



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

LA IDENTIDAD FRAGMENTADA:
UN ENSAYO SOBRE EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD
EN LA OBRA DE PIERRE KLOSSOWSKI

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE :
LICENCIADO EN FILOSOFÍA
P R E S E N T A :
GUSTAVO ÁLVAREZ SÁNCHEZ

ASESOR:
DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA



MÉXICO , D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIA

A mi madre

A quien todo debo

A Agustín y Claudia

Por su hombro

A tu memoria Julio

Guerrero que moriste en combate

A mis amigos

Por continuar re-conociéndonos

A ti mujer

Cuyo nombre debería estar aquí escrito

(B.N.)

INDICE

INTRODUCCIÓN

- I Del desarrollo de la tesis (4)
- II El escritor imposible (8)
- III La fragmentación del sujeto (14)
 - a.- La muerte de Dios en Nietzsche (14)
 - b.- La fragmentación del Yo a partir de la muerte de la muerte de Dios (20)
 - c.- La fragmentación del Yo a partir de la autonomía del cuerpo (22)

PRIMER APARTADO

- 1 La identidad suspendida (29)
 - 1.1 Lenguaje, Dios y gramática (29)
 - 1.1.1 El Dios gramático (29)
 - 1.2 El lenguaje teológico (31)
 - 1.2.1 El legado de Sade (32)
 - 1.2.2 El lenguaje imposible (34)
 - 1.3 La identidad suspendida (39)
 - 1.3.1 El artista religioso y el artista ateo (39)
 - 1.3.2 La imposibilidad de la vocación (40)
 - 1.3.3 Los caminos cerrados (46)

SEGUNDO APARTADO

- 2 El cuerpo y el simulacro (48)
 - 2.1 El cuerpo de Roberte (48)
 - 2.1.1 Las Leyes de la Hospitalidad (49)
 - 2.1.2 La fotografía de Roberte: denuncia ante el espíritu (54)
 - 2.1.3 Roberte como signo único (59)
 - 2.1.3.1 La educación perversa de Antoine (62)
 - 2.2 El cuerpo-lenguaje de Roberte (67)
 - 2.2.1 El enfrentamiento con los espíritus (71)
 - 2.2.2 El simulacro como juego artístico (78)
 - 2.2.3 El binomio ver-hablar (80)
 - 2.2.3.1 La traición del verbo (83)
 - 2.2.4 El gesto del arte (85)
 - 2.2.4.1 Los simulacros del gesto (90)
 - 2.2.4.2 El simulacro de la divinidad (91)
 - 2.3 La identidad multiplicada en el teatro demente (104)

- 2.3.1 El lenguaje sin razón (104)
- 2.3.2 El teatro de los soplos (107)

TERCER APARTADO

- 3.1 El derroche en el régimen industrial (120)
- 3.2 Sade y la moneda viviente (128)
- 3.3 El dinero y la moneda viviente (136)

Conclusiones (139)

Bibliografía (144)

INTRODUCCIÓN

I.- Del desarrollo del presente trabajo

El presente trabajo, que se realiza a más de cien años del natalicio de Pierre Klossowski¹, pretende abordar rasgos de su obra intentando contribuir a la difusión de su pensamiento en México. El problema de la no-identidad es el pretexto; sin perseguir verdades absolutas, solamente sugiero un acercamiento a un tema que no ofrece certezas, antes bien es una pregunta que, como bien apunta García Ponce, merece dejarse sin respuesta.

¹ Pierre Klossowski nació en la ciudad de París, Francia, un 9 de agosto de 1905. Proviene de una familia estrechamente relacionada con la pintura, su madre Baladine Klossowska y su hermano mayor Balthus fueron creadores de esta disciplina, así como su padre Erich Klossowski quien también se dedicó a la crítica de arte. Su infancia estuvo marcada por los viajes constantes, vivió en Kassel, Berlín, Berna y Ginebra, más tarde realizó sus estudios en la Escuela Práctica de estudios Superiores donde comenzó a rodearse de intelectuales como Rainer Maria Rilke y André Gide. Hacia 1929 inicia las traducciones de los poemas de Hölderling. Alrededor del año 1934 entabla amistad con George Bataille, André Bretón y André Masson. Su inquietud religiosa lo lleva a ingresar a la Orden de Predicadores donde estudia teología, luego será seminarista en Fourvières y La Fourche. Termina por abandonar la vida religiosa para entrar de lleno a la vida laica como escritor y dibujante en 1945. Dos años más tarde contrae matrimonio y publica su ópera prima: *Sade, mi prójimo*, tres años más tarde reaparece ante el público con *La vocación suspendida*. Sus siguientes obras son: *El Baphomet* (1956), *Las leyes de la hospitalidad*, trilogía compuesta por *Roberte esta noche* (1953), *La revocación del Edicto de Nantes* (1959) y *El apuntador o teatro de sociedad* (1960); en 1969 da a conocer su ensayo sobre la figura de Nietzsche: *El círculo vicioso*. Además de sus ensayos y novelas literaria-filosóficas, realizó traducciones de grandes autores entre los que destacan Virgilio, Nietzsche y Heidegger. Dibujó escenas cumbres de sus novelas, llegando a exponer sus obras en galerías y museos internacionales. Escritor, traductor, dibujante, cineasta, seminarista, Pierre Klossowski muere en el 2001 a los 96 años de edad, dejando tras de sí toda una obra que ha merecido numerosos estudios registrados principalmente en Francia. En Argentina el Doctor Axel Gasquet –con quien estoy sumamente agradecido por su apoyo- ha dedicado diversos estudios y traducciones en torno a Pierre Klossowski -los cuales serán citados a lo largo de la tesis. En México su obra no ha sido trabajada con tanto ahínco, sin embargo, podemos hablar del sobresaliente y vanguardista estudio de Juan García Ponce: *La errancia sin fin y Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra, una descripción*.

El trabajo, en primer lugar, aborda el tema de la disolución del Yo, la pérdida de la identidad a partir de la muerte de Dios anunciada por Nietzsche en *La gaya ciencia* y en *Así hablaba Zaratustra*. Sin embargo, no solamente analizaré el tema a partir del cuerpo textual de Nietzsche, sino también desde el cuerpo biológico del filósofo alemán, quien desde sus entrañas demuestra la nulidad de la identidad del sujeto, según sugiere el propio estudio de Pierre Klossowski, el cual nos servirá para contextualizar el problema que ahora nos atañe.

El siguiente apartado está dividido en dos secciones principales. La primera está dedicada a explicar las herramientas de que dispone Klossowski para aproximarse en forma al tema. Literatura, filosofía y teología componen la pluma de que se sirve nuestro autor para enfrentarse al Dios gramático edificado sobre las bases del lenguaje lógico. La perversidad y la pornografía acompañan el lenguaje klossowskiano como parte de la influencia que Sade ejerció decididamente en sus ensayos y textos; con ello, la muerte de Dios, aunque nos dejó vagabundos del mundo, también abrió el camino de un lenguaje sexual, a fin de cuentas erótico, con el que accedemos de nueva cuenta a nuestro cuerpo. En la segunda parte apreciamos al lenguaje teológico como el arma principal para elaborar una primera novela donde el mundo, la vocación y la identidad son suspendidas. Jérôme, protagonista de *La vocación suspendida* nos hace pensar en las mismas vivencias que Klossowski experimentó en su experiencia religiosa al enfrentarse a las luchas de poder al interior de la iglesia, así como a las pruebas teológicas a las que era sometido. El resultado es un seminarista que decide dejar suspendida su vocación eclesiástica y unirse con una mujer, miembro activo de la iglesia, bajo la institución

del matrimonio, proyecto que no acaba nunca de concretarse, tal como la misma narración de la obra. Es decir, se trata de la suspensión de la vocación, del matrimonio, del mundo, de la novela misma, todo ello a la espera de la fragmentación total.

En el segundo apartado me conduciré por las novelas, el mito y el lenguaje teatral klossowskiano para asistir a la desintegración total de la identidad, la forma en que se compone el signo único arbitrario, la corporalización del lenguaje perverso productor de simulacros humanos y divinos, hasta alcanzar la multiplicación demencial de la identidad en un teatro donde todo se confunde, obligándonos a cuestionarnos si andamos por el camino del sueño o el de la vigilia. Esto es, serán tres puntos concretos a analizarse: A) La creación de las Leyes de la Hospitalidad como devastadoras de la identidad de Roberte. En *Las leyes de la hospitalidad*, Roberte –inminente protagonista de toda creación klossowskiana- es obligada por su marido Octave a salir de sí misma mediante la manipulación perversa de argumentos teológicos (hipóstasis: abandono del cuerpo por parte del alma) dejando su cuerpo libre para ser poseído por el puro espíritu. B) Roberte como signo único y productora de simulacros. En un mundo sin sentido Roberte es tomada como signo único elegido caprichosamente por Octave impulsando los simulacros que aparecen y desaparecen una y otra vez en el cuerpo, cuerpo formado a partir del lenguaje de la palabra, cuerpo que habla, lenguaje que se corporaliza en simulacros, imitaciones que no limitan únicamente a los cuerpos humanos relatados desde las novelas, sino también a los involucrados en el mito de Diana y Acteón, donde el simulacro divino fulmina al simulacro humano. C) La

multiplicación de la identidad bajo el cobijo del teatro. Roberte será vista a través de los diferentes textos de Klossowski hasta llegar a la demencia teatral donde todos los personajes de nuestro autor se encuentran, se confunden, se mezclan, se imitan, se reflejan, se multiplican en un movimiento que raya en la locura al interior del relato. Serán las palabras las que permitirán que el lenguaje cree cuerpos y a los cuerpos hablar a través de los gestos bajo interminables simulacros que terminarán por volverse no más que soplos.

Finalmente, en el tercer apartado analizaré a los cuerpos en su intercambio no solo al interior de los textos, sino principalmente en el ámbito del trabajo, prostitución universal de los seres que adquieren la condición de monedas vivientes. La producción capitalista, principal productora de trabajo, obliga a los seres a pensar ahorrativa y racionalmente, obligándolos a asumirse como monedas vivientes, seres prostituibles hechos para el trabajo y la razón. Mientras que por el otro lado encontramos el gasto y el derroche como parte de la irracionalidad de los cuerpos.

La pregunta, pues, que engloba este trabajo es: ¿cuál es la relación que guarda el cuerpo humano a partir de la muerte de Dios y del sujeto con el régimen industrial en la obra de Pierre Klossowski? La de un cuerpo carente de identidad que trabaja en calidad de moneda viviente, intercambiable, con el objeto.

II

El escritor imposible

Pierre Klossowski es heredero de traducciones, filosofías, ensayos, novelas y hechos históricos. Al mismo tiempo, Klossowski gusta del dibujo, utilizando el lápiz bajo la técnica mina de plomo traza imágenes en suspenso propias a sus novelas, dejando ver lo que las palabras han callado o sencillamente son incapaces de decir. Este gusto por la imagen lo llevó a realizar una sucesión de fotos en blanco y negro, y junto con su amigo cineasta Pierre Zucca publicó en 1970 *La moneda viviente*. En ella aparece el mismo Klossowski con vestimentas negras y una máscara, se adentra a un hotel donde firma el registro, avanza por un pasillo donde aparecen diversos salones. Aparecen entonces seis jóvenes desnudos también cubiertos cada uno con máscaras en posiciones sexuales. Por medio de las fotos se desarrollan capítulos donde se aprecian situaciones de la propia obra de Klossowski. El texto que acompaña a las fotos habla acerca de la remuneración que se le da a los trabajadores, seres humanos conocidos también como monedas vivientes².

Este gusto por las imágenes por parte de nuestro autor lo llevó, como ya se ha visto, a dibujar y a fotografiar, pero también lo condujo a incursionar en el cine. Se trata de la adaptación a la pantalla grande de *Roberte esta noche* y *La revocación del Edicto de Nantes*, bajo el título *Roberte interdite* dirigida por el mismo Pierre

² A. M. Lugan-Dardigna, *Klossowski, El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 20. *Vid. Infra* tercer y último apartado.

Zucca. En el film aparecen como protagonistas Pierre Klossowski y su esposa Denise, interpretando a Octave y Roberte respectivamente³.

Volviendo a su obra escrita, se observa que el lenguaje sirve para evitar la muerte, como pensaba Blanchot y para desplomarse lejos de sí, decía Foucault⁴. En este sentido, Foucault y Bataille se emparentan en el ensayo *Prefacio a la transgresión*, llegando a *la imposibilidad* de un no-género entre ensayo y filosofía, entre literatura y filosofía, pero no solo ellos, también es el caso de Sade y Klossowski. Se trata de un no-género capaz de construir narraciones eróticas y transgresoras al discurso y al autor, escritura plenamente peligrosa que atraviesa los senderos de la problemática sexual abierta a partir de la muerte de Dios:

El problema de la sexualidad es también el espacio por donde circula una problemática más vasta: por un lado, la cuestión de la redefinición del filósofo como sujeto pensante, en la conflictiva época donde el propio concepto de librepensador iluminista entra en crisis y,

³ La relación que sugiere Klossowski entre la obra escrita y el cine, es un problema que aborda directamente Jaques Derrida: "...es preciso también *rodar* las palabras, filmarlas, exponerlas a la cámara [...] ¿Cómo hacerlas aparecer, dichas palabras visiblemente improvisadas, hacerlas aparecer en imagen y ponerlas en escena en tanto que *cueros filmicos*, ni más ni menos?" (Jaques Derrida, *Rodar las palabras, Al borde de un filme*, 1ª edición, Madrid, Arena, 2004, p. 18). Por su parte, Andreas Pfersmann dedica un ensayo a este punto específico insistiendo en la recapitulación del lenguaje escrito por Klossowski como una visión cinematográfica: "La récapitulation en tant qu'écriture de la flexion involontarie et mécanique des coros ne sauraint se concevoir en dérouler de l'expérience préalable du cinema" (Andreas Pfersmann, *L' experince du discontinu. Pierre Klossowski et la modernité*, Revue de sciences humaines, Lille III, París, 1984, p. 43). Del mismo modo, Marie-Claire Ropars, hace hincapié en dos filmes de Raúl Ruiz en colaboración con Klossowski, donde se realiza una ida y vuelta del libro expandiendo el simulacro filmico (Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Klossowski le tiers exclu*, Revue des sciences humains, Lille III, París, 1984, p. 55).

⁴ Sigo la interpretación trazada por Axel Gasquet y Martin Cuccorese en la introducción que hacen a *Prefacio a la transgresión* de Michel Foucault, señalando la línea trazada Nietzsche-Bataille-Foucault (*Prefacio a la transgresión*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Tribal, 1993).

por otro, el problema de la identidad del hombre luego de la anunciada muerte filosófica de Dios⁵.

En este sentido, afirma Foucault, la sexualidad está unida a la pregunta por el lenguaje, pues la sexualidad tiene peso en nuestra cultura gracias a que es hablada, a que es comunicable. La muerte de Dios abrió la brecha para pensar y hablar de la sexualidad moderna, y sin liberar nada, unió en un pacto de muerte a la sexualidad con el lenguaje. Al respecto Gasquet se pregunta: ¿no es a través de la escritura como, según dice Bataille, surge la forma para matar a Dios, la cual es la cumbre de *lo imposible*? ¿O será la imposibilidad la esencia misma de Dios?, y pregunta Foucault: “¿qué quiere decir la muerte de Dios, sino el señalamiento de una extraña solidaridad entre su inexistencia que estalla y el gesto que la mata?”⁶.

Klossowski y Bataille confluyen en la experiencia literaria, en esa literatura que sacrifica incluso al propio autor y que en el fondo de la misma yace la problemática “anclada a la experiencia de conformación del sujeto bajo la modernidad”⁷. Sujeto caracterizado por la abyección, olor a muerte que remite al vómito, sangre, secreciones del cuerpo. Abyección que por generaciones milenarias ha venido a contribuir a la edificación del Yo que se inclina al narcisismo al constante alejarse

⁵ Axel Gasquet, Martín Cuccorese, *Ensayos profanos, Escritos sobre el pensamiento contemporáneo francés*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1994, pp. 26-27.

⁶ Michel Foucault, *Prefacio a la transgresión*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Tribal, 1993, p. 23. Foucault, en este sentido, entiende por “imposible” la experiencia interna que ya no tiene límite alguno después de la muerte de Dios.

⁷ Axel Gasquet, *George Bataille, una teoría del exceso*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1996, p. 97.

de todo aquello que se le asemeja. El Yo debilitado y frágil, sujeto moderno, carece de lo sagrado que le fue arrebatado ante la muerte de Dios; vagabundo y errante, atestigua cómo su identidad se fragmenta a cada momento. Ante la ausencia del escrito único el camino que queda es multiplicarse a través de la literatura, de los escritos múltiples y distintos:

... el verdadero sujeto de la abyección –la encarnación suprema si se quiere- es la propia elíptica trazada por el paradójico destino de la literatura a lo largo de este fin de milenio. El sujeto consciente de la abyección literaria del siglo veinte, es probablemente un tema para la literatura del siglo veintiuno, en fin, para la literatura aún por escribir.

En este tiempo de espera, quizá aprendamos la lección más importante en lo que hace a la abyección y la literatura en nuestro siglo, de esta literatura enamorada del autosacrificio consagrado y culpable: *la única sorpresa que nos queda por vivir es la sorpresa de la decepción*. Por fuera de ella, nada; pues ella forma parte esencial de la vida misma. La decepción forma parte de las emociones que anteceden al verbo⁸.

Son los escritores del siglo XX quienes minan las condiciones de posibilidad de la literatura, haciéndola no posible, sino imposible. Ejercicio de desposesión, auto mutilación del lenguaje y la misma existencia promoviendo con ello la no certeza, la no verdad. Entre estos pioneros se encuentran Bataille, Blanchot, Klossowski. En el caso de Bataille la escritura es una consagración deshecha, mientras que el lenguaje de Blanchot se dirige hacia la muerte. Pero Klossowski al recuperar los

⁸ *Ibid.* p. 114.

dos lenguajes los interpreta a su manera en un movimiento impregnado de simulacros⁹.

Pierre Klossowski es un autor que escribe en soledad, como artista que se abandona a sí mismo al crear la obra, en todas sus formas literarias: ensayo, novelas, mitos, teatro donde el lenguaje se repite una y otra vez sin comenzar ni terminar las escenas: eterno retorno. En la trilogía *Las leyes de la Hospitalidad* se aprecian escenas donde un doble gesto traiciona y homenaja al cuerpo a través de la palabra perversa con el cual se ha edificado. Este lenguaje que apela la identidad del Yo no puede referirse más a Dios. Por el contrario, es el cuerpo donde reside el lenguaje propio a la teología basado en la perversión y la religión, plasmado en el lenguaje teológico. El lenguaje trasgresor de Klossowski se basa en un arte de la incoherencia, a partir de ella hace aparecer a la representación de aquello que es algo, en este caso Roberte, suplemento y signo único incoherente ante la ausencia de Dios, permitiendo así multiplicar el cuerpo para que uno sea otro, no igual a sí mismo, sino diferente, azaroso, sin origen certero. Nos encontramos fuera de nosotros mismos de la misma manera como el lenguaje aparece fuera de nosotros, donde el Yo “no representa más que un pliegue gramatical: *el ser del lenguaje como visible desaparición del que habla*”¹⁰ Escribir es abandonarse a sí mismo, es dejar en paz a la palabra, es la muerte del autor.

⁹ Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1996, p. 193.

¹⁰ Pierre Klossowski, *El baño de Diana, Presentación*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. XIV.

En los textos de Klossowski la verdad se edifica sobre simulacros e imitaciones artísticas bajo el carácter teatral. El cuerpo es el vehículo por donde es posible la comunicación cuando ya ha cesado el lenguaje arrebatado por la muerte de Dios. Cuando Dios se ausenta, cuando muere, la identidad también fallece. De este modo es posible el torbellino de multiplicidades, de simulacros y simulaciones de identidad que van y vienen. El fantasma puede adquirir el carácter de simulacro al dirigir su intensidad a una intencionalidad cuando cobra un cuerpo lingüístico. La traición permite la ausencia de origen, la palabra representa el simulacro de manera similar al arte cuando simula. La trilogía de Klossowski, entonces, parece regirse por la traición. “La mirada curiosa hace explícito su deseo de ser presa del vértigo de una visión *infame*, favorece la construcción de la pantomima que dará precaria realidad a su anhelo: ver y ser visto en el proceso del deseo”¹¹

Klossowski, pues, inventa, en esta recuperación de su propio lenguaje, un espacio de simulacro que es sin duda el lugar contemporáneo, pero aún oculto, de la literatura:

Klossowski escribe una obra, una de esas raras obras que descubren: uno se percató en ella de que el ser de la literatura no concierne ni a los hombres ni a los signos, sino a este espacio doble, este vacilado del simulacro donde el cristianismo se ha encantado con su demonio y donde los griegos han temido la presencia centelleante de los dioses con sus flechas. Distancia y proximidad del Mismo donde nosotros en particular, ahora, encontramos nuestro único lenguaje¹²

¹¹ *Ibid.*, presentación, p. XVIII.

¹² Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1996, p. 194.

III

La fragmentación del sujeto

a.- La muerte de Dios en Nietzsche

Ahora me dispongo a elaborar un breve mapa que nos permitirá ubicarnos en la problemática de la identidad.

La identidad es un problema que es analizado desde dos puntos de vista principales: el ontológico y el lógico¹³. En el primer caso se trata del principio ontológico de la identidad ($A=A$), el cual hace patente que una cosa es idéntica a sí misma. En el segundo caso, el lógico, se ha pensado como el reflejo del principio ontológico en términos lógicos, aunque existe la opinión que el principio lógico encuentra su fundamento en el ontológico. Sin embargo, uno y otro se ha mezclado y confundido a lo largo de la historia de la filosofía.

En la antigüedad, Parménides decía que cuando se habla de lo real necesariamente se habla también de la identidad¹⁴. Platón, influido por este filósofo, pensaba que lo único digno de ser analizado no era lo que nos indican los sentidos sino el mundo de las ideas conforme a la razón, pues son éstas las que permanecen, esto es, las que son idénticas; incluso, en *El Sofista* Platón escribe:

¹³ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía abreviado*, 23ª edición, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 175-177.

¹⁴ Al respecto, la mayoría de traducciones dicen: *Pues lo mismo es el pensar y el ser*. Una traducción que ha causado polémica entre filólogos y filósofos, pues según parece, se han cometido un grave error al traducir de tal manera el fragmento parmenideo. Según Eggers Lan no existe una plena identidad entre el pensar y el ser (Eggers Lan, Victoria M.; *Los filósofos presocráticos*, 1ª edición, Madrid, Gredos, 1986, p. 436).

“Ciertamente cada uno de ellos es otro que los otros dos, pero el mismo para sí mismo”¹⁵. Aristóteles, por su parte, ve a la identidad como unidad de ser y seres, de leyes lógicas cuantificables, clasificables y definibles. Leibniz analiza la identidad conforme al principio de los indiscernibles, el cual dicta que dos cosas puedan tener todas sus características iguales, llegando a ser idénticas. Solamente podrían ser distintas si ocuparan un espacio-tiempo distinto. Hume, acaso el más cercano a la posición de la presente investigación, niega la existencia del Yo al no derivarse de ninguna impresión sensible, ese Yo se compone de innumerables impresiones, haciendo necesario hablar de yos en lugar de un Yo; a fin de cuentas, Hume opinó que el problema de la identidad es una aporía. Por su parte, Kant pensó en el sujeto trascendental -de carácter lógico y no empírico-, un “yo pienso” que actúa como conciencia que acompaña a las representaciones. Shelling, por su parte, vio al sujeto en relación con el objeto: el Yo y el mundo, identidad plena entre lo ideal y lo real, pues dice, al fin y al cabo la subjetividad y la objetividad son parte de la misma realidad. La razón, es decir lo Absoluto, es la identidad cabal donde se cumple $A=A$. En tanto, Hegel piensa a la identidad del Absoluto como lo idéntico consigo mismo; la identidad, dice, es un universal pleno y verdadero.

Estos son algunos pensadores que se han preocupado por la identidad. Decíamos que Hume sería el más cercano para el tema aquí tocado, pues por un lado niega la existencia de un Yo único anteponiendo la diversidad de yos; por otra parte ve al problema de la identidad dentro de un callejón que todavía no encuentra salida.

¹⁵ Citado en: Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, 1ª edición, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 63.

En los demás casos, se observa una defensa del Yo supremo maniatado a la razón y al Absoluto.

A continuación hablaré de la negación del Yo desde Nietzsche, quien se edifica como el filósofo que partió en dos la historia del pensamiento occidental, para enlazar el tema con su seguidor francés: Pierre Klossowski. Para ello, primero explicaré el anuncio de la muerte de Dios y posteriormente la negación del Yo mediante el cuerpo basándome en *Nietzsche y el círculo vicioso*.

Friedrich Nietzsche interpreta a la tradición judeocristiana –entendida como los valores supremos e inamovibles sustentados por la idea del Dios monoteísta- como contraposición al pensar trágico griego, el cual relacionaba naturalmente physis (naturaleza) y cosmos (universo) permitiendo una comunicación llena de sensualidad y erotismo entre el griego y su mundo circundante, pero que a partir de la aparición del Dios único -el Dios cristiano- ha terminado por romperse dicha relación pues la “destruyeron las religiones monoteístas al privar al cosmos de su carácter divino y desvalorizar al mismo tiempo la sensualidad y la corporeidad del hombre”¹⁶. Aunque el griego aceptaba evidentemente que el cuerpo era parte de la physis divina, también satisfacía las necesidades humanas de su cuerpo,

¹⁶ Herbert Frey, Nietzsche, *Eros y occidente, la crítica nietzscheana a la tradición occidental*, 1ª edición, México, IIS, UNAM, 2001, p. 106. Para abundar en el tema Vid.: Friedrich Nietzsche, *El pensamiento trágico de los griegos, Escritos póstumos 1870-1871*, 1ª edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

experiencia contra la que ha luchado por siglos la religión monoteísta, el cristianismo, y por principio de cuentas, el platonismo¹⁷.

A partir de ello, el cristianismo ha emprendido el embate contra el cuerpo basándose en los valores universales, eternos y absolutos, tales como La Justicia, La Belleza o La Bondad, pregonando no la alegría de vivir y la satisfacción carnal, sino la negación de la vida mediante el sufrimiento y el resguardo del cuerpo de las tentaciones malignas a través de la idea de pecado. En este sentido, se entiende que “La idea de Dios expresa la voluntad de la nada, la depreciación de la vida”¹⁸.

Frente a tal panorama Nietzsche opone el nihilismo puesto de manifiesto en *La Gaya ciencia*, cuando un loco caminaba por las calles a plena luz del día con una lámpara buscando a Dios, alegando que había perecido y que todos nosotros le habíamos asesinado:

¿No habéis oído hablar de aquel hombre loco que una luminosa mañana encendió un farol, corrió al mercado y se puso a gritar incesantemente: “¡Estoy buscando a Dios!, ¡estoy buscando a Dios!”? Justo allí se habían juntado muchos de los que no creían en Dios, por lo que levantó grandes carcajadas. ¿Acaso se te ha extraviado?, dijo uno. ¿Se ha perdido como un niño?, dijo otro. ¿O es que se ha escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se ha embarcado?: así gritaban y se reían todos a la vez. El hombre loco se puso de un salto en

¹⁷ Gilles Deleuze piensa, precisamente, que a partir de la inversión platónica nietzscheana se muestran los simulacros, otorgándoles pleno derecho de existencia entre el original y la copia (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 263).

¹⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 7ª edición, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 214.

medio de ellos y los taladró con sus miradas. “¿A dónde se ha marchado Dios?”, exclamó, “¡os lo voy a decir!”, “¡*Lo hemos matado* -vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos!”¹⁹.

Posteriormente, la proclama la realiza el transmutador de los valores, el último de los hombres que se encuentra colmado de voluntad de poder: Zaratustra, el superhombre. Él enuncia la muerte de Dios en el momento en que desciende de la montaña para encontrarse con los hombres, al hacerlo se encuentra dentro del bosque a un santo con quien intercambia algunas preguntas y respuestas. Antes de despedirse y continuar cada quien por su camino, Zaratustra se dirige al santo:

“Y ¿qué hace el santo en el bosque?” Preguntó Zaratustra.

A lo que el santo contestó: “Compongo canciones y las canto. Mientras hago esas canciones, río, lloro y murmuro; y así es como alabo al señor. Entre cantos y lágrimas, risas y murmullos, alabo al señor mi Dios. Pero, veamos, ¿qué presente es ése que nos traes?”

Al oír Zaratustra esas palabras, se inclinó ante el anciano y le dijo:

“¿Qué es lo que podría yo daros? ¡Será mejor que me dejéis partir cuanto antes, no vaya a quitaros algo!”.

Y así se separaron uno del otro, el anciano y el hombre, riéndose como dos chiquillos.

Cuando Zaratustra estuvo solo, vino a decirle a su corazón: “¿Será posible? Ese santo varón, metido ahí en su bosque, ¡no ha oído aún que Dios *ha muerto!*”²⁰.

La idea de Dios, sugiere Nietzsche, representa el fundamento de la verdad, y quienes comprenden la muerte de Dios entienden que no existe la verdad absoluta

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *La Gaya ciencia*, 1ª edición, Madrid, Edaf, 2002, p. 209.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1ª edición, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, p. 26.

ni los valores eternos. La muerte del Dios filosófico es la metáfora de la decadencia de todos los valores absolutos morales arraigados en la cultura de occidente debido a la vertiginosa propagación del cristianismo, pero a la vez, denota el extravío del centro coherente del mundo, del orden universal y también de nuestra propia identidad, de nuestro Yo²¹. Cabe señalar que Nietzsche ya había entendido en la tragedia griega con las figuras de Apolo y Dionisos la relación de ambas divinidades con el mayor de los dogmas: el sujeto, el Yo, donde la diferencia, como opuesto a la identidad “aparece como una secuencia de datos de diferenciación; configuración singularizante de fuerzas que logran levantar el relato y burlar con ello la eterna repetición de los mismos; figuraciones que asumen su provisionalidad, y que en esa provisionalidad logran sustraerse a la succión de lo indiferenciado”²². En la conjunción de ambas divinidades, Apolo y Dionisos, Nietzsche provoca que el sujeto se desprenda de su identidad para “experimentar la vorágine de una biografía que reconoce como ser en el devenir y la experiencia de apertura a una recreación incesante dentro de la propia biografía”²³.

²¹ Sin embargo, el primer filósofo en anunciar la muerte de Dios no fue Nietzsche, sino Hegel, *Cfr.* G. W. F. Hegel, *El concepto de religión*, 1ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Por su parte, Gilles Deleuze juzga a Feurebach como el último filósofo de la muerte de Dios, pues Nietzsche se ocupa ya de los límites y posibilidades del hombre (Gilles Deleuze, *Foucault*, 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 166). “Cuando Feurebach, crítico de Hegel y maestro de Marx, afirma que el único Dios del hombre es el hombre mismo, no hace sino expresar por adelantado una idea que se generalizará más a medida que el siglo avance” (Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, 13ª edición, México, UNAM, 2005, p. 355).

²² Alberto Constante, *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, 1ª edición, México, Ediciones Arlequín, 2003, p. 38.

²³ *Ibid.*, p. 41.

b.- La fragmentación del Yo a partir de la muerte de dios

La muerte de Dios ha permitido que irrumpa el hombre en el mundo y al mismo tiempo que desaparezca, pues no existe fundamento alguno para suponer que el hombre es idéntico a sí mismo, “o, viceversa, la proliferación de identidades que señalan la ausencia”²⁴.

Esta consecuencia de la muerte divina nos muestra un mundo que aparece ya sin sentido alguno, pues mientras la religión monoteísta prometía vida eterna en el paraíso junto a Dios para todos aquellos que en esta vida van enfrentando terribles problemas; ahora los hombres que han asimilado la muerte de Dios sufren, saben que no hay paraíso, que no hay un Dios que calme el alma, escuche y también done certeza. Este hombre ignora por qué se encuentra en este mundo, para qué está aquí, cuál es el sentido de estar vivo, de existir, si al fin y al cabo no existen certezas verdaderas, si los valores eternos e inamovibles no son más que verdades consensuadas por los hombres a fuerza del tiempo:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin

²⁴ Michel Foucault, *Prefacio a la trasgresión*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Trivial, 1993, p. 24.

fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal²⁵.

El mundo y la vida, entonces, no tienen ya sentido alguno, no tienen el menor grado de certidumbre, luz alguna que ilumine el camino del hombre. Su pensamiento se ha convertido en un vagabundo, en un errante. Pero el problema no para ahí. No solo se ha perdido el sentido del mundo y la vida, sino que también se ha extraviado el Yo. Ese Yo que Descartes aseguraba mediante la idea de Dios²⁶ - es descubierto por Nietzsche como una ficción:

El yo designa el eje y el punto de referencia en torno al cual se articula la totalidad de nuestras vivencias, el flujo cambiante de nuestras experiencias. Considerado como condición para el reconocimiento de las mismas en cuanto *nuestras*, ha alimentado el prejuicio de que existe algo en el hombre que existe uno e idéntico, algo inalterable que contrasta con el perpetuo flujo y el continuo devenir de los acontecimientos. El yo no es más que una ficción necesaria para que una especie como la humana prospere²⁷.

En este sentido, Rivero escribe: “La verdad es algo que hemos inventado en este lejano rincón del universo; es un acto de suma arrogancia”²⁸. El Yo no es algo

²⁵ Friedrich Nietzsche, Hans Vaihinger, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, La voluntad de ilusión en Nietzsche*, 4ª edición, Madrid, Tecnos, 2003, p. 25.

²⁶ “Yo soy, yo existo, es cierto” (René Descartes, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, 1ª edición, Madrid, Editorial Gredos, 1987, p. 24). Ya anteriormente San Agustín había abordado el tema del Yo con un escepticismo distinto al cartesiano: “A pesar de todas las dudas –todas ellas de origen vital- encontramos una verdad que es también de carácter vital: la vida se me rebela a cada paso como una verdad y una realidad que no puedo poner en duda: el que duda, vive” (Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, 13ª edición, México, UNAM, 2005, p. 132).

²⁷ Remedios Ávila, *Identidad y tragedia, Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, 1ª edición, Barcelona, Crítica, 1999, p. 194.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La muerte de Dios, Presentación*, 1ª edición, México, UNAM, 2004, p. 15.

único e idéntico, sino un reflejo de la pluralidad del cuerpo mismo, donde impulsos, mensajes neuronales y pulsiones, todos ellos, libran una batalla azarosa:

El cuerpo es una gran razón, una enorme multiplicidad dotada de un sentido propio, guerra y paz, rebaño y pastor [...]

“Yo” dices una y otra vez, ensoberbeciéndote con esa palabra. No obstante, lo más ingente, algo en lo que no quieres creer, es tu cuerpo y tu gran razón, la cual no dice ciertamente “Yo”, pero es la que hace “yo”²⁹.

c.- La fragmentación del Yo a partir de la autonomía del cuerpo

El cuerpo resiente, recibe impulsos del exterior que finalmente se ven reflejados en el propio organismo. Tantos impulsos hacen que el cuerpo se desprenda de sí mismo, el cerebro al trabajar menos se aleja cada vez más del cuerpo que ya no es de nadie, aunque se vea que el cuerpo actúa “como siempre” bajo los “parámetros normales” pareciendo que es la misma persona, el cuerpo está solo. “Cuanto más se afirma las manifestaciones puramente corporales, más parece retrasarse el regreso de la “persona”: ésta duerme, ríe, tiembla, pero sólo el cuerpo es quien lo manifiesta: la *persona* puede representarse que ríe, tiembla, sufre, goza, gracias a una evocación de motivos que sólo son una interpretación de sensaciones corporales”³⁰. El cuerpo se rige por impulsos, fuerzas contradictorias que luchan entre sí todo el tiempo, circunstancias que por algún tiempo permanecen relajadas, reconciliadas. Cuando ello sucede se piensa que

²⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, 1ª edición, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pp. 50-51.

³⁰ Pierre Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, 1ª edición, Madrid, Arena Libros, 2004, p. 51.

somos los mismos, que tenemos el mismo cuerpo por parecer que existe un encadenamiento de causas y efectos que conducen a un “carácter” y con ello a la consolidación de un Yo. Sin embargo, se trata al final del día de pura apariencia.

El cuerpo es el que manda y rige ese Yo. El que dice ser el mismo, contar con una identidad, pero simplemente converge con los estados que su cuerpo experimenta a través de las distintas edades:

De este modo, puesto que el *yo*, producto del cuerpo, se atribuye ese cuerpo como *suyo*, y *no podría* crearse otro, el yo también tiene su historia *irreversible*.

La identidad del yo, con la del cuerpo “propio”, sigue siendo inseparable de un sentido, formado por el curso *irreversible* de una vida humana: así el sentido le subsiste en cuanto realización suya. De ahí *la eternidad del sentido de una vez para siempre*³¹.

Lo irreversible aparece como lo que no puede sustraerse ni en el cuerpo ni es ese Yo que cree suyo el cuerpo, sin embargo, el Eterno Retorno tiene como tarea el romper con lo irreversible llegando a constituir como fatalidad el Círculo vicioso donde el comienzo y el fin nunca terminan de encontrarse ni de distanciarse y donde se pierde el sentido y la meta. En este sentido, el cuerpo lo encontramos como el campo de batalla donde los impulsos libran azarosos miles de combates, la historia del cuerpo es la historia de los impulsos, los cuales se ven reflejados en las actitudes, las tonalidades de voz, las depresiones, las alegrías interminables, estados de humor y pensamientos. El cerebro busca que el Yo se reconstituya y

³¹ *Ibíd.* p. 53.

se resguarde bajo la razón, controlando en el estado de vigilia la inestabilidad de los impulsos, pero el estado dura muy poco, quizás segundos, entonces el cuerpo envía y recibe cualquier impulso, el cual modificará alguna decisión, un juicio, una actitud, siendo entonces que el cerebro busque los impulsos adecuados a la vigilia para seguir manteniendo en firme la identidad del Yo: "*Gracias al mutismo del cuerpo, nos lo apropiamos para mantenerlo en pie* y de ello hacemos la imagen de un sentido, de una meta que perseguimos en nuestros pensamientos en nuestros actos: la de seguir siendo el *mismo* que creemos ser"³². La intervención del intelecto del cerebro en el cuerpo le permite afirmar un *Sí mismo* que a su vez observa otro, ambos producto de la ficción. A partir del control del cuerpo, su regulación, estabilidad médica, jerarquización de impulsos, es el cerebro anhelante de estabilidad afirma al Yo y hasta a un Tú.

No sabemos aún si es posible que el cerebro sea conciente de lo que quieren decir los impulsos del cuerpo y las intenciones que se constituyen por los signos cotidianos del afuera a los que le resta los impulsos corporales. Los impulsos que llevaron a Nietzsche a escribir sobre los impulsos de su cuerpo no necesariamente concuerdan con sus observaciones. De nuevo nos enfrentamos a las nociones de conciente e inconsciente formadas a partir de la suposición de una identidad, un Yo, un sujeto. Si somos completamente conscientes nunca dejaríamos de estar despiertos, siempre atentos a lo que dicten los signos cotidianos del afuera. En el caso contrario, si somos enteramente inconscientes los signos no actuarían en los impulsos del cuerpo si acaso de manera extremadamente débil. Y ni siquiera de

³² *Ibid.* p. 55.

este modo podemos librarnos de los signos a los cuales nos referimos de modo quizá disparatado en las pláticas con nosotros mismos, en los estados más íntimos de cada uno, en el propio sueño donde los signos aparecen como indescifrables pero al fin al cabo signos del afuera que nos llama. Parece más bien que nos enfrentamos a una artimaña; dice Nietzsche:

La artimaña consiste en hacer creer en la coexistencia de una *conciencia* y de una *inconsciencia*: porque si esta última subsiste en nosotros, nuestra conciencia sólo será una *capacidad* de intercambio con la exterioridad del código de los signos cotidianos y esa capacidad consiste simplemente en recibir lo más posible para devolver lo menos posible. Ahora bien, ni siquiera tenemos necesidad de guardar la mayor parte, porque nunca daremos nada que sea de nuestro fondo [...] pues justamente nuestro fondo no es intercambiable, porque él no *significa nada*³³

Por ello es que recurrimos a eso llamado conocimiento, cultura, moral, productos de los signos cotidianos, para resguardarnos del nulo intercambio. Los signos cotidianos no nos dejan designar lo auténtico más que como ellos no quieren: como insignificancia. Sin embargo, Nietzsche al acudir a términos como “medio” y “fin” se refiere también al lenguaje cotidiano, además, aunque él sabe que “sentido” y “meta” son ficciones al igual que el “Yo”, insiste en el fin que persiguen el Caos, el Eterno Retorno. Lo que busca es hacer ver que el medio y el fin son categorías concientes en aras de alcanzar una meta ajena a la conciencia que actuando como instrumento del Caos no obedecería la meta, y el Caos a la vez alcanzaría un grado conciente y dejaría de ser desde ese momento Caos. Lo

³³ *Ibíd.* p. 64.

conciente y lo inconsciente “no responden a nada real [...] el acto de pensar corresponde a una pasividad que ésta está fundada en *la fijeza de los signos del lenguaje* cuyas combinaciones simulan los gestos, los movimientos que reducen el lenguaje al silencio”³⁴.

Los signos nacen de una doble vertiente. Por un lado tenemos que lo inorgánico aparece comunicable casi a la perfección, donde se escuchan las fuerzas y el malentendido no tiene cabida. Por otro lado está el mundo orgánico donde el intercambio y la asimilación dan pie al malentendido por regirse por la interpretación buscando la certeza de condición de existencia, la cual se da después de mucho deambular entre lo semejante y lo similar³⁵, es decir, cuando aparecen signos comparables, aparece la identidad y la repetición excluyendo a la diferencia³⁶.

El mundo orgánico se encuentra en clara desventaja respecto del mundo inorgánico, es aquél mismo un posible error de éste. Pero para que siga existiendo el mundo orgánico, el cuál es susceptible al error, debe prescindir del azar, normalizar y estabilizar todo, mantener al margen toda interpretación para poder seguir existiendo, esa es su condición de existencia. Por ello, Nietzsche ve la vida

³⁴ *Ibid.* p. 68.

³⁵ Michel Foucault, ha identificado cuatro tipos de similitudes, a saber: *convenientia*, *aemulatio*, *analogía* y *simpatías* (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 32ª edición, México, Siglo XXI, 1986, pp. 26-34).

³⁶ Al respecto dice Gilles Deleuze: “Sin embargo, todavía no poseemos ninguna idea de diferencia, ningún concepto de la propia diferencia. Este fue, tal vez, el error de la filosofía de la diferencia, desde Aristóteles a Hegel pasando por Leibniz: el haber confundido el concepto de la diferencia con una diferencia simplemente conceptual, contentándose con inscribir la diferencia en el concepto en general” (Michel Foucault, Gilles Deleuze, *Teatrum Philosophicum, Repetición y diferencia*, 2ª edición, Barcelona, Anagrama, 2a Ed., p. 105). “Se trata de producir la diferencia. Distinguir la „cosa” misma y sus imágenes, el original y la copia, el modelo y el simulacro” (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 255).

como un error, una ilusión que se torna necesidad para muchos seres vivos. Para conservarse lejanos a la interpretación y con ello del azar y el error se edificó un código complicado que se volviera habitual, el mismo que se construyó desde la interpretación de semejantes y símiles. Este código de signos es: “*Una abreviación de signos de los movimientos (pulsionales), de los gestos*: sin duda el sistema de interpretación que ofrece el más extenso dominio del error”³⁷.

A partir de aquí Nietzsche no deja de ver una voluntad de la naturaleza a incrementarse; la nombra la Voluntad de poder, que también indica intención (una tendencia a, hacia) donde él no puede salirse del signo cotidiano dándole su propia designación al término. Sin embargo, también piensa que los impulsos registran una interpretación propia dando lugar a un código propio, cada ser vivo reacciona según su propio código de acuerdo al nivel de excitación. Un impulso ha de tener una voluntad en la conciencia cuando se presente a sí mismo un estado excitable como meta (fantasma, simulacro) para poder significarlo cuando la alcance.

Por todo lo anterior, coincidimos en que la vida en este mundo se ha tornado nebulosa, sin brújula, carente de un horizonte claro y certero. Al perder a Dios también hemos perdido nuestro Yo, también nosotros somos ya ausencia. La humanidad al verse sin sentido alguno en su vida “crea siempre otros semejantes, idóneos para preservarla del vértigo del ser, de la angustia de una existencia sin meta; pero si los pretextos tienen siempre por función ocultar la inutilidad de la

³⁷ Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 72.

existencia (*como si se tratase de alcanzar algo*) sólo los símbolos de una religión como los simulacros del arte dan cuenta de la adhesión del hombre a la *inutilidad del ser*³⁸. Cuando Dios muere se lleva a cabo el crimen de crímenes, y aunque los hombres lo han cometido están lejos de entender su significado; empero, Klossowski afirma que el hombre no puede cargar con una loza tan pesada, por ello recurre al arte en aras de desembocar todo el dolor de la existencia que lleva dentro de sí, tal como Nietzsche logra divisar en la época trágica de los helenos. Dos consecuencias del nihilismo nietzscheano podemos identificar hasta ahora, por un lado el sin sentido de la vida, por el otro, la que nos ocupa, es la desaparición de la identidad o su propia multiplicación, pues “arrastra al yo a lo más bajo”³⁹. La identidad está puesta en duda a partir de las guerras que en el cuerpo tiene lugar a cada instante, las mismas que han de ser sometidas bajo un *orden* impuesto desde la razón para adquirir un Yo, una identidad. Sin embargo, ésta ha sido desenmascarada por Nietzsche. Por su parte, Klossowski continuará el sendero espinoso de la identidad a través de sus obras siguiendo las enseñanzas no solamente de Nietzsche, sino también las de Sade y Bataille, dando lugar a un lenguaje perverso elaborado desde las entrañas de la teología, el mismo que nos ha de acompañar a lo largo del presente trabajo.

³⁸ Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1980, p. 22.

³⁹ *Ibíd.* p. 24.

PRIMER APARTADO

1 La identidad suspendida

1.1 Lenguaje, Dios y gramática

1.1.1 El Dios gramático

*La teología no ha podido dilucidar quién está más solo:
Dios o el hombre
E. Cioran*

El problema de la identidad en los escritos de Pierre Klossowski obedece a la pérdida del orden en el mundo, es decir, a la muerte del Dios lógico, el Dios filosófico, el Dios gramático. El filósofo que se ocupa de esta muerte –y quien influye de manera decisiva en el pensamiento de Klossowski- es, como hasta aquí se ha visto, Friedrich Nietzsche.

Este filósofo alemán hereda a las sucesivas generaciones de pensadores franceses (entre los que se encuentran Bataille, Foucault y Klossowski) un desolado paisaje caracterizado por la muerte de Dios, el sin sentido del mundo y la pérdida de la identidad. Pierre Klossowski, seguidor del pensamiento nietzscheano y del sadiano⁴⁰, se da a la tarea de escribir novelas filosóficas, o tal vez a

⁴⁰ Apuntan Gasquet y Cuccorese: “Sade es para Klossowski, bien lo que Bataille es para Foucault” (Michel Foucault, *Prefacio a la transgresión, Presentación*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Trivial, 1993, p. 20). Sin embargo, Patrick Wald nos indica que también existe una relación directa entre Klossowski y Bataille: « considérer attentivement l’intimité qui unit Georges Bataille et Pierre Klossowski (intimité hanté de canulara et d’hallucinations, peuplée de personnages étranges, philosophes et peintres sacrificateurs, prêtres

enriquecer ensayos filosóficos literariamente. Mediante esta correspondencia entre filosofía y literatura -lenguaje *imposible*-⁴¹ Klossowski se introduce en la problemática de la identidad ausente, o como la cita García Ponce, en la no-identidad, sugiriendo que todo el problema de la identidad se basa en el saber a un ser pensante que existe en el *afuera* de uno mismo:

Si es Dios, tanto desde afuera como desde adentro, en el sentido de la coherencia absoluta, nuestra identidad es pura gracia; si es el mundo a nuestro alrededor, donde todo comienza y termina gracias a la designación, nuestra identidad no es más que una mera cortesía gramatical⁴².

La cita remite a pensar que no se deshará el hombre de Dios hasta que no acabemos con la gramática: “si es Dios, nuestra identidad es pura gracia; si es el mundo ambiente donde todo comienza y termina por al designación, nuestra identidad no es más que pura cortesía gramatical”⁴³ Lo es porque obedece a reglas lógicas propias a la gramática que permiten la coherencia en su edificación. Sin embargo, ella no es suficiente para sustentar su existencia impidiendo el paso

romains défroqués, psychanalystes bizarres), examiner dans leurs oeuvres l’usage respectif de la Théologie, la notion de péché, la question de la Grâce confrontée au Pathos antique, à l’expérience érotique. On pense à l’incommunicabilité –à l’extase », Asimismo, subraya la influencia de un autor pobremente tomado en cuenta: André Gide; sobre todo al comparar *Las leyes de la hospitalidad* de Klossowski con *La escuela de mujeres*, de Gide, donde Roberte nos recuerda a Evelyn haciendo evidente la herencia literaria (Patrick Wald, *Rencontres*, Revue des sciences humaines, Lille III, París, 1984, pp. 9-20).

⁴¹ Lenguaje que aparece como “Una gran máquina filosófica – ficcional que transgrede la operatividad del discurso y la serena siesta de la función autor. Una verdadera escritura en peligro”. (Axel Gasquet, Martín Cuccorese, *Ensayos profanos, Escritos sobre el pensamiento contemporáneo francés*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1994, p. 96).

⁴² Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981. pp. 10-11.

⁴³ Pierre Klossowski, *Les Lois de l’hospitalité*, Posfacio, p. 337 en Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 294.

de la muerte, después de todo, “Sólo existe la gramática que nos permite disimular la ausencia del final”⁴⁴.

Con base en la gramática y la muerte de Dios auestas, Klossowski se apresura a abordar la identidad ausente con una nueva escritura, un lenguaje trasgresor que le permita reunir la sexualidad y la muerte de Dios desembocando en el erotismo. El lenguaje teológico le permitirá llevar a cabo tal cometido.

1.2 El lenguaje teológico

Pierre Klossowski afirma que el problema de la identidad obedece de fondo a un problema teológico, pues el problema de Dios descansa sobre las reglas de la gramática, normas propias del lenguaje lógico⁴⁵. De ahí el juego que emprende al parodiar el lenguaje teológico en aras de alcanzar esas verdades que la misma teología busca sin llegar a encontrarlas a través de la inversión del sentido del fin. Y lo realizará a través de su obra literaria-filosófica escrita en lenguaje teológico⁴⁶, llegando a convertirse en “el último [...] en utilizar la culminación formal de la

⁴⁴ Juan García Ponce, op. cit., p. 12.

⁴⁵ “La lógica [...] descansa en postulados en los cuales nada corresponde en el mundo real, por ejemplo en el postulado de la igualdad de las cosas, de la identidad de la misma cosa en distintos momentos” (Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 15ª edición, Madrid, Edaf, 2003, p. 47); aseveración contraria a lo afirmado por Locke: “Otra ocasión que la mente usa con frecuencia para hacer comparaciones es el ser mismo de las cosas, cuando, al considerar *algo como existente en un tiempo y lugar determinados*, lo comparamos *consigo mismo como existente en otro momento* y a partir de ello nos formamos las ideas de la *identidad y la diversidad*” (John Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Tomo I, 2ª edición, México, Gernika, 1998, p. 490).

⁴⁶ Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001. p. 82.

teología para provocar su disolución”⁴⁷. La elección por la teología no es una casualidad en nuestro autor, ya que vislumbra en ella el medio más eficaz para conjugar el lenguaje literario y filosófico en sus obras religiosas, eróticas y, por principio de cuentas, sexuales.

1.2.1 El legado de Sade

Klossowski, heredero de Sade, rastrea en éste último diversos temas que él mismo aborda aunque con su particular estilo. Uno de ellos es el lenguaje lógico y su relación con la ausencia de Dios. En la época contemporánea a Sade, escribe Klossowski, el lenguaje comúnmente utilizado es el lenguaje lógicamente estructurado, herencia de la tradición clásica, “este lenguaje, por su estructura, reproduce y reconstituye en el terreno del gesto comunicativo la estructura normativa de la especie humana en los individuos”⁴⁸. Ante la imperante necesidad humana de reproducirse y mantener viva su especie y su estirpe busca la perpetuación del individuo en el lenguaje. Así, interés individual y general se corresponden, el individuo se quiere inmortal por el lenguaje al tiempo que prolonga la existencia de su raza humana. De modo similar, la reciprocidad de la persuasión es posible gracias al principio de identidad o de la no contradicción, permitiendo la correspondencia entre el lenguaje lógico y la razón universal (principio general de entendimiento). A este principio de la generalidad normativa

⁴⁷ Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 53.

⁴⁸ Pierre Klossowski, Barthes, *et al*, *El pensamiento de Sade*, 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 1970, p. , Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 14

Sade opone una contra-generalidad, válida para la especificación, la individuación de las perversiones para que se intercambie por otras perversiones singulares, mismas que se escapan a la generalidad existente por no estar estructuradas con base en el lenguaje lógico. Sin embargo, esta contra-generalidad está ya supuesta dentro de la generalidad normativa, por ello Sade ve en el ateísmo (formado en la razón normativa) una tendencia a cambiar el sentido de la generalidad que existe en esta contra-generalidad. El ateísmo, “acto supremo de la razón normativa, debe instituir el reinado de la ausencia total de normas”⁴⁹ y el cual se muestra, según Sade, como la manera perversa de sentir y actuar sin lenguaje lógico.

La razón se torna contradictoria en su aplicación mientras que la conducta humana obedece a sus pasiones. El ateísmo se deshace de la razón al deshacerse de Dios, pues es la noción de él la que se alteraba a sí mismo por ilógica, su arbitrariedad perversa y monstruosa obedece a sí mismo. El ateísmo adquiere autonomía haciendo normativas las funciones de vivir, las pasiones son las normas en las que el individuo basa sus actos. Pero Sade no está conforme con este ateísmo que resulta ser para él un monoteísmo invertido, así como Dios garantiza el yo, “su propiedad, la identidad personal [...] Sade [...] quiere liberar al pensamiento de toda razón normativa preestablecida: *El ateísmo integral será el final de la razón antropomórfica*”⁵⁰. Esto es, Sade otorga grandes privilegios perversos a los nobles y reyes que se mantenían hasta entonces impunes al interior de las novelas contemporáneas, desafiando a las instituciones y edificando

⁴⁹ *Ibíd*, p. 15.

⁵⁰ *Ibíd*, pp. 16-17.

al hombre integral por encima de la masa y las altas esferas de la jerarquía social⁵¹.

Sade se declara ateo porque piensa el acto –consecuencia del sentir- de manera moral. Luego, las funciones de vivir son ordenadas con base en la razón atea, “pero desorganiza implícitamente la razón normativa a partir de la insubordinación funcional”⁵². Por lo anterior se entiende que en el ateísmo integral es el principio de identidad que desaparece junto con la garantía de la misma. La primera consecuencia de ello es que los individuos convergen en una prostitución universal⁵³.

Klossowski encuentra en Sade la problemática del lenguaje lógico abolido por la misma elaboración ilógica del mismo Dios gramático, dando por resultado final un ateísmo integral que sugiere a los individuos actuar desafiantes a la razón normativa, esto es, con perversidad, la cual dice Nietzsche “no tiene por fin en sí el sufrimiento ajeno, sino su propio goce”⁵⁴ y que se desarrolla en elementos sexuales y eróticos, no únicamente plasmados en el acto, sino de manera definitiva en el discurso sexual abierto a partir de la muerte de Dios.

1.2.2 Un lenguaje imposible

⁵¹ Georges Bataille, *El erotismo*, 1ª edición, México, Tusquets, 2005, p. 172.

⁵² Pierre Klossowski, op. cit., p. 18.

⁵³ *Ibid*, p. 20. *Vid. infra* tercer apartado.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 15ª edición, Madrid, Edaf, 2003, p. 101.

El papel que juega la sexualidad, subraya Foucault, se expresa, principalmente, a partir del desarrollo del cristianismo a través de ideas como la del pecado y la de los cuerpos despojados. La característica principal de la sexualidad moderna desde Sade hasta Freud, es su “desnaturaleza” debida a la violencia de sus discursos que apenas encuentran el límite de sí mismos. Es la sexualidad la que nos traza el límite para representarnos a nosotros mismos también como límite, pero no nos dice el secreto natural y verdad antropológica del hombre, sino que pregona nuestro andar sin Dios. Es decir, la palabra de la sexualidad es a la par en tiempo y estructura a la que nosotros hemos utilizado para dar aviso de la muerte de Dios. Es Sade, a decir de Foucault, quien desvela el lenguaje de la sexualidad reunido en un discurso soberano que nos lleva a la ausencia de Dios, al tiempo que nuestros gestos también van hacia esa ausencia. La sexualidad está íntimamente ligada con las decisiones más profundas de nuestro lenguaje en relación a la muerte de Dios. Esta muerte ha derribado el límite de lo ilimitado, nos conduce a una experiencia *interior* y *soberana*, donde ya no nos es dado advertir la exterioridad del Ser, sino que damos cuenta del ilimitado de lo limitado en la experiencia interior, experiencia de lo *imposible*:

Es este sentido la experiencia interior es completamente experiencia de lo *imposible* (lo imposible como aquello que hace la experiencia y que la constituye). La muerte de Dios no fue solamente el “acontecimiento” que suscitó la experiencia contemporánea bajo la forma

en que nosotros la conocemos: ella representa de modo indefinido la gran nervadura esquelética⁵⁵.

Con la muerte de Dios se pierde también el lenguaje haciendo posible la comunicación, al tiempo que su ausencia nos arroja a la experiencia del límite invitándonos al exceso en un mundo que se destruye y construye por el mismo exceso que lo transgrede. Es el exceso el que reúne en una misma experiencia la sexualidad y la muerte de Dios: "...experiencia de la sexualidad que liga por sí misma la superación del límite a la muerte de Dios"⁵⁶. Esta experiencia es propia al erotismo que dicta: "Dios no es nada si no es rebasamiento de Dios en todos los sentidos del ser vulgar, en aquél del horror y la impureza; al fin, en el sentido de la nada"⁵⁷. Es el erotismo el que permite el discurso occidental sobre la muerte de Dios representada en la experiencia de la trasgresión, y advierte Foucault, está a punto de dar a luz el lenguaje donde la trasgresión encontrará su espacio.

De esta manera, Klossowski dio con un lenguaje que le permite elaborar escritos que entrelazan erotismo y religión en torno al problema de la ausencia de un centro coherente en el mundo y la misma pérdida de la identidad. Ese lenguaje es el teológico.

Klossowski se introduce al problema de la identidad –estructurado a partir de normas propias al lenguaje de la gramática lógica-, partiendo del enunciado "A =

⁵⁵ Michel Foucault, *Prefacio a la trasgresión*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Trival, 1993, p. 41.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 43-44.

A”, donde las reglas lógicas insisten en que hay sustitución recíproca entre los términos⁵⁸, esto supone que un objeto, sustancia o sujeto posee un doble, una réplica exacta de sí mismo o un contrario cuya existencia se debe a la sustancia verdadera⁵⁹.

La ausencia de identidad causa la disolución de la verdad, resultando una teología que se torna antiteología al no existir identidad única y verdadera. La verdad entonces, se basa en la ausencia de una identidad única y verdadera, siendo la única verdad la ausencia de verdad: “La identidad se afirma entonces en una suerte de travestismo donde lo uno es su contrario”⁶⁰, sentencia que nos invita a pensar que lo imposible es, que la imposibilidad es real. De este modo, la obra klossowskiana permite reflexionar el cuerpo en el lenguaje y el lenguaje en el cuerpo:

El razonamiento es la operación del lenguaje, pero la pantomima es la operación del cuerpo [...] El cuerpo es un silogismo disyuntivo; el lenguaje es un huevo en vías de diferenciación. El cuerpo cubre o encubre un lenguaje escondido; el lenguaje un cuerpo glorioso. La argumentación más abstracta es una mímica; pero la pantomima de los cuerpos es un encadenamiento de silogismos. Ya no se sabe si es la pantomima quien razona o el razonamiento quien gesticula⁶¹.

⁵⁸ J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía, Tomo II*, 23ª edición, Barcelona, Ariel Referencia, 1994, p. 1746. Cfr. Javier Echeverría, *Análisis de la identidad (Prolegómenos)*, 1ª edición, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1987, pp. 23–36.

⁵⁹ Heidegger, al preguntarse por dicha fórmula, aclara que detrás de ella se encuentra la noción de “sí mismo”, bastando entonces con nombrar un único término: “Así, la fórmula más adecuada del principio de identidad, A es A, no dice sólo que todo A es él mismo, sino más bien, que cada A mismo es consigo mismo lo mismo” (Martin Heidegger, *Identidad y diferencia*, 1ª edición, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 63).

⁶⁰ Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001. pp. 82-83.

⁶¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 281.

En el mismo sentido Lugan-Dardigna nos recuerda “el interés por un tipo de escritura a través de la cual la teoría –teología, filosofía- se presenta elaborada por los poderes del cuerpo. Según Pierre Klossowski, la existencia del espíritu no puede testimoniarse más que por las emociones del cuerpo”⁶²

Sade pone a discusión la perversidad a través de relatos llenos de historias plenamente adelantadas a su época. Hoy en día no es necesario acudir a este tipo de escritos para llamar a la perversidad y descubrir su estructura, en el caso de Klossowski se utiliza la argumentación teológica acompañada de descripciones sexuales con la finalidad de formar con las palabras un cuerpo. Teología y perversidad, o teología y pornografía se corresponden, pues “Si la perversión es la potencia propia del cuerpo, la equivocidad lo es de la teología; se reflejan una en la otra; si una es la pantomima por excelencia, la otra es el razonamiento por excelencia”⁶³. A tal comunión Deleuze propone llamarle “pornología superior”. Este es el modo como Klossowski supera la metafísica, señala Deleuze, argumentando con la mímica y la pantomima silogística. Si Sade logra una salida literaria-filosófica al problema del razonamiento-descripción, Klossowski da un vuelco al mezclar la teología con la perversión conformando una antiteología⁶⁴. Por ahora observamos que “Toda la obra de Klossowski tiende hacia una sola finalidad:

⁶² A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 118.

⁶³ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Paidós, Barcelona, 1989, p. 282.

⁶⁴ El binomio cuerpo lenguaje tiene sus orígenes en el ver y el hablar; más adelante veremos con mayor detenimiento a Octave, esposo de Roberte, disfrutando *ver* a su esposa entregada a los invitados. *Vid. Infra* pp. 48 ss.

asegurar la pérdida de la identidad personal; disolver el yo es el trofeo que los personajes de Klossowski traen a la vuelta de un viaje al borde de la locura⁶⁵.

1.3 La identidad suspendida

1.3.1 El artista religioso y el artista ateo

Nuestro autor inicia su aventura hacia la problemática de la no-identidad haciendo uso del lenguaje teológico en su obra *La vocación suspendida*. En ella su escritura se desenvuelve entre los límites del arte, el pensamiento y el lugar que ocupan en la estructura de los órdenes sociales del mundo. Ante ello es menester iniciar la lucha por alcanzar el sentido del mundo a través del arte, que el artista se adueñe de los medios que le permitan hacer arte en aras de contar con una “vocación” - religiosa en el caso presente- que actúe de manera similar a la vocación del artista ateo que al crear arte se disuelve en la obra misma: “Juego de identidades que se apoyan entre sí: arte y vida, vida para el arte, arte para la vida, y que finalmente se muestra como un tejido de relaciones que no se apoyan en ningún lado, sino que encuentra la verdad en su propio despliegue⁶⁶. Sin embargo, el artista se nos muestra, por un lado, en su investidura atea, por el otro como religioso. En el primer caso, el artista ateo no puede vivir con la pura moral pues invariablemente caería en simple pragmatismo; en el segundo, el artista religioso no niega la

⁶⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 284. *Vid. Infra* 2.4, p. 81y ss.

⁶⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, pp. 15-16.

verdad de su fe, plasmándola en sus letras que describen la santidad en vez de actuar para llegar a la santidad. De este modo, cuando el artista ateo se aleja de la moral se abre camino a las tareas propias del arte, como la representación plástica o el escribir. En el caso específico del artista de *La vocación suspendida* atraviesa la frontera que separa al artista ateo del artista religioso haciendo uso del lenguaje teológico.

1.3.2 La imposibilidad de la vocación

Dicha obra es presentada, narrada, por un lector anónimo que nos lleva a través de su propia mirada al libro de un anónimo, que data de 194..., y que además está escrita en tercera persona. Es decir, es una novela de la cual no se sabe con exactitud de qué año data y es narrada por un primer lector de esa novela, por lo que es el relato del relato, la novela de la novela, que sin embargo no es una lectura impune, sino crítica. El primer lector principia comentando que “se trata de una doble biografía [...] la historia de una vocación y su replanteamiento por la providencia”⁶⁷, que es un relato escrito como tantos otros textos católicos o protestantes. Es decir, el relato ha rozado los límites de la novela de tesis religiosa (artista religioso) y los de la novela de tesis (artista ateo), sin embargo, el autor no pudo desentrañar esta digresión, nos dice el primer lector, se ha quedado varado en el camino, pero aún con ello le reconoce al autor el haber intentando llevar a

⁶⁷ Pierre Klossowski, *La vocación suspendida*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 11.

cabo una nueva técnica: “tratar un tema de orden sobrenatural suprimiendo todo lo que hubiera podido evocar, aunque sea mínimamente, el mundo sobrenatural”⁶⁸.

El protagonista, Jérôme, es un seminarista que ha colgado los hábitos, no plantea problema alguno con la fe hacia la divinidad, sino que el conflicto en que se encuentra inmerso radica en que no puede vivir en la iglesia como organización social donde la fe encuentra su expresión en el mundo, ya que al interior interactúan poderes en constante lucha por llevar a cabo la inquisición, cada una con métodos distintos. Jérôme se encuentra atrapado entre ambas órdenes, pero además, por fuera de la Iglesia actúa el “Partido Negro” ejerciendo sobre la sociedad civil y religiosa la fuerza pública de que dispone; por otra parte, al interior de la Iglesia el “Partido de los curas” aplica por sí mismo la inquisición con violencia, manicomios y delatores, orden rival de la secta *N. S. del Matrimonio Blanco* quienes aprovechan una confusión de la tradicional devoción mariana provocando problemas afectivos que chocan con la espiritualidad oficial.

En medio de esta lucha de poderes Jérôme no sacrifica la obediencia por la fe para permanecer en la iglesia. Fe, divinidad y la confianza en él permanecen, no así un lugar para expresarlo, pues termina por salir de la Iglesia. Su expulsión obedece a las constantes acometidas y trampas impuestas por las órdenes, sectas y personajes eclesiásticos como La Montagne, la Madre Angélique o Malagrida. Huye de un lado a otro perdido, extraviado, creyendo encontrarse seguro en un monasterio donde encontraría libertad de pensamiento, sin embargo,

⁶⁸ *Ibid.*, p 18.

cuando descubre lo contrario, solo acierta a mudarse y seguir enfrentándose con personajes, órdenes o representaciones divinas para terminar por estar fuera de todo contacto religioso al interior de la Iglesia. En la primera parte del relato, a decir del primer lector, el protagonista de la novela se encuentra buscando mayor comprensión a sus ideas teológicas por lo que se pone en contacto con La Montagne, promotor de la resistencia contra el “Partido Negro” para ingresar a un nuevo seminario. Ahí hay un pintor elaborando un fresco que nunca termina de elaborar. Jérôme se enfrenta al fresco sin saber que es una prueba o tal vez una trampa:

Jérôme va entonces con el pintor a examinar más de cerca su trabajo; lo que le sorprende y lo que le molesta sobre todo, le dice al Hermano, es que haya representado a la Virgen dos veces seguidas, lo que es ya un error de composición caracterizado (independientemente de todo punto de vista hierático); después le muestra hasta qué punto la figura esbozada del Papa (que ese día ya no está en la posición arrodillada sino sentado e inclinado) evoca una actitud de aflicción; la tiara; apenas esbozada, una corona hecha de rayos; y le dice “¿No ve que la figura que quería usted pintar y que tendrá que pintar ahora por tercera vez, es la figura de *Aquella que llora?*” Mientras habla, Jérôme ha visto esta vez de cerca la cabeza perfectamente acabada de la “carmelita”, y con mucha menos seguridad agrega: “Vea, hasta qué punto la pareja de Melanie y de Maximin completaría armoniosamente la composición.” Pero el pintor lo mira estupefacto y con voz sofocada le dice: “*¡No es usted más que un provocador!*” Y enseguida desaparece. Jérôme no se da cuenta todavía de la inconveniencia que ha cometido; sólo más tarde comprenderá lo que su sugestión podía tener de escabroso e inquietante para el pintor⁶⁹.

⁶⁹ Pierre Klossowski *op. cit.*, p. 34.

Después de todo, la representación es mimesis perfecta, pero que a la vez resulta ser una prueba incompleta. Aquel fresco deja entrever una cierta teatralidad en las poses además que ciertos personajes gozan de rasgos de mayor fineza y detalle, el espectador al enfrentarse a la obra que no termina de pintarse intuye problemas al interior de la obra trazados por la misma representación.

No hay problema con el objeto del culto de Jérôme, sino el culto mismo, pero paradójicamente, sin culto no hay objeto de culto visible. “Es en la representación de ese culto que gira alrededor suyo donde se le encuentra, es precisamente la imagen que ese culto crea la que lo hace aparecer [...] El objeto de culto debe aparecer convertido en imagen en esa representación plástica”⁷⁰. De modo que se insiste de manera tal que el objeto de culto debe aparecer representado plásticamente. Como no ocurre así, Jérôme sufre repercusiones que llegan al índole sexual: buscando estar en contacto con la iglesia tiende un puente inmediato con una monja llamada Sor Theo “único personaje verdaderamente puro de este relato [...] que se encargará del exorcismo final de Jérôme”⁷¹. El seminarista se dice enamorado de la monja y le propone matrimonio, una unión que a petición de él no debe tener contacto sexual alguno pues de lo contrario le sería imposible poseer a la divinidad. Sin embargo, apunta García Ponce, se dibuja una nueva disyuntiva: o es el deseo sexual que conduce a Jérôme a Sor Theo, a la iglesia, al objeto de culto o es la necesidad de continuar en contacto con la iglesia y es la divinidad la que enciende el deseo:

⁷⁰ Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 16.

⁷¹ Pierre Klossowski, *La vocación suspendida*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 40

Desde su ignorancia, Jérôme permanece en el círculo de la relación con lo divino a través de su mujer. Su vida sexual, erótica, humana a través de otra institución, la institución del matrimonio, tiene una realidad social que asegura la permanencia de su relación con lo divino. ¿La vocación de Jérôme se ha frustrado o sin que él lo advierta permanece suspendida y se prepara a realizarse en otro terreno?⁷²

Las cosas se complican cuando Sor Theo acepta la propuesta matrimonial y abandona la iglesia, pero el matrimonio blanco no se lleva a cabo, pues ella no está de acuerdo con ello, pues después de todo, no se trata más que de un mito. Ella lo invita, por el contrario, a contraer nupcias verdaderas. Jérôme se aparta por sí mismo de Sor Theo pues no cree obtener lo imposible que ha solicitado, deseo anhelado por su propia imposibilidad. Finalmente, sor Theo le redacta una carta explicándole que su amor no se consumó porque Dios dictaminó fuera imposible⁷³. Empero, al final del día, Jérôme obtuvo lo que buscaba: lo imposible.

Dicha imposibilidad atraviesa no solo al protagonista Jérôme, sino que la encontramos en el narrador de la novela, en la novela misma, provocando la suspensión de la vocación religiosa del seminarista, la narración del primer lector, y la lectura que ahora nosotros hacemos:

⁷² Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 17.

⁷³ Cabe recordar las líneas que escribiera Bataille: “Lo que me une a B. es lo imposible ante ella y ante mí, como un vacío en lugar de una vida en común asegurada. La ausencia de salida, las dificultades que siempre renacen, esta amenaza de muerte entre nosotros...” Georges Bataille, *Lo imposible*, 1ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1996, p. 23.

...lo que conocemos es la historia de un camino hacia la dedicación al culto que muestra la imposibilidad de que ese camino llegue a la meta, encuentre la posibilidad del culto. No hay en la historia una negación de Dios, sino que tan solo se hace ver la ausencia de Dios en el mundo al cerrarse los caminos que llevan a Él⁷⁴.

El camino de Jêrome a la santidad se hace intransitable, la ausencia de Dios lo ha obligado a suspender su vocación religiosa al tiempo que busca por el camino del arte continuar su recorrido al objeto de culto representado. En tanto, el primer lector al narrar la historia de Jêrome realiza un comentario crítico que acude a las exigencias del arte, mismas que únicamente se realizan al interior del comentario crítico que se hace sobre la obra. La vocación se encuentra suspendida, así como la narración y los caminos propios al arte:

...la vocación de artista de Pierre Klossowski permanece suspendida girando alrededor del arte, sabedor de que los caminos directos hacia la santidad están cerrados en el mundo y sin poder entrar al arte en tanto no tome la ausencia de centro del mundo como centro de arte, que abandonando el apoyo de toda verdad trascendente, se realiza mediante el poder de fascinación que encierra al mostrar el puro despliegue de la vida, que no tiene ningún sentido sino que encuentra su sentido al realizarse como obra de arte⁷⁵.

De este modo protagonista, narrador y artista aparecen suspendidos en el mundo sin centro coherente, ausente de Dios, caminos imposibles y por imposibles reales. "Klossowski déconce dans *La Vocation suspendue* (1950) une écriture

⁷⁴ Juan García Ponce, *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 19-20.

« embryonnaire » et une pensée « hybride », dont l'unique intérêt est tout au plus de préparer la rupture avec la période de Roberte"⁷⁶.

1.3.3 Los caminos cerrados

Pierre Klossowski parte de la terrible sentencia señalada por Nietzsche: Dios ha muerto, para de allí él mismo indicar el fallecimiento del Dios gramático, el Dios que se rige por un lenguaje propio de las reglas de la lógica, dirigiéndose al problema de la no-identidad, el cual de fondo obedece a una problemática teológica. Para abordarlo echa mano de un lenguaje imposible que se pierde en la frontera que divide el lenguaje literario y el filosófico: el teológico. Con este lenguaje redacta una obra donde la vocación del seminarista Jérôme se suspende, pues los caminos a la santidad están cerrados, la ausencia de Dios ha disuelto la posibilidad de un centro coherente en el mundo que le permita entrar en contacto con el objeto de culto:

Detenida sobre la imposibilidad de la que nace y creando su propio espacio mediante esa detención, la obra de Pierre Klossowski gira fascinada alrededor de la necesidad del arte como forma capaz de dar sentido a la vida y su dificultad en tanto que unido a un pensamiento que ha perdido el centro de coherencia sobre el que puede organizarse⁷⁷.

⁷⁶ Marie-Claire Ropars Wuilleumier, *Klossowski le tiers exclu*, Revue des sciences humains, Lille III, París, 1984, p. 54).

⁷⁷ Juan García Ponce *op. cit.*, p.15.

La muerte de Dios dejó abiertas las puertas a la trasgresión, invitación a rebasar los límites hasta entonces consensuados. Al mismo tiempo, la muerte del hombre acompaña a la de la divinidad, el Yo hasta entonces sólido se muestra endeble, fragmentario, divisible, multiplicable. El sujeto se encuentra solo en el mundo, sin valores supremos, sin verdades únicas, sin un texto que guíe su vida, sin sí mismo, identidad extraviada; le queda tan solo *la errancia sin fin*, vagabundear por el mundo buscando alguna certeza.

En el siguiente apartado nos acercaremos a *Las leyes de la hospitalidad* donde la identidad es extraviada por completo, se desdobra, se multiplica, va y viene, parece y desaparece, se pierde a la vez que se multiplica, y se multiplica porque ya se encuentra ausente.

SEGUNDO APARTADO

2 El cuerpo y el simulacro

2.1 El cuerpo de Roberte

*Artista de las repeticiones, gran maestro de las desfiguraciones,
artista de las demoliciones.
O. Paz*

Hasta aquí hemos observamos que partiendo de la muerte de Dios en Nietzsche perdemos el eje del mundo, los valores supremos, la divinidad. Sin embargo con Dios muere también la identidad del hombre mismo, esto es, la identidad del sujeto desaparece y a la vez se multiplica. En la ópera prima de Pierre Klossowski *La vocación suspendida* abordamos el tema de la identidad del joven Jérôme, quien se ve forzado a suspender su vocación, el mundo, pero al mismo tiempo su identidad. Klossowski intencionadamente deja la novela sin un fin claro, pues deja entrever un halo de posible continuación en la última de sus páginas, tal como la identidad del protagonista: “Si en *La vocation suspendue* el objeto del culto que la representación que ese culto crea debe mostrar se ha ausentado de la vida al hacerse imposible la representación por las luchas internas que destruyen la unidad de culto y lo dispersan, en *Roberte ce soir* la ausencia se ha convertido en una desaparición definitiva”⁷⁸ A continuación, abordaré las obras *Roberte esta noche*, *La revocación del Edicto de Nantes*, además de textos referentes a *El apuntador* para adentrarnos en la trilogía *Las leyes de la hospitalidad*, además de

⁷⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 20.

El Baphomet. En ellas me basaré para tratar la suspensión total de la identidad, su multiplicación a partir del signo único elegido arbitrariamente, así como su relación con el lenguaje que *nombra* y el papel del teatro en la multiplicación de la identidad llegando a niveles propios a la locura, para finalmente abrir la brecha que nos conduzca a observar a los cuerpos como *monedas vivientes*, prostitución universal.

2.1.1 Las leyes de la hospitalidad

Pierre Klossowski en sus obras *Roberte esta noche* y *La revocación del Edicto de Nantes* mantiene un objetivo claro: la pérdida completa de la identidad de Roberte a través de las argucias perversas de su esposo Octave, siendo la primera de éstas la de colocar al interior de su casa una serie de preceptos conocidos como Las Leyes de la Hospitalidad. Nos adentraremos en las obras citadas para conocer a fondo a los personajes que interactúan en estas novelas y conocer en voz de los mismos dichas leyes; posteriormente nos dirigiremos a la denuncia que hace Octave de su esposa ante el espíritu Roberte para dar paso a la hipóstasis.

Klossowski nos presenta a Roberte, mujer terriblemente hermosa que trabaja en la Cámara resguardando la salud pública, su esposo, Octave, fue profesor de teología y quien piensa a Roberte como una mujer enigmática. Ella, por su parte,

se tornó hostil a toda idea de Octave, lo cual provocó que él creara una ley hospitalaria por demás extraña.

Él ve en Roberte a una mujer emancipada, pero ella misma en el fondo desaprobaba tal actitud. El sobrino de ambos, Antoine, es para Roberte un hermano⁷⁹, y para Octave el más querido de sus discípulos; en medio del matrimonio fue motivo y testigo de la realización de la ley de la hospitalidad promulgada por su tío. Antoine experimenta una fuerte atracción hacia su tía, la cual fue descubierta y aprovechada por su Octave para desarrollar con mayor ahínco su perversidad mediante la manipulación del lenguaje: “[...] el comportamiento del profesor muestra en qué tipo de trampas puede hacer caer el lenguaje al pensamiento más lúcido...”⁸⁰. Al mismo tiempo Octave muestra su capacidad de sorprender a Roberte una y otra vez, estrechándola entre sus brazos cuando ella esperaba a un invitado, y cuando aguardaba a éste aparecía Octave ante el terror satisfecho de ella, pero el tío, describe el sobrino, solo alcanzaba a mantener esta situación no mas que un instante ya que no se puede tomar y estar al tiempo que no se toma ni se está.

Las leyes de hospitalidad, enmarcadas al estilo antiguo y con flores marchitándose, colocadas en el cuarto destinado a los invitados justo arriba de la cama, daban a conocer sus preceptos. El señor de tales lares, decían sus

⁷⁹ Tía y sobrino reaparecen en *El Baphoment* para contribuir a la aparición y desaparición de personajes a lo largo de las obras: “Era una joven atractiva, de aspecto agradable [...] Cuando la señora Palencay fue informada sobre el principal cargo de acusación del que los Hermanos caballeros deberían ser víctimas, se fijó en su sobrino Ogier” (Pierre Klossowski, *El Baphoment*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 14).

⁸⁰ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 13.

leyendas, recibirá con alegría y con todo lo material a su alcance al extranjero que viniera hacia su propiedad, buscando una relación no accidental, sino necesaria, esencial, sustancial, “no fuera ya sino una relación de sí consigo mismo”⁸¹. En este sentido, la anfitriona que debe celosa fidelidad al anfitrión debe actuar infiel con los invitados, tal como lo demandan sus deberes. Por su parte, Octave desea no ser suspicaz ni celoso, más bien un curioso que entrega a su esposa la anfitriona a los invitados que acudan a su propiedad. El anfitrión pondrá a prueba al invitado en su discreción y a su vez el invitado pondrá a prueba los celos del anfitrión. Es entonces cuando el misticismo se apodera de los argumentos de Octave, advierte el sobrino. La curiosidad del anfitrión no es satisfecha en la causa ausente, sino hasta que la ausencia se vuelve presencia por la llegada de un ángel, caso concreto del invitado, quien además tiene la tarea de precipitar a la anfitriona a la existencia, sacarla de su presencia fantasmagórica. Extranjero será el invitado si no lo logra, ángel será si actualiza la presencia de ella. De esta manera, el anfitrión cumplirá su cometido con las leyes de la hospitalidad llegando a convertirse él mismo en el invitado. Las leyes de la Hospitalidad son ejecutadas mediante la mistificación del lenguaje de la teología: un cuerpo con doble naturaleza. Roberte, al ser entregada por Octave a sus invitados, se abandona a sí misma, acudiendo a un éxtasis donde su cuerpo queda a la merced del puro espíritu que es soplo, nada más nombre sin cuerpo llamado Roberte; es decir, asistimos a la contradicción con el principio de identidad teológico que nos dice que una persona es idéntica a sí misma y que dicha identidad no puede atribuirse a otros individuos. Entonces Octave muestra a su sobrino, retorciendo los

⁸¹ *Ibíd.* p. 18.

conceptos y argumentos lógicos, que para obtener lo imposible, la unión de Roberte con Roberte⁸², es necesaria la denuncia.

Veamos pues que “Teología y pornografía, el cuerpo y el lenguaje, han entrado en relación”⁸³. La teología comienza por creer en el espíritu y el cuerpo en la vida. Klossowski en esta obra describe a Roberte como una mujer que tiene fe en sí misma y en la identidad de su cuerpo como agente de vida. En este sentido, Roberte explica que una mujer no puede ser una moigata, sino que su cuerpo como parte esencial de la mujer misma es arma fundamental al querer tener a su lado a determinado hombre. Es un error querer ser un ángel en lugar de una mujer que entrega de su cuerpo lo mejor de sí: “Una mujer es totalmente inseparable de su cuerpo [...] la mujer no se ve más que en su pasividad corporal, pero el hecho es que su cuerpo es su alma”⁸⁴. Una mujer fea tiene lo mismo de mujer que una mujer hermosa, afirma Roberte, una mujer es para el hombre consumible y “acostable” siempre que se le conquista con el espíritu:

Sí, Octave mío, nosotras somos naturalmente ateas, y quizá el avance del ateísmo en el mundo contemporáneo tiene su verdadera fuente en esto: la aguda importancia de nuestra intervención, de nuestra expansión en la vida de hoy [...] El sentimiento de su cuerpo, que es más íntimamente inherente a la mujer que al hombre, hace también que espere más tranquilamente la muerte de los sentidos que el asceta; mientras más cuerpo más alma; la muerte perfecta; nada con la que tenemos, sin embargo, una relación casi dulce y tierna;

⁸² Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981, pp. 43-44.

⁸³ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 23.

⁸⁴ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 41.

nuestra nada es tan cálida como nuestro cuerpo; la “sangre fría” no es más que vanidad viril”⁸⁵

En cambio, Octave se muestra amoral respecto al “carácter de identidad y la existencia que nace de su fe en la trascendencia [...] la perversión sexual se justifica a través de una perversión del lenguaje teológico y lo pone a actuar tomando como motivo la presencia oculta de una esencia en el cuerpo de Roberte”⁸⁶.

Las Leyes de la Hospitalidad se presentan como una prostitución de la esposa del anfitrión⁸⁷, Roberte al ser entregada a los invitados actuará de modo distinto al que se le presenta a Octave, según los pensamientos de éste. De modo tal que ella aparecerá con todos los gestos y actitudes que no le muestra a él al estar con algún invitado, cuando él la mire ella le pertenecerá aún más pues conocerá los gestos que se le escapan cuando únicamente está con él. De ahí deviene la pugna entre los esposos. Por un lado Roberte defiende su identidad y su cuerpo, el cual cree que le pertenece, que puede hacer con éste lo que quiera, proclamando al cuerpo y los roles de la mujer en la vida pública como ejemplos claros del ateísmo. Por otro lado, Octave al hacer uso de las Leyes de la Hospitalidad saca a Roberte de sí misma, la obliga a contradecirse al entregar su

⁸⁵ *Ibid.* p. 42.

⁸⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 24.

⁸⁷ Lo que se busca es “multiplicar esta identidad incomunicable que la comunicación debe hacer visible, revelándonos cuál es el auténtico rostro de Roberte y cuál es su ser desnudo –sus grandes y hermosas manos sin guantes su cuerpo, austero desnudo–, es decir, multiplicar lo idéntico, repetir a Roberte” (Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición Madrid, Taurus, 1976, pp. 158-159).

cuerpo, siempre buscando que no sepa quién es en realidad. Por ello Octave la denuncia ante el puro espíritu buscando la realización de la hipóstasis -como veremos a continuación- de modo tal que Roberte que ha sido separada de su cuerpo verá perder su identidad al recibir a Roberte el puro espíritu en el cuerpo que ella continuará defendiendo como suyo.

2.1.2 La fotografía de Roberte: denuncia ante el espíritu

Octave y Antoine se encuentran charlando en el salón de su hogar en torno a una fotografía donde aparece Roberte con la falda incendiándose a la vez que un sujeto intenta apagar el fuego descubriendo la pierna de ella. La foto fue tomada durante la conferencia impartida por Robert, cuando ella hablaba ante el público del salón de la residencia incidentalmente –a decir de Octave- se recargó en la chimenea siendo alcanzada su falda por el fuego de la misma.

En ello discutían cuando la conversación tomó otros derroteros, Octave le hace saber a su sobrino que entre ellos dos actuaba alguien que impide un entendimiento pleno entre ambos, se trata de un puro espíritu, a quien Octave le ha nombrado Roberte, y Octave ha denunciado a su esposa ante tal espíritu: “De golpe, Roberte se convierte en el objeto de un puro espíritu, que se convierte desde ese momento en mi cómplice [...] Roberte se me escapa hasta tal grado

que necesito invocar al puro espíritu para que, tomándola por objeto, me revele lo que ella me oculta –eso que quizá no te ocultaría a ti”⁸⁸.

Antoine y Octave hablan lo que es para cada quien Roberte, y qué es lo que de ello designarían ante el puro espíritu. Lo que el tío busca es la inactualidad de Roberte, aquello que a su esposo se le escapa en su espíritu y para encontrarla resulta necesaria la denuncia de Roberte ante Roberte. El espíritu de ambos, Octave y Antoine, no alcanza a descubrir la inactualidad – esencia- de Roberte, se necesita aquel puro espíritu:

Pero si nosotros esperamos asirla en esa revelación del puro espíritu, es necesario que supongamos que, lejos de estar en el origen, la incredulidad no hace más que emanar de la imposibilidad que la funda. Por eso la austeridad de Roberte te parece imposible. Pero para descubrir la falsedad y para llegar al fondo de lo imposible, es necesario afirmar primero que la imposibilidad es lo que permite a la austera incredulidad existir⁸⁹.

Octave comienza a cuestionar a Antoine su creencia de que Roberte es siempre Roberte. Comienza a recordarle la discusión de la unión hipostática entre la naturaleza humana y la divina, cuando dos personas se encuentran en un solo cuerpo. La hipóstasis es posible cuando el misterio de la Trinidad o el alma abandona el cuerpo haciendo posible que otra alma lo ocupe, o bien en la posesión divina o el éxtasis. De esta manera se provoca la salida de Roberte de su cuerpo mediante el éxtasis sexual para que el espíritu tenga posibilidad de

⁸⁸ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 36.

⁸⁹ *Ibíd.* p. 43.

actualizarse en el cuerpo de Roberte. “La realidad de la imaginación utilizaría a la existencia colocándose por encima de ella. En última instancia, la fantasía de Octave, que se expresa mediante los enunciados de un delirio teológico, perverso y pervertido, es un proyecto artístico⁹⁰. Lenguaje teológico y lenguaje corporal son las herramientas que se ocupan para tal tarea. Nos encontramos en el campo de la perversidad “desde el que se hará posible el arte, cuya aparición depende de la voluntad de contrariar no sólo las voces del Señor sino también las de la existencia para encontrar su propio espacio, cuya realidad no se halla en el reino de los cielos ni de la tierra, pero que entra a la vida a través del lector”⁹¹.

Para que esa unión se diera se requería la incomunicabilidad, siendo ésta el principio que permite a cada individuo tener atribuciones propias únicamente a él y no a cualquier otro “y es lo que constituye de hecho a la persona idéntica a sí misma”⁹². De este modo la función que define a la persona es la de hacer nuestra sustancia inmune a las naturalezas externas que intenten asumir nuestra alma. La incomunicabilidad se pierde en una persona cuando el alma y el cuerpo son separados por la muerte, haciéndose el alma capaz de unirse a otro cuerpo. La consecuencia es que el alma que se separa del cuerpo subsistente pero pierde la incomunicabilidad personal haciéndose capaz de entrar a un nuevo cuerpo. El éxtasis y la posesión son situaciones que permiten la disociación del cuerpo y alma suspendiendo a la persona actual, pero aunque nuestra misma persona es

⁹⁰ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 25.

⁹¹ *Ibid.* p. 26.

⁹² Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 44.

indeleble a otras naturalezas inferiores o superiores, la suspensión de la persona llega a ser posible por designio divino. Por lo tanto sí es posible la ascunción de otra naturaleza en nuestra persona. Mediante esta argumentación Octave plantea a Antoine que la denuncia de Roberte ante el puro espíritu hará posible la actualidad de la Roberte inactual, esposa y tía respectivamente, que se les escapa a ambos. Sin que ella de cuenta, al designarla ante el puro espíritu éste hará saber la actualidad de la inactual Roberte, cuando el espíritu también se mostraba inactual e ignorante. Para ejemplificar lo dicho hasta aquí Octave retoma el tema de la fotografía en donde se observa a Roberte en la escena del fuego junto a la chimenea:

... su mano derecha levantada, con todos los dedos separados, indica su terror, mientras la toma de la muñeca ese joven contra el que ella apoya su pecho, en tanto que él parece agitar como una antorcha la cola de la falda que arranca, descubriendo toda la pierna con la rodilla levantada de modo que la pantorrilla de esa pierna replegada toca la carne del muslo, que, por cierto, él destapa ampliamente, puesto que se adivina el contorno de la nalga del calzón [...] es muy asombrosa esa cara dividida entre el espanto y la sorpresa, esos movimientos inmovilizados, esa precipitación en suspenso, esa mano atemorizada, y las formas sinuosas de las piernas detenidas en su impulso, mientras que a él, no se lo ve más que de espaldas...⁹³

Roberte, al quemar su falda a propósito para que alguien la salve deja ver que es susceptible de revelarnos su actualidad. Roberte, y todo aquello que la designa ante nosotros bajo el nombre de Roberte, deja de ser ella, si se abandona, para

⁹³ *Ibid.* pp. 51-52.

ser finalmente la Roberte que se oculta a nosotros e incluso se muestra como juicio, objeto y deseo de otro. Roberte misma no se diferenciará entre las dos Roberte y empezará a volverse vulnerable y poseída por otra naturaleza, siendo entonces una sustancia simplemente actualizable que se encontrará con su cuerpo, garante de su presencia ante nosotros, garante de su identidad, entregado ya a lo actualizable:

Lo que equivale a decir que si es mediante el intelecto increado como Roberte realiza la experiencia del intelecto increado aparece para Roberte como otro, por el hecho de que el espíritu de Roberte, actualizándose en la intención de otro, arroja a Roberte misma a la existencia creable [...] Lo que equivale a decir que si es mediante el intelecto increado como Roberte realiza la experiencia del intelecto increado; es en cambio en otro donde Roberte realiza la experiencia del intelecto increado [...] Ves que mediante esa operación Roberte se abre y que la cerradura de su identidad salta; puesta fuera del sujeto de Roberte, su conciencia se propone enseguida como objeto a todo agente en el que se definiría el intelecto increado...⁹⁴.

Cuál de esas dos conciencias, se pregunta Octave, es la existencia que aspira a ser esencia o la esencia que busca ser existencia. La respuesta la busca en la misma fotografía, empero, continúa Octave, al arder la falda el cuerpo parece estar a salvo, sin embargo, es el espíritu el que arde en ese cuerpo que Víctor lucha por salvar. Al fin Octave descansa de las innumerables horas que ha pasado imaginando cada una de las poses de Roberte en cada uno de los ámbitos donde se desenvuelve. Piensa entonces en lo útil y benéfico que resulta un invento como

⁹⁴ *Ibíd.* p. 58.

la cámara fotográfica: “Las personas y las cosas sabían todavía tomar una actitud grave y distante ante la mirada de ese fotógrafo preocupado por provocar la aparición de lo eterno a través de los tenues accidentes de la luz [...] La fotografía ha liberado a la pintura de la necesidad de imitar a la naturaleza”⁹⁵.

La fotografía que tiene Octave en su poder la ocupa para adentrar a Antoine en los oscuros caminos de la argumentación perversa utilizando la teología. Una vez que Roberte ha sido denunciada ante el puro espíritu Roberte haciendo posible lo imposible: que éste puede acceder al cuerpo de aquella para que Roberte ocupe el cuerpo de Roberte llevando a cabo la hipóstasis, demostrada ya perversamente por Octave. Ahora Roberte el espíritu actualizará a Roberte a través de su cuerpo y mostrará todo aquello que se le ha ocultado a Octave. Roberte que ha salido de sí misma y ha extraviado su identidad, su cuerpo será elegido arbitrariamente como signo único dando paso a la *pornología* maquinada por Octave.

2.1.3 Roberte como signo único

Roberte es elegida arbitrariamente como centro coherente del mundo a partir del abandono de su propia identidad cuando sale de sí misma permitiendo que su cuerpo sea ocupado por el puro espíritu Roberte. Roberte, al ser entregada por Octave a sus invitados, se abandona a sí misma, acude a un éxtasis donde su cuerpo queda a la merced del puro espíritu que es soplo, nada más nombre sin

⁹⁵ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, pp. 58-59.

cuerpo, llamado Roberte. Lo cual contradice y enfrenta al principio de identidad teológico donde una identidad personal no puede atribuirse a otra identidad, sin embargo hemos visto cómo Octave mediante la deformación de los conceptos y argumentos lógicos obtiene lo imposible: la unión de Roberte con Roberte⁹⁶. La fotografía de la que tanto discutieron Octave y Antoine es la prueba fehaciente de Octave para demostrar que Roberte ya está fuera de sí, ajena a sí misma, ausente ya de la identidad que resguardaba. El proyecto teológico-perverso de Octave ha funcionado. Roberte ahora es actualizada por el espíritu que ocupa un cuerpo sin identidad:

El recinto sobre el que el lenguaje de la teología puede ejercerse a partir de la muerte de Dios es el cuerpo [...] El cuerpo se ha hecho objeto de la pornografía porque nadie garantiza la coherencia única en la que podría mostrarse la identidad única también del yo que aloja. La perversión tanto de la teología como del cuerpo en la pornografía es la única regla posible de la vida. Octave, el artista, es un perverso no por las reglas que aduce la normalidad desde la que habla Antoine al principio de *Roberte ce soir*, sino porque ésta es una exigencia inevitable para hacer sentido sin renunciar al sinsentido de la vida⁹⁷.

La separación en Roberte, entonces, actúa como contradicción en sí misma al negar el principio de identidad; la conversión de Roberte en Roberte es la conversión de una negación en afirmación, lo cual nos indica que “*la imposibilidad*

⁹⁶ Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981, pp. 43-44.

⁹⁷ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 31.

es”⁹⁸ gracias al lenguaje teológico que se inicia en argumentaciones escolásticas, adicionado de perversiones y pornografía utilizado por Octave para elaborar sus argumentos. Teología y pornografía, cuerpo y lenguaje comienzan a entenderse y confundirse en el cuerpo y palabra de Roberte, signo arbitrario: “Para el creador de Roberte está en juego una verdadera suspensión de la identidad del cuerpo, gracias a la que puede encontrarse la *arbitrariedad* absoluta, o sea la ventura fuera de los códigos”⁹⁹. Es un signo, dice Blanchot, en aras de la coherencia que no ofrece garantía alguna pues ni hay un Dios ni una razón suprema que avale su actuación, es un signo coherente intenso¹⁰⁰.

El cuerpo de Roberte se ha convertido en la casa donde habita el lenguaje pornológico, la perversidad del lenguaje ha terminado acoplándose por la hipóstasis en el cuerpo que a cada instante se enfrenta a decirse o a guardar silencio, del mismo modo en que Acteón al ver desnuda a Diana no se atreve a hablar pues entonces desaparecería lo que tiene frente a sí¹⁰¹. Los simulacros aparecen ya en los gestos, las posturas, el cuerpo de Roberte junto a sus silencios y palabras de un modo terriblemente trasgresor:

Para Pierre Klossowski esta manera anticuada de mostrar, frecuentemente concentrada en Roberte en tanto que *signo único* personifica al arte y al modo de ser *inactual*, en el sentido de que Nietzsche decía que los hombres *modernos* son incomprendidos en su época [...]

⁹⁸ Juan García Ponce, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 52.

⁹⁹ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 69.

¹⁰⁰ Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, p. 154.

¹⁰¹ *Vid., Infra*, p. 90 ss.

La alianza entre teología y estrenas escabrosas, academicismo figurativo y pornografía, el contraste entre el rostro austero de Roberte y las poses en que aparece siembran en el lector la duda, el malestar y la intriga. Pero también se produce una forma de resistencia estética y moral a los fantasmas de la modernidad que calificaremos de “cuentista” [...] La producción de simulacros es una empresa filosófica y moral. Expresa con profundidad una visión de la existencia en la que *reproducción*, la *ficción*, los *simulacros*, son la *verdad de lo real*¹⁰²

Dichas poses y gestos se ven plasmados en el cuerpo de Roberte al librar una y otra vez batallas entre el silencio y la palabra.

Roberte ha ocupado el cuerpo de Roberte creando un hogar material para el lenguaje perverso y pornográfico, esto es, el cuerpo de Roberte será hogar para los simulacros, las imitaciones, las ficciones. Sin embargo, Roberte, signo que valdrá por todos los signos otorgará coherencia al mundo a partir de su cuerpo, el cual pretende defender como si aún le perteneciera; empero, su poder se verá mermado al alejar Octave a Antoine de su precepto, ahora será educado por Víctor.

¹⁰² A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 79-80.

2.1.3.1 La educación perversa de Antoine

La educación de Antoine es de suma importancia para Roberte y Octave, y aunque la primera había sido su preceptora, es ahora Octave quien domina su instrucción, ahora la cede a Víctor, aquel a quien Roberte ha entregado una y otra vez su cuerpo en diversos encuentros que ahora busca borrar de su mente para resguardarse; sin embargo, su cuerpo se verá enfrentado una y otra vez, incluso en su propia casa.

Roberte está decidida a terminar con sus impresiones romanas. Sobre todo ahora que su sobrino Antoine, quien “ha introducido un elemento moral en la acción y las vidas de los personajes”¹⁰³, se encuentra bajo su tutela, después de que su madre falleciera posteriormente a la guerra y su cuñado muriera bajo los efectos de las drogas en Indochina. El sobrino será hermano e hijo, ya que con Octave no ha tenido hijo alguno y al igual que en el caso de Jérôme la institución social del matrimonio no termina por solidificarse. La tarea de Roberte será la de guiar a Antoine por el sendero correcto a fin de evitar los tropiezos en que incurrió ella. El último de ellos, piensa, es haberse casado con Octave *por deber*, después de haberlo salvado en Roma: “salvar un culpable en medio de lo imprevisible de la guerra [...] a ese viejo profesor de teología de una ciencia anacrónica”¹⁰⁴. Sin embargo, las cosas no resultan como ella hubiera querido. En su vida, nuevamente ha aparecido Víctor, personaje al que conociera años atrás y al que

¹⁰³ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 53.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

ahora llama paracaidista de la Santa Sede. Tal mote es merecido según Roberte por su historia donde el cambio de identidades ha sido una constante. En resumidas cuentas Víctor y Binsnicht son compañeros, el segundo tiene suspendido el juicio por orden de la justicia anglosajona y decide cambiar de identidad. Le confía a Vittorio que tiene una cita con un empresario argentino pro-nazi en Suiza. El argentino sabe que éste se presentará bajo el nombre de Vittorio, sin embargo es asesinado a manos de un ex prisionero de campo de concentración que aglutina a toda una multitud enfurecida que lincha a Binsnicht. De este modo, Víctor se presenta como Vittorio simulando que es el propio Binsnicht aprovechando la ignorancia del argentino en torno al asesinato y el desconocimiento físico de Binsnicht.

El joven Antoine, enamorado de su tía, primeramente educado por ella, es discípulo también de su tío Octave quien le enseña con la manipulación de los argumentos teológicos y además le da a leer *Sade mi prójimo* como parte de la iniciación de Antoine en los senderos oscuros de la perversidad. Esto provoca la desaprobación de Roberte quien acrecienta sus quejas al ver aparecer en su propia casa con el consentimiento de su esposo a Víctor, aquél que ha cambiado de identidad una y otra vez a lo largo de su vida, ahora como preceptor de Antoine. Roberte no solamente se siente agraviada por la educación que su sobrino recibe y recibirá de parte de aquél hombre, sino que también no puede evitar recordar las sensaciones corporales que uno a otro se hacían durante la guerra y que ahora se vuelven palpables nuevamente en su hogar.

La relación entre Octave y Vittorio tiene sus orígenes en la presentación de ambos por un amigo dedicado a la fotografía y que más adelante tiene como consecuencia la decisión de Octave para contratar a Vittorio como el preceptor de su sobrino Antoine. Y aunque Roberte se encuentra enfadada por tal designación, en cuanto se quedan solos en casa de Octave, Víctor y Roberte charlaron pero por muy poco tiempo. Él comienza a acorralarla al tiempo que la amenaza con hacerla suya nuevamente, si bien siempre lo ha sido; ella por su parte, intenta ignorarlo diciéndole que jamás volverán a tener que ver algo. Luego, en silencio ella piensa: “Se hizo cada vez más audaz y llegó hasta expresar la esperanza de que tarde o temprano las sensaciones que yo le había procurado en Roma y que recíprocamente yo había sentido hacía diez años en el ambiente de la guerra se renovarían en el marco tan apacible y acogedor de mi casa”¹⁰⁵. En ese momento sorpresivo aparece Antoine quien es informado y presentado ante su nuevo preceptor que lo guiará por los estudios del bachillerato.

Los airados reclamos de Roberte a Octave no cesan e incluso le señala lo imperdonable de Vittorio al hacer pasar su verdadera identidad por la falsa identidad de otro, también habría buscado encarnarse en un criminal de guerra. Además, continua Roberte, tuvo que ver con un modista parisino con quien riñe por hacer una orden de trajes para un ballet inexistente. Octave, solamente acierta añadir otra encarnación: intendente de Madame de Watteville en Ascona, propietaria de la casa donde Víctor le salvó a Roberte cuando su falda ardía durante la impartición de la conferencia quedando plasmada la imagen en una

¹⁰⁵ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 66.

fotografía. El juego de multiplicar identidades ha dejado en silencio a Roberte, pues sabe que su palabra puede contradecirse con lo que dice su cuerpo.

La educación perversa sigue su marcha en el joven surtiendo efecto, Roberte da cuenta de ello cuando escucha decir de la propia boca de su sobrino que lo imposible es, que “A partir de Cristo ya no hay moral humana que valga”¹⁰⁶, a lo que su tía responde furiosa: “¡así que el hijo de Dios murió para permitirles ultrajar mejor a su prójimo!”¹⁰⁷. Pero los argumentos de Roberte no son lo suficientemente sólidos ni confiables, lo que se asoma detrás de ellos es que “la ausencia de un juez eterno y la imposibilidad de juzgar que se deduce de ella, constituyen la única verdad con la que se identificaba: la ausencia de verdad”¹⁰⁸.

Ante esta ausencia de verdad Roberte comienza a preocuparse por la disyuntiva de hablar o guardar silencio ante los actos cometidos por su cuerpo:

Más que simple pornografía o intención filosófica, se podría hablar de *incongruencia escabrosa* de situaciones en el límite de lo posible. Lo indecente y lo licencioso exacerba la conciencia de los límites en el sujeto, en este caso Roberte [...] Lo esencial de la obsesión visual de Pierre Klossowski es ese *gesto mudo* donde el espíritu trabaja sobre la carne y la palabra se suspende¹⁰⁹.

¹⁰⁶ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 111.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 111

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁹ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, pp. 74-75.

La educación de Antoine le ha sido arrebatada a Roberte por Octave, y le es delegada a Víctor quien le impide a ella olvidar las impresiones romanas, incluso, se está viendo envuelta en nuevas experiencias sexuales en su propio hogar a manos de éste, su cuerpo no puede ser controlado y la pornología continúa su camino avasallante. Las experiencias eróticas se verán multiplicadas, las actitudes y gestos de Robert harán lo mismo; es decir, ella se multiplicará por los enfrentamientos que libraré con los hombres, los jóvenes y los espíritus, en los que tendrá que decidir si guarda silencio o habla, ya sea con las palabras o con el cuerpo.

2.2 El cuerpo-lenguaje de Roberte

En este capítulo veremos que el cuerpo de Roberte es la casa de los simulacros y del lenguaje, al ser elegida arbitrariamente como signo coherente en un mundo sin Dios.

En *La vocación suspendida*, la vocación de Jêrome queda plenamente suspendida, coincidiendo con los caminos abiertos por Nietzsche cuando nos habla de la muerte de Dios, entre ellos el desierto temporal que sufre el protagonista al no encontrarse con los estándares de su tiempo y con el mundo circundante. Por ende, es necesario crearse una razón –Roberte- al cruzar por el camino de la teología, aquella que se ha alejado del sujeto al que debe llegar su mensaje, pero cuyo lenguaje permite abrir las puertas al pensamiento razonable.

Pero este razonar se transforma en un mero juego perverso carente de fin. Esa es su perversidad:

... el motivo del juego ha desaparecido o se ha hecho a un lado, queda tan solo el juego en sí, el espectáculo [...] el juego es entonces un juego pervertido, un juego perverso, y la perversidad misma pasa a ocupar el lugar del fin: se convierte en el fin [...] Pero, al exteriorizarse, el lenguaje que ha surgido de ese juego mental esencialmente perverso adquiere también un contenido material, que lleva el juego mental al campo de la existencia física, lo hace aparecer dentro del espacio en el que se desenvuelve la vida¹¹⁰.

El campo de su expresión es el cuerpo que se reproduce y copula. El lenguaje que apela a la identidad del Yo no puede referirse o querer encontrarse reflejado en el Dios único. Por el contrario, es el cuerpo donde reside el lenguaje propio de la teología basado en la perversión y la religión. El lenguaje trasgresor de Klossowski se basa en un arte de la incoherencia, a partir de ella hace aparecer a la representación de aquello que es algo, suplemento ante la ausencia de Dios: “El orden de Dios comprende todos estos elementos: la identidad de Dios como último fundamento, la identidad del mundo como medio ambiente, la identidad de la persona como instancia bien fundada, la identidad del cuerpo como base y, finalmente, la identidad del lenguaje como potencia de *designar* todo lo demás”¹¹¹. En este sentido, Dios es incapaz de garantizar identidad y verdad alguna, la identidad se ha perdido y se enfila a multiplicarse; la ausencia de verdad es la única verdad existente.

¹¹⁰ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 21.

¹¹¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 292.

La perversión de los hombres y de los espíritus, en la tierra y en el cielo, ha permitido que varias almas ocupen un solo cuerpo ocasionando que los espíritus se mezclen y se confundan. La hipóstasis a la que es sometida Roberte es un desafío a sus creencias y a su identidad, al ser sacada de sí y multiplicar su individualidad reafirma que la única verdad es que no existe verdad alguna, mucho menos cuando nos encontramos ante la ausencia del garante absoluto: “la muerte de Dios, la destrucción del mundo, la disolución de la persona, la desintegración de los cuerpos, el cambio de función de lenguaje que no expresa ya sino intensidades [...] Dios es el único garante de la identidad del yo; y de su base sustancial, la integridad del cuerpo. No se conserva el yo sin mantener también a Dios”¹¹². Y es que la identidad entre el carácter de Roberte y los proyectos de Octave demuestran que no hay un Yo único y exclusivo que sea capaz de dirigirse conforme a los lineamientos morales que ella busca para sí, por el contrario sigue sus instintos, la fuerza de la vida y del cuerpo. No obstante, Roberte dice que Octave está equivocado al pensar que él se adentra en los pensamientos de ella, al creer que la conoce. Lo cierto es que él no sabe muchas cosas de ella que le han sucedido y las que pueden suceder más adelante, si lo supiera de inmediato Antoine lo sabría y ya no conciliaría el sueño. Y es esto precisamente lo que a Octave le inquieta: la inactualidad de Roberte, pues la intriga radica no en el actuar de la mujer en la casa, sino afuera, en público, con otros, donde solamente puede adivinar “sus movimientos de sorpresa, sus gestos en las imprevisibles

¹¹² *Ibid.* p. 294.

situaciones que dejan sus huellas sobre su supuesto horario”¹¹³. De ahí los nervios de Octave cada vez que Roberte sale a París en esas situaciones que “¡No hay más que echar una moneda para que todo empiece a moverse y se mueva a placer!”¹¹⁴.

Roberte, cuando aún era preceptora de Antoine le recomienda: “desconfía de la servidumbre a los puros espíritus, término más que pintoresco para designar las fuerzas oscuras que el trabajo y la razón disipan y la voluntad vence; desconfía de todas las máscaras que cada una de ellas puede tomar para engañarnos, a costa de la unidad de nuestra personalidad”¹¹⁵. Consejo que no es solamente para Antoine sino también para ella, quien siente la presencia de los espíritus cada vez más cerca, insoportable para quien aún se aferra a su cuerpo pero que no sabe ciertamente si éste todavía le pertenece. Durante la explicación de Roberte hacia su sobrino, entra intempestivamente Víctor, toma bruscamente de la mano a Roberte y le quita el guante que portaba, le levanta la falda por detrás dejando ver sus nalgas redondas y las acaricia. Ella lo quiere alejar, quiere rechazarlo y le tapa la boca, pero ante las caricias le quita la mano de la boca e intenta apartarlo, él le dice:

Su gesto, señora, prueba que cree un poco menos en su cuerpo y un poco más en la existencia de los espíritus. Y usted dirá con nosotros: en el principio era la traición. Si la palabra expresa cosas que usted juzga innobles por el solo hecho de ser expresadas, esas cosas permanecen nobles en el silencio: no hay más que realizarlas; y si la palabra no es

¹¹³ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 21.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 70.

¹¹⁵ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 131.

noble más que en tanto que expresa lo que es, sacrifica la nobleza del ser a las cosas que no existen más que en el silencio; pues esas cosas dejan de existir en cuanto toman la palabra [...] las palabras que usted censura no han hecho más que fabricarnos un cuerpo que nos ha sido negado a nosotros los espíritus; destruyendo éste afirma usted aquel en el que el traidor se ha encarnado¹¹⁶.

Antoine detrás de la cortina observa todo, la tensión es incontenible y deja escapar un aullido. Mientras tanto la escena deja ver a su tía con Víctor: “Roberte, con la falda levantada todavía, con una mano parece reajustar su faja o sus medias, mientras que con la otra, con la punta de los dedos, le tiende un par de llaves a Víctor que éste toca sin tomarlas jamás: pues el uno y la otra parecen detenidos en sus respectivas posiciones”¹¹⁷. Gesto suspendido que nos impide saber si se buscan o se alejan el uno del otro; la escena se nos presenta como una fotografía o una pintura donde los gestos buscan ser develados:

Lo indecente y lo licencioso exagera la conciencia de los límites en el sujeto, [...] Lo esencial de la obsesión visual de Pierre Klossowski es ese *gesto mudo* donde el espíritu trabaja sobre la carne y la palabra se suspende¹¹⁸.

¹¹⁶ *Ibid.*, 134-135.

¹¹⁷ *Ibid.* p. 136.

¹¹⁸ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, pp. 74-75. Ya apunta Nietzsche: “Más antigua que el lenguaje es la imitación de los gestos, que se producen involuntariamente y, a pesar de una restricción general del lenguaje de los gestos y de un dominio adquirido de los músculos, es tan fuerte, que no podemos contemplar un rostro en movimiento sin inervación de nuestro rostro (podemos observar que el fingimiento de un bostezo provoca, en la persona que lo ve, un bostezo natural). El gesto imitado llevaba a quien lo imitaba al sentimiento que expresaba con el rostro o el cuerpo del imitado” (Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 15ª edición, Madrid, Edaf, 2003, p. 161).

2.2.1 El enfrentamiento con los espíritus

Los relatos que a continuación se describen son ejemplos de los encuentros con los simulacros, los espíritus y los hombres; contribuyen a la desazón corporal de Roberte quien ha comenzado a multiplicarse.

Las impresiones romanas que Roberte busca borrar de su mente son aquellas que datan del otoño de 1944, cuando ella se encontraba con guantes en las manos, una máscara de lobo y ropa muy ligera. Siente entonces un estremecimiento en el cuerpo como el que Vittorio le haría sentir en sus primeros encuentros y en los acontecidos en su propia casa. Se trata de un encuentro erótico que entabla con ¿un espíritu? al interior de la iglesia:

Cerca de un pilar se discernían los contornos de un personaje demasiado gigantesco para no ser el simulacro de otro mundo: apoyado en el mango de la alabarda, vestido de lancero, los ojos brillando bajo su yelmo, irreal por completo, como si no hubiera salido bruscamente del cuadro de algún viejo maestro para espiar mi propia irrealidad¹¹⁹.

La experiencia culmina cuando Roberte es ultrajada sexualmente a manos de este simulacro, pero como juego perverso que se juega por sí mismo sin perseguir fin

¹¹⁹ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 18. Si bien es cierto ya hemos hablado del legado sadiano en la obra de Klossowski, éste se torna más evidente en los presentes encuentros perversos, donde la religión, el cuerpo y el erotismo juegan ya de manera similar en *Julieta o el vicio ampliamente recompensado* de Sade; asimismo, en estos encuentros podemos vislumbrar a Bataille, quien escribe: “La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera” (Geroges Bataille, *El erotismo*, 1ª edición, México, Tusquets, 2005, p. 96).

alguno, le siguen otros encuentros iguales o más perversos aún. El lenguaje materializado encuentra una y otra vez el campo de juego en Roberte, quien sin mayor resistencia se deja hacer por la perversidad¹²⁰.

Roberte, al salir del salón de belleza fue seguida por un hombre. Ambos fueron a parar al interior de una boutique abandonada donde un compañero de aquel los alcanzó. Entre ambos amarraron a Roberte a una barras paralelas donde lentamente y bajo las caricias de aquellos dos seres ella no pudo más que ceder al éxtasis provocado: “¡Apaguen pues!”, digo con una voz que ya no es la mía [...] Pero la luz se queda prendida y, con los ojos cerrados, bajo el girar de las hélices en el techo, me abandono delante de esos dos desconocidos...”¹²¹. Al final Roberte piensa en lo sucedido, en aquellos dos hombres y explica:

... regresar, uno de estos días, al lugar, acariciar con mis manos esas barras paralelas a las que estuvieron tan bien amarradas... esa es otra historia. Esa oportunidad particular de sentirme yo misma desde el instante en que me subí a la aventura en ese autobús hasta aquél en que, en ese piso de abajo, me hallaba suspendida y sacudida, esa oportunidad no es desde ese momento ni más ni menos que el arco tendido de mi reflexión sobre ese mediodía sin empleo. ¡Qué bueno está este cuerno! ¡Qué tranquilizante es la caída del surtidor de las fuentes bajo los castaños! ¡Qué exquisita es esta ciudad en su apacible acontecer!¹²².

¹²⁰ Brice Parain, el pedagogo, según Klossowski, a propósito escribe: “el alma tiende a disociar de la carne el lenguaje, olvidando que es por la carne y en la carne donde debe rendir testimonio a la verdad” (Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, Madrid, 1980, p. 103).

¹²¹ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 55. « Le silence est essentiel à la scène des barres parallèles, Roberte insiste sur son mutismo » (Pierre Klossowski, *La Ressemblance*, Paris, Editions Ryôyan-ji, 1984, p. 52 s. ; en Andreas Pfersmann, *L'expérience du discontinu. Pierre Klossowski et la modernité*, Revue des sciences humaines, Lille III, Paris, 1984, p. 40).

¹²² Pierre Klossowski, *op. cit.*, p. 56.

Entonces Roberte quien una vez increpó a Octave haciéndole ver que no existe nada más enfadoso que llegar al bien mediante la tentación del mal, ahora recuerda y vive en su carne la respuesta de Octave: “¿Pero qué es la tentación sino el movimiento de nuestra libertad que nos pone fuera de nosotros mismos?”¹²³. Artilugio teológico-perverso para multiplicar a Roberte en un juego artístico que cada vez se acerca cada vez más a la teatralidad.

Octave comienza a narrar lo sucedido en un salón de belleza, cerca del Liceo Condorcet. Ahí, Roberte fue asediada sexualmente por unos pubertos, y nuevamente, ella no resistió el placer de aquellas manos suaves dejándose hacer por aquellos. “Mientras Roberte, con los muslos y las nalgas escurriendo con la impertinencia de nuestros dos neófitos, se abandona a sus últimas sacudidas, jadeando y mandando a todos los diablos sus obligaciones en la Cámara, y en vez de diputada devenía puta entre Condorcet y Saint Lazare...”¹²⁴. Ella, por su parte, se encuentra bien después de su encuentro con los jovenzuelos. Ella estaba de acuerdo en ofrecerles placer, enseñarlos, mostrarles el camino del cuerpo de la mujer, ella se muestra gustosa de hacerlo.

En otra ocasión, sin duda alguna uno de los momentos más críticos que vivió Roberte al encontrarse de frente con los espíritus, data de la sesión para censurar la escandalosa obra de Octave. Roberte sale de ésta para dirigirse a su

¹²³ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁴ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 78.

residencia, se introduce por la puerta de servicio para evitar encontrarse con Octave, entra a su recamara y va al escritorio donde encuentra un portafolio, lo abre y constata que la obra de Octave no ha sido exhibida pues la ha olvidado en el consejo. Se levanta, se mira al espejo y comienza a admirarse y a retocarse el cutis, las uñas, toda ella. Se decide por tomar un baño, se desabrocha la blusa, se levanta la falda tocando con sus dedos sus nalgas, de pronto se percata que en lugar del papel higiénico se encuentra un capítulo de la obra de Octave llamado "Tácita, el Coloso y el jorobado". Va al baño a orinar, aparece entonces Víctor desnudo. Ella deja caer las hojas de la obra mientras que lucha contra la visión indicándole con el dedo la salida mientras que con voz para ella supuestamente neutral le dice "¡Salga!" pero cuando lo hace orina más y mejor. A ella le contestan "Sólo se ve lo que sale" sin que se escuche ninguna voz, la puerta se cierra y la visión desaparece. Todavía turbada Roberte comienza a desnudarse, al bajarse la falda ve en el suelo el látigo, al recogerlo e intentar levantarse descubre entre sus faldas, entre sus piernas, al soplón de las sesiones, ella intenta defenderse mientras aquel hunde su nariz entre su calzón. Entonces el Coloso le habla a Roberte comenzando por disculparse ante aquellos atropellos de parte de ellos que son sustancias simples sin cuerpo como del que ella goza adquiriendo una doble naturaleza. Usted, le dice el Coloso, pretende ser puro espíritu como en la sesión de censura, pero su cuerpo le permite aparentemente defenderse de visitas de pensamientos como los que esa noche le ha sorprendido:

Pero como no se trataba más que del simulacro de su alma creada para habitar ese cuerpo que gracias a nosotros ha podido fascinarla a usted misma esta noche, todavía es usted

libre de escoger entre una existencia sometida a los espíritus en los que usted no cree, y la vida de la carne que es el punto de llegada de los caminos de un Dios en el que tampoco cree¹²⁵.

El embate se hace más intenso. El Coloso la toma por la muñeca y comienza a tocarle los pechos, ella intenta resistir, sus pezones comienzan a crecer y endurecerse tanto produciéndole una sensación nunca antes experimentada intenta oponer resistencia pero las mordidas exactas en su cuello la doblegan, entonces ella abre sus dedos dejándose morder la yema de su pulgar estremeciéndose de la cabeza a los pies. El Coloso le reclama el que Roberte pretenda actuar como ellos, como una sustancia carente de cuerpo, pues una sustancia se compone de un alma y de un cuerpo mientras que el jorobado le quita la falda, ella le pone el tacón en la cara queriendo defenderse. Ella no acierta a manejar más su cuerpo, es inútil defenderlo, y a la vez es infinito el placer y el desbordamiento de su cuerpo. El Coloso le dice a Roberte: “No hay redención del espíritu mediante la carne perecedera, desde luego; ¿pero entonces por qué la defiende usted como un inviolable secreto? ¿No está pues de parte de la pantomima? ¿Y si no ama usted la pantomima, por qué diablos hace usted callar a los actores?”¹²⁶ Y continúa: “Si quiere que guardemos silencio sobre lo que estamos haciendo, desautorice a su cuerpo, confiese la existencia del puro espíritu. Si nosotros somos evocables, su cuerpo es revocable todavía [...] Evite pues esos pensamientos, hable y desapareceremos. ¿Se calla? Obremos”¹²⁷ Por

¹²⁵ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 74.

¹²⁶ *Ibid.* p. 84.

¹²⁷ *Ibid.* p. 86.

último, el Coloso le dicta que si la carne es un engaño la palabra es viento, espíritu, soplo; al fin y al cabo: “Roberte se encuentra a sí misma evocando los sucesos en los que se halla en tanto encarnación de la figura en que Octave desea hallarla”¹²⁸.

Entonces, Roberte comienza a reflexionar en que Octave piensa que *Roberte esa tarde* es de voluntad vulnerable. Que su cuerpo se vuelve contra ella misma para después reconstruirse en medio de la vergüenza. Él piensa que soy casta, dice Roberte, y que al cometer adulterio yo sufriré en mi alma por la idea del pecado; llevándome a esta contradicción él piensa que me pone fuera de mí misma, que entregándome a tal o cual invitado a la casa me sentiré sola en el mundo, sin Salvador, sin “mundo eterno espiritual”. Pero no se da cuenta que nosotras no somos “iguales a nosotras mismas”¹²⁹. Como mujer no cuento ni con Dios ni con el Diablo para que me veas cometer cualquier acto avergonzante *contra mí misma*. Soy encargada de la censura de las imágenes abominables, de la salud pública, de la Cámara, pero como mujer me encierro en el baño y me miro el cuerpo y me gusta, y entonces aparece Vittorio que en mi ensueño lo veo como un Coloso, que me enturbia con su soberbio miembro “el gesto de mi mano que lo intima a retirarse, aunque vacilaba ya [...] El gesto natural de una mujer que se defiende con todos los medios a su alcance, como el de golpear a su agresor –el látigo no

¹²⁸ *Ibid.* p. 52. El embate, en una situación parecida, copiada, simulada quizá “Sucumbiendo bajo el peso del gigante, Sires Ogier no opuso ya ninguna resistencia” (Pierre Klossowski, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 36).

¹²⁹ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 86.

es en este caso más que un accesorio vulgar-, es presenciado de inmediato por Octave, con una perfidia inaudita, como un gesto equívoco de mi parte”¹³⁰.

Este testimonio incita a los hombres a buscar en nosotras las mujeres ese “nuestro secreto” que no es más que vacío, continúa Roberte, Octave al querer que me quede en casa de mojitata al saberme tan bella y negarme a buscar a Vittorio con mis dedos, él quien me consoló y terminó por desnudarme para entregarnos a placeres corporales ilimitados. A los hombres les da tranquilidad ver a la mujer en casa, y les aterra verlas llenas de energía, paciencia, discernimiento, dirigir el género humano, “Allí están nuestras parejas desconcertadas: la paz, la paz entera que reina en nosotras, la toman por una laboriosa estratagema”¹³¹. Defensa férrea que hace Roberte del cuerpo que se empeña en creer como propio, parte de su yo, cuerpo que complementa su identidad; sin embargo, olvida que el “cuerpo comienza a seguir sus propias ideas -pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”¹³².

2.2.2 El simulacro como juego artístico

El cuerpo es el vehículo por donde es posible la comunicación cuando Dios se ausenta definitivamente. De este modo es posible el torbellino de multiplicidades,

¹³⁰ *Ibid.* p. 88.

¹³¹ *Ibid.* p. 95.

¹³² Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collage de France*, 14ª edición, México, Siglo XXI, 2000, p. 29.

de simulacros y simulaciones de identidad que van y vienen. El fantasma puede adquirir el carácter de simulacro al dirigir su intensidad a una intencionalidad cuando cobra un cuerpo lingüístico. La palabra representa el simulacro de manera similar al arte cuando simula. El cuerpo se dice y el lenguaje se corporaliza, de ahí que Octave, al igual que los espíritus, le diga a su esposa: “Roberte, no tiene usted más que un cuerpo para responder por su palabra”¹³³.

Veámos que en un primer momento mediante la fotografía Roberte actualiza al espíritu mediante su cuerpo despojado de sí por la realización de la hipóstasis al tiempo que Octave provoca la salida de Roberte de su cuerpo mediante el éxtasis sexual para que el espíritu tenga posibilidad de actualizarse en el cuerpo de Roberte. Proyecto que se desarrolla en un segundo momento cuando Roberte se encuentra en el baño confrontándose a los simulacros que buscan hacerla hablar mientras la agraden sexualmente: “Octave y la misma Roberte han hecho aparecer en sus palabras ese cuerpo del que ningún detalle nos es ahorrado”¹³⁴.

Roberte insiste en jugar ese juego perverso en aras de recuperarse a sí misma y escapar de las trampas del lenguaje que Octave le ha tendido para salir de sí. La sexualidad se hace perversa en el momento en que se aleja de su fin reproductivo, ahí deviene pornográfica:

¹³³ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 49. En este mismo sentido explica Barain: “cualquiera que sea la palabra que pronunciamos, tenemos que respetarla en nuestra carne, aunque sea una palabra de sacrilegio y de perdición: nuestra carne habrá agotado pronto sus tentaciones de experiencia, no podrá escapar a las condenas de nuestra palabra desde el momento en que nuestra carne no podrá servirla ni sojuzgarla: entonces nos volveremos a encontrar sometidos a *nuestra inmortal palabra*” (Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1980, p. 118).

¹³⁴ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 49.

... aloja los puros gestos del cuerpo que le da vida, que la expresa [...] la teología, que se convierte en el agente por medio del cual el lenguaje se muestra y en el que se manifiesta el espíritu, y el cuerpo, que convertido en objeto pornográfico aloja los puros gestos de la vida desprovistos de su fin, entran en relación para reflejarse entre sí y mediante ese juego de reflejos crear un nuevo espacio: el espacio del arte¹³⁵.

Es decir, en este momento a-histórico del sujeto termina por crearse una razón llamada arte:

El arte, en tanto que simulación, es en sí mismo una impostura, pero es *un error creador de forma* [...] No hay relato ni personaje en el relato que no se transforme, ya sea para satisfacer una lógica narrativa permanentemente extraviada, ya sea para ilustrar los fantasmas de tal o cual personaje sobre sí mismo o los otros. De modo tal que el incómodo lector sabe que todo el tiempo puede vérselas con máscaras, paciencias. A él le toca correr el velo para ver la imagen original oculta detrás. A no ser que el velo se desgarre en el interior de sí mismo...¹³⁶.

2.3.3 El binomio ver y hablar

Klossowski plantea que la verdad se edifica sobre simulacros e imitaciones artísticas que se delinean conforme a su carácter teatral¹³⁷. Estos simulacros se

¹³⁵ *Ibid.* p. 22.

¹³⁶ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 83.

¹³⁷ Más adelante el teatro cobrará suma importancia en la obra klossowskiana, *Vid., Infra*, p. 107 ss.

edifican encima del binomio ver-hablar, cuerpo-lenguaje, donde la perversidad es la potencia misma del cuerpo mientras que el error es propio a la teología reflejándose uno en el otro siendo por un lado pantomima y por el otro razonamiento¹³⁸. Esto es, por un lado tenemos el cuerpo de Roberte siendo poseído por los invitados, Víctor, los niños, los hombres, y por otro lado por los espíritus; es su cuerpo el que argumenta silogísticamente ante ellos con la pantomima y la mímica. Si ella hablara dejaría de suceder todo, como le sucede a Acteón. En este sentido, el que mira fragmenta al que es mirado, y a su vez el que mira disuelve su Yo en la multiplicidad de miradas. El que es mirado es obligado a salir de sí mismo por la mirada, miradas que pesan sobre su identidad, la cual es disuelta cada vez que es entregada a otro, por ejemplo, a los espíritus. De esta manera el que mira también comienza a ver a través de la mirada de los otros. De ahí viene el parentesco entre el ver y el hablar, siendo lo único que se puede hacer frente a los espíritus y simulacros es la utilización de la palabra: “El lenguaje es a su vez el doble último que expresa todos los dobles, el simulacro más alto”¹³⁹. Cuando la vista es perversa así lo es la palabra, pues de la vista no se hacen los simulacros, sino que se habla de ellos. Cuando se habla de los espíritus, se les nombra, al nombrarlos se les quita el nombre, o mejor dicho, se descubre bajo su nombre la multiplicidad de lo que no se nombra, “se dan bajo la misma palabra muchas cosas que ver, como el ver da en una mirada muchas cosas de que hablar”¹⁴⁰. Esto es lo que ocurre con Roberte cuando Octave la denuncia ante el espíritu, al nombrarla el espíritu descubrirá todo lo que se oculta bajo ese nombre

¹³⁸ *Vid., Supra*, nota 22.

¹³⁹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 284.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 285.

suyo. En esta sentido dice Deleuze, Klossowski recupera de Tertuliano la idea de *solecismo*, que quiere decir que un gesto puede dar a entender lo contrario a lo que se afirma con las palabras -tal como lo hemos visto en los pasajes donde Roberte se deja enfrentar por los simulacros-: “si el lenguaje *imita* a los cuerpos, no lo hace mediante la onomatopeya, sino mediante la flexión. Y si el cuerpo imita al lenguaje no es por los órganos, sino por las flexiones [...] La verdadera repetición se dirige hacia algo singular, incambiable y diferente, sin „identidad”¹⁴¹. En lugar de cambiar lo semejante y de identificar lo mismo se trata de *autenticar lo diferente*. En el lenguaje el espíritu es capaz de atrapar el cuerpo, sus gestos, su repetición. Esta es la que autentifica la diferencia, la multiplicidad. Cuando Roberte es enfrentada por el Coloso y el Enano ella se encuentra ante una disyuntiva: o su silencio es impuro como lo son sus palabras provocando a los agresores, o su silencio es puro como sus palabras y el lenguaje es silencioso. En el primer caso se trata de un “lenguaje puro silencio-impuro”, el segundo “lenguaje impuro-silencio puro”. Por un lado, el lenguaje reúne bajo su cobijo un Yo que es idéntico a sí mismo y que calla ante los embates de los espíritus que luchan por desintegrar esa identidad. Por otro lado, el lenguaje es impuro y arremete contra el cuerpo mientras éste acierta a guardar un silencio inocente. “Si se prefiere, la alternativa está entre dos purezas, la falsa y la verdadera, la de la responsabilidad y la de la inocencia, la de la Memoria y la del Olvido”¹⁴². En el fondo esta disyuntiva tiene su raíz en la teología. Si nos remitimos a ella reconoceremos en Dios al primer traidor, pues él traiciona a los soplos, a los alientos, a los espíritus

¹⁴¹ *Ibid.* pp. 287-288.

¹⁴² Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 131.

cuando se encarna y se hace hombre. Lo anterior parte de la idea de que un espíritu tiene identidad cuando vive en un cuerpo, al morir éste el espíritu se vuelve múltiple, haciéndose patente la resurrección de la carne para poder adquirir inmortalidad.

2.3.3.1 La traición del verbo

En el principio, dice la Biblia, era el Verbo, pero el empleo irreflexivo de éste deja ver que su verdad está representada en el cuerpo, un cuerpo que ya no se pertenece, por lo que Klossowski nos invita a pensar que en el principio no era el Verbo sino la propia traición:

Al encarnar, entrando a la vida, el Verbo ha traicionado la quietud del espíritu, convirtiendo su silencio en voz; pero también la voz entrega el movimiento de la vida a la quietud del espíritu [...] De la suma de traiciones, traición del espíritu al espíritu al buscar realizarse en el cuerpo, traición del cuerpo al cuerpo al dar realidad al espíritu a costa de su autonomía, surge el movimiento de la vida y éste se detiene al ser encerrado por el arte [...] El arte se ha hecho posible invirtiendo la dirección en que deban actuar las fuerzas: el espíritu sirve a la vida: la vida sirve al espíritu¹⁴³.

El arte representado se basa en la fuerza incoherente de la vida desde la cual obtiene su coherencia al hacerse visible en el campo de la representación. Es en el arte donde se halla la capacidad de mostrar al puro espíritu por medio del

¹⁴³ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, pp. 28-30.

lenguaje en un mundo del que Dios se ha ausentado. Y como hemos visto es el cuerpo donde es reflejada la actividad artística: “El cuerpo también encierra la capacidad de que su lenguaje, los gestos y movimientos a través de los que se expresa, cree una serie de silogismos en cuya disyunción se va mostrando una doble intencionalidad que contradice la autonomía unitaria de ese cuerpo”¹⁴⁴.

El punto central radica en preguntarse por qué Jesús decidió encarnarse y aún resucitar. Tertuliano puso la pregunta sobre la mesa discutiendo con los marcionistas, por un lado el teólogo cuestiona el desprecio de la carne en el cristianismo mientras Cristo mismo asume un cuerpo como el de cualquiera. Por su parte, los marcionistas alegaban que el cuerpo no se trataba mas que de un simulacro, una ficción que servía para velar la divinidad de Cristo. Pero tertuliano replica que, asumiendo que el cuerpo de Jesús es una simulación, debemos entonces aceptar que los sufrimientos, la pasión de Cristo, lo es también. Klossowski asume la herencia de Tertuliano en su pensamiento. Asume, claro está, que los soplos son encarnaciones, como lo señala Foucault al subrayar que los simulacros son seres humanos¹⁴⁵. Los seres expulsan esos soplos, residuos de las emociones que albergan esos cuerpos: “En las leyes de los soplos se desata la preeminencia de la palabra, como si ella expresara una intensidad de

¹⁴⁴ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 28.

¹⁴⁵ Michel Foucault, *La prosa de Acteón, seguido de “Arqueología de una pasión”, presentación*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1995. p. 11.

voluntad en el soplo, tan fuerte que puede llevarla a la vida tangible de la carne”¹⁴⁶.

La traición se entiende como el consumirse por los demonios interiores, consumarse en la no-identidad, ser incoherente. “Traicionarse es dejar escapar lo que se quería ocultar”¹⁴⁷. El cuerpo se ha tornado entonces en parte de la pornografía al no existir garantía alguna para la coherencia única en la que podría mostrarse la identidad del Yo. Teología y pornografía interactúan perversamente en el cuerpo haciendo de la primera la regla de la vida.

El proyecto artístico ahora se desarrolla en el análisis que hace Octave de las pinturas de Tonnerre; veremos el gesto artístico como simulacro corporal del lienzo.

2.2.4 El gesto del arte

Octave se propone analizar las pinturas de un pintor desconocido llamado Tonnerre, las cuales parecen sacadas de la vida misma, es la búsqueda de la pornografía en los cuadros artísticos resguardados de simulacros y espíritus:

¹⁴⁶ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 135.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

Para Octave, el artista, que encuentra su “intención” reflejada en las obras de Tonnerre que describe, su objeto, el material con el que realizará el simulacro al que el arte da forma y que se convertirá en la apariencia de los fantasmas que lo obseden en tanto perverso por necesidad, en tanto conducido por el carácter mismo de la vida al tener que dar realidad a los “espíritus”, es Roberte, en principio, no es un objeto, tiene una identidad propia, una voluntad, personal o, al menos eso supone ella, porque desde el punto de vista de Octave, desde el conocimiento que entrega la teología, su ateísmo, al negar la existencia de un centro del que nace todo sentido, la despoja a ella también de la posibilidad de tener un centro en el que se reflejaría el Centro absoluto y que obtendría su verdad del hecho de ser a su vez reflejo de ese Centro. La muerte de Dios implica también la muerte del hombre en tanto identidad cerrada, dueña de una naturaleza permanente, capaz de vencer a la muerte¹⁴⁸.

Por ello Roberte afirma con empeño que la mujer es la viva representación del ateísmo contemporáneo, sabe que es la verdad del cuerpo representado y la verdad del espíritu lo que se encuentra en juego con base en la identidad del Yo. La desaparición de Roberte que permite la aparición de Roberte como puro espíritu, es la Roberte que siempre Octave imaginó, la cual no deja de ser mas que un nombre, un soplo que disuelve en el aire la identidad de Roberte como tal otorgando plena libertad al cuerpo bajo el cobijo del ateísmo. En este sentido, el arte edifica un centro coherente para el mundo desértico a partir del cuerpo como centro mismo coherente, donde los simulacros y espíritus confluyen materializándose y siendo representados como un espectáculo, de modo que el espíritu proclama el triunfo sobre la carne ayudado por la perversidad:

¹⁴⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 44.

... en última instancia, la perversidad absoluta, al negar la verdad de la identidad personal, niega la importancia del hombre en la vida, niega la justicia, niega toda organización social, puesto que el movimiento mismo de la vida incluye la injusticia, incluye la presencia de la muerte; y este razonamiento de la perversidad, la hace también atea: la identidad personal sólo puede existir como reflejo de una identidad absoluta que le daría un alma inmortal y la destinaría a gozar o pagar eternamente por sus actos temporales, como lo afirma el cristianismo [...] No hay alma individual inmortal, no hay identidad; no hay más que vida y por lo tanto muerte e injusticia en tanto realidad de la vida: el perverso afirma su derecho a la perversidad¹⁴⁹.

Perversidad cultivada por Octave a través del ateísmo, el retorcimiento de los argumentos teológicos y la denuncia al puro espíritu. Sin embargo, va más allá: busca la realización de su proyecto también a través de las obras del imaginario pintor Tonnerre.

La reproducción de los fantasmas implica producir falsedades, por ejemplo la obra pictórica de Tonnerre representa situaciones que permanecen ocultas, dispuestas a ser develadas por el espectador que sabe mirar los gestos, aparentemente, sencillos de los personajes. Octave busca develar los gestos de Roberte buscando incesantemente a las otras Roberte, su inactualidad, el desprendimiento de sí en las pinturas, pues “Él no confía nunca en su propia versión de Roberte, experimenta siempre un *sentimiento de inactualidad* con la Roberte que se ofrece

¹⁴⁹ *Ibid.* pp. 51-52.

a su mirada, como si siempre que él la mirase, algo de ella estuviese ausente”¹⁵⁰. Para lograrlo, es necesario diversificar las miradas de los otros para producir más imágenes, desintegrando por la mirada la identidad del que mira tal como sucede con la propia del que es mirado:

... los cuadros imaginarios y las escenas que no lo son menos, representan [...] el papel de lo inimaginable y, por modo de un lenguaje rigurosamente reflejo, se ven (esto es, en efecto, casi visible) sacados de lo inmediato, que es un lugar, para ser introducidos en el de una reflexión donde el principio todo se suspende y se detiene en el umbral mismo de la visión, después se refleja, es decir, se desdobra, se disuelve, hasta retirarse en la pura invisibilidad abstracta...¹⁵¹

Al denunciar a Roberte ante el espíritu es sobre todo *nombrarla* reconstruyendo el objeto al otorgarle un nombre, haciendo de éste un simulacro. Para que la representación alcance su meta desde el simulacro es menester que el espectador considere a la representación como una mentira, una ficción, una imagen enmascarada, y también que pierda conciencia de la máscara: “una de las funciones esenciales del arte es el placer de la simulación, la impostura misma. Porque para Pierre Klossowski, como para Nietzsche, la impostura es un valor superior a la verdad”¹⁵².

¹⁵⁰ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 46.

¹⁵¹ Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, p. 153.

¹⁵² A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p.43.

De ahí que Octave se encuentre reflexionando sobre el por qué algunos piensan que se comete solecismo con el gesto¹⁵³, cuando un movimiento corporal insinúa lo contrario a lo que se dice verbalmente. Cuando esto sucede el gesto dice algo, pero cuando el gesto se encuentra en una pintura solamente calla, al contrario de los cuadros vivos que se dan en la mente del artista antes de plasmarlo en la tela:

Entonces se realizaba el proceso inverso; uno se inspiraba generalmente en un cuadro célebre vivo en el espíritu de todo el mundo para reconstruirlo muy a menudo en un salón, con la participación de personas, actores improvisados, y se divertía mostrando, con la más grande fidelidad de los gestos, las poses, la luz, el efecto que se suponía producido por la obra maestra de tal o cual artista. Pero no se trataba simplemente de la imitación del arte por la vida —ése no era más que un pretexto. La emoción que se buscaba era la de la vida dándose en espectáculo a sí misma, la vida permaneciendo en suspenso...¹⁵⁴.

Para Octave, el artista crea lienzos donde aparecen simulacros¹⁵⁵ que reflejan sus propias obsesiones como perverso que es; incansablemente busca a Roberte, aquella que ya es otra, otras Roberte, cumpliendo con su papel de artista que acabó con su identidad: “el yo personal de Roberte, se ha posesionado en última instancia de su alma a través de su cuerpo, el artista es la primera víctima de la creación, el primero que, contemplándolo desde afuera, está excluido, no tiene lugar en el espacio cerrado del arte, de los puros espíritus¹⁵⁶. Ejemplo de ello es la

¹⁵³ “El solecismo, literalmente empleo erróneo de formas existentes, se convierte en regla de juego de arte, ya sea en los cuadros de Tonnerre o en los guiones de Octave” (*Ibid.*, p. 41).

¹⁵⁴ Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 14.

¹⁵⁵ “Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar a la existencia estética” (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 259).

¹⁵⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 54.

pintura *Lectura interrumpue* de Tonnerre donde Octave ve en la obra a un niño y a una mujer, descubriéndola como objeto de deseo por la posición en que está colocado su brazo, gesto del arte plasmado en la tela. El análisis es ampliamente detallado por parte de Octave, y según él ese es principalmente el problema: “es que nos vienen al espíritu demasiadas palabras ante ella, palabras que el pincel debería reducir al silencio”¹⁵⁷. La pintura entonces sirve de pretexto a Octave para realizar un análisis donde interviene el lenguaje del cuerpo plasmado en un gesto: “Pierre Klossowski exagera la discontinuidad de lo vivido por la posición „en suspenso” de los personajes de sus grandes cuadros o la cámara fija de la secuencia de un film.

2.2.4.1 Los simulacros del gesto

La escritura presenta y representa simulacros, simula la vida, los personajes, las situaciones, el mundo, la misma escritura: “Escribir y representar significa simular y desdoblar”¹⁵⁸.

Klossowski mismo se enfrentó al problema de ver que sus dibujos no eran *mirados* sino analizados conforme a su obra, a su escritura: “No miraban mis dibujos sino que *leían* mis composiciones como si fueran el suplemento gráfico de mis

¹⁵⁷ Pierre Klossowski, *Roberte esta noche*, 1ª edición, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 63. *Cfr.* André Chastel, *El gesto en el arte*, 1ª edición, Madrid, Siruela, 2004. En esta obra Chastel nos habla de los gestos y posturas en la pintura renacentista, regida por el *signum hipocraticum*, gesto de Harpócrates, Dios del silencio.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

elucubraciones, reduciendo mi búsqueda a diversión caligráfica”¹⁵⁹. Él, como productor de simulacros, busca en su escritura que las situaciones en que se ven involucrados los personajes provoquen la pérdida de identidad del cuerpo. Para ello hay que saber ver y desde muchos y diferentes puntos referentes. Espiar, develar, fotografiar, dibujar, pintar, representar de nueva cuenta ver y mirar los gestos, incluidos los emblemas como lo es el guante¹⁶⁰: “*sorprender* los gestos para *suspenderlos* un instante, comentarlos, interpretarlos, cambiarlos de un personaje a otro”¹⁶¹. Si el cuerpo habla lo hace a través de los gestos, estos es, mímica del cuerpo para decirse.

2.2.2.4 El simulacro de la divinidad

Las novelas y ensayos escritos por Klossowski no son el único medio por el cual se refiere al problema de la identidad y los simulacros. También echa mano de los mitos: *El baño de Diana*¹⁶² y sucesos históricos: *El Baphomet* para a partir de ellos narrar acontecimientos donde la identidad, los simulacros y la traición son

¹⁵⁹ Catálogo *Beteau Savoir* citado en *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁰ “Para el autor de Roberte, el guante es un verdadero *emblema*, en tanto que *lo emblemático representa la imposible transmisión de un secreto individual* muy íntimo [...] pueden considerarse detalles del accesorio erótico, pero son ante todo *prolongación del pensamiento*. En la dificultad tentativa de alcanzar parte de lo incomunicable, el accesorio juega como revelador de la polisemia del gesto” (*Ibid.*, p. 65). Y apunta Barthes: “¿El lugar más erótico del cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión [...] es la intermitencia, como bien ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); ese es el centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición” (Roland Barthes, *El placer del texto*, 14ª edición, México, Siglo XXI, 2000, p. 19).

¹⁶¹ A. M. Lugan-Dardigna, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶² Klossowski también escribe un texto titulado *Origines cultuelles el mystiques d'un certain comportement des dames romaines*, donde las divinidades eran representadas a través de simulacros sexuales, adulterios divinos, simulacros de los simulacros; obra que no solo tiene que ver con *El baño de Diana*, sino también con el teatro de la sociedad *El apuntador*. (*Ibid.*, p. 53).

elementos esenciales al texto. En el caso concreto de *El baño de Diana* observamos que aunque la belleza y el engaño son propios a los dioses, al hombre esto poco le importa o acaso finge no importarle y termina inevitablemente al interior del camino trazado perversamente por la diosa; el simulacro del hombre está por mucho muy lejano al simulacro divino. En dicha obra se narra cómo el cazador que ve o quiere ver a Diana pierde su identidad en el incidente de observar a la divinidad desnuda. El mito interpretado se nos aparece como mito en el lenguaje, pues dona su sentido como tema de la mitología propia a Klossowski; a partir de dos nombres, Diana y Acteón, nos entrega una historia que crea un mundo y de éste mundo nace el mito que aparece en nuestro presente: mito antiguo en nuestro tiempo. Para acceder a este mundo nos preguntamos:

¿Será a los teólogos a quienes preguntemos si de todas las teofanías que se han producido nunca, hay alguna más desconcertante que aquella en la que la divinidad se ofrece y se sustrae a los ojos de los hombres bajo los encantos de la virgen resplandeciente y mortífera? [...] Regulado el movimiento incesante entre las más bajas regiones en las que tendemos a caer y las más altas a las que aspiramos, el acto de la virgen nos previene contra las más bajas, donde ella reina, no obstante, *possible*, del mismo modo que su media luna nos guía en la ascensión a las más altas, donde ella habita *imposeída*¹⁶³.

En el texto, por un lado, tenemos a Diana, equivalente a Ártemis, quien cuida de las mujeres devotas a ella procurándoles un parto apacible ajeno a las complicaciones, y que resguarda su rostro celosamente de los hombres pues a

¹⁶³ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 5.

ellos les está prohibido depositar su mirada masculina sobre su cara, divinidad imposible y lejana a la condición humana.

Por otro lado encontramos a Acteón primo del dios Dionisos quien le transmitió por el parentesco dificultades ocasionados por el éxtasis desenfrenado y sin control como le ocurrió a Ágave y Semele. Éste no se explicaba por qué la diosa se ocultaba en los bosques ajena a los hombres anhelantes de verla y no pudiendo contener su interés se propuso ir en su búsqueda dispuesto a develar el secreto. Sin embargo, lo que Acteón no sospechaba era que se enfrentaba a un simulacro, odisea que nos recuerda a “Orfeo, Penteo, Narciso o Semele”¹⁶⁴ hasta devenir Dionisos, figura de la alteridad y el desfragmentamiento cuando ha ocurrido la muerte de Dios. Vemos pues, como señala Michel Foucault, que en Klossowski se encuentra de nuevo la experiencia pródiga: la del Mismo, el semejante, la cual encuentra en el cristianismo el orden del desorden del pensamiento, nuestro pensamiento.

La diosa “Diana prueba su arco de *plata* cuatro veces: lo prueba contra cuatro objetos: la primera vez, contra un *olmo*, la segunda, contra un *roble*, la tercera, contra una *fiera*; la cuarta, contra una *Ciudad de los malvados*”¹⁶⁵ Esto es, Diana deja ver una afinidad entre lo animal y lo psíquico, además de una *afinidad contradictoria* entre lo psíquico y lo espiritual encubierto por la máscara de la maldad, es decir, une el reino mineral, vegetal y animal a través de la palabra con

¹⁶⁴ Pierre Klossowski, *El baño de Diana, Presentación*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. XX.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 13.

la ciudad de los malvados, y cuando dispara con su arco de plata las flechas a un roble, a una fiera o a la ciudad, abre las puertas a la moral, esto es, se deja alcanzar por lo humano, al mismo tiempo se abren las puertas a la trasgresión, mundo divino y moral, animal y maldad, psíquico y espiritual: “Actitudes, actos, signos, emblemas, la sitúan y a través de ellos visible la esencia divina que en esas actitudes, actos, signos y emblemas se muestra, tiene que tomar una forma humana”¹⁶⁶.

Este es el mito que se nos muestra y que se tambalea entre lo interior y lo exterior, entre los hombres y los dioses, donde lo que rige es el pensamiento y las apariencias son nada. Se entiende que el simulacro en Klossowski, es el movimiento de su lenguaje, una imagen opuesta a la realidad. Representación que a la vez que manifiesta se oculta, invitación a tomar un signo por otro, incluso por su contrario, simular es venir juntos. Los signos son empleados por los lingüistas enmarcados dentro de un contexto nunca autónomo, en cambio en la religión evocan el signo auténtico. Un signo que dice algo, luego otra cosa o ya lo había dicho sin saber esto o aquello, es el simulacro, aquel que dice de manera simultánea simulando algo diferente a lo que enuncia¹⁶⁷, su imagen deja ver una verdad en retroceso. Klossowski desde las profundidades del cristianismo ha recuperado el simulacro que tiene reglas, ocasionando un vuelco de situaciones en un momento preciso (el bueno se vuelve malo), pero este descubrimiento revela más incertidumbres, se profundiza el misterio, deviniendo el simulacro es

¹⁶⁶ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 34.

¹⁶⁷ *Vid. Supra* nota 58.

un ser humano: Diana, Roberte, Acteón, Octave. ¿Quién da más señales de signos que un humano? Señas, guiños, muecas, pantomima.

Esta historia vuelta a contar tal como fue narrada anteriormente solamente sería pura recreación, el narrador sería un Gramático, tal como identificaban a los últimos poetas paganos los teólogos cristianos, quienes utilizaban la retórica para argumentar en el vacío, llegando a hacer aparecer lo desaparecido a través del lenguaje. De este modo el Gramático puede traer un mito al presente interpretándolo: “El narrador tendrá que moverse continuamente entre la evocación y la interpretación, consiguiendo que una y otra se alimenten entre sí, que la imagen se abra a su significado y la exposición del significado provoque la aparición de otra imagen”¹⁶⁸. Klossowski se guía como los Gramáticos en Diana y Acteón. Su experiencia no da cabida a una verdad pero permite la creación de discursos y fábulas constructoras del lenguaje propio a Klossowski.

Diana después de cazar toma un baño, un aseo que le quita el sudor y la sangre de su labor útil. Acteón toma al pie de la letra esta actitud: “Cree que Diana está realmente “cansada por la caza” que “está sudorosa”, que necesita “refrescarse”, que éste será el momento preciso para una demostración irrefutable de la *presencia real*”¹⁶⁹. Se le ocurre entonces a Acteón la idea de convertirse en un ciervo, en una presa buscando ser cazada. Al dar con los ciervos comienza a imitarlos, realiza sus gestos como si fuera uno de ellos para que los perros de

¹⁶⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 33.

¹⁶⁹ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 18.

Diana lo persigan y lo encuentren, ella proseguirá a cazarlo para luego conducirlo a su recinto sagrado, dejándolo en un lugar cercano a ella mientras se asea. Estas eran las cavilaciones de Acteón quien ya para entonces deliraba no sabiendo ya si era Acteón o era ciervo, pero si era el ciervo temía dejar de serlo¹⁷⁰.

Pensamientos revolucionados que dejan ver con mayor nitidez la cercanía genealógica a Dionisos:

¿Conocía Acteón su propia leyenda y llegó a sabiendas al delirio? ¿O bien *esta leyenda lo precedió siempre*, y en su delirio era demasiado simulado, demasiado concertado, demasiado lento para que pudiera jamás *alcanzarla*? Acteón deliraba en efecto, porque *sabía que deliraba*. Y porque dudaba de la castidad de Ártemis, dudaba también de su propia metamorfosis. Entonces Acteón, temiendo no ser Acteón, *mató* al ciervo, le cortó la cabeza y se la puso. Y sus propios perros, habiéndole reconocido, se apartaron y lo dejaron¹⁷¹.

Diana lo sabe todo y comienza a jugar con Acteón. Ella invisible ve a Acteón imaginándola a ella desnuda, poseíble, Diana entonces se forma un cuerpo más sólido mientras más profunda es la imagen de Acteón:

Ciertamente, cuando Diana invisible observa cómo Acteón se la imagina, piensa en su propio cuerpo; pero ese cuerpo en el que va a manifestarse a sí misma, lo toma de la imaginación de Acteón: cierva, osa, o la forma que él deseaba, pero a ella misma le

¹⁷⁰ El ciervo –simulacro- reaparece en *El Baphomet*: “se veía en el bosque cazando un ciervo cuando el animal dejaba de huir de pronto y volvía la cabeza hacia él: aunque la coronaran sus cuernos, la cara era la de un doncel” (Pierre Klossowski, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 28).

¹⁷¹ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 23.

interesaba manifestar su propio principio, una forma que hubiera aterrado a Acteón y lo hubiera mantenido a distancia. Pero muy al contrario: adorable como diosa, quiere serlo también como mujer, en un cuerpo que, en cuanto se ve, trastorna a cualquier mortal [...] los dioses han enseñado a los hombres a contemplarse a sí mismos en el espectáculo, del mismo modo que los dioses se contemplan a sí mismos en la imaginación de los hombres¹⁷².

El lenguaje ha hecho posible un cuerpo para Diana. Y ella será cada vez será cuerpo al incrementar el pensamiento de Acteón que la mira¹⁷³. La diosa entonces pacta con un demonio intermediario¹⁷⁴ que será el sueño, la imaginación de Acteón y el espejo de Diana, siendo el papel del demonio el simulacro de Diana dejándose poseer por Acteón. En el relato se corrobora que los demonios a veces son intermediarios entre hombres y dioses, pero la mayoría de ocasiones son mimos de su propio papel. Ahora Diana se ve en el espejo, quien se trata de un demonio, convirtiéndose en el objeto deseado por Acteón. Mientras que Diana se convierte en espectadora, su cuerpo invisible y divino será espectador de Acteón creyendo poseerla cuando se trata de un demonio. Este demonio interlocutor se divide en tres regiones propias a la de los teólogos y metafísicos: la de los dioses, sus congéneres (ambos inmortales) y la de los hombres mortales. Escribe Foucault:

¹⁷² *Ibid.*, pp. 27-28.

¹⁷³ *Ibid.*, *presentación*, p. XX.

¹⁷⁴ « Ce que vous prenez pour vision n'est qu'illusion blasphématoire, images impies inspirées non par Dieu mais par les démons » (Alain Arnaud, *Nihil sine visione sive visione omnia*, Revue des sciences humaines, Lille III, París, 1984, p. 80).

Diana en el baño, la diosa que se esconde en el agua en el momento en que se ofrece a la mirada, no sólo la desviación de los dioses griegos, es el momento en donde la unidad intacta de lo divino “refleja la propia divinidad en un cuerpo virginal”, y de esta manera se desdobra, distanciándose de sí misma, en un demonio que la hace aparecer casta y al mismo tiempo la ofrece a la violencia del Macho Cabrío, y cuando la divinidad deja de resplandecer en lo claro del bosque para desdoblarse en la apariencia donde sucumbe justificándose a sí misma, entonces sale del espacio mítico y entra en el tiempo de los teólogos. La huella deseable de los dioses se recoge (tal vez se pierde) en el tabernáculo y en el juego ambiguo de sus signos¹⁷⁵.

El mito, la teofanía de Diana tiene dos consecuencias: la primera es la suspensión del tiempo nuestro, permitiendo que tampoco se lleve a cabo reflexión alguna sobre el tiempo, abriéndole paso al tiempo mítico o a la suspensión del tiempo propia al mito. La segunda se da cuando Acteón piensa en verla sumergirse y continuar su baño, caer en la trampa del simulacro. Entre ambos protagonistas el demonio realiza sus “indiscreciones teológicas, y Acteón, que sorprende de este modo a Diana reflejada en la reflexión, vulnera ya la más íntima simplicidad de la diosa; o, más bien, esta simplicidad se le escapa y es sustituida por la complejidad del demonio”¹⁷⁶.

Diana ha utilizado a un demonio intermediario para que sea su propio simulacro ante la mirada de Acteón, ese demonio es Klossowski, inspirador del deseo.

¹⁷⁵ Michel Foucault, *La prosa de Acteón*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1995, p. 35.

¹⁷⁶ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 44.

El asceta debe perseguir a Diana hasta la verdadera fuente donde toma su baño yendo hacia el inicio de las palabras, donde comienza la reflexión de la diosa, hecho esto la diosa mostrará su cuerpo desnudo. "...pobre cazador en la *oscura noche*, falso asceta a *plena luz del día*: - pues Diana no deja nunca de reflejar su castidad en su cuerpo aparente: -¡oh, círculo vicioso!..."¹⁷⁷.

Diana ha *depuesto* sus armas. A cambio, sus manos, no tocan las armas sino que se disponen a lavar su cuerpo, pero al mismo tiempo un gesto aparece en ellas, es el pudor que aparece al revelar lo oculto, descubren un vientre fecundable y más abajo las manos cubren vergonzosamente el pubis y los dedos rozan la vulva, treta del demonio para mediante estas imágenes increíbles por visibles ocultan en lo más profundo los secretos de Diana. "Impasible en el ser que habita un cuerpo inefable, hecho de silencio, pero sometida en su teofanía a las emociones de un cuerpo en el que se sabe deseada, Diana casta se expone a la vergüenza de ofrecer encantos decibles; y, porque es *impasible*. Diana se ruboriza ante Acteón, *Diana se ruboriza de su castidad*"¹⁷⁸. Son las palabras las que describen en *El baño de Diana* el momento en que Diana juega, finge estar cansada, sumerge su hermoso cuerpo desnudo en el agua para bañarse. La divinidad aparece por las palabras cuando el Gramático se enfrenta al espíritu, invitando al ciervo a salir de sí buscando alcanzar el absoluto a costa de su propia identidad: "La identidad secreta del cazador que quiere el absoluto, que espera hallarlo a través del

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 53.

desarreglo de los sentidos en el que se disolverá su propia identidad, se encuentra en esa identificación con la del poeta, cuyo ámbito natural es la trasgresión”¹⁷⁹.

Allá va Acteón a su aventura donde no escucha o no puede escuchar esa voz que le dice: *allá tú*. Se adentra al bosque en busca de la diosa en forma de ciervo. Ella acaba de echarle agua con una mano al cuerpo del animal. En ese momento o se termina la teofanía o admite a Acteón en el último de sus ritos. Cuando el agua cae en sus ojos cegándolo momentáneamente viendo abrirse los labios divinos e infernales. Él lame la palma de la mano de la diosa, ella estremece sus piernas, gime, grita y ríe a través de las voces de sus ninfas. Cuando Acteón ve a la diosa desnuda no puede decir lo que ve, si así lo hiciera dejaría de ver y piensa que no debe estar allí y que por eso está allí, el absurdo de los opuestos nos remiten a lo imposible, la trasgresión que une al hombre con lo divino se basa en lo imposible.

En este sentido vemos que:

El Baño de Diana es un acontecimiento imprevisible y exterior a Acteón; el Baño de Diana está fuera: para descubrirlo, Acteón no tiene que situarlo en tal o cual lugar, sino salir de su propia mente; y lo que entonces ve se produce *más allá* del nacimiento de toda palabra: ve a Diana bañándose y no puede decir lo que ve. Incluso si deambula con la intención de sorprenderla, su vagabundeo es como una vuelta al estado anterior a la palabra [...] *No puedo decir qué era lo que yo veía* [...] *ve* porque *no puede decir* lo que ve: si pudiera decir, *dejaría* de ver. Pero Acteón, que medita en la gruta, atribuye a *Acteón llegando de*

¹⁷⁹ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 35.

*improvisado al recinto sagrado donde se baña Diana las siguientes palabras: yo no debería estar aquí, y por ello estoy aquí. Pero la experiencia real se reduciría a la proposición absurda: yo debía estar aquí porque no debía estar aquí*¹⁸⁰

La mirada también aparece como signo del deseo cuando el cazador Acteón anhela, desea ver a la divinidad Diana desnuda durante su baño, y ella se sabe mirada.

El error no se consuma en privación no de aquello que generó el mal, la mirada extraviada, sino de aquello que daría un cuerpo duradero a esa apariencia o exposición: la palabra. Imposibilidad de decir lo que se vio: la visión de lo ajeno no repara en su irrealidad hasta que lo otro no se muestra como un fondo aterrador en la mirada propia¹⁸¹.

La relación humana del cazador Acteón y la divinidad de Diana se encuentra el arte. Acteón el cazador se convierte en un poeta, en un artista que busca nuevos horizontes, en tanto Diana une los tres reinos haciendo posible la trasgresión y la perversidad¹⁸². Cuando Acteón ve a Diana desnuda durante su baño se muestra seguro de las consecuencias que traerá su acto, el cual no es accidental sino incidental. La teología entonces se torna como un juego que juega el artista, demonio intermediario en la obra, conduciéndonos a pensar nuevamente en los *Holzwege* de Heidegger “el arte subraya su relación con lo sagrado y hace evidente esa unión entre lo divino y el pensamiento en la que él mismo encuentra

¹⁸⁰ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1980, p. 47.

¹⁸¹ *Ibid.*, presentación, p. XIX.

¹⁸² *Ibid.*, p. 35.

su posibilidad y su sentido”¹⁸³. Tal vez se trate de una batalla librada frente al espejo, pues quien mayor símil es a Dios es el genio maligno cartesiano; y Klossowski lo descubre en *El baño de Diana* para acercar a Acteón consumado por el deseo donde su experiencia nos remite a pensar el papel del genio maligno, que no terminamos de entender si es similar a Dios, si es un impostor o si es efectivamente Dios en un mundo que ni es cielo, infierno o limbo, sino nuestro propio mundo.

Entonces Acteón siente estar cerca de su meta. Hombre y divinidad juegan hasta que ella abre su brazo descubriendo la axila por donde el animal mete el hocico alcanzando con su lengua el pezón “en el más magnífico cuerpo que ha adoptado hasta ahora, Diana se estremece...”¹⁸⁴, el ciervo se deja acariciar y seducir por las ninfas en interminables juguetes; lo conducen a las piernas de Diana, le levantan el vestido descubriendo sus piernas y su sexo, acercan al animal y ella lo acepta entre sus piernas: “Diana sólo juega el papel de su propio simulacro, y esto será la perdición de Acteón, que se deja atrapar en la trampa de la imagen del ídolo [...] Acteón perderá su identidad por creer en el simulacro, como Théodore pierde la suya en *El apuntador* por creer en el simulacro de Roberte”¹⁸⁵. Las palabras abren el camino al lenguaje de los cuerpos, a la pantomima, a los gestos. Acteón en forma de animal, de bestia, de ciervo, posee a la divinidad, le ha dado rienda suelta a su deseo. Diana que se sabe deseada se

¹⁸³ *Ibid.* p. 37.

¹⁸⁴ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 59.

¹⁸⁵ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 54-55.

deja mirar y tocar. Las palabras callan y hablan los gestos silenciosos. Ella gime. Al hacerlo, los perros ladran con furia al interior de la gruta donde es devorado aquel ciervo. Ella se hace invisible, su diadema delata su presencia, “*el rey riega con su sangre el cuerpo resplandeciente de la Virgen*”¹⁸⁶. Parece que era mejor ser ciervo que hombre-ciervo, pues la lección que ha aprendido el ciervo es huir en cuanto Diana se acerca. Él le grita “*¡perra desvergonzada!*” una vez, pero ella parece como un simulacro, movimiento que acaba de pasar o que va a pasar o que pasará nuevamente, que mata y lo hará de nuevo *como si nada hubiera pasado*. De nuevo le grita “*¡perra desvergonzada!*”, entonces él le arrebató el arco y sujeta una de sus muñecas, comienza a golpearla con el arco en las nalgas, ella las abre, él también enseña sus colmillos, él también es perro buscando una muerte digna para el ciervo: “Quizás la esencia de la salvación no es anunciarse por signos, sino oponerse en la profundidad de los simulacros”¹⁸⁷.

El juego de las identidades se halla nuevamente en la obra de *El baño de Diana* al observar que Diana es Roberte y el demonio y el mismo Acteón son Octave, mitología propia a Pierre Klossowski¹⁸⁸. Con la muerte del ciervo, de la bestia, del animal, del hombre, también el artista muere en tierra; el mito de Acteón: *perro que ladra a la luna*:

Durante largo tiempo, al decir de algunos, su espectro vagó por los campos; lapidaba a quienes se aventuraban a salir de noche, y se entregaba a no sé qué otras fechorías; como

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁸⁷ Michel Foucault, *Prefacio a la transgresión*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones Tribal, 1993, p.185.

¹⁸⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 38.

no se podían encontrar sus restos, los oráculos ordenaron que se le erigiera una estatua en la ladera de un peñasco, con la mirada en la lejanía; así seguía espiándola, como fijado para siempre en su visión; él, que rechazaba el simulacro, un simulacro inmortalizaba su amor a la verdad...¹⁸⁹.

2.3 La identidad multiplicada en el teatro demente

2.3.1 El lenguaje sin razón

Octave ha sacado de sí a Roberte al denunciarla ante el puro espíritu a través de la hipóstasis. Roberte, entonces, es elegida signo único arbitrario para otorgar coherencia al mundo desde la incoherencia, haciendo del sinsentido el único sentido. A partir de ese momento el cuerpo de Roberte se torna el hogar del lenguaje, del gesto y del simulacro, elementos propios al arte. Ya sea en una fotografía, un dibujo, un relato o un mito, el simulacro desde el cuerpo gobierna la obra klossowskiana. Ahora, nos encontramos en un teatro al que acuden todos los simulacros a multiplicarse hasta desvanecerse, llegando a ser no más que un soplo.

El escritor termina por desaparecer ante la realización de su obra¹⁹⁰, deviene vagabundo de la frontera que divide la imaginación y la realidad, frontera que se

¹⁸⁹ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1980, p. 67.

¹⁹⁰ “Como criatura del lenguaje, el escritor siempre está atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas) en las que solamente es un juego puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de

desvanece hasta ya no saber de qué lado está ubicado, o si se es reflejo del espejo de una u otra hasta devenir en simulacro, fantasma cuyo propio simulacro traiciona al fantasma original para negar el deseo que se encontraba al inicio, tal como sucedió a Roberte con Roberte el puro espíritu. A esto habrá que añadir la ausencia de origen, centro y coherencia cuando muere Dios; difuminación de las verdades absolutas y la identidad del sujeto. En la obra de Klossowski, como hemos visto, aparece como respuesta un centro coherente devenido signo de nombre Roberte, el cual se repite, aparece y desaparece en cada oportunidad, se multiplica al interior del teatro de la sociedad y se imita a sí misma hasta la locura, como ahora sucede en *El apuntador*.

Ya antiguos teólogos eclesiásticos propios al Renacimiento y Edad clásica, pensaron con gravedad al teatro por los cambios de identidad sugeridos en este arte: “San Agustín, en La ciudad de Dios, lamenta esta similitud entre la acción de la peste que mata sin destruir órganos y el teatro, que, sin matar, provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones”¹⁹¹. Es decir, el teatro promueve la mimesis, la otredad y las otredades: “*El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje*”¹⁹². En este sentido, Pierre Klossowski piensa que la teología actúa

lugar (es atópico)” (Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collage de France*, 14ª edición, México, Siglo XXI, 2000, p. 56).

¹⁹¹ Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, 1ª edición, México, Debolsillo, 2006, p. 27.

¹⁹² *Ibid.*, p. 27.

de igual manera que el teatro, pues afirma que el alma es poseída por poderes ajenos al individuo, y por ello el arte contribuye como aliciente exorcizador de tales demonios, tal como sucede con el lenguaje de la locura, el cual permite salir de sí para ser otro. El actor que protagoniza un papel termina por sentir en carne propia lo acontecido al que representa, y por si fuera poco hace que también lo sienta el espectador, entonces el simulacro provoca la confusión entre la realidad y la actuación, entre la verdad cotidiana y la mentira del simulacro, entre el sueño y la vigilia. En el teatro el actor se deja apoderar de su papel llegando a confundir su personalidad con la del guión¹⁹³, el actor se entrega a su papel, el espectador también se pierde y puede llegar a pensar que él mismo es el representado; interacción y complicidad del que mira y es mirado: “El personaje se apodera del actor que lo interpreta, anula lo que era y lo recrea a su imagen. De la ficción se hace la realidad, de la máscara transitoria el rostro definitivo”¹⁹⁴.

Cuando uno decide alejarse de la razón también uno se distancia del lenguaje, locura que el lenguaje teológico de Klossowski ha desbordado plenamente en *El apuntador*¹⁹⁵. Las obras creadas a partir del lenguaje de la sinrazón no son partícipes del *cógito* cartesiano: “No tomamos partido ya, decididamente, en virtud de la evidencia del *cogito*, por una razón que se escinde de esos locos que

¹⁹³ Un ejemplo filmico lo encontramos en *Kagemusha*, cuando el ladrón, el impostor, el doble, el simulacro de “La montaña”, se va apoderando de su personaje, llegando a engañar a los ejércitos, pueblos, familia, él mismo. Akura Kurosawa, *Kagemusha*, 1980.

¹⁹⁴ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 103.

¹⁹⁵ “Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros” (Michel Foucault, *El orden del discurso*, 3ª edición, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 16). Y añade: “De todas maneras, la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón” (Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica, I*, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 58).

intentaban poner en jaque al saber. Éste carece ya de la coartada cartesiana de la “duda metódica”, y nosotros descreemos de las certezas”¹⁹⁶. La obra hecha a partir del lenguaje del loco, de la sinrazón, se presenta subversiva y transgresora a la palabra, desmembramiento del discurso, la coherencia, el orden y, por supuesto, de la identidad. Por ello Klossowski busca y encuentra un signo único arbitrario –Roberte- que permita ordenar y crear coherencia en el mundo y las palabras:

En *El apuntador* se diluye por completo la identidad, se fortalecen los simulacros y aparecen los soplos. Todo bajo el escenario del teatro, donde todos los personajes aparecen y desaparecen, confundándose bajo las máscaras del actor y del lenguaje de la locura. Este es el carnaval de los simulacros.

2.3.2 El teatro de los soplos

El apuntador inicia con la incógnita de quién es su autor, pues supone la biografía de uno, pero que se encuentra oculto entre las personalidades y simulacros del texto, donde Klossowski se esconde y se descubre en el relato cuando el protagonista se encuentra en un teatro de music hall y el telón se levanta disponiéndose a principiar el espectáculo. “El „teatro de sociedad” íntimo, privado, actuado entre amigos y sin espectadores extraños resulta particularmente propicio

¹⁹⁶ Alberto Constante, *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, 1ª edición, México, Ediciones Arlequín, 2003, p. 20.

para la ruptura del principio de identidad. El actor ha decidido deslizarse momentáneamente fuera de su identidad y apariencias propias para tomar la de otro u otros sucesivamente”¹⁹⁷.

La representación que aparece en *El apuntador* ya en escena no ofrece certeza al espectador, los hechos son difusos y su sentido no aparece despejado ante el espectador que somos nosotros y para el espectador que se encuentra sentado en una butaca al interior de la novela. Él presencia la representación grotesca de su antiguo protector que ha desaparecido, pero en realidad es su protector quien se encuentra tras esa representación grotesca. El espectador no quiere que se vaya y lo deje solo otra vez, pero en ese momento la función llega a su fin, el fantasma desaparece y aparece con la figura de una mujer con vestimentas propias del ejercito. A continuación el narrador hace una evocación de su antiguo protector como “le Guide” “Mon guide”, que se entiende como el guía, el protector del escritor, que es Klossowski, es su propia historia -aparición y desaparición de un fantasma por otro-, pero al ser la historia de Klossowski ya no es su historia sino la del narrador que tal vez sea Klossowski, y no sabemos quién es el narrador ni quien es Klossowski: “Las experiencias, los sentimientos, las emociones del yo alimentan la escritura y la hacen posible; sus altas y bajas, sus intensidades, configuran la sintaxis, apuntan el ritmo, fijan el carácter del lenguaje; pero no se escribe, no se hace otro del yo, impunemente”¹⁹⁸. La mujer aparecida es la

¹⁹⁷ A. M. Luga-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 99.

¹⁹⁸ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 58.

ahijada del protector, ella aparece desde los umbrales de la muerte, jugando a la sustitución a través del dar. Un amigo aparece y le comenta al narrador sobre la primera vez que vio a Roberte mientras otros tantos individuos le miraban, y fue la primera vez que él aprendió a verla cuando otros ojos miraban de esa manera a Roberte¹⁹⁹. El narrador agrega que es por el viejo por quien él la mira así con el deseo de darla, de manera similar a las leyes de la Hospitalidad donde Octave entrega a Roberte a los invitados. El libertinaje, el adulterio, la prostitución de Roberte está cimentada en argumentos teológicos que Octave ha diseñado incluso a costa de su propia contradicción y parodia para evacuarla de sí misma, ayudado por el misterio de la unión hipostática Octave logrará denunciar a Roberte ante el puro espíritu. Roberte se desdobra y es otra, otras, carnaval de simulacros teatral, ya que “precisamente el teatro permitía, en la última parte de la trilogía *Las Leyes de la Hospitalidad*, el estallido de las identidades”²⁰⁰. Carácter teatral que también encontramos en las obras pictóricas de Tonnerre, la fotografía de Roberte en el salón de conferencias, los propios dibujos de Klossowski que ilustran pasajes de sus propios relatos, con actitudes, gestos y estereotipos suspendidos²⁰¹, como las escenas narradas por Klossowski donde hay un detenimiento, una imagen suspendida, se hace evidente la teatralidad de las pausas. Asimismo, recordemos que Jérôme renuncia a su vocación por no encontrar un centro coherente en el mundo que le guíe al interior de la iglesia

¹⁹⁹ “El delirio es, sin duda, inevitable, como inevitable es el compromiso; es decir, una cierta impostura. El signo, cuya soberanía intensa y vacía ha como devastado y saqueado la memoria, se denuncia, un día, en la sencillez de un nombre –el nombre de *Roberte*, por ejemplo” (Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, p. 155).

²⁰⁰ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 97.

²⁰¹ “La razón de ser y verdadero mecanismo de la escritura, el dibujo y la producción de simulacros en general no es nada menos que la abolición del principio de identidad” (*Ibid.*, p. 95).

suspendiendo su interés eclesiástico, su identidad, el mundo, la obra misma. En el caso de *El apuntador* el narrador ha perdido a su preceptor, a su guía, no hay eje rector que le permita saberse en el mundo tras la ausencia de Dios. La chica es entonces encontrada como signo único elegido arbitrariamente para colocarse como centro coherente del mundo, tal como si fuera Roberte -¿será Roberte?, sin embargo, ella es en la mirada de los demás, nos dice el narrador, pero al ser así nos acercamos a la locura y nos alejamos de los parámetros de la normalidad establecidos por la psiquiatría²⁰². Es patente ahora la necesidad del arte para representar este espectáculo en aras de mirarlo mejor desde afuera. El narrador que hasta entonces se hacía llamar K. encuentra reflejos de los reflejos, él quería encontrar a Roberte, a la verdadera Roberte, a través de la mirada de los demás, pero solo ha encontrado la fragmentación y la multiplicidad de Roberte. K. le otorga la historia de Octave a un tal Dr. Rodin, marido del que enviudó Roberte, cuando aquél era el marido de Roberte en *Roberte esta noche*, para que Octave represente al mismo K., mientras que K. ahora es Théodore Lacase marido de la chica viuda de guerra, quien nos recuerda la situación de Jérôme en *La vocación suspendida*. El conflicto se recrudece cuando ya no sabemos si hablamos de Roberte de *Roberte esta noche*, o la esposa de K., tal respuesta es buscada con ahínco por el psiquiatra Dr. Ygdrasil al cuestionar a Théodore Lacase. Cabe señalar que el Dr. cree en las Leyes de la Hospitalidad de Octave y él mismo ha

²⁰² Foucault hace énfasis en la creación de móviles “adecuados” que la justicia y la psiquiatría promueven para actos que se salen de sus parámetros establecidos; en el caso concreto del parricida Pierre Riviere, tanto la justicia como la psiquiatría al no dar con un móvil claro y específico, le adjudican el de la locura. (Michel Foucault, *Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...Un caso de parricidio del siglo XXI*, 2ª edición, Barcelona, Tusquets, 2006)

cedido a su mujer a otros hombres invitados, convirtiendo a su esposa en un reflejo más de Roberte.

Theodore Lacase busca a Roberte a través de lo que él llama “repeticiones”: tratando de ubicarla a través de la representación que se lleva a cabo en escena de *Roberte esta noche* siendo la protagonista su esposa Roberte. Esto es, en *El apuntador* Valentine interpreta en el teatro a la protagonista de *Roberte esta noche*, pero Guy de Savigny ve en Valentine un sosías de Roberte, alguien que conoció en las redes pro resistencia y quien probablemente cambió su identidad. Pero todas ellas son la salutista. Aquella que busca sanar a su marido de la terrible enfermedad que lo divide en dos personajes, Théodore Lacase y K., para ello ella misma se divide contribuyendo a la pluralidad de personalidades de cada uno haciendo más intensa la locura de la simulación teatral: “el teatro multiplicado, poliescénico, simultaneado, fragmentado en escenas que se ignoran y se hacen señales, y en el que sin representar nada (copiar, imitar) danzan máscaras, gritan cuerpos, gesticulan manos y dedos”²⁰³.

El experimento no tiene el éxito buscado, Roberte no representa bien el papel de Roberte en *Roberte esta noche*, Roberte la esposa de Théodore Lacase se encuentra de frente con Roberte la salutista terminado en el piso en una lucha desenfrenada. Alguien del público grita “sepárenla” en singular. “Roberte es la mujer de Théodore Lacase, madre de Jérôme, viuda de un comandante, y es

²⁰³ Michel Foucault, Gilles Deleuze, *Teatrum Philosophicum, Repetición y diferencia*, 2ª edición, Barcelona, Anagrama, p. 15.

Roberte de *Roberte ce soir*, mujer de Octave, perverso profesor de teología, y austera tía de Antoine, y es la mujer de K., viuda del siniestro Dr. Rodin, al que K. ha utilizado como modelo para trazar la figura de Octave²⁰⁴. En *Roberte esta noche* no sabemos por qué ella se encuentra disfrazada, así como su confesor, lo cierto es que con el disfraz Roberte parece estar siendo parte principal en un escenario donde es mirada por miles entre tinieblas.

Al inicio y al final de la obra se hace referencia explícita al teatro, en la última parte, todos los personajes se congregan alrededor de la cama del narrador, quien ha recuperado su identidad, la cual no es revelada: “Todas estas figuras-simulacro rotan quedando sobre su propio eje: los disolutos se vuelven inquisidores, los seminaristas oficiales nazis, los turbios perseguidores de Teodoro Lacase se reencuentran en un círculo amistoso alrededor del lecho de K.”²⁰⁵ Pero el drama no termina ahí, sólo es una mínima pausa para reiniciar, para saber que probablemente nunca dejamos de soñar, que todo el drama transcurre como en un sueño lleno de fantasmas, muertos que reviven, identidades que se pierden y recuperan una y otra vez. Roberte es muchas, es múltiple, es variación, todo ello concentrado en un nombre arbitrario que funciona como eje, unidad y núcleo de los simulacros, los cuales nos han conducido a la locura²⁰⁶, a las identidades que aparecen y desaparecen, que van y vienen, que están y no están, Roberte indefinidamente atraviesa la identidad de todas las mujeres que aparecen en las

²⁰⁴ Juan García Ponce, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975, p. 61.

²⁰⁵ Michel Foucault, *La prosa de Acteón*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1995, p. 29.

²⁰⁶ “...hay en el simulacro un devenir-loco [...] un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual” (Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Barcelona, Paidós, 1989, p. 260).

obras de Klossowski: Valentine, Diana, la madre de Jérôme; “El efecto moral del simulacro consiste en forzar el estereotipo para hacernos desear el objeto ausente, el objeto original de la emoción voluptuosa. Pero nos enseña también a desconfiar de las apariencias, e incluso de la realidad”²⁰⁷. El lenguaje de Klossowski es un juego que avanza, retrocede, al retroceder avanza, lógica suprimida que desata la locura de las identidades fantasmagóricas de su obra; Roberte es todas y ninguna, no se sabe de quien es esposa, quien es ella, si es todas o el reflejo de otra.

Resulta inútil seguir el rastro de la problemática de la identidad de Roberte, pues las respuestas no se encuentran en la lógica sino en las intensidades, en las repeticiones de la vida, en los ecos, en lo ilimitado de lo posible. La multiplicidad de identidades de Roberte alcanza la paternidad y comienza a crear estragos en Théodore Lacase y K., Guy intenta ordenar y reconstruir la diversidad de identidades de Roberte para saber quién es ella, comienza a relatarle a Théodore quién es Roberte, pero él no confía ya demasiado en Guy. La muerte supone entonces la resurrección pero con otra identidad, o quizás lo que sucede en la obra de Klossowski es que todos están muertos, fantasmas cuyo simulacro retorna incansablemente. Ahora hay una novela al interior de la novela por el relato de Guy, como en *La vocación suspendida*, hay quien le cuenta a Théodore el relato para que este encuentre a Roberte y obtener un sentido, pero una vez más, todo indica que el sinsentido es el mismo sentido:

²⁰⁷ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 56.

Ese pensamiento que descansa y flota, libre, sobre la incoherencia, idéntico a la vida y poseedor de su misma fuerza sin comienzo ni fin, es el pensamiento sin dueño, sin yo, el pensamiento de la locura, que se mueve a partir de la absoluta discontinuidad [...] Mantener la discontinuidad, hacer posible la discontinuidades la secuencia de los sucesos que se narra, es el requisito indispensable de la fidelidad de la narración a la incoherencia del pensamiento que se quiere encontrar y mostrar en el relato²⁰⁸.

Es un relato donde la locura es la que hace sentido desde el mismo sinsentido; teatro propio a la locura que nos acerca al carnaval de los disfraces, los gestos y las máscaras, donde la misma filosofía acude al encuentro con el teatro:

La filosofía no como pensamiento, sino como teatro: teatro de mismos con escenas múltiples, fugitivas e instantáneas donde los gestos, sin verse, se hacen señales: teatro donde, bajo la máscara de Sócrates, estalla de súbito el reír del sofista; donde los modos de Spinoza dirigen un anillo descentrado mientras que la sustancia gira a su alrededor como un planeta loco; donde Fichte cojo anuncia “yo figurado/Yo disuelto”; donde Leibniz, llegando a la cima de la pirámide, distingue en la oscuridad que la música celeste es el *Pierrot lunar*. En la garita de Luxembourg, Duns Scotto pasa la cabeza por el anteojito circular; lleva unos considerables bigotes; son los de Nietzsche disfrazado de Klossowski²⁰⁹.

²⁰⁸ *Ibid.* p. 70.

²⁰⁹ Michel Foucault, Gilles Deleuze, *Teatrum Philosophicum, Repetición y diferencia*, 2ª edición, Barcelona, Anagrama, p. 47.

O tal vez se trate de Federico el Anticristo quien se ha colado al interior de la fortaleza templaria con la apariencia de un oso hormiguero²¹⁰; mamífero que logra engañar a los templarios pues no saben si se trata de Federico el emperador, Rey de las dos Silicias y a quien se les exige entregar a la justicia, pues un día estando en los campos de trigo Federico el Anticristo exclamó: “*¡Cuántos dioses crecen aquí!*”²¹¹. Entonces, al escuchar la acusación, el oso se puso a temblar y con una voz terriblemente cavernosa aseveró: “*¡Cuando un Dios se proclamó el Dios único, todos los demás dioses murieron de risa loca!*”²¹². Risa que pertenece a las divinidades en movimiento contraponiéndose al Dios monolítico ajeno a la risa, y con la cual alcanzan también la muerte: “reír divinamente y reír mortalmente”²¹³, ocasionando la re-aparición del signo único que se encuentra al perderse y se pierde al encontrarse en un eterno retorno donde los soplos, ni mortales ni inmortales, deambulan desafiantes de la muerte y del Dios que no ríe; eterno cambio que los repite indefinidamente en un juego donde la identidad carece de semejanzas. Y es que: “A pesar del humor, que Maurice Blanchot pone en evidencia, o más bien gracias a este humor, la escritura de Pierre Klossowski está signada por una dimensión profundamente trágica: la de la locura como medio de investigación de la vida [...] La figura en que coinciden el filósofo, el poeta y el loco, representa, desde Nietzsche, el riesgo en que se funda la apertura a la modernidad”²¹⁴.

²¹⁰ Pierre Klossowski, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 115.

²¹¹ *Ibid.*, p. 138.

²¹² *Ibid.*, p. 139.

²¹³ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, p. 161.

²¹⁴ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 25.

Ante la ausencia de Dios en el mundo, la teología ha perdido su objeto original, echando a andar los motores de sus principios en el cuerpo, el cual tiene un fundamento irracional, entonces la perversidad se muestra como un ataque a la razón. Por otro lado, la fe o la creencia se deposita en un solo sacramento a lo largo de las novelas de Klossowski, y creer en un sacramento como el del matrimonio en un mundo donde Dios está ausente, indica que la creencia recae en el cuerpo de los creyentes e involucrados: “El cuerpo es ahora el depositario y el reducto de lo sagrado. Y hacer aparecer lo sagrado, la verdad espiritual que la realidad material del cuerpo disimula y que se disimula en la realidad material del cuerpo, es la operación mediante la cual se da sentido al mundo”²¹⁵. Todos aquellos que han buscado refugiarse bajo Roberte como signo único elegido arbitrariamente después de transitar por los caminos de la locura en la multiplicidad de la no-identidad, dan cuenta de que este signo actúa como la casa de la incoherencia y la demencia; su permanencia dependerá de la práctica de Las Leyes de la Hospitalidad al entregar el signo sin desprenderse de él. Más aún, al cerrarse el número de los elegidos para ingresar al reino de los cielos, los humanos ya no se preocupan por ser benevolentes o maléficos:

¡Hasta el día en que Dios se dignará en crear una nueva especie, tu tarea será cada vez más penosa! ¡La anarquía turbulenta de las almas, sus adulterios, sus incestos en el círculo que te ha sido asignado serán cada vez mayores! Puesto que la mayor parte se siente dispensada de resucitar, Dios los abandona a su propio juicio²¹⁶.

²¹⁵ *Ibid.* o. 75.

²¹⁶ Pierre Klossowski, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, pp. 46-47.

La teología y la pornografía devienen en la prostitución de los cuerpos, los cuales son lenguaje a través de sus gestos. El pensamiento de Klossowski “visible en la escritura hecha posible por el signo, solo se detiene en los llamados fines últimos de la vida, esa suma de cómplices responsabilidades, nacidas a partir de la desaparición del centro del mundo, se muestra capaz de establecer la vida del arte como entrada a la vida”²¹⁷. Encuentro desenfrenado de los simulacros que se confunden incansablemente con los personajes de las novelas anteriores de Klossowski, comenzando por el signo único: Roberte²¹⁸.

Los géneros utilizados por Klossowski dan cuenta del interminable juego de simulacros: “La ficción literaria, la escultura o la pintura, en tanto que obras de arte, revelan en la realidad lo invisible que la apariencia no hace más que disimular”²¹⁹. Teatro que resguarda escenas, fotografías, cuadros, dibujos, textos teológicos y perversos, mitos, teatro de la locura:

Pierre Klossowski, sin excesiva preocupación por las verosimilitudes exteriores, recurre a procedimientos múltiples, diario, enunciado, diálogo, comedia, aparato escénico histórico, descripción de gestos, comentario de mitos. Extraños cuadros imaginarios o, en su defecto, escenas que están como detenidas en su inmovilidad visible, construyen los momentos esenciales de una intriga que obedece a un juego necesario de multiplicación²²⁰.

²¹⁷ *Ibid.* p. 88.

²¹⁸ “...la teología se vuelve loca y vuelve loco, en cuanto se aplica, como saber absoluto, a un dominio que no es el suyo. Locura, quizá, pero capaz de entrañar otra razón. Y no olvidemos que la experiencia de la que rinde cuentas con estos libros sorprendentes no es un puro juego del espíritu, sino que mantiene una relación con la coherencia del *signo único* cuya violencia silenciosa debe ser captada tras el nombre de Roberte y sus locas historias” (Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, p. 159).

²¹⁹ A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 141.

²²⁰ Mauricio Blanchot, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976, pp. 152-153.

Caminos por donde Pierre Klossowski recorre la problemática de la no-identidad, desafiante a las filosofías defensoras de la identidad bajo la máscara del autor. Ahora, el narrador desaparece, el actor se multiplica, el soplo es pervertido desde la carne, los cuerpos desaparecen fantasmagóricamente dando lugar a los *humos*, soplos ajenos a los nombres, y por ende, a la identidad: “Yo que no soy un creador que somete al se a lo que él crea, lo que crea a un solo yo, y ese yo a un solo cuerpo. ¡Oh Sire Jaques, los millones de yos que tú oprimes en ti mismo están muertos y han resucitado millones de veces en ti, ignorados por tu único yo!”²²¹. Este es el viaje desde las leyes decretadas por Octave para acabar con la identidad única de Roberte hasta el teatro donde las identidades se multiplican y paulatinamente se van pulverizando, soplos que terminan por confundirse con el viento, donde únicamente se deja escuchar de fondo la risa que estalla desde el interior de la obra de Klossowski.

²²¹ Pierre Klossowski, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980, p. 101.

TERCER APARTADO

*Mediante las transformaciones en el organismo del trabajo
le ha correspondido, pues, al sexo femenino,
un círculo más amplio de actividad lucrativa.*
K. Marx

El problema de la identidad ha sido abordado por diversos filósofos a lo largo de la historia de la filosofía. Cada uno con un matiz propio pero que en general compartía la necesidad de salvaguardar la vigencia y unidad de la identidad personal. Una vez que la muerte de Dios es anunciada por Nietzsche, se termina con los valores universales y con ellos la identidad individual, esto es, el sujeto muere junto con Dios. Éste legado desolador es acogido por un grupo de pensadores franceses que asumieron el papel de los escritores imposibles debido al juego libre de su pluma y filosofía. Entre ellos, nuestro autor Pierre Klossowski decide detallar el problema conduciéndose por los caminos de la teología, la perversión y la pornografía, teniendo como referentes a Sade, Nietzsche y Bataille, principalmente. En sus obras que pasan por el ensayo, la novela, el mito y el teatro, se hace hincapié en un signo que atravesará todas sus creaciones: Roberte. En *La vocación suspendida* la identidad apenas se ve suspendida junto con el mundo circundante, en la trilogía que compone *Las leyes de la hospitalidad* la identidad se colapsa. Se desintegra, y cuando lo hace se elige arbitrariamente un signo que nos permite tener coherencia, en el mundo desde la propia incoherencia; éste signo recorre todos los caminos, todas las letras klossowskianas, multiplicándose en su interior; apareciendo y desapareciendo continuamente en su papel de simulacro. El signo, centro de coherencia, obliga a

los demás seres, a su vez, a multiplicarse en numerosos simulacros que intercambian su identidad en un teatro demente; hasta que finalmente todos los simulacros se esfuman, se vuelven soplos. Éste intercambio continúa dándose en los cuerpos que trabajan en una prostitución universal donde intervienen todos los seres en su calidad de monedas vivientes. Punto que a continuación abordo para responder a la pregunta que engloba el presente trabajo de tesis: ¿cuál es la relación que guarda el cuerpo a partir de la muerte de Dios y del sujeto con el régimen industrial en la obra de Pierre Klossowski? Y de ésta manera finalizar éste intento de recorrer los senderos de la identidad desde la mirada de Klossowski.

3.1 El derroche en el régimen industrial

Las leyes hospitalarias promulgadas por Octave encuentran su continuación en la moneda viviente. Cuando el sujeto se torna como objeto de intercambio ya no hay necesidad de insistir en la producción de objetos en masa, pues ahora las monedas vivientes son las que suplantán esos objetos. Las leyes se basaban en la entrega de la mujer a los invitados por parte del anfitrión sacrificando la identidad, y retorna una vez más para mostrar que la entrega del cuerpo deviene en una moneda viviente en tanto ejercicio de renuncia y derroche emparentado con el sacrificio en Bataille²²².

Desde mediados del siglo XIX los modos de producción industrial han creado un efecto desmoralizante en los afectos cuando al crear objetos útiles se diferencian

²²² Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 86.

de los objetos artísticos que son inútiles. El valor de uso de determinado objeto se va determinado por el uso consuetudinario que a la vez designa su sentido. El objeto que se fabrica, a la vez que diversifica su complejidad, sustituye el valor de uso ya sea natural o cultural por la utilización, de manera que lo fabricado se torna útil en tanto su uso, mientras que los bienes naturales o culturales en su carácter de uso estéril son de inicio improductivos en relación al goce, esa eficacia que persigue la fabricación²²³. Sin embargo, a partir de la fabricación masiva industrial la creación de utensilios rompe con la esterilidad del producto y emana una nueva eficacia: todo bien natural y cultural, entre ellos el cuerpo y la tierra, son ya evaluables. Empero, esta nueva eficacia contiene a su vez una suerte de esterilidad, a saber: el exceso en la producción de utensilios debe prevenir permanentemente que alguno no resulte ineficaz, y la herramienta para ello se encuentra en el derroche.

Sobre este punto cabe destacar el estudio que Hegel realiza de la dialéctica del amo y el esclavo que, según Alexandre Kojève, demuestra que la cultura no es algo ajeno al esclavo, sino que por el contrario éste último es su creador y por tanto amo conciente. Nietzsche, por su parte, opina que: “el esclavo convertido en el amo de la cultura –esto no es otra cosa que *la moral cristiana*: y debido a que ésta encuentra de ahí en adelante sus prolongaciones en la „puesta en común”

²²³ A lo que Barthes, desde el texto y por el texto, cuestiona: “Por qué todo ese fasto verbal en un texto? El lujo del lenguaje ¿forma parte de las riquezas excedentarias, del gasto inútil, de la pérdida incondicional? ¿Una gran obra de placer (la de Proust, por ejemplo) participa de la misma economía que las pirámides de Egipto? ¿El escritor es hoy día el sustituto residual del Mendigo, del Monje, del Bonzo: improductivo y sin embargo alineado? ¿La comunidad literaria, análoga a la Sangha búdica –cualquiera sea la justificación que se da a sí misma- es sostenida por la sociedad mercantil no por lo que el escritor produce (no produce nada) sino por lo que quema? ¿Excedentario, pero no inútil?” (Roland Barthes, *El placer del texto*, 14ª edición, México, Siglo XXI, 2000, p. 39).

primero en la forma de la “cultura burguesa” y a continuación en la socializante de la industrialización”²²⁴. Es decir, Nietzsche critica directamente a Hegel en tanto la conciencia autónoma (amo) busca hacerse reconocer por otra conciencia dependiente (esclavo), desnaturalizado el “Deseo inicial”; la cultura edificada por el dependiente para el autónomo, del esclavo para el amo, es con la cual Nietzsche no está de acuerdo. Los afectos contruidos por el arte nacen precisamente de la conciencia servil, el arte mismo también ha devenido una conciencia autónoma, la misma que debería haber desaparecido junto con la conciencia autónoma en el “Deseo inicial”: “que los *afectos* fuesen completamente reabsorbidos en la fabricación de productos intercambiables. Bataille, alumno de Kojève, también analiza la dialéctica hegeliana observando que el esclavo, dominando día a día las actividades propias al trabajo, hace que el amo dependa cada vez más de él, hasta que finalmente el amo depende del esclavo, quien se encuentra en calidad de poder determinar su propia libertad a la que hora que así lo disponga. Sin embargo, Bataille se aleja del desarrollo dialéctico hegeliano para dar paso a una dialéctica donde no hay más síntesis, no hay más Saber Absoluto²²⁵, dando paso a un no-saber que se demuestra desde lo absurdo, lo finito e imperfecto. Este alejamiento de Bataille respecto de Hegel se da asimismo en el ámbito del trabajo. Mientras la dialéctica hegeliana se enfoca al trabajo del orden social burgués, Bataille promueve la pérdida y el gasto, idea que retoma desde la otra cara de la cultura: las comunidades indígenas de América.

²²⁴ Pierre Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, 1ª edición, Madrid, Arena Libros, 2004, p. 33.

²²⁵ Axel Gasquet, *Geroges Bataille, una teoría del exceso*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1996, p. 42.

En fin, con la economía general lo que se cuestiona es la idea de utilidad. Porque es a partir de ésta que se construyó el edificio de la razón utilitaria y de la economía mercantil. La economía general estaría entonces fundada en la lógica de los intercambios situada en el extremo opuesto del intercambio mercantil. Esta lógica es la del gasto sin límites que toma su ejemplo en la noción de *potlatch* tal como la conocieron los indígenas de la costa americana del Pacífico²²⁶.

En este sentido, las sociedades americanas antiguas aprovecharon la pérdida como un medio de poder: son “dadores”, entregan conforme a la jerarquía correspondiente, entre más se da más alta alto es el rango social. Bataille nos recuerda que la fiesta es un delirio donde se derrochan bienes y posesiones acumulados para más que compartir sorprender a los demás²²⁷; contrariamente a lo que sucede con las sociedades capitalistas acumuladoras de riqueza sin límite alguno, la cual no adquiere ningún *status* social glorificado u honorable, por el contrario, entre más riqueza acumula un hombre, más despreciable se vuelve a los ojos de la sociedad. Esto es, el Amo que se encuentra del lado de la acumulación de capital y bienes útiles está sujeto a estrategias de ahorro, acumulación estéril que tarde o temprano será reintroducida a la circulación de los bienes; en tanto el esclavo gasta, derrocha, demanda lo inútil, impulsa la lucha de clases, aquella que “se vuelve la forma más grande de gasto social cuando es asumida y desplegada, esta vez por parte de los obreros, con una amplitud que amenaza la existencia misma de los amos [...] La lucha de clases sólo tiene un

²²⁶ Axel Gasquet, *Georges Bataille, una teoría del exceso*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1996, p. 45.

²²⁷ Georges Bataille, *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, 1ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 120. Gilles Lipovetsky desarrolla esta idea del derroche sagrado y su evolución hasta el lujo de las marcas cotidianas (Cfr. Gilles Lipovetsky, Elyette Roux; *El lujo eterno, De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 13-97).

final posible: la perdición de quienes han trabajado para que se pierda la „naturaleza humana”²²⁸.

La sociedad contemporánea conciente o inconscientemente lucha por evitar los gastos que no producen riqueza, y que por ende, no son útiles; es decir, el mercantilismo, como hemos visto, se sustenta sobre la lógica de utilitarismo de la economía y la misma existencia:

... los gastos denominados improductivos: el lujo, los duelos, las guerras, los cultos, las construcciones de monumentos suntuarios, los juegos, los espectáculos, las artes, la actividad sexual perversa (vale decir, desviada de la sexualidad genital) representan otras tantas actividades que, al menos en las condiciones primitivas, tiene su fin en sí mismas²²⁹.

Éste debe anteceder a la eficacia “con vistas a una operación rentable [que] equivale a eliminar el riesgo de esterilidad del producto al precio del derroche en materiales y en fuerzas humanas (el costo de fábrica)”²³⁰. La misión que ha de cumplir el utensilio es eliminar la posibilidad de fabricar simulacros. Los dioses fueron los primeros fabricantes de objetos, el fabricante por su parte, en tanto hacedor de ídolos²³¹, se convierte en un fabricante de objetos inútiles, haciendo evidente la ignorancia del mercantilismo respecto a la utilidad patológica,

²²⁸ Georges Bataille, *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, 1ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, pp. 129-131.

²²⁹ *Ibid.*, 114.

²³⁰ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 11.

²³¹ “Pero la evocación de Klossowski se cierra con una advertencia y una invocación: cuidado, convertida en *industria*, producto del trabajo, surgida de los hombres, la evocación de los dioses mediante el simulacro, en el arte, los haría caer en el descrédito: hay que preservar la esencia divina en el origen del culto. [...] y ésta es precisamente la tarea del artista” (A. M. Lugan-Dardigna, Klossowski, *El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora, p. 42).

ocasionando la noción de gratuidad del arte cuando el pathos pulsional no es origen de la creación gratuita. El régimen industrial actúa en última instancia como la subestructura –o acaso última infraestructura- de los afectos, alcanzando el mismo nivel que tiene las instituciones artísticas, religiosas y científicas, coincidiendo en su expresión de las fuerzas impulsionales. De modo tal que éstas normas económicas se verán afectadas por los mandatos de los mismos impulsos, las estructuras y subestructuras propias a su cuerpo; provocando una lucha en su interior por mantener la unidad de sí, donde a la vez encuentra su represión hasta alcanzar algún grado de estabilidad; dando por resultado los primeros esquemas de producción y consumo, signos de compensación y regateo que será expresada hacia fuera: *“la jerarquía de necesidades es la forma económica de represión que las instituciones existentes ejercerán por y a través de la conciencia del agente sobre las fuerzas imponderables de su vida psíquica”*. El sujeto entonces va edificando su propia vida impulsional a través de las necesidades dictadas por las instituciones materiales y morales; y en tanto conserve su unidad –su identidad como sujeto- es capaz de poseer bienes exteriores a sí²³², y no solo poseerlos, sino también conservarlos, producirlos, venderlos; siempre y cuando sean objetos y no cuerpos vivos, a menos que legítimamente sea posible, y aún con ello, a decir de Raymond Aron: “jamás podremos enumerar de manera rigurosa las necesidades de los hombres”²³³, en tanto, Bataille se muestra concordante con la opinión: “En efecto, no existe un medio correcto, dado el conjunto más o menos

²³² En este sentido “El trabajador se convierte en siervo de su objeto en un doble sentido [...] en primer término porque puede existir como *trabajador*, en segundo término porque puede existir como sujeto *físico*” (Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 1ª edición, Madrid, Alianza, 1999, p. 107).

²³³ Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, p. 101, Gallimard; en Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 14.

divergente de las concepciones actuales, que permita definir lo que es útil a los hombres”²³⁴. Las emociones se convierten pues en comerciables y se constituyen como un factor imprescindible en los modos de producción industrial.

Primero la tierra, después los instrumentos; a continuación los objetos y por último los signos de los objetos, hasta la interposición entre los seres y sus deseos, de signos que valen por deseos y sus objetos en tanto recursos evaluables. Para estructurarlas en necesidades, otras tantas muestras efectúa el instinto específico sobre la perversión a partir de ejemplares de la especie. Estos verifican su ejemplaridad en su propia unidad mediante la afirmación de dichas necesidades²³⁵.

En *La moneda viviente*, encontramos que el simulacro se incorpora a las normas de la economía enfocadas al deseo, desde la premisa que dice: nada es gratis. El cuerpo -en tanto moneda viviente-, maltratado y vejado se observa ya como el cuerpo que adquiere el carácter de equivalente general, como moneda, una moneda viva, ser de la moneda. Esta recuperación del cuerpo se debe a Sade, quien establece el principio de la prostitución universal²³⁶. Cuerpos que se venden a partir del reconocimiento de los mismos cuerpos entre sí como objetos traficables. Klossowski -cercaño a Bataille- ve que la circulación de energía se

²³⁴ Georges Bataille, *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, 1ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003, p. 110.

²³⁵ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 33.

²³⁶ “(La intercambiabilidad de todos los productos, actividades, funciones con un tercero *material*, que a su vez puede ser cambiado por todos *indistintamente*; el desarrollo por lo tanto, de los valores de cambio [y de las relaciones dinerarias] se identifica con la venalidad y la corrupción general. La prostitución general aparece como una fase necesaria del desarrollo del carácter social de las aptitudes, capacidades, habilidades y actividades personales [...] Shakespeare ya concibió el dinero como el elemento que convierte en igual lo que no lo es. El ansia de enriquecimiento no sería posible sin dinero. Todo otro tipo de acumulación y el ansia de acumulación aparecen condicionados naturalmente por las necesidades, por una parte, y por la naturaleza ilimitada de los productos, por otra [*sacra auri fames*].) (Karl Marx, *Antología*, 1ª edición, Barcelona, Península, 2002, p. 174).

conduce por los principios de intercambios y consumos. Tenemos que las fantasías del deseo –resultado de la voluptuosidad y la vida pulsional- y las necesidades establecidas por las instituciones coinciden en la utilización, es decir, en el uso, haciendo posible para cada una de estas vertientes el intercambio. El papel de la moneda viviente será entonces rastrear las categorías del intercambio desde lo no intercambiable, esto es, analizar los métodos de los que se vale la vida pulsional se torna una actividad propia al régimen industrial. Estos dos polos serán el campo de batalla donde el simulacro se juegue su destino:

Por un lado tenemos que desde la lógica económica, la emoción voluptuosa conjuga el goce estéril e improductivo que, por medio del derroche, pone en peligro el ritmo de producción que satisface los requerimientos de la vida material, necesaria la subsistencia de la especie.

Por otra parte, el apremio de la voluptuosidad crea un fantasma cuya satisfacción sólo puede realizarse por la intermediación de un doble, en fin, de un simulacro²³⁷.

Toda producción necesita del derroche como método de la experimentación. Aquí, Klossowski observa dos puntos: el primero es la permanencia que busca la voluptuosidad conservando la unidad del individuo; en segundo lugar el objeto producido que contribuya a conservar la unidad, siendo su fabricación y uso de índole externo. Esto es, herramienta o simulacro, el producir es un acto propio a la lógica simuladora, debido a la multiplicación de objetos necesarios que no hacen sino postergar la llegada de los deseos.

²³⁷ Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 90.

3.2 Sade y la moneda viviente

Sade observó que la perversión es un reflejo de las impulsiones encaminada a descomponer lo encerrado en el término “sexualidad”: por un lado la emoción previa a la procreación, y por el otro el propio instinto de procreación²³⁸; siendo ésta última el instante que se posterga mediante nuevos objetos de sensación, fantasmas que se edifican como el objeto fabricado: “El uso del *fantasma* por una fuerza pulsional *da su precio a la emoción que se confunde con este uso*; y el uso del *fantasma* procurando la emoción justamente quiere, en la perversión, que no sea intercambiable”²³⁹. Esto es, la impulsión pervertida se rehúsa a completar la unidad del sujeto en su calidad de individuo procreador al tiempo que se muestra no intercambiable, fuera de precio. En este sentido, la industria aprovecha lo concerniente al término “erotismo” por comportarse como una variable económica.

De este modo, la industria plantea que todo objeto natural puede ser explotable, sujeto a las variables del valor y a la experiencia. Sin embargo, el objeto artesanal, ese objeto raro como el libro, los cuadros o los espectáculos son la representación de una emoción comunicable; empero, según la economía clásica, el valor de éstos objetos deviene del prestigio emanado del instrumento de sugestión y no directamente de la emoción, pues el simulacro todavía pertenece al mundo de la cultura, siendo la sugestión más cara que la emoción experimentada cuando se

²³⁸ “El hombre se repite a sí mismo en la procreación, es decir, el hombre se mantiene siempre como sujeto” (Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 1ª edición, Madrid, Alianza, 1999, p. 154).

²³⁹ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 15.

entra en contacto con el objeto. Es por ello que el régimen industrial se propone desvalorizar los instrumentos de la sugestión y del conocimiento obligándolos a cambiar de intención, es decir, se crean los estereotipos para alcanzar la gratitud en sus consecuencias. Esto provoca que la sensación obtenida valga más que la imagen de donde proviene, situación que favorece la producción masiva, a la vez que la industria identifica el origen de los fantasmas individuales para manipularlos según los intereses de las instituciones, corriendo el riesgo de establecer una relación análoga entre la economía de los afectos y la economía de las necesidades. Esta relación abarca tres puntos esenciales: a) la función del número del que se crea el precio y su adquisición, b) el uso de las adquisiciones y c) la diferenciación entre posesión, uso y valor o no valor de los bienes. Sobre este último punto el valor se determina por su eficacia al representar los estados afectivos llegando a modificarse cuantas veces sea necesario aunque el afecto original se pierda en el transcurso. De manera que un grupo de individuos se ve obligado a someterse a las leyes del intercambio para definirse e identificarse como parte de cierto rango de necesidades, por ejemplo, el del erotismo:

A primera vista, a ojos de la economía, el goce denominado erótico de un bien entre otros: no es sino en la medida en que éste se relaciona con un objeto, ya sea el objeto viviente (es decir el cuerpo), como el goce de dicho objeto en tanto pueda ser poseído, o quizá estimado como un bien: un objeto de uso; lo que las palabras de Sade expresan de manera a la vez simple y muy equívoca: *el derecho de propiedad sobre el goce*²⁴⁰.

²⁴⁰ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 19.

El régimen industrial ha logrado hacer confuso en las necesidades el goce erótico y el sexual desde la supuesta privacidad de la alcoba; precisamente es a partir del siglo XIX que el goce erótico fue convertido en una necesidad, artículo de primera necesidad. En este sentido, Bataille en *El erotismo* explica que tanto hombres como mujeres son objetos de deseo y a la vez desean. Sin embargo, ellas son las interesadas en proponer el deseo a los hombres. Y esto no quiere decir que viva en cada mujer una prostituta en potencia, pero se desarrolla a partir de la actitud provocadora de deseo. No importa cuales sean las condiciones para que la mujer se entregue plenamente y sin reservas, siempre que se pague el precio o se cumplan las condiciones que esta exija ella cederá como objeto. Mediante la desnudez ella se muestra como objeto deseable individual, no para los otros, sino solo para aquel que cumpla sus expectativas. Entonces su desnudez se anuncia como comparable a otros cuerpos desnudos, que así mismo se comparan con otros.

Volviendo a la discusión del trabajador que labora para satisfacer su necesidad, Fourier observa que no es suficiente que el individuo trabaje para complacer esa necesidad, tiene la necesidad que ser una aspiración pasional, la cual se ve fortalecida por la convivencia de diversos grupos de individuos que trabajan por sanar necesidades y que intercambian entre sí intereses comunes preservando el equilibrio “armónico”.

Esta utopía de la armonía se ve refutada anticipadamente por Sade. Al desarrollar paralelamente la universalidad de la sensación voluptuosa y el ateísmo integral,

demuestra la violación de la propiedad física y moral del sujeto a partir de la muerte de Dios, ya todos pertenecen a todos en su calidad de bienes dando lugar a la prostitución universal de los seres. Lo único que le queda al individuo y que resulta de gran atractivo económico es su propiedad moral, la cual se vende y se compra entre los prójimos. De esta manera, la emoción voluptuosa no es gratuita sino vendible, haciendo posible la comunicación entre los seres humanos asumiéndose como objetos traficables, comprables y vendibles. En este sentido, cabe subrayar el pensamiento de Bataille, quien observa en Sade que el gozo propio es superior al dolor más terrible que experimente el otro. Pero tal gusto supremo trae como consecuencia caer en el exceso, y esto significa salirse de la razón. El exceso es contrario a la razón, tal como la locura, en tanto éste se emparenta con el trabajo al expresar sus reglas. Por el contrario, el exceso se aleja del trabajo y se acerca cada vez más al crimen, toda vez que conduce al hombre hacia la consumación del deseo más anhelado. Asesinato, crimen, prostitución, lenguaje prosaico, todo ello aunado al erotismo y a la infamia degradan el mundo ocasionando el gasto, no el ahorro; entonces resuenan las palabras de Bataille: “Queremos sentirnos lo más alejados posible del mundo en que el incremento de recursos es la regla [...] Queremos un mundo *invertido*, queremos un mundo *al revés*”²⁴¹. Una vez abolidos los límites morales se opta por gastar y derrochar lo más posible.

²⁴¹ Georges Bataille, *El erotismo*, 1ª edición, México, Tusquets, 2005, p. 176.

En las obras de Sade²⁴² se aprecian en los personajes dos características principales: en primer lugar el verdugo se ensaña con la calidad de la víctima. Esto es, el objeto es el que determina el comportamiento que ha de dirigirse hacia él, de este modo el objeto mantiene su valor aún cuando se sobrepasa el uso al que se somete. En segundo lugar, aparece la cantidad, la repetición de un mismo acto hacia un determinado grupo de víctimas. Aquí el objeto provoca que la emoción destructiva pueda reiterarse mediante el uso del acto. De este modo, Sade da con el principio de producción industrial masiva que exige un consumo recíproco, fabricar productos desechables o destruibles, de manera que el comprador se habitúe a los objetos perecederos:

Producir, fabricar según determinado método un objeto en serie, responde aquí a una cualidad del acto ejercido indiferentemente sobre la cantidad de las víctimas. A la inversa, experimentar diversos métodos de fabricación para imponer la calidad de un mismo producto y aumentar así su carácter de rareza, obedece a la diversidad de actos intentados sobre una misma víctima para poseerla en lo que ésta tiene de particular o de único en su género²⁴³.

De acuerdo a las normas económicas los fabricantes de ven inmersos en la disyuntiva de producir masivamente o multiplicar un solo objeto cuando se enfrentan a uno o diversos tipos de consumidores. Ello para que la fabricación en donde interviene el esfuerzo y el trabajo se vea fortalecida cuando el objeto y su consumo retornen a la producción del fantasma, de manera que la propagación

²⁴² Cfr. Marques de Sade, *Obras completas*, (Tomo I y II), 4ª edición, México, Edasa, 1985.

²⁴³ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 30.

masiva se erige sobre la emoción voluptuosa y la perversión. El precio que paga esta propagación se da a costa de la desproporción entre la demanda y su objeto, la unidad del sujeto desaparece siendo sustituida por las necesidades:

Ahora bien, quizás es posible una relación entre la fabricación de fantasmas y de objetos útiles. Por un lado, el fantasma asegura la pérdida de unidad del sujeto, por el otro, se garantiza la estabilidad del mismo. Habrá que decidirse entre la perversión interna que conserva la unidad; y la confirmación de la unidad permitiendo la perversión externa. Sin embargo, el fantasma se confunde con el uso de algún sentimiento, y lo que el individuo usa del fantasma es el signo de coacción dando cabida a los intercambios entre equivalentes que ocasiona pensar o en una coacción interna o en una afirmación de sí mismo al exterior: "*goza sin afirmarte, o afirmate sin gozar tan sólo para subsistir*"²⁴⁴. División entre el ocio inútil y el trabajo al fabricar objetos. Sin embargo, el productor de simulacros, de objetos inútiles, también vende al divulgar sus objetos al precio que le cuesta la divulgación, al igual que el que produce objetos necesarios e útiles. De este modo, el productor de simulacros de arte actúa como herramienta de las pasiones haciendo necesario que la misma simulación sea también útil.

En la vida pulsional nada es plenamente gratuito, interviene en toda relación el precio, y quien tiene que pagar por todo el proceso del objeto es el cuerpo mismo. Habrá que esperar a que el hombre disminuya o suprima la perversidad externa donde se construyen las necesidades, fortaleciendo la perversidad interna

²⁴⁴ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 34.

estableciendo una economía regida por la producción de objetos que respondan a los impulsos internos. En la industria el atractivo está en el precio de lo que es gratuito; ante la falta de iniciativa para darse hay que vender, por ello Nietzsche proclama: “¡Nadie quiere dar, por lo que hace falta vender!”²⁴⁵. Aquí es donde entra la moneda, la cual actúa como el signo de la equivalencia utilizado a lo largo de la historia hasta nuestros días: “hay tan solo un equivalente que puede compensar al objeto de uso como irreductible a cualquier otro modo de usar otra cosa, y es el caso de la moneda”²⁴⁶.

Sade nos permite entender el por qué una moneda es signo de equivalencia y nunca llega a ser lo que representa. Cuando el cuerpo desatiende la identidad o unidad que lo resguarda, intercambia su cuerpo con el otro recíprocamente, convirtiéndose el cuerpo en el equivalente del fantasma que simula. Este fantasma al no ser intercambiable o dable encuentra en el numerario su similar universal. Si el fantasma requiere cierto gasto en numerario, éste expresará el equivalente del fantasma por la misma cantidad de riquezas representadas por el numerario. El dinero entonces actúa como el destructor de la riquezas, siempre y cuando conserve el valor, esto es, representa lo existente y en cuanto signo lo es de lo que no existe: del fantasma, trasgresor en la monstruosidad integral que busca la posibilidad de lo inexistente. Para hacerse presente en el mundo de las instituciones, la monstruosidad hace suyo el signo de los bienes intercambiables,

²⁴⁵ Citado en: Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 45.

²⁴⁶ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 46. De manera coincidente Foucault escribe: “En la realidad material de la moneda se fundan sus dos funciones de medida común de las mercancías y de sustituto en el mecanismo de cambio” (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 32ª edición, México, Siglo XXI, 1986, p. 167)

haciendo posible la comunicación universal únicamente en el intercambio de los cuerpos por el lenguaje de los gestos corporales. Es decir, cuando las instituciones pugnan por la unidad y libertad del individuo promoviendo el intercambio de bienes en lugar de cuerpos, permiten que el numerario garantice el intercambio corporal bajo el interés de las instituciones, conduciéndonos a una nueva disyuntiva: “o bien la comunicación de los seres a través del intercambio de sus cuerpos, o bien la prostitución bajo el signo del numerario”²⁴⁷.

Klossowski, analizando a Sade y Fourier, termina separando al primero del segundo pues el primero piensa que la expropiación moral es gratuita; Sade, en cambio, muestra que el principal atractivo de la compra-venta es la moral del individuo. El pensamiento de Sade, recuperado por Klossowski, que apuesta por una concordancia entre el deseo y la producción de sus objetos en una economía racional, queda solamente, señala Axel Gasquet, en una eterna deriva hipotética,

²⁴⁷ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 48. Por su parte, Bataille dice a propósito de las mujeres que buscan entregar su cuerpo ya sea con un pago inteligible o monetario: un elemento que adereza el deseo es el juego de la huida, la fuga que nunca culmina y que sirve para encender aún más las llamas del deseo. Sin embargo, no todas las mujeres juegan a huir. Algunas se entregan sin mayores contratiempos, unas constituidas en objetos de deseo a través de la institución del matrimonio –elemento que como hasta aquí hemos visto ha sido utilizado por Klossowski: en la negación del matrimonio en *La vocación suspendida* y en la relación que sostienen Roberte y Octave-. Por otro lado, las prostitutas se convierten en objetos de los hombres. Las prostitutas antiguas se relacionaban directamente con la religiosidad y con lo sagrado en diversas culturas, pero este aspecto quedó relegado por la prostitución moderna que otorga al pago económico la primacía. Anteriormente, si la prostituta recibía bienes o dinero los consideraba dones y los utilizaba para mejorar su actividad, dejando de la lado alguna posibilidad de intercambio mercantil. Sin embargo, en la modernidad la ambición mercantil se ha acelerado a tal grado de sangrar hasta la saciedad la economía del deseo. No debemos olvidar que la prostitución ha sido siempre como la conocemos en su intercambio mercantil, por el contrario, viejos templos de la India nos recuerdan que desde sus inicios ha tenido relación con la divinidad recordándonos la obscenidad que contenemos en nuestro corazón. En este sentido, los términos con los que nos referimos a los órganos sexuales nos remite a pensar que se pasa de un solo movimiento de la trasgresión a la indiferencia colocando en un mismo nivel lo profano y lo sagrado. “El cristianismo elaboró un mundo sagrado, del que excluye los aspectos horribles e impuros. Por su lado, la baja prostitución había creado el mundo profano complementario, en el cual, en la degradación, lo inmundo se torna indiferente; también de ese mundo se excluye la clara limpieza del mundo del trabajo” (Georges Bataille, *El erotismo*, 1ª edición, México, Tusquets, 2005, pp. 140-142).

pues el régimen industrial se esfuerza por multiplicar indefinidamente las necesidades alejando al hombre de sus más profundos deseos: “Por lo que esta alternativa de la perversión externa (fundada en el más elevado discurso moral para evitar a cualquier precio caer en el desorden de las emociones que implica la perversión interna), se nutre y alimenta –a su manera- de la propia fabricación ininterrumpida de simulacros”²⁴⁸.

3.3 El dinero y la moneda viviente

Si imagináramos, sugiere Klossowski, un momento del régimen industrial en la que los productores exijan como pago objetos de sensación no podríamos pensar más que en seres vivos, en cuerpo humanos. El cuerpo vendría a ocupar el papel de la moneda, moneda viviente; de modo que el trabajador que recibe la paga de su producción con monedas vivientes serán para él un signo con valor: “Se trata de de una emoción autosuficiente, inseparable de la existencia inútil y fortuita del objeto „tasable“, e incluso, por esto mismo, arbitrariamente apreciada”²⁴⁹. Esta moneda viviente vendría a suplantar lo que en la actualidad se valora como el oro, permitiendo que sea netamente moneda y terminar con el dinero²⁵⁰, o edificar el valor de cambio desde una emoción determinada: “La presencia corporal ya es una mercancía, independiente y *además* de la mercancía que dicha presencia contribuye a producir. Y de aquí en más, o bien el esclavo establece una relación

²⁴⁸ Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 92.

²⁴⁹ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 56.

²⁵⁰ “El dinero es el *alcahuete* entre la necesidad y el objeto” (Karl Marx, *Manuscritos de economía y filosofía*, 1ª edición, Madrid, Alianza, 1999, p. 177).

estrecha entre su presencia corporal y el dinero que la misma produce, o bien el esclavo se sustituye a la función del dinero, convirtiéndose él mismo en dinero: a la vez riqueza y equivalente de riqueza”²⁵¹.

La moneda viviente pretende fundarse a partir de la noción de valor de la perversión, premisa que da lugar a las hipótesis planteadas por Klossowski al final del ensayo: la voluptuosidad de los cuerpos será el pago al trabajador, es decir, la riqueza libidinal suplanta definitivamente al dinero o se torna un patrón como medida estándar de valor para la venta y compra de objetos. El dinero como tal está en medio de la discusión, por un lado el dinero no puede vivir plenamente, como tampoco la vida puede monetarizarse cabalmente, pues la moneda es del orden de los signos “que entre otras cosas se caracteriza por diferir el instante del goce”²⁵². La moneda viviente debería primero solventar la aporía de ser riqueza y a la vez equivalente de la misma riqueza, además de encontrar un equivalente a la emoción voluptuosa y al deseo mismo²⁵³.

Parte de ese destino de pura escenificación y simulacro que, de la mano de Pierre Klossowski ya empezamos a recorrer, nos dice Axel Gasquet, “se puede resumir en esta sentencia: *Uno no está jamás donde está; sino ahí donde uno no es más*

²⁵¹ Pierre Klossowski, *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998, p. 60.

²⁵² Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 94.

²⁵³ Equivalencia en el trueque que, según Foucault, se explica desde la teoría del valor: “una cosa puede ser dada como equivalente de otra [...] por una relación de igualdad (A y B tienen el mismo valor) o de analogía (el valor de A, poseído por mi compañero, es con respecto a mi necesidad lo que para él es el valor de B que yo poseo)” (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, 32ª edición, México, Siglo XXI, 1986, p. 199)

*que el actor de ese otro que es uno. La identidad del simulacro se paga con el sacrificio del equívoco*²⁵⁴.

El gasto es una noción necesaria al interior de la economía clásica, es una noción que permite al cuerpo entero de los trabajadores y al del trabajador individual sostener la insuficiencia de lo útil y producible. Asimismo, transgrede la ambición burguesa por vender absolutamente todo, incluso el deseo del cuerpo. Sin embargo, el mismo régimen industrial se opone a que los deseos del cuerpo vayan más allá de lo establecido, permitido y benéfico a la industria. Estos deseos, ésta postergación de la culminación de la procreación permite a Sade jugar con el cuerpo como una moral vendible e intercambiable, una moneda viviente que paga el trabajo a los obreros de cuerpo a cuerpo en la prostitución universal. Sin embargo, no se termina de salvar el problema de la moneda viviente para que actúe como dinero: signo de riqueza y riqueza misma. Una aporía más en el problema de identidad que no termina de resolverse, sino que se multiplica y se nos escapa de entre los dedos, tal como el soplo de una identidad perdida.

²⁵⁴ Axel Gasquet, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 2001, p. 95.

CONCLUSIONES

Después de haber revisado el problema de la identidad en Pierre Klossowski, es posible desprender algunas consideraciones finales en torno a los temas hasta aquí tocados.

Pierre Klossowski desarrolla en su obra una escritura imposible que en nuestros días resuena actual y transgresora; llevando a cabo una reflexión filosófica más allá del ensayo. El lector se ve envuelto en los límites de la teología, la pornografía, la novela, el mito y el teatro, de modo que el problema de la identidad se desenvuelve por diversos campos de saber y creación de modo trasgresor y perverso: de la teología a la pornografía y de la perversión a la economía.

El tema de la identidad es un problema que atraviesa diferentes campos de estudios especializados. Actualmente la sociología y la política se encuentran realizando estudios concernientes a la identidad multicultural, nacional, de grupo o individual. Asimismo, es un tema recurrente en la pintura²⁵⁵, en la fotografía²⁵⁶ y en la música²⁵⁷. Sin embargo, en la mayoría de estos casos lo que se pretende es reafirmar la identidad, raramente encontraremos algún escrito o alguna obra que nos recuerde la no-identidad.

²⁵⁵ Carmen Mondragón, conocida popularmente como Nahui Ollin, trabajó la auto-representación femenina como parte de la reafirmación de la identidad de la mujer.

²⁵⁶ Véase la obra fotográfica de Helmut Newton, quien también fotografió a Pierre Klossowski en compañía de su esposa Denise.

²⁵⁷ La música quizá sea el medio más utilizado por el cual el sujeto busca, encuentra o denuncia la ausencia de identidad, principalmente en nuestra época actual, donde diversos cantantes y agrupaciones incluyen en las letras de sus canciones referencias al tema.

En este sentido, la muerte de Dios y del hombre mismo ha devenido en una herida doliente y punzante. Al igual que los griegos, en nuestra contemporaneidad se busca trasfigurar el dolor en arte: creaciones literarias, cinematográficas, fotográficas y propias al arte plástico que nos ayuden a sabernos dentro del mundo. Sin embargo, a diferencia de lo que *normalmente* se realiza en los planos citados –búsqueda y afirmación o re-afirmación de la identidad-, Klossowski se enfrenta de lleno al problema y no ofrece una salida *correctamente* moral donde la identidad de uno mismo es posible al entablar el diálogo con el otro. Más bien se inclina por conducir su propia creación a los peligros del límite, esto es, da a conocer que la identidad no solamente se encuentra perdida sino que se fragmenta a cada momento, estalla y se multiplica; y si acaso se encontrare un signo único incoherente al que se coloque como centro del mundo, la producción de simulacros de identidad, corporales y artísticos se tornará totalmente incontrolable²⁵⁸. Al igual que en la obra klossowskiana los simulacros se encuentran en la cada persona, en el otro, en el matrimonio, en los seminarios, en los hoteles, en la comunidad, en la moral, en el arte, en la economía, en la realidad.

²⁵⁸ Jean Baudrillard resulta ser el autor que nos permite ver el poder devastador del simulacro en la gran diversidad de los ámbitos cotidianos. Cfr. Jean Baudrillard, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1991.

La producción de simulacros es tal que por la red cibernética²⁵⁹ podemos manipular y re-crear la identidad cada vez que así lo requiramos, es decir, la identidad se pierde y se multiplica en simulacros cibernéticos. Además, después de todo, en nuestra calidad de seres narrativos, podemos decirnos una y otra vez de manera distinta en cada ocasión, no exclusivamente a través de la red, sino por todos los medios de comunicación a nuestro alcance. En el mismo sentido, el embellecimiento ofertado por las compañías cosmetólogas tiene que ver con *otra* apariencia²⁶⁰: una cirugía plástica basta para que todo o parte de nuestro cuerpo sea *otro*; cosméticos, ropa de marcas renombradas, perfumes a precios elevados resultan ser simulacros de sí que terminan por extraviarse. Esto es, la producción de simulacros es tangible: la identidad estalla y se multiplica en el relato, en el cuerpo, el cuerpo que habla y el lenguaje que gesticula. Y sin embargo, el asunto no termina aquí.

Los simulacros del lenguaje emanado del cuerpo y el cuerpo emanado del lenguaje devienen en soplos. Esta transición se logra por vía de la locura, lenguaje y actitudes sin razón, incoherentes, como el centro del mundo que se ha erigido arbitrariamente. El lenguaje sin razón que ha sido recuperado por Klossowski deja ver que es necesario continuar con el proyecto de analizar y, en el caso presente, recuperar plenamente el lenguaje de la locura en una obra remitida al teatro, donde la identidad sale de sí, se confunde y se multiplica. Desafío pleno a la razón

²⁵⁹ Cfr. Paul Virilio, *El arte del motor: aceleración realidad virtual*, 1ª edición, Buenos Aires, Manantial, 1996.

²⁶⁰ Cfr. Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1990.

conservadora platónica por parte del lenguaje demencial. Michel Foucault ya comenzó a analizar históricamente a la locura en *Historia de la locura*; otros estudios, obras e investigaciones habrán de acercarse a los extraños umbrales del lenguaje del loco. Aún más: el teatro ha de continuar haciendo representaciones donde sus simulacros invoquen a los simulacros de los espectadores.

En el ámbito de la economía, la obra de Klossowski demuestra estar al día en la discusión del gasto, el valor, el intercambio, la riqueza y el dinero: su escrito *La moneda viviente*, desarrolla temas que no están lejos de ser palpables tanto en la realidad como en la *hiperrealidad*. El dinero, representación de la riqueza y a la vez riqueza misma, deja su cuerpo metálico: oro, plata y bronce, o bien papel moneda, para abrir paso a las tarjetas de crédito. El trueque y el intercambio monetario poco a poco van desapareciendo dejando el valor para un plástico que cambia de color, y a medida que lo hace, cambia el *status* y la riqueza del portador; riqueza que adquiere el plástico de acuerdo a la labor corporal del trabajador. De esta manera los cuerpos están prescindiendo de las monedas para quedarse únicamente con los cuerpos acompañados de un plástico. La prostitución universal sadiana recuperada por Klossowski deja en claro que el cuerpo se intercambia cada vez con mayor fluidez con otros cuerpos, principalmente, en el ámbito laboral. Cabe preguntar, entonces, por el valor de los objetos y su impacto en las monedas vivientes; por ejemplo, qué sucede cuando el valor de un objeto rebasa todo precio hasta que se pierde a sí mismo, de modo que el objeto pasa del valor monetario a lo invaluable, de lo vendible a la codiciosa pertenencia, pues adquiere tanto valor que es imposible vender.

El tema de identidad ha resultado para la filosofía una aporía. La presente investigación ha pretendido únicamente traer a colación el tema en la obra de Pierre Klossowski para resaltar su importancia en la filosofía, su actualidad en diversos campos de estudio y sugerir algunas posibles consecuencias. No se ha presentado una respuesta concreta y definitiva al tema, antes bien, se pretende surja alguna duda que permita continuar pensando la no-identidad y sus correspondientes repercusiones.

Para finalizar, añado unas líneas de Friedrich Nietzsche que bien pueden aplicarse a la obra de Pierre Klossowski:

Hay escritores que, por representar lo imposible como posible y hablar de lo que es moral y genial como si lo uno y lo otro no fuesen más que una fantasía, un capricho, provocan un sentimiento de libertad jubilosa, como si el hombre se apoyase sobre la punta de sus pies, y en virtud de una alegría interior, se viese necesariamente obligado a bailar²⁶¹.

²⁶¹ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 15ª edición, Madrid, Edaf, 2003, p. 156.

BIBLIOGRAFIA

PIERRE KLOSSOWSKI

- Blanchot, Mauricio, *La risa de los dioses*, 1ª edición, Madrid, Taurus, 1976.
- Deleuze, Guilles, *Lógica del sentido*, 1ª edición, Paidós, Barcelona, 1989.
- Foucault, Michel, *La prosa de Acteón, seguido de "Arqueología de una pasión"*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1995.
- García Ponce, Juan, *La enrancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981.¹
- *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*, 1ª edición, México, Era, 1975.
- Gasquet, Axel y Cuccorese, Martín, *Ensayos profanos, Escritos sobre el pensamiento contemporáneo francés*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones del Valle, 1994.
- Gasquet, Axel, *Rara Avis, Sofisma y literatura*, 1ª edición, Argentina, Alción Editora, 2001.
- Klossowski, Pierre, Barthes, Sollers, Damisch, Tort, *El pensamiento de Sade*, 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 1969.
- Klossowski, Pierre, *El Baphomet*, 1ª edición, Valencia, Pre-Textos, 1980.
- *El baño de Diana*, 1ª edición, Madrid, Tecnos, 1990.
- *La moneda viviente*, 1ª edición, Córdoba, Alción Editora, 1998.
- *La revocación del Edicto de Nantes*, 1ª edición, México, Era, 1975.
- *La vocación suspendida*, 1ª edición, México, Era, 1975.
- *Nietzsche y el círculo vicioso*, 1ª edición, Arena Libros, Madrid, 2004.
- *Roberte esta noche*, 1ª edición, Tusquets, Barcelona, 1997.
- *Tan funesto deseo*, 1ª edición, Taurus, Madrid, 1980.

OBRAS COMPLEMENTARIAS

- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, 1ª edición, México, Debolsillo, 2006.
- Ávila, Remedios, *Identidad y tragedia, Nietzsche y la fragmentación del sujeto*, 1ª edición, Barcelona, Crítica, 1999.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del collage de France*, 14ª edición, México, Siglo XXI, 2000.

Bataille, Georges, *El erotismo*, 1ª edición, México, Tusquets, 2005.

----- *La conjuración sagrada, ensayos 1929-1939*, 1ª edición, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

----- *Lo imposible*, 1ª edición, México, Ediciones Coyoacán, 1996.

Baudrillard, Jean, *La guerra del golfo no ha tenido lugar*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 1991.

Chastel, André, *El gesto en el arte*, 1ª edición, Madrid, Siruela, 2004.

Constante, Alberto, *La metáfora de las cosas (Nietzsche, Heidegger, Rilke, Freud)*, 1ª edición, México, Ediciones Arlequín, 2003.

Deleuze, Guilles, *Nietzsche y la filosofía*, 7ª edición, Barcelona, Anagrama, 2002.

----- *Foucault*, 1ª edición, Paidós, Buenos Aires, 1987.

Descartes, René, *Meditaciones metafísicas y otros textos*, 1ª edición, Madrid, Editorial Gredos, 1987.

Echeverría, Javier, *Análisis de la identidad (Prolegómenos)*, 1ª edición, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1987.

Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía abreviado*, Tomos I-IV, 23ª edición., Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

Foucault, Michel, Guilles Deleuze, *Teatrum Philosophicum, seguido de Repetición y diferencia*, 2ª edición, Barcelona, Anagrama, 1981.

Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, 1ª edición, Paidós, Barcelona, 1996.

----- *El orden del discurso*, 3ª edición, Barcelona, Tusquets, 2005.

----- *Historia de la locura en la época clásica, I*, 2ª edición, México, FCE, 2ª Ed., 2006.

----- *Las palabras y las cosas*, 32ª edición, México, Siglo XXI, 1986.

----- *Prefacio a la transgresión*, 1ª edición, Ediciones Tribal, Buenos Aires, 1993.

----- *Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano...Un caso de parricidio del siglo XXI*, 2ª edición, Barcelona, Tusquets, 2006.

Frey, Herbert, *Nietzsche, Eros y occidente, la crítica nietzscheana a la tradición occidental*, 1ª edición, México, IIS, UNAM, 2001,

Gasquet, Axel, *George Bataille, una teoría del exceso*, 1ª edición, Ediciones del Valle, Buenos Aires, 1996.

Hegel, G. W. F., *El concepto de religión*, 1ª edición, México, FCE, 1981.

Heidegger, Martin, *Identidad y diferencia*, 1ª edición, Barcelona, Anthropos, 1988.

Lan, Eggers y M., Victoria, *Los filósofos presocráticos*, 1ª edición, Madrid, Gredos, 1986.

Lipovetsky, Guilles y Roux, Elyette, *El lujo eterno, De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*, 1ª edición, Barcelona, Anagrama, 2004.

----- *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano, Tomo I*, 2ª edición, México, Gernika, 1998.

Lugan-Dardigna, A. M., *Klossowski, El hombre de los simulacros*, 1ª edición, Buenos Aires, Atuel/Anáfora.

Derrida, Jaques, *Rodar las palabras, Al borde de un filme*, 1ª edición, Madrid, Arena, 2004.

Marx, Karl, *Antología*, 1ª edición, Barcelona, Península, 2002.

Marx, Karl, *Manuscritos de economía y filosofía*, 1ª edición, Madrid, Alianza, 1999.

Nietzsche, Friedrich y Vaihinger, Hans, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, La voluntad de ilusión en Nietzsche*, 4ª edición, Madrid, Tecnos, 2003.

Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, 1ª edición, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.

----- *El pensamiento trágico de los griegos, Escritos póstumos 1870-1871*, 1ª edición, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

----- *Humano, demasiado humano*, 15ª edición, Madrid, Edaf, 2003.

----- *La Gaya ciencia*, 1ª edición, Madrid, Edaf, 2002, p. 209.

----- *La muerte de Dios*, 1ª edición, UNAM, México, 2004.

Sade, Marques de, *Obras completas*, (Tomo I y II), 4ª edición, México, Edasa, 1985.

Virilio, Paul, *El arte del motor, aceleración, realidad virtual*, 1ª edición, Buenos Aires, Manantial, 1996.

Xirau, Ramón, *Introducción a la historia de la filosofía*, 13ª edición, México, UNAM, 2005.

REVISTAS :

Revue des sciences humaines, Lille III, París, 1984.

PELÍCULAS :

Kurosawa, Akira, *Kagemusha*, 1980.

EPÍGRAFES

Paz, Octavio, *El mono gramático*, 1ª edición, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1998.

Cioran, Emil, *El crepúsculo del pensamiento*, México, Nueva imagen, 2003.

Marx, Karl, *Manuscritos de economía y filosofía*, 1ª edición, Madrid, Alianza, 1999.