

JUAN
GARCÍA
PONCE

PIERRE KLOSSOWSKI: LAS FIGURAS DE UN PENSAMIENTO

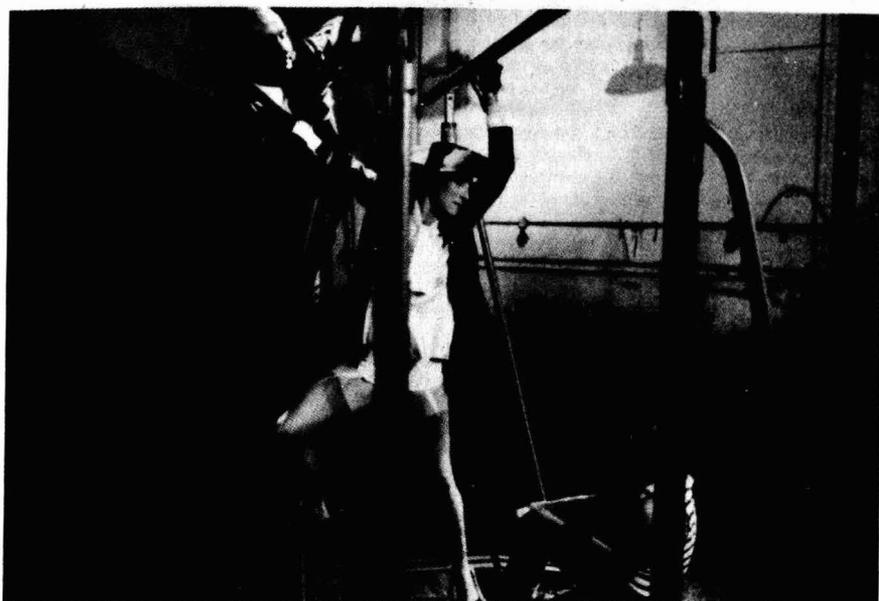


Es sabido que Pierre Klossowski coloca sus obras dentro de dos espacios diferentes: obras de reflexión y obras de imaginación; en otros términos: ensayos y novelas. Pero si esta demarcación parece sencilla, apenas nos acercamos a las obras los límites se borran en un interminable juego de reflejos. ¿Cuáles son los ensayos y cuáles las novelas, cuándo se trata de una obra de reflexión y cuándo de otra de imaginación? En la literatura de Pierre Klossowski la reflexión requiere de figuras cuyo carácter, de acuerdo con su función o su necesidad dentro de la misma obra, no es diferente al de las que la imaginación crea o transforma o repite utilizando modelos tomados de la "vida" para poblar el espacio de la novela. Klossowski escribe ensayos como quien narra y narra como quien hace ensayos. Sade, Nietzsche, Fourier, Diana y Acteón, las múltiples figuras cuya obra se analiza en *Un si funeste désir* son los personajes de sus obras de reflexión y sin la tonalidad y la intensidad que cada uno de estos personajes representan el pensamiento no sería posible en esas obras. Girar alrededor de esas figuras le es indispensable para alcanzar una coherencia de la que carece por sí mismo. Sin su apoyo se dispersaría hasta disolverse en tanto pensamiento en una serie de puras intensidades sin ningún centro. Por eso Klossowski puede afirmar que nadie piensa, sino que el pensamiento lo piensa. La identidad de cada quien descansa en el poder del lenguaje establecido, el código de signos cotidianos, para establecer la precaria sucesión mediante la que gracias a ese código, cada persona arma su propia unidad como persona a través de la memoria. Gracias a ello, el recuerdo de lo vivido permite reconocerse dentro de una convencional continuidad dentro de la que siempre se es uno mismo. Pero si se rechaza la validez del código de signos cotidianos en nom-

bre de la fuerza de las puras intensidades que son las que, en verdad, hacen posible el pensamiento; esa coherencia del sujeto viviente consigo mismo se desvanece. Y si, en nombre de la unidad de cada persona en relación consigo misma, no se rechaza este código, el carácter cerrado de su sistema de designaciones, destierra a las intensidades o anula su fuerza y mediante esta acción, mata al pensamiento.

Contradicción sin salida aparente. La identidad depende de la memoria de sí mismo que el pensamiento hace posible a través del código de signos cotidianos; pero la censura que el código de signos cotidianos ejerce, precisamente para constituir a cada persona en tanto identidad única, anula al flujo de intensidades que hacen posible al pensamiento y los signos que constituyen ese código se convierten en meros nombres vacíos de todo contenido de emoción. Para preservarse en tanto persona, se tendría que renunciar al continuo movimiento de las emociones que hacen posible el pensamiento y determinan el motivo de la función de vivir. Por eso, el pensamiento, para existir en tanto tal, tiene que apoyarse en las figuras en quienes esa función se ha cumplido ya y su propio pensamiento vive como destino, aun cuando, durante su tiempo vivido, su obediencia al pensamiento, a las intensidades más fuertes, las haya destruido como personas, tal como ocurre con Sade, con Nietzsche o con la figura mítica de Acteón, quien en el seguimiento de su intensidad más fuerte, de la exigencia que lo configura a sí mismo como cazador que necesita ver a la diosa de la caza, se pierde a sí mismo y al tiempo que toca su exigencia y logra ver lo que para los hombres debe ser invisible (la ilusoria figura humana que encierra a la divinidad de Diana) pierde su identidad bajo la acción de la diosa y se convierte en el objeto de la caza. Puede tratarse de las figuras "históricas" de Sade o de Nietzsche o de la figura "mítica" de Acteón. En ambos casos el *mithos* alimenta al *logos*. Un pensamiento sin centro, encuentra el centro que lo hace posible en las "bellas historias". Pero estas historias no le pertenecen y el pensamiento no da una identidad sino que la quita, sólo puede existir como pensamiento de nadie.

Por esto cuando Pierre Klossowski escribe *La vocación suspendida*, su primera obra de "imaginación", tiene que recurrir a un subterfugio. *La vocación suspendida*, nos narra el fracaso de una vocación religiosa mediante el cual, en el caso de realizarse, se encontraría un centro absoluto de coherencia fuera del sujeto que experimenta esa vocación como intensidad más fuerte: el dios cristiano. En la novela, las presiones psicológicas, las intensidades, que hacen imposible la realización del culto conducen también a la desaparición del objeto del culto, que sólo puede manifestarse a través de él, del mismo modo que la intensidad de la pasión que conduce a Acteón hace aparecer a Diana y él puede verla aun que su propia pasión lo pierda y del mis-



mo modo también que el sujeto Nietzsche se desintegra en la obediencia al carácter centrífugo de su pensamiento y Sade se pierde en la inalcanzable naturaleza absoluta del objeto de un deseo absoluto. Este es el motivo por el que no puede haber un narrador directo en *La vocación suspendida*. El mismo carácter de la acción de la novela anula la posibilidad de que *alguien* la cuente desde cualquier persona gramatical porque esa acción ha hecho ilusorias todas las personas gramaticales. La novela tiene que contarse como un comentario reflexivo sobre una novela supuestamente existente y cuya supuesta existencia hace posible el comentario. Una vez más el objeto de la coherencia está fuera. ¿Pero qué ocurre cuando se quieren narrar los hechos mismos de la vida desde adentro y obedeciendo a la regla de las intensidades que hacen imposible la validez del código de signos cotidianos? Hay que encontrar un centro de coherencia. En la obra de Klossowski, después de *La vocación suspendida* ese centro de coherencia absoluta, que debe ser un signo que "valga por todos los significados del mundo", tal como ahora podemos ver que lo era el Eterno Retorno en el que se pierde Nietzsche, el sadismo de Sade o Diana para Acteón, lleva el nombre de Roberte. Pero Roberte no es más que un nombre vacío de todo contenido de emociones más allá de la necesidad que lo hace existir como nombre colocando en él, arbitrariamente, todas las intensidades que se dispersarían y disolverían sin meta dispersando y disolviendo también a aquel que las experimenta sin aceptar la validez del código de signos cotidianos sin el cual el poder y el sentido de ese nombre resultan incommunicables.

Entonces, para mantener su coherencia a través de ese nombre, Klossowski tiene que hacerlo comunicable dándole una apariencia visible y sensi-

ble. El centro y el objeto del pensamiento ya no son las palabras, los signos, de cualquier código establecido, sino una figura. Conocemos a esa figura a través de las obras de "imaginación" de Klossowski. Ella es el motivo, el centro, que hace posible la acción narrativa en *Roberte esta noche*, *La revocación del edicto de Nantes*, *El apuntador* y hasta *El Baphomet*. En esas obras sus gestos, sus acciones, sus palabras alimentan al pensamiento que depende de la figura. Por ello es importante detenerse en la manera en que a través de la obsesiva, maniática, repetición de esos gestos, acciones, palabras un pensamiento se expresa y se significa, otorgándole su propia coherencia a aquel que lo piensa, a través de una figura cuya conducta, por su misma categoría repetitiva, adquiere un carácter ritual.

Hay un grupo muy determinado de estos sucesos ejemplares. Escojamos algunos de ellos a los que el número de repeticiones ha hecho cada vez más claros en su poder para darle *forma* a un pensamiento que se coloca más allá de todos los significados establecidos. Por ejemplo: Roberte se pone los guantes o se los quita. En el texto de "reflexión" que constituye el dramático posfacio de *Las leyes de la hospitalidad*, en la que se reúne la trilogía de Roberte, Klossowski, al describir ese viaje desde la incoherencia o la locura hacia la coherencia que salva de la locura, ya nos ha relatado la manera en que ese sólo gesto hace posible un pensamiento que manifiesta por la intensidad sensible de la figura que le permite expresarse. En ese posfacio se nos dice: "¿... pensar, buscar la coherencia en el interior del desorden vivido no será más que oscilar, resbalar, tambalearse entre los signos y lo vivido, según una mayor o menor, una más o menos débil intensidad de la designación que finalmente pone el signo fuera de la vida y regresa la vida a la incoherencia?" Y estas palabras describen la imposibilidad de comunicar el valor del signo dentro de las "designaciones". Pero si el pensamiento no quiere ni puede renunciar al signo, también se nos señala la manera en que es posible su comunicación: "La coherencia del pensamiento consigo mismo en un signo único no se experimenta más que bajo la forma del constreñimiento tal como yo lo experimentaba a partir del nombre de Roberte para que yo fuese capaz de sustraerme de su persistencia y que el pensamiento designara su intensidad más fuerte mediante este signo y encontrara su coherencia,

hasta el grado de vaciar todo el sistema de designaciones cotidianas a partir de mi propia designación en tanto que yo mismo;

así, siendo mío todavía, el pensamiento me designaba en efecto como ausencia de intensidad, ahí donde tantos otros signos sin ningún constreñimiento, no llegaban jamás al final de una incoherencia entre el mundo y yo, entre yo y yo mismo;

pero a partir de este signo único —si me atreviera un instante a creerme pensando yo mismo este signo, de inmediato se habría restablecido el sistema



cotidiano en este signo sin verificar más que la incoherencia de mi pensamiento,

pero al grado de la intensidad que había alcanzado, el pensamiento me había abandonado para no reencontrar su coherencia más que en este signo, sustituyendo a cualquier otra designación no llegando más que a colindar con el mundo y conmigo mismo;

y por tanto, él estaba en este nombre de *Roberte* como el pensamiento de nadie tanto más coherente cuanto que ya no era el mío—

la única cosa que había llegado, valía por todas las cosas que pudieran llegar jamás al mundo.

Si yo trato ahora de transcribir cualquiera de los enunciados que se desprenden de este nombre de *Roberte* (en tanto signo único), gestos, situaciones, palabras— sin nada que las preceda ni que las siga—,

no encuentro más que una designación cotidiana tan futil como la mano enguantada de *Roberte* representando de inmediato la unidad de ese signo en el que el pensamiento encuentra su coherencia,

ya sea que el guante fuera con la mano de *Roberte*, el equivalente de la coherencia misma del pensamiento con el signo,

ya sea que el gesto de quitarse el guante y de dejar aparecer la epidermis de su mano fuera el simple regreso del pensamiento a su pura intensidad,

ya sea que el gesto de otro quitándole el guante no fuera más que una analogía del pensamiento de nadie en su coherencia con el signo en tanto que el nombre de *Roberte*,

y que la apariencia de la epidermis de su palma figuraba la incoherencia de mí mismo mediante ese guante arrancado,

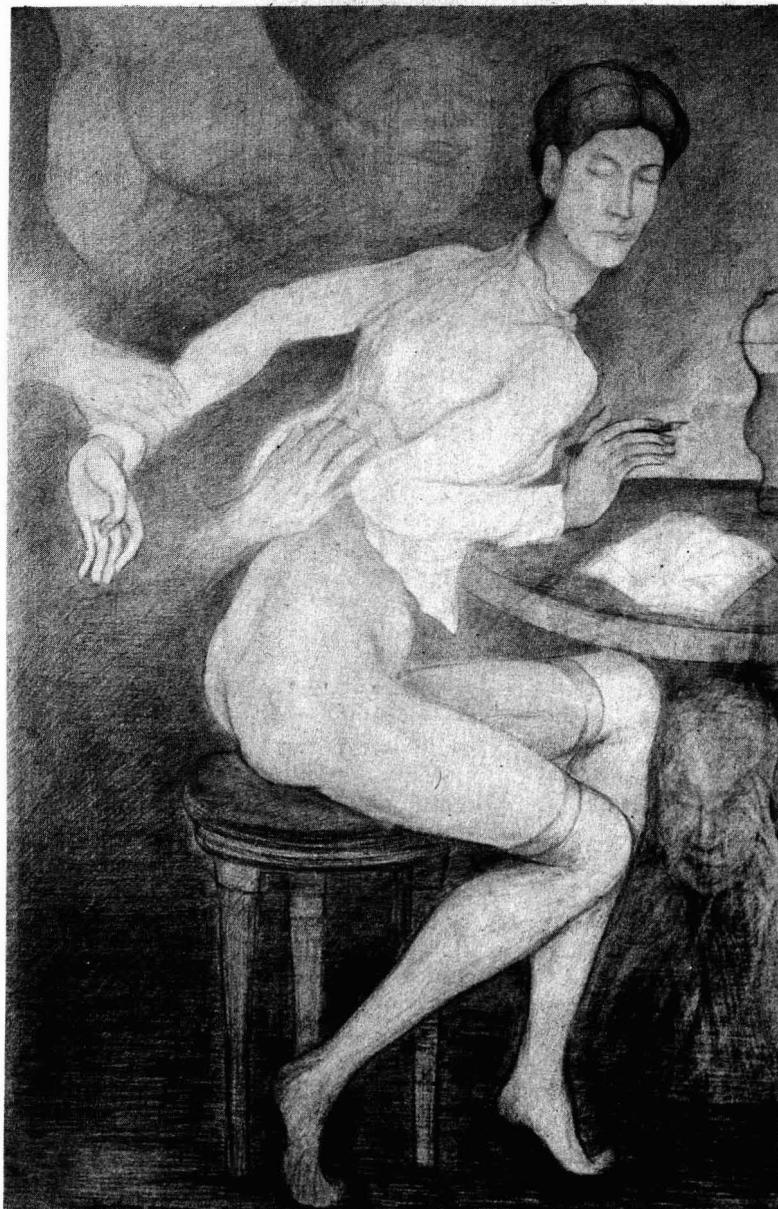
ya sea, este guante, un signo de la ausencia de intensidad en relación con la aparición de la epider-

mis de su mano, como regreso a la intensidad pura.”

De este modo, entonces, la coherencia del pensamiento ya no depende del sistema de designaciones. Ha adquirido una realidad que legítimamente podemos llamar física y depende de la manera en que la realidad visible del signo expresa al pensamiento y lo “viste” como un guante cubre la mano de *Roberte* o lo “desnuda”, como al quitarse *Roberte* ese guante o al serle quitado el mismo guante por cualquier fuerza exterior a ella misma, el descubrimiento del signo en el brillo de su epidermis equivale, analógicamente, a la revelación del pensamiento, que siempre es un pensamiento de nadie si no posee la coherencia que le entrega el signo, en su pura desnudez que es idéntica a la desnudez del signo cuando, analógicamente, se le despoja de su vestidura —aquella que el pensamiento le entrega— y se le conduce a mostrarse en términos físicos como la pura intensidad sensible que es el cuerpo de *Roberte* y representa el exacto equivalente de la pura intensidad más fuerte del pensamiento que ha elegido el nombre de *Roberte* para designarse a sí misma.

Esta elección de un mero nombre arbitrariamente elegido que vale por todos los significados del mundo no es comunicable. Crearía un pensamiento que gira incansable e inútilmente sobre sí mismo sin tener ningún sentido más que para sí mismo. Pero el contenido de emociones que despierta la figura del modelo que ha aceptado o se ha visto obligada a “representar” a *Roberte* (tal como se nos muestra en *Roberte esta noche* —en el campo del arte— o a través de la práctica de las Leyes de la Hospitalidad en el campo de la vida) no puede dejar de ser comunicable en tanto actúa— física, material y emocionalmente— sobre aquellos que convierten a *Ro-*

berte en Roberte a través de la práctica de las Leyes de la Hospitalidad en el campo de la vida o en el campo del arte, como lectores-espectadores presencian como los protagonistas de las obras, experimentando también unas emociones físicas y materiales, conducen a Roberte a revelarse como Roberte o la contemplan en el momento en que éste ocurre o provocan que Roberte, el modelo, se acepte como Roberte, el signo único en el que un pensamiento, que en este caso es el de Pierre Klossowski antes de encontrar la coherencia que el signo único le entrega, se encuentre y se hace posible a sí mismo gracias al signo. Los lectores-espectadores pueden ver en el primer caso a Víctor o Vitorio convirtiéndose mediante el placer sexual a Roberte, la esposa dedicada a sus "pequeños cuidados" de Octave y "austera" tía de Antoine, en la



Roberte que es el signo único en *Roberte esta noche*. El segundo papel le corresponde a Antoine, quien ve a su tía poseída por Víctor a la manera sodomita y dejando de ser la "austera" Roberte para convertirse en Roberte, "el puro espíritu" del que le ha hablado su tío y que en ese momento puede mostrarse físicamente porque Roberte le ha dado un cuerpo, y simbólica y literalmente, en el cuadro vivo con el que concluye la obra, acepta su nueva condición mediante el gesto, mantenido en suspenso por el arte, de entregarle las llaves de sus habitaciones a Víctor, quien perpetúa el gesto tocándolas sin llegar a tomarlas mientras tanto él como la nueva Roberte permanecen fijos en sus respectivas posiciones.

Los dos primeros casos se realizan a partir de la acción de ponerse los guantes o ser despojada de ellos para que este gesto físico muestre analógicamente la aparición de Roberte en toda su deslumbrante desnudez en tanto signo único colocado más allá de la "designación" que, en términos materiales, estaría *representada* o sería sustituida por los guantes que, en la utilización de un lenguaje *gestual*, hacen las veces de palabras. En la escena de "Roberte atacada por los colegiales" descrita al imaginarla por Octave en *La revocación del Edicto de Nantes*, la prueba exigida por Víctor a los colegiales de que han logrado de nuevo hacer entrar a Roberte en Roberte o sea que han conseguido que ceda a su propio placer "saliéndose de sí misma", son los guantes de ella, y cuando los colegiales, que ya han logrado desnudarla casi por completo, le quitan uno de los guantes y uno de ellos le golpea los pechos desnudos con él al tiempo que ella permite que el otro colegial la despoje del segundo guante mientras se abandona por completo a su placer, Roberte, despojada de los guantes que la protegen del mismo modo que el código de signos cotidianos protege al pensamiento impidiéndole alcanzar su libertad, le da cuerpo y presencia al signo único que es un puro espíritu, una mera "figura" del pensamiento, convirtiéndose en él. Pero tal vez el ejemplo más poderoso de esa entrada de Roberte a Roberte, a través siempre de acciones que atentan contra su integridad personal, como para romper metafóricamente la validez del sistema de designaciones, consiste en "La secuencia de barras paralelas" como la ha llamado en una de sus múltiples, repetitivas, maniáticas, descripciones Pierre Klossowski y que aparece por primera vez en *La revocación del Edicto de Nantes*, descrita en las páginas de su Diario por Roberte.

Este es el suceso o la acción en el que con mayor perversión o anormalidad y por lo tanto con mayor intensidad también se nos muestra no sólo cómo Roberte, el modelo, entra a Roberte, el signo único, sino también cómo un pensamiento puede mostrarse mediante "figuras" en vez de tener que recurrir al sistema de designaciones del código de signos cotidianos. En *La revocación del Edicto de*

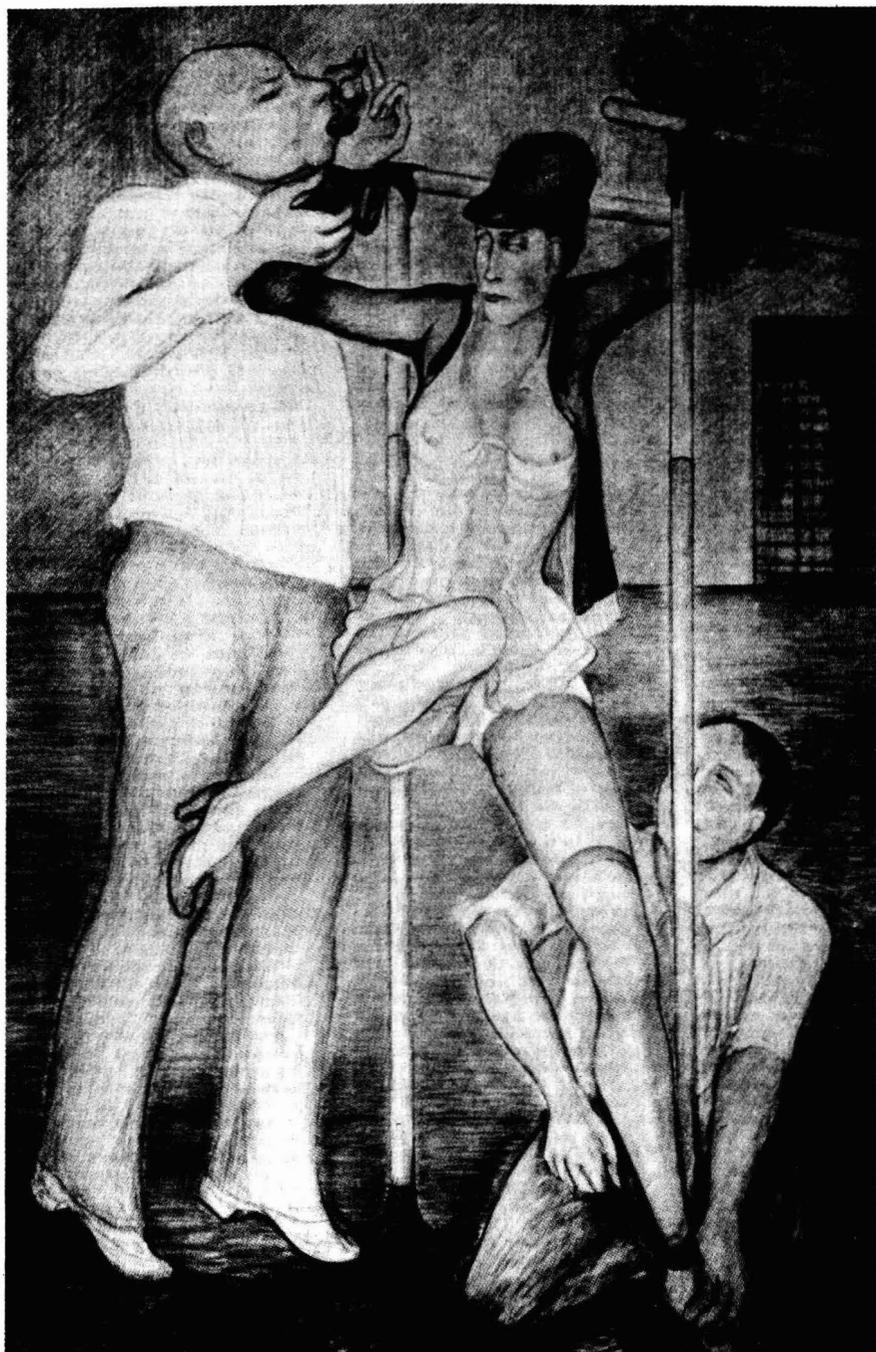
Nantes, Roberte recuerda para sí misma y para su propio placer a través de la evocación de su humillante entrega, cómo fue asaltada por dos maniáticos sexuales que la despojaron de su falda y sus demás prendas interiores, la ataron a las barras paralelas en un gimnasio vacío y uno de ellos se aplicó a lamer su mano con tal unción que, sin poderlo evitar, ella empieza a seguir con las piernas el ritmo de los lengüetazos en la epidermis de su mano y termina entregándose sin ninguna restricción al placer que le despierta hasta alcanzar un clímax sexual. La descripción busca ser totalmente objetiva, pero al hacerla Roberte se dice a sí misma: "es ahora que el placer empieza". Y al evocarla mentalmente, repitiendo los sucesos, vuelve a encontrar también el placer que experimentó hasta tener que confesarse:

"Si todavía soy honesta conmigo misma, debo admitir que si semejante situación se repitiera no merecería y volvería luego (como siempre) a gozar tanto de mi deshonor como de aquellos que me llevan a él". Aun cuando pretenda conservar su independencia de Octave (el que en la "Obra de ficción" la ha llevado a convertirse en el signo único al que se le ha dado el nombre de Roberte) Roberte, el modelo que le da su apariencia física al retrato, ha entrado a Roberte, el solo nombre, el puro espíritu, que constituye el signo único. Pero lo importante es cómo sus gestos, actitudes y acciones han hecho visible al signo mediante un sistema de designaciones en el que el pensamiento no se sirve del código de signos cotidianos sino de los significados que una figura hace evidentes y nos comunica, comunicándose a sí misma para nosotros en tanto signo único a través de las emociones que el conocimiento de sus experiencias despiertan.

Este "sistema" de pensamiento resulta particularmente directo en la mera enumeración de los sucesos que forman "la secuencia de las barras paralelas" que Pierre Klossowski escribió en 1966 para una película tan sólo imaginaria todavía pero que, doce años después, se realizaría con el título de *Roberte*, mostrando ya a la figura cuyas acciones se convertirían en una forma de designación puramente figurativa a través de su visibilidad. En "La secuencia de las barras paralelas" es Roberte en tanto figura de Roberte la que logra "mostrar" el pensamiento de Pierre Klossowski cuya coherencia, que le otorga al propio Klossowski su coherencia consigo mismo, Roberte ha hecho posible. La secuencia debe leerse, debe verse, como una continuidad en la que cada uno de los sucesos van creando un lenguaje cuyo alfabeto es el cuerpo de Roberte, hasta que ese cuerpo, que es el instrumento mediante el que alcanza la cima del placer, lo es expropiado a ella misma por la intensidad del placer y fuera de sí, Roberte, que ya sólo puede suplicarle a sus victimarios que el menos apaguen la luz para ocultar la "vergüenza" de su entrega al placer que le imponen, cede por completo a él aunque su súplica no es obedecida. El cuerpo se convierte de este modo en el medio a través del cual se revela el signo. Roberte cede a Roberte: se encuentra a sí misma como Roberte al perder el dominio o la unidad de su persona. Sabemos que Pierre Klossowski ha descrito por boca de Roberte esa escena; la ha dibujado en innumerables ocasiones, sometiéndola a toda una serie de variantes, desde que Roberte es levantada en vilo por uno de sus victimarios y conducida al gimnasio donde será atada a las barras paralelas; la ha hecho fotografiar por Pierre Zucca como parte de las ilustraciones de otro de sus libros: *La moneda viviente*, en el que, igual que en los dibujos, Denise Morin Sinclair, la esposa de Pierre Klossowski, es el modelo de Roberte, y finalmente ha filmado la película *Roberte*, dirigida por Pierre Zucca, en la que Klossowski representa el papel de Octave

Secuencia de Barras paralelas

1. En échappée avec son La carrefour rue Scribe Opéra.
2. La voiture en panne de R.
3. Justin le Chauffeur descend soulève le capot.
4. R. descend lentement à son tour.
5. ~~Le~~ Palais Bourbon (l'Assemblée Nationale)
6. Bracelet-montre ~~de~~ au poignet de R.
7. R. s'éloigne de sa voiture, se pend dans la foule.
8. R. monte dans un autobus.
7. Plate-forme de l'autobus qui ~~descend~~ vers le Palais-Royal.
8. Le receveur de l'autobus causant avec un voyageur
9. Le voyageur (gras, corpulent, honte facile - ~~échappé~~ son regard se porte du côté de R.
10. La main de R. se tenant à la barre.
11. La main du voyageur corpulent glissant le long de la barre jusqu'aux doigts de R. que ~~de~~ cette main recouvre lentement.
12. R. entre précipitamment à l'intérieur de la voiture
13. R. ~~fait~~ assise près d'un coin de fenêtre, vitre brisée.
14. Le ~~corpulent~~ ~~Roberte~~ vient prendre place face à R.
15. Regard du ~~corpulent~~ ~~Roberte~~



ve, Denise Morin Sinclair el de Roberte y en la que se incluye nuevamente la secuencia de las barras paralelas junto con otras muchas de *Roberte esta noche* y *La revocación del Edicto de Nantes*.

Esta insistencia, prueba de una obsesión maniática por un lado, sin perder su carácter obsesivo, sino, al contrario, precisamente por eso, no es de ninguna manera gratuita. En *La revocación del Edicto de Nantes*, cuando Roberte, en la terraza de un café, recuerda soñadoramente la humillación a la que acaba de ser sometida por los maniáticos, a la que cedió obteniendo su propio placer por ello volviendo a recuperar en el recuerdo la intensidad de ese placer, se dice a sí misma: "...regresar uno de estos días al lugar, acariciar con mis manos esas barras paralelas a las que estuvieron también amarradas..., esa es otra historia. Esa oportunidad particular de sentirme yo misma desde el instante en que me subí a la ventura en ese autobús hasta aquel 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 ese mediodía sin empleo".

El arco tendido de mi reflexión... Una determinada forma de violencia ejercida sobre su persona le permite a Roberte pensar en los términos en que podría hacerlo, si tuviera *existencia*, el puro espíritu llamado Roberte al que su marido Octave —o su creador Pierre Klossowski— la ha nombrado y ese pensamiento, que es posible y tiene coherencia porque se realiza bajo el constreñimiento del signo único al que Roberte ha entrado al convertirse en la otra Roberte, se realiza precisamente sobre la realidad azarosa y sin coherencia, como toda la realidad, que formaba ese "mediodía sin empleo" antes de que Roberte lo llenara de sentido por medio de las vicisitudes que la convierten en Roberte. Para que el "arco de la reflexión" de Pierre Klossowski sea posible la presencia de ese cuerpo, de esa figura, es indispensable porque ella es la única capaz de entregarle una determinada coherencia que sólo llega hasta él por el constreñimiento que su intensidad ejerce.

Cada uno de los gestos, las acciones, las palabras de la figura de Roberte van creando, por eso, el lenguaje comunicable a través de la presencia de esa figura que es simultáneamente la que constituye el lenguaje en el que se expresa el pensamiento de Pierre Klossowski y el lenguaje mismo. Todo empieza y termina en Roberte. Pero al cerrarse en el cuerpo que hace visible su figura, el lenguaje que esa figura crea se extiende sobre el mundo, sobre la incoherente realidad de cualquier mediodía o cualquier otro momento "sin empleo", y sin perder la naturaleza azarosa, con un rumbo siempre indefinido, en tanto manifestación de la realidad contingente, rebelde a la voluntad de someterla a cualquier constreñimiento que pueda destruir su propio carácter contingente, se abre a la comunicación y la hace posible.