

Nacer a destiempo:

Sobre *El pudor del pornógrafo*, la última novela de Alan Pauls

Emiliano Rodríguez Montiel¹

274

El pudor del pornógrafo es, a la fecha, la primera y la última novela publicada de Alan Pauls. Porque, más allá del juego falaz entre lo nuevo y lo viejo que esta idea supone en relación a la periodización de sus textos de ficción, la ocurrencia es estrictamente cierta: un arco de 30 años se extiende entre su ópera prima de 1984 y su contemporánea reedición de 2014. Un arco que, envolvente, alcanza toda su producción novelística, incluyendo a *Historia del dinero* (2013), su último original. Por consiguiente, teniendo como propósito de fondo la comprensión global de su proyecto, la pregunta por la finalidad se torna, antes que inoportuna, necesaria: ¿para qué, luego de tres décadas y siete novelas en su anaquel, Pauls decide exhumar su primera incursión en literatura?

Una rápida y primera respuesta, precipitada por el sentido común, sería aquella que fabulase un móvil al mismo tiempo fetichista y mercantil. Jorge Herralde, en otras palabras, impulsaría la reposición de ejemplares estimulado no sólo por la paulatina rentabilidad de su autor sino, antes bien, para hacerse con el «único Pauls» faltante en su colección; *El pudor*, si: “esa prometedora primera novela, con un título magistralmente paradójico” de la que el editor de Anagrama tendría un primer y breve conocimiento a fines

¹ Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos por la Universidad Nacional de Rosario. Profesor en Letras de la Universidad Nacional del Litoral y becario doctoral del CONICET por el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH-UNR).

de 1988, cuando Juan Forn hiciera de intermediario entre ambos (HERRALDE, 2006, p.190). Ahora bien, al contrastar ambas tapas se advierte que en el rostro de la más joven descansan dos nuevos componentes, dos intromisiones del presente cuyo gesto performático permite ensayar una segunda respuesta, menos transparente y más fructuosa que la primera. De igual manera que los paratextos de *Historia del llanto* (2007) resguardan la contraseña para acceder al modo en que Pauls problematiza los ‘70 argentinos, tanto la inclusión de un posfacio inédito como la nueva ilustración de tapa invitan a considerar – por el montaje de tiempos heterogéneos que proponen – una operación semejante².

Así, la imagen de «Ann Charlotte», un óleo sobre lienzo de 1996 del pornógrafo John Currin, anticipa en primer término la cualidad anacrónica del erotismo que compone la novela. Teniendo como modelo las tapas de las revistas *Playboy* de los años ‘60 y ‘70 – un diseño dominado por el *pin-up*, la paleta de colores suaves y el plano americano – Currin pinta a una mujer de mediana edad sirviéndose de ciertos recursos de la técnica *Old Master* (en especial, la de Cranach, Courbet y Fragonard) (MAGAÑA VILLASEÑOR, 2018). Un cruce entre lo clásico y lo contemporáneo, entre lo alto y lo popular, que *El pudor* emula al entreverar el inagotable epistolario de Kafka con “los correos sexuales de las revistas eróticas [*Penthouse* y *Oui*]”; las cuales, confiesa Pauls, “robadas del placar de pulóveres de mi padrastro habían fogoneado mis días de adolescente” (PAULS, 2014, p.137). El posfacio, por su parte, reúne rigurosamente todas las propiedades para ser comprendido según lo que Julio Premat, al teorizar sobre los inicios de la escritura literaria, define como «relato de comienzo» (PREMAT, 2016, p.147). Adscribiendo a las formulaciones del *Beginnings* de Edward Said, Premat (2016, p.18-19) afirma que este momento axial en la carrera del escritor “ha dejado de ser el resultado de una iniciativa personal y siempre es percibido desde el presente: es una *función discursiva*” de la que sus promotores se sirven “para completar, a su manera, lo que se escribió o lo que se deseó escribir”. De este modo, concibiéndose como una “construcción narrativa que explica, *post factum*, el

275

² Para un análisis sobre los paratextos de *Historia del llanto*, ver: Rodríguez Montiel (2019).

comienzo” (PREMAT, 2016, p. 29), la coda autobiográfica que corona la reedición adquiere el pasaporte para reinventar – sabotear, pervertir – la condición prístina del nacimiento que tiene entre manos. Y esto es, justamente, lo que hace Pauls al epilogar *El pudor*: fabular retrospectivamente su debut a través de la puesta en énfasis de ciertos distanciamientos respecto del contexto histórico y del sistema literario en el que se inscribe. Una coreografía de desmarques ligada a la frivolidad, la oblicuidad y cierto afán de exceptuación que ya en 2014 – luego de varias instancias graduales de desarrollo, reformas y acabados desde *Wasabi* en adelante – se asume como un procedimiento medular de su política literaria.

En *El pudor* no hay estilo, no hay lo que a partir de *Wasabi* podemos llamar la “marca” paulsiana y que consiste en una complejidad sintáctica que se despliega en una extensión espiralada y condensa, bajo un procedimiento por incruste, una multiplicidad de imágenes, analogías y mini-relatos, todos subordinados a la frase original. Tampoco hay un tono (cuán extraño resulta hoy, por no decir ajeno o fraudulento, ese acento contaminado de patetismo wertheriano), ni mucho menos un programa: a los 21 años, una edad de oro si se mide el grado de impetuosidad con la que su voluntad se consignaría a hacerlo “todo” – estudiar, hacer crítica, traducir, enseñar y escribir – difícilmente pueda afirmarse, empero, que ya tuviera un proyecto literario³. Pero sí se encuentra latiendo ya y con fuerza “el drama del anacronismo” que funcionará de aquí en más como el combustible

276

³ *Estudiar*: Pauls formó parte de la mítica “universidad de las catacumbas”, una tradición clandestina integrada por estudiantes y profesores de la Universidad Nacional de Buenos Aires (entre ellos Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Nicolás Rosa, Ricardo Piglia, Eduardo Romano y Carlos Altamirano), los cuales, reunidos en domicilios particulares, leyeron y estudiaron teoría, literatura y crítica censuradas en el ámbito institucional por el gobierno militar (para una lectura focalizada en esta cuestión ver: Gerbaudo, 2013). *Hacer crítica*: en sintonía con el punto anterior, en 1980 funda – junto con Nora Domínguez, Silvia Prati, Renata Rocco-Cuzzi, Adriana Rodríguez Pérsico, Alfredo Rubione y Mónica Tamborenea- *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*. Allí participaría con “Tres aproximaciones al concepto de parodia” (1980) y – lo que luego devendría en *El pudor* – “En el punto inmóvil” (1984). *Traducir*: Por aquel entonces Pauls traducía *El deseo y la perversión* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984), una antología de textos lacanianos escrita por cinco psicoanalistas interesados en diferentes temas como el fetichismo, la pareja perversa, la erotomanía, la feminidad y el fantasma (todos tópicos, como se apunta más adelante, trabajados en la novela). *Enseñar*: a principios de los '80 Pauls comienza a trabajar como docente en “Introducción a la Literatura”, cátedra a cargo de Enrique Pezzoni en UBA.

central de su máquina literaria (PAULS, 2014, p.133)⁴. El lienzo de Currin y el posfacio auguran, en tal sentido, los dos problemas sobre los que este régimen temporal, vuelto impulso creador, actúa de forma decisiva, a saber: a) el problema de la tradición, esto es, el sistema de correspondencias extemporáneas que interviene en el proceso creativo (Kafka, Klossowski, Goethe, Bataille); y b) el problema de la construcción de la imagen o, en palabras del mismo autor: “cómo responder a lo absolutamente inactual; quién (qué clase de quién) responderá por una novela llamadas «primeras novelas», escrita, para colmo, más de treinta años atrás” (PAULS, 2014, p. 133).

En consecuencia, este trabajo se propone explorar y analizar, en primer término, las decisiones políticas, temáticas y filiatorias en torno a la Historia y a la Tradición que inauguran la moral de la forma paulsiana y, unido a ello, la “sobredeterminación semántica” que se materializa en el acto performático de la reedición (BARTHES, 1953, p.22; PREMAT, 2016, p.144). La hipótesis sostiene que, al subrayar el carácter intrínsecamente anacrónico de *El pudor*, el posfacio – en tanto «relato de comienzo» – trama un nuevo calendario, una nueva temporalidad desregulada de la datación telúrica que exime a la novela de posicionarse fatalmente como texto inaugural de la genealogía literaria de su autor. De esta suerte, profanada su efeméride, el texto se faculta para ser leído como una continuación de *Historia del dinero*, es decir, como el último eslabón de una política en torno al tiempo signada por la distancia. El deseo sesgado que se murmura en el fondo de esta maniobra autofigurativa no es otro que ese: que su ópera prima sea interpretada con las propiedades estéticas que su escritura porta en el presente.

La coreografía de desmarques

La dictadura, “ese agujero negro del que había que mantenerse lejos, a salvo, como asunto de vida o muerte, y que, distanciado y todo, latía en la novela como un corazón peligroso” (PAULS, 2014, p. 140) es, en efecto,

⁴ Para una profundización sobre el estatuto anacrónico de la literatura paulsiana, ver: Rodríguez Montiel (2018)

aquello que más resuena por su absoluta ausencia en la novela. Una deliberada indiferencia hacia la coyuntura que se traduce en una premeditada impassividad hacia los tonos, los temas y los problemas de aquel entonces. Escrita en la incipiente transición democrática, *El pudor* se desentiende primeramente de las formas “alegóricas y cifradas” producidas en el meollo del terrorismo de Estado, esas que – buscando resistir a la lógica de sentido autoritaria, monologista y absolutista del discurso militar – intentarían construir una significación refractaria de lo real⁵. Pero también, fundamentalmente, la novela se desmarca de aquellas narraciones testimoniales que, ya entrada la primavera democrática, harían uso de los modos inéditos de enunciación propiciados por el Informe de la Conadep (1984) y el Juicio a las Juntas (1985). La sucesión de testimonios en primera persona recogidos en el *Nunca más*, junto con el proceso judicial de identificación de los culpables marca, ciertamente, una nueva etapa simbólica y representativa del horror. 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 cine⁶.

Para suspender – enfriar – estas políticas del decir la Historia, Pauls apela a su condición bibliófila inherente y convoca una personalísima biblioteca extemporánea⁷. Como si se tratara de un frac brummelliano

⁵ Es el caso de *Cuerpo a cuerpo* de David Viñas (1979), *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia y *Nadie nada Nunca* (1980) de Juan José Saer, entre otros.

⁶ Ejemplo de ello es, en literatura: *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, *Luna caliente* de Mempo Giardinelli (1983) y *La larga noche de Francisco Sanctis* de Humberto Costantini (1984); y en cine: *Los chicos de la guerra* (1984), *La historia oficial* (1985), *La noche de los lápices* (1986).

⁷ A propósito de la excepcionalidad que supuso al momento de su publicación este uso de la tradición literaria moderno-europea, Beatriz Sarlo comenta: “Alan Pauls es un escritor muy atípico, para usar un adjetivo porque no tengo otro. Su primera novela, *El pudor del pornógrafo*, la escribió a los veintidós o veintitrés años, es la novela de un escritor muy joven que busca fuera de todo lo que se consideraba el sistema literario argentino (integrado por argentinos y extranjeros). Alan busca afuera del mapa: trae probablemente a

confeccionado para “fabricar distancia” (PAULS, 2014, p. 140), el epistolario amoroso de Kafka, la «ley de la hospitalidad» teorizada por Klossowski en *Roberte, esta noche* (1953), el *Sturm und Drang* wertheriano de Goethe (1774) y el erotismo abyecto de Bataille en *Historia del ojo* (1928) conforman, todos juntos, la materia prima indicada para fraguar desde la mediatez y la torsión los dos problemas de los que se ocupa el texto: el amor y la perversión. Alrededor de esta dualidad se estructura la complejidad de lo narrado, un binomio complementario, no adversativo, que arroja sin contradecirse dos caminos de lectura diferentes. La potencia de la exégesis se encuentra, por esto mismo, en el ejercicio de leerlas yuxtapuestas.

En tanto germen del tratado amoroso de *El pasado, El pudor* se lee como una novelita sentimental, el relato de cómo dos amantes construyen por medio de la escritura una correspondencia pulsional carente de cuerpo o, dicho de otra forma, la historia de un afecto lingüístico en el que todo pensamiento, toda imagen y todo deseo se circunscribe al filtro del lenguaje, al sin número de cepos que la palabra, en tanto dimensión arbitraria, le planta al sujeto al momento de querer asir al otro. Pero también, en calidad de embrión del final abyecto de *Wasabi, El pudor* se lee como una fábula sobre lo siniestro, la respuesta a qué es lo que ocurre cuando el *doppelgänger* se entrecruza con la delectación voyeurista. La serie de sospechas que la novela arroja con respecto a si Úrsula y el mensajero enmascarado son efectivamente seres animados (“El espectáculo que se ofreció a mis ojos reveló entre sus detalles el germen de un trastorno” (PAULS 1984, p.13); “desolada invención de una mente sublevada” (p. 28); “El delirio de mi cabeza imagina sin parar” (p. 54); “Me miro al espejo y lo

Klossowski, a una línea de textos eróticos, donde está Bataille. Ese movimiento es original, al margen de que la novela en sí misma sea muy buena o no lo sea. Pero es, sí, muy segura y desmarca extrañamente de un campo literario y de lo que se esperaba que fuera una ‘primera’ novela” (SARLO, 2000, p.5). Cabe mencionar, sobre este punto, que la recepción crítica de esta novela – a diferencia del cuantioso número de intervenciones que acumularían tiempo después *El pasado* e *Historia del llanto*, por mencionar dos de sus títulos más comentados – es prácticamente nula. Su reedición no cambiaría el déficit, de hecho, salvo por la profundización de una reciente tesina de grado (RUIZ, 2016, p.8-15), los pocos comentarios cosechados rondan sobre cuestiones más bien ostensibles, como la centralidad que le otorga la novela al lenguaje o el cruce particular que se labra entre el género epistolar y ciertas pasiones bajas como el voyeurismo y la pornografía clásica. Véase: Alejandro Katz (1990, p. 4); Beatriz Sarlo (2007, p.464) y Nancy Fernández (2009, p.52).

que allí veo es un fantasma; no, peor que eso: la sombra de un fantasma que fue un hombre” (p. 113), contribuye a que todo lo incluido dentro del universo diegético – tiempo, espacio, personajes – sea leído tal y como su autor lo prefiere en el posfacio: “como una novela de terror” (p. 140). En consecuencia, lejos de hacer pie en el verosímil realista, el amor sin cuerpo fraguado en las cartas no sería otra cosa que – siguiendo esta línea – fruto de las “divagaciones propias de un enfermo obsesionado por visiones fantasmales” (p. 44). Una hipótesis en torno al doble fantasmagórico que explica(ría), en esencia, el móvil de por qué la novela lleva ese nombre: al igual que la Máquina de Macedonio en *Ciudad ausente*, el narrador de *El pudor* funciona literalmente como un pornógrafo, es decir, como una máquina que proyecta ominosamente su deseo. Se observa, por lo dicho, hasta qué punto esta ficción-isla descompone la brújula temática y referencial que la orienta hacia su época. Un extravío voluntario cuyo fundamento impulsor cobra sentido una vez que se escruta el proceso de resemantización al que son sometidos, *post scriptum*, los textos-fósiles implicados.

280

El narrador porta, en primer término, la fiebre amorosa del *Werther* (1774) de Goethe. El patetismo con el que dirime sus emociones, la forma en que sobrecarga la superficie del lenguaje con exclamaciones y subjetivemas lacrimosos, así como el modo en que su carácter se condena a convivir en un péndulo anímico que va de la más exaltada plenitud hasta la más arrancada desesperación, dan cuenta de la irrupción anacrónica del *Sturm und Drang* wertheriano. Tonificada hasta el colmo por el uso de ciertos verbos aflictivos tales como “atormentar” (PAULS, 1984, p.19), “necesitar” (p. 20), “mitigar” (p. 26), “sacrificar” (p. 32), “sufrir” (p. 42), prácticamente no hay pasaje de la novela que no esté atravesado – inundado – por dicha estética:

¡Oh, amor, decidida Úrsula, tus cartas me hacen tanto bien! La resolución y la energía que percibo en tu escritura contrastan de tal modo con la incertidumbre permanente en la que vivo, que en sueños te presentas en mí como una idílica fuente a la que, pese a hallarse ubicada en el centro de un parque laberíntico, se llega con absoluta felicidad, como si el camino hasta allí estuviera indicado con señales luminosas. Pero yo, incapaz de leer esas señales [...] me pierdo por infinitos caminos laterales [...] ¿Me guiarás tú, amor mío? ¿Trazarás para mí el camino

que me conduzca sin riesgos hacia a ti? (PAULS, 1984, p. 117-118)

Nada hay que me atormente más, 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. (PAULS, 1984, p. 23)

Tengo miedo: un miedo repentino, Úrsula. ¿Llegará esta carta que ahora escribo con pulso febril aunque en el camino deba pasar por las sucias manos de quien la llevarán para ti?; ¿llegará aunque alguien que nos desea mal se inmiscuya y desgarrar nuestra intimidad, develando nuestros secretos? Apenas la haya echado al buzón, el terror me llevará al encierro y a la desesperación. (PAULS, 1984, p. 28)

Por amor de Dios, ¿por qué no me escribes? Ni una palabra desde hace una semana. Es algo verdaderamente horrible. (PAULS, 1984, p. 105)

281

Esta impronta delinea una voluntad de suspender la razón al momento de enunciar el amor y traza, en el fervor amoroso del narrador, el germen de una ética que alcanza su versión más acabada en Sofía, la mujer-monstruo de *El pasado*. Compartida por un selecto club de personajes como Humbert Humbert (*Lolita* de Nabokov), Charles Swann (*Por el camino* de Swann de Proust) y Adèle Hugo, esta concepción del amor hace un pacto con la patología y es entendida como una religión – el otro, el amado, es el dios al cual debo adorar –, una fe ciega que consiste en resistir tenazmente los embates de los mil discursos que intentan decretarle al amor un desenlace. De ahí que abundan en *El pudor* los celos infundados (PAULS, 1984, p.27; 34; 35; 41; 42; 45; 50), y de ahí que, al momento de revisitarla en 2014, Pauls no escatime en entusiasmo para trazar entre uno y otro texto un puente de sentido:

A la edad de *Werther*, yo no había leído el *Werther*. O tal vez sí: lo había leído vía Stendhal, vía Barthes, pero sobre todo vía... *El pudor del pornógrafo* [...]. Tal vez *Werther*, leído demasiado tarde, sea el eslabón perdido entre *El pudor del pornógrafo* y *El pasado*, es decir: entre un libro nacido de la idea de que cortar con «la vida» es condición sine qua non de la ficción, y otro nacido de la idea de que no hay ficción que no nazca del tráfico entre la literatura y «la vida». *Werther*, el héroe de *El pudor*, yo mismo: todos fieles, todos creyentes, todos kamikazes del escribir. (PAULS, 1984, p. 146)

Un ardid, al fin y al cabo, que ratifica que lo que anima y fundamenta la literatura de Pauls es siempre la libertad que le otorga – en tanto lector y escritor – el territorio impuntual del «demasiado tarde»; pues es ahí, en la puesta en valor de la lectura anacrónica del *Werther* – una enseñanza sin duda extraída del “*Kafka y sus precursores*” de Borges, uno

de sus maestros de montaje – donde se constata la estrategia de fondo que impulsa la maniobra autofigurativa de la reedición: modificar a gusto el pasado para que el presente cuaje. De esta manera, con el objeto de generar un dispositivo mediante el cual leer desde y para el presente *El pudor*, el posfacio enseña sin restricciones las coordenadas para (re)interpretar su mapa creativo. Una operación de la que no se exime, claro está, el epistolario de Kafka:

A los veinte años uno es una máquina de escribir. Es el artefacto con el que escribe [...] pero también, básicamente, lo que lee. Entre leer y escribir [...] casi no hay mediaciones [...]. Mi dieta de entonces era lo que la época llamaba «géneros menores», categoría despectiva de la que el espíritu militante de la crítica instaba a apropiarse [...]: diarios, memorias, testimonios, autobiografías, relatos de viaje, *carnets*. Y cartas [...]. Para mí, no había otras cartas que la que Kafka escribió a sus mujeres, Felice y Milena. (PAULS, 2014, p. 136-137)

282

Son varios los guiños que esta novela le concede al autor checo – la atmósfera general de encierro, la índole atópica y ahistórica del mundo narrado, la ignorancia y anonimato de sus personajes, la llave grabada con la “letra K” (PAULS, 2014, p. 125) –, pero sin duda son dos los puntos en que «lo kafkiano» resulta decisivo: a) el trabajo alienador al que se ve sometido el narrador culpa de un torrente continuo de cartas pornográficas que exigen ser respondidas; y b) la condición vampírica de la correspondencia con Úrsula, que trae como efecto colateral un ritual de excusas para truncar el encuentro amoroso. Prisionero de su casa, de su cuerpo, de su escritura, el pornógrafo encuentra sosiego en el intercambio de cartas con su amada, las cuales dejan no obstante poco a poco su estatuto de paréntesis laboral para convertirse en la coartada para no pactar una cita. La distancia espacial que la práctica epistolar abre entre los escribientes sirve, en otras palabras, para desterrar el amor y suplantarlo por el lenguaje:

Esta sacrificada profesión no es el único obstáculo que conspira contra nuestro encuentro [...]. Son también nuestras cartas las que, al dar alivio a nuestros inmensos deseos, al mismo tiempo se encargan de devolvernos al abismo de distancia que nos «separa» (p. 22).

Al cuerpo en *El pudor* se lo trueca por palabra, se lo abandona al acto de ser dicho y no hecho, mediante el despliegue de lo que Deleuze llama “una topología de los obstáculos” (DELEUZE, 1975, p.49), esto es:

una serie de pretextos que intercala el amante para amar si ser visto. De lo que se trata, en Kafka, es de renunciar al contrato esclavizante que arrastran consigo “la cruz de la familia y al ajo de la conyugalidad” (p. 46); y en cuanto al pornógrafo no hay razón aparente más que el despliegue de su propio desorden.

Me propones que nos encontremos [...]. ¡Encontrarnos! ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Te das cuenta de lo que esta posibilidad encierra, mi amor? ¿Alcanzas a concebir la magnitud de semejante proposición? Porque si bien mi primera impresión ha sido la adhesión incondicional a tu propuesta, en una segunda instancia todos los temores vinieron a golpear a mi puerta; temores concernientes al lugar de nuestro encuentro, a la hora, a lo que tendríamos que decirnos, a las cosas que tendríamos para decirnos, a las cosas que descubriría en ti y a las que tú descubrirías en mí, a las dificultades que podrían presentárseme en el camino hacia nuestro encuentro. Y todos estos temores ¿crees tú que permanecieron afuera, esperando que yo les abriera la puerta? No: penetraron en mi cuarto y allí se han instalado desde que recibí tu carta, con ellos me codeo y con ellos aprendo a vivir. (p. 112-113)

283

El resultado es una telaraña de idealizaciones en la que ambos escribientes quedan atrapados por la proyección imaginaria del otro⁸. El cuerpo en estos relatos es algo de lo que se puede prescindir, incluso, algo de lo que se tiene que desertar. El verdadero motor de la relación – la droga, el bálsamo, el narcótico – es la carta. “Hay un vampirismo de las cartas – sentencia Deleuze – un vampirismo propiamente epistolar: las cartas deben aportarle sangre y la sangre debe darle la fuerza de crear. No busca en lo absoluto una inspiración femenina; ni una protección maternal, sino una fuerza física para escribir” (p. 46-47). He aquí, sin más, la paradoja que sostiene el sistema postal de *El pudor*: se escribe no para poder materializar un encuentro (función apelativa) sino, antes bien, para poder seguir escribiendo (función poética): “Esas cartas, Úrsula, esas carradas de cartas que, recibidas, van apropiándose de mis energías, se adhieren como ventosas a mi piel y con invisibles labios extraen de mis arterias la sangre que yo sólo sacrificaría sin vacilar para verme contigo” (p. 32). El amor es, por ello, ante todo fantasmático: se ama, se desea, se escribe a un fantasma.

⁸ A propósito de esto, Kafka escribe: “Apenas me queda un rato para escribirle a la verdadera Milena, porque la Milena más verdadera ha estado aquí todo el día, en la habitación, en el balcón, en las nubes”. (KAFKA, 2006, p. 19)

En tal sentido, el problema que toma fuerza una vez avanzada la lectura no es otro que aquel que – de raigambre a la vez borgeana y pigliana – se interroga por el estatuto de la realidad en la ficción. Borrado el límite que permite diferenciar lo fáctico de lo imaginario –“De ese terror habla *El pudor del pornógrafo*. O ese terror, mejor dicho, es lo que habla en la novela” (PAULS, 2014, p.141) aflora, inevitablemente, una vacilación: ¿es verdad? ¿Úrsula, Don Máscara, las cartas mismas, son reales? ¿Todas las evasivas que el pornógrafo proporciona para no consumir el encuentro no pueden ser leídas, acaso, como tretas de la mente? ¿El sube y baja emocional de la irracionalidad wertheriana no puede interpretarse, a la luz de esta sospecha, como la forma que adopta el trastorno afectivo del narrador? Dicho de otra forma: ¿no es *El pudor*, de cabo a rabo, la narración del caudal de imágenes, sensaciones y alucinaciones que fabula un demente al verse alterada su percepción de la realidad? “Es el terror, siempre, lo que obliga a retroceder, a poner distancia o comillas” (p. 141) sentencia Pauls en el posfacio. Así, entrecomillando por entero la novela, tomando distancia y mudando las herramientas para intercederla, otro es el sentido que el autor promueve en el presente.

284

Para empezar, “Don máscara” – un “monigote” (p. 37) siniestro cuyo anonimato cuasi-masónico encaja perfecto con su rol de celestina y *dealer* epistolar – se ubica como el *alter ego* exacto del narrador: por un lado el Día – el trabajo, el pudor, el romanticismo hetero-monogámico, la moral biempensante, la escritura – y por otro la Noche – la clandestinidad, la perversión, el deseo, lo fantasmagórico, la imagen. Si con Kafka y Goethe la novela pone su acento en la pasión alta del amor, con Bataille y Klossowski se introduce en el orden bajo de la abyección, una exclusivamente infantil puesto que el héroe, al igual que un niño, “no sabe nada de sexo; nada específico, en todo caso. No es sexólogo, ni fue actor porno [...] ni ejerció la prostitución, las *expertises* más comunes entre las que solían reclutarse esa clase de consultores” (PAULS 2014, p.138). Del mismo modo que los adolescentes batailleanos se orinan, se masturban y se ensucian con la ayuda de una miscelánea de fluidos propios y extrínsecos (semen, flujo vaginal, sangre, vómito, clara de huevos, leche de gato, testículos de toro), la fiesta sexual de *El pudor* se estanca en la fase sensorial, no hay consumación ni

estadio motor sino sólo juegos preliminares, siendo el ojo, al posarse sobre la letra y sobre el amado – ¿sobre el fantasma? –, el órgano sexual que suplanta a los genitales. El sexo en *El pudor* no se hace, se lee. Todo el placer que el coito tiene para conceder en tanto práctica lúdica los amantes-fantasmas lo reemplazan por el bálsamo masturbatorio de las cartas. El flujo incesante de ellas, su lectura, la dimensión significativa que posibilita, suple la fornicación no negándola sino volviéndola texto. La escena final es consagratoria al respecto:

¿Era la carta una detallada descripción de lo que a distancia tenía lugar, o era aquella representación nocturna la escrupulosa puesta en práctica de lo que la carta auguraba? Cualquier fuese la respuesta, allí donde Úrsula narraba el vigor con el que el «enmascarado» la forzaba y allí donde ella se retorció espasmódica, aquí describía como «el sublime instrumento resbala enérgicamente en mi interior». Así, mientras yo avanzaba en la lectura, ellos no se quedaban atrás, y carta y espectáculo se copiaban mutuamente, precediéndose y sucediéndose hasta soldarse una con el otro en perfecto engarce ¡Se veía, se veía! Lo que aquel juego de repeticiones perseguía era la perpetuación de mi lugar de testigo; la innoble pareja buscaba que yo no pudiera perder nada del espectáculo, ¡ni un detalle! Y nadie hubiera osado poner en duda la eficacia de semejante método, porque si yo deseaba privarme por un momento de la visión, allí estaba la carta para informarme de aquello que me había negado a presenciar. (PAULS, 1984, p. 129-130)

285

Simone y el anónimo narrador se estimulan el uno al otro mientras Marcelle se masturba viéndolos escondida en el ropero; Roberte deja embestirse por el tutor de su sobrino mientras éste se excita detrás de la cortina; Úrsula practica sexo anal con el enmascarado mientras el pornógrafo sigue la escena “al borde de la demencia” (p. 130)⁹. De lo que se trata, en definitiva, con la emulación de este triángulo voyeurista – uno siempre mórbido y procaz – es el cumplimiento, por parte del invitado, de

⁹ Se transcriben, a continuación, los pasajes mencionados: “Marcelle miraba fijamente: se sonrojó hasta la sangre. Sin verme, me dijo que quería quitarse la ropa. Se la quité y después la liberé de sus prendas interiores [...]. Dejándose apenas masturbar y besar en la boca, atravesó la habitación como una sonámbula y llegó hasta un armario normando, donde se encerró [...]. Quería masturbarse y suplicaba que la dejásemos sola” (BATAILLE, 1928, p. 60); “Habiendo volteado a Roberte justo el tiempo suficiente para hacerle ver a Antoine las nalgas de su joven tía, sus muslos, sus corvas y sus largas piernas cubiertas con medias negras, Víctor la instala sobre su sedcontra, sosteniéndola desde atrás por las dos muñecas, en tanto que ella recibe la prueba mayor, alzada sobre la punta de sus zapatos. Y como Antoine se ha ocultado detrás de una cortina, demasiado emocionado para soportar la visión, un ronco aullido lo sobresalta y lo obliga a mirar de nuevo”. (KLOSSOWSKI, 1953, p. 132)

una de las mayores “leyes de la hospitalidad” klossowskianas, a saber: que éste “pueda actualizarse en el goce del anfitrión” (KLOSSOWSKI, 1953, p.18). Testigo y protagonista, voyeur y copulador, pornógrafo y Don Máscara, carta y visión: ego y *alter ego* se reúnen en un mismo goce.

Nacer a destiempo

Si, como sostiene Said, “el comienzo es el primer escalón en la producción intencional de significado” (SAID, 1975, p.2), *El pudor* se alza al mismo tiempo como el primer y último antecedente a analizar en la doble pesquisa en torno a las propiedades que conforman la naturaleza estética de su literatura (las que sobreviven y las que ya no) y, gracias al posfacio, los modos en que Pauls desea que sea (re)leída su obra en el presente. Esta estrategia, funcional a la construcción de una *imagen* de escritor que busca legitimar su producción dentro de cierta instancia de sentido específica – eso que Gramuglio llama “Su lugar en la literatura” (GRAMUGLIO, 1988, p.4) –, permite advertir de soslayo la enunciación de un anhelo concreto: que su ópera prima sea revisitada en el más acá de la contemporaneidad, con unos lentes más competentes, dispuestos no a corregir o abjurar de tal o cual decisión estilística sino, mucho mejor, a enlazar éticamente dicha novela con el tríptico de las *Historias*. De lo que se trata, en otras palabras, es de armonizar – en el tiempo sin tiempo de la relectura – una misma moral de la forma a lo largo y ancho de 30 años de escritura: la del anacronismo. La suspensión de la *doxa* histórica (las mayúsculas y epopeyas del pasado reciente) a favor de la celebración de lo artificial, lo mediato, lo menor y lo intempestivo por sobre lo natural, lo inmediato, lo mayúsculo y lo cronológico, se constituye como un gesto que, esgrimido en *El pudor*, alcanzará su grado máximo de expresión casi tres décadas después, cuando la tríada intimista de *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* (2013), se desmarque de la literatura *denuncialista* de la primera generación de HIJOS y de ciertas experimentaciones *directas* y

completas de la novelística de posdictadura (DALMARONI, 2004, p. 117-170; REATI, 2013, p. 81-106)¹⁰.

Así comprendida, esta novela alcanza la idoneidad suficiente para ser leída como el último eslabón de una política en torno al tiempo – el de la Historia y el de la Ficción – signada por la distancia. Y no sólo eso sino, en tanto piedra de toque – comodín, llave maestra – del anacronismo paulsiano, *El pudor* se apodera del feliz privilegio de poder entrar y salir, traer y dejar, ubicarse primera, última o entremedio de *Wasabi* y *El pasado*, emparentar y labrar sentidos, desvirtuar y extirpar otros tantos. Un verdadero desbarajuste de la periodización – esa línea progresiva que fatalmente acomoda las hipótesis, legisla las filiaciones y funda las genealogías – cuyo mayor beneficio consiste, digámoslo de una vez, en proveer las herramientas necesarias para que esta literatura sea leída tal y como ella lo induce: exenta de los preceptos del reloj, desde el bajo fondo de la diacronía del mundo.

¹⁰ Se agrega que esta voluntad de desafección ante los sentidos cristalizados de los '70 pondría al tríptico de las *Historias* en sintonía con la consigna estética de la segunda generación de HIJOS y, al mismo tiempo, en la órbita de otros relatos de esos mismos años tales como *Ciencias morales* (2007) de Martín Kohan y *Los living* (2011) de Martín Caparros. Ver especialmente sobre este punto: Drucaroff (2011, p. 21-156) y Teresa Basile (2016; 2017a; 2017b).

REFERENCIAS

BATAILLE, Georges. *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1928.

BASILE, Teresa. “Infancia educada: El niño nuevo”, *Badebec*, Rosario, v. 7, n. 13, p. 155-179, 2017b.

_____. “La orfandad suspendida: La narrativa de Félix Bruzzone”, *CELEHIS – Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, v. 25, n. 32, p. 141-169, 2016.

_____. “*Pequeños combatientes*, de Raquel Robles. Proyecciones ficcionales: de la infancia clandestina a la militancia de H.I.J.O.S.”, *HeLix. Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, [s.l.], v. 10, p. 154-168, 2017a.

DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina Editorial, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Kafka: Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1975.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre: Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

FERNÁNDEZ, Nancy. “Producciones culturales en la Argentina contemporánea. Experiencia y sensibilidad”, *Crítica cultural*, v. 4, n. 4, p. 51-63, 2009.

GERBAUDO, Analía. “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias”. *Catedral Tomada*, Pittsburgh, v.l. 1, n. 1, p. 18-31, 2013.

GOETHE, Johann. *Werther*. Buenos Aires: Ed. Jackson INC., 1774.

GRAMUGLIO, María Teresa. “La construcción de la imagen”, *Revista de Lengua y literatura*, Barcelona, n. 4, p. 3-16, 1988.

HERRALDE, Jorge. *Por orden alfabético: Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama, 2006.

KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Madrid: Editorial Nórdica. 2013.

_____. *Cartas a Milena*. España: Alianza Editorial. 2006.

KATZ, Alejandro. “Una novela logarítmica”. *Babel. Revista de libros*, Buenos Aires, n. 19, p.1-4, 1990.

KLOSSOWSKI, Pierre. *Roberte, esta noche*. Barcelona: Tusquets Editores, 1953.

MAGAÑA VILLASEÑOR, Luz del Carmen. “La estética del cuerpo pospornográfico en la pintura después de la posmodernidad”. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, San José, v. 15, n. 1, p. 188-204, 2018.

PAULS, Alan. *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

_____. *Posfacio*. Barcelona: Anagrama, 2014.

PREMAT, Julio. *Érase esta vez. Relatos de comienzo*. Buenos Aires: Eduntref, 2016.

SAID, Edward. *Comienzos: Intención y método*. New York: Basic Books, Inc., Publishers, 1975.

REATI, Fernando. “Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente”. In: REY, Lucero de Vivanco Roca (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

289

RODRIGUEZ MONTIEL, Emiliano. “La incomodidad del dandi. Sobre *Historia del llanto* de Alan Pauls”, *Chuy - Revista de estudios literarios latinoamericanos*, Buenos Aires, v. 6, n. 7, p. 139-162, 2019.

_____. “La literatura como *jet lag*. Anacronismo y contemporaneidad en Alan Pauls”. *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, v. 27, n. 35, p. 179-193, 2018.

RUIZ, Diego Germán. *La vida por escrito. Las novelas de Alan Pauls entre El pudor del pornógrafo e Historia del llanto*. 2016. Tesis (Grado en Letras) – Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2016. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1345/te.1345.pdf>. Acceso en: 04 jun. 2020.

SARLO, Beatriz. “Literatura, mercado y crítica”, *Punto de vista*, [s.l.], v. 23, n. 66, p. 1-9, 2000.

_____. “¿Pornografía o fashion?”. In: _____. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007. p. 462-470.

RESUMEN:

Este trabajo se propone explorar y analizar el conjunto de decisiones políticas, temáticas y filiatorias a las que Alan Pauls apela para inaugurar el proceso creativo de su primera novela; y, unido a ello, reflexionar acerca de los efectos del acto performático de la reedición. La hipótesis sostiene que, al subrayar el carácter intrínsecamente anacrónico de *El pudor*, el posfacio trama un nuevo calendario, una nueva temporalidad desregulada de la datación telúrica que exime a la novela de posicionarse como texto inaugural de la genealogía literaria de su autor. De este modo, profanada su efeméride, el texto se faculta para ser leído como el último eslabón de una política sobre el tiempo – el de la Historia, la Ficción y la Tradición – signada por la distancia.

Palabras clave: Anacronismo; Comienzos; Literatura Argentina Contemporánea; Alan Pauls.

ABSTRACT:

The aim of this paper is to explore and analyze the political, thematic and filiation decisions to which Alan Pauls appeals to inaugurate the creative process of his first novel; and, along with that, to reflect on the purpose of the reissue. My hypothesis is that the epilogue constructs an anachronistic temporality that exempts the novel from positioning itself as its author's first novel. In this way, the text can be read as the last link in a literary and temporal policy marked by anachronism.

Keywords: Anachronism; Beginnings; Contemporary Argentinian Literature; Alan Pauls.

Recibido em: 24/03/2020

Aceito em: 20/05/2020