ser capaz de amar* es preciso *haber deshecho el amor*, el rostro y los nombres a través del cuerpo sin órganos de la escritura; de cartas que sustituyen al cuerpo, a los fragmentos que lo componen, en la escritura epistolar de las novelas.

Referencias

- Ainsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Editorial Gredos
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Editorial Trotta.
- Fernández, Á. (2017). La reverberación del espanto: espectros de la Historia en *El pasado* de Alan Pauls. *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, 15(1), 103-126.
- Fischer, C. (1997). *Gärten der Lust*. Metzler Verlag.
- Foster, H. (2016). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.

- Hoffmann, E. T. A. (2011). Vampirismo. Reino de Cordelia.
- Lojo, M. R. (2013). La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad. *Cuadernos del CILHA*, 14(19), 38-66.
- Martínez, M. L. (2019). Huellas del yo en *Historia del pelo* de Alan Pauls. *Letras* (Lima), 90(131), 188-208.
- Pauls, A. (2010). *Historia del pelo*. Editorial Anagrama.
- Pauls, A. (2014). *El pudor del pornógrafo*. Editorial Anagrama.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo Veintiuno Editores.
- Rodríguez, E. (2020). Nacer a destiempo: sobre *El pudor del pornógrafo*, la última novela de Alan Pauls. *Revista Landa. Revista do Núcleo Onetti de Estudos Literários Latino-Americanos*, 8(2), 274-290.
- Sontag, S. (1997). La imaginación pornográfica. En *Estilos radicales*. Taurus.
- Violi, P. (1987). La intimidad de la ausencia: formas de la estructura epistolar. *Revista de Occidente*, (68), 87-99.
- Virguetti, P. (2018). Las máscaras de Eros en *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls. Presses universitaires de Bordeaux. <https://hal-u-bordeaux-montaigne.archives-ouvertes.fr/hal-02542915/document>
- Vitallini, R. (2007). *Brujas, hombres lobo y vampiros*. Grupo Editorial G.M.R.
- Whitman, W. (2014). *Hojas de hierba*. Colección Visor de Poesía.