

## LA TEOFANÍA Y LO INEFABLE EN PIERRE KLOSSOWSKI

### The Theophany and the Innefable in Pierre Klossowsky

Gustavo Álvarez Sánchez\*

**Resumen:** El presente trabajo se aproxima al pensamiento de Pierre Klossowski para hacer patente la separación entre lo visible y lo decible a partir de tres elementos clave, a saber: en primer lugar, la hipóstasis cristiana que produce signos arbitrarios y simulacros sin original obligando a aceptar la disyunción entre la materialidad del cuerpo y la palabra del espíritu; en segundo término, se analiza la suspensión de la vocación religiosa a través de la negación del conocimiento teológico (palabra) y los cuadros incompletos y vivos (imagen); finalmente, se hace referencia al mito de Diana y Acteón para concluir que la teofanía es imposible e inefable, por lo que la iconoclasia resulta ser una alternativa para quien privilegia el habla a la mirada.

**Palabras clave:** Klossowski, cuadro, simulacro, mirada, inefable.

**Abstract:** The present work approaches Pierre Klossowski's thoughts in order to make evident the separation between what's visible and what is said based on three key elements: the Christian hypostasis that produces arbitrary signs and simulations with no original, forcing the acceptance of the separation between the material character of the body and the word of the spirit; in second place, the suppression of the religious vocation through the denial of the theological knowledge (word) and the alive and incomplete pictures (image) are analyzed; finally, a reference to the myth of Diana and Actaeon is made, to draw out the conclusion that the theophany is both, impossible and ineffable, reason why iconoclasm turns to be an alternative for those who privilege sight over speech.

**Keywords:** Klossowski, picture, drill, look, ineffable.

\* Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México, caeiro99@outlook.com, caeiro@unam.mx

## Introducción

Pierre Klossowski (1905-2001) es un autor que goza de una ínfima fama entre los lectores, incluso entre los especializados y universitarios. Aunque pertenece a una generación francesa enmarcada por la figura de Georges Bataille, su pensamiento aún permanece velado. El lenguaje árido, el espacio y el tiempo escurridizos, la aparición de los dobles de cada personaje y los temas que aparecen y desaparecen en cada novela constituyen una obra difícil, a veces confusa, exigente en el conocimiento de referencias cristianas, artísticas, literarias y filosóficas. Klossowski, además, demanda una lectura que no quede impune o indemne, en otro sentido pide que el lector esté dispuesto a desdoblarse en su andar por los textos, imágenes, situaciones.

La difusión en México de Pierre Klossowski se debe en gran medida al estudio realizado por Juan García Ponce, quien no sólo penetró en ese *espacio denso y desconcertante*, sino que al mismo tiempo mostró en varios de sus cuentos la influencia de sus palabras, temas, derroteros. El presente texto, al igual que el de los comentaristas (¿o lectores?) de Klossowski, nace de la curiosidad fortuita. García Ponce llegó a él por medio de Musil, en mi caso por Foucault. Lectura de la lectura, textos narrados por un lector que leyó para interpretar y dejar una mirada sesgada a un segundo, tercer lector. Filosofías antiguas, mitos y silogismos teológicos que han sido tratados en innumerables ocasiones por eruditos son re-creados por Klossowski sin ningún anhelo por ofrecer respuestas novedosas, más bien para llevar discusiones-ícono a escenarios y situaciones aparentemente comunes. En esa tesitura se mueve esta lectura.

Principalmente son dos temas los que se pueden leer en lo sucesivo, por una parte, la disociación entre lo visible y lo decible; por la otra, el papel del cuerpo en el cristianismo. A la luz de Klossowski, es dado entender que el cuerpo visto por el cristianismo no obedece tanto a una cárcel del alma como a un cuerpo que alberga uno o varios espíritus, problema de la identidad que desdobra, forma simulacros, imitaciones y fantasmas a partir de un signo arbitrario, haciendo patente que los cuerpos son visibles sin discurso alguno y, en cambio, cuando se construyen discursos filosóficos o teológicos alrededor del cuerpo es porque no se está viendo. En este sentido, Klossowski juega con la dicotomía ver-decir el cuerpo desde los argumentos cristianos expresados en una novela, pero también en un cuadro pictórico.

Esta breve aproximación parte, en primer lugar, de la hipóstasis del cuerpo a través de un signo llamado Roberte, haciendo evidente la herejía que se comete al aceptar que un cuerpo es un espacio dispuesto no a una identidad o persona sino al simulacro. En segundo lugar, los simulacros que se construyen ya sea en un ícono o en una representación religiosa se sustentan en la sentencia *para ver hay que leer*. En otras palabras, lo visible *debe* decirse y lo que se lee o menciona *debe* ilustrarse. Dicha dicotomía, de fondo, impide que los feligreses den cuenta que detrás de las representaciones no hay sentido o finalidad alguna. En tercer lugar, haciendo énfasis en lo anterior, se hace alusión a los cuadros vivos enunciados por Klossowski, representaciones de personajes icónicos del cristianismo pero con seres humanos, podría decirse, pueriles y vulgares. Aparente corrupción, ciertamente cuadros que desplazan la mirada del sujeto, lo obligan a dejar pasar la luz que separa, por fin, lo visible y lo decible. Por último, la de Diana y Acteón es la narración que culmina las consecuencias que padece quien insiste en ver y decir, arbitrariamente, lo divino. La teofanía es inefable.

### **Roberte, signo veleidoso**

Foucault reconoce que en el lenguaje de Klossowski se ha recuperado una experiencia olvidada: la del lenguaje vivo, jovial y evidente;<sup>1</sup> en la que, para Blanchot, aparece lo que siempre le ha faltado a la literatura, al menos desde Lautréamont: “la hilaridad de lo serio”, humor lejano a lo risorio o la parodia simple, es más bien aquél que reclama la carcajada y encuentra en la risa el fin último de la teología. Y continúa Blanchot: “Creo que, para comprender bien los momentos más importantes de la obra de Klossowski hay que saber reírse de ellos, reír con esa risa que nos ofrecen y que hace eco a su intensidad”.<sup>2</sup> Klossowski sabe hacer cuadros imaginarios y escenas que aparecen visibles e inmóviles que conducen al espectador a una risa a veces disimulada, en otras ocasiones estruendosa, pero que finalmente remiten a lo verdaderamente divino: la risa.<sup>3</sup> Como dice Klossowski, se ha aceptado con suma seriedad la locura que implica el suponer que la divinidad se relaja para ser poseída y actualizada por la mirada del hombre.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Dit et écrits I* (París: Gallimard, 2001), 354.

<sup>2</sup> Maurice Blanchot, *La risa de los dioses* (Madrid: Taurus, 1976), 152.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 153.

<sup>4</sup> Pierre Klossowski, *El baño de Diana* (Madrid: Tecnos, 1990), 7.

Los textos de Klossowski reclaman en su teología y en los cuadros que dibuja el lenguaje de Sade y las lecciones de Nietzsche.<sup>5</sup> Los argumentos serios de la teología devienen lenguaje con que Klossowski, el último teólogo, escribe tratados literarios y novelas filosóficas para denunciar los silogismos de los cuerpos silenciosos pero nombrados, así como de la palabra que hace cuerpos erotizados visibles en los cuadros de las situaciones comunes. Incluso se atreve a releer para reescribir la teofanía de Diana y Acteón en busca de reivindicar la disyunción del ver y el decir. En este sentido el espacio de esta literatura es ucrónico y utópico, sitio sin lugar e historia que se desenvuelve, de acuerdo con Foucault: “[...] en el intersticio de sus palabras, en el espesor de sus relatos, o incluso en el lugar sin lugar de sus sueños”.<sup>6</sup> En este sentido, Klossowski escribe en los márgenes del silogismo teológico y del arte iconográfico para hacer patente que lo visible y lo decible forman una unidad artificial propia a la mirada cristiana del hombre occidental.

Para Klossowski: “sólo los símbolos de una religión como los simulacros del arte dan cuenta de la adhesión del hombre a la inutilidad del ser”.<sup>7</sup> Blanchot agrega que no se trata más que de un signo ajeno a toda prueba, sin garantía y fundamento, “Signo que se puede denominar arbitrario, misterioso, secreto (sin secreto), como un punto vivo que expresaría y afirmar la vida enérgica del pensamiento reducida a la unidad de ese punto. Y el signo mismo no tiene garantía (no hay un Dios detrás, ni ninguna soberana Razón)”.<sup>8</sup> Y añade que aunque hubiera todavía un Dios, así fuera silencioso, el signo inevitablemente devendría huella y de ninguna manera se le podría tomar como único. A alguien le toca, pues, investirse arbitraria e incoherentemente como signo único. Tal vez alguien como Roberte, protagonista de los relatos klossowskianos, que sin identidad (encierro en sí misma por mero principio de identidad) y en tanto signo vacío hace posible la comunicación con el mundo al recuperar el vínculo con los otros simulacros; Roberte, desde la fractura siempre presente entre el cuerpo y la palabra, puede entablar una relación con quien la ve o le habla. Ella se proclama signo manifiesto en la pura intensidad, locura y violencia por incoherente, pero que guarda como resquicio de la unidad a la misma multiplicidad.

El nombre, arbitrariamente elegido, hace manifiesto un signo que, en tanto intensidad más fuerte, vale por todos los significados del mundo que llegan hasta el pensamiento, manteniéndolo fijo en el signo como en un círculo inmóvil. El signo,

<sup>5</sup> Hervé Castanet, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2008), 13-15.

<sup>6</sup> Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), 19.

<sup>7</sup> Pierre Klossowski, *Tan funesto deseo* (Madrid: Taurus, 1980), 22.

<sup>8</sup> Blanchot, *La risa de los dioses*, 154.

al buscar su representación, toma prestada una fisonomía y hace nacer a una figura en la que, a su vez, se muestra la modelo cuyo retrato alimenta al nombre, inscribiéndolo en el movimiento de la representación, que coloca al pensamiento, salido de la incoherencia a través de la coherencia del signo, en la incoherencia de la vida, protegido por el signo.<sup>9</sup>

La hipóstasis de la que goza el icono cristiano no solamente reside en la materia de una reliquia, un ícono o el cuerpo de Cristo, el cuerpo de la mujer de nombre Roberte se torna hogar del espíritu Roberte al ser denunciada por su marido Octave. Siguiendo el relato de Klossowski, *Las leyes de la Hospitalidad*<sup>10</sup> promulgadas por el marido Octave buscan que el extranjero que llama a su puerta no busque una relación consigo mismo al ser recibido, sino que lejos de ser ajeno se convierta en un invitado, más bien ángel que pueda comunicar y actualizar todas las propiedades de la casa, incluida Roberte. La esposa que hasta entonces cree con vehemencia que alma y cuerpo se funden en una identidad femenina y, por ello, puede ejercer el control sobre sí, no acepta su condición de presencia ausente, incomunicada e intrínseca. Sólo el invitado que acate las leyes hospitalarias de Octave puede sacar a Roberte de sí misma, hacerla presente, comunicarse con su cuerpo y hacer visible aquello que deja en silencio su cuerpo y los gestos que resguarda su palabra. Octave como si fuese un anacoreta muestra en su proceder una conducta asentada en la gratuidad y la desposesión de sí y lo propio. En términos de Certeau:

Esta ascesis diferente es hospitalidad. No la hospitalidad que reparte regalos, sino la que practica el anfitrión cuando “recibe” [...] ofrece en él un espacio a ese Otro plural, invasor y mudo. Su cuerpo es trastornado y diseminado así por el ejercicio que hace de él una *morada* silenciosa y un *correspondiente* transferencial para lo imposible de analizar o lo insensato del otro [...] Esta ascesis hospitalaria no habla.<sup>11</sup>

Tal como el ícono que busca hacer del espectador un invitado al mundo celestial, Octave busca que el invitado realmente tome sin avaricia alguna aquello que hay de visible en la casa. Después de todo, ese es el lazo que une Octave a Roberte. En expresión de 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 asegu-

<sup>9</sup> Juan García Ponce, *Teología y pornografía* (México: Era, 1975), 157.

<sup>10</sup> Pierre Klossowski, *Les lois de l'hospitalité. La Révocation de l'Édit de Nantes, Roberte, ce soir, Le Souffleur* (París: Gallimard, 2009), 109-113.

<sup>11</sup> Michel de Certeau, *La fábula mística* (Madrid: Siruela, 2006), 54.

rada. La ausencia de salida, las dificultades que siempre renacen, esta amenaza de muerte entre nosotros...”.<sup>12</sup>

La hipóstasis de la Trinidad cristiana, de acuerdo con la argumentación teológica, acepta que un cuerpo pueda poseer más de un espíritu, un nombre, una palabra, es decir, puede tener dos o más naturalezas. Roberte al ser denunciada al espíritu Roberte permite que otra naturaleza pueda poseer su cuerpo. Si Roberte se deja llevar por su cuerpo al ser entregada a otros sabe que deberá guardar silencio ante las palabras que sus gestos pronuncian a los desconocidos, de otra manera deberá hablar para que su cuerpo se mantenga incólume ante los avances impetuosos del 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; nuestra nada es tan cálida como nuestro cuerpo; la “sangre fría” no es más que vanidad viril.<sup>13</sup>

En la lucha entre la identidad de Roberte y la contradicción que Octave busca en ella se juega respectivamente la propiedad del cuerpo y la esencia que habita ese cuerpo. El misterio teológico de la hipóstasis encuentra en el sexo la mejor manera para que ella se abandone y muestre aquello que es inactual e imposible a los demás, así el espíritu Roberte puede tomar el cuerpo de Roberte, quien al pretender recobrar su identidad, la unión carne-verbo en el momento posterior al éxtasis, se confunda con el espíritu. Roberte frente a Roberte crea una contradicción en la identidad desde su esencia. Entonces, se pregunta Octave, cuál esencia será la que busque existencia o la existencia que quiere ser esencia, o a decir de Soller, la ficción que busca hacerse realidad.

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

<sup>12</sup> Georges Bataille, *Lo imposible* (México: Ediciones Coyoacán, 1996), 21.

<sup>13</sup> Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes* (México: Era, 1975), 41.

principio de *Roberte ce soir*, sino porque esta es una exigencia inevitable para hacer sentido sin renunciar al sinsentido de la vida.<sup>14</sup>

Foucault acierta al decir que nunca como en el cristianismo se ha vivido de manera tan alegre la sexualidad.<sup>15</sup> Esto no significa que tanto en Sade como en Bataille la sexualidad se haya descubierto o liberado desde la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, solamente se ha expresado en las palabras y las imágenes. El cuerpo es el único topos que queda por profanar de manera gratuita y desinteresada. ¿Es acaso necesario realizar las cosas que en silencio permanecen nobles o es mejor tomar la palabra que las designa no obstante desaparezcan las imágenes? Al respecto 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”.<sup>16</sup>

Roberte aparece y desaparece en un relato y otro, se encuentra a sí misma, pero no sabe si es un simulacro, el espíritu Roberte, Roberte la mujer de Octave o alguna imitación de ésta. Ya el nombre Roberte no significa más que una perversión del lenguaje como lo ha sido su cuerpo ocupado por numerosas sustancias y falsas identidades. Ver a Roberte es hablar de perversión, hablar de ella es ver en su cuerpo la multiplicidad de su entrega: “se dan bajo la misma palabra muchas cosas que ver, como el ver da en una mirada muchas cosas de que hablar”.<sup>17</sup> Explica García Ponce: “[La sexualidad] 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 arte”.<sup>18</sup> Espacio heterotópico que alberga innumerables cuerpos donde el relato es una ficción interminable, confusa e irreal. Apunta Foucault:

El vocabulario de la ficción es igualmente peligroso: en el espesor de las imágenes, a veces de la misma transparencia de las figuras más neutras o más tempranas,

<sup>14</sup> García Ponce, *Teología y pornografía*, 31.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Préface à la transgression* (París: Gallimard, 2012), 7.

<sup>16</sup> Klossowski, *Tan funesto deseo*, 118.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido* (Barcelona: Paidós, 2005), 21.

<sup>18</sup> García Ponce, *Teología y pornografía*, 22.

nas, se corre el peligro de depositar significaciones enteramente hechas, que, bajo la forma de un afuera imaginado, tejan de nuevo la vieja trama de la interioridad [...] relato meticuloso de experiencias, de encuentros, de signos improbables —escucha no tanto de lo que ha sido pronunciado en él cuanto del vacío que circula entre sus palabras, del murmullo que no deja de deshacerlo, discurso del no-discurso de todo lenguaje, ficción del espacio invisible en el que aparece.<sup>19</sup>

Se podría decir que la narración de Klossowski es el eco —diferente— de otros discursos. Es el producto de la experiencia límite de la lectura y la escritura: el relato teológico de Cristo ha sido reinventado en la literatura imposible del autor para dar cuenta de la sexualidad abierta a partir de Dios. El cuerpo, a la vez, se muestra como el espacio de la hipóstasis donde espíritus se reproducen incansablemente en el simulacro de la materia y que al tiempo que éste pretende inútilmente comentar y que al hablar la imagen se oculta en el discurso. La pornología, entonces, aparece como el límite del isomorfismo cristiano de la carne hipostasiada, la cual por medio del arte, pretende ser representada para el desciframiento por parte del espectador.

### La imposibilidad mística

Los simulacros son, además de los iconos, los humanos, como reconoce Foucault en Klossowski, relatos que producen, ven y dicen la obra de arte. Ya los iconoclastas argüían que detrás de la materia o el lienzo existe el espacio desdoblado al cual la iconodulia ha buscado cerrar el paso a los fieles, los seminaristas y los espectadores. La argumentación teológica busca por una parte fortalecer la aceptación y propagación de las imágenes cristianas, siempre evitando que la astucia de la mirada revele el vacío (invisibilidad) y el silencio (indecibilidad) de los iconos, es decir, quiere que los observadores aprendan a leer las imágenes y ver las escrituras; por el otro, cierra los caminos al objeto de culto pues en la enseñanza teológica, lo saben, existe la constante tentación por conocer. Klossowski dibuja en sus escritos a Antoine y a Jêrome, quienes en su calidad de estudiantes se enfrentan a la imagen y al discurso por vías distintas y por ello semejantes.

El autor describe por un lado a Octave que, viejo docto en teología, considera que la enseñanza de la pornografía del lenguaje y el cuerpo es necesaria para cualquiera que se acerque al estudio de Dios. Como preceptor de su joven sobrino Antoine le da a leer el libro de Klossowski: *Sade mi prójimo*. Por otra

<sup>19</sup> Michel Foucault, *Entre filosofía y literatura* (Barcelona: Paidós, 1999), 302, 304.

parte, Jérôme ingresa al seminario para dedicarse al culto de Dios y, sin embargo, se le imponen barreras desde el interior de la iglesia. Antoine es un joven inocente que no busca y sin embargo aprende la perversidad por medio de la teología sadiana; en tanto Jérôme quiere fervientemente ser instruido y adorar a Dios, pero el entorno eclesiástico le impide *ver* el objeto de su deseo, mucho menos *saber* de él, provocando de esta manera la suspensión de su vocación. Entre ambos personajes se juega el mundo del arte.

En la obra *La vocación suspendida*, el seminarista Jérôme se enfrenta a una severa prueba (*ver* y *decir*) con uno de sus preceptores: La Montagne. El joven es presentado ante un fresco que nunca es terminado y que representa a dos vírgenes (actitud hierática) y un Papa que cambia de posición corporal, asimismo una corona de rayos apenas visible y que al parecer nadie sostiene.<sup>20</sup> El seminarista dice lo que ve, lo que falta y cómo debería terminarse el fresco. Aparentemente es reprendido, pero en realidad ha superado la prueba: ha hablado de lo divino (invisible) representado en el fresco a partir del conocimiento de la Biblia (decible). No se ha percatado que el cuadro es un simulacro que reproduce otras apariencias para que sean objeto material de culto. Así como él, todo fiel debe esforzarse en *ver* lo que dicen las escrituras, pues qué le queda a los iconos para ser vistos si no es la mimesis de la narración. La esencia, entiende Jérôme, debe ser dicha plásticamente para ser objeto de devoción sin que importe que la esencia se pervierta en la materia, que dicha esencia no sea posible representar, que no exista o, si acaso existió, ahora esté muerta. Pero al hablar de lo que supuestamente ha mirado no hace más que poner en evidencia la ausencia del objeto de culto.

El artista, por tanto, al no terminar la obra no hace más que postergar por siempre el último trazo de lo que Barthes llama el cuadro retórico: espacio que mantiene siempre cercano al pintor pero sin que él pretenda por cierto pintar algo, en realidad “no pinta nada, ni la cosa ni su efecto [...] Esos retratos retóricos son por lo tanto vacíos en la medida en que son retratos del ser”.<sup>21</sup> En la imagen la teofanía no tiene sentido —como el icono mismo, como la vida de los hombres—, lo que se puede ver se debe al discurso que termina la representación, el que cierra el ciclo *ver*-*decir* y que no permite que debajo de la corona (como la diadema de Diana) no exista nadie. El cuadro que no se culmina anuncia la ausencia de finalidad, la falta de sentido y el dominio del fantasma como desdoblamiento de la vida misma en la imagen. El pintor que quiere ser artista, más que iconógrafo, no hace sino suspender su vocación al no encontrar donde apoyar la mirada, el sinsentido de su tarea está reflejado en la interminable

<sup>20</sup> Pierre Klossowski, *La vocación suspendida* (México: Era, 1975), 34.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *et. al., Sade. Filósofo de la perversión* (Montevideo: Garfio, 1986), 89-90.

tarea de pintar un cuadro religioso. Y es que entre hombres y dioses no hay contacto alguno, de otra manera, ¿para qué representar lo divino?, el artista que quiere encerrar en su lienzo la esencia divina debe establecer un pacto con aquellos seres que son un tanto humanos, un tanto divinos: los demonios.<sup>22</sup>

El seminarista ha aprendido que las imágenes antes que ser puertas para ver el mundo celestial son una prueba para quien al saber que no hay secretos ni dimensiones supraterráneas en el cuerpo del simulacro deba, si la fe persiste, buscar del objeto de culto incluso en otros simulacros (ya no en iglesias, órdenes, cuadros o en preceptores), sino acaso en el cuerpo de una mujer beata. Alguien de nombre Sor Theo que al igual que él pertenezca a la vida eclesiástica, puente para encontrar el lugar (topos) y objeto (materia) para expresar su fervor al espíritu que seguro ha poseído aquel cuerpo desplazando el ego de la mujer (hipóstasis). Entre ambos se da un matrimonio blanco, ajeno a la comunicación sexual, que al tratarse de un sacramento hace posible, piensa Jêrome, estar en contacto con la divinidad. Sin embargo, Sor Theo al aceptar la unión abandona la iglesia y le pide a Jêrome unirse en cuerpo y espíritu con ella, pues de lo contrario el matrimonio sería una farsa. Él la abandona y el sacramento no se realiza pues con ella no ha obtenido lo que quería: la imposibilidad de un objeto de culto sin sexualidad, sin el matrimonio entre lo palpable y lo enunciable. No obstante, el protagonista al abandonar todo contacto con los fantasmas de la iglesia le fue dado lo que siempre había buscado: la imposibilidad de creer en la representación de la teología. La iconografía (objeto de culto ausente), la palabra de la Biblia (en manos de los teólogos) y la nula enseñanza (pugnas y contubernios entre las órdenes) han suspendido la vocación de un educando, feligrés, espectador. Se podría pensar que la iglesia también ha logrado su objetivo, esto es, impedir que el seminarista se acercara al árbol de la ciencia.

### Cuadros vivos

En otra narración sustentada en la teología y la historia, Octave desea abrir los ojos de su joven sobrino Antoine a la teología por medio de la lectura de Sade.<sup>23</sup> Le hace ver que el lenguaje no dicho en lo escrito debe buscarse en el afuera, y a la vez, no es posible encontrar nada en el exterior si no es partir del texto. Le muestra que el crimen para Sade es literario, pues aunque nunca menciona hechos aberrantes en sus novelas, narración construida por un lenguaje lógico

<sup>22</sup> Castanet, *Pierre Klossowski*, 186.

<sup>23</sup> Pierre Klossowski, *Sade mi prójimo* (Madrid: Arena Libros, 2005), 44.

estructurado, procura que sea el lenguaje normativo del afuera en tanto movimiento hipostático el que los describa y los multiplique en la realidad. Se trata como si en una vasta exposición de objetos se pasara casualmente de los objetos que se deben mirar a los objetos que están expuestos sin estarlo, y sin embargo es necesario aceptar que es a estos objetos a los que en realidad conducían los pasillos de la exposición. Así, el filósofo perverso que disfraza de pensamiento su pasión solamente puede escribir sin describir la monstruosidad entre los hombres desde la propia arbitrariedad de la noción de Dios. Por ello la escritura de Sade queda suspendida entre la lectura y la escritura.

Octave insiste en instruir a su sobrino en la lectura de las imágenes en que el gesto desafía lo que la palabra enuncia y el perverso sella la ejecución del gesto único en un instante eterno. Roberte, cuerpo colmado de simulacros, imposibilitada para recuperar la identidad entre la palabra y el cuerpo, invadida por esencias y espíritus ajenos, no acierta ni a hablar cuando su cuerpo se comunica, pero tampoco cuando su gesto contradice lo que pronuncia, es decir, al producirse el solecismo insinuado por Quintiliano.<sup>24</sup> Octave le muestra a Antoine una fotografía tomada mientras Roberte daba una conferencia. Al hablar al público incidentalmente se incendió su falda y Víctor de inmediato se acercó a apagar el fuego del espíritu Roberte. La imagen muestra lo que la pintura no ha podido disimular: el gesto suspendido. Si en algunos cuadros es posible presentar personas con gesto grave, simulando ser natural u original, la fotografía muestra la fugacidad del momento en que la palabra guarda silencio y el gesto expresa la contradicción ver-decir y la incertidumbre de saber lo que *realmente* el gesto quiere comunicar, la verdad y sentido del cuerpo.<sup>25</sup>

No obstante en la misma creación artística de los lienzos es posible escapar a los artilugios de la identidad y en cambio desubicar el gesto aparentemente sencillo de los personajes. Tonerre, amigo de Octave, es un pintor amante de la descolocación privilegiada del ojo al mirar la tela y, al parecer, de plasmar en la materia cuadros vivos; gusta suspender gestos para que la tabla cobre vida como movimiento en que ésta se vuelca en las pinceladas por mera repetición de sí misma. En alguna ocasión Tonerre le muestra a Octave un cuadro, *Lectura interrumpue*, en que aparecen una mujer y un niño. Octave, en su calidad de teólogo y artista, hace un exhausto análisis del cuadro, pero se inconforma con lo expuesto pues sabe que todas las palabras que le inspira la imagen deberían ser reducidas al silencio por el pincel y, en otro sentido, no debe remitirse a ver lo que aparece en la tela, pues finalmente lo que persigue el pintor

<sup>24</sup> Klossowski, *Les lois de l'hospitalité...*, 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 131.

es “la gloria de la obra”, esto es, ver lo que no aparece en el marco. Apunta Blanchot:

[L]os 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.<sup>26</sup>

Tonerre no hace una repetición ingenua de la naturaleza en el cuadro, más bien piensa si es posible volcar el espectáculo de la vida en un cuadro que sea a la vez un cuadro vivo, que recupere temas icono pero con personajes desconocidos, demasiado humanos que doten de vida y gestos imprecisos el cuadro, haciendo de la pintura, como la vida, un espectáculo sordomudo en suspenso y carente de sentido. El cuadro impide saber si la escena pintada en efecto ha tenido ya lugar o está por realizarse, es decir, sugiere un suspenso, antes y después del suceso, sugiere ver el “afuera” de la tela. Inevitablemente la familiaridad de la imagen, al contrario del gran suceso religioso, provoca extrañeza en la mirada, busca descifrar el instante retratado, lo vuelve ícono y la escena por fin se vuelca en la realidad.<sup>27</sup> Los gestos pictóricos están hablando; no obstante, el ruido de los discursos que los interpretan terminan por hacerlos callar. Barthes sabe que los cuadros vivos, por ejemplo en *Sade*, son aquellos en que el teatro de la vida llena el espacio de la tabla y a través de los desarreglos inconcebibles del cuadro, aquello que no se *ve normal* y en consecuencia inaprensible, remite a la única posesión que le queda a los hombres: el habla.<sup>28</sup> Y no obstante el discurso que pueda producirse respecto a la tabla aparece mutilado, temeroso, incapaz de decirlo todo pues o se habla o se contempla.

La función del discurso no es, en efecto, la de ‘producir miedo, vergüenza, envidia, impresión, etc.’ sino la de concebir lo inconcebible, es decir, no dejar nada fuera de la palabra y de no conceder al mundo ningún inefable; tal es, parece, la consigna que se repite a lo largo de la obra sadiana, desde la Bastilla, donde *Sade* sólo existió por la escritura, al castillo de Shilling, santuario no del libertinaje sino de la ‘historia’.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Blanchot, *La risa de los dioses*, 153.

<sup>27</sup> Castanet, *Pierre Klossowski*, 208.

<sup>28</sup> Barthes, *Sade*, 101.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 108.

Contemplar los cuadros que escribe Klossowski es un juego basado en el engaño. La necesidad por describir y revelar las escenas con la palabra terminan una y otra vez por ocultarlas. ¿Qué significa finalmente saber-ver, por ejemplo, un cuadro? Para Blanchot es guardar distancia de la imagen y la plástica, alejarse para ver, pues solamente de este modo, inaccesible el objeto al tacto, se torna visible e indecible.<sup>30</sup> Para ver es necesario que en ese vacío entre quien mira y el objeto que es mirado, sin mediación alguna, exista un instante de luz.

Pero para que la luz haga visible al cuadro es necesario que quien mira se ubique a la distancia, que esté dispuesto a no encontrar finalidades o secretos encriptados, menos aún debe provocar una experiencia fenomenológica, salvaje, frente al cuadro. El sujeto des-ubicado y de mirada turbia debe decidir si ver (visibilidades) vale el sacrificio del silencio o si por el contrario deseando conservar el lenguaje (enunciados) abandonará cualquier intención por mirar y conocer lo inefable. El pintor, por su parte, que pretenda terminar el lienzo y considerarse un artista, no puede sino acudir a un demonio. Solamente de este modo es posible dotar de vida al cuadro y, en este sentido, el simulacro podrá comunicar un poder y una acción moral al espectador del presente.

### Acteón el iconoclasta

Klossowski se pregunta: “¿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?”.<sup>31</sup> Foucault explica que en la teofanía de Diana y Acteón, invertida por Klossowski, el simulacro huye en lo inmediato al contrario del común asalto desde un mundo ajeno. El relato se mueve en el espacio no dialéctico del mundo de los hombres, aquél en que no existen ni cielo ni infierno; con el lenguaje que se posa en el peligroso espacio de los discursos y las fábulas, es decir, el de la metáfora donde el signo y el simulacro en ocasiones se yuxtaponen, pero que no son lo mismo: “Y es que el simulacro no determina un sentido; es del orden del aparecer en el estallido del tiempo: iluminación del Mediodía y eterno retorno”.<sup>32</sup> Con Klossowski los simulacros ya no son cosas, huellas o monumentos, son seres humanos que parece hacen simulacros de signos o, como en la teofanía,

<sup>30</sup> Blanchot, *La risa de los dioses*, 153.

<sup>31</sup> Pierre Klossowski, *El baño de Diana* (Madrid: Tecnos, 1990), 5.

<sup>32</sup> Foucault, *De lenguaje y literatura* (Barcelona: Paidós, 1996), 186.

los simulacros presentan cuerpos alegres y joviales porque prescinden de los signos, pero lo son también los cuadros al cobrar vida. A decir de Foucault: si el cristianismo escruta los signos y el calvinismo las almas, cabe preguntar si acaso el hombre no es ni signo ni alma sino llanamente un individuo que ha perdido la risa.<sup>33</sup>

Diana, la virgen deseable a la mirada, dispara su arco contra un olmo, un roble, una fiera y finalmente a la *Ciudad de los malvados*.<sup>34</sup> La naturaleza, el reino animal y el humano quedan unidos bajo su mirada infalible. Aunque ella se ausente en el bosque cuando caza (naturaleza-animal) siempre deja abierta una hendidura por la cual los hombres pretenden satisfacer el deseo de ver lo prohibido con la figura que mejor se adapta a su deseo (la ciudad). Ella inmersa en el adentro hace creer que puede ser vista desde afuera, mientras que la mirada externa, en realidad, siempre ha sido contemplada en el interior del espacio divino. Al mismo tiempo lo divino, afuera interdicto, juega con la interioridad del mundo terrenal de los hombres.

¿De dónde nace el deseo ferviente de Acteón por ver el cuerpo prohibido de la virgen? Cuando el cazador ingresaba a una casa de recreo del rey Cadmo miró el cuadro que pintaba un famoso artista del género de Parrasio. En el lienzo se representaba a la diosa Diana, dueña de todas sus fantasías y deseos: Acteón anhelaba sorprender con su mirada el baño de la virgen quitándose el sudor después de cazar, por eso quería convertirse en ciervo y cada día imitaba (representaba) los movimientos, saltos y sonidos del animal. Al contemplar la obra Acteón no pudo contener el furor que le provocó la imagen, por lo que asesina al artista. Ese mismo día sale de caza con sus perros al bosque para no volver jamás. El soberano al enterarse quiere evitar la venganza de la diosa por lo que anatemiza a su sobrino, acto al parecer de lo más innecesario. El cuadro incidentalmente queda al descubierto de la mirada de todos: en la representación Diana es montada por Acteón con cabeza de ciervo. Para la realeza el cuadro resulta una falta de respeto a la norma, para los esclavos no había nada indecente en los trazos.

Lo cierto, para Klossowski, es que el cuadro-relato es una paradoja. Se puede pensar que Acteón vio la profética actuación que más tarde tendría en el bosque y se arrojó a ella colmado de delirio dionisiaco y sabiendo que Semele pereció por cometer la herejía de ver, pero al mismo tiempo quizá la leyenda siempre lo precedió y su delirio era demasiado artificial, siempre simulado, para nunca llegar a ver a Diana.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 191.

<sup>34</sup> Klossowski, *El baño de Diana*, 13-15.

¿Podemos esperar ver en un cuadro lo que puede sucedernos? Tendría que haber entonces una misteriosa conformidad entre la imagen y nuestras intenciones imprevisibles. A menos que la imagen ejerza sobre nosotros una fuerza de persuasión tal que necesitemos reconstruirla en el espacio de lo cotidiano. Pero, aunque sin duda sea agradable ver que un artista nos muestra lo que nuestra mente sugiere: y, especialmente, forzar la confidencia de una divinidad poco habladora; de ahí a arrojarnos en la esfera íntima de nuestro demonio familiar, hay, con todo, un abismo: ¿qué sería entonces de un cuadro que representara nuestro castigo a la vez que nuestro crimen? ¿No tendría al menos la virtud de retenernos en nuestra habitación?<sup>35</sup>

El cuadro o se manifestó en la vida o es la leyenda que al contarse inspiró al artista a representarla. En el primer caso el pintor ha suscrito un acuerdo con el demonio para finalmente pintar a la divinidad y al hombre tal como éste la imagina o anhela verla. Acteón, en consecuencia, es llamado a cometer un crimen sin explicar el motivo, pues mirar un lienzo, espacio del arte, cierra cualquier posibilidad a la comunicación, comprensión o simpatía entre el *pathos* del artista y el espectador. Ver, de suyo, es peligroso porque la imagen ni es neutra ni estática, mirar el cuadro implica la vida del pintor y de quien lo observa.

En el mito Acteón aparece sumergido en el bosque temiendo ya no ser Acteón. Confundido con el simulacro le corta la cabeza a un ciervo y se la coloca. Aun con ello sus perros le reconocen y se alejan de él, sigiloso se acerca a una gruta junto a la fuente para esperar a que la virgen se descubra sin advertir la mirada del hombre-ciervo. Ella, por su parte, quiere negar su propia naturaleza y desea ver su propio cuerpo, pero sabe del riesgo que supone que un mortal logre mancillarla con la vista; en calidad de diosa matará cuando alguien pretenda verla y exaltará al mortal agónico que la haya mirado. La virgen al no poder abandonar la intención de contemplarse se sirve de un demonio para poder reflejarse en él y apaciguar el deseo por verse tal como Acteón la imagina. El demonio simulará ser Diana, ella podrá contemplarse, dedicarse una mirada mientras descansa y volverse espectadora, en tanto Acteón en su delirio creará que ella es realmente la diosa que ingenuamente ha descubierto su cuerpo. La diosa en tanto simulacro pretende adquirir un cuerpo sexuado, haciendo del erotismo una forma de representación, tal como se aprecia en las estatuas del Estado romano<sup>36</sup> (como si fuera el cuerpo de Roberte postrado en una escena del teatro de la vida).

<sup>35</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>36</sup> Pierre Klossowski, *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas* (Madrid: Arena Libros, 2006), 10-11, 51.

El silogismo, entonces, actúa en el relato como método para interpretar el mito haciendo posible la reconstitución de lo corporal.<sup>37</sup> De este modo el origen del Mal, afirma Deleuze, se explica en Klossowski con la pérdida de la identidad no solamente de quien es mirado, el que mira a la vez se multiplica extraviando su centro coherente. Ante la complicidad entre ver y hablar, continúa, no es posible pensar en otra manera de actuar frente a los simulacros, los reflejos y los dobles, aquello que permanece invisible, si no es con el habla: “El lenguaje es a su vez el doble último que expresa todos los dobles, el simulacro más alto”.<sup>38</sup> La vista desdobra lo que ve y provoca el extravío y repetición del que mira, el lenguaje habla de lo invisible y multiplica a quien habla; a las categorías de la mirada: simulacro, similitud y simulación les corresponden las propias al lenguaje: evocación, provocación y revocación. De acuerdo con Foucault: “Así se establece esta constelación propia de Klossowski, y maravillosamente rica: simulacro, similitud, simultaneidad, simulación y disimulo”.<sup>39</sup>

El demonio asume la hipóstasis de la castidad imaginada por Acteón y el cuerpo lascivo de Diana, cuerpo palpable pero incapaz de ser violado y, no obstante, deseable porque es casto. Así le es dado actuar como la reflexión de uno sobre el otro, del dios invisible y la mirada concupiscente del hombre. Diana y Acteón buscan desde su propio espacio ser espectadores de su pensamiento (material de trabajo para los teólogos en pugna). Foucault, quien sabe que el texto se ubica en los caminos alejados pero yuxtapuestos de la teología y los dioses griegos, escribe:

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 signos.<sup>40</sup>

La locura de Acteón por ver le impiden escuchar, pensar y hablar. Es presa de su propia tentación. Desde tiempo atrás desatendió la advertencia que su

<sup>37</sup> Deleuze, *Lógica del sentido*, 327.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 329.

<sup>39</sup> Foucault, *De lenguaje y literatura*, 205.

<sup>40</sup> *Ibid.*, 210-211.

demonio Alfeo le hiciera: éste también quiso ver y poseer a la inasequible virgen, no obstante nunca la persiguió sino que el encuentro fue casual, ella entonces solícita a los requerimientos del pensamiento del dios del río se dejó ver bajo la forma de la ninfa Aretusa, él corrió tras de ella y gritó su nombre una y otra vez, la diosa dejándose alcanzar toma entonces la forma de la naturaleza de Alfeo confundiéndose en las torrenciales aguas del dios; así dio por culminado el deseo de éste dejando un hueco donde su presencia invisible volvió a emerger siempre casta.<sup>41</sup> Y aunque ella no se mostró sino en formas mutables e inviolables por invisibles le permitió salir victorioso, con la voz con la que todavía podía clamar con fuerza que su triunfo había sido Aretusa. Pero Acteón permanece sordo a las palabras de su demonio: el acontecimiento del mirar es ajeno al espacio de la diosa y al nacimiento de la palabra, es fruto del encuentro fortuito en el camino que se anda sin búsqueda alguna.

El cazador permanece en la gruta al lado de la fuente colmado de pensamientos velados, esperando que el encuentro se dé en el propio recinto divino y aunque sabe que no debe estar ahí, por ello mismo decide quedarse. Debía como los ascetas salir de su mente en medio de la oscura noche y acudir al nacimiento de la palabra para que ahí Diana se despojara de todo cuerpo y apareciera en la pureza de su esencia. Sin embargo, aquella cabeza de ciervo contenía demasiadas reflexiones que lo obligaban a pensar que no debía contentarse, teniendo próxima la presa, con la sombra. Toda su meditación se veía interrumpida por el deseo de la mirada, como un asceta a la luz del día, dependiente de los silogismos de la gramática.

Foucault explica que Klossowski y Bataille, en consonancia con Roger Laporte, manifiestan lo Mismo y la Diferencia entre el pensamiento y el lenguaje, esto es, entre el silogismo y la palabra, es decir, como explica en “Las palabras y las cosas”:

La simpatía es un ejemplo de lo Mismo tan fuerte y tan apremiante que no se contenta con ser una de las formas de lo semejante; tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad —así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran. La simpatía transforma. Altera, pero siguiendo la dirección de lo idéntico [...].<sup>42</sup>

En contraparte a la meditación cartesiana, la reflexión debiera ubicarse no en la tarde sino en el antes del día, en el *todavía no* de la mañana que sigue siendo noche, esto es, en el pensamiento que no es filosofía sino algo arcaico

<sup>41</sup> Klossowski, *El baño de Diana*, 45-47.

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (México: Siglo XXI, 2008), 32.

donde el lenguaje no es empírico y posibilita el lenguaje del pensamiento.<sup>43</sup> Este lenguaje escrito con el cuerpo y el silogismo elaborado con el deseo no es más que la parodia de la manifestación del ser en el cristianismo. Detalla Foucault:

Entre las palabras que dispersa y reúne, es la diosa fugitiva y cazadora, la Diana en el baño que Klossowski ha contado en otro lugar, la Artemis desnuda, sorprendida, nadadora y obstinada que hace despedazar por sus perros al imprudente cuya mirada no ha sabido permanecer silenciosa. Desgarra amorosamente la prosa que la persigue y a la vez se le ofrece como un “funesto deseo”.<sup>44</sup>

Para Acteón la teofanía no puede más que cumplirse. Diana utiliza al demonio para corporizar su invisibilidad inaccesible, aparece en la fuente deponiendo las armas, muestra con un gesto púdico las delicias de su cuerpo, se ruboriza ante la mirada de Acteón y continúa su baño. Le echa agua con la mano al hombre-ciervo, incluso le ordena que corra a decir lo que ha visto: que su mirada ha testificado la revelación de lo oculto —palabras con las que se anula la posibilidad de un acontecimiento mítico. Pero él no puede decir lo que ve porque dejaría de mirar. Al caer el agua en sus ojos es brevemente cegado al tiempo que ella abre sus labios demoníacos y deja que el animal se acerque y le lama la palma de la mano. Ella ríe. Se deja tocar el cuerpo, el pecho, abre las piernas para recibir al animal conducido por las ninfas. Ella gime y en ese momento salta de entre la espesura del bosque la jauría de perros del cazador que sin miramiento se lanzan sobre Acteón y lo devoran; él alcanza a ver cómo aquella figura no era más que una apariencia, ya no había nadie que sostuviera la diadema que ahora cae al suelo (como la virgen del cuadro al que se enfrentó Jêrome). Debíó de quedarse con el decir y renunciar a querer ser ciervo, pero como si tuviera una vocación anunciada en el cuadro acudió al destino del hombre-ciervo.

Acteón debía desconfiar de su *no-cervidez* como amor a la verdad. Ni *cazador* ni *ciervo*, aborreciendo ahora el culto a las imágenes, Acteón se manifiesta *iconoclasta*, en presencia de Diana, o mejor: frente a la espalda de Diana, de Diana tal como nos la describen los poetas, tal como la representan los estatuarios —y Acteón iba ahora tras este *ídolo* que consagraba a la vez el objeto de su pasión y su propio rechazo [...].<sup>45</sup>

Ella gesticula una sonrisa y con ella logra herir a Acteón como la más certera de sus flechas. Él, perro, da su última batalla a la media luna que desapa-

<sup>43</sup> Foucault, *Dits et écrits I*, 296.

<sup>44</sup> Foucault, *Entre filosofía y literatura*, 285.

<sup>45</sup> Klossowski, *El baño de Diana*, 64.

rece entre los montes. Blanchot pregunta si no acaso lo divino es que existan varios dioses capaces de reír (tal es el movimiento de la divinidad) y no un Dios único que no ríe, que en su seriedad se petrifica y se asume eterno;<sup>46</sup> que, finalmente como apunta Klossowski, el espacio donde los dioses ríen es el espacio de la muerte.<sup>47</sup> La risa es divina y mortal. Lección tardía para Acteón.

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 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 espíandola, como fijado para siempre en su visión; él, que rechazaba el simulacro, un simulacro inmortalizaba su amor a la verdad.<sup>48</sup>

A decir de Nietzsche: “No puede negarse que, *a la larga*, la risa, la razón y la Naturaleza han acabado por sobreponerse a esos grandes maestros de la teología”.<sup>49</sup> La escritura de Klossowski, afirma Foucault, ha descubierto que el ser del lenguaje pertenece al doble: demonio para los cristianos o dioses con flechas para los griegos.

En “Hechos de los apóstoles” (19, 23-40) se narra lo que puede considerarse la primera revuelta iconófila celebrada en Éfeso. El platero Demetrio arengó a los artífices de la ciudad a cuidarse de un tal Pablo que en toda Asia y en su misma región convencía a la gente de no aceptar por dioses a aquellos hechos por manos humanas, lo que significaba el descrédito a la industria que les proveía el bienestar y que además se corría el peligro de que el templo de Artemisa fuera tomado por nada. La muchedumbre al grito de: “¡Grande es la Artemisa de los efesios!” expresó la necesidad cristiana de multiplicar en la industria orfebre y platera el simulacro de Cristo y los santos en una abierta afrenta iconódula ante la iconoclasia cristiana. Klossowski advierte en la teofanía que precisamente el bienestar humano depende de la industria de los simulacros. Para Éfeso y toda Asia es obvio que no son dioses los que han sido hechos con las manos, sin embargo si se descubre el vacío se corre el riesgo del descrédito en la industria y que templos como el de Diana se tengan por poco.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, 161.

<sup>47</sup> Pierre Klossowski, *El Baphomet* (Valencia: Pre-Textos, 1980), 139.

<sup>48</sup> Klossowski, *El baño de Diana*, 67.

<sup>49</sup> Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia* (Barcelona: José J. de Oñaleta Editor, 2003), 37-38.

<sup>50</sup> Facundo Tomás, *Escrito, pintado* (Madrid: Antonio Machado Libros, 1998), 34.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. *et al.*, *Sade. Filósofo de la perversión*. Montevideo: Garfio, 1986.
- Bataille, Georges. *Lo imposible*. México: Ediciones Coyoacán, 1996.
- Blanchot, Mauricio. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- Castanet, Hervé. *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus, Seguido por una entrevista de Pierre Klossowski con Judith Miller*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- Certeau, Michel de. *La fábula mística, (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Siruela, 2006.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós I.C.E-U.A.B, 1996.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I. 1954-1975*. París: Gallimard, 2001.
- Foucault, Michel. *El cuerpo utópico. Las heterotopías. Textos inéditos seguidos de una presentación de Daniel Defert. Acompañados por Espacios diferentes, Espacios, saber y poder*. Buenos Aires: Nueva visión, 2010.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales, volumen I*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 32ª. ed., México: Siglo XXI, 1986.
- Foucault, Michel. *Préface à la transgression. Hommage à Georges Bataille*. París: Gallimard, 2012.
- García Ponce, Juan. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski es su obra: una descripción*. México: Era, 1975.
- Klossowski, Pierre. *El Baphomet*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Klossowski, Pierre. *La revocación del Edicto de Nantes*. México: Era, 1975.
- Klossowski, Pierre. *La vocación suspendida*. México: Era, 1975.
- Klossowski, Pierre. *Les lois de l'hospitalité, La Révocation de l'Édit de Nantes, Roberte, ce soir, Le Souffleur*. París: Gallimard, 2009.
- Klossowski, Pierre. *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*. Madrid: Arena Libros, 2006.
- Klossowski, Pierre. *Sade mi prójimo*. Madrid: Arena Libros, 2005.
- Klossowski, Pierre. *Tan funesto deseo*. Madrid: Taurus, 1980.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. 3ª ed., Barcelona: José J. de Oñaleta Editor, 2003.
- Tomás, Facundo. *Escrito, pintado. (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. 2ª ed., Madrid: Antonio Machado Libros, 1998.