

FRANCE HUSER

EROS, BELCEBÚ Y CÍA.

ENTREVISTA A PIERRE KLOSSOWSKI

—Novelista, ensayista, traductor, a veces filósofo y teólogo, dibujante... tiene usted varios rostros. ¿Quién es usted entonces, Pierre Klossowski?

—Respondo como respondí en *l'Indiscernable*: no soy ni un novelista, ni un filósofo, ni siquiera un artista sino antes que nada un maniaco —simple y sencillamente maniaco. Cada una de mis obras, sea cual sea, tiene como origen una manía.

—¿Una sola manía para toda su obra o en cada obra una manía?

—La monomanía consiste realmente en explotar infatigablemente una y la misma cosa, es decir, en exhibir tanto en la expresión pictórica como en la escrita una misma y única fisonomía —incluso una misma y única escena repetida en sus infinitas variaciones... La monomanía jamás ha dejado de volver a empezar: regresando siempre al mismo punto de partida, sabe esperar el momento oportuno. Pero se trata de “legitimar” la monomanía mediante el arte: de someter el exhibicionismo a un oficio específico, a una disciplina que justamente no dependa de él.

—En el centro de sus novelas, de sus dibujos o de la película *Roberte*, en la que usted mismo actuó, está ese personaje, *Roberte*. Una criatura misteriosa muy evidente porque se parece a su esposa, *Denise*.

—Me seduce la idea de la divulgación con la intención oculta de difamar a un personaje por medio de la semejanza, de hacer que se le atribuya lo que no se le puede atribuir. *Denise* está desesperada porque siempre la ven llena de todas las extravagancias de *Roberte*. Pero representó tan bien su papel en la película, representó tan bien el episodio de las barras paralelas en particular, que no hizo más que confirmar las inculpaciones.

—¿Cómo vive usted?

—Por el trabajo, por las operaciones mentales. ¿Se imaginan ustedes que me libro al desenfreno todo el día y que en determinado momento lo suspendo para recordarlo y proyectarlo con el lápiz sobre la vertical?

—Usted dibuja una escena y también la describe en una novela. ¿Qué logra con el paso de una técnica a otra?

© Le Nouvel Observateur

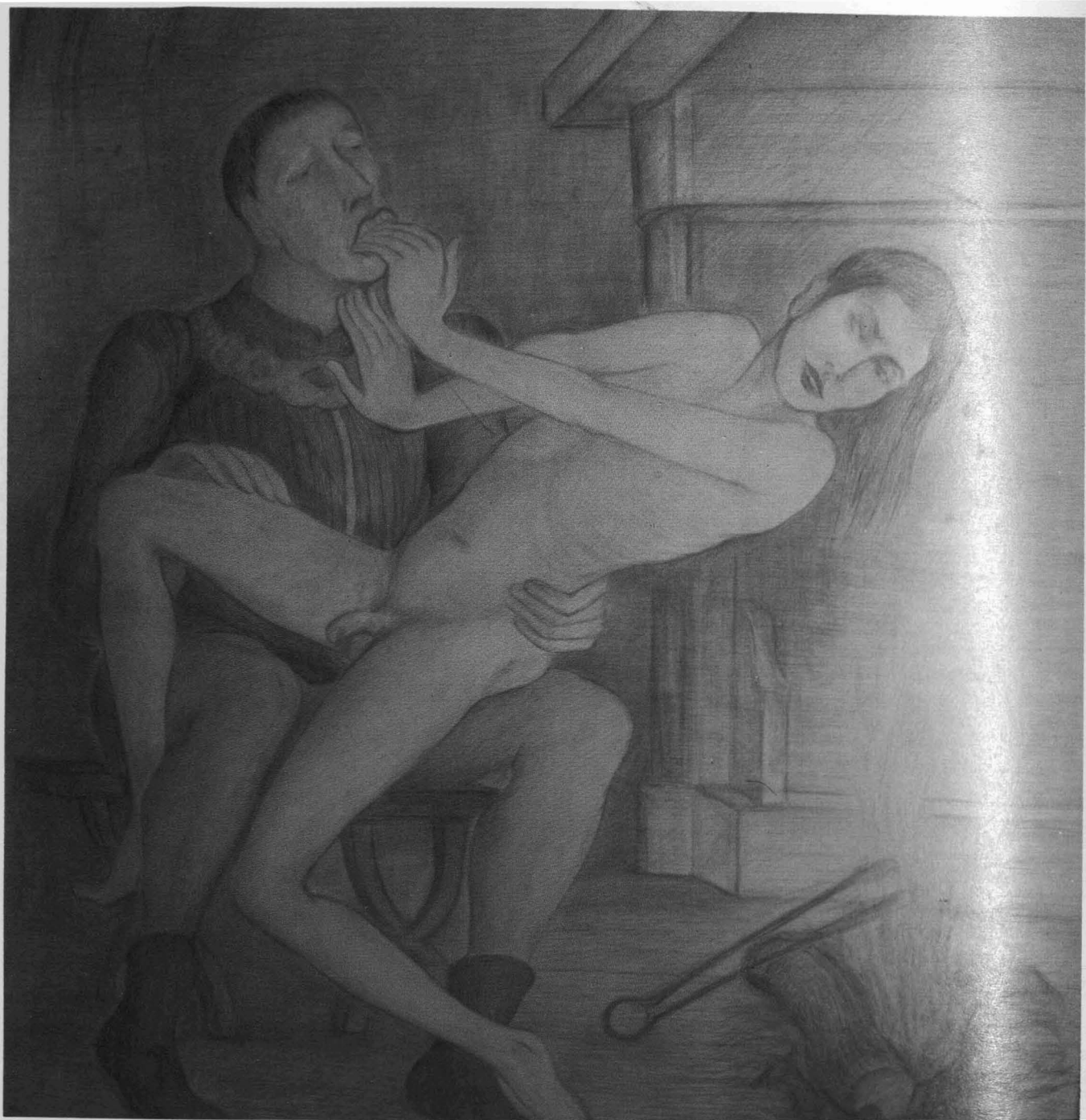
—El cuadro es el instante de mayor violencia. La ausencia de palabras evita las interpretaciones múltiples. Al ser la palabra un sustituto de la persona moral o física, toda discusión, toda conversación supone que la gente no pueda intercambiarse mutuamente ni hacerse fiadora de su persona. Los dos interlocutores son virtualmente los rehenes de su intercambio de palabras. Si se equivocan, se entregan en cuerpo y alma. La demostración contraria es justamente el silencio de *Roberte*, su rechazo a entregarse como no sea por medio de los gestos. El idioma corporal es entonces el que entra en escena, como en la guerra o en el pugilato... pero existe el pugilato amoroso. De hecho, el lenguaje es una moneda que impide el trueque. Hay un trueque moral que no puede producirse más que en el silencio.

—¿Y qué relación existe entre sus novelas y sus ensayos?

—Es falso creer que hay que explicar *El Baphomet* con tal o cual frase que se encuentra en *Nietzsche* o en *Sade*. Yo invento razonamientos totalmente diferentes. Las figuras, las ideas, y aun el pensamiento, no me interesan más que a partir de los individuos movidos por ellos. Y los individuos son aún más importantes para mí si entran en contradicción con lo que piensan. Por eso, yo no soy ateo pero comprendo la frase de Philippe Sollers: “*Uno no puede declararse ateo hasta haber comprendido bien la teología*”.

—Siendo escritor, usted ha traducido a autores tan diferentes como Hölderlin, Kafka, Rilke, Nietzsche, Wittgenstein, Heidegger o Agustín, Tertuliano, Suetonio, Virgilio. ¿Cómo pasa de uno a otro? ¿Qué le aporta el ejercicio de la traducción?

—¡Mire el curso de los ríos! ¡Son como las “arterias de la expresión hablada”! Trazan toda una red arterial de lenguas que obligan a las sensibilidades ya sea a encontrarse del Septentrión al Mediodía, ya sea a hostigarse, a excluirse de un lado al otro del Rhin, entre el Danubio y el Sena —del Levante al Poniente. Pues bien, esos autores son las prolongaciones o los vestigios del viejo Imperio romano germánico y los otros nos han transmitido los fundamentos del pensamiento occidental. Describen un país imaginario que yo he llamado una “Lotharingia” —hacer traducciones era incursionar en ese país. Pero eso no me impedía, al ver por mi ventana los campanarios de Saint-Suplice para pensar en las posibles equivalencias de una lengua a otra, interrumpirme para retomar mis propias elucubraciones. Entre el paseo de mi *Roberte*

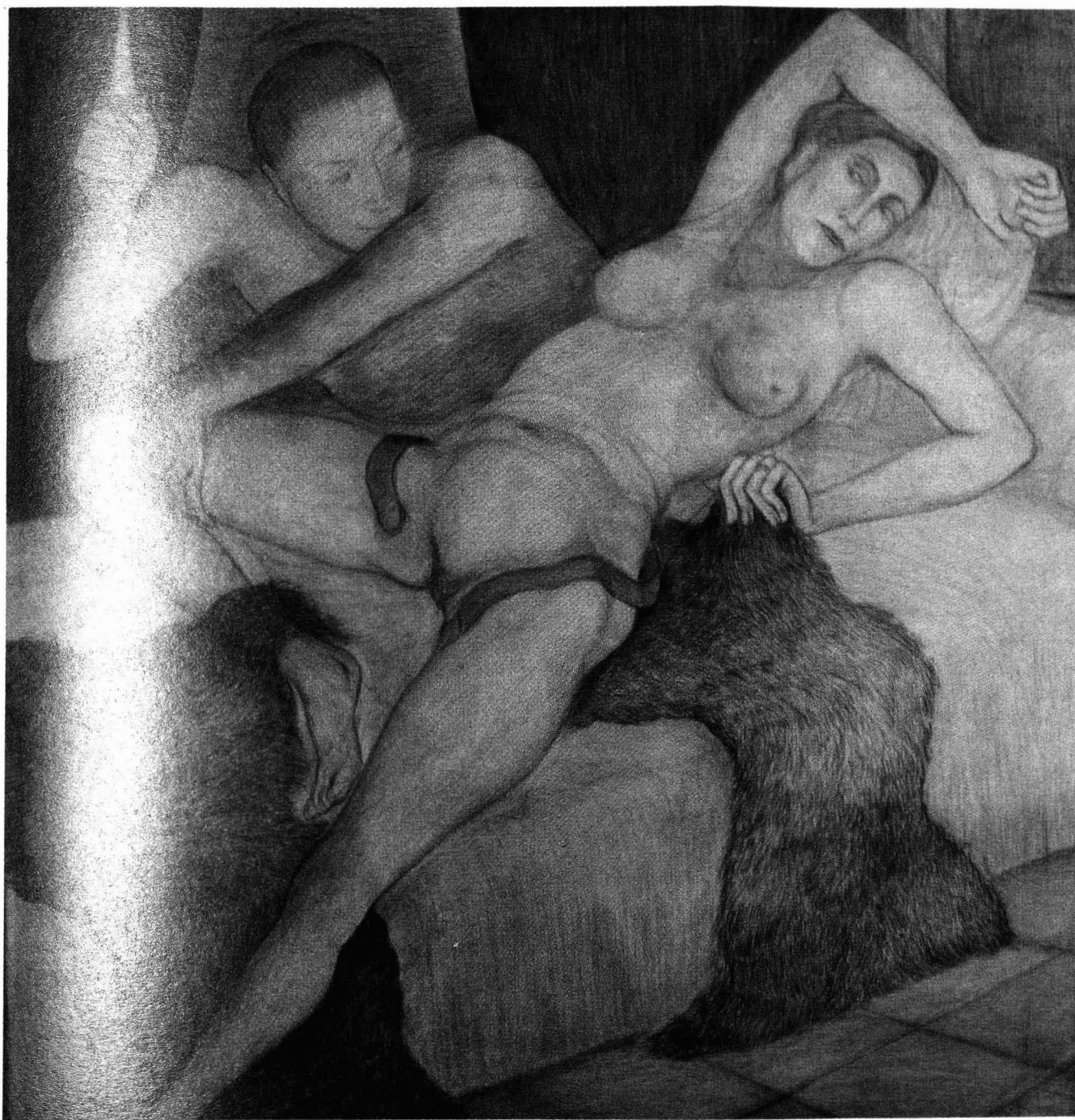


bajando por la avenida de la Opera y una imagen de Rilke o una proposición de Wittgenstein, la topografía de esta Lotaringia moral alternaba con la de los barrios parisinos donde circulaban mis diversos personajes.

—Es verdad que París juega un papel esencial en su obra: he aquí a Roberte perseguida por un maniaco en las galerías del Palais-Royal o por un coloso en la calle Royale. Después de todo usted vivió una parte de su infancia en París antes de ir a Suiza, y al contrario que su hermano Balthus, que se quedó en Suiza, usted escogió vivir en París definitivamente.

—Las impresiones de mi infancia parisina determinaron

para siempre las referencias o los correctivos de todo lo que experimenté después en otros lugares. En ese París en el que crecí, los ecos de la efervescencia del siglo XIX se prolongaban todavía: mi padre decía que era la única capital en que las piedras más pequeñas respiraban la conciencia de la modernidad. Allí estaban los restos de la Exposición Mundial: una fila de pabellones heteróclitos sobre los muelles del Senna, como decorados de un espectáculo que no comenzaría jamás. Al salir del Luxemburgo, veíamos, mi hermano y yo, la gran rueda de la fortuna que, no muy lejos de la torre Eiffel, subía y bajaba sus sillas colgantes. Pero yo prefería el Luxemburgo, y cuando me querían llevar a la fuerza al Campo de Marte para admirar el esqueleto vertiginoso del monstruoso cuadrúpedo, ¡lloraba de espanto! En cambio



me gustaban, adoraba los carteles, especialmente los de cine. Además, mi familia, fiel a los impresionistas, me obligaba a huir, considerándolo de “mal gusto”, de todo lo que se desprendía del “realismo” académico, y aún más de aquél que correspondía a un sentimentalismo o a una pornografía —pero, a escondidas, yo confundía sin motivo a una y otra de estas “hermanas gemelas”.

—Usted vivía en un “medio artístico”, su padre era pintor e historiador de arte, su madre había sido alumna de Bonnard. Todo lo predisponía a eso que usted llama el culto de las imágenes...

—Los criterios de lo que es de “buen gusto” y de “mal gus-

to” me fueron inculcados como programa de vida que implicaba también un comportamiento moral. La liturgia romana y su iconografía me preparaban aún más para ese culto de las imágenes tanto profanas como sagradas. Lo que me llevaría más tarde a juzgar así la existencia: la realidad no encuentra su verdad más que en la reproducción —o en la ficción—, en el sentido en que el arte revela en la realidad lo invisible que la apariencia no hace más que disimular. Pero este culto a las imágenes lo alimentaba además de las inflexiones latinas, de la plasticidad de la prosodia romana. Se acostumbra saborear las cualidades sonoras del latín. Para mí, su virtud es antes que nada la de una evocación visual: una frase latina parece construirse como se erige la estatua o lo monumental, las palabras se agrupan allí como mu-

chas figuras esculpidas. De niño, yo soñaba así ante la declinación latina. Pero cincuenta años más tarde, en el momento de redactar *Roberte esta noche*, recapitulaba sucintamente las diversas fases de la escena escabrosa de la inspectora atrapada entre el coloso y el jorobado. Y yo pensaba en la "tabla de declinaciones" como esquema de los diversos tratamientos que una fisonomía es capaz de sufrir, ¡confundiéndose las desinencias variables que afectan a las palabras con los cambios de actitud! Impresión análoga a la que experimentaba también ante esas figuras de cera, esos autómatas de tamaño natural que había podido ver en las exhibiciones de Navidad y de Año Nuevo en el gran salón del Bon Marché.

—Personajes manipulados, ¿no es así?

—Me fascinaba el paso brusco de un gesto a otro y el intervalo de suspensión que se producía cuando, al no moverse la figura, el rostro conservaba por un instante tal o cual expresión de complicidad con un pestañeo, o de embotamiento con un desmesurado abrir de ojos. Me gustaba, con la descomposición mecánica de esos gestos, el momento en el que el personaje parecía negarse en un principio al gesto que, privado de toda voluntad, efectuaría infaliblemente instantes después. ¿Bajo qué amenaza esos personajes parecían de pronto tan manipulables como objetos?

—Por más que utilice simples lápices de colores, los personajes de su infancia que usted dibuja, como el Pierrot o la Colombina, son también de tamaño natural.

—Sí, pero es justamente porque no quiero que tengan el aspecto de autómatas, o de esos maniqués rellenos, o de las muñecas de madera que parecen caminar en los cuadros de Delvaux. Quiero que mis personajes aparezcan a igual nivel en el mismo espacio del espectador —que sean de su mismo tamaño.

—Lo ideal sería que las duelas del suelo representadas en el cuadro se asimilaran a las de la habitación donde se encuentra el espectador. ¿Qué actitud espera usted de éste último— qué juicio emitirá al encontrarse frente a Roberte atrapada, sin falda, agredida de manera insólita?

—Puede ponerse de parte de la víctima o de parte del sádico, o imaginar, al contrario, que es la víctima. Es él quien decidirá si ese brazo que aprieta es el suyo o si ese muslo lo toca él. No hay nada más trivial, pues, que mi intención. Pero déjeme citar el Hermes Trimegisto: "*Por la imposibilidad de crear un alma para animar los simulacros de los dioses, se invocó a las almas de los demonios y de los ángeles y se les encerró en imágenes santas para que, gracias a estas almas, los ídolos tuvieran el poder de hacer el bien y el mal*". De ahí que "*esos simulacros que conocen el futuro lo anuncian por la suerte, por la adivinación, por los sueños... que golpean a los hombres con enfermedades y los sanan*." Esta explicación de simulacros fabricados para actuar moralmente sobre el contemplador no ha dejado de imponerse cada vez que me detenía ante una obra de alguno de nuestros maestros modernos, y hasta contemporáneos, que obedecen todavía a la concepción tradicional del arte en sentido imitativo, o sea simulador.

—¿Entonces, a su manera, usted fabrica simulacros?

—Para mí, el cuadro es un simulacro. No es un simple objeto que se cuelga en la pared para decorar. Es un instrumento, el lugar de una operación exorcisante: según sus propias reglas simula un fantasma obsesivo por invisible e incommunicable. De ahí el carácter teatral de mis composiciones: en ellas organizo una suerte de pantomima de mis motivos fantasmáticos. Antes de ser pintor, soy dramaturgo. Es únicamente en este sentido que yo no prevendría al contemplador a la manera del sutil Magritte: "Esto no es una nalga"; sino que diría antes de que me reprocharan algo: "Esto no es un cuadro".

—Pero, finalmente, ¿cada escena que representa en sus cuadros tiene relación con la nota roja? Roberte acosada por los colegiales, atrapada por el coloso...

—Toda invención de un simulacro supone el reino de estereotipos anteriores, residuos de una constricción obsesiva vaciada de su contenido por la costumbre. En este sentido Dalí interpretó lúcidamente el *Angelus* de Millet.

—¿Cómo hay que interpretar, fuera de la anécdota, el más célebre de sus cuadros, *Las barras paralelas*? esa mujer elegante atada por correas a barras de gimnasia mientras que le levantan la falda...

—Toda la puesta en escena está bajo la influencia demoníaca del mutismo. El rechazo a hablar —el silencio—, la imposibilidad de intercambiar la menor palabra, se confunde con el mutismo del cuadro. Excepto en el momento, insostenible, en que Roberte se ve forzada a susurrar: "Apague la luz." La oscuridad para disimular la vergüenza de su placer. Si el maniaco la ha amarrado a las barras y lame, saboréandola, la palma de Roberte, es que aparentemente, por el hecho de su función social, esta inspectora de la Legión de honor acostumbra tener ahí el lápiz rojo de la censura.

—No hay ninguna alusión aquí, contrariamente a lo que algunos dicen, a la crucifixión ¿pero por qué las barras paralelas?

—Desviadas de su función, las barras, ese instrumento de gimnasia, se transforman aquí de manera incongruente en máquina espiritual donde se intercambia la integridad moral por el reconocimiento carnal. Por más vestida que esté en el curso de la operación, Roberte está moralmente desnuda.

—Muchas veces usted la muestra también medio desvestida...

—No sin tratar a su epidermis como el vestido de su alma, aquello que la esconde. Si viéramos todo lo que sucede en el alma, ¡sería horrible! Pero lo visible esconde lo que habita a un ser.

—¿Es por eso que usted representa a Roberte en situaciones en que es violentada?

—Hay que hacer aparecer esas fuerzas que invaden a una persona, que la reducen. La conciencia asiste como testigo mudo, herida por esa irrupción de lo invisible en ese cuerpo que sigue siendo el suyo.

—¿Usted coincide con Bataille, con su moral de la vergüenza?

—No hay voluptuosidad sin vergüenza ni vergüenza sin voluptuosidad. El mito pagano de Diana y Acteón ya lo muestra. Pero Kierkegaard dice: como la sensualidad es lo que debe ser negado, queda puesta en evidencia por el principio que la excluye. Fue el cristianismo el que planteó la sensualidad como principio, fuerza, sistema en sí —en tanto que *correlación* del espíritu.

—Pero en *Las leyes de la hospitalidad*, el adulterio, esa situación clásica tantas veces explorada en muchas novelas, ya no es un pecado. Muy al contrario, es el marido mismo el que entrega la esposa a varios hombres.

—Para él se trata de lograr tomar conciencia cada vez más de que ella es su propiedad. Y de hacer aparecer, de hacer nacer todos los rostros de Roberte. Cada vez que se la da a un hombre, la recrea, descubre una Roberte desconocida. Para Octavio ella representa un todo indisoluble y contradictorio. Sensual, austera, afectuosa o autoritaria: los diversos individuos de su alrededor o de sus encuentros fortuitos hacen surgir en ella una u otra de estas propensiones.

—Cuando usted dibuja, ¿quiere también a su vez hacer que aparezca el rostro oculto? ¿Un retrato más verdadero bajo la máscara de la vida cotidiana?

—Yo siempre hago retratos. Todos mis personajes tienen un original vivo. Pero el problema no es el de la semejanza. Quiero mostrar a alguien tal como *no* se manifiesta en una primera instancia. Yo quiero hacer presente precisamente aquello que una fisonomía disimula. ¿Cómo expresar en mis cuadros que un breve instante puede valer por todo lo que puede sucederle a una mujer para siempre? ¿Y qué voy a representar si no aquello que se produce por el capricho del comportamiento siempre imprevisible de su naturaleza?

—¿Cuándo empezó usted a dibujar?

—Siempre he dibujado, de una manera más o menos asidua. En mi colegio de Ginebra agrandaba grabados de manuscritos. Cuando le escribía a Gide, me divertía ilustrando mis cartas con dibujos en tinta acuarelada. Lo hacía para inquietar a mi ilustre tutor (que desconfiaba de la discreción de los empleados postales) y provocarle sudores fríos —dibujaba, por ejemplo, a un jovencito amarrado sobre un gran piano de cola mientras que un virtuoso en frac tocaba el piano con frenesí para ocultar sus gritos.

—Hizo también un retrato de su hermano Balthus, o el de Gide anotando un ejemplar de Virgilio...

—¡Al mismo tiempo lanza una retadora mirada sonriente por encima de sus lentes! Ejecuté ese retrato cuatro años después de su muerte —lo que no impidió que Breton me dijera al ver el dibujo: “Peor que la realidad”— sin duda por que mi trazo acusaba esa especie de desenvoltura que el octogenario había adquirido en sus últimos años. Emanaba de él una expresión de calma que me recordaba lo que me había escrito a su regreso del Congo: “*Me siento aferrado —o afirmado, si lo prefieres— y menos deseoso que nunca de intercambiar ideas, es decir, mis ideas contra otras que no valrían lo mismo.*”

—Fue Gide quien dirigió sus primeros pasos en París. Usted se confió a él, de adolescente, cuando decidió regresar de Italia a París...

—Le escribí entonces, pidiéndole su ayuda para reintegrarme a París. Me respondió con entusiasmo que me esperaba. El fue el que quiso que siguiera mis estudios —y como mi tutor provisional, me inscribió en Janson-de-Sailly en clase de filosofía. Curiosamente, a Gide le debo mi regreso a la casuística de los jesuitas: él se asombraba de mi ausencia de escrúpulos morales, del hecho de que nada me detenía, ¡mientras que a él le costaba tanto desprenderse de su educación puritana! Me citaba, entre otras cosas, la epístola de san Pablo a los Romanos: “¿La ley es pecado? ¡Lejos de ello! Pero no he conocido el pecado más que por la ley. Porque no habría conocido la codicia si la ley no me hubiera dicho: no codiciarás. Y el pecado, aprovechando la ocasión, produjo en mí por el mandamiento todo tipo de apetencias; porque sin la ley el pecado está muerto. Yo, que antes no tenía ley, vivía; pero cuando llegó el mandamiento, el pecado tomó vida y yo morí.” Fue así como empecé a leer a los Padres de la Iglesia.

—Su vida parece estar alimentada por diálogos con escritores. En su juventud, conoció también mucho tiempo a Rilke.

—En su última estancia en París en 1925, venía todas las noches a nuestra casa y nos leía sus textos recién publicados en revistas, o novelas de Mauriac y de Gide. Pero sobre todo me enseñó esa cosa esencial que debería haber regido toda mi vida: la creación exige una ascesis y una humildad absolutas. El artista debe desaparecer en su obra. Y debe existir la perseverancia casi monacal de la creación desinteresada —en el sentido más humilde—, sin otro placer que el de producir un objeto de contemplación. De ahí la sumisión total a las reglas previas del trabajo creador. Pienso que fue de él de quien me vino la noción de una pasividad absoluta. Al apremio de la necesidad de crear, de producir, responde la disciplina constrictiva de toda clase de expresión. En aquella época yo estaba muy lejos de darme cuenta del alcance de su mensaje, y no fue sino hasta después de su muerte, por Lou Andréas Salomé —la comentarista íntima tanto de Rilke como de Nietzsche—, que comprendí por dónde se unen, sin saberlo, esos dos extremos. La figura del “Angel rilkeano” provisto de su balanza mide el grado superior de lo invisible en relación con nuestra realidad. Pero en la época de las veladas que Rilke pasaba con nosotros, yo estaba demasiado fascinado por Gide para comprender realmente el sentido de las *Elegías*. *Dos universos que se exclúan en todos los niveles*. Inmensa fue la decepción de Gide cuando Rilke, que traducía todo Valéry, se confesó incapaz de emprender en su lengua una versión de *Los alimentos terrestres*. “*El impulso carnal*”; según él, se le había vuelto extraño. En su anticristianismo, Eros sigue siendo inseparable de Thanatos.

—Si la vida no se justifica más que por la creación, ¿cómo, en el caso inverso, para usted la creación brota de la vida?

—Hay en mis obras, en mis ensayos, una parte de autobiografía —de “re-experiencia”. Vuelvo a vivir —sobre todo cuando me dedico a la pintura— las distintas etapas de mi existencia, ya no en el tiempo sino en un espacio donde se yuxtaponen todos los acontecimientos como todas las fisonomías que la han llenado. No encuentro mis recuerdos en ninguna parte, sino reabsorvidos por lo que he escrito.