

«J'VEUX PARLER D'ANTONIN ARTAUD»¹

«I WANNA TALK ABOUT ANTONIN ARTAUD»

Cristina de PERETTI
UNED

Resumen: En este artículo se realiza un recorrido por la polifacética obra de Artaud, prestando especial atención, al hilo de las lecturas de Derrida, a algunos de los aspectos más relevantes del *corpus* artaudiano: la desposesión y la reapropiación de sí mismo, el teatro de la crueldad y la metafísica de la carne, la nueva lengua y las glosolalias, los pictogramas y los *sort(ilegio)s*, el *subjectile* y la obra sin obra.

Palabras clave: Artaud, Derrida, metafísica, teatro de la crueldad, *subjectile*, (obra de) arte.

Abstract: This paper goes over the multifaceted work of Artaud, paying special attention, from Derrida's readings, to some of the most relevant topics of the Artaudian *corpus*: the Expropriation and Reappropriation of the Self, the Theatre of Cruelty and the Metaphysics of Flesh, the new Language and the Glossolalias, the Pictograms and the *sorts*, the *subjectile* and the Work without Work.

Keywords: Artaud, Derrida, Metaphysics, Theatre of Cruelty, *subjectile*, (Work of) Art.

¹ Estas palabras pertenecen a la canción de Serge Gainsbourg titulada «Hmm hmm hmm» del album *Love on the Beat*. La estrofa entera dice así: «C'ui-là pour l'égalier faut s'lever tôt / J'veux parler d'Antonin Artaud / Ouais le génie ça démarre tôt / Mais y'a des fois ça rend marteau» [«A ese para igualarlo hay que madrugar / Me refiero a Antonin Artaud / Sí, el genio arranca pronto / Pero a veces eso vuelve chalado»].

En *Artaud le Moma*, su último libro sobre Artaud, Derrida explica el doble y contradictorio sentimiento que este siempre le ha inspirado:

Tengo que confesar demasiado brevemente, por descontado, que, a diferencia de casi todos aquellos con los que comparto una admiración apasionada hacia Artaud, también estoy vinculado a él por una suerte de detestación razonada, por la resistente antipatía que me inspira el contenido declarado, el cuerpo doctrinal —suponiendo que se lo pueda disociar del resto— de lo que podría denominarse, mediante un malentendido, la filosofía, la política, la ideología de Artaud. [...] una especie de guerra incesante que, como la antipatía misma, convierte para mí a Artaud en una suerte de enemigo privilegiado, un enemigo doloroso que porto conmigo y al que prefiero. [...] Dicha antipatía es resistente pero no deja de ser una alianza, rige una vigilancia del pensamiento, y me atrevo a esperar que Artaud, el espectro de Artaud, no la habría desaprobado (Derrida, 2002a: 19-20)².

En «La parole soufflée», Derrida ya apunta de una forma muy explícita lo que, varias décadas más tarde, sigue considerando «esa fiebre [*rage*] metafísica de la reapropiación» (Derrida, 2002a: 20) con la que Artaud quiere contrarrestar su sentimiento de desposesión: reapropiación que Derrida interpreta también como «una búsqueda de la salvación»³ (Derrida, 2002b: 25) —en cierto modo «escato-teológica» (Derrida, 1965: 265)— que, para aquel, únicamente se podrá lograr con la creación de un arte total en cuanto «creación pura de la vida» (Derrida, 1965: 261) («No concibo ninguna obra como algo separado de la vida», Artaud, 1976a: 49):

[...] por toda una vertiente de su discurso, [Artaud] destruye una tradición que vive *en* la diferencia, la alienación, lo negativo, sin ver su origen ni su necesidad. Para despertar dicha tradición, Artaud la retrotrae, en suma, a sus propios motivos: la presencia a sí, la unidad, la identidad consigo mismo, lo propio, etc. En este sentido, la «metafísica» de Artaud, en sus momentos más críticos, realiza plenamente la metafísica occidental, su objetivo más profundo y más permanente. Pero, mediante otro giro de su texto, el más difícil, Artaud afirma la ley *cruel* (es decir, en el sentido en el que él entiende esta última palabra, necesaria) de la diferencia; ley, esta vez, de la que se tiene conciencia y que ya no es vivida en la ingenuidad metafísica (Derrida, 1965: 291. Los corchetes son míos)⁴.

² En respuesta a una pregunta de Évelyne Grossman en la entrevista «Artaud, oui...», Derrida explica lo que entiende por «cuerpo doctrinal» (Derrida, 2002b: 24) de Artaud al que, como asegura en otra entrevista anterior, esta vez con J.-M. Olivier, «Artaud et ses doubles», no considera un filósofo sino un pensador (Derrida, 1987).

³ «Sublevado contra Dios, crispado contra la obra, Artaud no renuncia a la salvación. Muy al contrario. La soteriología será la escatología del cuerpo propio» (Derrida, 1965: 273).

⁴ En *Artaud le Moma*, Derrida se refiere de nuevo no sólo a la dimensión «metafísica» del pensamiento de Artaud en su tarea de reapropiación de sí mismo sino también a su rechazo de la técnica —cuestión que no se menciona en los primeros textos derridianos—: «Me produce resistencia, en particular, todo lo que, en esa obra, en nombre del cuerpo propio o del cuerpo sin órgano, en nombre de una reapropiación de sí, está en consonancia con una protesta ecológico-naturalista, con la objeción contra la biotecnología, las reproducciones, los clones, las prótesis, los parásitos, los súcubos, los soportes, los espectros y las inseminaciones artificiales, en resumen, todo lo que es im-propio y que Artaud-Mômo [...] identifica muy rápidamente, en *Pour en finir avec le jugement de dieu*, con América, en 1947» (Derrida, 2002a: 19). Poco antes, en ese mismo texto, Derrida asegura también: «la voz [de Artaud] [...] nos ordena rebelarnos, cueste lo que cueste, contra la representación reproductiva. Mediante la reproducción, bien es cierto, una vez más, de un golpe redoblado, de una repercusión, pero contra la reproducción, contra la reproducción técnica, la reproducción genética o genealógica, nos ordena reafirmar la singularidad del golpe» (Derrida, 2002a: 18). Para estas cuestiones, cfr. asimismo Derrida, 1997.

Muchos años después, en la entrevista «Artaud, oui...», Derrida destaca una vez más esta otra vertiente «cruel»⁵ del *corpus* artaudiano, esto es,

[...] un potente movimiento, interesante por su potencia —no por su lógica, ¡por su potencia!—, por su fuerza explosiva, un potente movimiento para hacer saltar todas las lógicas de apropiación que nos amenazan, que lo amenazaban en la tradición cristiana, en la tradición occidental, en la tradición filosófica que nos ocupa, en la tradición literaria, en la tradición teatral... (Derrida, 2002b: 25).

En efecto, la transgresión de la tradicional metafísica dualista, que privilegia el alma en detrimento del cuerpo y que, subrepticamente, sustenta así la separación de la vida y de la obra, va a manifestarse en Artaud como una llamada a la «destrucción total, pero Consciente y Rebelde» (Artaud, 1967: 173). Una destrucción que atañe tanto a su propia época como a la civilización occidental en su totalidad: esa cultura desvitalizada, enferma y decadente, esclava de un discurso sometido a un sentido ya establecido de antemano («El habla se ha osificado, las palabras, todas las palabras se han helado, están embutidas en su significación, en una terminología esquemática y restringida», Artaud, 1978: 114) y que, al estar separada de la vida, solo puede acarrear una concepción falsa, limitada y perversa de esta y del hombre («Hay que retomar todas nuestras ideas sobre la vida en una época en la que ya nada adhiere a la vida», Artaud, 1978: 10); concepción esta que, a su vez, (se) traduce (en) el pensamiento mediocre del mundo moderno y (en) todas sus «formas de opresión material o espiritual» (Artaud, 1971: 173): «Padecemos una podredumbre, la podredumbre de la Razón» (Artaud, 1976b: 43).

Su deseo de alcanzar una vida plena («Soy un hombre que ha perdido su vida y que intenta por todos los medios hacer que esta recupere su lugar», Artaud, 1976b: 51), su afán de propiedad y de pulcritud («[...] Demasiado he trabajado para ser puro y fuerte / [...] / Demasiado he tratado de tener un cuerpo *propre* [propio/limpio]», Artaud citado por Derrida, 1965: 270. Los corchetes son míos) responden a la necesidad de tratar de paliar ese sentimiento de «*véritable déperdition*» (Artaud, 1976a: 24), de pérdida de sí mismo, de vacío, de impotencia que Artaud experimenta como un sufrimiento cotidiano y que concibe como la usurpación originaria —padeceida asimismo «como mancilla, obscenidad, “guarrada”» (Derrida, 1965: 270)— de su cuerpo, de su pensamiento y de su lengua desde antes incluso de su nacimiento el cual también le fue arrebatado⁶. Como diría Artaud —en palabras de Derrida—:

Desde que tengo relación con mi cuerpo, por consiguiente, desde mi nacimiento, ya no soy mi cuerpo. Desde que tengo un cuerpo, ya no lo soy, por consiguiente, no lo tengo. Esa privación instaure e instruye mi relación con mi vida. Mi cuerpo me ha sido robado, pues, desde siempre. ¿Quién ha podido robarlo sino Otro y cómo ha podido adueñarse de él si no se ha introducido en mi lugar en el vientre de mi madre, si no ha nacido en mi lugar, si no he sido robado al *nacer*, si mi nacimiento no me ha sido sustraído, «como si nacer apestase desde hace tiempo a muerte»? (Derrida, 1965: 268).

⁵ «En esta Crueldad, no se trata ni de sadismo ni de sangre, al menos no de manera exclusiva» (Artaud, 1978: 97) y, un poco más adelante, Artaud añade: «Crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta» (Artaud, 1978: 97-98).

⁶ «[...] la vida no tiene ningún tipo de existencia elegida, consentida, determinada [...] / Resulta ciertamente abyecto ser creado, y vivir, y sentirse hasta en los más mínimos reductos, hasta en las ramificaciones más *impensadas* de nuestro ser, irreductiblemente determinado» (Artaud, 1976b: 26-27).

Son innumerables las ocasiones en las que Artaud expresa esa profunda desposesión y pérdida de su cuerpo, la cual se ve aumentada por los propios órganos que lo dividen y lo reducen a ser un organismo constituido por un conjunto de funciones a cual más alienante⁷: desposesión estrechamente unida a la imposibilidad (que no incapacidad de hecho) de pensar entendida en cuanto no-posesión, im-propiedad⁸ del pensamiento, íntimamente ligada, por su parte, a la sensación de esterilidad que provoca el no tener nada que decir en nombre propio, esto es, a la «irresponsabilidad»⁹ de una palabra que, al no saber de dónde viene, Artaud entiende que tampoco le pertenece («ya no tengo mi lengua», Artaud, 1976a: 101), que desde siempre le ha sido «soufflée», robada, arrebatada y/o inspirada, apuntada, por otro (Derrida, 1965: 261-262)¹⁰. Ese «impoder» del que Artaud le habla a Rivière en sus cartas, precisa Derrida, «es la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino de la respiración de un *souffleur* [soplador/apuntador] que aspira hacia sí y me arrebató aquello mismo que deja que venga a mí y que he creído poder decir *en mi nombre*» (Derrida, 1965: 263. Los corchetes son míos). Ahora

⁷ De ahí que Artaud abogue por un «cuerpo sin órganos»: «El hombre está enfermo porque está mal construido. / Es preciso decidirse a desnudarlo para rascarle ese animáculo que lo acribilla mortalmente, / dios, / y con dios / sus órganos. / [...] cuando le hayáis hecho un cuerpo sin órganos, entonces lo habréis liberado de todos sus automatismos y devuelto a su verdadera libertad» (Artaud, 1974b: 104); por una vida liberada de las funciones orgánicas: «Abrir la boca, es brindarse a los miasmas. / Así que ¡nada de boca! / Ni boca, / ni lengua, / ni dientes, / ni laringe, / ni esófago, / ni estómago, / ni vientre, / ni ano. / Reconstruiré al hombre que soy» (Artaud citado por Derrida, 1965: 280). En otro texto, Artaud asegura asimismo: «El cuerpo es el cuerpo, / está solo / y no necesita órganos, / el cuerpo nunca es un organismo, / los organismos son los enemigos del cuerpo, / las cosas que hacemos / ocurren solas / sin la ayuda de ningún órgano, / todo órgano es un parásito [...]» (Artaud, 1974b: 287). Y Derrida precisa: «La *organización* es la articulación, el ensamblaje de las funciones o de los miembros [...], el trabajo y el juego de su diferenciación. Esta constituye a la vez el conjunto de miembros y el desmembramiento de mí (cuerpo) propio. Artaud recela, de un tirón, del cuerpo articulado lo mismo que recela del lenguaje articulado, del miembro como palabra, por una sola y misma razón. Porque la articulación es la estructura de mi cuerpo y la estructura siempre es estructura de expropiación. La división del cuerpo en órganos, la diferencia interna de la carne abre la carencia mediante la cual el cuerpo se ausenta de sí mismo haciéndose pasar por el espíritu, creyéndose el espíritu» (Derrida, 1965: 279). Por otra parte, también explica que el hecho de que los órganos se conviertan en el lugar de la desposesión, de la pérdida del cuerpo y, por consiguiente, en otros de los enemigos más encarnizados y más repulsivos para Artaud («no hay nada más inútil que un órgano», Artaud, 1974b: 104), se debe a que «su centro siempre tiene la forma del orificio. El órgano funciona siempre como apertura» (Derrida, 1965: 280).

⁸ Carencia que Artaud describe como «la separación anormal de los elementos del pensamiento», como «ese debilitamiento constante de mi pensamiento», como un «desfondamiento central del alma, [...] una especie de erosión, esencial y fugaz a la vez, del pensamiento» (Artaud, 1976a: 28) que experimenta a modo de un dolor mental y físico, de «un doloroso estado de pensamiento» (Artaud, 1976a: 27) ya que «el verdadero dolor es sentir dentro de uno desplazarse su pensamiento» (Artaud, 1976a: 97).

⁹ «En cierto modo, la responsabilidad de la escritura, de lo que llamamos creación en general, se experimenta siempre como un hueco a partir de un vacío —una especie de *kénosis* de la escritura—, de modo tal que, en el fondo, lo que habría que decir no existiría antes del *acto* de decir; porque si el contenido de lo que hubiese que decir existiese previamente, no habría, por un lado, ninguna responsabilidad *que* asumir, ningún riesgo, y, por otro lado, veríamos reconstruirse al mismo tiempo la dicotomía y la jerarquía entre el autor, el texto y la escena. El autor controla, sabe lo que quiere decir y *dicta*: se dicta a sí mismo y, por consiguiente, escribe bajo el dictado y la autoridad del autor que sabe lo que quiere decir» (Derrida, 2004: 35).

¹⁰ En la entrevista «Les voix d'Artaud», Derrida alude de nuevo a esa «*parole soufflée*» recordando que «en el sentido equívoco de este epíteto, [dicha palabra] no dejaba de tener relación con las cartas a Jacques Rivière. Mi palabra me es “arrebatada”, dice Artaud, y esa experiencia del desposeimiento, de la expropiación, es una protesta *ambigua* [...]. Esa expropiación es a la vez un sufrimiento y, al mismo tiempo, en el proceso de la escritura, es lo que constituye la voz, el clamor de Artaud. En esa ambigüedad de la palabra *soufflée* (a la vez *dictada* por un apuntador y *arrebatada*, arrancada), había ciertamente una relación con lo que fue la experiencia primera que Artaud confió a Jacques Rivière» (Derrida, 2004: 35. Los corchetes son míos).

bien, Artaud no deja de reconocer que «CIERTAMENTE LA INSPIRACIÓN EXISTE» (Artaud, 1976a: 90):

A aquella inspiración de deperdición y de desposesión, [Artaud] le opone una buena inspiración, esa precisamente de la que carece la inspiración como carencia. La buena inspiración es el soplo-respiración [*souffle*] de la vida que no se deja dictar nada porque no lee y porque precede a cualquier texto. Sopl-respiración que tomaría posesión de sí en un lugar en donde la propiedad aún no sería el robo. Inspiración que me restablecería a una verdadera comunicación conmigo mismo y me devolvería la palabra (Derrida, 1965: 266. Los corchetes son míos).

Pero, ¿qué o quién es exactamente eso o ese otro que desposee al hombre de sí mismo? ¿Quién o qué es «ese gran Otro invisible» (Derrida, 1965: 269)? Artaud habla con frecuencia de «sortilegios», de «hechizos», de «maleficios» (que, en algunos textos, interpreta como auténticas sesiones de magia, incluso de magia negra) para referirse a aquello que, asegura Derrida, experimenta como una gran confabulación en la que participa

[...] toda la máquina social, médica, psiquiátrica, judicial, política, ideológica, es decir, un entramado filosófico-político que se ha aliado con unas fuerzas más oscuras para reducir a ese relámpago viviente a ser un cuerpo herido, torturado, desgarrado, drogado, electrocutado sobre todo, por un sufrimiento sin nombre, una pasión innombrable (Derrida, 2002a: 20).

Ahora bien, el hechizo por excelencia al que, para Artaud, está sometido el hombre es la religión. Dios será, por lo tanto, el principal «hechicero», el instigador de todos los robos y desposesiones, de todos los maleficios: «La superstición es [...] la esencia de nuestra relación con Dios, de nuestra persecución por el gran furtivo» (Derrida, 1965: 275). Dios, ese «gran furtivo», es el usurpador que originariamente le arrebató al hombre su nacimiento, su cuerpo, su pensamiento, su palabra, en definitiva, su vida: «Dios es [...] el nombre propio de aquello que nos priva de nuestra propia naturaleza, de nuestro propio nacimiento y que, posteriormente, a escondidas, siempre habrá hablado antes que nosotros. Es la diferencia que se introduce como mi muerte entre yo y yo» (Derrida, 1965: 269-270). Muchos años más tarde, en la entrevista «Les voix d'Artaud», Derrida añade:

Lo que, en efecto, resulta sorprendente en Artaud, en esa lucha cuerpo a cuerpo con lo que llama «dios», es que no se trata simplemente de un discurso más sobre la muerte de Dios, una teología o una ateología. Hay una puesta en funcionamiento y una puesta en acto, por medio de la escritura, no de una muerte de Dios sino de un asesinato interminable de Dios, lo cual supone finalmente un dios mucho más persecutor de lo que lo es para los creyentes o para los ateos. Yo creo que Artaud no era ni creyente ni ateo. Tenía cuentas pendientes con lo que llama «dios» y al que se le pueden encontrar todo tipo de sustituciones metonímicas. No pudo prescindir del nombre de Dios, pero ¿a qué llama «dios» en sus imprecaciones? ¿Contra quién la toma, por quién toma a Dios cuando lo nombra? [...] Se trata de una interpelación, Artaud interpela a Dios, se dirige a él de manera provocadora, volviéndose hacia él o dándole la espalda. Esto, evidentemente, tiene unos efectos —no quiero decir «ateológicos» porque eso desembocaría en toda una serie de cosas que no son de Artaud—, pero unos efectos de exterminio de aquello a lo que el nombre de Dios habría dado lugar, de aquello que se habrá podido nombrar como Dios en la tradición cristiana occidental (Derrida, 2004: 36).

Al rebelarse contra todas esas conspiraciones y expropiaciones, Artaud explica su objetivo: «Ya no tengo más que una ocupación, rehacerme» (Artaud, 1976a: 97)¹¹. Rehacerse, a saber, lograr que el pensamiento, la lengua y el cuerpo estén íntimamente unidos a la vida. Pues el pensamiento únicamente puede ser un «impulso para pensar» (Artaud, 1976a: 28), esto es, esa actividad siempre incabada que no es sino la vida misma, la «fuerza de vida»: «A esto es a lo que llamo la Carne. No separo mi pensamiento de mi vida. Rehago con cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne» (Artaud, 1976b: 50):

Una metafísica de la carne que determina al ser como vida, al espíritu como cuerpo propio, pensamiento no separado, espíritu «oscuro» [...], tal es el rasgo continuo y siempre desapercibido que vincula *Le Théâtre et son Double* con las primeras obras y con el tema del impoder. Esta metafísica de la carne también está dominada por la angustia de la desposesión, la experiencia de la vida perdida, del pensamiento separado, del cuerpo exiliado lejos del espíritu. Ese es el primer grito (Derrida, 1965, 267).

Dicho de otra manera, para Artaud, habremos de ser nuestro pensamiento en lugar de expresarlo, habremos de escribirnos en lugar de escribir sin más, habremos de convertirnos en nuestras propias palabras (esto es, en un lenguaje en movimiento que pasa por la garganta, en una voz que no es verbo sino soplo-respiración [*souffle*] que pertenece a la carne) en lugar de estar sometidos a ellas: «Cuando vivo, no siento que vivo. Pero cuando actúo, ahí es donde siento que existo» (Artaud, 1978: 145).

El teatro de la crueldad —que «no es el símbolo de un vacío ausente, / de una espantosa incapacidad de realizarse en nuestra vida de hombre. / Es la afirmación de una terrible y, por lo demás, ineludible necesidad» (Artaud, 1974b: 110)— supone así, para Artaud, una auténtica liberación del hombre, una recuperación y reapropiación de sí mismo (esto es, de su cuerpo, de su pensamiento y de su lengua) que da lugar a un nuevo nacimiento, un nacimiento radicalmente diferente del anterior y que le pertenece totalmente ya que, en este caso, es su propia voluntad la que se lo dicta. Al afirmar que ha nacido de sí mismo: «Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre, / y yo; / nivelador del imbécil periplo en el que se enreda el engendramiento; / el periplo papá-mamá / y la criatura» (Artaud, 1974a: 77), Artaud destruye también, de paso, esa pareja «padre-madre» que tanto detesta¹²:

Lo que Artaud quiere hacer no es reconstruir un sujeto no alienado sino volver a una escena más originaria que tiene que ver con el nacimiento y con el simulacro del nombre propio que permite a la sociedad identificar a los sujetos. Es preciso volver más acá de esa escena de la alienación: se trata de la «escena del *subjectile*» [...] (Derrida, 1987)¹³.

¹¹ En la lucha por reconstruirse a sí mismo, por restablecer su unidad, su identidad, su integridad, por recobrar la propiedad de su pensamiento, de su lengua de su cuerpo y de su vida, Artaud contempla asimismo distintas posibles vías de liberación —sobre las cuales no podré extenderme aquí— que, no obstante, no terminan siendo sino momentáneas (como el uso de estupefacientes) o engañosas (como el suicidio).

¹² Ese aborrecimiento queda perfectamente explicitado en el apartado de *Artaud le Môme* titulado, muy elocuentemente, «L'Exécration du père-mère» al igual que un dibujo suyo fechado en abril de 1946.

¹³ Justo antes, Derrida se pregunta: «¿Ahora bien, acaso se puede hablar de alienación? Utilizaré esta palabra con prudencia. La alienación supone que hay un sujeto, y que el sujeto es desposeído de todo aquello que es suyo propio. Sin embargo, todos estos movimientos de fuerza [...] son en cierto modo anteriores a la constitución de una subjetividad. El sujeto se constituye o se identifica a partir de ese robo. El sujeto mismo es robado. A partir de esa expropiación es como se instaura el sujeto» (Derrida, 1987).

Sobre la cuestión del *subjectile* volveré más adelante. En cualquier caso, como afirma Derrida: «Artaud no emprende ni una renovación, ni una crítica, ni un nuevo cuestionamiento del teatro clásico: pretende destruir efectiva, activa y no teóricamente la civilización occidental, sus religiones, la totalidad de la filosofía» (Derrida, 1965: 283), con vistas a recobrar el Peligro y el Devenir (Derrida, 1965: 285) ya que «es preciso restaurar, contra el pacto de miedo que da nacimiento al hombre y a Dios, la unidad del mal y de la vida, de lo satánico y de lo divino [...]» (Derrida, 1966: 357 n. 2), la prolongación de lo concreto y de lo abstracto.

Para lograr (en consonancia con el teatro oriental, el balinés más concretamente, y frente al teatro occidental, esa «especie de mundo helado» [Artaud, 1978: 43] «que somete la puesta en escena y la realización, es decir, todo aquello que, en él, es específicamente teatral, al texto» [Artaud, 1978: 39] y se concibe como un arte desinteresado, esto es, para Artaud: un espectáculo superficial y sin consecuencias, un teatro falso, incompleto y blandengue) ese teatro de la crueldad entendido como «una suerte de operación mágica» (Artaud, 1961: 28) con valor y alcance de revelación; como arte total, libre de un funcionamiento y de una diferenciación orgánicos¹⁴; como creación continua o «metafísica activa», «metafísica en actividad» (Artaud, 1978: 43), metafísica de la carne que, en dicho teatro, se explicitará mediante la presencia física del cuerpo danzante y glorioso, a saber, sin órganos, del actor; como manifestación de la totalidad humana y cósmica que, por su profundo dinamismo y fuerza creadora, es capaz de producir al hombre manifestando su cuerpo y, con él, la totalidad de su pensamiento; en resumen, para realizar «la vieja idea, en el fondo nunca cumplida, de un espectáculo integral» (Artaud, 1961: 34), la escena —liberada del sometimiento a la dictadura del texto del autor teatral y, así también, del lenguaje articulado— ha de ser la prolongación de la vida, «una suerte de acontecimiento» (Artaud, 1961: 11), un acontecimiento cada vez único que no se puede volver a repetir en ningún caso.

Ni repetición¹⁵ ni, por consiguiente, representación¹⁶: «Nada de espectáculo representación, / de una noche para otra es preciso que una obra de teatro se mueva, que la obra se mueva» (Artaud, 1974b: 235). Solo así es como el espectador, el público, «ya no saldrá intacto de ahí dentro»; ya no podrá ir al teatro a pasar simplemente un rato agradable sino «como va al cirujano o al dentista» (Artaud, 1961: 14); ya no podrá permanecer pasivo —«si el texto no sirve para hacer que el espectador salte en su silla, ¿para qué sirve?» (Artaud, 1961: 56)— contemplando, sin tomar parte en él, un espectáculo que

¹⁴ En el teatro de la crueldad Artaud también propugna «la reducción del órgano» (Derrida, 1965: 277) suprimiendo «los límites que recorren la teatralidad clásica (representado/representante, significado/significante, autor/director teatral, actores/espectadores, escena/sala, texto/interpretación, etc.) [que] eran prohibiciones ético-metafísicas, arrugas, muecas, rictus, síntomas del miedo ante el peligro de la fiesta. En el espacio de la fiesta abierto por la transgresión, la distancia de la representación ya no debería poder extenderse» (Derrida, 1966: 359. Los corchetes son míos).

¹⁵ «Artaud quiso borrar la repetición en general. Para él, la repetición era el mal [...]. La repetición separa de sí misma la fuerza, la presencia, la vida. Esa separación es el gesto económico y calculador de lo que se difiere para resguardarse, de lo que reserva el gasto y cede ante el miedo. Ese poder de repetición ha dominado todo lo que Artaud ha querido destruir y tiene varios nombres: Dios, el Ser, la Dialéctica» (Derrida, 1966: 361).

¹⁶ «No hay nada que aborrezca y que deteste tanto como esa idea de espectáculo, de representación, / por consiguiente, de virtualidad, de no-realidad, / sujeta a todo lo que se produce y se expone» (Artaud, 1974b: 258). Por su parte, Derrida asegura: «El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que esta tiene de irrepresentable. La vida es el origen no representable de la representación» (Derrida, 1966: 343).

se desarrolla ante sus ojos. Solo así entenderá que, de no haber asistido ese día al teatro, se habría perdido un acontecimiento irrepetible que le concierne.

Sin embargo, el hecho de que Artaud quiera «borrar» la repetición y la representación no significa en modo alguno que el teatro de la crueldad esté regido por una improvisación anárquica o por una inspiración caprichosa, ya sea esta la del director teatral y/o la de los actores. Por el contrario, en este teatro, todo ha de estar prescrito y previsto de una manera rigurosa y cruel, esto es, necesaria. Y, por eso mismo, requiere un nuevo lenguaje y una nueva escritura: «la más rigurosa, la más imperiosa, la más regulada, la más matemática, la más formal» (Derrida, 1965: 286).

Ahora bien, Artaud no le declara la guerra únicamente al lenguaje articulado, ese lenguaje restrictivo y falso —al que compara a su vez con la división de los órganos en el cuerpo—, que solo sabe expresarse en un discurso regido por unas leyes sintácticas y gramaticales así como por un sentido previamente establecido. También se rebela —quizá debido, precisamente, a «la pasión, la pulsión de la escritura y sin duda ya de la puesta en escena» (Derrida, 2004: 34-35) que Artaud nunca dejó de experimentar— contra la sacralidad de lo escrito, dominado por esas mismas normas y fundamento, según él, de toda la cultura de Occidente: contra el libro, esa forma muerta que fija las palabras y deseca el pensamiento; contra esa literatura que le asquea: una literatura falsa, artificial y superflua, puro entretenimiento intelectual que no obedece a ninguna exigencia interna, que no responde a ninguna experiencia realmente trágica y que constituye así, para Artaud, un insulto inadmisibles a la experiencia verdaderamente trágica del sufrimiento del que ha de nacer la auténtica literatura.

Aunque, en una primera época, Artaud suele ser bastante respetuoso con las estructuras gramaticales tradicionales empleando asimismo un vocabulario relativamente corriente, no por eso deja nunca de «reivindica[r] [...] el derecho a hacer añicos el sentido usual del lenguaje, a romper de una vez la armadura, a hacer saltar el corsé, a volver, por fin, a los orígenes etimológicos de la lengua que, a través de unos conceptos abstractos, evocan siempre una noción concreta» (Artaud, 1978: 97. Los corchetes son míos). Poco a poco, cada vez con mayor insistencia, Artaud va a ir introduciendo así tanto en sus escritos (incluso en aquellos en apariencia más considerados con la sintaxis y con la lengua) como en la escena del teatro de la crueldad y también, como veremos más adelante, en sus dibujos, toda una serie de vocablos constituidos por aliteraciones y onomatopeyas que, aisladamente, carecen sin duda de significado pero que, de golpe, cobran sentido dentro de un conjunto rítmico. Como explica Derrida:

[...] la protesta contra la letra había sido desde siempre la primera preocupación de Artaud. Protesta contra la letra muerta que se ausenta lejos del soplo-respiración y de la carne. Artaud había soñado, en un primer momento, con una grafía que no partiese a la deriva, con una inscripción no separada: encarnación de la letra y tatuaje sangrante (Derrida, 1965: 281).

Tatuaje, inscripción grabada directamente en la carne «por medio de unas palabras introducidas a cuchillo en la carnación que permanece» (Artaud, 1976a: 8). Ahora bien, el tatuaje —Artaud hablará también del «estigma» como sustituto del discurso— hace que la escena enmudezca. Finalmente, «el

espíritu de los jeroglíficos más antiguos presidirá a la creación de este lenguaje teatral puro» (Artaud, 1978: 120)¹⁷.

En la escena del teatro de la crueldad, que ya no se rige por ningún texto preestablecido, el nuevo lenguaje estará compuesto por una gran variedad de manifestaciones: gritos, entonaciones, sonidos, que irán a su vez acompañados de otros tantos gestos y movimientos (entre los que hay que destacar la danza), dando así lugar a un lenguaje espacial, físico, concreto y material pero asimismo inconsciente¹⁸, que llenará el escenario de jeroglíficos. Un lenguaje que, al asemejarse también al soplo-respiración, a esa suerte de *voix-souffle* («el idioma primitivo proferido por el hombre se confundía con el poder orgánico del soplo-respiración», Artaud, 1971: 237), al grito que el sufrimiento le arranca al cuerpo, expresará el dinamismo interno del mismo, su constitución necesariamente dolorosa, proclamando la vida y el cuerpo «propios», obligando a pensar lo desconocido, lo que todavía no ha sido pensado y poniendo así de manifiesto que lo que exige ser expresado desborda las palabras y que, «más allá de la lengua codificada, más allá de su gramática y de su semántica instituida» (Derrida, 2002a: 83), hay un ámbito de significación refractario a someterse a las leyes del discurso, a la lógica del lenguaje articulado tradicional. En «La parole soufflée», Derrida asegura:

Habiendo preferido siempre el grito al escrito, Artaud quiere elaborar ahora una rigurosa escritura del grito y un sistema codificado de onomatopeyas, de expresiones y de gestos, verdadera pasigrafía teatral que, más allá de las lenguas empíricas, lleva consigo una gramática universal de la crueldad (Derrida, 1965: 287).

Dos décadas más tarde, en sus textos sobre los dibujos de Artaud, Derrida va a hablar, esta vez, de «glosolalias»¹⁹ (Derrida, 1986, 1987, 1997) en cuanto «experiencia de lo intraducible» (Derrida, 1987) —de lo intraducible de una lengua «anterior al nacimiento», al lenguaje articulado—; de «glosopoiesis» (Derrida, 2002a: 46); de un «renacimiento glosolálico o glosopoético de la lengua» (Derrida, 2002a: 20).

En la experiencia de los dibujos es donde [Artaud] destruye la autoridad del lenguaje articulado para pasar a la glosolalia. La gramática, la sintaxis, la lengua francesa (todo lo que regenta cierto tipo de lenguaje literario) son de nuevo violentamente puestas en tela de juicio. Dibujar, para él, no es únicamente representar

¹⁷ «Era preciso, mediante la escritura convertida en carne, mediante el jeroglífico teatral, destruir el doble, borrar la escritura *apó-crifa* que, arrebatándome el ser como vida, me mantenía a distancia de la fuerza oculta. Ahora el discurso puede reunirse con su nacimiento en una perfecta y permanente presencia a sí» (Derrida, 1965: 289). No sin dejar de precisar que, «al decir jeroglífico, Artaud piensa únicamente en el *principio* de las escrituras denominadas jeroglíficas que, como es sabido, no ignoran *de hecho* el fonetismo», Derrida puntualiza: «esta vez, no solo la escritura ya no será la transcripción del habla, no solo será la escritura *del* cuerpo mismo sino que se producirá, en los movimientos del teatro, de acuerdo con las reglas del jeroglífico, de un sistema de signos en donde ya no rige la institución de la voz» (Derrida, 1965: 287).

¹⁸ «Si hacemos teatro no es para interpretar unas obras sino para llegar a que todo lo que hay de oscuro en el espíritu, de escondido, de irrevelado se manifieste en una suerte de proyección material, real. No tratamos de producir, como hasta aquí ha ocurrido, la ilusión de lo que no es sino, por el contrario, de hacer que aparezca ante las miradas un determinado número de cuadros, de imágenes indestructibles, indescritibles que le hablarán directamente al espíritu» (Artaud, 1961: 22).

¹⁹ Según la definición del diccionario de la RAE, en psiquiatría, «glosolalia» designa el «lenguaje ininteligible, compuesto por palabras inventadas y secuencias rítmicas y repetitivas, propio del habla infantil, y también común en estados de trance o en ciertos cuadros psicopatológicos». Por su parte, *Le Petit Robert* francés ofrece la siguiente definición: «Lenguaje personal utilizado por ciertos psicópatas o con un fin lúdico, constituido por neologismos organizados de acuerdo con una sintaxis rudimentaria».

algo con trazos, también es someter la lengua misma a una suerte de temblor de tierra (Derrida, 1987. Los corchetes son míos).

Cuando Artaud empieza a pintar, su técnica es bastante buena, disciplinada y convencional. Ahora bien, hacia 1937, se inicia una etapa (que ya durará hasta su muerte) que Derrida califica como «el tiempo de la insurrección, la mutación creadora, la sublevación sísmica» (Derrida, 2002a: 69) contra «las normas del arte, la autoridad del bien-dibujar, el sistema de las Bellas Artes (todo aquello que [Artaud] denomina también el “principio del dibujo”» (Derrida, 1987. Los corchetes son míos). Es la época del «pictograma», el cual «designará en adelante esa desestabilización hecha obra» (Derrida, 1986: 66)²⁰ y dará lugar «a una potente, genial y abundante progenitura gráfica» que se sitúa «bajo el signo del Mómo²¹ y de la torpeza simulada o sarcástica» (Derrida, 2002a: 70).

Al principio de dicha etapa, Artaud se dedica básicamente a crear una multitud de grisgrís —o pequeños amuletos— que denomina «*sorts*», «*sort(ilegio)s*»²² —cada uno de ellos fechados, firmados, únicos, irremplazables—, con vistas a proferir promesas o amenazas a destinatarios reales, a producir «efectos psicúrgicos o mágicos» (Derrida, 2002a: 71) en ellos así como en cualquier posible espectador anónimo. En estos *Sort(ilegio)s* que, por lo demás, también pueden convertirse a su vez en «contra-sortilegios» (Derrida, 1987) —esto es, en exorcismos, en antídotos contra otros maleficios o conjuros malignos: «Artaud lo escribe por lo menos dos veces, el *Sort(ilegio)* “rompe cualquier hechizo”» (Derrida, 2002a: 73)—, se entremezclan el dibujo, la escritura, la glosolalia así como toda una serie de misiles, de «projectiles como son la punta del lápiz, la cerilla, el cigarrillo, etc.» (Derrida, 1987), «la pulsión incisiva del grafito» (Derrida, 1986: 88) y que, a golpes siempre, cada vez, únicos e irrepetibles —«golpe “de la lengua”» (Derrida, 1986: 88), «disparos de fusil [...] golpes de carboncillo», «impactos de rayo» [«*coups de fusil [...] coups de fusain*», «*de foudre*»], Derrida, 2002a: 23, 72)—, Artaud asesta, arroja, proyecta directamente en/sobre el dibujo y su soporte (el *subjectile*) con el fin de atentar contra ellos perforándolos, agujereándolos, quemándolos —provocando así otros tantos orificios (esos lugares de paso para el nacimiento y la excreción, es decir también para el robo y la desposesión)—, destacando así también, de paso, «la precaria caducidad de la obra» (Derrida, 1986: 59):

²⁰ El diccionario de la RAE da la siguiente definición del término «pictograma»: «Signo de la escritura de figuras o símbolos». *El Petit Robert* es algo más explícito diciendo que se trata de «un dibujo figurativo estilizado que funciona como un signo en una lengua escrita y que no transcribe la lengua oral». Derrida, por su parte, precisa: «Yo propondría desviar un poco el término pictograma para designar ese [*sic*] obra en el cual la pintura —el color, incluso negro—, el dibujo y la escritura no toleran el tabique de ninguna partición, ni la de las artes, ni la de los géneros, ni la de los soportes o de las sustancias» (Derrida, 1986: 65. Los corchetes son míos). Lo mismo que ocurre con el lenguaje del teatro de la crueldad. Un poco más adelante, Derrida añade: «Aunque se reconozcan en él ensamblajes de palabras, las frases injertadas surgen como motivos inductores, trayectos sonoros y gráficos y no solo como oraciones. Una vez proyectadas, desestabilizan la oración, es decir, cierta relación histórica entre el sujeto, el objeto y el *subjectile*. Una relación de representación. Pictograma designará en adelante esa desestabilización hecha obra» (Derrida, 1986: 66). Para un desarrollo más completo del «pictograma» artaudiano, Cfr. Derrida, 1986: *passim*.

²¹ Para las distintas acepciones del apodo «Mómo» que Artaud se da a sí mismo, cfr. Derrida, 2002a: 42-47. Por otra parte, tampoco Artaud dejará de reivindicar —mientras este resista a la conceptualización— el sustantivo francés «*ART*» formado por la primera sílaba de su apellido, la cual también utiliza, en otras ocasiones, para los mARTillazos que distribuye a diestro y siniestro. Y tampoco se resiste a jugar con las vocales A/O(AU) de su apellido. Para todo ello, cfr. Derrida, 2002a: 83, 87.

²² Traduzco los «*Sort(s)*» por «*Sort(ilegio)s*» porque eso me permite mantener de alguna manera, en castellano, el término francés que Artaud utiliza —casi siempre con mayúscula— tan a menudo para describir sus grisgrís.

[...] ese motivo del bombardeo, de la detonación, de la entonación impactaba no solo todo el texto de Artaud sino, en particular, sus textos sobre la pintura o en esta. La configuración de lo que es proyectado [*jeté*], del proyectil que estalla, que explota como el rayo. Lo que he tratado de analizar del *subjectile* tiene relación con este movimiento del proyectar [*jeter*]. «Antes» del sujeto, antes del objeto, antes del ser mismo, hay esa proyección o ese malecón [*jetée*] (Derrida, 1987. Los corchetes y las cursivas son míos)²³.

Tras varios años dedicados a una serie de cuadros o, mejor dicho, de «pictogramas» — deliberadamente mal dibujados a lápiz y, a veces, con tizas de colores— en los que probablemente ya no se aprecian quemaduras ni agujeros reales pero sí «rastros», imágenes pintadas, de proyectiles y explosiones, viene (durante los últimos años de la vida de Artaud) una serie de (auto)retratos —género que ya practicó en su primera etapa más convencional— en los que Artaud acentúa, ahora, la desfiguración del rostro humano:

El retrato, en Artaud, no es un ejemplo entre otros dentro de la serie de sus dibujos. [...] hay una suerte de guerra alrededor del rostro. La desfiguración no está destinada a recuperar el verdadero rostro de antes de la expropiación [...] sino una visión de esa lucha que se desencadena en el rostro mismo a través de sus orificios: los ojos, la boca, la nariz, las orejas. Toda esa atención a los orificios del rostro también es, en él, una dramaturgia de la execración, del nacimiento. ¿Qué es lo que ocurre? Esos robos tendrán lugar en los orificios. [...] Por otra parte, esa pasión por el rostro no carece de relación con toda la tragedia de Artaud en torno a la identidad, al nombre propio o a su propio nombre (Derrida, 1987)²⁴.

A lo largo de este artículo, he mencionado en varias ocasiones la cuestión del «*subjectile*». Ha llegado sin duda el momento de abordarla. El *subjectile*, término antiguo y técnico (para designar el «soporte» en pintura) que Artaud utiliza en tres ocasiones imprimiéndole cierto giro (Derrida, 1987) y que Derrida reinterpreta a su vez, mantiene cierta analogía con la *chôra* platónica (Derrida, 1987), pero únicamente en la medida en que se trata, como aquella, de un receptáculo universal²⁵ heterogéneo, neutro e indiferente que se sustrae a toda determinación. Por otra parte, el *subjectile* no es ningún *parergon* (antes bien, es su denuncia): ni abajo ni arriba, ni dentro ni fuera, en tensión permanente entre lo yacente y lo eyectado, el *subjectile* oscila entre (ser) el soporte y/o el cuerpo mismo de esa obra que

²³ Cf. también, para todos estos motivos de los bombardeos, las detonaciones, etc., Derrida, 1986: *passim*.

²⁴ «Por un lado, en primer lugar, [Artaud] desfigura para grabar, para levantar acta, para archivar. Levantando acta de la desfiguración que se ha producido por el efecto del mal, del robo, de la expropiación, etc. Dado que el rostro del hombre ha sido desfigurado, él quiere reconstruir constantemente el rostro del hombre. Hay un texto [...] sobre el “Rostro humano”. Artaud levanta acta de una desfiguración que ha tenido lugar: por violación, por violencia, por crimen, ha habido una desfiguración. Ahora bien, para levantar acta de esa desfiguración que ha tenido lugar, que ha privado al semblante de su verdad en cierto modo, ha de consignar dicha desfiguración pero igualmente producir otra o, en todo caso, producir algo que se parecerá a una desfiguración del mismo tipo en el retrato que hace, que dibuja. / Y, después, está la desfiguración que pretende provocar, producir, en aquel que mira: hay que cambiar de cara para ver esas caras en cierto modo. Tenéis que cambiar vuestro ojo, voy a cambiar vuestro ojo. No: tenéis que cambiar vuestro ojo, en el sentido de una ley moral, sino: mi obra debe tener sobre vosotros un efecto tal que vuestro rostro cambiará. No se trata de mirar los cuadros en un museo sino de cambiar de cara, por consiguiente, de cambiar de cuerpo. Lo que hace tres configuraciones con estatus diferentes. Eso es otra desfiguración. No diremos otra “transfiguración”, porque no se trata de cambiar la carne sublimándola sino que es una transfiguración que hay que producir del lado de aquel al que se denominaba el mirón o el espectador. Ya no será un mirón o un espectador sino alguien que, en el cuerpo a cuerpo con el retrato, verá sus propios rasgos transformados. Ya no se llamará “transfiguración” porque la palabra es peligrosa, idealizante, aunque... ¿por qué no?» (Derrida, 2002b: 32-33. Los corchetes son míos). Cfr. asimismo, Derrida, 2002a: 58-62. Recuérdese, por otra parte, lo ya dicho anteriormente acerca de los orificios y de la execración del padre-madre».

²⁵ Cfr. Derrida, J. (1993), *Khôra*. Paris, Galilée, *passim* y Platón (1992), «Timeo», en *Diálogos. Obra Completa*, Vol. VI. Madrid, Gredos.

se inscribe directamente [«à même»] en él. Obra que, en cierto modo, con su fingida, provocadora y reivindicada impericia, con sus contínuas y calculadas torpezas, Artaud arroja, pro-yecta, en ese *subjectile*, sobre ese *subjectile* que en ocasiones se interpone al dibujo y ofrece resistencia, no borrándose nunca del todo y convirtiéndose así también, poco a poco, en la figura de lo «Otro»: lo «supuestamente opuesto» pero, sobre todo, «la parte adversa». En este sentido, el *subjectile* es el lugar de «incubación» de la obra nonata y ya de antemano expropiada, el «lugar portador de todos los secuaces, súcubos e íncubos, representantes de todos los representantes de la violación que hay que contrarrestar». Por eso, Artaud no tiene más remedio que «forcener le *subjectile*» (como indica el título del libro de Derrida), esto es —como ya se ha visto antes—, forzarlo, frenarlo, atacarlo, agredirlo pero, al mismo tiempo, tampoco puede dejar de conservarlo, protegerlo, cuidarlo; de reparar, curar, suturar, cauterizar los golpes y las heridas que le inflige a ese *subjectile* que también es, por otra parte, el «lugar de nacimiento», el lugar que acoge, que brinda hospitalidad a esa obra todavía nonata, en ciernes, que «hay que hacer que nazca» (Derrida, 1987. Cfr. asimismo Derrida, 1986: 99)²⁶. Esta es la ambigüedad, la duplicidad, constitutiva del *subjectile*. Lo mismo que es ambigua la obra sin obra artaudiana. ¿Y el museo? A estas dos últimas cuestiones solo podré dedicarles unas pocas líneas.

«Lo que habéis considerado mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo, esos deshechos del alma que el hombre normal no considera de recibo», aseguraba ya en 1925, en *Le Pèse-Nerfs* (Artaud, 1976a: 94), un Artaud que siempre ha sentido y percibido sus «obras» como objetos que (ya-todavía) no le pertenecen, que (ya-todavía) son ajenos a él: excrementos²⁷, restos inertes, otras tantas tumbas —como muestra, por ejemplo, el dibujo titulado «Le théâtre de la cruauté» (marzo 1946)—, tumbas de todo aquello que pasa por un orificio, que nace ya expropiado de antemano... como expropiado siente estar Artaud de sus «obras». Pero si, por una parte, Artaud quiere destruir el concepto de obra, por otra parte, no deja de crear una obra que, a su vez, se niega a sí misma: obra sin obra, sin huella, sin diferencia.

²⁶ En «Artaud et ses doubles», Derrida precisa: «Todo esto remite a lo no-nato. Artaud fuerza o viola, en varias ocasiones, este término para hacer que diga a la vez lo que ya está dado al nacer y lo que todavía no ha nacido. Y que hay que hacer que nazca. La escena del *subjectile* es también la escena de una obstetricia: es una escena de parto [*couches*]. Por un lado, evidentemente, la capa [*couche*] de pintura que se extiende sobre el *subjectile*, pero también el lecho [*couche*] [...] (el *subjectile* es asimismo una cama sobre la que uno se acuesta y bajo la cual los súcubos, esas potencias malignas, vienen a vampirizar al hombre). Es también el alumbramiento [*couches*] del nacimiento. Pero igualmente los pañales del bebé (ese tejido de papel que se coloca entre las piernas de la criatura y en el que los excrementos vienen a depositarse, a la vez como agresiones y como regalos). Hay todos estos estratos [*couches*] de *couches*, que no se dejan totalizar... / [...] La asociación constante, con un simple guión, del Padre y de la Madre tiene una relación muy evidente con una estructura que denomino “útero-fálica”. Y, en lugar del falo y del útero amalgamados, se busca ese nuevo nacimiento (para un nuevo cuerpo). Es preciso renacer. El *subjectile* está loco de nacimiento: sueña locamente con un nuevo nacimiento y, al mismo tiempo, está loco desde que nace» (Derrida, 1987). Al emular la escena originaria del nacimiento, el *subjectile* hará, pues, asimismo las veces de «la matriz o el patricio [*patrice*], el padre-madre, el par del padre-madre» (Derrida, 2002a: 27. Los corchetes son míos).

²⁷ «[...] la historia de Dios como genealogía del valor arrebatado se recita como la historia de la defecación», señala Derrida, añadiendo poco después: «La historia de Dios es, por consiguiente, la historia de la Obra como excremento. La escatología misma. La obra, lo mismo que el excremento, supone la separación y se produce ahí. Procede, pues, del espíritu separado del cuerpo puro. Aquella es una cosa del espíritu y recuperar un cuerpo sin mácula es rehacerse un cuerpo sin obra» (Derrida, 1965: 270-271).

Y ¿qué decir del museo? El 16 de octubre de 1996, casi cincuenta años después de la muerte de Artaud, el MoMa neoyorkino —«esa institución canonizante, ese lugar de legitimación sacralizadora de los tiempos modernos, esa pirámide de conmemomercadomomificación padre-maternal [*sic*] y especulativa» (Derrida, 2002a: 83. Los corchetes son míos)— inaugura la primera gran exposición mundial de su obra pictográfica durante la cual Derrida pronuncia una conferencia que, posteriormente, dará lugar al libro *Artaud le Moma* (título en el que, como es evidente, entremezcla el apodo (Mômo) de Artaud con ese otro apodo que se le da habitualmente al Museum of Modern Art de Nueva York), en el que comenta lo «extraño» (Derrida, 2002a: 11) que resulta que un museo tan prestigioso acoja una obra inclasificable y desestabilizadora como es la de Artaud cuya reivindicada y fingida torpeza, además, denota tanto su desconfianza, rechazo y denuncia del sistema de las Bellas Artes como su rebeldía y su lucha contra todo tipo de soporte ya se llame éste *subjectile*, padre-madre, (obra de) arte, museo, institución o Estado (Cfr. Derrida, 2002a: 27; Derrida, 1997). Ahora bien, ¿acaso no resulta igual de sorprendente que un museo que «canoniza» a Artaud con esa exposición prohíba, al mismo tiempo, que esa conferencia inaugural de Derrida lleve por título *Artaud le Moma*? Como cuenta él mismo al principio de su libro: «Ese título no fue juzgado presentable o decente por el Moma» (Derrida, 2002a: 11). Y, en la entrevista «Artaud, oui...», precisa: «[La Directora del Moma] no aceptó publicar el título, no quiso que Moma apareciese como título. Tenía miedo [...]. Ponía: conferencia de Jacques Derrida, etc., pero “Artaud le Moma”, no quiso. Tuvo miedo del efecto que eso producía» (Derrida, 2002b: 35. Los corchetes son míos). Aquí dejo, a modo de in-conclusión, esta curiosa y, sin duda, significativa «anécdota» —llamémosla así— para que el lector la interprete como considere oportuno.

Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (1976a). *Œuvres complètes*. Vol. I*. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1976b). *Œuvres complètes*. Vol. I**. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1961). *Œuvres complètes*. Vol. II. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1978). *Œuvres complètes*. Vol. IV. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1967). *Œuvres complètes*. Vol. VII. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1971). *Œuvres complètes*. Vol. VIII. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1974a). *Œuvres complètes*. Vol. XII. Paris: Gallimard.
- ARTAUD, A. (1974b). *Œuvres complètes*. Vol. XIII. Paris: Gallimard.
- DERRIDA, J. (1965). «La parole soufflée». En *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. (1966). «Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation». En *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- DERRIDA, J. (1986). «Forcener le subjectile». En THEVENIN, P. y DERRIDA, J. *Antonin Artaud. Dessins et portraits*. Paris: Gallimard.

- DERRIDA, J. (1987). «Artaud et ses doubles». (Entrevista de J.-M. Olivier). *Scènes Magazines*, n° 5.
Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>
- DERRIDA, J. (1997). «Jacques Derrida évoque Artaud». (Entrevista de P. Barbancey). *Revue Regards*, n° 27. Recuperado de: <http://www.jacquesderrida.com.ar/>
- DERRIDA, J. (2002a). *Artaud le Moma. Interjections d'appel*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2002b). «Artaud, oui...». (Entrevista de É. Grossman). *Revue Europe*, n° 873-874, pp. 23-38.
- DERRIDA, J. (2004). «Les voix d'Artaud (la force, la forme, la forge)». (Entrevista de É. Grossman). *Magazine littéraire*, n° 434, pp. 34-36.