

**Tocar, ser tocado, tocarse en la actuación. Desde Condillac a Lacan.
*Treinta y una notas sobre 'el tocar':
una sensación básica en la praxis teatral y la formación actoral.***

**Gustavo Geirola
Whittier College - Argus-a
USA**

Primera parte: Condillac y las sensaciones¹

Empecé a contar el inexistente dinero.
—¡No le creo!— me detuvo Tortsov en cuanto alargué la mano para asir el fajo.
—¿Qué es lo que no cree?
— Usted ni siquiera miró lo que tocaba.

Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo*, 177.

Introducción

Sería imposible iniciar un proceso de formación actoral y, consecuentemente, una carrera de actor que no involucraran ambas *el sentido del tacto* como básico para el trabajo sobre otras sensaciones (olfato, visión, oído, gusto). Los aprendices de actores y los actores *tocan, son tocados, se tocan*; huelen, son olidos, se huelen; ven, son vistos, se ven y así sucesivamente. En la enseñanza de la actuación se ha dado por sentado estos sentidos, pero se ha descuidado en general una aproximación más cuidadosa en el campo de la técnica y de la teoría. Sin embargo, el tema de los sentidos y, por consiguiente, como veremos, de los afectos y las pasiones (sin los cuales el teatro no podría existir), ha sido un foco de preocupación desde Aristóteles, pero sobre todo a partir de los filósofos de la Ilustración, como fundadores de la Modernidad, la cual nos involucra hasta hoy. Usualmente, la enseñanza de las técnicas actorales se limita a ejercicios y se conforman con comprobar su eficacia, pero privan al aprendiz y al actor de un panorama más amplio sobre aquello que va a constituir su futura profesión. Al carecer de un horizonte filosófico, el aprendiz de actor o el actor queda limitado a repetir mecánicamente sus acciones, no tiene elementos para cuestionar los ejercicios en procura de

¹Las notas sobre el texto de Derrida titulado *El tocar, Jean-Luc Nancy* serán objeto de la segunda parte de este escrito.

otras alternativas. Las escuelas de teatro, académicas o no, suelen limitarse a transmitir aspectos técnicos y, cuando exigen a los estudiantes dar cuenta teórica de sus producciones, éstos recurren a discursos de moda cuyos fundamentos (filosóficos, epistemológicos, históricos, culturales), en general, desconocen.

Me propongo en estas notas informales, realizadas para uso personal, abordar la cuestión de las sensaciones en la praxis teatral y la formación actoral, particularmente el sentido del tacto; las notas abordan el modo en que la sensación fue elaborada por Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) en su *Tratado de las sensaciones* (1660), y posteriormente por Jacques Derrida (1930-2004) en *El tocar, Jean-Luc Nancy* (2000). Mi abordaje se origina en esa imagen que tengo de los succulentos textos producidos desde el inicio de la Modernidad, comenzando con René Descartes, y el modo en que estos discursos potentes me dan la imagen de un pulpo cuyos tentáculos atraviesan los espesores y turbulencias de la historia, afectando subjetividades y discursividades posteriores (Condillac, Kant, Spinoza, Hegel, Stanislavski, Freud, Lacan, Derrida, para nombrar algunos). Poco es lo que se ha elaborado en la teoría teatral acerca de los *fundamentos* teóricos y filosóficos de las técnicas de formación actoral y todo lo relativo al trabajo del teatrista en su praxis teatral.²

Así el *Tratado* de Condillac se me aparece, al igual que otros textos de su siglo, como ese pulpo que extiende sus tentáculos hasta el presente. Por ejemplo, Lacan menciona a Condillac varias veces en sus seminarios y, algo inusual en él, recomienda a los asistentes a dejar de lado la acusación que se le hiciera a Condillac: Lacan afirma contundentemente que Condillac no era psicótico y, por ello, les invita a leerlo, tal como sin duda Lacan mismo ha hecho para elaborar muchos de sus conceptos.³ El *Tratado* está plagado de sugerencias que indudablemente no escaparon a Lacan. Es por ello y otras razones que mi aproximación se realiza desde una perspectiva freudo-lacaniana y está orientada a explorar los fundamentos de la formación actoral en una praxis teatral con base psicoanalítica en la que vengo trabajando desde hace veinte años.

A fin de no interrumpir el desarrollo de mis comentarios al *Tratado*, decidí poner en notas al pie aquellas sugerencias que podrían ser investigadas en todas las técnicas actorales disponibles para la formación actoral. Toda técnica, como se sabe, es como la punta de un iceberg, cuya parte oculta es siempre un discurso filosófico determinado que, por cierto, es el que va a determinar en cada técnica su orientación moral, ética y política, lo sepan o no los maestros

² Un intento de aproximarse a algunos de los autores mencionados y su impacto en la praxis teatral, abordados libremente fuera de los protocolos académicos, pero a partir de las experiencias de teatristas con extensa experiencia, puede leerse en *Charla entre teatristas* y sobre todo en *Charla entre teatristas (2)*, el primer volumen correspondiente a las reuniones sostenidas en el 2023 y el segundo a las realizadas en 2024.

³No voy a desarrollar la relación de Lacan con Condillac, pero voy a dejar pistas de cómo algunas ideas del *Tratado de las sensaciones* y otros textos de Condillac están en la base de varios conceptos lacanianos.

y aprendices de teatro. Dejo a los teatristas estas notas al pie para que ellos puedan por su cuenta elaborar extensiones productivas de este corpus filosófico, su impacto en la técnica actoral y, obviamente, en la praxis teatral. Lo fundamental no es hacer un ejercicio, conformarse con la eficacia que procure, sino investigar las causas que lo sostienen, porque es en esa exploración que puede ocurrir lo inesperado, lo sorprendente, lo nuevo.

Las notas y comentarios al Tratado de las sensaciones

Para iniciar, dos breves advertencias:

- No hay ninguna mención a Condillac a lo largo de todo el libro de Derrida. Retomaremos este punto en una publicación futura.
- CONDILLAC: *Tratado de las sensaciones*. He tomado como base la versión francesa, *Traité de sensations; augmenté de l'extratraisonné* (Librairie Arthème Fayard, Paris, 1984); las traducciones son mías.⁴
- A fin de facilitar la lectura, en algunos casos he colocado en mayúscula unas palabras o frases que ofician como orientadoras sobre el contenido de los comentarios que las siguen.

Mis treinta notas:

En su *Tratado*, Condillac nos presenta una estatua que, como tabula rasa, nada sabe ni conoce; nos propone que esta estatua va gradualmente incorporando sensaciones hasta llegar a tener un conocimiento de sí misma y del mundo. En la tesis de Condillac resuena el empirismo de Locke quien, como Condillac mismo, va a negar la postulación idealista de Descartes sobre las ideas innatas. Las ideas, para Locke y para Condillac, se van formulando a partir del registro de las sensaciones en la memoria. Como veremos, la analogía entre la estatua y el ser humano no siempre se sostiene.

1. CUERPO Y TABULA RASA: La estatua está privada del olfato, del oído, del gusto y de la vista, pero estos sentidos están siempre dependiendo del sentido del TACTO. Es decir, que el tacto es la sensación básica, ya que le permite tener la sensación de la acción de las partes de su cuerpo entre sí, y particularmente de los movimientos respiratorios; es “el menor grado de la sensación”, es el “sentimiento fundamental” que para Condillac equivale al yo [*moi*]. Como el primer

⁴Tengo conocimiento de una edición temprana en español publicada por EUDEBA, la editorial universitaria de Buenos Aires, en la década de los 60s, pero no he podido dar con ella.

con-TACTO es con el aire, resulta que todo el cuerpo es afectado y transformado. Estamos a nivel de lo que Derrida llamará el ‘cuerpo material’ y que Condillac denomina “máquina” y coloca al nivel de la vida animal. La pregunta es cómo el tacto puede también alcanzar el cuerpo ‘inmaterial’, incorporal, es decir, lo vivo del cuerpo, pero no como organismo, sino como cuerpo ‘diseñado’, en cierto modo construido. El primer registro del TOCAR es por medio del aire: el aire toca a la estatua, casi se puede decir que la penetra.

2. DEL LENGUAJE. “Este hombre” (80) (ahora la estatua parece ser un hombre, tal vez en el sentido de ‘ser humano’, aunque ‘statue’ sea un sustantivo femenino en francés) está solo frente al mundo que lo impacta. Es importante tener en cuenta que la estatua no tiene familia, no forma parte de ninguna comunidad, no pasa por las etapas del complejo de Edipo ni reconoce un registro simbólico. Y este aspecto es importante porque permitirá dos cosas: preguntarnos cómo Condillac, que ha escrito —después del *Tratado de las sensaciones*— un *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos*, así como tratados de lógica y el arte de pensar, sobre los sistemas y *La lengua de los cálculos*, no ha podido evitar la reflexión sobre el lenguaje. La cuestión del lenguaje y, por ende, el registro simbólico no está desarrollada en el *Tratado de las sensaciones*, pero sí en los otros textos del mismo autor, siempre desde su perspectiva de que las ideas provienen de las sensaciones y no hay ideas innatas.⁵ Como dijimos, Condillac es un sensualista que sigue las enseñanzas empiristas de Locke, ambos opuestos a la perspectiva cartesiana idealista y racionalista que suponía que las ideas eran innatas. Para Condillac, el lenguaje no es innato ni tampoco divino, sino una construcción humana originada en los sentidos y en la experiencia de satisfacer las necesidades. De ahí que sostenga que no es el pensamiento el que diseña el lenguaje, sin precisamente lo contrario: no podemos pensar más que aquello que nos permite el lenguaje. Lacan también, aunque con variaciones, sostendrá esta misma perspectiva. A pesar del aislamiento y soledad de su estatua en el *Tratado de las sensaciones*, Condillac sostendrá en otros trabajos el carácter social del lenguaje, como registro simbólico y lazo social; asimismo, observará que el lenguaje no está conformado de una vez para siempre, sino que cambia a través del tiempo. En *La lengua de los cálculos* (1798) va a mantener —como Lacan— que el lenguaje matemático es el más adecuado para

⁵Habría una aproximación constructivista y a la vez creacionista que podría ser de gran interés en una metodología de formación actoral. El cuerpo del aprendiz que llega a un taller o a una escuela de teatro es ‘cuerpo material’, y el trabajo al que va a exponerse va ir dándole un cuerpo ‘diseñado’, un ‘cuerpo actoral’, según una técnica específica, o varias.

producir, GENERAR y analizar las ideas racionalmente. El lenguaje matemático tiene la ventaja —como lo muestran los famosos matemas y fórmulas lacanianas— de poder trabajar evitando la intervención del registro imaginario y, por ende, del sentido.

Lenguaje y matemáticas comparten principios de construcción similares, particularmente a nivel de la gramática; se pueden percibir en Condillac los ecos de la *Gramática de Port Royal* (1660), a pesar de que ésta y la aproximación de Condillac provienen de perspectivas filosóficas diferentes y hasta opuestas. Ambas obras sostienen el carácter instrumental del lenguaje como medio de expresión del pensamiento; lenguaje y gramática comparten la estructura lógica como formas de expresión del pensamiento; habría una gramática universal que daría cuenta de una estructura también universal del pensamiento. Estas ideas regresarán en el siglo XX en las investigaciones tempranas de Noam Chomsky, donde se diseña la “gramática generativa”, especialmente *Estructuras sintácticas* (1957), *Aspectos de una teoría de la sintaxis* (1965), entre otras obras del autor. Por ello se explica el interés que Lacan tuvo en entrevistarse con Chomsky durante su visita a Estados Unidos, aunque ese encuentro lo decepcionara. La aproximación de Lacan, al plantear que “el inconsciente está estructurado como un lenguaje” muestra las resonancias de estos debates lingüísticos, en la medida en que establecen una analogía entre lenguaje —particularmente la gramática estructural y generativa— y el pensamiento, mientras se rechaza la idea normativa de la gramática en la regulación de los usos.

Para Lacan la gramática tiene la función de organizar el nivel significante, del cual se produce el significado como efecto. Si bien el significado no está fijado al significante, como en Saussure, la gramática —por su estructura lógica— es la que genera el significado, el sentido, la significación. En tanto la gramática regula la producción de sentido, le resulta indispensable al psicoanálisis para reconocer los desvíos, sustituciones, equívocos, errores, juegos de palabras, etc. Incluso el concepto de *lalangue*, propuesto por Lacan al final de su enseñanza, a pesar de la singularidad subjetiva que la caracteriza, no podría ser ‘escuchada’, ‘descifrada’, sin la referencia a la gramática. En consecuencia, la gramática se instala como ese Otro del que, a pesar de no existir, resulta imprescindible. Se podría decir que el registro simbólico lacaniano es la dimensión de la lógica del significante, pero también que está conformado por o como una gramática.

3. LO VIVO, LO INCORPORAL. Veremos más adelante cómo su estatua, completamente aislada y en soledad, sin otras estatuas semejantes, debe sobrevivir

por sí sola, lo cual marcará una diferencia con el ensayo de Derrida sobre *El tocar*, en el cual se hace referencia —a partir de sus comentarios a los textos de Jean-Luc Nancy, quien enfatizaba presencia de la Madre, la relación entre el tocar más básico y la boca en esa inconmesurabilidad que se presenta al momento de abordar la mezcla que permitirá unir la *pyche* (el alma, lo psíquico) con el cuerpo.⁶ La estatua de Condillac es pura sustancia viva, pura incorporalidad que “no sabe que tiene un cuerpo extenso”. Condillac no nos dará demasiadas pistas para abordar el pasaje de aquello que los estoicos denominaban lo incorporal —más tarde retomado por Lacan— a la corporalización ejercida por el significante y el lenguaje.

4. CUERPO Y VERDAD: Ya al final del *Tratado* Condillac juega sus cartas respecto a la cuestión del cuerpo. La estatua, siendo capaz de elaborar ideas abstractas que le permiten catalogar en clases el mundo de los objetos, puede ver “la solidez, la extensión, la divisibilidad, la figura, la movilidad, etc. reunidas en todo lo que toca; y tiene, por consiguiente, la idea de cuerpo. Pero si se le preguntara qué es un cuerpo, y si pudiera responder; ella mostraría uno, y diría, es esto: es decir, esto donde usted encuentra a la vez solidez, extensión, divisibilidad, figura, etc.” (208-209).⁷ Puede, pues, mostrar su cuerpo, pero no puede dar razón de él más que por medio de las sensaciones que ha registrado. La estatua vive en ese embrollo confuso de sus sensaciones y hace lo que puede para satisfacer sus necesidades, para elaborar ideas orientadas a darle placer y sostener su sobrevivencia. La respuesta de la estatua no está lejos de la de los filósofos [cartesianos], para quienes —afirma Condillac— el cuerpo es

un ser, una sustancia extensa, sólida, etc. Comparemos estas dos respuestas, y veremos que esas respuestas no conocen mejor que ella la naturaleza del cuerpo. Su única ventaja, si es que lo es, es haberse hecho un lenguaje que solo parece sabio porque no es el de todo el mundo. Porque en realidad, *las palabras ser, sustancia, no significan nada más que la palabra esto.* (209, énfasis mío)

Una vez más, el lenguaje apenas logra contornear lo real, el ‘ser’, en caso de que éste realmente exista; solo puede dar semblantes parciales —el famoso

⁶En la formación actoral hay un contexto muy diferente al de la estatua, y esa diferencia es brutal y no se puede eludir, ya que en toda formación actoral hay siempre un lazo social, discursos, lenguaje, castración, complejo de Edipo, etc.

⁷La respuesta de la estatua a la pregunta por su cuerpo no es diferente a la sensación del cuerpo que tiene un aprendiz en sus primeras clases de actuación.

‘mediodecir de la verdad’ en Lacan— de ese real y, según Condillac, no podríamos ir más allá de ellos. Por ello, al referirse a la verdad, Condillac sigue sosteniendo que para la estatua hay dos tipos de verdad, las falaces, que dependen de sus juicios, y las claras y distintas que surgen de una elaboración detallada de la idea: un objeto puede parecer un triángulo, pero no serlo, pero cuando la estatua infiere que no puede haber idea de triángulo sin sus tres lados, está en una verdad que no cambia.

5.- CUERPO, ALMA Y LENGUAJE: La estatua, limitada a ese sentimiento fundamental que proviene del tacto, “no tiene idea de la extensión ni del movimiento”. Derrida va a dedicar bastante atención al tema de la extensión del ‘alma’ (*psyche*). La cuestión de la extensión, obviamente, está relacionada con la *res extensa*, con el cuerpo, el de la estatua y el de los objetos del mundo. Muy avanzando el *Tratado de las sensaciones* y en nota, Condillac se ve en la necesidad de posicionarse respecto de la extensión. La nota merece ser citada en toda su extensión:

Si no hay extensión, se dirá quizás, no hay cuerpos. Yo no digo que no haya extensión, solo digo que la percibimos únicamente en nuestras propias sensaciones. De lo cual se deduce que no vemos los cuerpos en sí mismos. Quizás sean extensos, e incluso sabrosos, sonoros, coloreados, olorosos: quizás no sean nada de todo eso. No sostengo ni lo uno ni lo otro; y espero que se haya probado que son lo que nos parecen, o que son otra cosa completamente distinta. Aunque no hubiera extensión, esto no sería una razón para negar la existencia de los cuerpos. Todo lo que se podría y debería inferir razonablemente es que los cuerpos son seres que ocasionan en nosotros sensaciones, y que tienen propiedades sobre las cuales no podríamos afirmar nada con certeza. (203)

Vemos que el cuerpo opera como una premisa básica, aunque la estatua sea incapaz de sentirlo más allá de sus sensaciones. Entendemos la frase de Freud citada, según Derrida, varias veces por Jean-Luc Nancy: “La psique es extensa, [pero] nada sabe de eso”. Si admitimos con Lacan que sin palabra no hay cuerpo, entonces la marginalidad del cuerpo en el *Tratado* pone la idea del lenguaje como un telón de fondo de la cuestión, aunque no sea tratada frontalmente. Así, Condillac dejará la cuestión esbozada pero no desarrollada e, incluso, dejándonos la duda de si sería posible el conocimiento ‘verdadero’ de los objetos: “La apariencia de las cualidades

sensibles es suficiente para darle [a la estatua] deseos, para iluminar su conducta, y para hacer su felicidad o su desdicha; y la dependencia en la que se encuentra de los objetos a los que está obligada a referirlas, no le permite dudar de que existen seres fuera de ella. Pero, ¿cuál es la naturaleza de estos seres? Ella lo ignora, y nosotros mismos lo ignoramos. Todo lo que sabemos es que los llamamos *cuerpos*” (204). Pareciera que estamos obligados a permanecer en el campo de lo imaginario, del conformismo y —como veremos— del relativismo, en la medida en que la ‘realidad’ no es más que una construcción fantasmática que obturaría para siempre el acceso a lo Real. El arsenal de imágenes que la estatua es capaz de adquirir por medio de los sentidos y que la conducirán a elaborar juicios y a tener algunas certezas para vivir y sobrevivir en el mundo, están siempre limitadas a sí misma, porque no hay lazo social, no hay discurso que la ponga en relación con otras estatuas que pudieran haberla amparado o que hayan elaborado otros juicios, otras ideas abstractas y tener otras certidumbres, de modo que es casi esperable que Condillac pueda desentenderse de plantearse la categoría de lo social: para su estatua, ese mundo, imaginario y hasta posiblemente falaz desde otro punto de vista, le es útil y suficiente. Le basta. *No tiene, digamos, necesidad de dudar* porque no se confronta con otras perspectivas, con otros imaginarios.⁸ Aunque Condillac hable de cómo se llega a las ideas ‘generales’, en realidad poco importa si son particulares, singulares, o generales y universales, porque el utilitarismo de la estatua apunta a su sobrevivencia y, en ese sentido, cualquiera sea la consistencia de sus ideas, éstas son válidas, eficaces, suficientes, en tanto le sirven a ella misma. En sus otros Tratados, Condillac, como vimos, nos dará una perspectiva opuesta al relacionar lenguaje y lógica, pensamiento y gramática. El carácter de ‘general’ se refiere en Condillac a la posibilidad que tiene la estatua de darse cuenta de que dos naranjas comparten, digamos, la ‘naranjanidad’, que forman parte de una misma idea y conforman una misma clase de objetos. Estamos, en cierto modo, en el umbral de la aparición del ‘significado’ en sentido saussuriano, aunque en Condillac no se lo amarre a un significante sino a un referente: el objeto ‘naranja’. Afirma contundentemente que “la estatua no tiene el uso de ningún signo” (206). *Ese umbral*

⁸Los maestros de actuación podrán ver aquí una situación homóloga con aquellos aprendices encerrados en sus propias y singulares nociones del mundo. Encerrados en su burbuja narcisista, los aprendices experimentan dificultades para abordar lo real y para confrontar otras perspectivas del mundo. Afirman y nunca dudan, porque solamente tienen certeza de la realidad, desconociendo que ésta es una construcción imaginaria individual y/o social. Las técnicas actorales vigentes tienen que disponer de ejercicios que le permitan al aprendiz de actor *diferenciar la realidad de lo Real*, siendo éste causa del malestar que la realidad encubre según las exigencias del discurso hegemónico.

ideativo previo al significante es lo que, según Condillac, constituye el material imaginativo previo a la posibilidad de hablar una lengua. Se prefigura aquí la langue lacaniana.

6.- GOCE: La temperatura del aire altera a la estatua, por eso Condillac sugiere mantenerla temperada, sin llegar a los extremos. El cambio de temperatura, sobre todo si es extremo, le brinda a la estatua un sentimiento más intenso de su ‘existencia’ (81). Siendo el ‘alma’ inmaterial respecto de la materialidad del cuerpo en la dicotomía metafísica de cuerpo/alma, resulta importante la idea de que sea afectada por el aire, teniendo en cuenta la etimología alma=aire/aliento desde los orígenes remotos de la filosofía griega; son los cambios en el aire los que le aportan la idea de existencia. Entendemos que, si el aire se mantiene a temperatura templada y continua, el alma no se percibe como existente; lo cual impone la idea de que *es por ‘exceso’* en el registro de la temperatura (intenso frío o intenso calor) que *el sentimiento de existencia esté ligado al goce y al dolor*, para los cuales Condillac usa, como Lacan, el vocablo francés ‘*jouissance*’, traducido como se sabe por ‘goce’ en los seminarios. Al respecto, Condillac nos dice que “Por lo tanto, si nuestra estatua viviera sólo de una serie de sentimientos uniformes, también estaría limitada en sus operaciones y en su conocimiento tal como lo era con el sentido del olfato” (81). Para que la estatua sea capaz de avanzar en la producción de conocimiento le son necesarias las diferencias y los extremos sensoriales. El dolor, como goce, *lo percibimos* —nos dice Condillac— *porque nos afecta en un punto, pero luego podemos sentir que se extiende*, en el sentido de la longitud más que del volumen y eso brinda una idea de la extensión de nuestro cuerpo; sin embargo, la estatua, como tiene un sentimiento UNIFORME, “no sabe que está extendida” (81).⁹ Se prefigura aquí la *libido* freudiana y la *laminilla* lacaniana, además de la relación que Lacan hace en su enseñanza final en cuanto a la *sustancia gozante* y el cuerpo gozante.

7.- MOVIMIENTO: La estatua no puede alcanzar la idea del movimiento de su cuerpo, porque todavía no tiene idea de las partes diferenciadas que lo componen. Su cuerpo parece ser un cuerpo masivo e indiferenciado.¹⁰ Escribe Condillac:

⁹Una técnica actoral debe proveer los ejercicios orientados a sacar al cuerpo-masa del aprendiz de su estado ‘natural’, es decir, un estado sin diferencia y excesos; los ejercicios deben apuntar, pues, al goce, a poner ese cuerpo-masa en situación de sentir su existencia como tal a partir de dinamizar locaciones corporales no utilizadas en la vida cotidiana.

¹⁰Todo maestro de actuación puede testimoniar de cómo los aprendices vienen con un cuerpo, digamos, masificado; los ejercicios de la clase comenzarán a diferenciar miembros o zonas; ese cuerpo masificado, regulado

En este estado la estatua no tiene idea del movimiento.

Agito su brazo, y su yo recibe una nueva modificación; ¿adquirirá entonces una idea de movimiento? No, sin duda; pues aún no sabe que tiene un brazo, que ocupa un lugar, ni que puede cambiarlo. Lo que le sucede en este momento es sentir más particularmente su existencia en la sensación que le doy, sin poder nunca darse cuenta de lo que experimenta. Lo mismo ocurrirá si la transporto por los aires. Todo se reduce entonces en ella a una impresión, que modifica el sentimiento fundamental por completo; y aún no puede aprender que tiene un cuerpo que se mueve. (82)

Notemos, en primer lugar, que se trata de una estatua femenina [*elle*] y que el *Tratado de las sensaciones* se escribió para responder a la demanda de dos mujeres. Resulta curioso que, para darle sensación de su existencia, que ella no puede percibir por sí misma, Condillac procede a imaginar que la golpea o la transporta por los aires. Solo esta violencia externa y masculina –que Condillac camufla bajo la idea de movimiento— pareciera ser el único medio de permitirle a la estatua “aprender que tiene un cuerpo que se mueve”.¹¹ Ahora bien, si la golpea en los pies y en la cabeza al mismo tiempo (81), la estatua no puede alcanzar idea de su extensión corporal; similarmente, si se agita sus brazos u otra parte de su cuerpo, puede alterar su sentimiento fundamental, pero no puede percibir “que [*ella*] tiene un cuerpo que se mueve”.¹²

8.- PARAMETRO PLACER/DISPLACER: Condillac, al principio del *Tratado*, pareciera postular que las SENSACIONES son IMPRESIONES sucesivas, pero no simultáneas. Llegado a un punto más avanzado del *Tratado*, admite que la estatua

por la función fálica y desconocido para el sujeto; al no estar diferenciado (a veces no logran levantar un hombro sin a la vez levantar el brazo, sin poder relajar ese brazo), se obstaculiza el proceso de rediseño del cuerpo.

¹¹Una praxis teatral nueva debería partir de la idea de que el cuerpo pulsional, ese cuerpo trinitario (no orgánico, Real, Simbólico, Imaginario [en adelante RSI]) que se quiere alcanzar a los efectos de la creatividad artística, está siempre del lado de lo femenino, de la *jouissance* o exceso no regulado por la función fálica, en el sentido de las fórmulas lacanianas de la sexuación. El cuerpo del aprendiz o del actor es un cuerpo subalternizado, ‘mujerizado’, frente a quien (hombre o mujer) oficie de maestro, por eso la cuestión de la violencia, incluso pedagógica, no debería verosimilizarse al punto de desaparecer.

¹²El cuerpo del aprendiz de actor está al inicio de su formación a este nivel de la estatua: carece de la idea de su extensión y tiene solamente un sentimiento fundamental de su cuerpo, pero no la idea de un cuerpo diferenciado en partes extensas con diversa capacidad de potencia expresiva y creativa. Le cuesta independizar sus miembros, calcular distancias con otros cuerpos, dominar y sincronizar con otros las velocidades del movimiento.

recibe múltiples impresiones en simultáneo con distinto grado de ‘vivacidad’ o intensidad, cuyas fuentes son también diversas (olfato, oído, visión, gusto, tacto) y, como “no puede desenredarlas”, tiene un “sentimiento confuso” (83). La estatua, que ha recibido impresiones sucesivas, no logra discernir la simultaneidad y por ello no logra distinguir una sensación o un sentimiento de otra/o. Condillac resuelve esta aporía, como hizo con el olfato en la primera parte del *Tratado*, recurriendo a la capacidad de la estatua para realizar comparaciones de sensaciones o de una sensación con distinto grado de intensidad, según el parámetro INTIMO de placer/displacer, que Condillac menciona, pero que no discierne precisamente hasta qué punto dicho parámetro y su operación no provienen del mundo exterior a la estatua. Este parámetro será el que atraviesa casi todo el *Tratado*, al punto que, ya en la conclusión, Condillac afirmará la preeminencia de lo pulsional, de las pasiones y los afectos por sobre la precariedad y el desconocimiento del yo [*moi*]: “el placer y el dolor son el único principio del desarrollo de sus facultades [de la estatua], es razonable concluir que al principio solo tuvimos sensaciones, y que nuestros conocimientos y nuestras pasiones son el efecto de los placeres y de las penas que acompañan las impresiones de los sentidos” (221). Si uno retomara el ensayo de Freud sobre la pizarra mágica (o el ‘block maravilloso’ en la traducción de López Ballesteros), incluso en la Carta 52 a Fliess, veríamos que allí todavía no se correlaciona la impresión en el Ello (para usar el vocabulario de la segunda tópica) con los afectos, con el parámetro placer/displacer. Simplemente, las impresiones se registran en la superficie de cera y resultan desconocidas para la conciencia, aunque puede irrumpir en ella. Pero la enseñanza de Lacan sobre los afectos y particularmente la angustia, y más tarde en sus seminarios todo lo relacionado al goce y la sustancia gozante, ya retoma y elabora estas sugerencias de Condillac.

9.- DE LOS INFINITOS GOCES: En todo caso, la función del yo en Condillac, a partir de la base del tacto, y mediante la reflexión y la elaboración de ideas abstractas *a posteriori*, gracias a la atención y la comparación, permitirá perfeccionar aquellas sensaciones brutas para dar lugar a una experiencia más refinada y a la producción de placeres nuevos (222). Condillac establece un principio que correlaciona las necesidades y el goce [*jouissance*]: “[A] Tantas necesidades, tantos goces diferentes; tantos grados en la necesidad, tantos grados en el goce” (223). Y esta máxima es “el germen de lo que somos, la fuente de nuestra desgracia o de nuestra felicidad”, y tenerla en cuenta es decisivo porque “la influencia de este principio es, pues, el único medio de estudiarnos a nosotros mismos” (223). En lo que sigue, más cercanos a Lacan, podríamos reescribir esa máxima ajustando algunos términos según los ha conceptualizado el psicoanálisis: “[A] tantas necesidades, demandas y deseos; tantos grados en la

necesidad, en las demandas y en los deseos, tantos grados de goce”. Gracias a este principio la estatua fue capaz de ir descubriendo para ella “nuevas maneras de ser y nuevos sentidos”, nuevas demandas y nuevos placeres. Condillac termina preguntándose si este proceso por el cual la estatua ha ampliado su experiencia, “no sería lo mismo para el hombre” (223). Ya anotamos cómo la estatua no puede ser homologada al ser humano; sin embargo, rescatemos en Condillac esa sugerencia de que la estatua avanza en su conocimiento por la vía de cierto constructivismo, si podemos decirlo así, comparando, distinguiendo lo placentero de lo displacentero y, a su modo embrionario sumamente precario, ir dando lugar a una especie de *sinthome* que la va separando de la alienación a las inscripciones indiscriminadas del inicio, en la cual no tenía todavía ningún poder, aunque mínimo, para seleccionarlas.¹³

10.- DE LA MEMORIA: La memoria, como reservorio de las impresiones (ver el Ello freudiano, Carta 52, el block maravilloso o pizarra mágica), son huellas capaces de permitirle a la estatua la comparación y, en consecuencia, comenzar a percibir sentimientos diferenciados. La estatua podrá notar estas diversas formas del placer y del dolor en la medida en que “las haya conocido [inicialmente] por separado y ninguna dominando sobre las demás” (83). Resulta interesante que Condillac califique a cada una de estas percepciones de sensaciones o impresiones como “formas de ser”, lo cual puede llevarnos a pensar en que el yo [*moi*], en tanto conciencia de sí, experimenta variaciones en su sentimiento fundamental y, en consecuencia, en su mundo afectivo, aunque todavía elemental, como momentos de su existencia que todavía no permiten afirmar nada respecto a una ‘personalidad’ o ‘carácter’ de la estatua. Son formas de ser en el registro del placer/dolor, formas de ser inestables, temporarias, poco claras y distintas –formas de ser que, en tanto afectos, están desarrumadas, diría Lacan. Condillac insiste en que, a pesar de que las sensaciones diferenciadas “coexisten”, “están [sin embargo] fuera unas de otras (...) pero como de ello no resulta ni contigüidad ni continuidad, no pueden dar a la estatua ninguna idea de extensión” (84). “Formas de ser” es una frase que podemos leer desde Nietzsche y Heidegger como ‘apariencias del ser’, de lo Real, que no deja de fluir; Lacan preferirá calificar estas apariencias como ‘semblantes’.

¹³En la formación actoral, todo aprendiz va logrando ese nivel técnico que le permite dar mayor eficacia a sus acciones, por ende también dominio; va accediendo a un nuevo cuerpo, cuerpo ‘diseñado’ o ‘construido’, ya no orgánico, según las pautas de determinado discurso teatral o modelo de actuación vigentes.

11.- DE COMO SE PASA DE LA SENSACION AL CONOCIMIENTO DEL CUERPO, es decir, de “cómo diseñamos cuerpo” (85). Esta frase abre a una dimensión ‘constructivista’ del cuerpo; este cuerpo ya no resulta ser necesariamente material, mera masa orgánica indiferenciada, sino que pareciera ser el umbral de otro cuerpo ‘diseñado’ y, por ende, embrionariamente trinitario RSI. El texto de Condillac parece alcanzar un borde crucial en cuanto al tema del cuerpo; el mismo autor reconoce que aquí hay una especie de pase mágico en la conjetura o especulación que se propone establecer a partir de su estatua y de su concepción inductiva, empiricista, anti-idealista, anti-Descartes. Conviene citarlo: refiriéndose a “la propiedad de las sensaciones que dan conocimiento”, nos dice:

No podríamos crear extensión sino con extensión, así como no podríamos crear cuerpos sino con cuerpos: pues no vemos que entre varias cosas inextensas pueda haber contigüidad, ni que por consiguiente puedan formar un continuo. Sin embargo, *nos representamos* necesariamente cada cuerpo como un continuo formado por la contigüidad de varios otros cuerpos extensos. Estamos obligados a representarnos así hasta aquellos que no caen bajo los sentidos: juzgamos que cada uno está compuesto de otros cuerpos extensos, estos de otros aún, y ya no sabemos dónde detenernos. (85, el subrayado es mío)

Y agrega:

Es, por tanto, evidente que no pasaremos de nuestras sensaciones al conocimiento de los cuerpos, sino en la medida en que produzcan el fenómeno de la extensión, y puesto que *un cuerpo es un continuo, formado por la contigüidad de otros cuerpos extensos*, es necesario que la sensación que lo representa sea un continuo formado por la contigüidad de otras sensaciones extensas. *No hemos encontrado esta propiedad en ninguna de las sensaciones que hemos observado: nos queda buscar si la encontraremos en otras.* (85, énfasis mío)

Interpreto que el conocimiento de los cuerpos está en directa relación a la extensión y ésta supone el espacio. La inscripción en la memoria, las huellas de las sensaciones, no pueden por sí mismas darle a la estatua la idea de que tiene un cuerpo extenso, material; las sensaciones de por sí, siendo inextensas, no pueden alcanzar la *imagen* de un cuerpo contiguo y continuo, es decir, unitario, unificado. *A pesar de ello*, nos representamos ese cuerpo contiguo y continuo, pero Condillac se propone

buscar cuál sea la propiedad que permite esa continuidad y contigüidad, ya que dicha propiedad no es inherente a la sensación *per se*. La representación de un cuerpo extenso solo es posible a partir de otros cuerpos extensos, a su vez compuestos de otros cuerpos extensos y así indefinidamente. Un cuerpo solo se percibe como extenso a partir de constatar que existen otros cuerpos. Primera figura del otro y, si se quiere, también del Otro, del mundo. Gradualmente, el recurso a la estatua va resultando un poco restrictivo, porque Condillac se ve necesitado de apelar a ejemplos tomados, por ejemplo, de la niñez y avalar su conjetura ‘evolutiva’ desde la observación de un sujeto que NO ES UNA ESTATUA.¹⁴

12. DEL ALMA Y LA SUSTANCIA GOZANTE: Las sensaciones son modos de ser de esa SUSTANCIA que denominamos ‘alma’. Las sensaciones se ‘concentran’ en el alma (el aparato psíquico) y no se extienden más allá del alma (86). La cuestión del conocimiento pareciera tener una instancia de auto-conocimiento; nos dice Condillac:¹⁵

si el alma las percibiera solo como maneras de ser que están concentradas en ella, no vería más que a sí misma en sus sensaciones: le sería, por tanto, imposible descubrir que tiene un cuerpo, y que más allá de este cuerpo hay otros. (86)

El alma quedaría así atrapada en una especie de narcisismo sensual, incluso pulsional, encerrada en sí misma, siendo incapaz de “descubrir que tiene un cuerpo y que más allá de ese cuerpo hay otros”. La estatua se vive a sí misma como una sustancia gozante, vital, puro incorporeal, *aunque no sabe* que tiene un cuerpo como extensión, tal como afirmaba Freud. Como el alma será fundamento del conocimiento de sí misma, de su cuerpo y del cuerpo del mundo, se requiere hallar un operador que le permita salir del mero embrollo sensual de las inscripciones en la memoria que ahora deviene esa dimensión básica del alma. Llegado a este límite discursivo, Condillac no puede dejar de constatar que, a pesar de todo lo dicho, el alma se

¹⁴Es fundamental apreciar cómo en toda formación actoral el cuerpo, como diseño o diseñado por los ejercicios técnicos, siempre es el resultado de la presencia de otro/Otro, sea del maestro, sea del resto del elenco, es decir, la producción y construcción de ese cuerpo actoral (no orgánico) solo es posible por la intervención de otros cuerpos, sean humanos u objetos (incluso los diversos miembros corporales del actor como cuerpos diferenciados) y, obviamente, desplegándose en una extensión y un tiempo.

¹⁵Simplemente notemos que, para los autores de la Ilustración, lo válido es dar fundamento al *conocimiento*, pero no hay interrogación específica sobre el *saber*, entendiendo por saber el saber-no-sabido del inconsciente, por ende, el saber singular, no universalizable sobre el deseo.

las arregla para ‘descubrir’ el cuerpo propio y los cuerpos del mundo. Y es en ese momento en que apela a la figura del niño: desde el nacimiento el niño conoce sus necesidades porque tiene un cierto conocimiento de su cuerpo y de los cuerpos que lo rodean.

Obsérvese que el alma no tiene extensión salvo cuando “descubre que tiene un cuerpo”, de modo que solo el cuerpo admite la *res extensa* cartesiana; pero el alma tampoco implica de por sí conocimiento de ella y del mundo, por lo cual podemos decir que tampoco está signada por la *res cogitans* hasta tanto no se enlace a un cuerpo. Se puede conjeturar aquí ya una *tercera substancia* propia del alma que todavía no osa decir su nombre y no lo tendrá hasta la elaboración más tardía de Lacan: *sustancia gozante*.¹⁶ El alma, en tanto compuesta por las huellas dejadas por la sensación y todavía sin intervención del lenguaje o del registro simbólico, requiere un cuerpo para desplegarse, como la libido freudiana o la laminilla lacaniana. No hay que olvidar que Condillac se propone dar fundamento al conocimiento, general o científico, en un modo opuesto al proyecto cartesiano; de modo que debe buscar ese operador que hace que el alma descubra un cuerpo. Y lo hará atribuyendo un conocimiento previo (¿en la estatua?) como proyecto de la naturaleza (86): “Ahora bien, el primer descubrimiento que hace un niño es el de su cuerpo. Así que no es él mismo quien lo hace, es la naturaleza la que lo hace” (86). La intervención de la naturaleza no deja, pues, de ser un operador que emerge como un pase mágico, *ex machina*, como un conejo sacado de la galera. Y agrega que ese conocimiento natural que el niño ya trae consigo desde su nacimiento es innato: “Se lo muestra ya preparado” (86). Si Condillac se presenta contrario a las ideas innatas propugnadas por una filosofía a la que se opone, la homología estatua/niño desvirtúa su planteo, porque la estatua no es una niña, porque mientras la estatua permanece desamparada, aislada, en soledad, el infante es amparado por quien oficia de Madre y eso ya supone la intervención del Otro, un lenguaje todavía a nivel de un significante precario, ambiguo, maternal (*lalangue*), antes de la intervención del registro simbólico.

13.- ESTADIO DEL ESPEJO: Una prefiguración del *estadio del espejo lacaniano* asoma cuando Condillac sostiene que “El yo de un niño, concentrado entonces en su alma, nunca podría mirar las diferentes partes de su cuerpo como tantas partes de sí mismo”; es un yo embrionario que solamente alcanzará plenitud cuando sea capaz

¹⁶Hay una prefiguración de la sustancia gozante ya en las *Meditaciones metafísicas* de Descartes, cuando constantemente se ve preocupado por el sueño, esa dimensión que podemos llamar el *cogito nocturno* (o *nocte cogitatio*, para decirlo en un correcto latín), que amenaza y desborda las certezas del yo [*moi*].

de ‘diseñar’ un cuerpo unificado. La naturaleza procedió así a hacerle conocer el cuerpo por medio de las sensaciones “no como dos modos de ser de su alma, sino como modificaciones de los órganos que son otras tantas causas ocasionales” (87).¹⁷ Pareciera como si en una primera instancia tendríamos ‘órganos sin cuerpo’, no integrados ni unificados en un cuerpo diseñado, un cuerpo intangible, intocable, como sería el cuerpo del registro imaginario del estadio del espejo. Sin embargo, Condillac (todavía) no observa que, en esa operación que da por resultado un cuerpo diseñado interviene, por una parte, otro/Otro (algo que ya insinuó en párrafos anteriores)¹⁸ y, por otra parte, que esa operación produce una pérdida, desaloja algo vital que escapa a la *res cogitans* de dicho yo [*moi*] diseñado. Esa parte vital, que permanece en el alma a nivel de las huellas o registros de la memoria no significantizados (y que Lacan bautizará como objeto *a*, signo de la división subjetiva, falta que da lugar al deseo y también objeto *a* como causa del goce), pulsionará no obstante en el sujeto (¿la estatua o el niño?), dando lugar a la repetición y a lo que Lacan denominará siglos más tarde el *parlêtre* y *lalangue*. Condillac de alguna manera roza esta cuestión cuando afirma que “Allí el yo, en lugar de concentrarse en el alma, tiene que expandirse, extenderse y *repetirse* de alguna manera en todas las partes del cuerpo” (87, énfasis mío). Pero, convendría conjeturar que esa expansión del yo, esa extensión y repetición, no le alcanzan al yo para “hacerle percibir sus sensaciones... como formas de ser de su alma” (87), es decir, para decirlo en términos actuales, el yo [*moi*] vive en el desconocimiento de aquello que lo funda, un ‘*Je*’ más allá de la conciencia. Llegados a este punto, conviene darse cuenta de que estamos frente a dos ‘yoes’. En efecto, Condillac admite que

¹⁷Stanislavski, por ejemplo, parece apuntar a una comprobación similar cuando nos dice en *El trabajo del actor sobre sí mismo* lo siguiente: “Luego me interesé por una mancha oscura que había más o menos en el mismo lugar donde había caído el jabón. Me agaché para *tocarla*, para saber qué era, y resultó ser un defecto de la madera. Pero no fue esto lo importante, sino que mis músculos y su tensión natural guardaron nuevamente una relación correcta. Después de estas pruebas quedó claro para mí que un objetivo vivo y una acción verdadera (reales o imaginario, pero apropiadamente fundados en las circunstancias dadas, en las que cree sinceramente el artista) hacen trabajar sin impedimentos a la *naturaleza*. Solo ésta puede dirigir correctamente nuestros músculos, ponerlos en correcta tensión o relajarlos” (145, énfasis mío).

¹⁸ Ese gran Otro es en primer lugar la Naturaleza: “Para descubrirlo [al cuerpo], [el yo] necesita analizar, es decir, debe observar sucesivamente su yo en todas las partes donde parece encontrarse. Ahora bien, es cierto que [el alma] no hará este análisis por sí sola: es, por tanto, la naturaleza quien debe *hacérselo hacer*” (87, énfasis mío). Ese ‘hacérselo hacer’ supone que el conocimiento del yo del cuerpo diseñado tiene que saber-hacer con el Otro, con la Naturaleza, con lo pulsional, con el goce, si lo que pretende es realmente tener un conocimiento de sí. Spinoza trabajará estas ideas y las transformará y desarrollará en su *Ética*.

Este artificio, por el cual creemos encontrarnos en órganos que no son propiamente nosotros, tiene sin duda su fundamento en el mecanismo del cuerpo humano, y sin duda también este mecanismo habrá sido elegido y ordenado en relación con la naturaleza del alma. Esto es todo lo que podemos saber sobre este tema. Cuando se conozca perfectamente tanto la naturaleza del *alma como el mecanismo del cuerpo humano*, es probable que se explique fácilmente cómo *el yo, que solo está en el alma*, parece encontrarse en el cuerpo. En cuanto a nosotros, nos bastará con observar este hecho y asegurarnos de ello. (87, énfasis mío)

Pareciera haber un yo del alma que luego se encontraría en el cuerpo; hay una especie de intuición del desdoblamiento del yo, que hoy distinguiríamos entre yo [*Je*] del alma, del inconsciente, al que solemos denominar también sujeto (*§*), sujeto de la enunciación, y yo [*moi*] de la conciencia, que vive en el desconocimiento de sí. Resulta sorprendente que ya Condillac imagine a ese *Je* extendido en el cuerpo como diseminando goce por ese cuerpo diseñado.

14.- CAUSA DEL MOVIMIENTO CORPORAL: La Naturaleza devendrá para Condillac la causa del movimiento de los miembros corporales de la estatua; esto significa que el movimiento de la estatua tiene su causa no en el yo diseñado, sino en una dimensión más primitiva, la del Ello freudiano, como sede del potencial pulsional o libidinal: “Es, por tanto, la naturaleza la que debe comenzar: es ella la que debe producir los primeros movimientos en los miembros de la estatua” (88). Y en ese comienzo, la estatua opera a partir del parámetro placer/displacer: si se trata de sensaciones agradables, la estatua tiende a “mantener el reposo más que a producir el movimiento” (88), pero si el placer aumenta su intensidad –lo que hoy llamaríamos el goce—, entonces la estatua deja su posición de reposo. Es decir, la estatua y, por ende, su yo [*moi*], se apoltrona en la confortabilidad placentera que le impone la quietud. El movimiento, según Condillac, parece surgir del displacer, del dolor, que produce la contracción de sus músculos y la agitación de sus miembros, más allá del control del yo [*moi*], al punto incluso de desconocer que se mueve. Además, ese pasaje del placer al dolor o viceversa tiene la capacidad de “ocasionar movimientos en su cuerpo” (88).¹⁹ Insistimos aquí: se trata de movimiento que el yo [*moi*] no logra controlar, que lo desborda.

¹⁹El aprendiz de actor al comenzar su entrenamiento comienza a salir del acostumbramiento en que se halla su cuerpo cotidiano; los ejercicios técnicos impuestos por el maestro le causan dolor, sensación de fracaso,

15.- EL TACTO: DESCUBRIMIENTO DEL CUERPO Y DE LOS CUERPOS:
En estos avatares de pasar del dolor al placer y viceversa, puede ocurrir que “entre estos movimientos, algunos alejen o suspendan una sensación que la hiere, y que otros le proporcionen una sensación que le agrada. Por lo tanto, la estatua tendrá interés en estudiar sus movimientos y, en consecuencia, aprenderá de ellos todo lo que pueda aprender” (89). A pesar de esta transformación de lo placentero en displacentero o viceversa, Condillac nos alerta de que sigue pendiente todavía explicar cómo es que la estatua “descubrirá, a partir de sus propios movimientos, que tiene un cuerpo y que más allá hay otros” (89). Por ahora, los movimientos de la estatua son calificados de ‘instintivos’, es decir, a falta de otro/Otro cuerpo, la estatua, diría Hegel, queda sumergida en su nivel animal. Y el instinto es pura repetición, pura automaticidad. Es en este instante en que Condillac retorna al tema del TACTO: este sentido será el fundamental, más que los otros, para que la estatua alcance su propio cuerpo: tocarse y tocar otros cuerpos:

Si consideramos la multitud y variedad de impresiones que los objetos hacen sobre la estatua, juzgaremos que sus movimientos deben naturalmente repetirse y variarse. Ahora bien, desde el momento en que se repiten y varían, necesariamente le ocurrirá que llevará, en varias ocasiones, sus manos sobre sí misma y sobre los objetos que la rodean. (89)

Al tocarse, distinguirá las partes de su cuerpo como pertenecientes a un mismo cuerpo *diseñado*; vemos aquí una diferencia con Lacan, para quien el estadio del espejo está signado por el *ver al Otro*, alienarse al Otro posicionado como espejo: yo es otro/Otro, el yo [*moi*] deviene la imagen del Otro, corresponde al deseo del Otro. Esta instancia de auto-reconocimiento y percepción de unificación corporal imaginaria de su cuerpo es, para la estatua, obviamente anterior al descubrimiento de otros cuerpos. Es una instancia que hoy calificaríamos de narcisismo primario, etapa previa y mítica, según Freud, a la formación del yo, marcada por el autoerotismo. También es una etapa previa para Lacan, pero de la estructuración del sujeto, cuando

descontento, impotencia, inseguridad, en la medida en que ese cuerpo cotidiano comienza a alterarse; y es esa alteración la que va producir movimiento, ya no los habituales, sino otros, esperanzadamente creativos, inéditos correspondiente a un nuevo cuerpo ‘actoral’ que comienza a expandir la libido. Frente a estas alteraciones corporales, el yo [*moi*] queda en una posición precaria al entrar en una zona poco confortable que no logra controlar. Todo maestro conoce las quejas que este proceso genera y, en parte, también es un proceso que explica muchas deserciones en los talleres y escuelas teatrales.

éste carece de una imagen unificada de sí y no distingue todavía lo interior de lo exterior; es el momento en que comienzan a desplegarse las identificaciones imaginarias que darán cuenta, ellas sí, de la formación del yo [*moi*] en la cual el otro/Otro tiene un rol ineludible. Este momento es el de alienación al deseo del otro/Otro que rematará en la estructura paranoica de ese yo [*moi*], el cual tenderá a partir de aquí a proyectar en el otro sus propios rasgos, con la consecuencia de que el otro deviene en cierto modo desconocido, o conocido únicamente como un espejo del yo.²⁰

En este juego especular, la estatua “no descubrirá que hay otros cuerpos sino porque no se encontrará a sí misma en aquellos que toque” (89), esto es, al momento en que, tocando al otro (con sus miembros o con su mirada), se tope con la diferencia entre ella y ese otro. Esa diferencia entre su yo y el otro solo es posible, según Condillac, por el TACTO, que le permite no solo admitir que tiene un cuerpo, sino que hay otros cuerpos. Esos otros cuerpos se caracterizan, nos dice el autor, por la *impenetrabilidad* (90), que es “una propiedad de todos los cuerpos”. El otro cuerpo o el cuerpo del otro resulta, pues, nunca alcanzable como tal: Lacan dirá mucho más tarde que solo se goza del órgano, y no del otro. Y es que cada cuerpo está marcado por la *res extensa*, ocupa un lugar que no ocupa otro cuerpo, ya que los cuerpos tienen una extensión la cual excluye siempre la extensión del otro cuerpo.

Resulta sorprendente cómo Condillac ya elucubra aquello que Lacan descubre como “no hay relación sexual”. Sabemos que, aunque los cuerpos orgánicos sean penetrables, no hay proporción sexual, uno no tiene lo que el otro desea y viceversa. La ‘relación sexual’, la fantasía de dos que son uno, es, para Condillac un juego que se despliega en el registro imaginario:

Esta impenetrabilidad no es una sensación. No sentimos propiamente que los cuerpos sean impenetrables: más bien juzgamos que lo son, y este juicio es una consecuencia de las sensaciones que producen en nosotros. La solidez es sobre todo la sensación de la que extraemos esta consecuencia; porque, en dos cuerpos sólidos que se presionan, percibimos, de una manera más sensible, la *resistencia* que se hacen el uno al otro para excluirse mutuamente. Si pudieran penetrarse, los dos se confundirían en uno solo: pero como son impenetrables, son necesariamente distintos y siempre dos (90).

²⁰Es una experiencia que siempre ocurre en el taller o escuelas de formación actoral: los aprendices toman al maestro como espejo y se alienan a él y sus consignas; el resultado es un cuerpo actoral específico, según la técnica que sostenga el maestro; en el futuro, el aprendiz o actor deberán iniciar un proceso de desalienación, descononización o emancipación de esa figura del maestro para ir diseñando su cuerpo trinitario RSI fuera de toda coerción afectiva y técnica.

16.- ME TOCO, ERGO SOY: La solidez le dará a la estatua, en cierto sentido, la certeza de cómo su mano, que toca su pecho y, en este tocarse – que se distingue de los otros sentidos—, en esta instancia autoerótica, acompañada no obstante por otras sensaciones como, por ejemplo, frío o calor aún en ausencia del otro/Otro, no logrará sin embargo tener la certeza de un cuerpo unificado. Admitirá solamente que ‘yo’ está en cada parte y, progresivamente, en la medida en que se tope con la diferencia y presencia de otros cuerpos sólidos, impenetrables, irá alcanzando la imagen de un cuerpo diseñado unificado y propio: “al distinguir su pecho de su mano, la estatua volverá a encontrar su yo en uno y en otro, porque se siente igualmente en ambos” (90). La extensión de su cuerpo se le hará más sensible en la medida en que vaya comprobando la continuidad del yo expandida en las distintas partes de su cuerpo. Y en esta instancia, podríamos dar la versión de Condillac sobre el yo, como diferente a la de Descartes: si para este último “*cogito, ergo sum*”, para el empirista Condillac es “*me toco, luego soy*”: “porque tan pronto como pone la mano sobre una de ellas [las partes], el mismo ser que siente se responde, por así decirlo, de una a otra: soy yo” (91). Y esa frase puede incluso formularse como ‘me siento en cada parte, ergo soy yo en cada parte’ o, como lo escribe Condillac: “¡soy yo otra vez!” (91). Este “me toco y luego soy” puede también hacerse jugar en la amplitud gramatical del verbo: TOCAR, SER TOCADO y TOCARSE.²¹ Hasta cierto punto hay aquí una prefiguración del concepto de *síntoma*: es en el síntoma, en el goce o malestar que lo habita, en el dolor, donde el sujeto *es* y el yo se percibe.

17.- DEL SONIDO: No hay que descuidar la importancia que Condillac otorga al TACTO, ya que le dedica casi la segunda parte de su *Tratado*; previamente, había desarrollado con cierta extensión en la primera parte el sentido del olfato, y más brevemente el del oído, el gusto y la visión. Para el oído nos dice que la estatua es ‘golpeada’ por el sonido, en cierto modo, *tocada por* el sonido,²² pero ella no puede atribuir esa sensación a ningún objeto externo y, con cita de Ovidio, Condillac afirma que “es

²¹Hasta donde llega mi conocimiento, ninguna técnica actoral se ha preocupado por explorar las dimensiones del sentido del tacto en sus tres variaciones: tocar, ser tocado y tocarse, y elaborar dispositivos teóricos que permitan abrir la enseñanza a nuevos ejercicios y experiencias corporales, individuales y grupales en la actuación y también en el modo en que la escena ‘toca’ al público.

²²Hay mucho para desarrollar sobre el modo en que el sonido, incluso la voz, la del otro y la del Otro, incluso la del superyó moral y la obscena del superyó heredero del Ello ‘tocan’ al aprendiz desde el exterior y desde el interior, incluso desde lo que Lacan designará como *éxtimo*. Esta dimensión sonora fue abordada por Grotowski, aunque muchos han confundido la voz como foné, con aquella otra voz que le interesaba a Grotowski, que era la que emergía de lo Real.

el sonido que vive en ella” (55), de modo que el alma de la estatua —conjeturamos— tiene la capacidad de resonar, pero no puede identificar la fuente externa del sonido o del ruido, de modo que se atribuye a sí misma esa sensación como proviniendo de su intimidad. La estatua solamente puede discernir intensidades del ruido o del sonido articulado y, como hizo con el olfato, habiendo registrado las sensaciones en forma sucesiva en su memoria, luego puede compararlas y emitir algún tipo de juicio que, como vimos a partir del parámetro placer/displacer, también le es íntimo.

El placer, nos dice Condillac, estará en este caso del lado de la armonía y la melodía. Ese Ello memorioso, plagado de sensaciones olfativas, auditivas, visuales, gustativas y táctiles constituye un depósito de huellas, de inscripciones que todavía no admiten designación significativa alguna; esas sensaciones permanecerán operando al nivel del *parlêtre* y en *lalangue* en forma difusa, dando lugar a múltiples emociones, afectos, pasiones difíciles de verbalizar ya que, como decía Lacan, están desarraigados. Condillac afirma que “Más propicios a emocionar que los olores, los sonidos darán, por ejemplo, a nuestra estatua esa tristeza o esa alegría *que no dependen de las ideas adquiridas*, y que se deben únicamente a ciertos cambios que ocurren en el cuerpo” (57, énfasis mío). Estas emociones generadas por lo auditivo no logran ser bien catalogadas o, mejor capturadas por el registro simbólico; siempre desbordan la designación del significante porque “no dependen de las ideas adquiridas” sino de la resonancia en el cuerpo gozante.

Condillac, al hablarnos del sonido, como lo hizo antes con el olfato, apela a su modo a la banda de Moebius, cuando afirma que la intensidad, o los grados de una sensación, al aumentar, hacen pasar del placer al sufrimiento, al dolor, esto es, al goce: “Si el ruido aumenta, el placer aumentará, y solo cesará cuando las vibraciones ofendan el tímpano (58). El placer de la música está relacionado a un cierto progreso en la audición; habría “un oído bien organizado” (58) que ya podríamos una vez más ligar a lo diseñado, a un cuerpo que ya no es material y mero resonador, sino que ha sido educado, entrenado, y eso supone la intervención del Otro. Habría para Condillac una instancia de singularidad para cada individuo en la medida en que, en primer lugar, los registros de las sensaciones dependen de las circunstancias de cada cual y, en segundo lugar, que el grado de educación o entrenamiento, es decir, de intervención del registro cultural habilita la capacidad de percepciones posteriores más detalladas:

por la manera en que juzgamos nuestras sensaciones, solo sabemos distinguir en ellas lo que las *circunstancias* nos han enseñado a notar; que todo lo demás

es confuso para nosotros, y que no conservamos más ideas de ello que si no hubiéramos tenido ninguna sensación. Esta es una de las causas por las que, con las mismas sensaciones, los hombres tienen conocimientos tan diferentes. Este germen es el mismo en todas partes: pero permanece informe en unos; se desarrolla, se nutre y crece en otros. (59)

Llegado a este punto, Condillac se ve en la necesidad de aclarar la cuestión de la sucesión y la simultaneidad que veníamos cuestionando a partir del olfato; obviamente, la estatua, como cualquier niño, recibe sensaciones simultáneas provenientes de diversos sentidos: “Al principio, la estatua no distingue los sonidos de los olores que le llegan al mismo tiempo” (60). La separación, por ejemplo, de lo olfativo y de lo auditivo, corresponderá a un momento posterior, de modo que, una vez más, la memoria registra en una primera instancia sensaciones mezcladas, híbridas, y la identificación de unas y otras —conjeturamos— tendrá lugar a partir de la intervención del lenguaje. Y al separar las sensaciones, será capaz de acceder a nuevos placeres y disfrutarlos alternativamente. Sigue, pues, pendiente ver cómo se registra el lenguaje, el registro simbólico, en una estatua completamente aislada, que no tiene padres y no forma parte de ninguna comunidad. Aquí la relación entre estatua y seres humanos falla, porque el ser humano está ya desde antes de su nacimiento inscripto en un orden simbólico y al menos registra una Madre, no importa quién oficie como tal, que le da amparo para su sobrevivencia.

18.- SOBRE EL LENGUAJE: Más adelante en su *Tratado*, Condillac va a mencionar el lenguaje, sin determinar cómo éste adviene a la estatua. Solamente nos dice que la estatua, en principio, realiza acciones gracias a los hábitos que ha adquirido y que, posteriormente, cuando es capaz de elaborar ideas abstractas, se ve necesitada del lenguaje. Distingue los conocimientos prácticos de los teóricos, afirmando que es para estos últimos que se necesita el lenguaje (184). Mientras los conocimientos prácticos son confusos, los teóricos son los que permiten discernir ideas claras y distintas. Y es que los conocimientos prácticos, articulados en los hábitos, parten de juicios, pero desconocen la *causa* de esos juicios; es por la necesidad de pronunciar esos juicios, dice Condillac, que el niño necesita aprender una lengua (185).²³

²³Se puede homologar el planteo de Condillac entre (a) los teatristas que trabajan a partir de ideas difusas, a partir de la experiencia, del oficio, de lo que han aprendido sin crítica y desconocen las causas de sus acciones; y (b) un teatrista que pretenda abordar lo real (no solo la realidad) y emprender un proceso doloroso que lo lleve a la emancipación artística de todo aquello que le instilaron a lo largo de su formación.

19.- TOCAR LO TANGIBLE Y LO INTANGIBLE: La estatua aprende a distinguir las sensaciones cuya fuente son sentidos diferentes, pero, en principio, no se percata de la diferencia; cada sentido por separado, más tarde, le da una idea de tener más de una existencia porque cada sentido es, como se dijo, un modo de ser. A medida que incorpora sensaciones diversas y que éstas se remiten unas a otras y se registran en la memoria, dicha memoria *se extiende* y la estatua va gradualmente accediendo a formar algunas ideas abstractas gracias, precisamente, a que logra diferenciar, gracias a la atención [del yo], la fuente de sus sensaciones, sus diversos sentidos. La estatua, en esta primera instancia, todavía está sin cuerpo, pareciera tener una extensión, una especie de *res extensa* que, paradójicamente, no se puede tocar como ocurre con los cuerpos u objetos que ocupan un lugar. Se trata de una extensión que solo se alcanza con un tocar intangible. Escribe Condillac: “la idea de superficie supone la idea de sólido, idea que ella [la estatua] no tiene y que no puede tener” (72).

20.- DEL GUSTO Y DE LA BOCA: Condillac pasará a continuación a considerar el sentido del gusto —para el que sigue el mismo procedimiento utilizado con el olfato y el oído— que suele darle a la estatua una intensidad mayor de placer o displacer que los anteriores. Le brinda, además, darse cuenta de la necesidad (hambre) y expande su memoria con lo cual “aumentará el número de sus deseos y le hará contraer nuevos hábitos” (63). Aquí aparece la cuestión de la boca, que Derrida discutirá en los textos de Jean-Luc Nancy. El gusto es un sentido que no requiere aprendizaje; ligado al hambre, no tiene para la estatua en principio un objeto determinado; cualquier objeto que la sacie, le viene bien y, si le ha dado placer, lo buscará otra vez (179). Es el parámetro de placer/displacer el que guía a la estatua del hambre al comer, ya que ahora busca objetos que le gustaron y desecha los otros sabores; Condillac nos dice que aquí el deseo —sería mejor decir ‘la demanda’— lleva a la estatua, como al niño, de los imperativos del estómago a la sutileza de la boca cuyos movimientos perfecciona para satisfacerse de la manera, tal como el niño articula mejor los movimientos de la boca para extraer la leche del seno (nota 33, 180).²⁴El sabor puede provenir,

²⁴ Obsérvese que Condillac, al comparar la estatua con el niño, no se da cuenta de la diferencia: el niño tiene una madre, pero la estatua carece de ella; ya mencionamos esto, pero es necesario insistir puesto que resulta indispensable, en primer lugar, distinguir el deseo de la demanda (la estatua demanda, pero no puede tener deseos hasta que no se haya inscripto el registro simbólico, el Otro, el Padre, y aparezca la falta que, como veremos, Condillac precariamente nos da como noción [178]). En segundo lugar, la estatua está encerrada en sí misma y completamente desamparada de cualquier otro/Otro, salvo del mismo Condillac. Debe sobrevivir por sus propios medios, lo cual marca un punto de inconsistencia en la aproximación empirista del autor, si es que él se propone arribar a una teoría del conocimiento humano.

según Condillac, no solamente de objetos que ingiere la estatua, sino también del aire. Ambos la nutren y lo hacen –remarco— a falta de Madre. Lo cierto es que los sentidos de la estatua se nos presentan como ‘agujeros’, son zonas erógenas que pueden o no cerrarse a voluntad, salvo el oído. El gusto puede confundirse con el olfato, de acuerdo a Condillac, porque son bastante análogos (63). Pero el gusto puede “perjudicar a los otros sentidos” (63).

A esta altura de su disquisición, Condillac nos dice que resulta “difícil determinar hasta qué punto la estatua podrá distinguir las maneras de ser” (63) según cada sentido. Condillac no puede, pues, colocarse como autor omnisciente de su propia criatura y entonces abre la dimensión de lo probable. Afirma que, para juzgar lo que pasa al interior de la estatua, habría que ponerse en su lugar y, para ello, renunciar a los hábitos adquiridos por él, como autor, algo que intentó si haberlo logrado siempre. Y entonces justifica los posibles errores de su obra, diciendo que:

hay que señalar que la incertidumbre, o incluso la falsedad de algunas conjeturas, no podría perjudicar el fondo de esta obra. Cuando observo a esta estatua, es menos para asegurarme de lo que pasa en ella, que para descubrir lo que pasa en nosotros. Puedo equivocarme al atribuirle operaciones de las que aún no es capaz; pero tales errores no tienen consecuencias si ponen al lector en condiciones de *observar cómo estas operaciones se ejecutan en sí mismo*. (64)²⁵

21.- DE LA VISION Y DE LA MIRADA: Y llegamos a la cuestión del ojo y de la visión en el capítulo XI del *Tratado de las sensaciones*; me resulta sorprendente (y hasta un poco siniestro) el hecho de que sea en el *Seminario* también¹¹ donde Lacan introduce la mirada como objeto *a* y luego también la voz como pulsión invocante. Condillac observa que no es difícil recuperar una sensación primitiva en la que los ojos no veían, porque estamos acostumbrados a ver un objeto. Rebatendo gran parte de la filosofía idealista, aludiendo a Locke y un par de investigadores de su época, Condillac se inclina por sostener que no son los objetos externos las fuentes de las sensaciones y que éstas son impresiones que la estatua registra sin conciencia ni poder sobre las fuentes de las mismas. La vista, como ocurrió con los otros sentidos, también estará atravesada por el parámetro placer/displacer. Como tiene que seguir su plan según el cual la estatua todavía no accede ni a su cuerpo ni a los cuerpos del

²⁵ Esa observación sobre lo que pasa en Condillac mismo, independientemente de cómo imagine lo que le pase a la estatua, nos conduce casi directamente a Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, que el maestro comenzaría a redactar en 1909 y publicaría muchísimos años después. Hay que volver a recorrer ese texto teniendo en cuenta que la *vivencia* no está alejada de la *sensación* de Condillac.

mundo exterior, tiene que imaginar un momento en que la estatua, o el niño, abre sus ojos, pero no ve, es decir, cómo “el ojo es por sí mismo incapaz de ver un espacio fuera de él” (65). La vista, según los filósofos, pareciera afirmar por sí misma la extensión corporal del mundo fuera de las capacidades de la estatua.

En este capítulo cambia el tono del discurso y hasta se ve llevado a considerar el modo para él erróneo en que la filosofía planteó el tema de los sentidos, particularmente el de la vista. Como sabemos, la cultura occidental está marcada por el imperialismo de lo audiovisual, relegando los otros sentidos, tal como Freud planteó en la extensa y admirable nota 10 de su *El malestar en la cultura*, en la que basa su especulación sobre la sexualidad en el olfato y las transformaciones que se producen cuando el proto-hombre alcanza la posición erecta y, entonces, toma mayor importancia el sentido de la vista. La vista tiene la virtud de alcanzar, como vio Freud y señala Condillac, distancias más allá de lo tocable y de captar objetos más allá de ir parte por parte como el tacto (sucesión), es decir, captarlos panorámicamente (simultaneidad), en su conjunto.

Lo problemático ahora comienza a plantearse respecto a la idea de la filosofía de que toda sensación es efecto de la impresión de lo externo en lo interno. Condillac insiste, como vimos, en que la estatua no tiene todavía la capacidad de determinar esa extensión corporal externa y vive sus sensaciones como embrolladas en su propia intimidad. No es éste el lugar de desarrollar puntualmente la crítica a estas afirmaciones, pero vale la pena retener lo que Condillac afirma sobre el ruido: “El oído habría presentado un poco más de dificultad, por el hábito que tenemos de oír el ruido como si estuviera fuera de nosotros. Pero este sentido tiene tanta dificultad para juzgar las distancias y las situaciones, y se equivoca tan a menudo, que finalmente se habría convenido que no juzga por sí mismo” (66). Me arriesgo a imaginar que aquí se trata de un ruido interior a la estatua misma, una voz, quizá, que resuena dentro de ella y que no puede atribuirse a sonidos o voces provenientes del exterior. ¿Será una prefiguración de la voz como pulsión invocante, la voz del superyó?

Condillac, sosteniendo sus argumentos empiristas, dice “estar autorizado a decir que nuestra estatua no ve más que luz y colores, y que no puede juzgar que hay algo fuera de ella” (67). Una vez más, tendrá sensaciones mezcladas que irá gradualmente diferenciando gracias a la atención y la comparación. Como se puede ver, Condillac está más preocupado a esta altura de su *Tratado* en la constitución de la memoria como esa superficie de cera que Freud nos planteó en su ensayo sobre la pizarra mágica y también en su Carta 52, como prefiguraciones del Ello, donde las impresiones se van a manifestar e incluso superponer o asumir un rol dominante según la intensidad o vivacidad y la duración temporal (68).

22.- DEL FANTASMA: Si los “malos metafísicos”, según Condillac, ligaban la idea a la sensación, dando así el paso hacia cierta idea de realidad objetiva que el yo tendría la capacidad de conocer y constatar; él, en cambio, va a sostener —como lo hará Lacan— la idea de un yo para quien la realidad es siempre *fantasmática y a la postre singular y hasta relativa*: “no tenemos todas las ideas que nuestras sensaciones contienen; solo tenemos aquellas que sabemos notar en ellas. Así, todos vemos los mismos objetos; pero como no tenemos el mismo placer, el mismo interés en observarlos, cada uno de nosotros tiene ideas muy diferentes de ellos” (73). Ni se puede ver todo —solo podemos ver un lado del objeto— ni todo lo que se ve resulta objetivo, porque, como vimos, la estatua está guiada por el parámetro de placer/displacer. Nos topamos aquí con una noción todavía embrionaria de lo que Lacan designará como *fantasma*, en tanto pantalla que nos separa y defiende del objeto *a*, como causa de goce. La idea de objetividad, como ya parece insinuar Condillac, es relativa, no hay acceso propiamente objetivo al objeto.

La estatua, pues, está incapacitada de formar juicios totalizantes y, en todo caso, vive sumergida en la parcialidad de sus sensaciones y de sus impresiones. Solamente tendrá las ideas que ha experimentado con sus sensaciones: “nuestra experiencia [el yo/*moi*] nos demuestra suficientemente que no tenemos todas las ideas que nuestras sensaciones llevan consigo. Nuestros conocimientos se limitan únicamente a las ideas que hemos aprendido a notar: nuestras necesidades son la única causa que determina nuestra atención” (73). Por ende, “Al tener solo una idea confusa e indeterminada de extensión, privada de toda idea de figura, de lugar, de situación y de movimiento, la estatua solo siente que existe de muchas maneras” (75). La estatua, entonces, *siente, pero no conoce*. Encapsulada, si podemos decirlo así, en la dimensión pulsional y hasta narcisista, la estatua está siempre en el campo de las impresiones, de lo pulsional y de los afectos. Y es que “ella no sabe que tiene un cuerpo” (76): frase sorprendente porque no podría ser que la estatua no tuviera cuerpo o fuera un cuerpo, ya que es una estatua; pero la cuestión es que *no sabe*. En consecuencia, imagina ‘ser’ un cuerpo, pero *solo podrá tenerlo en la medida en que lo construya*.²⁶ La estatua está a nivel de un organismo viviente y pulsional que no le permite ‘tener’ un cuerpo: para tenerlo deberá en primer lugar unificarlo y poder discernirlo por medio del

²⁶ Todo aprendiz de actor imagina ‘ser’ un cuerpo, pero ese cuerpo no le sirve artísticamente; para lograr un cuerpo actoral trinitario RSI el aprendiz tiene que diseñar, construir un cuerpo para poder decir ‘tengo’ un cuerpo. Las técnicas de formación actoral no elaboran a profundidad este proceso complejo relativo al cuerpo; el vocablo ‘cuerpo’ sirve para designar cualquier cosa, cuando, en realidad, se trata de instancias muy diferenciadas en el proceso de formación artística.

significante, por intervención del Otro simbólico. Es el significante el que corporiza, el que mortifica el organismo para hacerlo un sujeto sujetado al lazo social. En esa operación de corporalización, el significante desaloja lo vital, lo incorporal; desaloja goce, promoviendo renunciaciones pulsionales que le daban satisfacciones diversas que el sujeto, más tarde, tratará de reencontrar, vía la repetición u otros medios. El sujeto adviene a un cuerpo alienado a los deseos del Otro, de la cultura, de la familia, etc., queda alienado y buscará de diversos modos emanciparse para acceder a su cuerpo singular, con sus deseos y goces singulares. Será en un movimiento posterior, diría Lacan, que la estatua estaría capacitada de construir su cuerpo como trinitario RSI.

23.- CUERPO Y SUSTANCIA: Condillac, al plantear a la estatua como encapsulada en su propio dominio interior plagado de huellas mezcladas o a veces precariamente discernidas y diferenciadas, refutará la idea de la *res extensa*; la estatua solo es ella misma una ‘sustancia’ sin extensión, una sustancia pulsional, incorporal, que nos autorizaría a decir que se goza en ella. Así,

cuando los filósofos aseguran que solo hay extensión, ¿es porque no existe ninguna otra sustancia? ¿Es incluso porque la extensión es una? ¿O juzgan así solo porque esta idea les es familiar y la encuentran en todas partes? La estatua tendría tanta razón para creer que ella no es más que un color o un olor; y que este color o este olor es su ser, *su sustancia*. (77, énfasis mío)

La estatua, pareciera sugerir esta cita, es toda ella color u olor, es puro registro pulsional, casi diría, pura letra, *sustancia gozante* de un cuerpo Real que todavía no logra extenderse y expandirse por un cuerpo como extensión, esto es, imaginario y simbólico. Y si no es *res extensa*, tampoco es *res cogitans*, ya que ella *no se sabe* estatua, no se sabe cuerpo, no se conoce como tal. Solo siente. Retomamos aquí la cita de Freud que dice: “La psique es extensa, [pero] nada sabe de eso”. Si las huellas en la memoria de Condillac parecieran estar embrolladas como en un caldero en combustión, la pizarra mágica freudiana es una superficie extensa sobre la cual se han inscripto y superpuesto las inscripciones formando una red abierta en donde cada huella es cruzada por otra y este cruce a su vez prolifera y se extiende a otros.

24.- DEL TACTO Y DE LA VISION: Condillac afirma que la vista o la visión (pero no la mirada en el sentido de Lacan, que ya necesita un cuerpo diseñado y al Otro) depende del tacto; la estatua, al tapar sus ojos se percata de que los colores y la luminosidad desaparecen, por lo cual comienza a sospechar que hay un exterior (142). La

dominancia del tacto sobre la visión es lo que le permitirá a la estatua ir apreciando también las distancias de los objetos respecto de su mano y de su ojo (146). Y es en este instante cuando “la estatua no necesita aprender a ver; pero necesita aprender a mirar” (142). Esta ‘mirada’ es una visión focalizada, que no se corresponde con la mirada lacaniana como objeto *a*.

Al ‘mirar’, se le abre la inmensidad del mundo, un paisaje lleno de colores, matices, de objetos y formas, aunque “no tiene idea” de todo ello. Apelando a Locke, Condillac sostiene que la impresión o sensación causada por un objeto no necesariamente supone la idea de ese objeto (143). El conocimiento, incluso la *res cogitans*, no parece provenir de la sensación, que queda como registro —digamos— a nivel pulsional. El proyecto de Condillac, como hemos visto, es llegar al conocimiento a partir de los sentidos, sin presuponer ideas innatas. Así, la visión no da conocimiento sino sensación, pero el ‘mirar’ es el que va a darnos ideas, el conocimiento del objeto, porque se focaliza en él. Mirar ya presupone “un orden, con método” (143). Esta mirada implica que el ojo, además de recibir la sensación, *analiza*, esto es, observa y divide en partes al objeto. “Debemos todas nuestras ideas al análisis”, afirma Condillac en nota (143).²⁷La mirada exige focalización sobre un objeto determinado, aislado, recortado del resto de su contexto. Y así, gradualmente, Condillac va a dar cuenta de cómo todas las operaciones de la visión basadas en el tacto, prontamente van a ir llevando a la estatua a dar privilegio a la vista, ya que por ella aprendió a “juzgar (...) el espacio, las distancias, las situaciones, las figuras, las magnitudes y el movimiento” (157). Y será también por la vista que gradualmente va despegando la sensación inicial, en cierto modo pasiva, y elaborando ideas abstractas (178) por medio de una mirada activa que le permite ahora prefigurar una acción futura (178). De modo que la estatua va relegando los otros sentidos en beneficio de la visión y la mirada; esos sentidos relegados en cierto modo se van anquilosando un poco, se vuelven “perezosos, [y] dejan de observar en los cuerpos todas las diferencias que antes distinguían y pierden su sensibilidad en la misma medida en que la vista adquiere mayor agudeza” (157).²⁸ Se instala nuevamente, como vemos, el imperialismo de lo visual sobre el resto de los sentidos. La mirada activa, por lo demás, “se

²⁷ Muchas técnicas de formación actoral, que se ufanan en trabajar con el objeto, descuidan trabajar a detalle la diferencia entre visión y ‘mirada’, y la relación con la ceguera y el objeto. No discernen entre ver y conocer el objeto. Menos aún, las técnicas conocidas no elaboran la mirada del Otro como objeto *a*, capaz de enceguecer al sujeto.

²⁸ Esta dominancia de lo visual en detrimento de los otros sentidos se observa fácilmente en cualquier taller de formación actoral: el aprendiz llega siempre con una deficiencia en el uso y en el trabajo con los sentidos relegados.

convierte más sensiblemente en la sede del deseo”, un deseo “que se produce en la privación de un placer” (178); deseo como falta de placer y causado por el displacer. Desligada de la pasividad de la sensación, la estatua ahora logra por su propia imaginación dar lugar a objetos; ya no objetos como *cosas*, sino *objetos imaginarios*. Es la imaginación la que ahora, en cierto modo independizada de la sensación, es capaz de someter a todos los sentidos y hasta de figurarse objetos más allá de la presencia de éstos. Entramos así en el campo de la representación, cuando el objeto está ausente o cuando ni siquiera existe. La representación imaginaria no es sin la memoria:

Sus sensaciones, habiéndose convertido para ella en las cualidades mismas de los objetos, no puede recordarlas, imaginarlas o experimentarlas sin representarse cuerpos. Por ello, todas entran en algunas de las colecciones que el tacto le ha hecho hacer, se convierten en propiedades de la extensión, se vinculan estrechamente a la cadena de conocimientos por la misma idea fundamental que las sensaciones del tacto; y la memoria, así como la imaginación, son más ricas que cuando aún no tenía el uso de todos sus sentidos. (182).

25.- DEL TIEMPO Y LO REAL: Es por la mirada que la estatua, más allá de aprehender las formas y características de los objetos, las distancias, las magnitudes y el movimiento, va a ir descubriendo el tiempo. La regularidad del pasaje del día a la noche y de la noche al día, le hace percibir ese ‘real que vuelve siempre al mismo lugar’: “estas revoluciones le parecen naturales” (171). Es por esta regularidad en la aparición y desaparición del sol, que la estatua llega a concebir la probabilidad, esto es, puede juzgar y predecir, sin dudar y con plena confianza, que hay, por un lado, un pasado y, por otro, un futuro todavía no realizado, pero que va a realizarse; además, esa regularidad comienza a darle idea de la duración temporal. Obviamente, esta ‘certeza’ de lo probable basada en la regularidad solar no deja de llevarla a muchos errores posteriores. Y esta experiencia sucesiva de luz y oscuridad va a dar lugar también a una temporalidad en el ritmo de su cuerpo: la noche para dormir y descansar y luego el despertar al día siguiente. La estatua, a partir de la alternancia día/noche, luz/oscuridad, comienza a tener una primera prefiguración de lo Real, de la revolución en sentido aristotélico que llegará hasta Lacan cuando nos da una definición de lo real como aquello que vuelve siempre al mismo lugar.

26.- DE LA MEMORIA Y DEL OLVIDO: La estatua, nos dice Condillac, puede olvidar, particularmente la primera etapa en que ha estado pasiva en el registro de las

sensaciones. Que haya olvido, si ahora nos llegamos hasta Freud, es porque se ha producido algún tipo de represión, pero este traslapo no es aplicable a Condillac, para quien la estatua no es un sujeto dividido ya que, como vimos, no está marcada por registro simbólico alguno.²⁹ Frente a esta situación, la estatua procede, como siempre, a la comparación entre “el estado en el que está con aquel en el que estaba cuando no conocía nada fuera de ella” (215). El texto de Condillac da un curioso giro de la tercera persona omnisciente al monólogo indirecto de la estatua, la cual se pregunta:

¿Qué soy, diría, y qué he sido? (...) ¿Qué es esta extensión que descubro en mí y más allá, sin límites? ¿No serían más que diferentes maneras de sentirme? (...) antes de que tuviera el uso de mis miembros, ignoraba que hubiera algo fuera de mí. ¿Qué digo? No sabía que fuera extensa (...) ¿Cuál es, pues, esta serie de sentimientos que me ha hecho lo que soy; y que quizás ha hecho lo que es, con respecto a mí, todo lo que me rodea? Solo me siento a mí misma, y es en lo que siento en mí donde veo hacia fuera: o más bien, no veo hacia fuera; pero me he hecho un hábito de ciertos juicios que transportan mis sensaciones donde no están. (215)

La estatua se habla y nos habla, aunque no sabemos cómo fue capaz de adquirir la palabra para la autorreflexión o la autoconciencia: “En el primer momento de mi existencia, no sabía lo que pasaba en mí; no distinguía nada todavía; no tenía ninguna conciencia de mí misma” (215). En ese primer momento vivía, como vimos, sumergida en el autoerotismo y ahora se asombra de que “lo que pasa en mí, me observo con aún más atención, a cada instante siento que ya no soy lo que he sido. Me parece que *dejo de ser yo para volver a ser otro yo misma*” (215, énfasis mío). Esta cita llegará a la reflexión de Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, cuando menciona a ese mozo homosexual que ha asumido su sexualidad, pero que la tiene que sostener según lo que el Otro designa como ‘homosexual’, es decir, es para dejar de ser lo que es, dejar de ser él mismo, porque, como ocurre con muchos homosexuales, su sexualidad no responde a la imagen que el Otro sostiene como ‘gay’.

²⁹ El olvido, como el lapsus, el chiste y el sueño son formaciones del inconsciente que suponen la represión; es el yo [moi] el que se olvida, se equivoca y el que no tiene ninguna soberanía sobre el sueño. Una técnica actoral ajustada no debería dejar de tener en cuenta estas formaciones durante el aprendizaje o el ensayo de un espectáculo. Desconocerlos supone negar lo no-sabido y lo real. Los aprendices y los actores no son estatuas; son sujetos divididos, alienados al deseo y goce del Otro y, además, registran una falta estructural: la castración.

27.- DE LA ALIENACION Y DE LA IDENTIDAD: De pronto, nos dice la estatua, “Me busco donde no estoy”, se busca en ese mundo extensísimo plagado de objetos que puede tocar, mirar, oír, gustar, oler; allí se da cuenta de que ella ocupa apenas un espacio minúsculo comparado con la extensión del mundo: “¿En qué me convierto, en efecto, cuando comparo el punto donde estoy con el espacio que ocupa esta multitud de objetos que descubro?” (216). Se cuestiona, pues, sobre hasta qué punto ese mundo es producto de una proyección de su propia interioridad, a la vez posiblemente proyección de esos mismos objetos sobre ella: “Juzgo que todas estas maneras de ser me vienen de los cuerpos; y me hago una costumbre tan grande de sentir las como si estuvieran efectivamente en ellos, que me cuesta creer que no les pertenezcan” (216).³⁰ E insiste en interrogarse: “¿Qué sería yo, pues, si siempre concentrada en mí misma, nunca hubiera sabido transportar mis maneras de ser fuera de mí? (218). En este proceso reflexivo, llega a percatarse de que ha logrado tener cierto conocimiento que le permite, en primer lugar, no ceder a sus pasiones, no obedecerlas ciegamente, dejar de ser, digamos, una extensión de su Ello. Inicia a su modo un proceso de desalienación o separación.³¹Y, en segundo lugar, llega a sentirse consecuentemente libre porque es capaz de deliberar antes de actuar. La conciencia sería el estado capaz de permitirle hacer “un mejor uso de mi libertad, en proporción a los conocimientos que he adquirido” (219). Así y todo, sigue teniendo dudas sobre la certeza que puede tener de estos conocimientos y duda respecto a si los objetos que busca o evita poseen ellos mismos las necesidades, pasiones, deseos que ella siente. Ha logrado imaginar que tiene un cuerpo, que hay cuerpos más allá del suyo, pero no obstante se pregunta: “¿Cómo podría entonces estar segura de no equivocarme cuando juzgo que hay extensión?” (219). Se responde como solo podría responderse alguien que está sola en el mundo, para la que no hay lazo social: lo que importa es alcanzar el placer y la conservación de sí misma, evitando el displacer, y no interrogarse sobre si “las cosas existen o no”; poco importa si sus ideas son confusas, o de si hay un real más allá de esa ‘realidad’ fantasmática en la que vive.³² El conocimiento

³⁰ Este doble juego proyectivo ocurre con mucha frecuencia en las clases de actuación e incluso durante los ensayos, cuando los espejos entre el aprendiz o actor y el resto del elenco, o con el maestro o director, se reflejan improductivamente trabando la creatividad porque no logran romper el círculo vicioso obturando la posibilidad de que emerja una formación del inconsciente que les abra el proceso hacia otros paisajes.

³¹ Sin este proceso de separación, la alienación se reproduce por cuanto el actor hace de su personaje una proyección o una versión de sí mismo, con lo cual deja escapar la singularidad creativa suya y del personaje.

³² Esta descripción corresponde a lo que denominamos el ‘teatro de la representación’, que tiende a reproducir el imaginario fantasmático del sujeto y de la realidad que supone conocer; pero ese teatro de la representación se distingue de *la praxis teatral con base psicoanalítica* en que ésta propugna abordar lo real, astillando en lo posible las certezas más firmes sobre la realidad, siempre colonizada por el discurso hegemónico. El actor como artista

imperfecto que tiene del mundo se corresponde con el desconocimiento que tiene de sí misma. Sabe que las partes de su cuerpo, sus órganos, le pertenecen, pero no lo comprende. Arribamos a un momento de su monólogo que da lugar a la *angustia* sobre la precariedad de su yo [*moi*], del desconocimiento que éste experimenta: “Pero este yo que toma color ante mis ojos, solidez bajo mis manos, ¿se conoce mejor por considerar hoy como tuyas todas las partes de este cuerpo en las que se interesa y en las que cree existir? Sé que son mías, sin poder comprenderlo: *me veo, me toco, en una palabra, me siento, pero no sé lo que soy; y si he creído ser sonido, sabor, color, olor, actualmente ya no sé lo que debo creermé*” (220, énfasis mío).

28.- DEL SUEÑO Y LA VIGILIA: Condillac aborda la cuestión del sueño y de la vigilia, como modos de la ilusión y de la ‘realidad’, respectivamente, pero como carece de un dispositivo teórico sobre el sujeto dividido y la represión, su aproximación se debilita al querer dar cuenta de la relación entre la vigilia y el ‘cogito nocturno’ (que tanto preocupaba a Descartes, aunque no sabía bien cómo conceptualizarlo).³³La estatua sueña y al despertar compara, descubriendo que el sueño tiene un desorden y hasta contradicciones que el despertar despeja y acomoda. La memoria juega aquí un papel importante en la medida en que, para Condillac, es la que le permite a la estatua recuperar el sentido de la realidad frente al a veces disparatado mundo del sueño: “¿cómo reconocerá la ilusión de los sueños? Por la manera impactante en que contradicen los conocimientos que tenía antes de dormirse, y en los que se confirma al despertar” (175). Al ‘acomodar’ las contradicciones del sueño a la realidad como fantasma, la estatua se empobrece en el conocimiento de sí misma, ya que no cuestiona el relato del sueño. Esta constatación de la diferencia entre sueño y vigilia no lleva a Condillac a pensar en la diferencia entre aquello que Lacan diferencia como yo [*moi*] de la vigilia, de la conciencia, del yo [*Je*] del inconsciente. Descartes siempre estuvo preocupado por ese ‘cogito nocturno’ que desbordaba la conciencia y, por ende, la consistencia de la ciencia, pero Condillac no parece preocupado por interrogarse por la posibilidad de que, en algún momento de su construcción filosófica, la estatua haya pasado a ser un sujeto dividido.³⁴

no puede conformarse con reproducir la realidad o hacer una interpretación de ella; su trabajo artístico tiene que apuntar a desactivar las *causas* que producen el malestar en la cultura, esto es, las causas a nivel de lo real.

³³Un desarrollo sobre Descartes y el sueño puede leer en la discusión que mantuvimos los teatristas en *Charla entre teatristas (2) 2024*, particularmente en las dos primeras reuniones de ese año.

³⁴Si el aprendiz de actor o el actor ya formado, guiado por el maestro o el director, respectivamente, se limitan a ‘ordenar’ el sueño desde las certezas ilusorias de la ‘realidad’ en vez de interpretarlo y, lo que sería mejor, descifrar las posibles causas que ese relato onírico elabora, no lograrán tener una experiencia artística radical,

29.- DE LA NECESIDAD Y LA DEMANDA: La demanda de la estatua (y no su deseo, que es el vocablo usado por Condillac) parte, en principio, de la necesidad: guiada por el parámetro placer/displacer, como vimos, la estatua es capaz de satisfacerse con aquellas sensaciones que le procuraron placer. Pero puede ocurrir, nos alerta Condillac, que haya muchos obstáculos para poder satisfacer su demanda. La necesidad y el malestar que la perturban se apaciguan si logra satisfacerse con aquello que le es placentero; si esa satisfacción no es inmediata, la estatua entra en un estado de inquietud tal que, de pronto, “El malestar, débil en su origen, se vuelve insensiblemente más vivo; se transforma en inquietud, a veces termina en dolor” (187), y si esa inquietud o malestar se incrementa, entonces “llega un momento en que actúa con tanta violencia que no se encuentra remedio más que en el disfrute [*jouissances* el vocablo usado por Condillac]: se convierte en pasión” (187).³⁵ Estamos aquí en aquello que Lacan desarrollará siglos después al enfocarse en la cuestión del goce. La búsqueda del placer a toda costa lleva a la estatua a los extremos mismos del sufrimiento. La evitación de este pasaje de lo placentero a la *jouissance* se realiza en el *Tratado* a partir de la posibilidad que tiene la estatua de apelar a la memoria y al archivo de sus sensaciones placenteras o displacenteras: “Solo el pasado puede enseñarle a la estatua a leer en el futuro” (188). Es en virtud de su experiencia que la estatua está capacitada para prever situaciones desagradables y tomar precauciones para prevenirlas. ¿Hasta qué punto la evitación de lo desagradable la deja siempre encerrada en sí misma, con un conocimiento limitado y hasta repetitivo y estéril? La memoria y la imaginación funcionan aquí para recordarle —*representarle*, dice Condillac— los males y tormentos a lo que estuvo expuesta y que pudieran abrumarla nuevamente. Es la imaginación la encargada de representarle la necesidad de antemano, en forma

no lograrán conmover ni su propia concepción de la realidad ni la versión fantasmática de la realidad sostenida por el discurso hegemónico.

³⁵ En un proceso de formación actoral o de ensayo teatral, como bien lo vio Jerzy Grotowski, no hay lugar para acomodarse en la zona de confort; el artista tiene que ir más allá del placer de construir un personaje a su gusto y semejanza, el director tiene que ir más allá de pensar que ha logrado la mejor puesta en escena del mundo. Si el artista no se arriesga a salir del campo de la función fálica a la que está habituado, si no se arriesga a la transgresión como el primer salto hacia la zona no-fálica de los infinitos goces, dolores, pasiones, sentimientos confusos y desarrumados, pierde la posibilidad de potenciar su creatividad. Obviamente, no puede perder el lazo con la función fálica, porque de hacerlo, su arrojado hacia el campo del goce podría ser —como ocurrió y ocurre con muchos artistas— letal. Además, el artista y sobre todo el teatrante, en tanto el arte es un discurso social y, por tanto, un lazo social, no puede dejar de regresar al lado fálico en las fórmulas lacanianas de la sexuación. Obviamente, es esperable que después de esa temporada en el infierno regrese con un semblante nuevo de lo real y de las causas del malestar en la cultura, alterando o incluso mejor transvalorando así el discurso hegemónico.

“similar a lo que sufriría si la necesidad estuviera presente” (188). Por otro lado, la imaginación, apunta Condillac, también tiene efectos benéficos en la medida en que recuerda los objetos que han servido varias veces para aliviarla” (188). En este último caso, la imaginación provee un sustituto del objeto placentero ausente, brindándole el placer que dicho objeto le había procurado en el pasado. Estamos otra vez, como puede verse, en *una teoría embrionaria del fantasma* como procurador de plus-de-goce; este fantasma le procura incluso un placer que podría realizarse a futuro, anticipándose. La estatua vive en una tensión constante entre dos pasiones: la amenaza y el miedo, por un lado, de no poder alcanzar la satisfacción y, por otro lado, la esperanza de poder alcanzar el placer anhelado. Y esta tensión a veces la distrae del presente “para ocuparla en un tiempo que aún no existe, o que incluso nunca existirá” (188). Estamos, como puede verse, en la tensión propia de la neurosis, particularmente de la histeria:

[La estatua] Pasa entonces, alternativamente, de una a otra [de las pasiones], según se repitan los peligros y sean más o menos difíciles de evitar; y estas pasiones adquieren cada día nuevas fuerzas. Se asusta o se ilusiona por cualquier cosa. En la esperanza, la imaginación le quita todos los obstáculos, le presenta los objetos por sus mejores lados y le hace creer que va a disfrutarlos: ilusión que a menudo la hace más feliz que el disfrute mismo. En el miedo, ve todos los males juntos, se siente amenazada por ellos, toca el momento en que debe ser abrumada por ellos, no conoce ningún medio para evitarlos, y quizás sería menos desdichada si los sintiera realmente.

Es así como la imaginación le presenta todos los objetos que tienen alguna relación con la esperanza o el miedo. A veces domina una de estas pasiones, a veces la otra; y en ocasiones se equilibran tan bien que no se podría determinar cuál de las dos actúa más. Destinadas a hacer a la estatua más ingeniosa en las medidas necesarias para su conservación, parecen velar para que no sea ni demasiado feliz ni demasiado desdichada. (188-189)

30.- DE LA PAZ A LA GUERRA: Y es que la estatua, al principio ocupada por satisfacer sus necesidades más básicas, una vez cumplida esa tarea, se dedica a pensarse a sí misma, sus placeres y sus penas, pero también, movida por la curiosidad, comienza a observar el mundo y a categorizarlo, estableciendo diferentes clases de objetos y gradualmente elaborando más ideas abstractas. Esta situación signada por la contemplación del mundo, lleva a Condillac a una afirmación sorprendente: “El universo es un teatro donde ella es solo espectadora; y no prevé que alguna vez deba

ensangrentar la escena” (194). Pronto comprueba que puede ser atacada y que deberá aprender a defenderse. Ese mundo se torna ahora hostil y la pone en un estado de constante peligro y de miedo: “la idea del peligro está tan fuertemente ligada a todo lo que encuentra, que ya no sabe discernir lo que debe temer” (194). Por ello, a los peligros reales, agrega los peligros imaginados, en los que se ve compelida a atacar; el otro/Otro ha devenido un enemigo que la acecha desde el exterior y desde su interior. Pasa sutilmente del amor a la agresividad, la agresión y hasta el odio.³⁶ El combate, la guerra, en los cuales suele salir victoriosa, le hacen sentir la intensidad del coraje y la tornan temeraria (195). Satisfacer sus necesidades resulta difícil: la naturaleza, el clima y otros obstáculos, la llevan a ejercitar toda su astucia para sobrevivir, para inventar armas a fin de atacar animales que serán devorados. Los éxitos y los fracasos en esta guerra se suceden y alternan, pero en esta secuencia, la estatua va desarrollando conocimientos para su conservación. El odio del Otro se ha instalado también en ella. En toda esta gesta, la estatua, como puede verse, está sola y no tiene otra estatua como su semejante; todo está centrado en ella y marcado por su soledad frente al mundo hostil. De lo cual resulta que se trata de una guerra *éxtima*, en el interior de sí misma. El Otro que la amenaza no incluye otras estatuas, lo cual dona al planteo del autor de mucha artificialidad e inverosimilitud. Condillac concluye esta sección del *Tratado* afirmando que “así como sin experiencia no habría conocimientos, no habría experiencia sin necesidades, y no habría necesidades sin la alternancia de placeres y penas” (196). Casi podría decirse que la estatua no puede avanzar en el conocimiento más que por esta guerra íntima.

31.- AISLAMIENTO Y RELATIVIDAD ESTÉTICA: El aislamiento y soledad en que vive la estatua la llevan a un puro solipsismo; sus juicios no puedan ser más que relativos, en la medida en que no se contrastan con los juicios de otras estatuas: “Una consecuencia que se presenta es que lo bueno y lo bello no son absolutos: son relativos al carácter de quien los juzga y a la manera en que está organizado” (198). De modo que lo bueno y lo bello como rasgos atribuidos a los objetos del mundo, proceden de que les hayan causado a la estatua placer a sus sentidos y halagado sus pasiones. La estatua, sola en el mundo, dispone únicamente de una moral y una estética que no va más allá de lo personal e individual; y esa moral y esa estética están fuertemente marcadas por el utilitarismo y el sentimiento de apropiación (199). Lo bello y

³⁶No es diferente la producción de conflictos entre aprendices en un taller o actores en un ensayo. Las técnicas vigentes han descuidado profundizar la cuestión de la agresividad y la agresión (como Lacan las distinguió) en el contexto de formación o de producción creativa. Es imprescindible trabajar técnica y estéticamente esa guerra *éxtima*, esa lucha que habita al sujeto.

lo bueno se definen en relación a la utilidad misma del objeto, a la posibilidad de apropiarse de él —sobre todo si son raros y sorprenden—, en la medida en que aumentan el placer de disfrutarlos.³⁷

A manera de cierre

Estas notas sobre el *Tratado de las sensaciones* de Condillac permiten comprobar cómo múltiples cuestiones que son tema específico de la formación actoral y artística, tienen una larga historia en la filosofía; provienen de los inicios de la Modernidad y llegan hasta nosotros no sin impactar las discursividades posteriores. En muchas propuestas de pedagogía teatral a veces se asumen como naturales cuestiones que forman parte de una matriz y tradición metafísica occidental que podría y debería ser debatida y hasta cancelada, para lo cual la lectura y discusión sobre esos textos fundacionales se hace indispensable. Las escuelas de teatro suelen obviar en sus programas la consideración de estos textos iniciales y fundacionales que van a pautar los discursos posteriores, lo cual solo produce la reproducción (la invención incesante de la rueda o de la pólvora) y evita lo que Nietzsche denominaba la transvaloración, que no es un mero cambio de unos valores viejos por otros nuevos, sino el desbaratamiento completo de la matriz metafísica que sostiene dichos valores. Desde las *Meditaciones metafísicas* de René Descartes, pasando luego por Condillac, Kant, Hegel, etc., y hasta Freud y Lacan, se puede apreciar cómo la cuestión de la conciencia y del yo [*moi*] resulta desbordada cuando se trata de abordar lo real, esto es, ese complicado más allá en el que se generan y causan los afectos, las pasiones, los sentimientos y emociones, es decir, precisamente la materia propia del arte. De ahí que las lecturas a contrapelo, al ras de la letra, de esos textos fundacionales tengan todavía mucho que decirnos sobre cada instancia de trabajo artístico en la praxis teatral en particular, y artísticas en general.

© Gustavo Geirola

³⁷ En toda formación actoral se hace ineludible trabajar sobre ese relativismo que le hace creer o pensar al aprendiz o al actor que su versión de lo bueno y lo bello son universales.

Bibliografía

Argüello Pitt, C., J. Castillo, G. Córdoba, G. Geirola, S. Mangano, K. Rebolledo. *Charla entre teatristas*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024.

Argüello Pitt, C., J. Castillo, G. Córdoba, G. Geirola, S. Mangano. *Charla entre teatristas (2) 2024*. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2025.

Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extraitraisonné*. París: Librairie Arthème Fayard, 1984.

Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011.

Stanislawski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.