

Harold García\*

**ROBERTA ESTA NOCHE O LA IDENTIDAD ILUSORIA**

**ROBERTA ESTA NOCHE, OR THE ILLUSORY IDENTITY**

\* Magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.  
Correo electrónico: harold.garcia@javeriana.edu.co

*[...] los demonios o bien son mediadores entre los dioses y los hombres, o bien —y éste es el caso más frecuente— no son más que las máscaras, los mimos que interpretan su papel.*

PIERRE KLOSSOWSKI

**Resumen**

En este artículo, el autor desarrolla el problema de la identidad en la obra de Pierre Klossowski, en particular de la novela *Roberta esta noche*, a partir de la idea adorniana de la no identidad y de la categoría deleuziana de simulacro. El problema de la identidad perdida atraviesa la novela y se enlaza con otros que son también capitales, como la búsqueda de lo absoluto o la perversión como principio estético. En consecuencia, este artículo explora la pérdida y la búsqueda de la identidad a través de los encuentros sexuales, la perversión del discurso teológico de Octave y Victor, la aparición del “puro espíritu” de Roberte en sus salidas de sí y la reflexión sobre las “leyes de la hospitalidad”.

*Palabras clave:* novela francesa, identidad, Klossowski, dialéctica negativa

*Palabras clave descriptor:* Pierre Klossowski 1906-2001, crítica e interpretación, novela francesa



### *Abstract*

In this article, the author analyzes the problem of identity in the work of Pierre Klossowski, particularly in his novel *Roberte ce soir*, on the basis of Adorno's idea of non-identity and of Deleuze's idea of the simulacrum. The problem of lost identity permeates the whole novel, linking itself to other crucial problems such as those of the search for the absolute and perversion as an aesthetic principle. Thus, the article explores the loss of identity and the search for the same through the sexual encounters, the perversion of Octave's and Victor's theological discourse, the appearance of Roberte's "pure spirit" in her moments of self-estrangement, and the reflection on the "laws of hospitality".

*Key words:* French novel, identity, Klossowski, negative dialectics

*Key words plus:* Pierre Klossowski 1906-2001, criticism and interpretation, French fiction

LA HISTORIA DEL HOMBRE estuvo siempre marcada por la idea de absoluto, ya fuera sostenida por la idea pura, por la intuición de la divinidad o por el dominio de la razón. Sin embargo, esa seguridad de un mundo cerrado, completo y predecible se deshace, sobre todo, en la primera mitad del siglo xx, cuando la modernidad hace crisis y con ella cualquier vínculo remanente con un absoluto determinante. El mundo, que hasta ahora había sido sostenido y fundamentado en el conocimiento y, por ende, en la concepción del sujeto como principio explicativo de la realidad, se vuelve contingente y empieza a girar sobre un centro que le es ajeno y vacío. Un mundo así, cuyo centro es la nada, cuya realidad está entredicha y cuya verdad es relativa no puede otra cosa que engendrar un sujeto fragmentado. Pero la pérdida de la unidad esencial del sujeto no es algo nuevo. Ya entre los griegos, Heráclito y Gorgias por ejemplo, existía la idea de un sujeto que es siempre otro o de una realidad que es incomunicable por inexistente. Ese quiebre del principio de identidad está ya propuesto en la más famosa y mal citada alegoría heracliteana del *panta rei* o “todo fluye”: “En el mismo río entramos y no entramos, pues somos y no somos”. Cosa que muy probablemente influyó en Gorgias y en su relativismo moral, razón que tuvo este último para afirmar que *el alma no es otra cosa que sensaciones*, en la misma vía de la “experiencia como interpretación” de Nietzsche.

La novela moderna se alimenta de la tradición, de la idea de totalidad y de la conveniencia de un mundo homogéneo. De la misma forma, ratifica y sustenta el proceso de consolidación del sujeto. En la novela moderna el sujeto es claramente identificable, no hay duda sobre quién es y sobre cuál es su búsqueda, o, por lo menos, se puede decir que hay en él un sentido sobre el cual se fundamenta su actuación. La obra de Klossowski, si bien ya entrado el siglo xx, se sitúa por fuera de la experiencia de la modernidad. No acertaríamos al decir que su novela es posmoderna, pero sí que participa de la crisis. La de Klossowski es, por supuesto, una novela alejada del *gran estilo*, una novela en la que se conjugan la aniquilación del principio de identidad, la revalorización de la realidad, la subordinación del principio de contradicción a la necesidad de interpretar la fábula del mundo y la pregunta frecuente por el absoluto. Todo esto acompañado por una visión del mundo que, al no tener un término más preciso, señalaremos como *perversa*.

La obra de Klossowski, por tanto, no resiste una mirada que trate de identificarla con algo más que pretenda establecer paralelos y encerrar su universo en unas categorías convencionales. Por supuesto, si se quiere, y ése ha sido uno de

los terrenos peligrosos en los que pueden caer los críticos, como cualquier obra de arte, la de Klossowski es una obra que permite múltiples interpretaciones, incluso aquellas que pretenden un ordenamiento taxonómico en una vía tradicional. Pero algo es seguro: jamás en las novelas de Klossowski podrá verse un principio de identidad prístino y perfectamente conservado; no hay más en la obra de Klossowski que una pregunta persistente por la identidad, por lo que queda de ella y por lo que puede existir más allá de ella. Una pregunta, en todo caso, que está a cada instante haciendo eco en esa otra que se cuestiona a propósito del absoluto y la experiencia del vacío. De allí que la reflexión de Adorno sea capital, no sólo en la forma en la que atendemos y pensamos el mundo y, por tanto, en la forma en que organizamos nuestra interpretación de él, sino también en cuanto la obra de arte es una variedad de la fábula (del mundo como fábula) en la confluencia del concepto de no-identidad con esa crisis de la modernidad que nos devuelve un sujeto siempre escindido.

No hay que confundir, por supuesto, la no-identidad adorniana con esa pérdida de la identidad o ese desmoronamiento del principio de identidad al que tanto hemos aludido. No es tampoco que sean totalmente ajenos. Es más, para el caso de Klossowski la confusión es admisible si pensamos en que no se puede leer la pérdida de la unidad del sujeto, sino a través de un pensamiento que no se ciña a la lógica convencional de identificación. Para Adorno, el pensamiento mismo suele jugarse en esa apariencia de la identidad y en esa necesidad de ajustar, tanto como sea posible, la experiencia a los conceptos establecidos, no pudiendo escapar de los límites que éstos imponen: “La apariencia de identidad está radicada en el pensar mismo, se sigue de su pura forma. Pensar quiere decir identificar. El orden conceptual se cuele tan campante entre el pensamiento y lo que éste quiere llegar a captar” (1975, 13).

Esta crítica al pensamiento identificador parte de la que, a propósito de la Ilustración, hacen Adorno y Horkheimer, en la que el nuevo absolutismo de la razón se ha desviado de su proyecto primario, o es por su evolución necesaria en la idea del progreso que la razón, que tanto se ha defendido, deviene en su mera instrumentalización y en la cosificación del alma del hombre. Con lo que la pregunta sobre la identidad del sujeto y sobre la realidad del mundo se encuentra atada a la convención que entonces proveen las “ciencias de la naturaleza”, en especial las matemáticas, o —como señala Wellmer— todo aquello que de manera alguna sea susceptible de ser acomodado a los patrones descriptivos y explicativos de las ciencias de la naturaleza no puede ser llamado real (141). Alejado entonces del concepto de “totalidad” de Lukács, Adorno se plantea la necesidad de abandonar ese pensamiento identificador y reestablecer una

visión de lo amorfo<sup>1</sup>, lo diferente, lo anómalo y lo disonante como potencia del pensamiento. No de otra forma se entiende la defensa que hace de Schönberg y su revolución en la música atonal. Es justo allí donde se aprecia con mayor claridad la calidad de un arte que no está sujeto a las normas convencionales:

En su *Harmonielehre* —nos señala Buck-Morss— Schönberg justificaba su ruptura con la tonalidad argumentando que no existían leyes eternas que gobernarán la composición, como tampoco el desarrollo musical estaba determinado por “leyes naturales”. El arte se desarrollaba a través de las obras de arte y no de acuerdo con ningún principio trascendente, y las leyes formales del pasado no podían servir de criterio para las creaciones del presente. (Buck-Morss, 105)

De igual forma, la obra de Klossowski se escapa de las categorías que el joven Lukács propone en su *Teoría de la novela*. Tanto *Roberta esta noche* como *El Baphomet* o *El baño de Diana* son obras que, en principio, irritarían al joven Lukács, pues hay en ellas no otra cosa que la ausencia de todo aquello por lo que él sentía nostalgia, y hay tal grado de “perversión” en diferentes niveles que su reparo por Flaubert sería poco si lo comparamos con lo que hubiese podido decir de conocer en aquel tiempo la obra de Klossowski. No existe en él la concepción de héroe, tal y como se lo veía en Lukács; no existe una totalidad a la cual asirse, el mundo no es solamente lo heterogéneo, sino que a cada instante se está jugando en la experiencia del vacío y en el vacío de la experiencia; la mezcla de géneros, que tanto detestaba Lukács, es la estructura que elige Klossowski, es a un tiempo la forma en la que se contiene la visión perversa y, sobre todo, la idea de unidad del sujeto es risible en la obra de Klossowski. En este punto, nos indica Buck-Morss, Adorno estaba también lejano de Lukács:

Lukács interpretaba la novela del siglo XIX como un intento por restaurar un sentido de totalidad por medio de la forma estética, y se preguntaba si en la era actual de desintegración cultural avanzada era posible algún tipo de arte. Ya por entonces, y mucho más a partir de su

1 Amorfo en términos de Bataille, que en *El caballo académico*, por ejemplo, señala también una posibilidad de pensar el mundo desde *lo otro*, desde lo bárbaro y lo grotesco, no como un ensalzamiento de lo feo por contradicción con lo bello, sino como una dialéctica de los dos sentidos de la serie, que no desconozca su mutua necesidad y que a la vez vea en *lo diferente* una posibilidad de sentido ético y estético que, incluso, sobrepasa lo convencionalmente aceptado. Considero que la alusión a Bataille es pertinente, no sólo por la cercanía que con Klossowski tiene en el tratamiento de lo erótico y el tema de *lo otro* como vía de sentido en la orquestación del texto de ficción, sino porque, al mismo tiempo, Bataille se nos introduce como un ejemplo más en el censo de autores que no pueden ya ser vistos desde los conceptos de “totalidad” y *gran estilo* que comparten con muchos otros (dígase por ejemplo Musil, Blanchot, Camus) y en los que la experiencia del vacío está siempre latente.

adopción del marxismo, Lukács no aprobaba el arte moderno. No era éste el caso de Adorno, cuya actitud frente a la decadencia de la cultura podría haberse sintetizado en la frase de Nietzsche: *si algo está cayendo, empujalo*. (105)

Así que mientras Lukács intentaba rescatar las formas más tradicionales, Adorno se movía en la dirección opuesta, en la negación y la explosión de las formas dadas. También la crítica de Adorno se dirigía al pensamiento cerrado que no aceptaba la incursión de *lo otro*. El principio de contradicción, ya superado desde Heráclito, ha estado siempre anquilosado en el pensamiento mismo, y la lógica de la Ilustración —*una lógica que da por sentado que haya casos idénticos*, diría Nietzsche— sólo acentuaría el rechazo a lo diferente, a todo aquello que no pueda más que identificarse con los patrones establecidos y que permanezca siendo lo que la convención quiere que sea y no permita ver su contrario:

Gracias a la absoluta formalización del principio de identidad, éste significaba en el idealismo afirmación. La cópula dice: esto es así y no de otro modo. Es la acción pura de la síntesis, que ella representa, la que proclama ese “y no de otro modo”, si es que quiere ser realizada. En toda síntesis opera la voluntad de identidad. Ésta parece positiva y deseable. La identidad reconciliaría con el yo el substrato de la síntesis y lo haría bueno. (Adorno, 1975, 151)

Pero el principio de identidad no resiste la presión del sujeto fragmentado, no es por medio de ese principio que se explican los simulacros en los que el hombre deviene: es en la negación donde se opera la potencia; es, no en la adecuación a la apariencia del mundo, sino en su rechazo que aparece un camino para el análisis; no es en la síntesis, sino en el recorrido sobre la superficie.

Klossowski sabe muy bien que la identidad no es otra cosa que ilusión y mistificación. El problema de la identidad es para él, en principio, de orden teológico:

Toda identidad no descansa más que sobre el conocimiento de un pensante fuera de nosotros —si es que hay un afuera y un adentro—, un pensamiento que consiente desde afuera en pensarnos en tanto tal. Si es Dios, tanto desde afuera como desde adentro, en el sentido de la coherencia absoluta, nuestra identidad es pura gracia; si es el mundo a nuestro alrededor, donde todo comienza y termina gracias a la designación, nuestra identidad no es más que una mera cortesía gramatical. (García Ponce, 10-11)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> El pasaje original corresponde a *Les lois de l'hospitalité* de Klossowski. Tomo la traducción de García Ponce incluida en su ensayo *La errancia sin fin*.

Y si Dios ha muerto ya hace tanto, todo lo que queda es nuestra identidad gramatical, y ni siquiera eso, porque el mundo alrededor, donde se justificaría de algún modo, se vuelve contingente, se anula a sí mismo a cada instante y el nombre ya no nos devuelve una imagen única. Cuando pensamos en Roberte, no pensamos en ella, sino que nos quedamos perplejos ante la duda de si es a su esencia actualizada en la anfitriona, al puro espíritu o a la mujer infiel a la que nos referimos. En el mismo instante en que Octave establece las leyes de la hospitalidad sabemos que el nombre Roberte es algo más que una identidad gramatical. Es decir, la identidad gramatical no cabe en Roberte porque ella es, a un tiempo, la mujer de Octave, la tía de Antoine, el puro espíritu, la esencia violada por el Coloso y la posibilidad de actualización, bien en la mujer infiel a los designios de su esposo, o bien en el papel de anfitriona de la casa. Y lo que Octave trata de hacer por medio del éxtasis es sacar de sí a Roberte para que Roberte pueda entrar en ella y así poseer una Roberte más completa en el juego de posibilidades que la *pornología* superior —esto en términos de Deleuze—, que ha inventado Octave, le brinda al señor de la casa.

Adorno ya había visto que esta aniquilación de un sujeto indivisible se daba paradójicamente por la necesidad de autoconservación por la que el Yo se ve obligado a suprimir su sí-mismo:

En todo momento el dominio del ser humano sobre sí mismo, que funda su sí mismo, es, virtualmente, una aniquilación del sujeto al servicio del cual se lleva a cabo; pues la substancia reprimida, dominada y disipada por la autoconservación, no es otra cosa que lo viviente, en función de lo cual se definieron un día los logros de la autoconservación; no es otra cosa sino, precisamente, lo que debía conservarse. (Wellmer, 148)

El sacrificio que el Yo hace de sí mismo en aras de la autoconservación aniquila, en esta excepcional paradoja, ese yo que pretendía salvar, dado que lo que hay de viviente en el Yo es, justamente, el impulso primario a la vida que subsiste en el sí-mismo. En consecuencia, el yo no es más que una débil conveniencia gramatical, un cascarón vacío que encierra no otra cosa que una ausencia; el alma no sólo se ha cosificado, sino que se ha vuelto de una piedra arenosa que al mínimo choque se deshace en polvo.

Pero la naturaleza interna reprimida se precipita contra los rígidos límites del Yo: así se explica que la angustia a la pérdida de sí mismo, inseparable del tema de la autoconservación en cualquiera de sus variantes, y exteriorizada en el carácter civilizador del tabú impuesto a todas

las formas de sensualidad anárquica, venga siempre asociada a la *fascinación* que ejerce la pérdida de sí mismo en la embriaguez, el éxtasis o el delirio. (Wellmer, 148)

Y éste es el punto que más no atrae; pues ¿qué otra cosa hay en Klossowski que no sea embriaguez, éxtasis o delirio? La teología perversa creada por Octave se desarrolla, como no, en niveles estocásticos o, si se quiere, por medio de una visión muy particular de la existencia. Elementos estos que se aclararán posteriormente. Sirva, por ahora, decir que esto es posible gracias a la cualidad que importan los personajes klossowskianos en su calidad de simulacros.

Gilles Deleuze indica que los simulacros, en cuanto negación del original, son una potencia subversiva capaz de ser ellos mismos a un tiempo el original y su negación. Afirmación está que se complementa con la resonancia que a la palabra da Michel Foucault:

Vana imagen (opuesta a la realidad); representación de algo (en la que no se delega, se manifiesta, pero se retira y en un sentido se oculta); mensaje que lleva a tomar un signo por otro; signo de la presencia de una divinidad (y posibilidad recíproca de tomar ese signo por su contrario); venida simultánea del Mismo y del Otro (simular es, originariamente, venir ensemble [juntos]). (185)

De esta segunda definición nos quedamos, por ahora, con la idea del simulacro como representación de algo, que además está opuesto a la realidad y es perfectamente equívoco. Y no hay nada más equivoco que Roberte. Mientras el resto de fantasmas que puebla la novela de Klossowski se juega en su propia máscara, Roberte es a la vez una máscara de ella misma y la máscara de los deseos de Octave; es el demonio intermediario que toma prestado un cuerpo que no está sino en la imaginación de los mortales.

En términos deleuzianos uno podría decir de la relación o, mejor, de la serie Roberte-Roberte (puro espíritu) que la posibilidad que es cada una se abre en ese movimiento en el que se repiten a sí mismas, intentando ser la otra. Repetición que las salva, y las salva precisamente de la repetición porque ese continuo retorno de lo mismo viene siempre cargado de una disimilitud esencial que hace que lo Mismo sea siempre lo Otro o que lo Otro sea siempre lo Mismo: triunfo del simulacro que escapa a la mera designación y a la aceptación de un modelo de verdad en el mundo. Invocar un modelo de lo otro es también insuficiente —dice Deleuze— pues no hay modelo que resista el vértigo del simulacro (263).

La lectura de Klossowski, de *Roberta esta noche*, nos lleva también por diversos caminos que crean la ilusión de un entendimiento parcial de una búsqueda de absoluto. Que el entendimiento sea ilusión no significa que sea falso, sino insuficiente, de la misma forma que el relato de lo visto por Borges en “El Aleph” no nos es inverosímil por falso, sino porque la limitación del lenguaje lo hace insuficiente. Limitación del lenguaje y de la conciencia que no alcanzan a expresarse (o a entender) la realidad total del absoluto. Si la conciencia y el lenguaje no alcanzan, el entendimiento del absoluto debe encontrarse en otro lado. Algo como “la conciencia de dios” que sea capaz de observar, no sólo el tiempo que se juzga desde el presente y desde el cual se afirman el pasado y el futuro, que además de cualquier tipología subvierta la línea temporal en círculos erráticos o en tiempos infinitamente subdivisibles, sino que vea su inexistencia desde la apropiación de lo eterno en sí; una conciencia sin tiempo que de una sola mirada vea todos los inicios y todos los finales (que al existir en el no tiempo son tan absurdos como la distinción entre arriba y abajo en el vacío del cosmos), es decir, una conciencia del absoluto. Absoluto que para Klossowski puede significar encontrar “la intensidad más fuerte” de Roberta en sus constantes salidas de sí por medio del éxtasis. Así es que entendemos una inversión de la teología en Octave: el encuentro con la divinidad no se juega más que en el ritual de la carne, y la unión hipostática se alcanza también en la embriaguez, el éxtasis y el delirio.

La experiencia de Klossowski nos permite reconocer el espectáculo de la obra de arte como un disimulo del ser en el lenguaje. Esto es: en esa literatura lateral en la que sólo se describe o se anuncia, el espacio que se abre es incapaz de ocultar la desgracia de su infinitud, de su permanente vuelta al vacío, de su soledad. La representación de la incoherencia de la vida tiene lugar en los simulacros que se crea el autor por medio del lenguaje; lenguaje que también participa de esa incoherencia, extendiendo así la transgresión. Lo absoluto es un intento y un deseo inmanente a la religión y al arte, pero, en el caso de este último, la representación denuncia la imposibilidad, y por eso es sátira y pantomima del mundo. Caracteres como Klossowski, Musil o Nietzsche descienden permanentemente al vacío del mundo para *enseñar lo inenseñable*. Klossowski explica: “Lo inenseñable son los momentos en que la existencia [...] se revela como restituida a sí misma sin más fin que volverse sobre ella misma: entonces todas las cosas parecen muy nuevas y muy antiguas al mismo tiempo; todo es posible y todo es inmediatamente imposible; y no hay para la conciencia más que dos medios: o bien callarse o bien decirlo todo” (1980, 144).

Sade tuvo la necesidad de decirlo todo. La experiencia de Klossowski, en cambio, pertenece a un Sade-adquirido —dice Deleuze—, juega con los dos niveles de la serie lenguaje-silencio. La novela (*Roberta esta noche*) encierra a un tiempo la ausencia y la presencia de los cuerpos, la ausencia y presencia de esas “intensidades más fuertes” que se hallan más allá de la carne, pero por medio de ella. A fuerza de anunciar y denunciar el mundo las cosas, se muestran y se ocultan: los misterios de la diosa contradictoria se revelan y las potencias de los simulacros se pasean silenciosamente.

El espacio en el que se juegan las posibilidades del lenguaje es el de la representación. La realidad no es una; se va creando al representarse. Todo es espectáculo —señala Klossowski—, el lenguaje permite la creación de series de imágenes que pueden ser admiradas escuchando ese lenguaje. Admiradas, pero no comprensibles, simplemente “denunciables”. El carácter de la realidad es que es ilusoria; aun así existe, pero no es única, o mejor, la ilusión es capaz de superar la realidad, de mostrarse como un sueño vívido y trasponerse en diferentes momentos con diferentes vestiduras.

Todo es intuición de lo imposible. Lo incomunicable no tiene cuerpo, se vale de uno para llevar a cabo su representación, se pone en escena para ser visto.

—¿Qué es la incomunicabilidad? [pregunta Octave en *Roberta esta noche*]

—Es el principio —dice Antoine [hablando casi por el mismo Octave]—, según el cual el ser de un individuo no puede atribuirse a varios individuos, y que constituye propiamente la persona idéntica a sí misma. (1989, 36)

Pero cuando lo incomunicable adquiere cuerpo en el mundo es susceptible de fragmentarse, y la representación resulta necesariamente incompleta, por no decir falsa. No hay otra opción que denunciar esa apariencia. Así como Octave denuncia a Roberte con el “puro espíritu” para que posteriormente Roberte entre en Roberte. La verdadera autenticidad de lo incomunicable y el simulacro, representación de lo incomunicable, pierden su distancia. Esta ausencia crea un nuevo simulacro-auténtico. Incomunicable identidad de lo diferente. El “yo idéntico” es baladí y la verdad es sólo teatral, es mera representación; disimulo en el lenguaje. La identidad es, en suma, ilusoria.

## II

En el segundo acto de *Roberta esta noche* se lee:

OCTAVE: ¿Qué es la incomunicabilidad?

ANTOINE: Es el principio según el cual el ser de un individuo no puede atribuirse a varios individuos, y que constituye propiamente la persona idéntica a sí misma.

OCTAVE: ¿Cuál es entonces la función que define a la persona?

ANTOINE: La de hacer a nuestra sustancia inepta para ser asumida por otra naturaleza, ya sea inferior, ya sea superior a la nuestra.

OCTAVE: ¿Hay una situación en la que la sustancia razonable pierde la incomunicabilidad personal?

ANTOINE: Desde luego, cuando nuestra sustancia, compuesta de un alma y un cuerpo, es disociada por la muerte.

OCTAVE: ¿Y qué le pasa entonces al alma?

ANTOINE: Vuelve a hacerse apta para asociarse a un cuerpo.

OCTAVE: En consecuencia, el alma separada pero subsistente pierde la incomunicabilidad personal, dado que se hace otra vez apta para unirse a un cuerpo. Pues ¿se puede imaginar que en la persona actual intervenga una operación que, desasociando el alma del cuerpo y el espíritu del alma, suspenda a la persona actual?

ANTOINE: En ciertos casos extremos, como la posesión o el éxtasis.

OCTAVE: De lo cual hay que concluir...

ANTOINE: Que si nuestra persona nos hace ineptos para ser asociados a cualquier otra naturaleza, eso no impide que esa suspensión misma de la persona pueda producirse si Dios lo permite. (1989, 36)

La perversión del discurso de la teología lleva a que Antoine hable en nombre de Octave y sostenga de esta forma que la incomunicabilidad propia de cada ser es susceptible de ser engañada, para que una naturaleza ávida de actualizarse entre a tomar un cuerpo luego de que una persona ha experimentado una “salida de sí”. Así, lo que pretende Octave es una justificación de los motivos que ha tenido para la instauración de las “leyes de la hospitalidad” en el trastocamiento que de la unión hipostática hace en los argumentos de su amoralidad creyente. Perversión de la unión hipostática que es, a su vez, argumento y medio de la conquista del espíritu que Octave pretende. Cuando se explica en el primer acto en qué consisten las “leyes de la hospitalidad”, el lector puede pensar que los motivos de Octave obedecen simplemente a la acción de un *voyeur* que sitúa

el objeto de su perversión en la actualización de una posibilidad de sí mismo en la mirada multiplicadora que hace de ese otro que ha usurpado su lugar: sí y en consecuencia, al introducir el discurso de la teología, es también algo más. Veamos esto con más detalle: en las páginas manuscritas que Octave ha dejado sobre la cama del cuarto reservado a los visitantes y que llevan por título LAS LEYES DE LA HOSPITALIDAD el señor de la casa pide al invitado que le permita establecer una relación, no accidental, como ocurriría con un invitado cualquiera, sino una esencial, en la que al final del juego perverso (perverso para Antoine y para el lector que desde él lee el texto) sean el mismo: el anfitrión que se actualiza en el invitado y el invitado que se actualiza en el anfitrión. El invitado, por tanto, debe actualizar una posibilidad del anfitrión y, para ello, debe descubrir, es decir, sacar a flote, la esencia de la anfitriona. Esencia que se juega en el campo de la existencia de Roberte como señora de la casa. Lo que quiere el anfitrión es conocer esa esencia que para él es desconocida y que consiste en la traición de la señora de la casa. De esta manera, el anfitrión posee en su curiosidad tanto la actualidad de la anfitriona como la inactualidad de la señora de la casa. Como se decía más arriba, este juego de actualizaciones puede interpretarse, inicialmente, desde la serie poseer/dar a poseer/observación de la posesión. Deleuze explica cómo, inicialmente para la novela de Des Forêts, actúa el mecanismo que incita al perverso a ver:

Ver designaba una operación o una contemplación muy especial: pura visión de reflejos que multiplican lo que reflejan y que dan al *voyeur* una participación más intensa que si experimentara por sí mismo estas pasiones de las que él vigila ahora la doblez o la reflexión sobre el rostro del otro. Lo mismo sucede en Klossowski cuando Octave insta la ley de hospitalidad según la cual él “da” su mujer, Roberte, a los invitados. Se trata, para él, de multiplicar la esencia de Roberte, de crear tantos simulacros y reflejos de Roberte como personas entren en relación con ella, y de inspirar en Roberte una especie de emulación con sus propios dobles gracias a los cuales Octave-*voyeur* la posee y la conoce mejor que si la tuviese, enteramente simplificada para él solo. (263)

Así, Octave, al entregar su mujer, actualiza no sólo una posibilidad de ella, sino que actualiza una para sí mismo, al tiempo que participa de la actualización del invitado, con lo que cree multiplicar la posesión que ostenta de Roberte. Más adelante Deleuze dirá que “poseer es, pues, dar a poseer, y *ver* esta donación es verla multiplicarse en el don” (Deleuze, 284). Tanto el yo que es mirado como el yo que mira se multiplica y sale de sí; tanto la identidad de Roberte como la de Octave se pierden en esta invocación de los simulacros que son ellos mismos. Sin embargo, los propósitos de Octave no se quedan

simplemente en la posesión de una Roberte más completa, sino que ya antes ha denunciado a esa Roberte ante un puro espíritu, y pretende, por tanto, que ese espíritu, al que ha llamado Roberte, entre en Roberte desvelando así su verdadera esencia. En últimas, la búsqueda espiritual de Octave lo lleva por el camino de la carne; sólo así, entiende él, puede encontrarse el bien. La idea, en la misma vía de Blake, es que por medio del mal, de la perversión del cuerpo, el bien puede alcanzarse. Al no existir ya un Dios que haga posible la teología, el cuerpo toma el lugar como nuevo templo, pervirtiendo así los medios por los que el absoluto se alcanza. La pornografía y la teología se confunden formando una nueva disciplina que es la que Octave intenta por el ejemplo y el discurso enseñar a su sobrino Antoine.

Ya en el preludio de Antoine se nos ha dicho de Roberte que posee “ese tipo de belleza grave apto para disimular singulares propensiones a la ligereza” (Klossowski, 1989, 7) y que Octave sufre de su felicidad como si de una enfermedad se tratara y que, según él, la única forma de curarse es hacerla contagiosa. La actualidad de Roberte para Antoine consiste en que su tía es una mujer “incrédula y austera” que, sin embargo, posee estas propensiones a la ligereza, mientras que, para Octave, Roberte ha estado siempre en el movimiento de sus argumentos ateos silenciando las posibilidades de la vida que tanto defiende. Por esta razón, el segundo acto, que lleva por título “Roberta esta noche”, puede o no ser una mera alucinación de Octave que busca en su representación la intensidad de la contradicción que supone Roberte. En este acto, se narra el episodio en el que Roberte, llevada por su deseo al contemplarse en el espejo, da forma a los productos libres de su imaginación, sus pensamientos y sus deseos, mientras intenta que su voluntad siga determinada por la identidad de su cuerpo (García Ponce, 1975, 26). Mientras silencia los fantasmas de sí que ha creado secretamente, al condenar la obra de Octave, esos mismos fantasmas toman cuerpo y, en medio del alegato a favor de su existencia, la violan. Violación que hará eco con el final de la novela en el que Victor, uno de los amigos de Octave, garante de la identidad fragmentada y preceptor de Antoine, posee a Roberte de la forma sodomita, por el lugar perverso, que quiebra la relación entre sexualidad y procreación.

Adorno dice que “los rasgos escatológicos de algunos dramas contemporáneos nada tienen que ver con los campesinos de los cuadros holandeses del siglo xvii” (1971, 68). En verdad, el episodio de la violación de Roberte puede denominarse escatológico en los dos sentidos de la palabra: por un lado, la perversión del cuerpo, por el otro, el discurso de los espíritus; y nada tiene que ver con la tradición de la novela decimonónica o anterior. A renglón seguido, Adorno añade: “[...] ha pasado ya esa soberbia del arte que creía poder integrar en sí mismo, de forma elevada,

el placer anal; la ley de la forma capitula impotente ante lo feo”. Esta disonancia temática es también una disonancia en la forma. Klossowski construye su novela en forma de drama, de diálogo socrático (*El sofista*), de discurso teológico, de monólogo interior y, en fin, disfraza por medio del lenguaje el vacío que le es esencial a la literatura que ha hecho conciencia en la crisis de la modernidad. Lo disonante en *Roberta esta noche* no es sólo la violación de Roberte o la instauración de unas escandalosas leyes de la hospitalidad, sino que cada particularidad de la novela se mueve en la disonancia; incluso la voz de Antoine, que debería representar la “normalidad” se funde por momentos con la de Octave, con la de Klossowski. No hay en *Roberta esta noche* escenas descarnadas de encuentros sexuales, no hay actos escatológicamente arbitrarios, no hay violencia en los actos, sino en las palabras y, sobre todo, en los silencios. Como ya se dijo, la experiencia de Klossowski es la de un Sade-adquirido y, por ello, no hay que pensar que, cuando hablamos de disonancia o de lo “feo” la referencia sea inmediatamente a lo burdamente sexual o al sincretismo exagerado de algunas producciones posmodernas, sino que hay en Klossowski una inversión de lo convencional en el lenguaje de la teología y de lo convencional en el erotismo. “Lo socialmente feo —dice Adorno— ha hecho nacer poderosamente valores estéticos” (1971, 71). Eso es cierto, pues no de otro modo se entiende que los períodos de posguerra fuesen tan proliferos para los escritores europeos y que, en la posmodernidad a la que asistimos, los valores estéticos busquen la inclusión de todo cuanto exista (arte pop, generación *beatnik*, por ejemplo). Ahora bien, si invertimos la frase de Adorno, diremos que lo artísticamente “feo” ha hecho nacer poderosamente valores éticos, con lo que volvemos al punto inicial de este artículo, en el que se propone que la obra de Klossowski se integra a la de Musil, Bataille, Gide o Blanchot, que ven en lo *otro* una posibilidad de ser. Y allí teníamos, por ejemplo, la reflexión de Bataille en los ensayos de 1929-1939 en la que se dotó a la literatura de lo que Pierre Macherey llamó una “ontología negativa”, que buscaba el fondo de las cosas, pero por un camino diferente del correcto convencional. La búsqueda de Klossowski no se opera en el fondo de las cosas, sino en su superficie: en lo que hay de carne en el espíritu. ¿Qué valores nacen entonces de la disonancia y la perversión de *Roberta esta noche*?

La pregunta por la axiología no puede más que ser vista a la luz de las fuerzas que compiten en la novela: teología y ateísmo. Sin embargo, estas fuerzas vienen enrarecidas intrínsecamente; Klossowski se ha encargado de operar en ellas una contradicción esencial: cada fuerza es ya la negación de sí misma, al tiempo que busca su afirmación en los argumentos que invierten los argumentos de su oponente. Para el caso, Octave intenta subvertir la no-creencia moral de Roberte al entregar a Antoine un libro de Klossowski:

ROBERTE: ¿Quién le dio a Antoine el libro que leía apenas ayer? ¿Se lo dio usted, o Victor ya? ¡El solo título basta para hacer vomitar: “Sade mi prójimo”!

OCTAVE: ¿Hacer vomitar a quién?

ROBERTE: A todo ateo que se respete. Por lo que hace a su Sade, se lo cedo encantada. ¡Pero la manera de usarlo para tratar de convencernos de que no se podría ser ateo sin ser al mismo tiempo perverso! ¡Como perverso, se insulta a Dios para hacerlo existir, cree uno pues en él, prueba de que se lo adora secretamente! Así creen poder asquear al incrédulo de su sana convicción; operación fácil, es cierto, porque todo espíritu enfermo ha estado siempre maduro para el cristianismo [...] para el cretinismo, habría que decir. (1989, 80)

Mientras que Roberte intenta demostrar que Cristo fue el primer ateo, enemigo de los curas y de su Dios, y que está dispuesta a aceptar de Él algunas normas morales que encajan perfectamente en su sistema de una existencia moral:

ROBERTE: [...] No hay más que unas cuantas palabras de Él que estoy dispuesta a conservar como auténticas: El hombre no ha sido hecho para el Sabat, sino el Sabat para el hombre. Ama a tus enemigos. Bendice a los que te odian. Hay una frase quizá que sigue siendo la clave de todas las demás que haya podido pronunciar, de todos sus actos: No juzguéis si no queréis ser juzgados vosotros mismos como habéis juzgado a los demás. (1989, 90)

Y éste es el argumento que Roberte utiliza para invalidar la idea de un juicio final, la idea de un “juez eterno”. Según ella, esta sentencia implica que somos nosotros y no una entidad superior la encargada de juzgarnos en cuanto somos los jueces que nosotros mismos instituímos. De allí que lo que pretende finalmente para la instrucción de Antoine es la conveniencia de una existencia moral que crea únicamente en la comunidad de los hombres y en el trabajo por los demás. Enseñanzas que le resultan risibles a Octave, que lo que pretende es poner en comunicación el absoluto con el cuerpo. Al final de esta discusión en el tercer acto, que se titula “Donde se adelanta lo que había que demostrar”, Octave resulta vencedor: en primera instancia, porque enfurece a Roberte y le hace decir “me ha puesto fuera de mí”, a lo que él responde “no tiene usted más que un cuerpo para responder por su palabra”, y además porque, luego de salir del salón, Victor se pone en lugar de sus argumentos y le demuestra finalmente a Roberte que ella cree más en los puros espíritus de lo que piensa. Roberte, en el final de la novela, deja escapar un aullido de dolor y placer que obliga a Antoine a observar la escena, poniéndose en el lugar de su tío, en la que un cuadro

vivo representa la movilidad inmóvil del arte, que es lo que en últimas pretende Octave en su perversión de la teología:

OCTAVE: La iglesia y el arte, querida, que usted quiere destruir, nos purifican de todas nuestras lacras mediante el constante recuerdo de la muerte; todo es lacra aquí, todo es serenidad más allá, por haber superado a la muerte, *la religión y el arte son nuestra única dignidad* [...]. (1989, 96)

Pero la religión en Klossowski es inversión pura, es perversión de los objetos de esa creencia y es parodia de los medios por los que esos objetos son alcanzados. De manera que lo único que nos queda es el arte. Sólo el arte puede salvarnos. Si hay que aceptar que la religión es también una dignidad, no será ésta la religión sobre la cual se ha fundado el pensamiento occidental, sino una nueva que se integre en el arte, así como para Borges la teología no era más que una rama de la literatura fantástica. El triunfo es entonces de Klossowski, quien “ha puesto una nueva diosa en el mundo” (García Ponce, 1981, 57), quien ha creado en el movimiento de sus personajes “la religión de Roberte”, que existe sólo en el arte pero que hace posible la vida, porque, como asegura García Ponce, “el arte no debe imitar la vida, sino la vida al arte” (57).

El juego de la identidad perdida y la confrontación de un ateísmo moral con una teología perversa nos devuelven la imagen de un mundo enfermo que necesita urgente de una transvalorización, que necesita ser pensado desde unos valores diferentes que permitan ciertamente la diferencia y que vayan, en la vía de Adorno, más allá del concepto, pero por el concepto mismo. El hombre capaz de observar el vacío del mundo es también el único capaz de dar el salto a lo imposible, de enseñar lo inenseñable: sólo el artista puede revestirnos de nuevo de alguna dignidad. La representación es la forma del arte y de la vida, pues nunca somos lo que creemos ser, sino sólo el papel de ese otro que también somos en la representación. ❧

### Obras citadas

Adorno, Theodor. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.

\_\_\_\_\_. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.

Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI, 1981.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

Foucault, Michel. *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós, 1996.

García Ponce, Juan. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. Barcelona, Anagrama, 1981.

\_\_\_\_\_. *Teología y pornografía: Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.

Klossowski, Pierre. *El baño de Diana*. (Traducción de Dolores Díaz Vaillagou. Presentación de Fernando Castro Flórez). Madrid: Tecnos, 1990.

\_\_\_\_\_. *Roberta esta noche*. (Traducción de Michèle Alban y Juan García Ponce). Montesinos: Barcelona, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tan funesto deseo*. Madrid: Taurus, 1980.

\_\_\_\_\_. *Le lois de l'hospitalité*. París: Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. *Un si funeste désir*. París: Gallimard, 1963.

Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: crisis de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993.





## II. ΡΟÉΤΙΚΑ Υ ΡΟΕΤΑΣ

