



HAL
open science

Las máscaras de Eros en El pudor del pornógrafo de Alan Pauls

Pablo Virguetti

► **To cite this version:**

Pablo Virguetti. Las máscaras de Eros en El pudor del pornógrafo de Alan Pauls. Raphaël Estève. Echos d 'Alan Pauls [colloque Trahisons et vérités de l'oubli dans l'oeuvre d'Alan Pauls], Presses universitaires de Bordeaux, 2018, 979-10-300-0263-8. hal-02542915

HAL Id: hal-02542915

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-02542915>

Submitted on 22 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Las máscaras de Eros en *El pudor del pornógrafo* de Alan Pauls

Pablo Virguetti

Université Bordeaux Montaigne

Una paradoja expresa siempre una tensión no resuelta de dos fuerzas que se oponen pero están destinadas a coexistir. El título de la primera novela del escritor argentino Alan Pauls, publicada en 1984, presenta esta tensión de forma explícita. El texto desarrolla dos ideas convirtiéndolas en dos sistemas cuya convivencia se hace cada vez más difícil. Primera idea: el amor libertino¹. El narrador y personaje principal tiene el oficio de pornógrafo, ya que se dedica a responder cartas de contenido erótico a la gente anónima que se las envía. El lector nunca conoce la razón de esta misteriosa ocupación. Segunda idea: el amor platónico². El protagonista sacraliza el amor y lo ve como la comunión de lo terrenal con lo ideal, como lo demuestra al enamorarse de Úrsula. En el sistema de valores del narrador, el amor representa la fusión de dos seres en uno, haciendo de la fidelidad y de la exclusividad un elemento esencial. Ambas concepciones establecen en su práctica normas estéticas y éticas. Úrsula, por su parte, parece

¹ Lo que llamamos aquí amor libertino es menos un concepto fijo que una tradición. Si su origen puede trazarse a la Antigüedad Clásica con autores como Epicuro u Ovidio, diferentes formas del amor libertino han aparecido a lo largo de la historia, teniendo especial relevancia la literatura libertina del siglo XVII en Francia. De manera general, en este trabajo se entiende libertino no solamente como referencia al amor libre, sino como una actitud de rebeldía, de oposición al dogma, tal como Albert Camus propone en *Le mythe de Sisyphe*, al tomar como modelo al personaje libertino de Don Juan (se podría ver en el personaje de Úrsula a una "burladora"). Ver: Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.

² De la misma manera, el amor platónico será considerado una tradición amplia que, de manera general, idealiza el amor y busca su perfección. Si su postulación teórica comienza en algunos escritos de Platón como *El banquete* o *Fedro*, el Amor Cortés primero y el Romanticismo después lo han reinterpretado y transmitido hasta la época contemporánea. Ver: Platón, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 1998.

oscilar a ojos del narrador entre las dos ideas para acabar como signo inequívoco de la primera.

Estéticamente, el amor platónico produce un tono anacrónicamente romántico y cargado de lirismo en la voz del protagonista. En cambio, el amor libertino se manifiesta en base al detalle erótico de escenas en las cuales el cuerpo y su dinámica son el valor central. La construcción del texto pasa entonces por una puesta en escena de este contraste. La diégesis transmite la sensación de tratarse de una fábula, en el sentido en que los personajes parecen personificaciones de un concepto.

En este marco queda por dilucidar la naturaleza del discurso amoroso, para ver cómo se expresa y cómo se desarrolla frente a la oposición del amor libertino. Esta cuestión puede plantearse en términos de inmanencia o trascendencia. ¿Es inmanente, en el sentido en que se basta a sí mismo e incluye todo dentro de su sistema, asegurando así su perennidad? ¿O bien es trascendente, cambiando (podemos pensar que adaptándose) y elevándose hacia la perfección a medida que supera los obstáculos que se le presentan? Este estudio intentará demostrar que la primera hipótesis contiene más correspondencias con el texto de Alan Pauls.

Antes de comenzar a desarrollar nuestras ideas, es necesario advertir que en este estudio se preferirá hablar de *discurso amoroso* más que de *amor*. Esta distinción es necesaria para evitar caer en un problema

de signo ontológico que escaparía a los objetivos planteados. El vocablo discurso permite limitar el objeto de estudio al enunciado y al contexto de la enunciación, evitando así tomar como objeto de estudio un concepto muy amplio y de límites difusos.

Las ideas expuestas en el ensayo *L'amour et l'Occident*³, del autor Denis de Rougemont, servirán de guía metodológica para nuestro análisis. En su polémica obra, de Rougemont analiza el desarrollo de la temática del amor desde la Edad Media hasta el siglo XX. Según Rougemont, el mito del amor, como él lo llama, aparece en Francia a través de los *troubadours*, rescatando la visión del amor como elemento metafísico venido de Oriente. A partir de este momento, la tradición occidental explota el tema del amor trascendental, desde el amor cortés hasta el Romanticismo, cuya herencia perdura en la edad contemporánea. Para de Rougemont, el mito se mantiene solamente cuando existen obstáculos que permitan la imposibilidad de su consumación total. En otras palabras, el mito del amor es principalmente deseo, y el deseo existe gracias a la ausencia de lo deseado. Así, el sujeto amoroso vive atrapado entre la pasión por intentar acercarse a lo que ama y la imposibilidad de poseerlo. De Rougemont determina que los obstáculos que se crean son cada vez mayores a medida que los amantes se acercan. El último obstáculo, ya imposible de superar, es la muerte. Ante esta espiral peligrosa de *Eros*, de Rougemont propone cambiar de paradigma y defiende una ética

³ Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1984.

cristiana: el *Agape*, como símbolo del amor sin pasión, determinado solamente por el compromiso y la fidelidad.

Pese a que las observaciones de Rougemont pueden ser demasiado categóricas y generalizadoras, su estudio contiene al menos dos ideas fructíferas: en primer lugar, el intento de construcción de una tradición del discurso del amor en Occidente, lo cual ayuda a comprender el desarrollo de sus formas. En segundo lugar, la inserción del obstáculo como elemento central que posibilita la existencia del discurso amoroso. Tomaremos estas dos ideas como hilos de nuestro razonamiento.

El signo de la discontinuidad como condición

El pudor de pornógrafo comienza con el narrador explicando un ritual: el de dejar en cada descanso su mesa de trabajo y apostarse en el balcón. Desde ahí ve un parque y en el centro del parque, sentada en un banco, está Úrsula esperándolo. Ambos se hacen gestos a la distancia, se observan, se desean, pero nunca pueden verse en persona debido a la obligación del narrador de no abandonar su trabajo. La obligación del trabajo, arbitraria y absurda, inserta en el relato un elemento kafkiano: el presupuesto de la restricción inexplicable.

De esta manera, los elementos estructurantes de la novela están dispuestos desde el principio: el impulso del deseo y la restricción que se le opone. El discurso amoroso se origina en esta situación y su producción ocupa una parte importante del texto. Una producción que,

como se verá a continuación, es activada por la característica discontinua de su realidad.

Una metáfora espacial ayuda a comprender la lógica que propone el texto, gracias al punto de vista subjetivo de la narración. Al comienzo del relato, el lector descubre el parque como si el cuadro propuesto fuera un plano general, puesto que el pornógrafo se encuentra en su balcón. Si bien el descanso en el balcón ya se puede considerar como el factor que detiene el flujo continuo del oficio de escribir cartas, la aparición de Úrsula crea una dinámica en la que la situación vuelve a convertirse en flujo: esta vez en forma de serie: al escritorio corresponde la escritura de cartas así como al balcón corresponde la visión de Úrsula. La metáfora de la irrupción repetida y, sobre todo, violenta de un principio de la discontinuidad se aprecia en la forma en la cual se rompe esta nueva armonía. Después de un intento vano de diálogo entre los personajes a través de los gestos, la siguiente salida al balcón turba al narrador de sobremanera. La visión ya no es la misma: Úrsula ha cambiado de posición en el cuadro que compone el paisaje, se ha desplazado a un lugar más retirado, más escondido, donde ella puede ser vista pero el narrador queda fuera de su campo visual. La discontinuidad aparece entonces como una amenaza a los ojos del narrador:

(...) ¿por qué allí, a qué obedecía este cambio de posición, qué efectos desencadenaría? (...) Quedábamos (...)

desconectados el uno del otro: roto el lazo óptico que nos encadenaba.⁴

La cadena aparece como símbolo dominante del discurso. Tiene la capacidad de atrapar con su fuerza a los dos sujetos que participan del amor. Su desaparición “desencadena efectos”, “desconecta” o “rompe lazos”. El discurso amoroso busca entonces la discontinuidad a lo largo de la cadena, identificando el eslabón quebrado, ese que justifica la aparición de la palabra del amante. La explotación de estos huecos faltantes en la conexión entre los amantes, el intento de suplir esta ausencia física a través de la palabra, son acciones que parecen estar en el núcleo del discurso amoroso. Si no hubiera discontinuidad, si la cadena entre los dos amantes pudiera recorrerse sin interrupción, la palabra del enamorado se vería rápidamente agotada.

El pasaje de la idea de conexión total a la figura de la cadena incompleta se produce a través del cambio. El cambio “desencadena efectos” y se opone a uno de los valores centrales del discurso amoroso: la estabilidad. Prosiguiendo con la metáfora espacial, el cambio se manifiesta en el paso de una imagen fija, el paisaje en el que se encuentra Úrsula, a la imagen en movimiento. En su nueva posición, Úrsula acomete movimientos provocadores con el cuerpo. La revelación de su naturaleza lasciva instaura fatalmente una escisión entre ella y el observador que ya no es solo connotativa sino también denotativa. Es decir que ya no son únicamente los signos los que explican la lógica de lo discontinuo, sino que el personaje de Úrsula

⁴ Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1984, p. 10.

manifiesta por primera vez una visión radicalmente diferente a la del narrador. La revelación de la personalidad de Úrsula se presenta progresivamente a lo largo de la novela como más y más alejada del territorio simbólico donde se encuentra el amor ideal del narrador. En esta confrontación, Úrsula es principalmente un personaje de acción, mientras que al pornógrafo solo le queda la palabra, el discurso.

Este desfase convierte al observador de Úrsula en *voyeur*. La condición del *voyeur* presupone lo discontinuo, ya que la visión erótica es casual y limitada, no puede reproducirse en el tiempo y el rol del observador es pasivo. Úrsula es todo lo contrario del *voyeur*, es libre y tiene la iniciativa. La libertad del personaje femenino será la condena del narrador.

Como estrategia, el discurso amoroso intentará aprehender esta realidad que le cuesta tanto procesar a través del *ut pictura poesis* de Horacio, es decir intentando que la palabra transmita la esencia de la imagen. Las descripciones de Úrsula y de lo que hace Úrsula atraviesan todo el texto. Desde un punto de vista lingüístico, se podría decir que este es el estadio básico de deseo, el de un significante (arbitrario) deseando un significado (cuyo sentido siempre “difiere”). Y parece ser la única solución para el enamorado: la de utilizar el discurso para intentar reproducir, aunque sea de forma deformada, las acciones del personaje femenino.

Se puede afirmar entonces que este recurso a la palabra aparece como motivación central del relato. Existe además una materialización

del discurso cuando la comunicación entre los protagonistas prosigue gracias al intercambio de cartas. En el intercambio epistolar obsesivo se pueden leer solamente las cartas del narrador y esta focalización aumenta tanto la sensación de lejanía de Úrsula como la soledad y la obsesión del que escribe:

“Todo mi tiempo, en realidad, no está lleno sino de palabras – palabras que mi amor ordena y selecciona y que nunca dirán con todas sus letras la inmensidad que las inspira, ¡oh Úrsula!”⁵.

El ordenamiento del mundo, su percepción y su relación con el sujeto se realizan *en función* del amor, todo está subordinado al valor dominante del discurso amoroso. La percepción del tiempo y del espacio se lleva a cabo a través del prisma de las palabras del amante. Un tiempo y una realidad que, como se verá a continuación, se muestran evasivos, rebeldes a una voluntad idealista que intenta jerarquizar la realidad.

El desgarramiento de una moral establecida

El principio ético del discurso del narrador remite a una sacralización del ser amado y del amor mismo, entendidos ambos como “puros”. Se propone hablar de desgarramiento cuando el personaje emisor de esta ética se da cuenta de la dificultad de calzar la moral que propone su discurso en la realidad que vive. El discurso amoroso aparece desfasado cuando se confronta a las descripciones eróticas en las cuales la materialidad se apropia de la sintaxis.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

Un buen ejemplo de ello son las cartas que escribe el pornógrafo como parte de su trabajo, las cuales son citadas en más de una ocasión dentro de la correspondencia con Úrsula, ya que ella se declara muy interesada por su contenido. El pedido implica para el narrador no solo reconocer los intereses sexuales de Úrsula, sino también ganar conciencia de su propia contradicción. Esta situación confunde y degrada aún más la entereza del narrador, la cual se derrumba cada vez más a medida que avanza la trama.

Al comienzo de este estudio decíamos que toda paradoja se caracteriza por dos proposiciones no resueltas. En el caso del desgarramiento del narrador tiene como causa la inviolabilidad de sus términos. En el texto, estos se pueden resumir en dos proposiciones: Quisiera tener tiempo pero no puedo dejar de escribir y quisiera ser puro pero no puedo dejar de ser pérfido. La terquedad de un gesto que perjudica al individuo nos remite nuevamente al absurdo. De la misma forma en que se espera a Godot sin razón, aquí, justamente por su falta de sentido, el gesto del narrador se hace más visible, más deliberado y más trágico. Este es el desgarramiento interno en la mente del pornógrafo, entre el tabú de lo considerado prohibido y la incapacidad de elaborar un discurso amoroso que se ajuste a esta realidad. Dicho de otra forma, en la interior del protagonista hay una tensión entre lo sagrado y lo profano. Esta problemática, primero solamente existente en la conciencia del protagonista se apropia poco a poco de la diégesis. Así, como dijimos, Úrsula va a mostrar un interés excesivo por los detalles del trabajo del pornógrafo, revelándose como alguien

con tendencias que apuntan hacia lo profano, cuya osadía desafiante irá *in crescendo* a medida que la desesperación del enamorado aumente. El *Eros* de Úrsula es otro, es corporal y no reconoce los mismos límites que se ha marcado el *Eros* del narrador.

La mecanicidad del obstáculo

Como se ha visto, el obstáculo contribuye a la perpetuación del amor. El obstáculo ofrece un relieve a la historia amorosa, la cual desaparecería si existiera bajo una forma lineal. La pasión es el impulso de sobrepasar estos obstáculos que se interponen a la fusión de los dos seres. Es evidente para el lector, como ya se ha analizado, que el obstáculo central, del cual derivan los demás, es el desfase que existe entre el discurso amoroso y una realidad que le sobrepasa. Pero el obstáculo es una figura dinámica, cambiante, que presenta nuevas formas que se renuevan constantemente. Existe pues cierta mecanicidad en la generación obstáculos, una fábrica de dificultades que perfecciona su capacidad inicua a medida que el amor idealista resiste a las pruebas.

En la trama, los obstáculos no pertenecen todos al régimen de lo simbólico, a un segundo grado de sentido que el lector debe buscar, al contrario, aparecen a través de referencias constantes llevadas a cabo por el pornógrafo:

“surgen en mí inmediatamente nuevas barreras, nuevos peligros que “amenazan” nuestra correspondencia: a veces pienso que no soy sino una máquina de medir obstáculos, un *obstaculómetro*”⁶.

En esta declaración, el texto confirma la función del discurso amoroso: decir los obstáculos, describirlos y, si es posible, cuantificar su naturaleza. El mecanismo funciona perfectamente, puesto que los obstáculos se re-crean o mutan a medida que el discurso los va describiendo:

“La maldita distancia no es sino el encadenamiento sucesivo e implacable de estos obstáculos, y todo intento por reducirlos, (...) resulta estéril, sin esperanzas”⁷.

Aquí, la figura de la cadena muestra su reverso, la que quizás es su verdadera esencia: los eslabones son obstáculos, y su sucesión forma la línea que une a los amantes. El tono quejoso y melodramático se confiesa sin esperanzas, pero la necesidad de continuar perpetuando la posibilidad del amor es más fuerte. Quizás sea por esto que nuevos obstáculos se añaden o, para ser más exactos, se extienden a nuevas formas.

La carta es un buen ejemplo, puesto que, a pesar de que se supone que ayuda a recortar la distancia, resulta un obstáculo en sí mismo y crea una arborescencia de pequeñas dificultades. La forma de la carta se vuelve en una fábrica de elementos que se interponen entre

⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

los amantes. La función de la carta impone de entrada algunas condiciones, ya que es una forma que condiciona a la espera. Y la espera es la condición natural del amor idealista, es el *encadenamiento* de esperanzas y melancolías en el tiempo:

“son también nuestras cartas (...) las que al dar alivio a nuestros inmensos deseos, (...) al mismo tiempo se encargan una y otra vez de devolvernos al abismo de distancia que nos separa”⁸.

El narrador evoca además los peligros que acechan al envío de una carta: la posibilidad de que se retrase, de que se pierda o de que algún empleado de correo la abra. “De todo y de todos sospecho”⁹, declara el pornógrafo. El discurso amoroso requiere pues una política territorial, una delimitación de su práctica al espacio mínimo para sus dos agentes, esta exclusividad se construye en base a la visión del mundo como una amenaza para la zona que se quiere aseptizar para que se instale el amor. Y la carta es un buen símbolo de esta situación.

En la carta, si bien se intenta hacer economía de lo externo a ella, no se puede prescindir de la palabra. Y la palabra, en esta apuesta de Pauls por explotar todas las posibilidades de la duda, es representada como sospechosa. Al ser un paso obligado para llegar a la amada, es también una etapa que separa, el lenguaje acerca y al mismo tiempo crea murallas invisibles. Como es conocido, Barthes dice que en el discurso amoroso no hay lenguaje en el que se pueda confiar, ya que

⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁹ *Ibidem*, p.21

es un rodeo obligado para llegar al otro, pero aun así, en su desesperación, el amante pone todas sus esperanzas en los signos¹⁰.

La palabra está condenada a la interpretación del sentido por parte del receptor. El pornógrafo ve esta fluctuación semántica como un peligro, aunque a veces pueda llegar a considerarlo como una esperanza: “Una mano invisible, la fuerza de nuestros inmensos deseos, agregará entre líneas nuevas frases”¹¹. La mayoría de las veces, el lenguaje se plantea como una fuente se sospecha: “no leo solamente lo que dices, leo más”¹². El narrador exige transparencia al lenguaje. La imposibilidad de obtenerla lo arrastra a una postura paranoica, donde la conspiración puede estar detrás de cualquier nombre o de cualquier adjetivo. Se le exige al lenguaje reflejar la verdad, lo cual es lo mismo que decir que se le exige no existir.

Sin embargo, el peligro mayor es otro si imaginamos el esquema clásico de la comunicación: emisor, receptor, mensaje y canal. Dentro de esta manifestación lingüística del obstáculo, el texto señala al canal como enemigo mayor del amor idealista, y para hacer esto lo personifica. Se trata del mediador, el mejor amigo de Úrsula, quien se ofrece a hacer de mensajero entre los amantes. Se supone que su función es facilitar la comunicación, pero este personaje presenta todas las características para convertirse en una tortura para el pornógrafo. Conoce a Úrsula desde hace más tiempo, pertenece a su pasado, ese lugar terrible para la curiosidad del enamorado; puede

¹⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, p. 254.

¹¹ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 23.

¹² *Ibidem*, p. 87.

gozar de la compañía y la intimidad de la amada, cosa imposible para el protagonista; para colmo, su relación con Úrsula es presentada como ambigua ya que se trata de un antiguo pretendiente. Su aspecto físico, pálido y enjuto, siempre vestido de negro, con capa y antifaz, así como su comportamiento evasivo y torpe hacen del mensajero un personaje aterrador a ojos del enamorado.

Este problema de la confianza se materializa cuando Úrsula declara en una carta que pueden entregarse ciegamente al mensajero¹³. Cuando éste se convierte en el transmisor de las cartas, afirma al narrador: “Nadie tiene secretos para mí”¹⁴. Nos encontramos pues ante un ser que representa una especie de copia negativa de Cupido. Está siempre dispuesto, siempre servicial y listo para hacer de sirviente en todos los cometidos que tengan que ver con los dos enamorados. Sin embargo, sirve como mediador del amor pero inflige dolor al enamorado de todas las maneras posibles. Si al principio parece perfilarse en términos actanciales como el rival del protagonista, éste último no es un héroe sino una víctima, por lo que el mensajero es más bien una especie de verdugo.

A través de este mensajero, el lenguaje se presenta como el mayor obstáculo de todos, por su signo doble, es decir su capacidad para socorrer y engañar al mismo tiempo. Aferrarse a los signos de los cuales se sospecha es un gesto que repite a nivel sintáctico el funcionamiento corporal de la pasión. La desesperación produce un

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ *Ibidem*, p. 37.

desajuste en el discurso, que caracteriza el lenguaje alucinado de los que sufren por amor. El desajuste del “obstaculómetro” va a fabricar una verborrea difícil de detener. En este sentido el discurso confluye con el concepto de las máquinas deseantes de Deleuze y Guattari:

*La production comme processus déborde toutes les catégories idéales et forme un cycle qui se rapporte au désir en tant que principe immanent*¹⁵.

La solución ante los obstáculos consiste entonces en producir más discurso, pese a todos los riesgos que conlleva el lenguaje. Además, la figura de la máquina planea sobre toda la diégesis:

“Quisiera disponer de una máquina que registrara por escrito cada uno de mis pensamientos; una máquina que excluyera tanto la omisión como la selección; un artefacto dotado del poder sobrenatural de *decirlo todo* sin olvidar nada, ni siquiera lo más insignificante”¹⁶.

Auerbach, cuando compara la Odisea con el Antiguo Testamento, plantea que la diferencia entre los dos se debe a la intención de decirlo todo en el texto griego, mientras que en el texto bíblico se busca la ambigüedad para dejar un lugar a la interpretación¹⁷. Bajo esta perspectiva, podemos encontrar la misma intención en el discurso amoroso: evitar los peligros de la

¹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-oedipe*, [Paris], Les Éditions de minuit, 1980, p. 10.

¹⁶ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷ Erich Auerbach, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968, 559 p.

interpretación, buscando una máquina que transponga todo de forma exacta.

La figura de la máquina también aparece en el registro libertino, por ejemplo en estas descripciones de escenas sexuales: “en el acto, los otros dos se reunieron con nosotros, como en una perfecta maquinaria”. Bajo otra lógica, dentro del territorio de lo profano, el discurso libertino presenta la misma capacidad de regeneración que el discurso amoroso, convirtiéndose en algo orgánico: “todo mi organismo convertido en una máquina de absorber”¹⁸. La máquina produce y consume, exige y transforma, pero sobre todo tiene cierta autonomía, se deshace del sujeto y funciona independientemente de su voluntad. Frente a esta perspectiva corporal, internalizada de la máquina deseante como productora de discurso, es interesante recordar que el escritor Roberto Bolaño se refiere, con mucha ironía, a la “hipóstasis del amor romántico”¹⁹.

La inmanencia del discurso amoroso

Afirmar que el discurso amoroso es inmanente requiere aclarar que lo es desde la perspectiva textual, donde solo se expresa la voz del pornógrafo. El texto preserva hasta el final los territorios asépticos de ambos discursos. Ninguno cede o muestra algún signo de cambio, lo que conduce a una anunciada fatalidad, pero esta fatalidad marca el comienzo de la superposición del discurso libertino y una claudicación del discurso amoroso. Afirmamos que el discurso es inmanente en

¹⁸ *Ibidem*, p. 75-76.

¹⁹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

parte porque se mantiene constante en el tiempo de la trama, pero también porque construye un sofisticado sistema de referenciación y jerarquías de sentido, todo esto impulsado por el deseo de sobrepasar los límites que impone el lenguaje para expresar la sublimación del amor. El reverso del discurso amoroso es que esta aspiración a la totalidad, a querer regir la realidad a partir de su estructura, lo condena a la producción incesante, maquinal, de flujos de significados que ignoran la pluralidad semántica. Esto, provoca un discurso que, además de idealista, es también cercano a la neurosis.

Por eso, si buscamos un paralelo de la condición del enamorado, de su discurso mecánico obsesivo e imposible de detener, se puede encontrar una figura similar en el flujo sintáctico del Ireneo Funes de Borges²⁰. Como sabemos, Funes es un hombre que a raíz de un accidente pierde la capacidad de olvidar. En su mente, la capacidad de síntesis se pierde pues todo es profuso e incuantificable. Su percepción es multiplicadora y en este sentido la experiencia le sobrepasa. Funes no puede dormir. El narrador de Pauls también ha perdido su capacidad de síntesis: en el discurso amoroso todo, el dolor del pasado y la esperanza del futuro confluyen en un tiempo inmediato en el que la sensibilidad resuena. Sin embargo, en la narración del pornógrafo la perspectiva es única: todos los signos se dirigen a Úrsula, denotándola, señalándola. La función del mundo es reflejar la imagen de la amada, entonces toda experiencia debe ser grabada, recordada, lo cual resulta avasallador. La segunda diferencia es que en

²⁰ Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo, 2014, p. 123.

el discurso amoroso no ha desaparecido el olvido, sino que su cualidad se ha transformado: habita fuera de la palabra. El enamorado ve en el olvido el reverso del amor, y por eso es necesario ignorarlo. Por ello el conocimiento es también de raigambre platónica: conocer es reconocer, pues en un mundo de objetos que reflejan a la amada, admitir que se olvidó equivale a un pecado. Todo es nuevo, inmediato y remite a lo mismo.

En una frase que bien podría ser de Funes, el narrador declara:

“¿no pueden los fenómenos dejar de ocurrir, aunque fuera por un momento? (...) Si hay algo que está minando mis fuerzas (...) es este implacable encadenarse de los hechos”²¹.

Al igual que el personaje borgiano, el pornógrafo reconoce no poder pensar: “del reflexionar es improbable que salga el amor, ¿verdad Úrsula?”. Ambos personajes están postrados esperando un milagro, el pornógrafo escribiendo en su mesa llena de cartas y Funes rememorando sin fin en su lecho.

Es la última escena de la novela la que determina el fin del discurso amoroso. El narrador y Úrsula finalmente deciden encontrarse, aquél sigue al mensajero mansamente y más lleno que nunca de temor y esperanza. El color negro aparece a través de toda la secuencia: en el mensajero, en la ropa del narrador, en la extraña imagen de una parturienta dando a luz a una masa negruzca. Finalmente, el pornógrafo es encerrado en una habitación vacía,

²¹ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 80.

oscura, con una sola ventana, desde donde puede observar el clímax sexual entre el mensajero y Úrsula. El pornógrafo tiene en sus manos una última carta, cuya lectura coincide, en una sincronía absoluta, con el espectáculo que se puede ver a través de la ventana. Esta disposición, una habitación vacía con una sola ventana, cual cámara oscura, remite al lector al inquieto de la narración: nuevamente una sola perspectiva, un cuadro que determina lo que se puede ver. En el centro, una imagen, una escena que condensa todas las torturas del discurso amoroso. La diégesis parte entonces de un plano fijo y termina en otro. El lenguaje ha encontrado finalmente una cadencia, pero es una que corresponde exactamente a los valores contrarios al *Eros* del narrador. En ese estado en que el lenguaje se vuelve simultáneo a la sucesión de imágenes, el ritmo de la narración se acelera y termina con el éxtasis expresado por Úrsula doblemente, en la carta y en el cuerpo.

El discurso amoroso se termina en el momento en el cual la voz de Úrsula se impone a través de la expresión del placer excesivo. Esta pretensión es la que impulsa la especulación del goce como elemento capaz de arrancar de cuajo una estructura, cambiando o desmontando toda lógica anterior²². En el caso del *Pudor del pornógrafo*, esto causa el fin del texto, el lugar donde ya no se puede decir más porque se ha instalado un régimen diferente al del lenguaje.

²² Roland Barthes, *Le plaisir du texte.*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

Bibliografía

AUERBACH, Erich, *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1998.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo, 2014.

CAMUS Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie: l'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980.

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

PLATON, *Le banquet*, Paris, Flammarion, 1998.

ROUGEMONT, Denis de, *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1984.