



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La parodia klossowskiana del falso estudio: subversión y pensamiento lúdico

Autor/es

Francisco de Borja Cortés Soria

Director/es

Joaquín Fortanet Fernández

Grado en filosofía

2020

Índice

1. Introducción	5
3. 1. El falso estudio de Sade	6
3. 1. 1. Un Sade limitado	6
3. 1. 2. Un Sade ilimitado	9
3. 2. El falso estudio de Roma	15
3. 3. El falso estudio de Nietzsche	20
4. Conclusiones	27
Bibliografía	29

1. Introducción

Pensar. Pensar a modo de juego. Desde ahí vamos a investigar la obra paródica de Pierre Klossowski, para así ver cómo este pensamiento lúdico consigue, a saber, subvertir las categorías, las identidades, de la filosofía tradicional. En Klossowski, el pensar por pensar, el ir viendo hacia donde nos lleva ese juego del pensamiento y la parodia, es la constante de su obra. Por ello veremos cómo parodia todo lo que le rodea, y principalmente aquello que más *respet*a. Su parodia no solo se centra en el universalismo y en los estatismos del Ser y lo Mismo, su parodia se dirige también hacia Sade y Nietzsche. Porque parodiarlos es hacer de su pensamiento subversión, otra versión de lo que la tradición identifica que son. La parodia es un simulacro irónico, sutilmente burlesco, de lo que la tradición dice que es el original. Klossowski se pone a jugar y juega hasta el complot, como así lo vio Jean-Noël Vuarnet: “la fábula klossowskiana de un «*complot de singularidades*» (...) es intempestiva y paródica”¹. Hablamos pues de fábulas; de fábulas y falsos estudios. El “estudio *falso*”² de Nietzsche, el falso estudio de Sade y el estudio paródico de las prácticas sexuales de las damas romanas juegan al mismo juego “experimental”³. Juegos en los que las identidades devienen y colapsan entre sí. Esos estudios klossowskianos hacen que, como dijo Deleuze, “la identidad de la persona (esté) como suspendida, volatilizada”⁴. Así, con Klossowski, la identidad no está a salvo.

La presente investigación ha puesto el acento en la dimensión lúdica del trabajo de Klossowski, así como en el inherente sentido del humor de dicho juego. Vamos a ver cómo el humor y lo lúdico son una forma de pensamiento creativo-artístico que subvierte ciertos modelos historiográficos de la filosofía. Hemos ido a parar a este autor porque consideramos que su influencia es notoria dentro de la filosofía posmoderna más académica. Esta investigación no es un rastreo de dichas influencias, sino una manera de mostrar un pensamiento que no busca otra cosa que pensar. Un pensar que no excluye ni la simulación ni la sátira. Un pensar que no huye ni siquiera del sarcasmo. Su pensamiento es un pensamiento lúdico, sin restricciones, que sencillamente juega al juego del pensar. Al hacer Klossowski, como veremos, el retrato que hace de Nietzsche, haciendo de él el gran filósofo experimentador, ¿no estará tal vez exponiendo así su propio juego? Klossowski juega a esto: analiza a Sade, Roma y Nietzsche para estudiar falsamente a estos autores y los cimientos del mundo occidental. Nos expone a estos pensadores y esa tradición para que ellos sean y ella sea el vehículo mismo de su experimento, de su pensamiento. Decimos con esto que Klossowski experimenta para de esta manera pensar lúdicamente la singularidad de

1 Vuarnet, Jean-Noël, *El filósofo-artista*, incorpore, Barcelona, 2015, p. 144.

2 Klossowski, Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2017, p. 337.

estos autores y el fondo de nuestra tradición. Podemos decir que Klossowski es, manejando aquí la misma categoría aplicada por Vuarnet, un filósofo-artista que trata de “escapar del discurso de los padres, (...) tendiéndole(s) un espejo”⁵; disponiendo de nada más que del “arte de las apariencias, de la parodia, de la ironía, del humor; singularidades cómicas condenadas a volver a decir indefinidamente aquello que les hace reír”⁶.

Además de su obra literaria y artística, que aquí no vamos a trabajar, sus falsos estudios son su propuesta filosófica. Como ya se ha dicho, esta investigación versa sobre ese devenir paródico al que Klossowski juega. Una parodia que en esta investigación se va a centrar en el análisis de los falsos estudios dedicados a Sade, Roma y Nietzsche.

3. 1. El falso estudio de Sade

La figura de Sade es una constante dentro de la obra de Klossowski. De este literato Klossowski extrae algunas de las primeras fichas de su juego. Por eso, para aprender a jugar al juego de Klossowski, hay que acercarse primero a la parodia que éste hace de Sade, de su pensamiento y su sadismo.

Son dos obras, y muy alejadas en el tiempo, las que versan sobre Sade. En 1947 se publica *Sade mi prójimo* y en 1967 *El filósofo criminal*. Dos obras que se centran en un mismo autor, pero que por el contrario resultan ser dos estudios bien diferentes. “En 1947: Sade y la teología; en 1967: Sade y el acto perverso”⁷. Ambos estudios tienen el sello klossowskiano, pero en el segundo se ve con más claridad el gesto paródico que marca sus principales obras.

3. 1. 1. Un Sade limitado

El foco de *Sade mi prójimo* es la muerte de Dios acaecida en la Revolución francesa y cómo la figura de Sade se sitúa en el terreno del simulacro monstruoso que pervierte toda esencia pura y toda ley. La revolución nace de una irremediable contradicción: “si en origen las fuerzas psíquicas presentes se hubieran identificado entre sí, jamás se hubiera producido su movilización unánime”⁸. La subversión no se dio pues por una cuestión identitaria, sino que nace de la confusión misma entre dos grupos: la masa, defensora del hombre natural, y por otro lado, la burguesía, partidaria del

5 *Op., cit, El filósofo-artista*, p. 27.

6 *Ibid.*, p. 27.

7 Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2008, p. 42.

8 Klossowski, Pierre, *Sade mi prójimo* precedido por *El filósofo criminal*, Arena Libros, Madrid, 2005, p. 49.

hombre íntegro. De esa singularidad nace una revolución condenada al fracaso. En este contexto nace la figura de un “hombre íntegro, de sensibilidad polimorfa”⁹ que “hizo de la criminalidad virtual de sus contemporáneos su destino personal”¹⁰: ese es Sade. Sade, al pertenecer al segundo grupo, al privilegiado, tiene la posibilidad de perderse en lo “lúdico”¹¹, a saber, en el estudio de “las formas perversas de la naturaleza humana”¹². Sade no es un burgués más, no es únicamente un hombre íntegro capaz de llevar a cabo el asesinato de Dios desde el “más temible de todos los crímenes: el regicidio”¹³; es, además, el hombre que sabe que esa Revolución no es sino “la corrupción monárquica llevada a su culminación”¹⁴. Es decir, los simulacros sadianos, como pueda ser *Justine*, son la forma de jugar al juego del mal: jugar perversamente con la pureza virginal haciendo de ella el simulacro de la propia Revolución: el fin de la “jerarquía teocrática”¹⁵ y toda categoría moral. Sade contempla la Revolución no como el inicio de un nuevo orden, sino como el comienzo de una libertad destructora, criminal. El acto revolucionario presenciado por Sade solo puede mantenerse, según Klossowski, “con crímenes, porque ya está en el crimen; círculo vicioso en el que Sade quiere encerrar la Revolución”¹⁶.

Tenemos ya aquí una de las fichas del juego klossowskiano, quizás la más importante: el círculo vicioso. Este concepto forma parte de toda la práctica filosófico-artística de Klossowski. Un círculo vicioso que se encuentra, como se ha dicho, en el propio acto revolucionario, pero también en la práctica criminal sadiana: práctica artística de simulación de identidades que devienen impureza. Con la Revolución ya nada es puro, no hay Ser: Dios ha sido ejecutado. “La condena a muerte del Rey”¹⁷ es el “simulacro de la ejecución de Dios”¹⁸. “Los regicidas son parricidas”¹⁹. Ya no hay Padre al que obedecer. No hay ley ni moral, solo subversión, perversión de todo Modelo heredado. Es así, que si “la Revolución quiere instaurar la fraternidad y la igualdad de los hijos de la madre patria”²⁰, no caerá sino en el optimismo más escandaloso. Creer que la Revolución es un acto de bien es no atender al “extremo de la consumación del mal”²¹, es decir, no ser capaces de ver la figura del ciudadano Robespierre. Robespierre lleva la “marca del asesinato”²², al igual que toda la Revolución, y ¿qué hace Sade al respecto? Pues *ficcional*, simular ese mal, ese asesinato, esa

9 *Ibid.*, p. 50.

10 *Ibid.*, p. 51.

11 *Op., cit.*, Pierre Klossowski. *La pantomima de los espíritus*, p. 20.

12 *Op., cit.*, Sade *mi prójimo*, p. 52.

13 *Ibid.*, p. 53.

14 *Ibid.*, p. 53.

15 *Ibid.*, p. 55.

16 *Ibid.*, p. 57.

17 *Ibid.*, p. 58.

18 *Ibid.*, p. 58.

19 *Ibid.*, p. 59.

20 *Ibid.*, p. 60.

21 *Ibid.*, p. 60.

22 *Ibid.*, p. 61.

violencia por medio de simulacros extremos. Estos simulacros parodian “solo las realidades malas”²³, aquellas nacidas de “la desgana y el tedio”²⁴. Todo mal nace de ahí, del hastío que “sobrepaja de nuevo crímenes *ad infinitum*”²⁵. Sade reacciona contra la Modernidad a la manera que Vuarnet señala: ficciona “la utopía de una ley de prostitución universal que obligaría al cuerpo de cada cual a pertenecer a todos”²⁶. Esta circulación de cuerpos sirve a Klossowski para parodiar a un Sade capaz de ver cómo sus coetáneos no se hicieron cargo de “las fuerzas impulsivas”²⁷ que en su presente gobernaron. Unas pulsiones supuestamente dominadas por las instituciones; unas pulsiones que, tarde o temprano, verían la luz. Sade recrea esas pulsiones violentas con sus cuerpos perversos en movimiento en una toma de conciencia con respecto a su época. Como señala Vuarnet, “si Sade buscó en la figura del libertino una figura del incesante trastocamiento, le fue preciso, al romper con el optimismo naturalista de la mayoría de sus contemporáneos, explorar, a través de sus personajes, las explosiones de una naturaleza criminal”²⁸. La obra de Sade es ese espacio en el que devienen los crímenes que la Ilustración desea cometer.

Pero Klossowski no se queda en esta tendencia destructora del libertino, en esta dialéctica entre pulsión y razón, pone el acento en la apatía sadiana. Ve en ella la forma en la que el devenir carece de objeto. Es decir, el “movimiento eterno de la Naturaleza (es) sin objeto”²⁹. La parodia de Klossowski va a jugar con el concepto de apatía para hacer de ella el elemento central del pensamiento sadiano. Sade había cometido el error de hacer una teología que atentase contra el amor al prójimo; de que éste fuese su contrario. Con la apatía ya no hay “odio al prójimo”³⁰; y si no hay odio, tampoco hay amor. La apatía acaba con el proceso dialéctico del amor y el odio. Es más, la apatía no tiene que comparecer ante el tribunal del “yo responsable”³¹; la apatía no necesita del otro ni del yo. No hay contradicción. Todo lo que nos queda es la destrucción del yo; un yo que ha perdido, desde el asesinato simbólico de Dios, toda pureza. El sujeto ya no es responsable, no tiene que comparecer ante ningún tribunal: ni siquiera ante la ley de la Revolución. Decimos con esto, la apatía es la forma de acabar con todo proceso dialéctico; la manera de renunciar al yo. La reiteración de la apatía es donde acaba Sade después de haber llevado los procesos dialécticos de la Modernidad hasta sus formas más extremas y perversas. Después de haber llevado al “límite sus contradicciones: contradicción entre la Naturaleza y la Ley, entre la religión y las costumbres, entre

23 *Ibid.*, p. 65.

24 *Ibid.*, p. 66.

25 *Ibid.*, p. 66.

26 *Op., cit, El filósofo-artista*, p. 87.

27 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 66.

28 *Op., cit, El filósofo-artista*, p. 89.

29 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 34.

30 *Ibid.*, p. 34.

31 *Ibid.*, p. 35.

el matrimonio y el deseo”³². “El yo de la conciencia”³³ queda anulado desde la forma apática. Sade es el espacio en el que el movimiento no cesa. Hablamos de un movimiento apático, sin sujeto ni objeto, sin dialéctica alguna; un movimiento solo gobernado por la ingobernabilidad de la ausencia de fin. No hay fin; ni siquiera el fin es la destrucción, porque la destrucción es ya el propio movimiento sin fin.

Todo es pasión: “movimiento sacrílego de toda pureza”³⁴. El pensamiento de Sade no es sino pensamiento acéfalo, impuro. Así estudia Klossowski a Sade: desde el movimiento de las pasiones se anuncia aquello que la Ilustración ha denostado: el cuerpo. Lo fisiológico se revela como el elemento estructural de la Revolución y la Ilustración. Justine es la “historia de una virgen sometida a los rigores del resentimiento de una virilidad exasperada”³⁵. Es decir, la Ilustración quiere someter todo a sus propios códigos, unos códigos que se creen racionales, abstractos, pero que en cambio son pura carne. Justine es la pureza sometida a los escarnios más deleznales de la razón viril, a saber, la razón ilustrada. Sade lleva al extremo esta razón para así contemplar cómo ella no es más que destrucción, historia de una regresión. Las Luces no son la historia del progreso, son la historia de Juliette: “el pretexto y punto de partida del desarrollo de todas las ignominias, de todas las perversiones, de todos los crímenes, es decir de todas las «anomalías»”³⁶. Juliette es la encarnación del juego de la Ilustración. No es Justine, la víctima de la “ilusión sobre las normas y las instituciones”³⁷; Juliette es la posición de “los verdugos y los monstruos”³⁸ que nos seducen con sus juegos institucionales.

3. 1. 2. Un Sade ilimitado

Acabamos de ver el Sade de *Sade mi prójimo*. Un Sade limitado, como así reconoce el propio Klossowski; limitado por un ateísmo no llevado hasta las últimas consecuencias. “Una cosa es describir el pensamiento sadiano; otra muy distinta es describir el sadismo sadiano”³⁹. De eso se trata, de ir al gesto subversivo que en la obra de Sade se encuentra y que en *Sade mi prójimo* no fue esbozado. *El filósofo criminal* nace de la necesidad de “colmar una grave laguna”⁴⁰, para así realizar “un examen más riguroso de las relaciones de Sade con la razón”⁴¹. Esta obra va a hacer del

32 *Op., cit, El filósofo-artista*, p. 94.

33 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 35.

34 *Op., cit, La soberanía de la imagen ...*, p. 64.

35 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 111.

36 *Ibid.*, p. 117.

37 *Ibid.*, p. 118.

38 *Ibid.*, p. 118.

39 *Ibid.*, p. 12.

40 *Ibid.*, p. 11.

41 *Ibid.*, p. 11.

pensamiento nada más que una “ayuda”⁴², y no el elemento central del sistema sadiano. El Sade de 1947 había quedado limitado por el pensamiento, ahora, en 1967, Sade tiene posibilidades infinitas para experimentar con el crimen. El espacio literario sadiano dice cosas que el lenguaje puramente racional pasa por alto. No sin sorna, Klossowski lo expresa del siguiente modo: “el propósito de sacar a Sade fuera de los estrechos límites del comentario racionalista le ha llevado al autor a elucidar la experiencia sadiana (...) según la gnosis maniquea de Marción en su aspiración a la pureza incorpórea, y a encontrar su análogo para el comportamiento sadiano en el culto del orgasmo de los carpocratianos, liberador de la «luz celeste»”⁴³.

El filósofo criminal aborda “la experiencia de Sade tal como se ha traducido en la escritura”⁴⁴. Una experiencia en la que los filósofos vienen a ser “«gente de bien»”⁴⁵. Gente como Justine, gente que ama y quiere el bien. Los filósofos quieren eso, pensar el bien y que el bien triunfe. Piensan desde un *logos* sometido a la “afirmación del principio de identidad y del principio de contradicción”⁴⁶. Justine no sale de ahí; Platón no escapa de la cárcel del *logos*. El hombre de bien, portador de la filosofía racionalista “invoca el *hecho de pensar* como la única actividad *válida* de su ser”⁴⁷. El hombre de bien ha filosofado siempre desde el pensamiento mismo, en cambio, la figura de Sade es portadora de la filosofía criminal. Sade es un filósofo criminal que sabe que el pensamiento que tanto defiende el hombre de bien no es sino “el disfraz de *una pasión impotente*”⁴⁸. La filosofía criminal es a lo que hay que atender si lo que queremos es interrogar al propio Sade, en relación a sus prácticas. Prácticas literarias, eso sí. Sade se mueve en el terreno del simulacro, y Klossowski rescata dicho gesto de simulación criminal haciendo de ese simulacro una parodia que atenta contra toda la filosofía del hombre de bien. La filosofía está viciada por la filosofía de los hombres de bien. Desde este panorama, todo lo que nos queda, según Klossowski, es el gesto sodomita capaz de simular el “fondo de sensibilidad irreductible”⁴⁹. Nos referimos aquí a atentar contra el dominio del *logos*; ese *logos* que no hace otra cosa que reproducir las formas de dominación institucionales. El *logos* es normativo, por ello el filósofo criminal va a procurar tener otra relación con el lenguaje: lo va a parodiar. El filósofo criminal no se va a dejar embaucar por el “lenguaje lógicamente estructurado”⁵⁰.

Los límites de la lógica no le sirven a Sade. Sus actos son contradictorios, al igual que lo es

42 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 43.

43 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 13.

44 *Ibid.*, p. 17.

45 *Ibid.*, p. 17.

46 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 43.

47 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 17.

48 *Ibid.*, p. 18.

49 *Ibid.*, p. 18.

50 *Ibid.*, p. 18.

todo “comportamiento humano”⁵¹. La lógica es universal; es atea; es racional. Es decir, la racionalidad es atea en el sentido de haber ella convertido el mundo en ley, en orden normativo: un mundo sin Dios. “La noción de Dios es ilógica”⁵². Tenemos aquí una nueva articulación de Dios por parte de Klossowski para hacer de él aquel elemento que escapa del lenguaje. Dios es ahora, como ya era en *Sade mi prójimo*, la anomalía; pero en este caso adquiere la forma del error lingüístico. Dios no atiende a norma alguna. Dios no es lógico. Dios es un gesto; un gesto criminal para con el orden. Si Dios es esto, podemos colegir que todo ateo racional no es sino aquel hombre de bien que “sigue consolidando las instituciones basadas en la normas antropomorfas”⁵³. La forma de la lógica no llega al error, a la paradoja; no llega ahí donde se sitúa Sade con su escritura. Escritura no “puramente descriptiva (objetiva), sino *interpretativa*”⁵⁴ del “acto aberrante”⁵⁵. Aberrante en tanto que paradójica. Es decir, Sade nos habla de la paradoja entre razón y sensación; cómo ambas mantienen un tira y afloja irresoluble. A Klossowski le interesa precisamente el enigma que ahí se mantiene. Klossowski mantiene el enigma de Sade “donde el ser no logra encontrar su determinante”⁵⁶. En la lógica, en la razón positiva, no hay enigma alguno, hay identidad. Lo que Sade hace, más bien Klossowski, es mantener el enigma donde todo ser o toda identidad quedan desprovistos de categoría. El ser se mantiene en el enigma; un enigma que se “manifiesta siempre en forma de pregunta”⁵⁷. Una pregunta sin respuesta; una pregunta paradójica que lleva a más preguntas paradójicas. Ese enigma es aquello que escapa de la lógica; ese enigma es Dios, la anomalía. Sade se sitúa en ese lenguaje anómalo en el que “el acto debe ser moralizado”⁵⁸. Es decir, ahí donde la perversión de las sensaciones busca ser dominada por el lenguaje institucional. En otras palabras, Klossowski hace de Sade una parodia paradójica en la que poder descomponer los códigos de la lógica institucional. Klossowski ve que Sade se sitúa literariamente, con sus personajes perversos, en la institución, porque precisamente se encuentra en ella. Sade escribe desde la Bastilla los simulacros de subversión para con su presente. Se posiciona pues en el *logos* mismo; se sitúa en la institución para hacer de ella nada más que paradoja irresoluble. Lo que hace Sade es servirse del “lenguaje lógicamente estructurado”⁵⁹ para a partir de ahí formular el siguiente imperativo normativo: “la prostitución universal de los seres”⁶⁰. La parodia se ve clara: se sirve de la institución para con ella jugar al juego del simulacro subversivo. Subversión que tiene que ver

51 *Ibid.*, p. 19.

52 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 44.

53 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 20.

54 *Ibid.*, p. 21.

55 *Ibid.*, p. 21.

56 *Op., cit, Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 46.

57 *Ibid.*, p. 46.

58 *Ibid.*, p. 45.

59 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 22.

60 *Ibid.*, p. 23.

con jugar al juego de las reglas. A saber, “crear a sabiendas reglas para infringirlas, por «juego»”⁶¹; desde la propia institución crea “el estado de prostitución institucionalizado”⁶². Crea una paradoja: la “monstruosidad íntegra”⁶³; un juego normativo de anomalías que no ha de ser entendido como una terapéutica. Sade no está eludiendo la Bastilla, está fingiendo una “«meta»”⁶⁴. Está jugando. Juega del tal modo con el lenguaje para que así tenga que intervenir la lógica. Dicho de otra forma, Sade transgrede lúdicamente la ley para que así ésta intervenga. Concluimos en este punto: el espacio literario del sadismo hace que las perversiones salgan a la luz de la institución; para que toda transgresión de la ley muestre la propia ley, lo que en la ley se contiene. Es decir, que son las “normas, las instituciones existentes, que Sade describe, las que estructuran la forma misma de las perversiones”⁶⁵. Estamos pues ante una lógica irresoluble que desbarata los propios límites de la lógica institucional.

Este es el “gesto perverso”⁶⁶ sádico que ahora le interesa rescatar a Klossowski. “La ejecución de un gesto único (que) es cosa de un instante”⁶⁷. Un gesto perverso que “no pertenece todavía a ningún código”⁶⁸. Este gesto sodomita no es sino la manera de llegar a la monstruosidad íntegra donde toda lógica queda sobrepasada. Esta sodomía “no se limita a la práctica homosexual”⁶⁹; esta práctica literaria es una práctica de “contrageneralidad”⁷⁰ que atenta contra “la ley de propagación de la especie”⁷¹. No estamos ante una crítica de esa generalidad; no se trata de “criticar las instituciones”⁷². Lo que se hace desde Sade es vaciar “todo contenido de palabra”⁷³ para así ir al hecho mismo de existir. Existencia en tanto que máscara, por supuesto. Ese es el gesto singular, el gesto único en el que el “sujeto”⁷⁴ contradice lo que dice. Un gesto contradictorio que “testimonia, en lo físico, corporal, su singularidad latente en él como en todos”⁷⁵. Estamos ante el gesto sodomita que experimenta las formas más aberrantes de existencia; una existencia, como todas, no “intercambiable ni comunicable”⁷⁶. De nuevo el enigma. Ese espacio literario conserva lo que la Ilustración quiere erradicar: la incertidumbre. Una incertidumbre en la que jugar al baile de las identidades aberrantes.

61 *Ibid.*, p. 23.

62 *Ibid.*, p. 23.

63 *Ibid.*, p. 24.

64 *Ibid.*, p. 24.

65 *Ibid.*, p. 24.

66 *Ibid.*, p. 26.

67 *Ibid.*, p. 26.

68 *Ibid.*, p. 27.

69 *Ibid.*, p. 27.

70 *Ibid.*, p. 28.

71 *Ibid.*, p. 28.

72 *Ibid.*, p. 29.

73 *Ibid.*, p. 29.

74 *Ibid.*, p. 31.

75 *Ibid.*, p. 31.

76 *Op., cit.*, Pierre Klossowski. *La pantomima de los espíritus*, p. 47.

Pero para jugar a tal juego hay que ser doctor: doctor de la monstruosidad. “Los doctores de la monstruosidad se reconocen entre sí (...) y eligen sus discípulos”⁷⁷. Se requiere de un aprendizaje: la monstruosidad necesita de “situaciones didácticas”⁷⁸ desde las que poder aprender. Sade es un maestro, un “mal maestro”⁷⁹, como diría Michel Surya. Un doctor capaz de enseñarnos a jugar al juego de la apatía, de llegar a “la práctica de la ascesis”⁸⁰. Ascesis en tanto que reiteración de impulsos malsanos. Se trata de reiterar una y otra vez la apatía, la “*inacción*”⁸¹: esa es su acción, la acción que viola toda estructura de la conciencia. La estructura de la conciencia es violada desde una apatía que no es sino acto sodomita: acto reiterativo “a «*sangre fría*»”⁸² que se mueve en el terreno del “goce *inútil*”⁸³. Es decir, acto sodomita sin “orgasmo funcional”⁸⁴, sin superación; un acto que en su movimiento inútil impide que “la virtud «aparezca»”⁸⁵. Un “movimiento perpetuo (...) que mucho más tarde Nietzsche llamó: *la inocencia del devenir*”⁸⁶. Devenir apatía: cuando la perversión actúa apáticamente, la virtud aparece; en cuanto la virtud se muestra, esa virtud hace de todo perversión. Sí, un círculo vicioso en el que el vicio no es sino virtud y la virtud vicio. Un movimiento que hay que aprender desde el doctorado sadiano: desde el doctorado klossowskiano que atenta contra el “pensamiento binario”⁸⁷, como así afirmó Foucault.

“Está inscrito en las normas que por naturaleza ella no tiene reflexión, ni equilibrio, ni medida”⁸⁸. Este es el papel de la mujer en Sade: ella es por naturaleza pasional, eso nos dice el *logos*, por ello, en las obras sadianas, ella se desenvuelve como pez en el agua. La “representación tradicional”⁸⁹ de la mujer es llevada al máximo en Sade, hasta el punto de su desintegración. Desintegración de sexos. Desintegración del pensamiento binario. Una desintegración de los sexos que hace, por un lado, la “pederastia activa y pasiva”⁹⁰, y por el otro, “lesbianismo y tribadismo”⁹¹. En este movimiento perverso se da la aparición de la androginia. Elemento clave de la destrucción de todo Modelo. La androginia es el lugar de la “ambivalencia”⁹². Una ambivalencia que suspende las identidades de lo que cada ser deber ser; la ambivalencia consigue la “expropiación del cuerpo

77 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 32.

78 *Ibid.*, p. 32.

79 Surya, Michel, “Prefacio”, en Vuarnet, Jean-Noël, *El filósofo-artista*, incorporate, Barcelona, 2015, p. 9.

80 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 32.

81 *Ibid.*, p. 34.

82 *Ibid.*, p. 35.

83 *Ibid.*, p. 35.

84 *Ibid.*, p. 35.

85 *Ibid.*, p. 36.

86 *Ibid.*, p. 36.

87 Foucault, Michel, “La prosa de Acteón” en *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona, 2017, p. 177.

88 *Op., cit, Sade mi prójimo*, p. 37.

89 *Ibid.*, p. 37.

90 *Ibid.*, p. 37.

91 *Ibid.*, p. 37.

92 *Ibid.*, p. 38.

propio”⁹³ y del otro cuerpo. Estamos ante uno de los elementos más definitorios de la práctica filosófica de Klossowski, articulado aquí desde Sade: cómo “el lenguaje de las instituciones se ha adueñado”⁹⁴ de todo cuerpo para así etiquetarlo, identificarlo, a saber, cómo la institución me enseña lo que mi cuerpo es, es decir, lo que yo soy; y cómo desbaratar esta lógica por medio de un acto de teatralización de cuerpos andróginos. En otras palabras, Klossowski ve cómo nuestros cuerpos están fiscalizados por un lenguaje del cual solo podremos salir por medio de la simulación de un “cuerpo de una condición distinta que (la del) cuerpo propio”⁹⁵. El cuerpo que nos es propio, aquel que determina la tradición, la ley y la institución, queda subvertido desde la parodia de sí mismo. La imaginación parodia lo que el *logos* decreta, haciendo de “«mi»”⁹⁶ cuerpo otro cuerpo.

El rasgo ilimitado de esta nueva lectura de Sade, por parte de Klossowski, es escribir desde el no lenguaje, para así no reducir el lenguaje mismo a códigos lógicos, a proposiciones verificables; para no supeditar todo a *logos*. La escritura sadiana lleva al sadismo: al acto de perversión apática que hemos descrito. Lleva a que “la comunicación convencional se vuelva «ilegible»”⁹⁷; un estado en el que Sade consigue “mantener (al lector) constantemente en vilo con la promesa de un nuevo aturdimiento”⁹⁸. Sade nos aturde desde “el *terreno* del ultraje”⁹⁹, desde una sistematización de la estructura lógica para hacer ver que “*en ella se reproduce el acto aberrante*”¹⁰⁰. Klossowski ve en Sade la forma de hacer parodia de la tradición; de hacer de ella un pastiche: la tradición es “aberración lógicamente estructurada”¹⁰¹.

El acto subversivo del estudio falso de Klossowski consiste en dar otra versión de que es o ha de ser Sade. Ahí se encuentra una de las dimensiones lúdico-paródicas de este autor, que, como veremos, no pudo dejar de parodiar aquello que le era más cercano: la cultura clásica, en la cual se formó y de la que realizaría grandes traducciones. Por ejemplo, tradujo la *Eneida* de Virgilio “conservando tanto como fuese posible las particularidades de la sintaxis latina”¹⁰².

93 *Ibid.*, p. 38.

94 *Ibid.*, p. 38.

95 *Ibid.*, p. 38.

96 *Ibid.*, p. 38.

97 *Ibid.*, p. 41.

98 *Ibid.*, p. 41.

99 *Ibid.*, p. 42.

100 *Ibid.*, p. 42.

101 *Ibid.*, p. 43.

102 Pfersmann, Andreas, “Presentación”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019, p. 17.

3. 2. El falso estudio de Roma

Roma no escapa de la chanza, de ese juego irónico en el que todo lo que se nos ha presentado como sólido y solemne resulta ser ahora un pastiche más. Ni de la chanza ni del simulacro escapa Roma. Klossowski simula burlescamente la sociedad romana para estudiar así el “mundo del relajo de la Roma antigua”¹⁰³. Su estudio es, una vez más, falso. Jacob Bachofen, compañero de Nietzsche en Basilea, es la fuente de la que se sirve Klossowski para así parodiar la esencia originaria del Derecho romano. Bachofen es conocido por estudiar el “estadio originario”¹⁰⁴ de la civilización, defendiendo que éste fue de orden matriarcal. Desde su tesis, el origen de nuestras sociedades modernas occidentales es el matriarcado o la ginecocracia traídas de oriente, y esto lo demuestra el culto a las divinidades femeninas más arcaicas y según qué estudios clásicos: “Heráclides del Ponto (*De rebus publicis*), Apolodoro (*Bibliotheca*) y Plutarco (*Historias*) confirman que los licios desde la Antigüedad eran gobernados por las mujeres y no tenían leyes escritas, sino sólo costumbres”¹⁰⁵. Bachofen, para no extendernos más, fue un filólogo que buscó ir al origen de toda ley: Roma, con su Derecho positivo y la figura del *pater familias*, trae la racionalidad al mundo. El patriarcado acabaría así con un derecho consuetudinario basado en la figura intocable y pura de la Madre. El matriarcado se nos presenta como el polo opuesto del patriarcado: “la madre, «materia-tierra-tinieblas-luna», y el padre, «espíritu-cielo-luz-sol»”¹⁰⁶. Un matriarcado que evoluciona en patriarcado. Es decir, Roma es la llegada de lo racional, de la ley escrita; el culmen de la evolución. Una evolución que ha sabido dejar atrás el orden irracional de la Mujer.

Klossowski va a jugar con esta tesis filológico-histórica para desde ahí mostrar un simulacro bien diferente. Si es cierto que ha existido un matriarcado, éste no es sino una prostitución más. Todo lo originario y puro que envuelve al estudio de Bachofen es sometido a la parodia del pensamiento impuro de Klossowski. Aquí la mujer ha estado prostituida siempre. Estadio tras estadio, y solo hay lupanar. El primer estadio, no el originario propiamente dicho, sino el del matriarcado telúrico, sería el mundo de las “ciénagas (donde) la condición absolutamente anónima de la paternidad (llevaría a la) *prostitución de la madre de familia*”¹⁰⁷. Aquí la madre es ya una prostituta. Pero este estadio nos lleva a un segundo, al verdadero y originario matriarcado de Bachofen, aquel estadio gobernado por una “legislación matriarcal basada ya sobre el matrimonio

103 Klossowski, Pierre, *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Arena Libros, Madrid, 2006, p. 7.

104 Rossi, Annunziata, *J. J. Bachofen y el retorno de las Madres*, Acta Poetica 30-1 Primavera, 2009, p. 276.

105 *Ibid.*, p. 278.

106 *Ibid.*, p. 288.

107 *Op., cit.*, *Orígenes culturales y míticos ...*, p. 14.

exclusivo”¹⁰⁸. Un estadio donde las “hermanas heredan a expensas de los hermanos”¹⁰⁹ y donde las matronas poco a poco dejan de prostituirse. No en cambio las jóvenes: ellas siguen bajo la ley consuetudinaria de la prostitución. Una costumbre que “exige que *la joven constituya su dote prostituyéndose*”¹¹⁰. Dicha ley condena a la mujer a la violación perpetua. Tenemos así la ginecocracia: sí, la madre es el centro de la civilización, pero las jóvenes construyen su futuro desde la práctica impura. Llegamos así al tercer estadio donde el patriarcado se impone irreversiblemente sobre el matriacado. “El triunfo del principio viril”¹¹¹, el de Diónisos, recrudece la sagrada prostitución para de ahí pasar al “culto delfico de Apolo y de Artemisa”¹¹², donde esta misma diosa no es sino la espiritualización de la rebelión amazónica que buscaba esclavizar a los hombres. Una rebelión, que si se llevó a cabo, no escapó de la impureza.

Es aquí donde aparece el Estado romano. Roma es la base de nuestra sociedad. “Nuestro mundo occidental aún se resiente y se resentirá del largo y pertinaz esfuerzo que Roma tuvo que realizar para superar las últimas influencias heleno-asiáticas y liberarse de las reminiscencias «matriarcales»”¹¹³. Las Doce Tablas, es decir, la ley de igualdad entre ciudadanos romanos, es la consolidación de la figura del *pater familias*. El patriarcado se impone definitivamente desde la ley escrita y la institución. El lenguaje impone su ley para movernos desde entonces en el terreno de la “sombra paterna”¹¹⁴ donde únicamente los hombre de bien establecen lo que la sociedad ha de ser. La sombra paterna romana se repugna de su herencia asiática y matriarcal. Busca acabar con todo símbolo que represente un pasado no viril. El ejemplo está en la estatua de Tanaquil, y cómo ésta sufre una resignificación que acaba con todo gesto asiático. El “simbolismo asiático”¹¹⁵ es aniquilado por Roma. Roma no quiere saber nada de las “diosas madres asiáticas”¹¹⁶. Algo que también se ve en la diosa Fortuna, y cómo ésta es el símbolo “de la prostituta que, desde su ventana, acecha al paso de cualquiera”¹¹⁷. Una Fortuna que parece representar lo que es la mujer en la sociedad clásica: “humores cambiantes”¹¹⁸, seducción y voluptuosidad. Tenemos así un mundo romano que condena todo símbolo matriarcal, llevándolo a los dominios de la esclavitud. La dama romana es esclava, sí, pero su cuerpo se rebela. El gesto perverso de las damas romanas las lleva a “volver a improvisar los hábitos hetairistas”¹¹⁹. Es decir, Klossowski está llevándose a su terreno el

108 *Ibid.*, p. 14.

109 *Ibid.*, p. 14.

110 *Ibid.*, p. 14-15.

111 *Ibid.*, p. 15.

112 *Ibid.*, p. 15.

113 *Ibid.*, p. 16.

114 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo vicioso*, p. 245.

115 *Op., cit., Orígenes culturales y míticos ...*, p. 22.

116 *Ibid.*, p. 24.

117 *Ibid.*, p. 26.

118 *Ibid.*, p. 27.

119 *Ibid.*, p. 27.

estudio de Bachofen y la tradición clásica para así construir una parodia donde el cuerpo se rebela sobre la imposición de la ley escrita. Las damas romanas siguen la ley. Obedecen al *pater familias*. Son propiedad suya. “El edificio social romano”¹²⁰ reposa sobre la figura del padre. Desde Roma, la mujer obedece a una nueva forma de prostitución: la del matrimonio. Solo puede realizarse ahí. Todo lo que ella es depende de la ley patriarcal. Tal estado represivo, de carácter lingüístico e institucional, lleva a las damas romanas al acto subversivo, a dedicar en secreto el culto de la Bona Dea. El comportamiento que ahí las damas romanas tienen muestra que “la salvación del Estado y la prosperidad del pueblo descansan sobre una divinidad patriarcal”¹²¹. A saber, las prácticas religiosas de la Bona Dea, a las cuales ningún hombre puede asistir, revelan el gesto subversivo contra la institución y ley establecida. “El círculo de las mujeres”¹²² es ese lugar en el que la identidad de la fidelidad conyugal se volatiliza. Es el círculo vicioso. Es el espacio en el que la identidad fiscalizada queda en entredicho desde un juego de gestos corporales en los que el lenguaje nada tiene que decir. En el círculo de la “orgía clandestina entre mujeres”¹²³ el vino se bautiza con el nombre de la leche. En otros términos, ahí el lenguaje se subvierte.

Pero no todo es Bona Dea, la “legislación romana”¹²⁴ se encarga de perpetuar la prostitución femenina fuera incluso del matrimonio. El lenguaje, el derecho positivo, institucional, organiza la prostitución tal y como hoy la conocemos. La prostitución amparada por la ley se muestra en las prácticas de aquellas cortesanas que “se exhibían totalmente desnudas (...) y combatiendo armadas del mismo modo que los gladiadores”¹²⁵. Unas cortesanas que tras este tipo de representación teatral debían practicar el acto sexual con el público. Una dinámica ésta que llevaba a las damas romanas a la “prostitución deliberada”¹²⁶. Las cortesanas, de “rango senatorial”¹²⁷, realizaban un gesto; gesto fisiológico impuro determinado y viciado por una tradición (matriarcal) y un lenguaje (patriarcal) que las hacía ya prostitutas. Se daba en ellas un juego gestual que devenía perversión. Tanto el matriarcado como el patriarcado habían amparado la prostitución; una prostitución que se hacía patente ya fuera por el gesto, ya fuera por la ley. Estas damas se veían en la necesidad de ir a la arena y al teatro para así obtener un reconocimiento. Para un hombre, verse en la mascarada teatral era de lo más indigno, en cambio, para la mujer, esa práctica indigna era la forma de realizar el gesto subversivo para con la ley. El teatro es aquí una ficción que atenta contra otra ficción: la del

120 *Ibid.*, p. 29.

121 *Ibid.*, p. 30.

122 *Ibid.*, p. 32.

123 *Ibid.*, p. 33.

124 *Ibid.*, p. 45.

125 *Ibid.*, p. 45.

126 *Ibid.*, p. 46.

127 *Ibid.*, p. 47.

patriarcado y sus leyes. Es decir, en Roma, “la necesidad de mostrarse, (...) de figurar”¹²⁸, que toda mujer siente, va de la mano de “la necesidad viril de *exhibir a la mujer*, (y) todo esto tiene su origen en la misma fuente”¹²⁹: la naturalización de la condición femenina. Se presentaba como algo originario, inmutable, como la Mismidad misma, el carácter prostituible de toda mujer. Ese era el simulacro que servía de base a las prácticas legislativas del *pater familias* y, de manera contestataria, a las prácticas de ciertas damas romanas. Damas que no podían desembarazarse de una lógica inculcada, corporalizada, por un lenguaje patriarcal y por un derecho matriarcal consuetudinario que hacía de ellas siervas de una ficción que se había presentado y representado como la realidad misma. Una realidad que hace de la mujer, según Chantal Thomas, cuando nos habla del pensamiento klossowskiano, “parodia, duplicidad diabólica (...): «el cuerpo que absorbe todas las perversidades»”¹³⁰.

Este es “el mundo del desenfreno romano”¹³¹: un mundo institucionalizado. Un desenfreno racionalizado que apenas dejaba hueco para el gesto fisiológico, y que cuando éste se desataba rebelaba otra ficción. Ficción tras ficción: Roma es la prueba de ello. Su estatuaría puebla un “espacio visual”¹³² que focaliza la perversión. Roma estaba inundada por este juego de ficciones por las cuales se llegaba al punto del travestismo. “Cada uno se travestía, quien en dios, quien en diosa, y tenía el papel de una divinidad”¹³³. Esa era la ficción romana, la de la parodia de los dioses y las diosas; la de la androginia divina. Se presentaba en la “estuaría clásica”¹³⁴ un simulacro divino que no era sino un espectáculo maligno en el que representar un modelo de realidad. Pero sobre esta ficción, como decimos, asaltaba la otra ficción: la de la ley regresiva de un estado de naturaleza dividido por medio de la disyunción excluyente hombre o mujer. Klossowski maneja este juego de ficciones, por una parte, la ficción del travestismo – la “solemnidad religiosa”¹³⁵ – y por otro, la ficción de la “austeridad romana”¹³⁶, “el ejercicio de la justicia de los hombres”¹³⁷, para con ambas ficciones jugar al juego de la mitología. Para ver cómo se relacionan ambas mitologías: la divinidad y la ley. Para ver en el derecho y sociedad romana un juego de diferentes ficciones o mitologías. Todo en Roma son mitos, empezando por el matriarcado y terminando en el patriarcado; empezando por el derecho consuetudinario y terminando en el derecho positivo. Roma “prepara de

128 *Ibid.*, p. 49.

129 *Ibid.*, p. 50.

130 Thomas, Chantal, La lección de Pierre Klossowski” en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019, p. 182.

131 *Op., cit.*, *Orígenes culturales y míticos ...*, p. 51.

132 *Ibid.*, p. 52.

133 *Ibid.*, p. 53.

134 *Ibid.*, p. 53.

135 *Ibid.*, p. 59.

136 *Ibid.*, p. 57.

137 *Ibid.*, p. 59.

antemano los argumentos jurídicos y morales de un racionalismo exagerado (...) para demoler la amalgama religiosa del viejo edificio romano”¹³⁸. Pero esa preparación del terreno jurídico no es sino una “teología civil”¹³⁹, una mitología que prohíbe toda mímica, todo gesto. Se impone la mitología de la palabra escrita sobre la mitología del gesto. Nos sobreviene desde entonces la escritura sagrada. Una escritura que llega hasta el “enorme sarcasmo”¹⁴⁰ de San Agustín, el sarcasmo de los Padres de la Iglesia. Un sarcasmo que “parece anunciar los estallidos de hilaridad nietzscheana”¹⁴¹. Estamos ante el discurso de los Padres: la “gigantesca bufonería”¹⁴² que determina lo que la naturaleza es, lo que es Dios, en otros términos, identifica el orden del mundo por medio de un lenguaje que no es sino una ficción enmascarada. Una ficción que se hace pasar por lo verdaderamente originario.

Klossowski, con este falso estudio, se ha servido de Roma para volver a la pantomima, a la parodia, esta vez, en la forma de sarcasmo. El sarcasmo de una tradición misógina que domina todo por medio del lenguaje institucional. El *pater familias* ridiculiza, ironiza, se ríe de todo lo anterior, e impone un nuevo simulacro: el simulacro de los Padres de la Iglesia. Ese es su sarcasmo: Roma prepara el terreno del cristianismo, el de las sagradas escrituras; el terreno de una nueva mitología. Una mitología que no soporta a sus ancestros orientales, los fisiológicos; que no puede ni ver a la Diosa Madre, perpetuando así la lógica del patriarcado: un cuerpo para el dominio de todos. Roma es perversa. Roma no hace sino perpetuar la prostitución; hacer del cuerpo femenino el objeto de dominio por excelencia. Una prostitución que siempre ha estado ahí, pero que esta vez es remachada por medio del lenguaje: una ficción que impone un orden de nuevo cuño, el racional. Que hace de todo sagrada escritura. Un sarcasmo que solo será desbancado por una bufonería todavía mayor: la risa desencajada de Nietzsche. Klossowski impide a Roma abandonar la mitología: la ley es mitología; el patriarcado, así como el matriarcado, son mitología; el venidero cristianismo es, cómo no, mitología. Roma no superó la mitología. Occidente no ha superado la mitología. La filosofía no superará la mitología.

Esta es la parodia de Klossowski, jugar al juego del sarcasmo. Un sarcasmo que no es sino esa risa que ahora pasamos a ver. El círculo vicioso al que Nietzsche jugó; aquel donde toda categoría queda ridiculizada, parodiada.

138 *Ibid.*, p. 62.

139 *Ibid.*, p. 62.

140 *Ibid.*, p. 65.

141 *Ibid.*, p. 65.

142 *Ibid.*, p. 65.

3. 3. El falso estudio de Nietzsche

¿Cómo comenzar a abordar la obra posiblemente más representativa de Klossowski? Pues por el índice mismo de *Nietzsche y el Círculo vicioso*:

- Introducción
- El combate contra la cultura
- Los estados valetudinarios en el origen de una semiótica pulsional
 - La experiencia del Eterno Retorno
- Los estados valetudinarios en el origen de los cuatro criterios: decadencia, elevación, gregariedad, caso singular
 - Tentativa de una explicación científica del Eterno Retorno
- El círculo vicioso en tanto que doctrina selectiva. Versión política del Eterno Retorno. El complot del círculo vicioso
 - La consulta de la sombra paterna
 - La invención más bella del enfermo
 - La euforia de Turín
- Nota adicional a la semiótica de Nietzsche¹⁴³

Comenzamos por aquí para así mostrar el carácter irónico y burlesco que ya se respira desde el comienzo de la obra. El índice es una declaración de intenciones. Coincidimos con Jean Decottignies: “no hay más que consultar el índice para observar los disparates que admite la economía de esta obra que podría ser filosófica”¹⁴⁴. Una obra ni teórica ni biográfica; una obra que el propio índice ya anuncia lo que es: una parodia de Nietzsche; de su pensamiento y vida. Klossowski compone un falso estudio para que podamos poner “en juego al murmullo, al aliento, a los estallidos de cólera y de risa”¹⁴⁵ que caracterizan la escritura y vida nietzscheanas. Es una obra que lleva a Nietzsche al extremo; hasta “el extremo de caricaturizar su pensamiento”¹⁴⁶. No es pues un estudio racional de la filosofía de Nietzsche. Es un estudio que nace de la convulsión, de la pasión; de esa misma pulsión que caracterizó el proceder de Nietzsche.

Nietzsche y Sade están relacionados, apuntan a lo mismo. Si es que apuntan hacia algo.

143 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 367.

144 Decottignies, Jean, “Nietzsche ironizado”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019, p. 40.

145 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 11.

146 *Ibid.*, p. 11.

Nietzsche y Sade son el complot del “individuo aislado”¹⁴⁷ que atenta contra esa clase que los (nos) domina, la cual no quiere otra cosa que conservar lo establecido. Sade aislado en la Bastilla y en su perversión; Nietzsche aislado en el espacio que va de la lucidez a la locura. Ese juego entre locura y lucidez es el que de alguna manera queda patente en esta obra. Un delirio lúcido que no es sino complot de toda categoría inmóvil del Ser. El complot y el delirio contra el principio de identidad y realidad: eso nos da Nietzsche. Klossowski ve en Nietzsche la forma de “pensar lo impensable”¹⁴⁸. Para ello se sirve, principalmente, de los fragmentos póstumos que van de 1880 a 1888, en los que Nietzsche esboza una forma del Eterno retorno que para Klossowski viene a ser ese círculo vicioso capaz de subvertir “las formas existentes de la especie humana en conjunto”¹⁴⁹. Hablamos de un complot que traspasa, por ejemplo, las fronteras de la lucha de clases, y que se dirige hacia ... ¿hacia dónde? Hacia ninguna parte, carece de dirección. El círculo vicioso es un instante, ese instante de subversión paródica en el que las leyes, las instituciones, el lenguaje inculcado por éstas y el gregarismo se muestran como lo que son: un simulacro. Así, todo partido político, la historia, la cultura, y en ellas la ciencia y la tradición, no son más que eso, una simulación en la cual el cardumen se deja llevar. Nietzsche consigue pues destruir “no solo su propia identidad sino también la de las instancias hablantes”¹⁵⁰, a saber, consigue parodiar el principio de realidad e identidad.

La realidad heredada nos dice que todo es estático, que ese todo ordenado se divide categorial y jerárquicamente, que cada cosa posee una esencia y que cada ser se identifica con lo que es, con el original. El original es el punto de partida de toda ley, de todo poder y jerarquía; es la base y “el momento en el que la Idea alcanza su vocación más perfecta”¹⁵¹. Es decir, es lo que se encuentra más alejado de la copia. Esa es la representación heredada que tenemos de la realidad: detrás de la apariencia se encuentra la realidad; tras lo inauténtico, lo auténtico. ¿Qué hacer? ¿Tenemos que desvelar la realidad soterrada? No; no hay nada que desvelar. Tras la apariencia hay apariencia; tras la máscara, máscara. Así, de manera viciosa y circular bailamos a un baile de máscaras en el que el ser deviene. Pero ojo, entendamos aquí que ese ser que deviene no es más que una parodia, algo “irrisorio”¹⁵² al igual que lo es el propio superhombre de Nietzsche. Nietzsche no escapa de la parodia porque su experimento hace que las identidades se parodien, se fabulen, se simulen, sean un pastiche. Aquí, con Klossowski, todo se parodia. Ese es el juego del círculo vicioso al que ya Sade y la Bona Dea jugaron. Vemos pues cómo Klossowski juega para así

147 *Ibid.*, p. 12.

148 Ferrero Carracedo, Luis, *El Nietzsche de Klossowski: de la metáfora a la metamorfosis*, Escritura e imagen Vol. 6 (2010): 19-46, p. 22.

149 *Op., cit.*, *Nietzsche y el Círculo*, p. 12.

150 *Ibid.*, p. 16.

151 Fernández Gonzalo, Jorge, *Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento*, Cuaderno de Materiales N°23, 2011, 265-275 ISSN: 1139-4382, p. 267.

152 *Op., cit.*, *Nietzsche y el Círculo*. p. 234.

invitarnos a fabular y parodiar. Ese es el experimento, a eso se nos insta: a experimentar. De eso se trata, de ser filósofos creativos, artistas de la parodia. La filosofía es ahora la filosofía del “charlatán”¹⁵³, del falso profeta que no hace otra cosa que moverse en un movimiento sin fin, sin finalidad. La única finalidad es el juego, la inutilidad; el preguntar por preguntar. Una tendencia a experimentar que se desarrolla en el movimiento mismo de la creación inútil. Se trata de hacer proliferar las fábulas y los simulacros; de hacer de toda metafísica, ontología e identidad una parodia de sí mismas. Éste atentado contra la tradición nos invita a atender a la multiplicidad cambiante, a un individuo no gregario, sin finalidad, porque, “¿para qué sirve dar un sentido y una finalidad a la existencia? Para nada.”¹⁵⁴ Klossowski trata de hacernos ver que la búsqueda de la finalidad es una búsqueda de la utilidad, es decir, lo mismo que mueve toda razón gregaria. Tenemos así que parodiar la dinámica gregaria en la que nos encontramos insertos. Una dinámica que no es sino ese modo de vida cotidiano institucionalizado en el cual “las fuerzas impulsionales”¹⁵⁵ luchar por salir. No hemos de buscar sentido a la vida, sino directamente vivir; un vivir fuera de los códigos que remiten al origen; un vivir fuera de la normatividad de los signos cotidianos aprendidos y que no hacen otra cosa que limitar la vida misma. La vida no puede ser reducida ni a sentido ni a significado: el fondo de nuestra vida “no *significa nada*”¹⁵⁶. La vida carece de sentido; no tiene estructura. Lo que hace Klossowski, desde Nietzsche, es hacer de nuestra existencia una existencia inútil; una vida artística, subversiva; una manera de vivir en el experimento y la tentación. No hablamos de ontología; hablamos de parodia. Estamos ante una filosofía de vivir el mundo, no ante un decir qué es el mundo. Es una tentativa de crear nuevas simulaciones de realidad. Como el propio autor dice, “todo creador es al mismo tiempo el que tienta al otro y el que experimenta (tienta) en sí mismo y en el otro algo para crear lo que no existe todavía: un conjunto de fuerzas capaces de obrar y de modificar lo que existe”¹⁵⁷.

Cuando nos acercamos a la lectura de *Nietzsche y el Círculo vicioso* una de las preguntas que nos asalta es, ¿quién es quién? ¿cómo identificar en esta obra quién es Nietzsche y quién Klossowski? Difícil. No llegamos nunca a saber exactamente donde empieza uno y acaba otro. Las identidades de ambos se disuelven entre sí por medio de una simulación paradójica y paródica. Aquí el lector queda perdido en ese ejercicio físico-mental que es *Nietzsche y el Círculo vicioso*, el cual nos tienta a seguir bailando a ese baile de máscaras en el que toda categoría inculcada por la educación institucional queda en evidencia. Con esta forma de parodiar toda identidad, institución y ley se rompe con la obediencia de las mismas. Quedan rotos estos dominios, estas fuerzas, porque la

153 *Op., cit., El filósofo-artista*, p. 175.

154 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 178.

155 *Ibid.*, p. 65.

156 *Ibid.*, p. 69.

157 *Ibid.*, p. 182.

propia parodia simula “los juegos reglados de Dios”¹⁵⁸. Decimos con esto que se “desmistifica para mistificar mejor”¹⁵⁹; que las “ficciones regulativas”¹⁶⁰, todo aquello que pretende ser auténtico o verdadero, no son más que eso, una fábula más. Pero hay que señalar que esta explicitación del carácter ficticio de toda ley o institución no se da por un acto de dominio que teleológicamente busque el poder, la imposición de nuevas leyes; no, nos encontramos ante un espejismo, ante un “juego de espejos”¹⁶¹ donde todo puede suceder. Donde toda ley es efímera; donde ésta ve que no es más que una simulación como cualquier otra. En ese juego de espejos ella no ostenta un estatuto privilegiado, porque, al fin y al cabo, ella es copia de la copia. Klossowski se ríe de la ley al convertirla en una parodia de sí misma, mostrando que ésta no es, ni mucho menos, el original. Aquí no hay original alguno. Solo hay juego vertiginoso de simulacros y fantasmas. La inversión del platonismo queda patente: todo lo que nos queda aquí es interpretación tras interpretación de los simulacros que se superponen en ese vacío que es el Eterno Retorno, es decir, el círculo vicioso. Un círculo vicioso que no es sino vacío de identidad. El espacio donde toda identidad queda situada en medio de ese juego de espejos donde estos, al reflejarse entre sí, hacen posible la aparición de la fantasmagoría. Los fantasmas se revelan en ese eco disonante donde las ficciones son interpretadas una y otra vez. Este “círculo descentrado”¹⁶² “*construye un enigma*”¹⁶³ que revela que todo es paradoja y simulación. Y cuando decimos “todo”, nos referimos a la vida. Una vida como la de Nietzsche: una vida que jugó al juego de los espejos; que se movió en la fantasmagoría; que bailó al baile de máscaras para así conseguir salir de la lógica del gregarismo.

Nietzsche “estaría condenado al error de apreciación, a la *circunlocución*, que caracteriza el paso de la *ironía*”¹⁶⁴. No se encontraría pues en la generalidad del *logos* inculcado y corporalizado en nuestra identidad fiscalizada. Nietzsche es un error dentro de esa lógica. Sería un experimento. Experimentar, parodiar: eso es el círculo vicioso, hacer del cuerpo una parodia. La vida, desde esta mascarada, experimenta así una nueva narrativa; el cuerpo experimenta el mundo desde el gesto. Esta vida es la vida de Nietzsche, en la cual “poco a poco se dibujó la sonrisa seductora de la esfinge”¹⁶⁵. “La observación de sus propios estados valetudinarios lleva a Nietzsche a vivir en una perplejidad creciente frente a aquello que, en sus propias experiencias, sería o no *válido*, - siempre según dos nociones cada vez más preocupantes: lo *sano* y lo *mórbido*”¹⁶⁶. Klossowski se centra en

158 *Op., cit., Fernández*, p. 268.

159 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 190.

160 *Ibid.*, p. 187.

161 *Ibid.*, p. 54.

162 *Op., cit., Lógica del sentido*, p. 348.

163 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 247.

164 *Op., cit., “Nietzsche ironizado”*, p. 35.

165 *Ibid.*, p. 307.

166 *Ibid.*, p. 115.

ese experimento de la disolución de la identidad que Nietzsche llevó a cabo gracias a ese juego que se mueve entre la locura y la lucidez. Nietzsche consiguió llegar al estadio del entre. Una “locura lúcida”¹⁶⁷ que no es otra cosa sino subversión: “un atentado con dinamita”¹⁶⁸ que subvierte esa lógica que impone un tipo de simulacro de lo que es la realidad y la identidad. “El trabajo de destrucción puesto en marcha sería total. No dejaría nada fuera de su campo, inclusive el mismo pensamiento que lo piensa”¹⁶⁹. Estamos ante el complot, ante “*la perspectiva del Crucificado*”¹⁷⁰. Estamos ante la gran diferencia entre Sade y Nietzsche. “El Marqués piensa la destrucción (...) en los términos de la razón. Nietzsche, en cambio, pierde la razón”¹⁷¹. Nietzsche, en su sinrazón, arruina el principio de realidad e identidad al ser capaz de pasar por todas las identidades que encuentra a su paso: Wagner, Alejandro, César, Voltaire, Caifás, Napoleón, hasta llegar al binomio Dionisos-Cristo. En cuanto firma como *El Crucificado*, en su correspondencia con el esquizoide Strindberg, “elige la fisionomía de Cristo para enmascarar la pérdida de su propia identidad”¹⁷². Este gesto histriónico revela algo antes contradictorio, como son Dionisos y Cristo en *Ecce Homo*, pero ahora paródico. El Anticristo, Nietzsche, pasa a ser Cristo: todo pasa a ser una parodia de sí mismo. Nietzsche se parodia. Su vida y pensamiento le llevan a ese *entre* en el que El Anticristo y Cristo son una parodia de lo que eran; un *entre* donde todo pierde ya su identidad. Se realiza así el complot, la subversión de la cultura, para hacer de ella una copia tras copia, una pantomima, una vez más, una parodia de sí.

Nietzsche es un payaso. Una “marioneta”¹⁷³ que juega a un “juego sin duda inquietante”¹⁷⁴ en el cual el Eterno retorno puede ser explicitado científicamente o bien puede ser éste la expresión de la locura. El Eterno retorno es un círculo vicioso que enmascara lo que propiamente es. ¿El Eterno retorno es una “ley universal”¹⁷⁵ o, por el contrario, es la locura misma? La revelación del Eterno “retorno de la vida”¹⁷⁶ “es la *necesidad de que el individuo vuelva a vivir en una serie de individualidades diferentes*. De ahí la riqueza del Retorno: querer ser *otro* distinto a quien se es a fin de devenir quien se es”¹⁷⁷. Este movimiento sin fin, donde la identidad es devenir, es ya la propia aniquilación de la misma. Esta “voluntad de desaparecer”¹⁷⁸ es algo a la vez electrizante y espantoso. Nietzsche se siente tentado a argumentar científicamente el Eterno retorno por medio de

167 *Op., cit., Ferrero Carracedo*, p. 42.

168 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 318.

169 *Op., cit., Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 67.

170 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 328.

171 *Op., cit., Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, p. 66.

172 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 327.

173 *Ibid.*, p. 128.

174 *Ibid.*, p. 113.

175 *Ibid.*, p. 144.

176 *Ibid.*, p. 144.

177 *Ibid.*, p. 145.

178 *Ibid.*, p. 146.

la “verificación del hecho”¹⁷⁹, con el fin de “fortalecer su lucidez”¹⁸⁰, a saber, la experiencia del Eterno retorno revela el temor a la locura. La argumentación científica resulta ser una máscara que oculta lo espantoso de los estados valetudinarios. Es un enmascaramiento de la demencia en la que Nietzsche llevaba moviéndose desde hacía años. Este ocultamiento provoca una tensión que rompe “en dos la historia de la humanidad”¹⁸¹. Nietzsche es “el bufón de las eternidades”¹⁸² capaz de mostrar una historia enferma. Una cultura malsana que nos domina desde la lógica del rebaño y nos tiene presos en la conciencia servil. Estamos enfermos y enmascaramos esa enfermedad por medio de argumentos científicos; solo nos queda la cultura vivida, en otras palabras, el “nihilismo activo”¹⁸³ que dice sí a la vida afirmando el sinsentido de ésta. La cultura vivida es la reacción contra lo establecido. Es un vivir la vida en el constante experimento de la parodia. De la parodia de la identidad. Aquella parodia del payaso que hace de toda identidad singularidad.

Nietzsche experimenta, juega con un simulacro que desestabiliza las lógicas de su presente, la Alemania imperial. Este acto supone esa singularidad, que no se deja decir, pero que consigue transformar el juego convencional por medio de ese caso fortuito que es el juego del azar. Queremos decir que la simulación que lleva a cabo el actor histriónico es una espontánea puesta en escena de un nuevo baile de máscaras que atenta contra las convenciones más arraigadas. Es un gesto llevado a cabo por un Nietzsche que camina por Turín desaliñado y dispuesto a ese acto de pensar en el límite. Pensar obsesivamente, de eso se trata, de resistir a su presente desde una máscara tras otra. Un resistir que llega hasta la máscara de Caifás. Ese simulacro resiste a un presente plagado de antisemitismo. Sus nuevos amigos, dice, son los “oficiales y los banqueros judíos”¹⁸⁴, siendo ahora él mismo, o sea, su nueva máscara, “un gentilhombre polaco”¹⁸⁵. Una nueva identidad, una nueva máscara impulsiva que descoloca y, en definitiva, resiste a su presente. Nietzsche-Caifás resiste al antisemitismo desde la locura lúcida; desde el pensar. Pensar es resistir a la convención. Pensar es cultura vivida, nihilismo activo. Hacer que todo pase por un “reír en el que (...) estallan todas las identidades”¹⁸⁶. Un pensar que, como Klossowski matiza, no se basa en la Idea; no se trata de tener en mente la Idea de Caifás. No es la Idea la base del pensar, ya que antes de toda Idea hay un simulacro, y ese simulacro es el fantasma: la “coherencia fantástica del agente con su impulso determinado”¹⁸⁷. Esto es, el fantasma es esa ilusión de orden y coherencia que hace

179 *Ibid.*, p. 139.

180 *Ibid.*, p. 139.

181 *Ibid.*, p. 139.

182 *Ibid.*, p. 128.

183 *Ibid.*, p. 141.

184 *Ibid.*, p. 346.

185 *Ibid.*, p. 348.

186 *Ibid.*, p. 350.

187 *Ibid.*, p. 362.

surgir a toda Idea. La base de toda Idea es esa serie de simulacros que resuenan entre sí: eso es el fantasma. Con esto, Klossowski hace que la Idea, con mayúsculas, se transfigure en una idea, con minúsculas, por medio de ese fantasma que no es sino ilusión de orden. El cosmos es una simulación. El fantasma mina pues el original desde su propia simulación. Pensar ya no es representar, ir al original, ahora es subversión y resistencia desde la creación de parodias que ponen patas arriba aquellos fantasmas institucionales que nos apresan con sus códigos cotidianos. Pensar es subvertir los códigos heredados y leyes impuestas desde una resistencia que atenta contra la identidad estática. Pero ese pensar es un instante, el instante de la parodia: el círculo vicioso. Nietzsche jugó al juego de los espejos, llevó a cabo el nihilismo activo, se movió en el terreno de la cultura vivida; fue un payaso, un histrión, un simulador, un artista del disfraz; no trató pues de llevar a cabo una representación fiel de la realidad. Su pensamiento no es un pensamiento regresivo basado en la representación, en la ejecución de “naturalezas muertas”¹⁸⁸; su pensamiento “es la parodia rememorante de un acontecimiento”¹⁸⁹. Una parodia que, como señala Vuarnet, suprime “la ilusión del código de los signos cotidianos”¹⁹⁰ para así resistir a la fijeza del lenguaje, la ley y la vida cotidiana institucionalizada.

Hemos visto como la “migraña”¹⁹¹ nietzscheana proporciona a Klossowski una serie de conceptos que le permiten seguir jugando a su juego de la subversión. Nietzsche “le suministra el rico vocabulario para expresar aquello a lo cual él mismo está enfrentado: los poderes que cifran su propio fondo y no pueden ser comunicados”¹⁹². Ya en la revista *Acéphale*, en 1937, Klossowski había buscado en Nietzsche el impulso necesario para enfrentarse contra los dominios del lenguaje que formula las leyes, siendo éste el “generador de la moral y negador de la vida”¹⁹³. Una lógica que Nietzsche volatilizó a base de gestos: gestos histriónicos como atentados contra la identidad impuesta por las leyes del lenguaje y la institución. Pero el Nietzsche que hemos visto es el de 1969, no el de *Acéphale*. *Nietzsche y el Círculo vicioso* expone un Nietzsche sumido en el juego de la parodia. Una parodia que envuelve a toda la cultura, al absurdo de la existencia, a toda ley y a toda identidad. No es que *Nietzsche y el Círculo vicioso* sea, en principio, un absurdo donde la figura de Nietzsche quede completamente ridiculizada; más bien se trata de una obra que abandona toda pretensión de ser un estudio que nos presente la verdadera esencia del pensamiento de Nietzsche. Nietzsche es estudiado por Klossowski como aquel filósofo capaz de jugar al juego de “*describirse a sí mismo*, (entendiendo) que esta aprehensión de la existencia no es (...) otra cosa que la captación

188 *Ibid.*, p. 351.

189 *Ibid.*, p. 351.

190 Vuarnet, Jean-Noël, *El discurso impuro*, incorporate, 2018, Barcelona, p. 229.

191 *Op., cit*, Pierre Klossowski. *La pantomima de los espíritus*, p. 70.

192 *Ibid.*, p. 108.

193 Klossowski, Pierre, “Don Juan según Kierkegaard”, en *Acéphale* (Varios autores), Arena Libros, 2015, p. 85.

de los simulacros del arte y la religión. No es (...) ésta una experiencia grandilocuente, sino, al contrario, *paródica* o incluso pura pantomima”¹⁹⁴. Klossowski lee a Nietzsche para con él pensar en el límite. Klossowski muestra esa obsesión nietzscheana convirtiendo a Nietzsche en su simulacro. Hace de Nietzsche una parodia; una parodia subversiva en la que Nietzsche es ridículo, sí, pero tremendamente coherente. Su martillo es risible, desde luego, pero también nos puede valer para seguir jugando al juego de la filosofía. Entendiendo ese juego como tentativa y experimento: como complot de lo establecido. Estamos ante un complot que no trata únicamente de hacerle “la vida imposible a los 'bien alimentados'”¹⁹⁵, sino que crea también una forma de resistencia que nos impulsa a ser experimentadores. A ser ni filósofos ni artistas, sino sencillamente pensadores sin identidad, capaces de relacionarse con lo innombrable e incognoscible: con lo imposible. Klossowski nos impulsa a querer pensar desde el gesto. Nietzsche es un impulso. Esa es, a saber, la fuerza del complot: el deseo del instante vivido capaz de parodiar aquel orden que se nos impone sobre cada una de nuestras vidas. La subversión del complot es experimental. Y experimenta sobre ese yo que, como el propio Nietzsche señala, “se ha vuelto fábula, ficción, juego de palabras”¹⁹⁶.

4. Conclusiones

Como señala Bataille, el “explorador”¹⁹⁷ que se adentre en el mundo de Klossowski verá que se encuentra en un “mundo burlón, (...) imposible de encontrar, (...) viciado, pervertido por el uso de una imaginación a la que solo le interesa la trampa”¹⁹⁸. Sí, trampa, de eso se trata, de hacer trampas. Estamos ante un jugador que hace trampas en el juego. Y su trampa primera es la parodia. Una parodia que no es sino simulación, pantomima, mascarada. Pero no únicamente esto, la parodia no es solo simulacro, es también “movimiento burlón (y) negativa a suavizar o explicar”¹⁹⁹. En otras palabras, la parodia simula escenas en las que toda identidad cae una y otra vez en la trampa; la trampa de la subversión burlona. Ni todo es mofa ni todo es construcción de realidad: la parodia es un “modelo ficticio”²⁰⁰ que se “coloca bajo el signo (...) de la *ironía*”²⁰¹. Una parodia que hemos visto reflejada en estos tres falsos estudios sobre Sade, Roma y Nietzsche. Se ha pretendido con esta investigación mostrar la osadía del proceder filosófico de Klossowski. Cómo su lúdica parodia es una manera de forzar hasta el absurdo la tradición filosófica dominante: la filosofía de los hombres

194 Castro, Fernando, “Presentación”, en Klossowski, Pierre, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990. , p. XII.

195 *Op., cit., Nietzsche y el Círculo*, p. 228-229

196 Nietzsche, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, Barcelona, 2003, p. 69.

197 Bataille, Georges, “Fuera de los límites”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019, p. 20.

198 *Ibid.*, p. 20.

199 *Ibid.*, p. 25.

200 *Op., cit.*, “Nietzsche ironizado” p. 32.

201 *Ibid.*, p. 49.

de bien, la filosofía racionalista. Aquella filosofía que establece el Modelo de lo real es ahora digna de la gran carcajada. La identidad inculcada por los buenos maestros, por el “discurso de los padres”²⁰² resulta no ser nada más que una parodia. El sarcasmo klossowskiano es el sarcasmo de un pensar desde el juego, desde la parodia donde las identidades quedan en entredicho; donde son ellas mismas las que se miran en el espejo del simulacro paródico para ver ahí que no son sino un pastiche más. Ese es el complot; pero, ¿cómo se hace posible el complot contra toda categoría? (si es posible, claro). Pues manteniendo el enigma. Si algo define la obra de este autor es su devenir constante de tesis paródicas (y paradójicas) en las que todo queda subvertido en el enigma: ahí donde hay enigma nada es lo que parece y a su vez es lo que parece. Se mantiene el enigma en el mismo devenir parodia. La pantomima, el baile de máscaras de la parodia no trata de desvelar nada; no se desvela Ser alguno. En cambio, lo que sí se hace en este juego es simular y enmascarar: quitamos la máscara burlona para encontrar otra máscara burlona. La simulación satírica klossowskiana se mueve en ese círculo vicioso donde ya nada es lo que era. Ese círculo da cabida a todo tipo de identidad. En él, toda categoría o identidad sufre el movimiento del enmascaramiento. Las máscaras se quitan y se ponen. Poner una máscara es parodiar; quitar esa máscara, es volver a parodiar. Ese es el círculo. Ésta es la puesta en escena: hacer del pensar un mero juego, simplemente eso; no estamos ante un filosofar ontológico, programático, académico, de grandes objetivos y fundamentos puros, sino ante un pensar desde la impureza, desde la copia. Pensar ahí donde la *alétheia* provoca una sonrisa burlona, irónica. Una sonrisa o, por qué no, una carcajada que hace de todo Modelo, Ser, un modelo con minúsculas; sí, con minúsculas, porque aquí ese Modelo original y originario es, cómo no, una apariencia, una copia de la copia. En resumidas cuentas, todo lo que creíamos puro y fundamental se mira a sí mismo en un juego espectral. Un enigmático juego de espejos situado en medio de la tradición dominante, la platónica. Esa tradición se mira en el espejo, ¿qué ve reflejado en él? Ve parodia. Una mueca burlona que muestra que no es sino un pastiche que juega y juega al juego de las identidades efímeras.

202 *Op., cit, El filósofo-artista*, p. 27.

- Bataille, Georges, “Fuera de los límites”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019.
- Butor, Michel, “Recuerdos del teatro de sociedad”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019.
- Castanet, Hervé, *Pierre Klossowski. La pantomima de los espíritus*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2008.
- Castro, Fernando, “Presentación”, en Klossowski, Pierre, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990.
- Decottignies, Jean, “Nietzsche ironizado”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2017.
- , *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 2017.
- Fauchereau, Serge, “Klossowski Integral” en *Pierre Klossowski. Integral*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007.
- Fernández Gonzalo, Jorge, *Pierre Klossowski: La pornografía del pensamiento*, Cuaderno de Materiales N°23, 2011, 265-275 ISSN: 1139-4382.
- Ferrero Carracedo, Luis, *El Nietzsche de Klossowski: de la metáfora a la metamorfosis*, Escritura e imagen Vol. 6 (2010): 19-46.
- Foucault, Michel, “La prosa de Acteón” en *Obras esenciales*, Paidós, Barcelona, 2017.
- Klossowski, Pierre, “Don Juan según Kierkegaard”, en *Acéphale* (Varios autores), Arena Libros, 2015.
- , *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990.
- , *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- , *Orígenes culturales y míticos de cierto comportamiento de las damas romanas*, Arena Libros, Madrid, 2006.
- , *Sade mi prójimo* precedido por *El filósofo criminal*, Arena Libros, Madrid, 2005.
- Nietzsche, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- Pfersmann, Andreas, “Presentación”, en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019.
- Rossi, Annunziata, *J. J. Bachofen y el retorno de las Madres*, Acta Poetica 30-1 Primavera, 2009.
- Thomas, Chantal, “La lección de Pierre Klossowski” en *P.K. (Pierre Klossowski)*, Arena Libros, Madrid, 2019.
- Torres Sanchez, Rayiv David, *La infidelidad de los dioses: lenguaje y simulacro...* /Volumen 27, Nóesis 53 Enero-Junio 2018.
- Vuarnet, Jean-Noël, *El discurso impuro, incorpore*, Barcelona, 2018.
- , *El filósofo-artista, incorpore*, Barcelona, 2015.