

Roberte y el tocador

Traducción y nota de Juan García Ponce

La reunión de dibujos de Pierre Klossowski y textos que él consideraría dentro de los que pertenecen al orden "conceptual" en su literatura, unidos a las fotografías independientes, pueden proporcionarnos en Roberte y el tocador una visión maliciosa por una parte y muy significativa del sentido general de esa obra que tanto por su originalidad como por su dificultad y el carácter de las exigencias que expresa podemos considerar única dentro del arte contemporáneo. Es cierto: en este conjunto el lugar predominante corresponde a los dibujos y no se nos ofrecen ejemplos de lo que Klossowski llama su obra de "imaginación" en el campo de la escritura. Esta ausencia puede ser subsanada con facilidad dirigiéndose directamente a las obras de imaginación: La vocación suspendida, la trilogía de Roberte, reunida con el título de Las leyes de la hospitalidad, El Baño de Diana, El Baphomet; pero, en cambio, en el cuadernillo titulado Roberte y el tocador, no sólo contamos con la arriesgada belleza y la singularidad de los dibujos, sino también, utilizándolos como pruebas, con una explicación de orden conceptual del propio Klossowski sobre las exigencias que determinan la forma de sus dibujos y también la de su obra literaria. Además, la inclusión de las fotografías nos pone directamente sobre el camino que debe aclarar la ambigua relación entre "la modelo" y "el retrato" que aparece como signo único y otorga su sentido a la obra plástica y literaria, a la vida y al pensamiento de Pierre Klossowski con el nombre de Roberte.

Juan García Ponce



18.

Una escena descrita, y la misma escena como cuadro son dos formas de aprehensión muy diferentes entre sí, en la misma medida en que el modelo de ambas puede parecer idéntico. La descripción puede desarrollarse mediante comentarios o discusiones implícitas a la escena, y sin embargo nos conduce más allá, hacia otros planos que no tienen nada en común con la escena tal como se muestra, aunque ésta escamoteara los otros planos. El cuadro ni comenta ni enumera detalles porque él los apresa de un solo golpe en su oposición o su conexión, de tal manera que éstas actúan con tanta más fuerza cuanto que circunscriben el silencio, es decir la ausencia de comentarios, reprimiéndolos al mismo tiempo.

Y esto mismo sucede con el arte en su perfectamente legítima función imitativa: porque esa "imitación" no ha sido nunca documental como se ha pretendido hacerlo creer, por cuestiones de oficio y de técnica, sino que descansa sobre una ciencia de los estereotipos tal como la practicaron los maestros de diferentes escuelas —lo cual explica el estilo— y que sólo un público ignorante debía poner en peligro por su confusión entre los estereotipos y el "principio de realidad".

En nuestros días, la expulsión del tema equivale precisamente a reintroducir la escritura en lo gráfico y lo pictórico, a identificar las reglas de la técnica con las reglas de la sintaxis. Por tanto también a renovar la técnica de acuerdo con una sintaxis desarticulada, para que el cuadro sea esencialmente un simulacro de reflexión (el cuadro reflejado en sí mismo) a propósito de su situación desplazada dentro del contexto industrial.

P. K.

Desde el momento en que me puse a describir esta fisonomía, hasta en la escritura de enunciados que nacían, fuera del tiempo, del nombre de Roberte, y en que ella figuró en esos hechos discontinuos, ya no por la mera coincidencia con el nombre, sino como fisionomía, hasta entonces exterior a ese signo que la había ocultado con su sombra,

la descripción de la misma sombra equivalió a establecer los contornos de la fisonomía como su manera de participar en la realidad exterior,

y esa fisonomía salió como de sí misma de la sombra que el signo proyectaba sobre la realidad;

de ahí una interferencia entre el signo y la fisonomía,

o sea una inversión de la función del signo en tanto nombre, cumplida hasta entonces por el pensamiento de su más alto grado de intensidad, mas por eso vacante en tanto que la fisonomía no la cumpla a ella misma, por medio de ese nombre,

una inversión de la función del nombre en cuanto signo, en un momento en que el vocablo Roberte no respondía más que a la propiedad de una fisonomía;

la fisonomía equivalía desde entonces al signo,



llamada (por su nombre) a verificar por sí misma los enunciados (gestos, situaciones, palabras), o sea las cualidades que el signo atribuía a su nombre;

cuando el nombre le garantizaba la propiedad de esas mismas cualidades bajo la sombra del signo,

el signo no valiendo más que como aquél de una expropiación de la fisonomía en tanto que ella era parte de la realidad exterior,

o sea por una divulgación de las cualidades que el signo le atribuía al nombre de Roberte.

(...)

Perpetrar su divulgación mediante el signo que la expropia de ella misma, ¿no era también preparar esa fisonomía para la impostura? En tanto que es el signo de su expropiación, ¿cómo podrá ese nombre, Roberte, considerarla todavía igual a sí misma bajo esa fisonomía?

El signo en que ella se había convertido daba al nombre de Roberte una función develadora.

En *Roberte ce soir* se demuestra la estrecha

interdependencia entre (la magia de) la argumentación y el *cuadro*, el cual a la vez se construye a partir de la obsesión y reconstruye esta última a medida que los argumentos se exponen poco a poco afirmándose o confirmándose. El que ese primer aspecto de Roberte haya suscitado otras dos versiones se debe a la naturaleza misma de la triple relación (obsesión, argumentación, cuadro).

En la reunión de las tres versiones bajo la forma de trilogía, *Roberte ce soir* ocupa el lugar central en cuanto eje, que es el punto de referencia para la primera y la última acción. En relación con la una y la otra, la acción central de *Roberte ce soir* se caracteriza en cuanto cuadro vivo o cuadro puro y simplemente, que contiene un *retrato*. El retrato tiene su modelo en ambas acciones, las cuales, para desautorizar al retrato (desautorización: argumentación), exigen la presencia de personajes exteriores a su gesto —interpretado por el autor del retrato.

(...)



Que el *instante* espacial (en el creador) no sea más que el *fantasma del cuerpo* mismo, en cuanto centro de esa resistencia, que él proyecta y limita en cuanto *lugar* conquistado a la resistencia externa o al contrario en cuanto lugar impuesto por la obsesión misma, he ahí una evidencia irreversible que fundamenta el fenómeno de las artes plásticas y que sólo es escamoteada por la inversión pura y simple de *hacer ver* por un hacer comprender "pictórico". Las fabricaciones del academismo "burgués", minuciosamente "retrogradas" (en lo que respecta a todas las actuales teorías literarias y científicas neoburguesas e industrializantes) representan en el mejor y el peor de los casos el instante especial obsesional en su necesidad auténtica.

El *paso* alternativo de la expresión gráfica o pictórica a la escritura, de ésta a aquella, no revela necesariamente una mera propensión originaria, sino una manera de experimentar los instantes obsesionales en dos espacios diferentes, aunque se tratara del mismo tema provocando una aprehensión diferente.

El caso del pintor-escritor o del poeta-dibujante, o grabador, puede permitir, por lo que tiene de raro y excepcional, referirse a la incidencia grafológica como a algo que ilustra, si me atrevo a decirlo, la alternancia entre el espacio del gesto cifrado y el espacio del gesto mudo, no haciendo más que simbolizar materialmente, a partir del gesto primitivo de *trazar*, la ruptura de la habitud funcional de los signos, en beneficio de los lineamientos literalmente insignificantes, pero significables a posteriori. Sea cual sea la singularidad grafológica de una escritura, esa singularidad permanece ligada automáticamente a la huella funcional de los signos. Ahora bien, en el pintor o el dibujante, la misma huella grafológica recupera su autonomía para desencadenarse "caligráficamente" en "caracteres" divagantes en relación con los de la escritura. Esos caracteres divagantes son los de los objetos (reales o imaginarios) con los cuales se identifica desde ese momento la huella en su mutismo.

P. K.