

## FORCEJEOS Y SOPLIDOS EN LA DRAMATURGIA DEL MATERIALISMO DERRIDEANO

Struggles and blows in the dramaturgy of Derridean materialism

*María Teresa García Bravo*  
*Universidad Nacional de Lanús*  
*tetegarciabravo@gmail.com*

**Resumen:** Este artículo ordena la lectura que a lo largo de más de treinta años realizó Jacques Derrida de Antonin Artaud. Para ello recorre tres textos: “La palabra soplada” de 1967, *Forcener le subjectil*, de 1986 y *Artaud le Moma*, de 1996. Cada uno de estos textos ofrece, a su vez, una lectura de Artaud que podríamos llamar materialista, entre otros motivos, porque está anclada temporalmente. Además, la lectura materialista le permite a Derrida impugnar las interpretaciones más usuales acerca de Artaud –de cuño idealista–, que sostienen la unidad de la locura y la obra, y la posibilidad del encierro (Artaud, la momia de museo). Por medio de la afirmación de tres “órganos” o momentos corporales como la mano, la lengua y el ojo, Derrida pone a Artaud en el tiempo y –especialmente– lo ubica en el hoy.

*Palabras clave:* **temporalidad / subjectil / ojo**

**Abstract:** This article orders the reading that during more than thirty years realized Jacques Derrida of Antonin Artaud. In order to do this, we use three texts: “The Word Blown” of 1967, *Forcener the Subjectile*, of 1986 and *Artaud le Moma*, of 1996. Each of these texts offers, in turn, a reading of Artaud that we could call materialist, among others reasons, because it is temporarily anchored. In addition, the materialist reading allows Derrida to challenge the most usual interpretations of Artaud (idealistic), which support the unity of madness and the work, and the possibility of confinement (Artaud, the museum mummy). By means of the affirmation of three “organs” or bodily moments such as the hand, the tongue and the eye, Derrida puts Artaud in time and-especially- places him in today.

*Key Words:* **temporality / subjectil / eye**

## 2016

En tres ocasiones Derrida escribe sobre Artaud: 1967, 1986 y 1996 (2002). Los dos primeros textos son bastante conocidos: “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, publicados ambos en *La escritura y la diferencia*, en 1967. Algo más ignoto es “Forcener le subjectil”, publicado en *Antonin Artaud, dessins et portraits*, de 1986. Y, por último, *Artaud le Moma*, la conferencia pronunciada en 1986 y publicada en 2002.

Como veremos en seguida, la alusión temporal es crucial en la lectura que hace Derrida de Artaud. Pero no se trata nunca de una especulación teórica acerca del tiempo, nunca es una reflexión típicamente filosófica acerca de la temporalidad, como leemos en San Agustín, en Heidegger o en otros trabajos del propio Derrida, como *Dar el tiempo* o *Espectros de Marx*.

De Artaud, la inscripción que a Derrida particularmente le interesa es la fecha, ese modo de darse también el tiempo, que generalmente aparece al final de los textos, junto al nombre Antonin Artaud, del mismo modo como suele aparecer la firma y fecha en una obra pictórica. Derrida trabaja en Artaud esa particularidad: el hecho de que muchos de sus textos estén precisamente datados: 2 de julio de 1947, enero de 1946, marzo de 1946, etc.

Será a partir de las fechas como Derrida se adentrará en el proyecto integral artaudiano, que superpone distintas formas de arte y escritura. La datación nos muestra un aspecto particular de lo temporal: la fecha tiene el poder de fijar, de detener eso que de otro modo es un flujo incomprensible. La fecha determina y limita. Puntualiza, sujeta e inmoviliza. Organiza y ordena. Por eso Derrida insiste en señalar la datación, es decir, el día en el que los textos o cualsea el material con el que trabaja, están fechados.

Curiosamente, será este mismo procedimiento el que nos permitirá también a nosotros ordenar y organizar una tarea filosófica de más de treinta años: tal es el tiempo transcurrido entre el primero y el último texto de Derrida sobre Artaud. Por eso indicamos al comienzo de este artículo tres marcas: 1967, 1986 y 1996. Tres cortes que nos permitirán llevar a cabo la genealogía de una lectura difícil de aferrar y de seguir, anclada en pos de un sentido que no se deja amarrar.

## 1967

Al comienzo de “La palabra soplada” leemos:

Discurso ingenuo el que iniciamos en este momento, al hablar en dirección de Antonin Artaud. Para reducir esa ingenuidad hubiese hecho falta esperar mucho tiempo: que se hubiese abierto verdadera-

mente un diálogo entre –por decirlo rápidamente– el discurso *crítico* y el discurso *clínico*.<sup>1</sup>

Ahora, en este momento –dice Derrida– iniciamos un discurso ingenuo que consiste en hablar en dirección de Antonin Artaud. Para no ser tan ingenuo, para reducir esa ingenuidad, haría falta esperar, haría falta tiempo. Es decir, hablar en dirección de Antonin Artaud no ahora mismo sino más adelante. Y no un poco más adelante sino mucho más adelante.

Para no hablar ingenuamente en dirección de Artaud hace falta esperar mucho, dice Derrida. Pero en lugar de eso, el filósofo se precipita y comienza a hablar, inicia un discurso antes de tiempo. Derrida no puede esperar el tiempo que falta, el tiempo que hace falta para que se abra verdaderamente un diálogo (y no un discurso) entre la crítica y la clínica.

Pero ¿qué es para Derrida hablar en dirección de Antonin Artaud? y ¿qué distingue el discurso ingenuo de la crítica y de la clínica del diálogo verdaderamente abierto entre ambas?

Veremos que con respecto a Artaud, Derrida encuentra apropiado marcar el momento en el que están fechados los fragmentos con los que trabaja. Así lo hace, por ejemplo, con el que hace de epígrafe de todo el artículo:

Cuando escribo sólo existe lo que escribo. Aquello que he sentido como diferente, que no he podido decir y que se me ha escapado, son ideas o un verbo robado, y que destruiré para reemplazarlo por otra cosa.  
Rodez, abril 1946.<sup>2</sup>

Como se ve, la firma allí no es “Antonin Artaud” o “Artaud” sino “Rodez 1946”. El lugar y la fecha funcionan como una fuerza más fuerte que el propio nombre, que ni siquiera es mencionado. Es el lugar y fecha lo que indica que ese texto es de Artaud<sup>3</sup>.

Detengámonos en el fragmento citado. ¿Qué indica? Comprender esta sentencia, dice Derrida, supone dirigirse hacia Antonin Artaud. Es decir, ir hasta abril de 1946, a Rodez. Hay que trasladarse espacial y temporalmente a ese aquí y ahora que el texto reclama. A ese lugar y fecha que hacen de firma del texto.

---

1. J. Derrida, “La palabra soplada”, en *La escritura y la diferencia*, trad. P. Peñalver, Madrid, Anthropos, 1989, p. 233.

2. *Idem*.

3. Como indica Derrida en “Esa extraña institución llamada literatura” (en D. Attridge (ed.), *Acts of literature*, New York, Routledge, 1992, p.42) tanto nuestra idea de literatura como muchos de sus problemas son relativamente recientes. El problema de la atribución y la firma, por ejemplo. Y en buena medida, allí radica su interés en Artaud, se trata de un autor que tiene la experiencia crítica de la literatura, la cuestión de su origen, su ausencia de especificidad, su falta de objeto.

Estamos así ante una forma de actualidad total, que se activa cada vez que el fragmento vuelve a leerse. Cada vez que leemos: “cuando escribo sólo existe lo que escribo”.

Derrida cierra el primer párrafo de “La palabra soplada” diciendo:

Cerca nuestro, M. Blanchot, M. Foucault, J. Laplanche se han interrogado acerca de la unidad problemática de estos dos discursos, han intentado reconocer el pasaje de una palabra que, sin desdoblarse, incluso sin distribuirse, de un único y simple trazo, hablaría de la locura y de la obra, penetrando en primer lugar en su enigmática conjunción. Por mil razones que no son simplemente materiales, no podemos desplegar aquí, por más que les reconozcamos una prioridad de derecho, las cuestiones que a nuestro juicio dejan sin resolver esos ensayos.<sup>4</sup>

El problema de la crítica y de la clínica, el vínculo problemático entre locura y obra también desvela a tres colegas cercanos a Derrida: Foucault, Blanchot y Laplanche. Sin embargo, como explicita el texto arriba citado, se trata de ensayos que dejan cuestiones sin resolver.

Los textos a los que Derrida se refiere son “El «no» del padre” de Michel Foucault, que hace las veces de respuesta al escrito de Jean Laplanche, *Hölderlin y la cuestión del padre*, texto en el que Laplanche critica el análisis que hace Blanchot de Hölderlin en *El libro que vendrá*<sup>5</sup>.

Como sabemos, en “La palabra soplada” Derrida no se ocupa de Hölderlin sino de Artaud y, de los tres ensayos mencionados, el único que ofrece una lectura de Artaud es el de Blanchot. De hecho, en una entrevista con Évelyne Grossman publicada en *Magazine Littéraire* en 2004, Derrida revela:

Si tratara de recordar la primera vez que el nombre de Artaud tuvo para mí alguna resonancia, pienso que sería sin duda leyendo un texto de Blanchot que remitía a la *Correspondencia con Jacques Rivière*.<sup>6</sup>

Son éstas dos razones poderosas para dejar de lado los comentarios que Derrida hace de Foucault y Laplanche para detenernos en lo que, a nuestro juicio, es el debate principal en este texto: la lectura que hace Blanchot de

---

4. J. Derrida, “La palabra soplada” trad. cit., p. 233.

5. Se trata de los textos: M. Foucault, “Le «non» du père”, en *Critique*, marzo 1962 (publicado luego en *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, pp. 189-203); J. Laplanche, *Hölderlin et la question du père*, Paris, PUF, 1961 y M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

6. J. Derrida, “Las voces de Artaud”, trad. D. M. López, en *Derrida en castellano*. Disponible en [http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artaud\\_voces.htm](http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/artaud_voces.htm) [Última consulta: 29/12/2016]. Entrevista con É. Grossman “Les voix d’Artaud, la force, la forme, la forge”, en *Magazine Littéraire*, nro. 434: “Artaud l’insurgé”, septiembre de 2004.

Artaud. Es con él con quien Derrida entabla la discusión. Es contra Blanchot y todo lo que dice en *El libro que vendrá* que se lanzan los dardos deconstructivos. Y dan en el blanco: Derrida señala, ni bien comienza a repasar la lectura de Blanchot, que “se trata de una lectura –por lo demás admirable– del impoder esencial al pensamiento”<sup>7</sup>.

Al decir que el impoder es esencial al pensamiento, Blanchot sostiene una esencia universal del pensamiento, afirma una estructura trascendental que deja de lado, que sepulta y opaca el hecho de que el impoder en todo caso es “aquello de lo que Artaud es un testigo”, aquello que “pertenece irreductiblemente a Artaud”<sup>8</sup>.

¿Por qué esta vuelta a la esencialidad?, se pregunta entonces Derrida. Es decir, por qué Blanchot considera la experiencia irreductible de Artaud como índice de una esencia universal y no como una forma de lo único.

Según Derrida, Blanchot lleva a cabo una lectura esencialista de Artaud ya que afirma la existencia de una esencia poética en virtud de la cual se vincularían, Hölderlin, Mallarmé y Artaud. Derrida ve en este tipo de lectura no solamente un retorno al esencialismo sino también al idealismo en tanto “La aventura total de Artaud sólo sería el índice de una estructura trascendental”<sup>9</sup>.

Entonces, preguntemos aquí una vez más: ¿por qué Blanchot vuelve a abrazar la esencialidad y el idealismo que tantas veces repudió?

La respuesta la encontramos más adelante en el artículo, ya que Derrida deja ver que la lectura idealista/esencialista de Blanchot es consecuencia del lugar crítico que asume éste con respecto a Artaud: un lugar crítico que permite hablar de Artaud como lo hace aquella descarada chusma denunciada por el propio Artaud en *Artaud el momo*.

Según Derrida, Blanchot lee a Artaud, principalmente, en términos error:

El error es la historia de Artaud, su huella borrada en el camino de la verdad. Concepto pre-hegeliano de las relaciones entre la verdad, el error y la historia. [...] El error patético de Artaud: espesor de ejemplo y de existencia que lo mantiene a distancia de la verdad que desesperadamente indica: la nada en el corazón de la palabra, la “falta de ser”, el “escándalo de un pensamiento separado de la vida”, etc.<sup>10</sup>

---

7. J. Derrida, “La palabra soplada”, trad. cit., p. 235.

8. *Ibid.*, p. 236.

9. *Idem*.

10. *Ibid.*, p. 235.

Será esta la primera de las muchas veces que veremos a Derrida rechazar con inconfundible violencia las lecturas críticas y clínicas que, en definitiva, expresan: “¡oh! ¡Pobre Artaud!”.

Por eso un poco más adelante Derrida dice:

el acto de la lectura agujerea el acto de habla o de escritura. A través de ese agujero me escapo de mí mismo. La forma del agujero —que moviliza los discursos de un cierto existencialismo y de un cierto psicoanálisis a los que “Ese pobre Antonin Artaud” proporcionaría efectivamente ejemplos—. se comunica en él con una temática escatológica que interrogaremos más adelante. El que la palabra y la escritura estén siempre inconfesablemente sacadas de una lectura, ese es el robo originario.<sup>11</sup>

Este fragmento es sumamente fructífero para nuestro trabajo. Allí Derrida descarta, nuevamente y con más claridad, el tipo de lectura —entre las que se encuentra la blanchotiana— que hace de Artaud un pobre hombre. Pero además expone el término que organiza otra posible lectura de Artaud, la suya por supuesto. Para Derrida la circunstancia más adecuada para pensar a Artaud no es la pobreza sino el robo. De ahí el título del texto: “La palabra soplada”, es decir decir, la palabra sustraída, la palabra spoileada<sup>12</sup>.

He aquí el spoiler del resto del artículo:

Metafísica del comentario que autorizaba los “comentarios” porque regía ya las obras comentadas. Obras no teatrales, en el sentido en que lo entiende Artaud, y que son ya comentarios desviados. Azotando su carne para despertarla hasta la vigilia de esa desviación, Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada. Soplada, esto es, *sustraída* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo. El primer comentador es aquí el oyente o el lector, el receptor que no debería ser el “público” en el teatro de la crueldad. Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, que se ofrece para ser oída o recibida, que se ofrece como espectáculo, se vuelve en seguida palabra robada. Significación de la que soy desposeído porque es significación. El robo es siempre el robo de una palabra o de un texto, de una huella. El robo de un bien no llega a ser lo que es más que si la cosa es un bien, si, en consecuencia, ha adquiri-

---

11. *Ibid.*, p. 245.

12. “Spoiler” significa “echar a perder”, “estropear”, “arruinar” o “descomponer”. El término hace referencia al hecho de revelar cómo se resuelve la intriga que se plantea en alguna trama, ya sea de una novela, de un film o de una serie de televisión.

do sentido y valor por el hecho de haber sido investida por al menos el deseo de un discurso. [...] todo el mundo sabe qué quiere decir robar. Pero el robo de la palabra no es un robo entre otros, se confunde con la posibilidad misma del robo y define su estructura fundamental.<sup>13</sup>

Así Derrida sostiene con insoportable insistencia que Artaud expresa la sustracción originaria sin la cual ninguna palabra encontraría su aliento. Dice incansablemente que:

La estructura del robo (se) aloja ya (en) la relación del habla con la lengua. El habla es robada; robada a la lengua, robada, pues, al mismo tiempo, a ella misma, es decir, al ladrón que ha perdido ya desde siempre su propiedad y su iniciativa.<sup>14</sup>

De este modo, Derrida define un espacio crítico específico, situado en las antípodas del espacio literario de Blanchot. Derrida elabora una lectura materialista de Artaud, basándose en la idea de robo. Para ello utiliza cierta parte de la obra, del corpus Artaud. Ya no será la *Correspondencia con J. Rivière* ni las primeras obras sino más bien *El teatro de la crueldad* y otros textos que aparecen en las *Obras Completas* que edita Gallimard. Así lo leemos en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”:

Ahora bien, es sabido que Artaud vivía al día siguiente de una desposesión: su cuerpo propio, la propiedad y la propia limpieza de su cuerpo le habían sido sustraídos en su nacimiento por ese dios ladrón que, a su vez, había nacido “de hacerse pasar/ por mí mismo”.<sup>15</sup>

La nota al pie que ubica ese último pequeño fragmento citado indica: “Al igual que en el precedente ensayo sobre Artaud, los textos señalados mediante fechas son inéditos.”

## **1986**

Leamos ahora el comienzo de otro texto: *Forcener le subjectile*. Se trata de un escrito que forma parte de una publicación mayor, Paule Thévenin y Jacques Derrida, *Antonin Artaud-Dessins et portraits* (Gallimard, Paris, 1986); y constituye el segundo bloque textual dedicado a Artaud que analizaremos aquí.

---

13. J. Derrida, “La palabra soplada”, trad. cit., p. 241.

14. *Ibid.*, p. 245.

15. J. Derrida, “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, *La escritura y la diferencia*, trad. cit., p. 319.

Nótese que entre los dos primeros artículos (mencionados en el punto anterior) y este han transcurrido veinte años. Y es también este tipo de señalamiento (el de la datación) el que encontramos en el inicio:

Por lo menos tres veces, tres veces que yo sepa, Antonin Artaud nombra “lo que se apellida un subjectil” [...] Las tres veces, es para hablar de sus diseños, en 1932, en 1946, en 1947. [...] La primera vez (más tarde estaremos atentos a lo que para Artaud no ocurrió más que *una vez*), el 23 de septiembre de 1932, concluye así una carta a André Rolland de Renéville: “Aquí incluido un mal diseño donde lo que se apellida [l’on appelle] el subjectil me ha traicionado”.<sup>16</sup>

Aquí Artaud ya no es abordado por Derrida en tanto poeta, en función de su escritura y problemática “literaria”. La palabra ya no es para Derrida ni el único soporte ni el fundamento de la obra de Artaud.

Aquí encontramos a un Artaud dedicado a realizar diseños, que no escribe ya, se diría. O no escribe únicamente. Más bien diseña o incluye en cualquier escrito (como la carta que citamos, por ejemplo) uno de sus diseños. Así es como comienza Artaud a enredarse con el subjectil.

*A Forcenar al subjectil.*

El título del texto resulta extraño. Está compuesto por dos términos, dos palabras infrecuentes y en el fondo insólitas. Palabras de significado incierto, que se resisten a la traducción. ¿Qué significan en español?

¿Qué sería forcenar? ¿Subjectil?

La primera es una palabra vieja, proviene del francés antiguo *forcener*, que significa volverse loco, furioso, perder la razón, estar poseso. Su plano léxico convoca otros términos con los que se relaciona, siempre ligados a la noción de fuerza. Dice Derrida:

No sé si escribo un francés inteligible. Forcenar al subjectil, ¿es todavía francés? ‘Forcené’, este mote que tenía ganas de dejar subrepticamente, subjectilmente descomponerse en *for*, *fort*, *forcé*, *fors*, y *né*, de dejar incubar ahí, incluso hacer nacer en sub-yacencia todos los motes en *or*, *hors*, *sort*, lo creía limitado a su empleo *adjetivo* de participio pasado. El infinitivo me parecía excluido, forcluido precisamente, y creía inventarlo para los menesteres de una causa que exigiese algún forcejeo de la lengua. Ahora bien, no es así; ‘*forcener*’ existe, aunque su empleo sea raro y antiguo. Pero bajo una forma *solamente intransitiva*. En francés no se puede forcenar a un subjectil sin forzar en el mismo lance la gramática del mote. La forcenería o el forcenato, el acto o el estado del forcenato consisten muy simplemente, e in-

---

16. J. Derrida, *Forcenar al subjectil*, ed. Bilingüe, trad. R. Castellanos y B. Mazzoldi, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana/ Instituto Pensar, 2011, pp. 3-5.



transitivamente, en *forcenar* o en *forcenarse*, en perder la razón, más precisamente el *sentido*, en encontrarse *sentido de fuera* (*fors* y *sen*). La etimología del Littré parece fiable en este caso. ‘Provenz. *forcenat*; ital. *forcennato*, del latín *foris*, fuera, y el alemán *Sinn*, sentido: fuera de sentido.<sup>17</sup>

Así, el *forcenar* no designa el estado de un alienado, de un enfermo mental, sino más bien al demente, al que “piensa y piensa como ningún otro sabría hacerlo”, al que es de otra manera sensato<sup>18</sup>.

El empleo del término *forcenar* le permite a Derrida dos cosas:

Por un lado, como dice la cita, para *forcenar* a un subjectil hay que forzar al mismo tiempo la lengua. Es decir, estamos ante un concepto que hace lo que dice, un performativo, que Derrida denomina también “performativo de impostura”.

Por otro lado, el término *forcenar* permite separar a Artaud de las lecturas clínicas de la locura que muchas veces se han hecho de su obra, para así abrirlo a otro aspecto vinculado a ese estado: el de la fuerza, la idea de la demencia como una fuerza particular. Una furia. Un pensamiento que se proyecta, que hace fuerza sobre un soporte material: el subjectil.

Subjectil, el otro término del título, es una palabra “nueva”, un cuerpo extraño a la lengua, que como *forcenar*, se resiste a la traducción y al sentido. Se trata de un mote (para usar el léxico de Bruno Mazoldi) que, como dijimos antes, aparece al menos tres veces en Artaud: en 1936, 1946 y 1947.

Subjectil es tanto un

soporte y una superficie, a veces también la materia de una pintura o de una escultura, todo lo que en ellas se distinguiría de la forma, a la vez que del sentido y de la representación, aquello que no es representable. Su profundidad o su espesor presuntos no dejan ver más que una superficie, la del muro o de la madera, pero desde ya la del papel, del textil, del panel. Una suerte de piel, agujereada de poros<sup>19</sup> –dice Derrida, ofreciendo una definición que nos será fundamental recordar más adelante.

Así como *forcenar* remitía en última instancia al espectro semántico de la fuerza, el término *subjectil* evoca las posibilidades de lo textil. Por eso puede ser un lienzo y puede ser desgarrado, perforado, con la fuerza del *forcenar*.

---

17. *Ibid.*, p 18.

18. *Ibid.*, p 19.

19. *Ibid.*, pp. 9-10.

Claramente, el término subjectil proviene de una parte de la obra de Artaud: aquella que aun consistiendo en diseños, dibujos y pinturas supone un trabajo manual y es un “cuerpo a cuerpo con la cuestión de la lengua”<sup>20</sup>, que excede el aspecto literario, poético, también presente en la obra de Artaud. La literatura como tal, parece haber sido abandonada por Artaud, dejada de lado, incluso manipulada, puesta al servicio de otro tipo de trabajo, de otra clase de proyecto artístico general.

No hay obra específicamente literaria en este Artaud, así como el trabajo con la lengua tampoco es índice de un trabajo literario. Habría que ver incluso si la literatura, o eso que denominamos comúnmente literatura, ocurre en algún momento.

Tal vez a esta altura de la obra (1936, 1946 y 1947) la cuestión de la literatura sea imposible de determinar. Inhallable, como una parte o un fragmento entre otras formas artísticas que se solapan y se superponen, obra con obra.

Ya estamos muy lejos de aquella carta al editor en la que Artaud sostiene que no puede escribir, que cuando escribe no tiene nada que decir. Cuando Artaud se autoafirma un escritor.

Por eso –y como decíamos más arriba– en sentido estricto, se diría que Artaud ya no escribe. No a esta altura. No en estas tres fechas que precisamos. No escribe en 1936 como lo hacía en el año 1924, cuando comienza su correspondencia con Rivière.

El texto que Artaud escribe en el 36 está profusamente perforado, quedado.

El Artaud del que Derrida nos habla en *Forcener...* es a un tiempo artista plástico, diseñador, dramaturgo y poeta. Sin embargo, dice Derrida, el propio Artaud considera que la pintura encarna una misión ejemplar dentro del arte y llega a ser el paradigma de todas las artes. Claro, es en la pintura donde principalmente se encuentra el subjectil.

Entonces, asistimos al encuentro afortunado entre la mano de Artaud y el subjectil que le soporta sus diseños y dibujos. Incluso la escritura, pero entendida ahora en términos de cuerpo gráfico. Así, la cuestión del subjectil es ante todo una maniobra, una operación de la mano, un trabajo manual.

Artaud forcejea con el subjectil, lo manosea, lo manipula. Y al hacerlo lo trastorna, lo pone fuera de sí (lo deja furioso):

Artaud le prende fuego, agujerea en algunos sitios el papel con la ayuda de una cerilla, y las trazas de perforación ardiente pertenecen a una obra en la que es imposible distinguir entre el sujeto de la representación y el soporte de ese sujeto, en los estratos del material, entre

---

20. *Ibid.*, p. 11.

encima y debajo, por ende, entre el sujeto y su afuera, la representación y su otro.<sup>21</sup>

El subjectil puede ser un textil raído, desgarrado. Perforado. El subjectil tiene orificios. Es atravesado. Pero

El subjectil resiste. Es preciso que resista. A veces resiste demasiado, a veces no resiste lo suficiente. Es preciso que resista para ser al fin tratado en sí mismo y no como el soporte o supósito de otra cosa, la superficie o el substrato *sumiso* de una representación. Ésta debe ser atravesada en dirección al subjectil. Pero inversamente, el subjectil, pantalla o soporte de la representación, debe ser atravesado por el proyectil. Hay que pasar por debajo de él, que ya se encuentra debajo. Es preciso que su cuerpo inerte no resista demasiado. Si lo hace debe ser *maltratado*, violentamente atacado. Con él se vendrá a las manos. [...]

Ni objeto ni sujeto, ni pantalla ni proyectil, el subjectil puede *devenir* todo esto, estabilizarse bajo tal forma o moverse bajo tal otra.<sup>22</sup>

Sin dudas, nos encontramos ante un acto criminal. Las perforaciones, los orificios, el fuego, el ardor, la resistencia, la sumisión, el proyectil, el cuerpo inerte, violentamente atacado, con él se vendrá a las manos... El subjectil resiste: a veces demasiado, a veces no lo suficiente.

Y aquí encontramos un viraje con respecto al problema del robo que enunciáramos en el punto anterior. Si en el contexto del soplido nos topábamos con el robo, como señalamos en “La palabra soplada”; en las inmediaciones del subjectil, nos hallamos en la escena de un crimen, ante un acto criminal.

Primero el robo. Ahora el crimen.

De este modo, Derrida sigue tramando su lectura sobre Artaud, a contramano de las interpretaciones usuales. Lo hizo en “La palabra soplada” contradiciendo las lecturas que encuentran en la locura y la obra su horizonte común. Lo hace también en *Forcener le subjectil*, texto en el que profundiza aquellas primeras intuiciones, donde Derrida parece mostrar que el único modo de rescatar a Artaud de la boba beneficencia, de la pobreza y del hospicio, es retornando al materialismo, haciendo una lectura materialista de sus inscripciones, a través del esquema del robo y del esquema del crimen. Y en este sentido, tal vez haya que aclarar que con materialismo en el fondo nos referimos a la posibilidad de la destrucción completa de toda forma de obra y del arte en general.

---

21. *Ibid.*, p. 52.

22. *Ibid.*, p. 31.

El crimen del que el subjectil nos habla se exhibe allí.

Sin embargo, aún nos resta comprender aquello que –hacia el final– anunciaba el primer epígrafe de “La palabra soplada”. En abril de 1946, en Rodez, Artaud decía: “son ideas o un verbo robado, que destruiré para reemplazarlo por otra cosa”<sup>23</sup>.

Si en “La palabra soplada” el soporte material del pensamiento era la mano y la escritura automática, y en *Forcener...* la maniobra es responsabilidad de ese otro órgano: la lengua, como soporte de un proyecto y de un proyectil prácticamente intraducible...

Si Artaud ya fue entonces una mano y una lengua, el forcejeo de la lengua y el soplido (robo) de lo hecho a mano (escrito), ¿cuál es la próxima estancia?

En el siguiente decenio, ¿qué significa Artaud para Derrida? ¿En qué fechas se fija?

Diez años más tarde, la lengua y la mano –esas corporalidades previas– encontrarán un tercer órgano, cómplice notable de la trilogía episódica que conforman estos textos: se trata del ojo y junto a él, también la mirada y el objetivo.

Así, para que el ojo tome parte del latrocinio materialista, tendremos que esperar hasta el 16 de octubre de 1996, momento en el que Derrida ofrece la conferencia *Artaud le Moma*,

## 1996

Estamos ante un problema de diseño que tanto involucra a lo que solemos llamar las artes plásticas como a la dramaturgia. El problema básicamente es el diseño del ojo y la parte que le toca en la lógica del materialismo que ostenta Artaud.

Siempre se trata de operaciones manuales, de labores obreras: el robo, la perforación y la cirugía. Son tres estrategias que Derrida distribuye de una a medida que compone los textos sobre Artaud. Ya nos ocupamos del robo y de la perforación. Ahora llegó el momento de operar, de llevar a cabo la cirugía que exige el teatro de la crueldad.

Sin embargo, antes de la intervención quirúrgica, aún diremos algo más.

Así como la recuperación de las tres fechas fue fundamental para rastrear la cuestión del subjectil, en el texto del que aquí nos ocupamos –*Artaud le Moma*– será la pregunta por el hoy la que demande un acierto temporal: “Y quién/ hoy /dirá/ qué?”<sup>24</sup>, dice Derrida al comienzo de su elocu-

---

23. J. Derrida, “La palabra soplada”, trad. cit., p. 233.

24. J. Derrida, *Artaud le moma*, Paris, Galiléé, 2002, p. 13.

ción. Y en seguida interpreta: lo que aún hoy no sabemos de ese hoy, lo que no podemos decidir, es “hoy” ¿cuándo es?

Es el hoy que fija 2 de julio de 1947. Es el hoy que fija 16 de octubre de 1996. Un presente perpetuo, una repetición, una “aparición fenomenal”<sup>25</sup>.

Estamos ante un interrogante que forma parte de un diseño, y el diseño es el término que cifra la operación artística que Artaud está llevando a cabo, por ejemplo, el dos de julio del año 1947, fecha se lee cerca de la pregunta que asedia el rostro retratado en *Portrait de Jany de Ruy*: ¿y quién hoy dirá qué?

Inicialmente, la pregunta instala la problemática situación de enunciación en la que Derrida se encuentra y que podemos leer en la “Advertencia”:

Esta conferencia fue pronunciada el 16 de octubre de 1996 en el Museo de Arte Moderno de New York, en la inauguración de la primer gran exposición mundial de pinturas y diseños de Artaud: *Antonin Artaud: Works on Paper*. [...] La conferencia era una aproximación a *Artaud le Mómo*. Ciertamente, el título, *Artaud le Moma*, aludía al problema del museo y, básicamente, en eso consistía casi toda mi propuesta (Moma, como todo el mundo sabe, es el sobrenombre, el apodo con que se conoce, alrededor del mundo y por abreviatura, al Museo de Arte Moderno). Sin embargo, *Artaud le Moma* interroga, además, la extrañeza que significa que en 1996 se lleve a cabo una exposición de obras de Artaud en una de las instituciones *museales*<sup>26</sup> más grandes de la metrópoli neoyorkina y del mundo. El título fue considerado impresentable o indecente por el Moma, justamente. Mi conferencia, la única que se ofreció en el museo en función de esta ocasión, no llevó título alguno (“Jacques Derrida... will present a lecture about Artaud’s drawings”). Yo mismo solicité comenzar y terminar escuchando la voz de Artaud (*Pour en finir avec le jugement de dieu*). Esa conferencia se publica aquí, por primera vez, con su título original, acompañada de las reproducciones imprescindibles.<sup>27</sup>

---

25. *Ibid.*, p. 18.

26. El texto dice en francés: “l’exposition des oeuvres d’Artaud dans l’une des plus grandes institutions muséales de la métropole newyorkaise”. Es importante aquí disputar el significado del término “muséable”. Consideramos relevante señalar que el término francés *musée* (museo) se encuentra cerca de otro término, cercanía que puede ser productiva para la deconstrucción. Se trata de la palabra *museaux*, sustantivo masculino que significa “hocico”, “hocicudo”. Es decir, “nariz parada”, atildado, bien pagado de sí mismo, etc. Este “fuego de palabras” nos permite completar lo que dice Derrida en la “Advertencia” cuando explica por qué no le permitieron utilizar el título que había propuesto. El museo (*musée*) es demasiado hocicudo (*museaux*) como para permitir una broma con su nombre. La censura del museo muestra que, efectivamente, Artaud allí no tiene lugar, o que ese no es un lugar apropiado para las obras de Artaud; tesis que, en definitiva, argumenta Derrida (aunque con menos fuerza que el propio MOMA, que borra el título de un plumazo).

27. *Ibid.*, p. 11.

Pero rápidamente advertimos, ni bien seguimos adelante con la lectura, una vez que atravesamos las primeras páginas del escrito, que *Artaud le Moma* trata fundamentalmente de otra cosa, que bien podríamos denominar el “rediseño del ojo”.

Derrida ubica esta operación de diseño en torno a la obra “El teatro de la crueldad”, dibujo fechado en marzo de 1946. Derrida encuentra en este diseño (en el que se superponen varios sarcófagos y momias) el intento de producir un efecto físico en el cuerpo mismo del espectador, trazando en él una transformación casi orgánica, al privarlo violentamente de su posición de espectador contemplativo.

Pero, ¿cómo es posible transformación semejante? Afectando al ojo mismo.

Se trata –dice Derrida– de cambiar el ojo, de inventar o adicionar un ojo nuevo, de restituir un ojo perdido. Se trata de llevar a cabo una verdadera operación quirúrgica sobre el cuerpo del espectador, por medio de un traumatismo oftalmológico (por medio del fuego o de un laser) para desprender la retina e instalar allí la cosa misma, la cosa representada, el esqueleto de la muerte, en el ojo mismo<sup>28</sup>.

El ojo, entonces pasaría a ser el espacio de la cosa misma, su soporte, y no el escenario del drama de la representación.

Así, el problema no es la visión ni la mirada, sino el ojo mismo. El ojo deber ser rediseñado, reemplazado<sup>29</sup>.

Para Derrida, los diseños y dibujos de Artaud ante todo nos dicen que todo espectador de ellos (de los dibujos) puede ser destinatario del golpe que los deje sin ojos. Todo espectador puede recibir la operación quirúrgica.

Por eso, hacia el final del texto, Derrida nos advierte otra vez: si somos capaces de ver los diseños y dibujos de Artaud y salir de la muestra del Moma sin los orificios oculares perforados, entonces estamos viendo un Artaud Momo, un Artaud momia, un Artaud de museo. No tan distinto de aquel que encontrábamos en la lectura de Laplanche, Foucault y Blanchot. El problema con lecturas semejantes (el Artaud loco y el Artaud momo-momia) es que se sostienen en la pobreza, negándole a Artaud todo presente y todo futuro. Le ofrecen una revancha anacrónica y no le ahorran ninguna humillación, no le perdonan (*épargner*)<sup>30</sup> nada. Veamos, en este sentido, el final de la conferencia:

Pauvre Artaud qui dit un jour:  
*Non.*

---

28. Cfr. *Ibid.*, p. 27.

29. *Ibid.*, p. 26.

30. Entendemos el término *épargner* en su doble sentido de ahorrar y perdonar (evitar).

*Je ne savais pas ce que je souffrirais.*

*Et maintenant assez et à jamais.*

*Vous ne jugerez plus.*

Pauvre Artaud. Qu'est-ce qui lui arrive! Rien ne lui aura été épargné, à ce Momo. Rien. Pas même à la survie de son spectre, pas même la plus equivoque, et cruellement ambiguë, la plus vaine et la plus anachronique des revanches.<sup>31</sup>

Será una lectura ajustada al tiempo y a la datación la única capaz de interrumpir, de horadar un juicio semejante, basado en la desposesión y el encierro de Artaud.

Esa lectura será un acierto temporal.

---

31. Una traducción posible del fragmento sería: "Pobre Artaud, que un día dijo: "No. No sabía lo que sufro. Ahora y para siempre suficiente. Usted no va a juzgar." Pobre Artaud ¿Qué pasa con él! Nada le ha sido ahorrado, a ese Momo. Nada. Ni siquiera la sobrevida de su espectro, ni siquiera la más equívoca, ambigua y cruel, la venganza más inútil y anacrónica", *op. cit.*, p. 104.

