

Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento

Jorge Fernández Gonzalo

Les grands trous bleus que font méchamment les oiseux
Stéphane Mallarmé

[...] no hay original, el modelo de la copia es ya una copia, la copia es una copia de la copia; no hay más máscara hipócrita porque el rostro que encubre la máscara es ya una máscara, toda máscara es sólo la máscara de otra; no hay un hecho, sólo interpretaciones, cada interpretación es la interpretación de una interpretación anterior; no hay sentido propio de la palabra, sólo sentidos figurados, los conceptos son sólo metáforas disfrazadas; no hay versión auténtica del texto, sólo traducciones; no hay verdad, sólo pastiches y parodias. Y así hasta el infinito.

Pierre Klossowski

El pensamiento de Pierre Klossowski (1905-2001) pasa por ser uno de los menos conocidos de nuestro tiempo en el ámbito de la filosofía y de la teoría literaria. Fuera de los circuitos académicos al uso, ajeno, incluso, a la estela que otros autores de la periferia más rebelde y subversiva han proyectado en el pensamiento actual (nos referimos a Bataille, Blanchot), es casi imposible encontrarse en programas académicos o bibliografías al uso con el nombre de Pierre Klossowski, quien apenas es recordado por inspirar a Deleuze algunas de sus ideas más controvertidas como será la necesidad de *invertir el platonismo* (Deleuze, 1988: 132-133), en un intento por hacer del pensamiento *una agresión* (*Ibid.*: 33).

Inversión, agresión: transgresión. La obra de Klossowski se consolida desde la mirada paródica que pretende resolver el problema platónico del privilegio del original sobre la copia desde su reversión irreverente. Klossowski es el pensador del *simulacro*, de la sucesión de copias que borran decididamente el ser, el origen, la mismidad que entrapa a nuestro pensamiento. Es el filósofo de la parodia, porque parodiar es ya de entrada construir simulacros, como apuntará el filósofo, para quien la teoría del *eterno retorno* nietzscheana no era otra cosa que una parodia de todas las teorías posibles. De ahí que la abrazara sin reservas en sus libros de ensayo.

Klossowski había nacido en París un 9 de agosto de 1905. En su familia ya destacaban figuras del mundo del arte y de la literatura: Erick Klossowski, padre de nuestro autor, fue pintor y crítico de arte. Balthus, su hermano, alcanzaría fama como pintor, tarea que Pierre habría de desempeñar prácticamente a la sombra de su hermano durante sus últimas décadas de vida. Además, la madre de ambos mantuvo una apasionada relación con el poeta Rilke, de la cual se ha conservado correspondencia.

Pierre pronto conocería al novelista André Gide, e incluso llegaría a ser pupilo suyo y a

escandalizar al maestro con algunos de sus más tempranos dibujos. Más tarde trabaría amistad con George Bataille, con quien crearía la revista *Acéphale*, revista de pensamiento que, a pesar de su brevedad (duró menos de un año) supuso la forja de ambos pensadores y un revulsivo de gran importancia contra las telarañas de la razón: un cuerpo sin cabeza, como pronosticaba el propio título (cfr. Vázquez Rocca, 2007).

En aquellos años de rebelión y vanguardia, el pensador contactaría con el grupo surrealista *Contre-Attaque*, en 1935, al tiempo que asistiera a las famosas conferencias que Kojève impartió en París sobre el pensamiento de Hegel. Más tarde, Klossowski habría de emprender estudios de teología, a pesar de que su vocación religiosa siempre ha mostrado una mueca irreverente, y quedara, en cierto modo, *en suspenso*, como reza el título de una de sus novelas (*La vocación suspendida*), si bien fueron muchas las razones que le desviarán de la opción religiosa. Entre ellas, hay que destacar su matrimonio en 1947 con Denise Morin Sinclair, la mujer que aparecería en el ciclo de sus novelas con el nombre de Roberte, así como en sus obras pictóricas y de alto contenido erótico de los últimos años. Por aquella época emprende decididamente su carrera como escritor, en donde alterna estudios sobre Sade o Nietzsche, así como diversas obras de ficción, principalmente novelas. Sin embargo, en los años 70 abandona definitivamente la escritura para dedicarse a la pintura, primero en negro y más tarde a color, para lo cual recupera toda una serie de motivos recurrentes en su obra escrita: cuerpos desnudos, escenas sexuales, placeres prohibidos, etc. Incluso llega a participar en una película dirigida por Pierre Zucca y titulada *Roberte*, en la que aparecerá junto a su esposa. El reconocimiento en los últimos años no alcanza, sin embargo, a proyectar su figura en el panorama filosófico reciente.

El pensador habría de morir a la longeva edad de 96 años.

SIMULACROS

Toda la obra de Pierre Klossowski se desarrolla en una zona de extremo peligro para el arte y el pensamiento (García Ponce, 1975: 13). Hay cierta tendencia al malditismo, a la demonización del cuerpo y de sus códigos, que tiene como fin la parodia antes que la herejía, y que sirve de enclave desde donde romper con los discursos y la representación domesticada de nuestra realidad. El objetivo de la propuesta klossowskiana pasa por mostrar todas las adulteraciones posibles de la ley, por desgarrar los códigos tanto semióticos, pulsionales y ontológicos, como religiosos o legislativos. Pero no se trata de una ruptura que nos atraiga hacia ese espacio vacío de la *diferencia* derridiana, sino que se mueve pendularmente hacia las formas *rotas*, hacia los deshechos inservibles, afirmando su componente paródico,

estableciendo, por tanto, un paradigma entre la ley y la infracción que por su sola formulación explícita es ya consecuentemente de(con)structiva.

¿Qué son, por tanto, los simulacros? El simulacro es la versión que rompe con la ley por el efecto de su encadenamiento. El paradigma, decimos, de la ley y de su contrario o de sus sucesivas deformaciones paródicas representa una manera de dar escape a la ley, de plantear por dónde debe ir la ilegalidad, qué barreras debe trastocar, qué límites vencer. En la imitación deformante de la ley se muestran ya las vías para romper sus designios, aunque Klossowski no pretenda llegar hasta una consumación de la ruptura y prefiera mantenerse estratégica y complacientemente en los contornos del juego. El simulacro no tiene poder, no supondrá un nuevo dominio desde donde la ley se regule por *nuevas leyes*, por *leyes contra la ley*, sino que constituye ese cuerpo infiel que hace germinar la duda allá donde la fidelidad había quedado patente. En la medida en que la ley (toda ley, insistimos: la ley de las religiones, la ley que ata nuestros cuerpos, la ley que codifica nuestra experiencia de la realidad) se resuelve como la única vía posible, acumula para sí todo el poder. Sin embargo, la ley acaba por mirarse en el espejo grotesco de su propia dispersión, de sus posibilidades infinitas, en ese instante en que entra en confrontación con su propio simulacro, con sus múltiples repeticiones inoperantes.

El simulacro rompe con el privilegio del original. Desde Platón, el original representa en la jerarquía de sucesos el punto a partir del cual se ejerce el poder, el momento en que la Idea alcanza su vocación más perfecta. A partir de ahí, las sucesivas copias de este modelo supondrán una degradación progresiva: por ello, nuestra percepción, desde la caverna platónica, de un mundo de sombras, no tendrá de ningún modo la intensidad y lucidez de un perfecto mundo de las Ideas. Nietzsche, y más tarde Klossowski y Deleuze, propondrán justamente lo contrario: es el movimiento hacia sus sucesivas “copias” (*simulacros*) en donde se genera, y se destruye, el movimiento de la verdad, el punto en que el original rompe con las leyes que lo hacen idéntico a sí mismo, que le confieren el poder reductor del modelo, para encontrar en la degradación de la copia el límite dinamizador con que opera la realidad. El Ser es devenir, por lo que se restituye como aquello impensable, ya que el pensamiento sólo se acoge a los cuerpos estables del original y la copia. Entonces, el simulacro se encarga de dispersar y difuminar esa relación de poder, de dinamizar lo pensable por el juego, para que, en ese movimiento infinito de simulación, alcanzar al Ser como devenir y no como estado, mostrar la fábula de los sucesivos simulacros que lo ocultan y no la representación estática de la verdad.

El simulacro no es una copia, sino la copia como inversión, como rotura con respecto a las

fuerzas que sostienen la identidad y la eficacia de *lo mismo*. El simulacro ocupa el lugar de la copia, simula, ante todo, ser una copia de un original pero que, por el efecto mismo de su gestualidad, de su parodia cruzada, no hace sino romper con la tensión en esa partitura de la semejanza por desgaste. Los simulacros se afirman en la divergencia y el descentramiento, en el límite y contra la limitación, sin privilegios entre sí, sin relación de obediencia con el modelo o de sumisión con la copia, haciendo gala de una plena autonomía y, al mismo tiempo, construyéndose por el trazado de diferencias que alejan entre sí al resto de simulaciones. De ahí que por la obra klossowskiana se paseen tantos *demonios*: el demonio es el gran *otro*, el que reproduce paródicamente los juegos reglados de Dios, quien entorpece sus leyes, las recupera por orden de una escabrosa asimetría, en un enfrentamiento que tiene más de inversión que de lucha, de mueca que de gesto:

“entre el innoble Macho Cabrío que se exhibe en el Sabbat y la diosa virgen que se hurta en el frescor del agua, el juego está invertido” (Foucault, 1996: 183).

Es el terreno que abonará Klossowski en su libro *El baño de Diana* (1990): Acteón es el simulacro profanador de la diosa, el animal lascivo, el sátiro que va a contraponerse a la virginidad de la diosa y a transgredirla, a romper la ley, la pureza. Y sin embargo, es la misma diosa, tal y como cuenta el autor, quien pierde el poder del privilegio divinal: Diana pacta con el Diablo para que su cuerpo etéreo de diosa se haga material, contorno perceptible, se convierta en un cuerpo deseable para Acteón y sostenido por la mirada del otro.

Este movimiento que se desplaza desde *lo mismo* para fraguarse en *lo otro* no se puede sostener sobre la verdad, no dará ningún tipo de fiabilidad a los discursos y fundará todos aquellos lugares de comunicación sobre la *fábula*, en los espacios otros de la *ficción*, a modo de simulacros que se retuercen contra los discursos de poder y que los parodian, al tiempo que se establece un lenguaje para la transgresión, una vía para eludir la representación y rehusar el privilegio de aquellos dominios y campos de saber que construyen nuestra realidad frente a los lenguaje artísticos y sus potencias imaginativas. Se trata, como afirma Deleuze, de conectar la diferencia con la diferencia para abolir la identidad sin pasar por el no-espacio de la negación:

El primado de la identidad, comoquiera que ésta se conciba, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, a la vez que de la pérdida de las identidades, y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la presentación de lo idéntico. El mundo moderno es el mundo de los simulacros. El hombre no sobrevive a Dios, la identidad del sujeto no sobrevive a la sustancia. Las identidades todas están simuladas, son fruto de un «efecto» óptico, de una interacción más profunda que es la de la diferencia y la repetición. Queremos pensar la diferencia en sí misma, y la relación de lo diferente con lo diferente, independientemente de las formas de representación

que los conducen hacia lo Mismo y los hacen pasar por lo negativo (Deleuze, 1988: 32).

Así ocurrirá con la traducción de algunos textos clásicos que hace Klossowski: cuando el pensador francés se decide a verter *La Eneida* al idioma francés no piensa en “copiar” el original, no accede a privilegiar el modelo latino y sopesar los fallos, contener las pérdidas en su traducción, sino que afirmará esa distancia, restablecerá la diferencia dinamizadora que intercede entre ambos, ofreciendo un texto que va a traducir una a una las palabras de *La Eneida* pero que va a conservar en todo momento la sintaxis del original. El resultado: la copia se vuelve parodia por la irrisoria proximidad con el original; la traducción se alza simulacro que antepone la diferencia entre dos lenguajes (el movimiento, el desplazamiento inasible) a los estados pensables de un original y de una copia. La mismidad del libro se ha desplazado, la identidad de la obra se tambalea.

Así, el simulacro rompe con el espacio de la mismidad, lo invierte, lo parodia, y anula la posibilidad de que nuestro lenguaje o nuestro pensamiento puedan identificarse con aquello a que apuntan. La palabra crea dispositivos capaces de dar textura a lo real a través de lo que Klossowski considera la construcción de simulacros: las figuras no representan un mundo, sino que sirven como moldes, huecos, *cuerpos* desde donde es posible alterar lo real y fundarlo en límites que ya proponen sus propias reglas del juego. Así ocurre por ejemplo con el simulacro de la fotografía: al fotografiar se retoma la realidad pero bajo unas nuevas coordenadas, en un código propio que es el de la perspectiva, el del marco, la luz, los tonos... En la esfera del lenguaje y la semiótica, los signos no sustituyen una realidad por una dimensión lingüística, sino que hacen de lo real un espacio para el lenguaje, introducen la palabra dentro de las cosas, configuran el mundo como texto (ciencia), el tiempo como relato (historia) y la existencia propia como estabilidad (sujeto). Los dispositivos figurales no representan, sino que *fundan* la representación y atraviesan lo real con sus códigos: lo *real*, tal y como sugiere el psicoanálisis lacaniano, pasa ahora a convertirse en una *realidad*, esto es, un universo de signos, de sustituciones simbólicas (pájaros que agujerean el azul del cielo, decía Mallarmé). El simulacro invierte este poder del signo, lo invierte lúdicamente, llega a decir Klossowski, a través de las múltiples simulaciones del arte: el poema no va a crear un universo de *vastos jardines sin aurora*, como escribe el poeta Luis Cernuda, pero por medio del simulacro va a contrarrestar el discurso aprendido sobre nuestra experiencia de lo real, de sus *jardines aurorados o no*: el arte renegocia los límites de nuestra realidad, aunque carezca de poder alguno para cambiarlos. Se trata, en cierto modo, de un juego adonde la regla no preexiste, porque la regla es ley, frente al juego de lo diferente confrontado a lo diferente, en donde la sucesividad rompe con las aserciones reguladoras. Juego sin regla, como una tirada

de dados incapaz de abolir el azar.

CUERPOS FORTUITOS

Como hemos podido observar a la hora de atender al mito de Diana que reelabora Klossowski, su obra presenta a veces los tintes de unas posmodernas *Metamorfosis*: ya no importan las transformaciones, sino los productos, los cuerpos transformados a través de los cuales es posible parodiar la humanidad misma, contravenir la excelencia de los dioses, sus atributos inmortales, por la bajeza de la animalidad más rastrera. Son cuerpos desnudos, cuerpos que rozan la brutalidad y que desde ese desorden del embrutecimiento más exacerbado se permiten parodiar las convenciones sociales que forjarían cada cultura. La excitación de los cuerpos, su voluptuosidad desordenada, no es más que una parodia de los mecanismos del poder, de las convenciones ideológicas, económicas, incluso, a través de las cuales se organiza y diseña nuestra realidad. Algunas conocidas representaciones pictóricas en su obra, como el hombre-bestia a punto de sodomizar a una mujer desnuda («Diana y Acteón», 1954), no supondrían sino un esfuerzo por desintegrar, a través del pecado, de la transgresión, las líneas que definen la moral, la humanidad, los cuerpos, sus leyes.

El cuerpo nunca es igual a sí mismo, defiende Klossowski en un fascinante ensayo sobre el pensamiento de Nietzsche (2004): tiende a una duplicación constante, a un deslizamiento que a cada segundo está rompiendo con su propia mismidad, sin historia, sin sujeto que posea o que centralice las tensiones de fuerza que constantemente se producen de puertas adentro:

Lo considerado ya no es el cuerpo en cuanto propiedad del yo, sino el cuerpo en cuanto lugar de los impulsos, de su encuentro: producto de los impulsos, el cuerpo se vuelve fortuito: no es a partir de ahí más irreversible que reversible, porque no tiene otra historia que la de los impulsos. Éstos precisamente van y vienen, y el movimiento circular que describen se significa tanto en los estados de humor como en el pensamiento, tanto en las tonalidades del alma como en las depresiones corporales, que sólo son morales en la medida en que las declaraciones y los juicios del yo recrean en el lenguaje una propiedad en sí misma inconsistente, así pues, vacante (Klossowski: 2004: 54).

Sólo la conciencia actuaría como arreglo, ficción contra ese constante desplazamiento, entregándonos la identidad, la forma acabada de un cuerpo como espacio o signo de lo estático, como recipiente para nuestra subjetividad, para un yo. Sin embargo, tal y como plantea Klossowski, el cuerpo es el resultado de un deslizamiento secretamente silencioso, por el cual finge significarse a sí mismo, finge entregarnos un signo, una semiótica de la mismidad que es, sin embargo, una ruptura con lo *real* a cambio de los dispositivos ficcionales de la *realidad*. Lacan resuena de nuevo en estas líneas: lo real no tiene forma, no es codificable ni conceptuable. La realidad, sin embargo, son los agujeros que hemos trazado

en su tejido, las burbujas bajo la líquida uniformidad de lo real. Del mismo modo, el cuerpo se organiza alrededor de un órgano, el cerebro, desde el cual todas las pulsiones van a estar reguladas, todas las inclinaciones y tentaciones va a moverse en una única dirección, al tiempo que el cierre o clausura de esa apertura infinita que nos entrega un cuerpo va ahora a concretarse en un modelo de mundo, en una realidad gobernable sobre la que instaurar un dominio, unos dispositivos de supervivencia (*voluntad de poder*). Ésta será la ley, tal y como hemos visto en nuestro artículo, que defina la corporalidad; Artaud hablaba muy acertadamente del *juicio de Dios* que reunía y codificaba todos estos órganos dispersos y sin finalidad alguna.

Klossowski juzgará, por tanto, el cuerpo como una construcción fortuita:

El cuerpo es el resultado de lo fortuito: es el lugar de encuentro de un conjunto de impulsos individuales por ese intervalo que constituye una vida humana, pero que no aspiran más que a desindividuarse. De esa asociación fortuita de los impulsos nace –con el individuo que éstos componen a merced de las circunstancias– el principio eminentemente engañoso de la actividad cerebral como algo que resulta de la liberación progresiva del sueño; pareciera que la conciencia está obligada a oscilar constantemente entre la somnolencia y el insomnio, y lo que se llama el estado de vigilia no es más que la comparación entre uno y otro, su reflejo recíproco, como un juego de espejos” (Ibid.: 50, en cursiva).

Klossowski parece tener en mente los análisis de Freud sobre el sueño y las representaciones que los pacientes ofrecen sobre su propia corporalidad: cuerpos que vuelan, cuerpos alterados, que reciben impulsos y no logran codificarlos correctamente, que aún no han construido esa maquinaria de la corporalidad, esa cerrada dimensión del espacio físico mediante el órgano (cerebro, pensamiento, conciencia, no importa tanto el nombre como la urgencia de señalarlo) que les sirve como conductor de esa construcción fortuita, que tome el mando y asuma y redirija el azar del trazado pulsional como una estrategia necesaria para su conservación (Klossowski, 2004: 51). El sueño es, por tanto, lo previo a la ley, el no espacio de la ley, de ahí que Klossowski incida en la posibilidad de pensar ese momento entre la somnolencia y la lucidez como un reflejo infinito a partir del cual la corporalidad establece un paradigma entre la realidad, sometida a los códigos e incardinada en el poder, y el sueño, imitación paródica, simulacro, de la realidad que se elabora cuando la conciencia está despierta.

El cuerpo no es igual a sí mismo y eso hace de cada pose una pantomima, un simulacro de cuerpo que no acaba por entregarnos nunca una experiencia del origen o de finalidad. El cuerpo es, en ese desplazamiento sin clausura, un texto roto, y no el relato construido y constituido que describiese Platón: un cuerpo como un texto, un texto como un cuerpo, con cabeza, tronco, extremidades... Para Klossowski, la experiencia de lo corporal es una

experiencia forjada en ese engaño que construye mi cuerpo como relato. Mi voluntad es la voluntad de un escribiente, que decide escribir su cuerpo, componer esa estrofa de nuestros sentidos a través de la cual mi cuerpo pasa a ser ese *fantasma* que me acompaña. El yo compone el fantasma de nuestro cuerpo, domestica sus impulsos y establece su unidad, su imagen, su mismidad, al tiempo que ha de ser, recíprocamente, el cuerpo el que va a configurar el yo por una construcción correlativa entre las fuerzas que establecen el pensamiento de la corporalidad y el pensamiento de la subjetividad. Sin embargo Klossowski es sensible a ese eterno retorno que rompe con nuestra precaria sensación de mismidad y afirma para ello el rumbo cambiante del rostro, de las formaciones del espíritu, la personalidad, como si el cuerpo estuviera constantemente erosionado y actuando, a modo de *máquina* (Deleuze-Guattari) con otros cuerpos en una red compleja que no se detiene. Hemos pensado el cuerpo como un nudo en esa telaraña cambiante de la existencia, y es hora de acceder a su *condición nomádica*, a su tensión constante entre umbrales y desplazamientos continuos que alteran y rompen en un círculo vicioso con la tendencia a la uniformidad con que pensamos el mundo y pensamos nuestro propio cuerpo, siendo el cuerpo el signo más visible del perpetuo cambio, del eterno retorno que rompe con las fronteras del ser y que aboca el pensamiento a una simulación sobre el vacío. Y es que, como afirma Cuesta Abad,

“para Klossowski no es posible un pensamiento puramente fisiológico del cuerpo porque [...] tal pureza no existe: el pensamiento es ya una sobredeterminación del cuerpo mediante la cual éste finge significarse a sí mismo, de manera que su complexión fisiológica se torna impensable fuera o más allá de su comprensión semiológica” (Cuesta Abad, 2008: 15).

Todo cuerpo es ya un cuerpo pensado, y todo pensamiento es un pensamiento regulado por la unificación de las pulsiones y por un enfrentamiento a la naturaleza de lo corporal. Habría, pues, un encadenamiento infinito entre cuerpo y pensamiento, una relación en resonancia que impide la clausura del cuerpo o la clausura del pensamiento sin vulnerar el otro elemento de la serie emparejada.

La obra de Klossowski trata, por tanto, de denunciar esa expropiación del cuerpo a través de la mirada del otro, de configurar los espacios desde donde aferrarse a la existencia y no tan sólo a su ficción, a las formas aprendidas, a los discursos de poder y sus lugares comunes. Sin embargo, ese espacio imposible ha de romper con la mismidad que nos conforma, con nuestro propio yo, con todas las identidades, tal y como sugiriera la teoría del eterno retorno en Nietzsche. El eterno retorno, afirma Klossowski, no será sino una suerte de secreta coherencia que surge tan sólo cuando he borrado la coherencia de mi yo, cuando rompo con las limitaciones y agrupamientos de mi propia mismidad y me lanzo al vértigo de sucesivos

centramientos y descentramientos, a la disolución de todas las identidades. Imposible, por tanto, aferrarse a algo en esa caída al vacío. Imposible, pues, la supervivencia sin los escollos de la ficción, sin los salientes de la falsedad, del lenguaje, de nuestro cuerpo construido. Entonces, si no hay realidad que pensar, si no podemos completar el tejido porque no hay unidad a la que amoldarse, sólo resta pensar los simulacros, sus infinitas repeticiones, sus cuerpos incesantes, sucesivos, hasta hacer del pensamiento una *pornografía* que compila cuerpos y más cuerpos desde donde hacer comprensible el mundo.

PENSAR, UNA PORNOGRAFÍA

Pensar es establecer un *cuerpo desnudo*. Allá donde no había nada, se crea la figura, se construye un dispositivo que interprete lo real y, sin embargo, este dispositivo está desnudo, es sólo el marco vacío para completar un paradigma de cosas, un hueco por rellenar aún. Un pensamiento siempre vulnera, rasga, el tejido de lo real y nos ofrece una realidad que, para colmo, es ya una ausencia, algo que no poseemos: nombro la cosa y ésta desaparece en los surcos del lenguaje, en su territorio de diferencias; su presencia es siempre una ausencia que interpretamos en el mundo. Los simulacros constituyen, por tanto, *cuerpos desnudos*, cuerpos con esa doble condición de bultos, pero también de carencias, que rompen con todo principio de identidad. Entonces, el pensamiento de Klossowski es un pensamiento *pornográfico*: pensar, decir, implica dar figura al cuerpo denso y uniforme de la realidad, supone componer un hueco, la *desnudez* de un concepto que no existía antes. *Pensar es pensar el simulacro*.

Por ello, cada signo representa una doble condición de bulto sobre lo real (resalte del objeto) así como carencia (el signo como distancia con lo signado). Nace un cuerpo, pero nace desnudo, y ese cuerpo-simulacro se enfrenta a reglas históricas, paradigmas sucesivos, rompiéndose y quebrándose a cada instante, recomponiéndose del mismo modo, como si quisiéramos desatar el nudo que nos une y a la vez nos separa de la realidad y en cada lazada que desliamos la maraña aparece más y más confusa. Foucault supo aprovechar esta idea para construir una *arqueología* del pensamiento: quitar hilos, excavar en la arena, hallar esa tensión sin fin de los simulacros que han tejido y enterrado el tesoro escondido de las cosas nos enseña que no había cosas, que faltaba el original, que nada queda sino las sucesivas paladas de arena, los innumerables simulacros a través de los cuales hemos hilado el objeto. Tanto es así, que el propio Klossowski equipará el pensamiento a la ficción, cada signo con una fábula que extiende ante nosotros nuestro mundo, hasta el punto de que

“todo lo que es pensable es irreal” (Klossowski, 2004: 107, en cursiva).

Pensar es figurar, es crear un cuerpo que reconstruye una ficción, que está desnudo. Pensar

es siempre una pornografía: en el vacío del cielo, la desnudez de los pájaros.

CONCLUSIONES

Klossowski es un maestro del engaño: allá donde creímos ver un cuerpo, Klossowski interpone un desnudo; donde se alza la ley, el pensador francés introduce una parodia, una transgresión; donde habría de aparecerse un dios, se oye la risotada lasciva de un demonio. El encanto de las simulaciones será otra de sus señas de identidad. Hemos visto en estas páginas hasta qué punto el simulacro se relaciona con la ley: constituye su burla, su inversión paródica, por lo que desempeña una relación paradigmática con respecto a ella: la ley se ve alterada en esencia por su propia parodia, por el simulacro; pierde su poder como original y se desgasta a medida que se suceden las “copias” o simulaciones. El simulacro, por tanto, a modo de juego sin reglas, rompe el privilegio de los originales, su poder que instituía la verdad, y no deja nada por interpretar que no sea esa sucesión, esa caída al vacío del eterno retorno.

En el nivel fisiológico también actúa la ley; ley del cuerpo, ley del *yo*, que anuda y da coherencia a la existencia, que regula la identidad. Klossowski, nuevamente, interpone su teoría de los simulacros para hablar del cuerpo, que ya no es idéntico a sí mismo, y que pasa a darse como una construcción que vulnera las infinitas posibilidades del cuerpo. De ahí que su obra pictórica, de alto contenido erótico, recurra a la pornografía explícita como reversión de los códigos morales y de las fuerzas que imantan la identidad, la subjetividad y sus fuerzas pulsionales.

Ese vértigo de las simulaciones tendrá en el arte una especial trascendencia, ya que el arte suspendería lúdicamente nuestra percepción de la realidad, la *desrealizaría* en la medida en que hace de cada dispositivo con que captamos la verdad un marco de atracción, un modelo de figuración que ata nuestro pensamiento a la ficción, a la fábula, y que convierte en relato nuestra experiencia vital. Klossowski, al anteponer la parodia a las leyes, completa su ontología mediante una constante sucesión de simulacros en donde nada es enteramente real, sino interpretación impostada, cuerpos y más cuerpos que nuestro pensamiento desnuda sobre el bloque impenetrable de lo real.

Por ello, hemos querido abrir aún más el objetivo del pensamiento *pornográfico* de Klossowski y le hemos dado en estas páginas un contenido ontológico: el simulacro establece una pornografía del pensamiento. Cada signo, cada dispositivo con que captamos el mundo, constituye una forma de desnudar la verdad. Pero como esa verdad no preexiste, como la regla no puede anteponerse a los términos puestos en juego, el pensamiento ha de crear el

cuerpo, cuerpos que no encuentra, y *desnudarlos*. Pensar es llegar al mundo como *cuerpo* (objetos, cosas, datos, percepciones, es decir: *simulacros*) y ofrecémoslos totalmente desnudos. Pensar consiste, por tanto, en llegar a una desnudez sin cuerpo que ha de inventar el cuerpo para hacerse viable, para aferrarnos a la existencia y permitir la supervivencia ante la desgarradura del devenir, al igual que Diana, la diosa incorpórea, lo real inefable, necesita hacerse material, un cuerpo totalmente desnudo, para entregarse ante la mirada del otro.

BIBLIOGRAFÍA:

- ARNAUD, Alain (1990): *Pierre Klossowski*, París, Seuil.
- ARTAUD, Antonin (2004): *Oeuvres*, París, Gallimard.
- CASTANET, Hervé (2008): *Pierre Klossowski, la pantomima de los espíritus*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- DECOTTIGNIES, Jean (1997): *Pierre Klossowski: biographie d'un monomane*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- DELEUZE, Gilles (1988): *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar.
- (2005): *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1973): *El antiedipo*, Barcelona, Barral.
- FOUCAULT, Michel (1990): *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI (14ª edición).
- (1996): *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA PONCE, Juan (1975): *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*, México: ERA.
- KLOSSOWSKI, Pierre (1976): *La vocación suspendida*, México, ERA.
- (1980a): *Tan funesto deseo*, Madrid, Taurus.
- (1980b): *El Baphomet*, Valencia, Pre-Textos.
- (1986): «Nietzsche, polytheismus und Parodie», en W. Hamacher, ed., *Nietzsche aus Frankreich*, Frankfurt/Berlín, Ullstein.
- (1990): *El baño de Diana*, Madrid, Taurus.
- (1997): *Roberte, esta noche*, Barcelona, Tusquets.
- (1998): *La moneda viviente*, Córdoba (Argentina), Alción.
- (1999): *La revocación del edicto de Nantes*, Barcelona, Tusquets.
- (2004): *Nietzsche y el círculo vicioso*, Madrid, Arena Libros.
- (2005): *Sade mi prójimo: precedido por El filósofo criminal*, Madrid, Arena Libros.
- (2006): *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento entre las damas romanas*, Madrid, Arena Libros.
- LACAN, Jacques (1972): *Escritos. Vol. I*, México, Siglo XXI.
- NIETZSCHE, Friedrich (2000): *La voluntad de poder*, Madrid, Edaf.
- VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo (2007): «La influencia de Nietzsche en Bataille y Klossowski», en *Escáner Cultural, Revista Virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias*.