

**Prolegómenos teóricos y técnicos
sobre ‘tocar, ser tocado y tocarse’ en la praxis teatral.
Jacques Derrida con Jean-Luc Nancy y la cuestión de ‘el tocar’**

**Gustavo Geirola
Whittier College
USA**

Introducción

En un trabajo anterior¹ comencé a abordar la cuestión del ‘tocar’ y de los sentidos en el *Tratado de las sensaciones* de Condillac, como una aproximación previa y necesaria para recorrer las elaboraciones teóricas que, desde *Acercas del alma* de Aristóteles,² han atravesado la historia de la filosofía y que, de una u otra manera, dan soporte a múltiples técnicas actorales en el campo teatral. Prosigo con estos prolegómenos como un intento de establecer los fundamentos generales y posibles para la formulación de una técnica de formación actoral que esté orientada hacia la praxis teatral, según la he venido construyendo en los últimos veinte años a partir del psicoanálisis, particularmente en su versión lacaniana. Comentaré breve y separadamente la posible reflexión específica que los teatristas deberíamos hacer sobre los desarrollos filosóficos y teóricos de los que se da cuenta en este ensayo.

¹ Ver “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”. Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XIV, Ed. 55 <https://argus-a.org/indice.html?pag=3>

² Los estudiosos se refieren a la obra de Aristóteles como *Corpus aristotélico*. Su escritura es un *corpus*, un cuerpo escriturario. *De anima* o *Sobre el alma* pertenece al período final, al que corresponden “las grandes obras de investigación científica” (*Acercas del alma* 15). Jean-Luc Nancy, por su parte, tiene un libro titulado *Corpus*.

Indudablemente, no hay técnica actoral que no se oriente a desarrollar en el aprendizaje de actor los diversos sentidos y, particularmente, el sentido del tacto, sea del cuerpo propio o del cuerpo ajeno, como asimismo de los objetos. Desde estos discursos filosóficos sobre los sentidos, desde Aristóteles hasta hoy, se abre un campo de investigación que nos invita a releer el corpus de aproximaciones orientadas a la formación actoral, al menos desde Stanislavski hasta el presente. Estos preámbulos, desde Condillac hasta Derrida, pueden permitirnos a los teatristas revisar las técnicas de actuación que vienen circulando por lo menos desde Stanislavski y probablemente nos permitan apreciar nuevos matices en ellas; asimismo, aspiro a que estas reflexiones permitan ir elucubrando nuevos ejercicios más adecuados a esa *praxis* teatral con base psicoanalítica (y no a una mera *práctica* o pedagogía teatral en uso).

En ese recorrido por la cuestión de los sentidos y particularmente de tocar/ser tocado/tocarse, resulta indispensable detenerse en el libro de Jacques Derrida –sobre ‘el tocar’ –como se verá, diferenciado del tacto como tal—, donde se enfoca en la obra de Jean-Luc Nancy,³ quien a su vez ha desarrollado temas filosóficos que refieren, explícita o implícitamente, al sentido del tacto y a las variaciones múltiples que ha recibido ‘el tocar’. Quedaría para otro ensayo explorar qué podría aportarnos el psicoanálisis a un aspecto ausente en el libro de Derrida; me refiero al ‘hacerse tocar’, que abre un capítulo complejo sobre el tacto, el tocar y posiblemente la perversión masoquista. El tocar, en sí mismo, ya supone de por sí un impulso en cierto modo sádico, pero sin que pueda ser calificado de perversión, salvo en casos extremos de agresión violenta.

Derrida, al abordar la obra de Nancy, nos ofrece un panorama de cómo muchos filósofos han tratado el tema de los sentidos, el privilegio del tacto o de la mirada sobre el resto de los sentidos; su libro recorre las diversas investigaciones que, desde Descartes en adelante, pasando por Kant, Hegel, Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty, entre otros, llegan hasta los debates franceses más contemporáneos sobre ese tema. En cierto modo, el libro de Derrida puede leerse como un trabajo dentro del campo de la historia de las ideas que, para el caso que nos interesa en la praxis teatral, resulta por demás conveniente porque nos ofrece un panorama sobre los diversos debates que el tema del tacto y de los sentidos planteó a lo largo de siglos y en la obra de autores ineludibles en la historia de la filosofía.

³ Advierto al lector que mi competencia en la obra de Jean-Luc Nancy es muy precaria; en general, me he atendido a sus 58 indicios sobre el cuerpo, Corpus y particularmente a los comentarios de Jacques Derrida a los que he dado por válidos.

No es mi intención dar un detallado reporte del contenido del libro de Derrida, *El tocar*, Jean-Luc Nancy [2000] (Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011). He procedido a enfocarme en aquellas cuestiones que me parecieron más cercanas a las preocupaciones de un teatrista y, como en el ensayo anterior sobre Condillac, mi lectura se realizó desde mi perspectiva freudo-lacaniana que es, por otra parte, la que fundamenta la praxis teatral tal como la entiendo. Aunque no numeraré notas, según hice en el ensayo anterior sobre Condillac, trataré de ir agrupando argumentos que en el libro de Derrida aparecen separados, según el movimiento de su discurso y según el diseño que le ha otorgado a su libro. Para ello, el lector observará el salto de páginas en cada tópico, numeración que siempre se atiene a la paginación en el libro de Derrida en la edición ya mencionada, aun cuando el autor hace citas de muchos otros filósofos y da en el texto o en notas la paginación específica en cada una de esas obras.

Sensación y percepción, yo y sujeto

En *Acerca del alma* Aristóteles define la sensación diciendo “que tiene lugar cuando el sujeto es movido y padece una afección” (112), es decir, se produce una *alteración*, una *otredad* que saca al sujeto de su estado de inmovilidad. Importante retener aquí dos cosas: la relación con los afectos y el movimiento, por un lado y, por otro, el hecho de que no haya “percepción sensible de los órganos sensoriales mismos” y que éstos “no dan lugar a sensación alguna en ausencia de objetos exteriores” (112). Nos dice que “percibir sensitivamente es, en efecto, sufrir cierta afección” (126), pero dicha afección no es causada ni por la luz ni por el olor ni por el sonido, sino por *otro cuerpo*, ya que “los que actúan son los cuerpos en que se dan tales cualidades” (127). De modo que no hay auto-sensación del dedo sin el objeto externo, aunque, como dirá en otro apartado de *Acerca del alma*, al producirse el *con*-tacto con el objeto, el dedo también se (auto)percibe como tal. La sensación de tocar se produce, entonces, por el movimiento del dedo hacia ese afuera del sujeto (que podría ser otra parte de su propio cuerpo). Hay así una “facultad sensitiva” que está en potencia y solamente se pone en acto, se actualiza, a causa del movimiento y de ese afuera en el que se sitúa el objeto. “El principio motor —nos dice Aristóteles— es, por tanto, único: el objeto *deseable*” (146, énfasis mío), casi como decir, en jerga lacaniana, que el principio motor del alma es el objeto *a*. La sensación —agrega Aristóteles—, el ‘sentir’, que puede estar en potencia o en acto, se da tanto

en la vigilia como en sueño (113). Se necesita de un agente en acto para que ponga en acto la sensación. Cada sentido brinda una sensación particular del objeto: visión para el color, audición para el sonido, etc.; pareciera insinuarse aquí la diferencia entre ‘objeto’ y ‘cosa’: el objeto es el que resulta de la interacción sensible del sujeto con él, independiente de otras cualidades de la cosa que podrían ser percibidas o sentidas por otros sentidos, o no percibidas por completo. De modo que, *de una misma cosa, tendríamos pluralidad de objetos, según el sentido que lo formule.*

Me apresuro a decir que esta diferencia entre objeto, como lo que resulta de su relación con el sujeto, y la cosa, no está demasiado bien trabajada en las técnicas de formación actoral. Por lo demás, en una clase en que se trabaja el ‘objeto’, éste no necesariamente resulta el mismo en cada uno de los aprendices, aunque se lo sienta por el mismo sentido. Se abre aquí un campo de exploración de suma riqueza. No estoy seguro de que se haya explorado en profundidad cómo la sensación altera al sujeto, al aprendiz o al actor, y dispare su movimiento y sus afectos. Me inclino a pensar que no todo aprendiz o actor es alterado de forma similar por el mismo objeto ni tampoco dispare los mismos afectos en sujetos diferentes. La actividad muscular y la satisfacción que produce, tal como Freud la presenta en sus *Tres ensayos de teoría sexual* no está desligada de la excitación sexual que conlleva. “Trabarse en lucha” o “trabarse en disputas mediante la palabra” son “signos anunciadores”, dice Freud, de que un individuo ha elegido a la otra persona como objeto sexual (184); desde aquí es posible reparar en aquellas situaciones conflictivas entre aprendices o actores que pueden darse en un taller o en un ensayo y que obturan el proceso creativo. Hay que investigar en la bibliografía de las técnicas actorales cómo se han dado y resuelto situaciones de este tipo en las que podría estar en juego la pulsión sádica, porque pueden arrojar un saldo positivo no solo para evitarlas, sino para destrabar el proceso creativo. No hay que descuidar el hecho de que en estos casos el goce sexual está sustituido por el placer del movimiento.

Obviamente, los diversos sentidos pueden ofrecer cualidades en común (movimiento, inmovilidad, número, figura, tamaño). Ahora bien, el tacto precisamente es el que es capaz de abarcar “múltiples cualidades diferentes” (115), por ejemplo, el movimiento es perceptible al tacto y a la vez a la vista. Aristóteles da aquí el paso inicial al privilegiar el tacto por encima de los otros sentidos, aunque al referirse a la imaginación diga que “la vista es el sentido por excelencia” (137), en virtud de que la imaginación (*phantasia*) deriva de la palabra ‘luz’ (*phaos*), “puesto que no es posible ver sin luz” (137). Veremos más adelante en este ensayo, como este arco entre el privilegio del tacto y la predominancia de la mirada se va plantear en el libro de Derrida, ya que nos conducirá desde Aristóteles hasta Merleau-Ponty.

Para el filósofo griego “la imaginación será un movimiento producido por la sensación en acto”; las imágenes perduran tanto como las sensaciones, y están fuera de lo

verdadero y de lo falso, a diferencia de la opinión. Pareciera como si, para Aristóteles, las imágenes fueran equivalentes a las huellas o marcas sensoriales en el Ello, huellas que no llegan a tener la consistencia del significante y, por eso, tal vez, Lacan se haya visto en la necesidad de recuperar esta elucubración bajo el concepto de *lalangue*. El trabajo con las imágenes, por ello, requiere del *decir*, de recurrir al significante para contornear aquello que desborda la palabra, como los afectos. El *decir* no debe entenderse como el mero *hablar*: en primer lugar, porque el decir no es necesariamente verbal (como lo vemos en las artes) y, en segundo lugar, puesto que para instituir un decir es indispensable la figura del otro en un encuadre que apunta a la desalienación del sujeto, a la separación del deseo y goce del Otro, en suma, a su emancipación. Como afirma Aristóteles más adelante, el “intelecto (de los hombres: yo [*moi*], conciencia, logos) se les nubla a veces tanto en la enfermedad [*pathos*, patológico] como en el sueño” (137). Como ya comentamos varias veces, en relación a Descartes y otros, Aristóteles no deja de señalar esa dimensión de lo que denominamos ‘cogito nocturno’, más amplia, abierta, más extensa y compleja que la del cogito cartesiano o razón.

Hay cosas que carecen de sonido, como la esponja o la lana, y otras que pueden tener el sonido en potencia, como el bronce; en estos casos, el sonido pasa al acto cuando es producido por algo (externo), *contra* algo y *en* algo (118). Tenemos aquí la idea de que el pasaje de la potencia al acto de la facultad sensitiva emerge en un campo de fuerzas entre el órgano y el objeto; se requiere de ese agente que “es, desde luego, un golpe” (118). ¿Se trata acaso de una primera postulación de lo traumático? Ahora bien, se interroga el filósofo griego: “¿Qué es lo que suena, el objeto que golpea o el golpeado?” y se responde: “Más bien uno y otro aunque de distinta manera” (119). Derrida —como veremos— tendrá en mente a lo largo de su libro muchos de estos comentarios aristotélicos.

Sin embargo, resulta bastante curioso que Derrida no aborde el *Tratado de las sensaciones* de Condillac, a quien, sin embargo, incorpora al dar una lista de filósofos (*El tocar* 205); aunque menciona a Freud a partir de una famosa frase de la que Nancy hace una referencia ineludible para sus planteos, no menciona a Lacan, salvo en un comentario indirecto, en realidad una digresión entre paréntesis, cuando anota la cuestión del sujeto, vocablo que, incluso desde Descartes, reclama ser diferenciado del yo [*moi*], como hará Lacan. Derrida anota que ‘sujeto’ es un término, un concepto y una problemática de la tradición moderna, cuya verdad estaría asociada a “un discurso de sello heideggeriano o lacaniano” (66). Como

se verá, la distinción entre el yo/conciencia y el sujeto/inconsciente es bastante tardía y, por ende, en el recorrido histórico que hace Derrida, no deja de generar bastantes confusiones en todos los textos de los autores tratados e, indirectamente, en la aproximación derrideana en sí misma. Solamente apuntemos que, por esto mismo, *El tocar...* es un libro difícil de leer, lleno de sugerencias, de anticipaciones y retardos, con digresiones extensas y paréntesis que insinúan un diálogo de Derrida con su admirado Nancy, no sin cuestionar las premisas de éste.

La segunda mención sobre Condillac ocurre cuando Derrida se refiere a Maine de Biran (1766-1824), al momento en que se plantea aquello que Condillac había ya señalado sobre las fuerzas que operan sobre los sentidos (olfato, tacto, gusto, visión, audición) de las que nada se sabe, salvo que, en la medida en que existan, una tiene que ser más fuerte que otra, tiene que haber una dominancia –“diferencial de fuerza o de hegemonía” (208) y por ende un campo de lucha. La cuestión, como veremos, tendrá largo alcance y generará nutridos debates en la filosofía, porque si bien Condillac, como Aristóteles, da preeminencia al tacto sobre los demás sentidos, también incorpora una oposición binaria de tremendas consecuencias en el pensamiento occidental: me refiero a la oposición actividad/pasividad que Condillac tuvo la sagacidad de reconocer, pero que –para gusto de Derrida— “olvidó enseñada hasta el punto que ‘confundió todo’” (208).

Es imprescindible revisar desde una perspectiva crítica y hasta deconstructiva a los grandes maestros de la formación actoral para volver a considerar, por un lado, el registro de esa oposición ideológica activo/pasivo y, por otro lado, cuál es el privilegio que cada técnica actoral atribuye a cada uno de los sentidos. Tal vez sea ésta la vía más legítima para ir elucubrando otra técnica apoyada en otras premisas y hasta capaz de integrar mejor los sentidos entre sí.

Si bien Condillac no discierne la diferencia entre *sensación* y *percepción*, será Maine de Biran quien procederá a distinguirlas precisamente aludiendo a ese movimiento de fuerzas, pasivas y activas. Biran llama ‘sensación’ a “la impresión *más* pasiva donde ‘el *sentimiento* predomina hasta cierto punto’ (énfasis mío) y donde el movimiento que concurre con él es como nulo” (pero –aclara Derrida— no totalmente nulo), y llama ‘percepción’ a la impresión en la cual el movimiento [de las fuerzas] prevalece” (208). Biran examina el sentimiento y el movimiento en el ejercicio de cada uno de nuestros sentidos, y comienza para ello con el tacto

(209), concluyendo con “el elogio del tocar, que reúne las dos facultades [pasiva y activa, sensitiva y motriz] en la proporción más exacta” (209), aunque Derrida cuestione qué habría que entender por esa exactitud, ya que no se sabe cuál es o dónde se encuentra la medida para calibrarla entre ambas facultades. Para Biran todas las sensaciones son “una especie de tacto”. En esto Biran sigue la tradición que pone al tacto como fundamento del resto de los sentidos, que resultan así ser una especie de aquel. Así, la esencia del tocar —aunque *sería mejor decir ‘del tacto’* para mantener una diferencia que Derrida va a explorar en su libro tal como lo admite su título— es la actividad motriz, lo cual vuelve a dar privilegio a la mano. Biran distingue entre *motricidad* y *movilidad*. Por motricidad hay que entender ‘actividad propia [del tacto]’, que lo convierte en algo más que una sensación pasiva (movilidad, función sensitiva pasiva), en algo más que un sentido (219-210). Ahora bien, como las operaciones del alma son movimiento y repeticiones,⁴ según Destutt de Tracy mencionado por Derrida, entonces aquí se establece un complejo campo de cuestiones ligadas al contenido ‘sensible, percibido y sentido’ y la forma de la *memoria*.⁵

No hace falta insistir demasiado sobre la importancia del tacto (y del resto de los sentidos), de la motricidad y el movimiento (corporal) en la formación actoral, ya que —como se irá viendo— son los responsables de propulsar los afectos que, en el libro de Derrida, centralizarán el debate en relación a la oposición caricia/golpe, y de discernir la relación sujeto/objeto. No siempre se distingue claramente en las técnicas actorales conocidas entre motricidad y movimiento, entre sensación y percepción, tampoco es muy clara la inscripción de los afectos en los ejercicios de taller. Atribuyo esa falta de discernimiento al hecho de que no se ha trabajado con exhaustividad la base teórica que sostiene esa punta del iceberg que denominamos ‘la técnica’.

⁴ Aristóteles afirma que “el alma es el principio de todas estas facultades y se define por ellas: facultad nutritiva, sensitiva, discursiva y movimiento” (106). Más adelante añadirá “desiderativa” (107), que se da conjuntamente con la sensitiva. Aristóteles afirma que el apetito, los impulsos y la voluntad “son tres clases de deseo” (108), y parece dejar claro que el apetito, ligado a la búsqueda de placer, está en el campo del organismo o, mejor, corresponde a lo que Lacan designará como ‘necesidad’, distinguiéndola de la demanda, el deseo y el goce. Contundentemente, Aristóteles afirma que “*aquellos vivientes que poseen tacto poseen también deseo*” (énfasis mío), adicionando que “sin el tacto no se da ninguna de las restantes sensaciones”, aunque el tacto puede darse sin las demás (108), lo que vuelve a situarlo como sentido básico y primordial.

⁵ No voy a detenerme en la cuestión de la memoria, ya que la he tratado brevemente en el ensayo previo sobre Condillac, y más extensamente en otros trabajos a partir de la elaboración freudiana del ‘block maravilloso’ (en la traducción de López Ballesteros) o de ‘la pizarra mágica’ (en la traducción de Etcheverry), con referencias a la famosa Carta 52 de Freud a W. Fliess, y sobre todo a la segunda tópica freudiana en la que gran parte del yo, que no era inconsciente en la primera tópica, resulta ahora incorporado al inconsciente, junto al Ello y el Superyó. En general, las referencias a la memoria en los autores convocados por Derrida corresponden a la psicología, no al psicoanálisis, y sobre todo a los desarrollos de la fenomenología. El lector puede consultar una discusión realizada por teatristas sobre la pizarra mágica en *Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis teatral* (2024), particularmente la Reunión del 17 de julio de 2023, pág. 131 y ss.

Del tacto y de 'el tocar'

Aristóteles, en *Acerca del alma*, ya fija para la historia de la filosofía esa “tradición occidental”, como la designa Derrida: la idea de que el tacto es el sentido básico y el privilegiado por sobre el resto de los sentidos: “si bien [el hombre] es inferior a muchos animales en los restantes sentidos, es capaz de percibir por medio del tacto con mucha más precisión que el resto de los animales” (121); de ahí, afirma, su inteligencia superior.⁶ Para él, el tacto es inaparente, oscuro, secreto, nocturnal. Y esto lleva a Derrida a retomar el vocablo ‘aporía’ y a plantear algunas:

1. ¿Hay varios sentidos del tacto, habida cuenta de que todos los sentidos son versiones del tacto, o hay uno solo que los engloba?
2. ¿Cuál es el órgano propio de la facultad táctil? ¿Es la carne o algún otro sentido interno? El órgano del tacto, para Aristóteles, es interno. La carne es solo un intermediador del tacto.
3. El tocar, a diferencia del tacto, tiene por objeto lo tangible y lo no tangible. Aristóteles afirma que “el tacto tiene por objeto lo tangible y lo intangible” (126), entendiendo lo intangible no solo como intocable, sino también aquello que “posee en un grado mínimo la característica de los cuerpos tangibles” (Ídem). ¿Cómo tocar lo intocable? ¿Se toca en la superficie (en la piel) o se toca un límite, aunque el límite está *‘privado de cuerpo’*? El límite no se toca ni se deja tocar; el tocar o no tocar lo alcanza o lo transgrede, pero no puede tocarlo como tal.
4. ¿Cuál sería el sensible único del tacto, como por ejemplo el sonido lo es para el oído? ¿Aire, agua, cuerpo animado, o algo sólido? El tacto lingual ofrece este tipo de multiplicidad sensorial. Cada sentido tiene un sensible propio (color para la vista, sonido para el oído, sabor para el gusto), menos el tacto. Comentando a Biran, Derrida anota que, para aquel, “los sabores son ‘el tacto propio de la lengua y del paladar’” (217); el olfato, por su parte, es para Biran el más pasivo de los sentidos por cuanto requiere del movimiento de la respiración (218). El olfato está por ello más cerca de las “*sensaciones puras* que

⁶ Carezco de competencia en estos temas, pero es muy probable que los zoólogos y etólogos no compartan esta afirmación sobre el tacto superior de los seres humanos.

nos vienen del interior del cuerpo”. Para Aristóteles, el olfato es, en el hombre, un sentido bastante torpe, ya que más que captar el objeto que huele, solamente registra sensaciones de placer o de displacer (121). Recordemos que Condillac comienza su *Tratado de las sensaciones* por el sentido del olfato y que, tal vez por ello, porque está tan ligado al parámetro placer/displacer, da lugar al asco, a la cuestión de la sexualidad tal como Freud la plantea ya en su temprano *Tres ensayos de teoría sexual* (de 1905, con varias revisiones posteriores) y también describe en esa nota 10 al *Malestar en la cultura*, con sus referencias a la suciedad, a la mierda propia y ajena, etc. En *Tres ensayos...* Freud precisamente abre una sección en su primer capítulo (donde revisa la cuestión de la bisexualidad y de las inversiones)⁷ bajo el título “Tocar y mirar”⁸; allí sitúa el tacto como “indispensable para el logro de la meta sexual” (142), a la vez que señala cómo “las sensaciones de contacto con la piel del objeto sexual” es una fuente de placer. Imagino que la palabra ‘piel’ alude no solo a la piel de otro ser humano sino a cualquier superficie del objeto que funcione como objeto sexual. Freud ya comenta la cuestión del fetichismo en su libro. Y anota, además, como “demorarse en tocar, siempre que el acto sexual siga adelante, difícilmente puede contarse entre las perversiones”. Lo mismo puede decirse de mirar, en la medida en que “[l]a impresión óptica sigue siendo el camino más frecuente por el cual se despierta la excitación libidinal”. Pasa luego a hablar de la belleza y la sublimación, anotando cómo la ocultación del cuerpo es correlativa del incremento de la curiosidad sexual.

⁷ Freud prefiere hablar de ‘inversiones’ como opuestas a la sexualidad ‘normal’, donde ‘normal’ significa simplemente ‘general’; de modo que ‘inversión’ no es el opuesto patológico, sino desvíos que son tan ‘saludables’ como lo normal. Para lo patológico, Freud prefiere el vocablo ‘perversión’. El Freud de los *Tres ensayos...* nos presenta una perspectiva en la cual la sexualidad es sumamente lábil, flexible, reversible, al punto que el sujeto no necesariamente deviene perverso cuando se da permiso para explorar algunas dimensiones no admitidas por la decencia burguesa que es la que define ‘lo normal’ en una sociedad de control y vigilancia. La perversión se da como estructura, no como suma de rasgos, es decir, cuando se llega a niveles de exceso, exclusividad y fijación de la libido en un objeto sexual que “suplanta {*verdrängen*}” y sustituye a lo normal” (147).

⁸ En *Obras completas*, ed. de Amorrortu, vol. 7, pág. 142 y ss.

Freud nos permite a los teatristas trabajar sobre la teatralidad y performatividad a partir de una teoría de la sexualidad (no del sexo) en la que tocar y mirar serán dos aspectos fundamentales para la praxis teatral. Retomando la tradición aristotélica, Freud también sostiene que “el mirar, [es] deriva en último análisis del tocar” (142). En esto sigue, como vemos a Condillac, cuando tocar y mirar, y otros sentidos, están en cierto modo monitoreados en la estatua por el parámetro del placer/displacer, es decir, de la sexualidad. Tocar puede abrirse a ‘el tocar’, en la medida en que la mirada toca sin tocar, pero, como nos invita a pensar, la belleza y la excitación libidinal (que no podrían faltar en el teatro, como Aristóteles ya la abordaba bajo la noción de catarsis) se incrementan precisamente gracias a la máscara, a la ocultación del cuerpo. Barthes también comentaba en *El placer del texto* cómo lo erótico no es el cuerpo desnudo sino la intermitencia entre la ropa y la piel, ese titular de aparición/desaparición del cuerpo:

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso allí donde la vestimenta se abre? [...] es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: *la puesta en escena de una aparición-desaparición*. (19, énfasis mío)

Por todo esto, sería conveniente releer a los grandes maestros, los ejercicios de formación actoral que nos proponen, sin descuidar cómo la sexualidad se inmiscuye siempre en ellos. Volver a leer, por ejemplo, el Sistema de Stanislavski desde los *Tres ensayos...* freudianos sería un aporte significativo a la praxis teatral. A su vez, se abre una vía para erotizar la escena, jugando con dar-a-ver y un no-dar-a-ver al público.

Así como la mirada tiene avatares ligados a las perversiones (exhibicionismo, voyerismo, vergüenza), Freud tampoco va a descuidar los otros sentidos; al referirse a los labios, la boca y el ano nos conduce al sentimiento del asco y el del olfato, a los que volverá luego —como dijimos en *El malestar en la cultura*. Derrida no retoma estas puntuaciones freudianas, pero Freud insiste en sus *Tres ensayos...* en que tanto la boca como el ano deben ser “tratados ellos mismos como genitales” (139).

5. Aristóteles también afirmaba que donde hay sensaciones también se daba el placer y el dolor (108). Derrida aclara que todas estas aproximaciones filosóficas al tema del tacto y de los sentidos, de las sensaciones (hasta Merleau-Ponty y otros discursos fenomenológicos) están hechas desde el punto de vista de la conciencia perceptiva [=yo, *moi*] y el *conocimiento* objetivo, no del *saber-no-sabido* del sujeto inconsciente, del sujeto del deseo, lo cual limita enormemente el campo de investigación, incluso a no poder abordar la cuestión del goce y la sustancia gozante como Lacan las formulara en su última

enseñanza. Para las aproximaciones fenomenológicas basadas en la intención consciente, el tacto es más que un sentido, y a partir de él, el yo [*moi*] se encarga de realizar la actividad y el movimiento, ligada a la *voluntad*, pero no al *deseo*.⁹ El yo siente, quiere, mueve y se mueve. Derrida critica a Biran porque se enreda con el tema del esfuerzo: debe haber algo anterior al yo que mueve al yo, un yo sin yo, anterior al yo (220), que en Condillac —en de alguna manera en Freud— podría ser el parámetro placer/displacer, ligado al sujeto y la memoria.

Estas aporías demuestran que queda mucho trabajo por hacer en el campo de las técnicas de formación actoral. Muchos ejercicios con el cuerpo del aprendiz y en su relación con los objetos no se interrogan sobre el modo en que *toca, es tocado y se toca* y hasta qué punto eso da lugar a *el tocar* mucho más amplio. El problema, según mi perspectiva y como insinuaré a lo largo de este ensayo, es que no hay una elaboración teórica en el campo teatral que se enfoque respecto a qué se entiende por ‘cuerpo’. Se asume que hay un cuerpo y no se problematiza sobre él. No he observado la cuestión de lo intocable o intangible en las técnicas al uso; cuando parecieran abordarla, caen en un psicologismo vulgar y se enredan con el tema de los afectos (emociones, pasiones). Por otra parte, todo el desarrollo fenomenológico sobre los sentidos no parece resultar eficaz en el campo del arte en general y del teatro en particular, por cuanto se limita a la conciencia y al yo [*moi*], cuando es unánimemente admitido que la fuente de la creatividad reside en el inconsciente.

Como puede apreciarse, el tacto y hasta ‘el tocar’ establecen un territorio de ambigüedades para ese sentido y para los demás. Se puede tocar a alguien, tocar algo, incluso tocar la escritura; pero también se puede tocar sin tocar, por ejemplo, leer es tocar sin tocar. El lenguaje suele proliferar en metonimias y en metáforas a partir del tacto y de ‘el tocar’, según la contingencia (la posibilidad de que algo suceda o no) y la pertinencia (correspondiente a algo, que viene a propósito): estas figuras del tacto, como ‘tocar *en* el corazón, tocar *el* corazón’ expanden a su vez el significado de tocar: rozar, alcanzar, herir, etc. Así como el tacto se refiere a una sensibilidad y un sentimiento a partir de tocar a alguien o a un objeto, también

⁹ Aristóteles afirma que “la volición se origina en la parte racional, así como el apetito y los impulsos se originan en la irracional” (144). Para el filósofo griego el alma está constituida por tres partes: la nutritiva, la imaginativa y la desiderativa, aunque nos aclara que “en cada una de ellas tendrá lugar el deseo” (ídem). Nos deja saber, asimismo, que “el deseo, por su parte, puede mover contraviniendo al razonamiento”, lo cual es también aplicable al apetito (146). Y es que la facultad desiderativa no es sin la imaginación, racional o sensible (147). El deseo, por lo tanto, no implica la actividad deliberativa; es más, el deseo suele imponerse a esa facultad y arrasarla, como suele ocurrir en la neurosis histérica. En otros casos, la facultad deliberativa arrasa con el deseo, como parece ser el caso de la neurosis obsesiva (148).

se registra un ‘sentirse’, que puede leerse como *tocarse*. Estamos ahora en un campo ampliado, el de ‘lo in-tacto’ (89) y en el del ‘con-tacto’, sobre los que volveremos más adelante.

El tacto, según Derrida, podría ser incluido en una “categoría de lo performativo” capaz de producir un acontecimiento (122), el cual hasta podría incluso burlarse de lo performativo mismo, como sucede en la caricia, ya que no establece ninguna reciprocidad ni es simétrico entre quien toca o acaricia y quién es tocado o acariciado. Volvemos al aporte lacaniano: no hay relación sexual, no hay proporción entre lo que el sujeto desea y lo que el otro desea.

Los ejercicios que usualmente se les propone a los aprendices en un taller actoral no suelen distinguir la diferencia de registro sensible en cada uno de los participantes del mismo. Por ejemplo, oler, ser oído y olerse provocan diferentes resultados performativos e, incluso, acontecimientos que desbordan lo performativo mismo. Los maestros no se detienen en trabajar el modo en que esa diferencia de registro puede dar lugar a afectos no complementarios; la riqueza de un ejercicio, a mi entender, reside en que ‘no hay proporción’ entre lo que un participante siente, en el modo o en el área corporal en que lo siente, y el correspondiente al otro participante. Se hace necesario revisar el ‘no hay relación sexual’ en las técnicas actorales y ver cómo los grandes maestros la han planteado, o insinuado o, incluso ninguneado.

El tacto y lo viviente

En esa ‘tradición occidental’, “el tacto es el único sentido indispensable para la existencia del viviente como tal. Los otros sentidos no están destinados a asegurar la sobrevivencia del ser animal o del viviente, solo su bienestar” (*El tocar* 80), tal como ya lo había afirmado Aristóteles, quien agrega al tópico lo que denomina “la prueba de la muerte”: según el filósofo griego, un animal privado de la vista, del oído o del gusto, no muere necesariamente.¹⁰ Pero, según Aristóteles, la inversa también es cierta: “el animal muere cuando la intensidad excesiva del tacto lo toca”: tenemos aquí ya una prefiguración del goce como exceso y el famoso ‘justo medio’ o prudencia (“phronesis” (φρόνησις) propios de la filosofía aristotélica como

¹⁰ Derrida no comenta nunca el tacto en el mundo vegetal, pero se podría pensar en cómo las plantas carnívoras son también seres vivientes, no animales, pero muy sensibles al tacto, para devorar insectos e incluso aves. Aristóteles sostiene en *Sobre el alma* que “todas las plantas viven” (105) y lo hacen porque, como vivientes, cumplen el ciclo de nacer, nutrirse, desarrollarse y morir. La planta se diferenciaría del animal en que este último es un viviente en el que su vivir depende de la sensación (106). Me permito dudar de que las plantas carezcan de la sensación, basta ver cómo un exceso de agua o de luz las mata; el animal, creo, más que de la sensación, se vale del movimiento.

regulación fálica: hay que mantenerse a distancia del goce, lo cual impone la idea de la medida —dice Derrida—, esto es, la necesidad de “cierta reserva” que mantenga al tacto para que no entre en ‘la exageración’. Esa medida es una prohibición: “no tocarás demasiado” y “no te dejarás tocar demasiado”, y ambos mandatos estarían ya inscriptos en un *a priori* como “interdicción originaria” (81). Luego, esta interdicción se materializa en “prohibiciones rituales”, las cuales, como el teatro, se yerguen sobre ese fondo de interdicción originaria antes de toda religión o neurosis del tacto. Basta pensar en el modo en que el teatro dispone a cada miembro del público en su propia butaca, aislado y callado, usualmente a oscuras, sin contacto con otros, salvo con la escena también intocable. “Pero —prosigue Derrida introduciendo la idea de transgresión— el tacto no tarda en cometer perjurio, imperdonablemente” (81). El acceso al goce o el goce mismo se paga, tiene consecuencias usualmente poco beneficiosas para el sujeto.

Esa prohibición originaria instala la cuestión del saber o no saber (lo no-sabido del inconsciente), de ahí la calificación de ‘imperdonable’ como redención imposible. Es que como lo dirá Freud, en una frase muy citada por Nancy: “el alma nada sabe de eso”. No sabe nada de ella misma, de su extensión, aunque otros/Otro sepan algo. Pareciera que Nancy, según Derrida, suscribiera ese famoso dicho popular: “ve la paja en el ojo ajeno, pero no ve la viga en el propio”. El alma que no se sabe a sí misma —que no puede tocarse a sí misma— no tendría la posibilidad de escribir su ‘autobiografía’ (86), esto es, según el psicoanálisis, no hay posibilidad de decir la ‘novela familiar’ si no se instala un *encuadre de escucha* con lo no-sabido inconsciente y un otro/Otro para ejercer esa escucha, la cual no es el mero *oír* diario. En la vida cotidiana, en el habla fuera de un encuadre específico para la escucha, el alma solamente puede dar lugar, según Derrida, a “imágenes, fantasmas, espectros” (86)— queda en cierto modo librada a “las manos del otro”. Y precisamente la cuestión es la consistencia teórica de ese otro: no es lo mismo un semejante en una situación informal que un analista en posición de semblante del objeto *a*. Derrida no aclara si ese otro se trata de un mero otro yo [*moi*] ilusorio, o de alguien cuya tarea es la escucha flotante para quedar alerta a aquello que, de pronto, emerge como fuera de sentido. El saber-no-sabido se hace sabido por medio del parloteo del analizante y también por la intermediación de un analista, de su acto analítico y una escucha entrenada. En este último caso, no hay que ceder a la idea de un supuesto ‘tocar del analista’ (el tacto, como veremos, va a estar referido a las manos y los dedos en la tradición filosófica), es decir, no hay que imaginar —como pareciera insinuar Derrida— cierta idea o

imagen del analista como quien estaría *manipulando* al analizante. Para Derrida, el psicoanálisis tendría la intención, o la prepotencia, de sostener que hay un alma, el aparato psíquico, que sabe, y que sabe de él mismo (82), aunque ese saber escape al dominio de la conciencia.

¿Qué es tocable y qué no es tocable en un ejercicio o ensayo teatral? ¿Cómo se trabajan las prohibiciones del discurso hegemónico en el encuadre de un taller o de un ensayo? ¿Es ese encuadre el del mero ‘oír’ lo que se dice, o el maestro/directora han sido entrenados para *escuchar* el modo en que emerge el sinsentido y poder entonces empezar su trabajo con el grupo o el elenco desde allí? Si el hablar durante una improvisación no se distingue del mero parloteo en la vida cotidiana, el resultado del ejercicio o la improvisación están condenados a permanecer capturados por el sentido, alienados al deseo y goce del Otro hegemónico (sea la cultura, sea el maestro o la directora). La posibilidad de establecer una creatividad en esa circunstancia es casi nula; solo se logra repetir con ciertos matices decorativos lo que ya se conoce, esto es, una pura repetición como *automaton* como regreso de los signos ya conocidos. Se representa la *realidad* sin diferenciarla de *lo Real*. Como ya dijimos, todos los maestros dedicados al arte en general y al teatro en particular coinciden en la idea de que la creatividad surge del inconsciente, de la repetición como *tyche*, según las planteó Lacan en el *Seminario 11*. Sin embargo, las técnicas que proponen dichos maestros pocas veces dejan en claro qué entienden por ‘inconsciente’ y, menos aún dejan especificado el discurso teórico que sostiene sus apreciaciones técnicas.

El tocar, las manos y la mirada

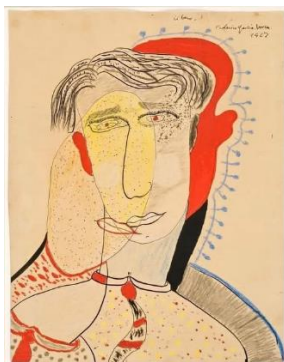
El tocar siempre ha sido referido al acontecimiento de la presión de la mano: estar ante o bajo la mano y sus figuraciones supone, por el lado del tocado, una “resistencia a la manipulación” (*El tocar* 204). En *Tres ensayos...* Freud atribuye a la mano un rol decisivo en la sexualidad, desde su etapa infantil: en la niña, nos dice, la satisfacción que procura la mano es por “frotación con la mano o en una presión”, mientras que en el varón la mano está ligada a la pulsión de apoderamiento” (171), con importantes consecuencias en su sexualidad madura. Regresamos al tema de las fuerzas y las tensiones pasivas y activas. Derrida acuerda con Aristóteles que más allá del tacto, indispensable para que el animal sobreviva (*Sobre el alma* 149), siendo éste base para los otros sentidos, lo que resulta determinante para cualquier ser viviente es el contacto: “no se sobrevivirá un instante sin estar al contacto”, por lo cual afirma que ahora, más allá de ser un sentido o determinar la sensibilidad, “el tocar [ya no el tacto] significa “‘ser en el mundo’ para un viviente finito” (204).

El tocar, entonces, resulta ser un modo en que el aprendiz o el actor autopercibe —si podemos decirlo así— su ‘ser en el mundo’, mundo en su doble pliegue, por un lado, el de su vida cotidiana como individuo social, pero, por otro lado, el del mundo de la escena.

Como comentamos antes, tanto tocar como la mano pueden ser figuraciones retóricas por las cuales el lenguaje mismo nos saca de la literalidad; en efecto, así como hay una prohibición de no tocar, hay otra ley del tacto que menta: “hay que tocar sin tocar” (105). Conocemos cómo se han implementado severas sanciones, incluso jurídicas, para los que se atreven a tocar en demasía al otro. Hay, pues, que respetar la ley, esto es, mantener a distancia lo intocable *por medio de la mirada*. Tocar, tocar materialmente, está siempre del lado de la transgresión o irrespeto de la ley, porque tocar afecta y hasta corrompe, de modo que se trata de tener cuidado de tocar, es decir, hay que ‘no tocar’ con la mano. La mirada instalaría una distancia con ese tocar que está prohibido, de modo que obliga a “saber tocar *sin* tocar, sin tocar *demasiado*” (105). Tocar sin tocar supone que la ley implica que hay *un límite*: tocar sin tocar es tocar evitando el contacto (106). Y en esta Ley ya se puede adivinar cómo el tocar y el tocar sin tocar hacen referencia al otro.

No parece necesario comentar el párrafo anterior cuando se piensa en lo que ocurre en una clase de actuación o en un ensayo. ¿Hasta dónde tocar? ¿Cómo opera la mano en el que toca y en el que es tocado? ¿Cuáles son las modalidades que las técnicas al uso ofrecen para respetar la ley de ‘no tocar’ y apelar a la mirada? Es poco lo que se ha trabajado sobre estos temas en el campo teatral. Sin embargo, estas cuestiones no dejan de determinar, por ejemplo, cómo un teatrista asume el límite entre tocar y no tocar, cómo asume la consistencia de su transgresión, usualmente más audaz en el caso de las producciones alternativas. El respeto a la ley puede a pesar de todo quedar cancelado durante una función teatral, cuando el actor se desborda por la presencia del público. Por lo demás, es probable que cada cultura y cada momento histórico establezca sus propios límites al tocar y, consecuentemente, modifique las condiciones de transgresión, a veces nominadas como ‘vanguardia’.

Tocar: de la caricia, del golpe y del beso



El beso, de Federico García Lorca (1925)

Aristóteles no habla de un tocar *en general*, y Derrida se pregunta si en *Sobre el alma* habría sitio para el golpe y la caricia y, si lo hubiera, quizás debería explicitarse no un ‘qué se toca, por el golpe o la caricia’, sino ‘a quién se toca’: otro viviente, no necesariamente humano, ni sujeto ni yo [*moi*], al que se desea tocar, golpear o acariciar. Pero Derrida cuestiona a Aristóteles porque éste no aclara quién toca a quién y cómo, quién golpea a quién y cómo, quién acaricia a quién y cómo, y por qué acaricia o golpea. Entramos en la cuestión de la causa y, por esa vía, podríamos orientarnos hacia el objeto *a* en Lacan. Por otra parte, Derrida comenta hasta qué punto una caricia puede ser un golpe, y viceversa, un golpe puede ser una caricia, o un beso puede morder (109).¹¹ Tal vez podamos introducir aquí dos cuestiones: Freud habló del niño como un perverso polimorfo en quien la agresividad de estructura, propia de todo ser humano, puede exteriorizarse como agresión, sea martirizando insectos, animales e incluso a otros niños; por ende, no podemos afiliar la agresividad como componente de la subjetividad a la perversión como estructura clínica, en la que se juega un goce sádico o masoquista, exhibicionista o voyerista.

¹¹ Se me impone mantener esta cuestión pendiente hasta explorar desde el psicoanálisis esa dimensión no considerada ni por Aristóteles ni por otros filósofos posteriores ni por Derrida: me refiero al ‘hacerse tocar’, con su posible variación: *hacerse golpear*, *hacerse acariciar*, *hacerse morder* y otras variables posibles del masoquismo. Asimismo, corresponderá, en su momento, investigar la dimensión del masoquismo en el campo de la praxis teatral y cómo las técnicas de formación actoral pululan de ejemplos no cuestionados en este sentido.

Ni Aristóteles ni quienes lo siguieron –nos cuenta Derrida— dan cuenta de hasta qué punto hay una reversibilidad del golpe y la caricia, donde el golpe no estaría ausente en el beso (durante, por ejemplo, el coito hetero u homosexual salvaje). Ya avanzado su libro, Derrida se pregunta en relación al beso: “¿Tocarse *uno mismo* o tocarse el uno al otro? ¿Es de veras una cosa distinta?” (383). En *Tres ensayos...* Freud, refiriéndose al chupeteo y al autoerotismo, nos invita a imaginar el colmo de dicho autoerotismo, en un sujeto expresando “Lástima que no pueda besarme a mí mismo” (165). Insistamos en que ‘el tocar’ –según algunos atribuyen a Aristóteles— estaría circunscribiéndose a la mano prensil que, particularmente en el viviente humano, tiende a aprender, a agarrar y a sostener, a hundir, rascar, estrechar, masajear, *etc.* (110-111 y nota) y, sin duda, a matar. Es por esta vía que Nancy plantea una lista abierta en la que incluye verbos que ya se refieren a otros sentidos (olfato, gusto, etc.) siguiendo la idea aristotélica de que el tacto es la base de ellos,¹² lo que lleva a que Derrida se interrogue sobre ese *etcétera*, con el que Nancy cierra su lista. Se impone aquí una pregunta: ¿se puede, por ejemplo, acariciar sin rozar, sin presionar, sin rozarse? Habría que *pensar, pesar y sopesar* hasta qué punto este “corpus del tacto” (113) remite precisamente al *corpus/cuerpo* en tanto ‘pesa/piensa’; el cuerpo es una extensión tangible o intangible –corporalizado o incorporalizado, según los estoicos— que pesa, es un pensamiento que tiene peso, *el peso del sentido*, según Nancy, quien “trabaja en pensar-pesar exactamente lo impe(m)sable” (115), esto es, lo imposible –que en lenguaje lacaniano sería lo Real.

Si el tacto está en la base de todos los sentidos, si unos se remiten a otros a partir de las posibilidades del lenguaje, si de alguna manera los sentidos se contagian y contaminan unos a otros, puede uno preguntarse si es “posible acariciarse con los ojos” o “tocar la mirada que nos toca” (117). El lenguaje es el que va a dar lugar a “la figura [retórica] del tocar” (117). No tocar a alguien por pudor puede ser no tocarlo bastante, es decir, carecer de tacto; pero tocarlo, tocarlo en el corazón, es también carecer de tacto. Así, la caricia da o toma, da y toma placer (y hasta goce). Y si da y toma, se impone la pregunta sobre si ese placer viene del otro o de mí. ¿Lo tomo o lo doy? ¿O es el otro el que me lo da o me lo toma? ¿Se puede agregar un “yo me lo doy, yo me lo tomo”? Derrida se interroga cómo pensar (y hasta confesarse) al momento de responder estas preguntas, ya que frente a un ‘gracias por lo que me das’, la

¹² En efecto, recordemos que Aristóteles afirma que “La actividad más primitiva que se da en todos los animales es el tacto” (106); y agrega que “la facultad nutritiva puede darse sin que se dé el tacto ni la totalidad de la sensación, [y] también el tacto puede darse sin que se den las restantes sensaciones” (ídem).

gramática permitiría decir “No, yo no te doy nada, yo *me* doy...” (118). Regresamos al apotegma lacaniano de que ‘no hay relación sexual’ y de que el goce es para el sujeto solo goce del órgano, no del otro. Nancy, al referirse a esa corporeidad sexuada del cuerpo, sostendrá —pero no exactamente en el sentido de Lacan— que cada zona corporal goza por sí misma (indicio 59). Estas preguntas o figuraciones retóricas y gramaticales ponen a la caricia en cierto limbo de ambigüedad. Derrida desarrollará este tema más adelante en otros capítulos, a partir de Levinas y Nancy, y también jugando con la etimología del francés ‘*tendre*’ como ‘tender’ (la mano, dar la ofrenda, lo que no se tiene, lo que no es de uno) y ‘ternura’ o lo tierno (141 y ss.), lo cual vuelve sobre el tema de la manipulación.¹³

Derrida regresa a la idea de que “el golpe también se da”, como golpe o como caricia (145). Cuando damos una orden y decimos “toma”, aparece en figurado la mano, que toca o da, tendida hacia el otro o que tiende algo al otro o exige algo, alguna acción, algún tipo de obediencia de parte del otro. Y esto entra en conflicto con la Ley del tacto que ordena no tocar, no tomar de lo que se toca. Habría aquí un tacto más allá del contacto, un tacto que está prohibido alcanzar (en el otro o en uno mismo). La caricia, por su parte, deviene aquello que va más allá del contacto y hasta de la sensación, donde lo que se acaricia no es propiamente tocado, porque, como vimos, el otro deviene intocado y hasta intocable (120) en su íntima otredad. Hay algo del prójimo que no tocaré nunca y algo que el prójimo nunca tocará en mí (120). Eso intocable es el inconsciente o mejor, se genera a causa de que hay inconsciente: “no es la conciencia lo intocable”, según Merleau-Ponty, citado por Derrida en nota 16 (120). Lo intocable, dice Derrida, es el cuerpo propio, la carne; es precisamente lo prohibido, *das Ding*, anterior a la prohibición misma. En estas páginas, comentando a Levinas, Derrida se tienta a decir que hay un componente mesiánico en la caricia, a partir de la frase de Levinas que dice: “La caricia es la espera de ese porvenir puro, sin contenido” y, aunque parece, según Derrida, que Levinas criticaba a Freud por no incluir ese placer “en la economía general del ser” (121), a mí me parece, a pesar de mi desconocimiento de la obra de Levinas, que si la caricia apunta a *das Ding* prohibido, entonces está incluida en la economía general del ser, porque esa promesa mesiánica es la Muerte misma a la que tiende la pulsión de muerte (y su contraparte la pulsión de vida), a la esperanza del ser de regresar a lo real inorgánico, etc.

¹³ Este juego con ‘*tendre*’ no se corresponde con el castellano, donde ‘ten’, toma (*tiens*), viene de tener o tomar.

El tacto y su dramaturgia

El paso a la acción (del yo [*moi*] o del *Je*) pareciera, según Derrida, “pautar una dramaturgia” (221). Derrida la pone en paralelo con la figura de la función de la mano. Esta dramaturgia conlleva *los tres tiempos de la mano*: (a) contacto con un cuerpo extraño, ajeno [otro], (b) resistencia [suponemos que es la del objeto tocado] y (c) el esfuerzo del yo por manipular ese cuerpo extraño. Esta dramaturgia que Derrida denomina “génesis del yo” – motor y queriente [lo que no significa ‘deseante’]— (221), nos muestra cómo el primer contacto de la mano con el objeto extraño se corresponde con la sensación pura y pasiva, involucrando no obstante el sentimiento, los afectos (según Biran); aquí no hay todavía *movimiento* (activo) del yo, la actividad *motriz* está paralizada. El segundo momento se corresponde con el encuentro con la fuerza del objeto, una fuerza opuesta al yo; y aunque se registre movilidad del yo causada por la fuerza del objeto, no se puede afirmar todavía que el yo actúa. Hay aquí el sentimiento de una otredad, el yo siente que hay algo que no es él, no es su yo, un “no soy yo” tal como también se planteaba en Condillac. El yo responde con el esfuerzo para doblegar la resistencia del objeto ajeno y extraño, y este esfuerzo es ya activo.

Siguiendo a Biran, Derrida dice: “sin un sujeto voluntario y motor, no hay esfuerzo, y sin esfuerzo no hay conocimiento. Y sin la mano, en suma, no hay para el sujeto ni siquiera una idea de su propia existencia” (222), tal como podíamos leerlo en el *Tratado de las sensaciones*. Biran, según Derrida, afirma que solo el hombre como animal racional dispone de la mano, de modo que ‘toca más y toca mejor’ (223), aunque luego se refiere a la trompa del elefante y eso lo embrolla un poco en el desarrollo de su tesis sobre la preeminencia humana. Kant agrega al chimpancé y al orangután. Ya vimos que la estatua de Condillac podía producir conocimiento a partir de tocar y tocarse, aunque como estatua no es un animal ni siquiera racional. Hay, pues, otros animales no humanos que también disponen de la mano y el tacto para sobrevivir.

Si se habla de una ‘dramaturgia’, no nos sorprende que Derrida se refiera varias veces a “la techné del cuerpo” que desarrolla Nancy, particularmente en su libro *Corpus* (1992, pág.

62 y ss.). El cuerpo no ha escapado a la tecnificación del mundo, que lo ha incorporado como engranaje; Nancy habla de ‘ecotecnia’ (62):¹⁴

La ecotecnia funciona con aparatos técnicos, a los cuales ella nos conecta desde todas partes. Pero lo que ella *hace* son nuestros cuerpos a los que pone en el mundo y conecta a ese sistema, nuestros cuerpos que de esta manera ella crea más visibles, más proliferantes, más polimorfos, más comprimidos más en “masas” y “zonas” de lo que jamás fueron. (62-63)

Podemos observar esta ecotecnia en la técnica de Stanislavski, aunque los teatristas no han reparado en ello. En efecto, el Sistema testimonia el impacto del Fordismo-Taylorismo, en la medida en que el trabajo de los obreros en la industria automotriz en Detroit estaba completamente orientado a fragmentar el cuerpo, especializar la parte que era eficaz para la producción, mediante la automatización. Al cuerpo cotidiano del obrero, ahora se lo sometía a un entrenamiento que concluía con un *cuerpo diseñado*, universal e indiferenciado en cuanto a raza, clase, género, etc., capaz de dar el rendimiento esperado y calculado de antemano. Este obrero con su cuerpo automatizado podía, además, ser inmediatamente sustituido por otro sin alterar el procedo de producción. Lo mismo ocurre con la técnica stanislavskiana, aplicada en países y culturas diversas en procura de un cuerpo dócil y automatizado en la escena, capaz de ser sustituido sin afectar el espectáculo.

También –según comenta Derrida– Nancy afirma en 1992 una tesis aproximada a la de Lacan: “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”.¹⁵ Para Nancy el cuerpo es una superficie sensible, solo *piel* que “toca y se hace tocar” (los músculos, huesos, nervios, etc., “son ficciones cognitivas” [indicio 54]) que en sí misma expone o da cuenta de la

¹⁴ Para un mayor detalle sobre la ecotecnia en el Sistema de Stanislavski, se puede leer mi temprana aproximación en mi libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)* y en un ensayo posterior titulado “Los cuerpos del actor”.

¹⁵ En el indicio 33 de sus 58 *indicios*..., Nancy aborda la frase cotidiana “Esto es mi cuerpo”, y nos dice que ese ‘esto’ de alguna manera, además de indicar una presencialidad, pone en cuestión el adjetivo posesivo ‘mi’. “¿A quién remite este ‘mi’? [...] ¿Quién es, pues, el propietario y cuán legítima es su propiedad?” No habría respuestas para estas preguntas, en la medida en que “nadie más que tú” te ha dado un cuerpo. La frase “nadie más que tú” parece escullirse de decir lo que verdaderamente importa: si es el ego [*moi*], el sujeto (*Je*) o el Otro éxtimo al sujeto el que da el cuerpo. Más que una propiedad, dirá Nancy en el indicio 34, se trata de una posesión: “poseo mi cuerpo, lo trato como quiero, tengo sobre él el *jus uti et abutendi* [el derecho a usar y abusar]”, aunque lo más cierto es que el cuerpo “me posee, me tira o me molesta, me ofusca, me detiene, me empuja, me rechaza. Somos un par de poseídos...”.

existencia. En Lacan el cuerpo es una construcción discursiva y trinitaria real, simbólica, imaginaria [RSI], que ya desde el estadio del espejo, al plantearse como imagen e ilusión de unidad, abandona su base natural, biológica. Por eso Lacan discierne, por un lado, un cuerpo como organismo —que no le interesa al psicoanálisis como praxis—, y por otro, un cuerpo imaginario ilusoriamente unificado; finalmente un cuerpo *vivo*, incorporal (real) que ha sido desalojado durante el estadio del espejo por la intervención mortificante del significante, del lenguaje y de la cultura, es decir, por el Otro como registro simbólico. Eso desalojado es aquello que los estoicos, retomados por Lacan, denominaron lo ‘incorporal’, para diferenciarlo de ese otro cuerpo imaginario-simbólico ‘corporalizado’ (cadeverizado) o, como venimos denominándolo en este ensayo, *cuerpo diseñado*. Por ello el sujeto *no tiene* propiedad sobre su cuerpo, ya que siendo éste un efecto de lenguaje es un efecto de estructura.

Para Nancy el cuerpo no hace obstáculo al conocimiento en la medida en que cada zona lo relaciona con el exterior, pero sin finalidades ni jerarquías, lo cual lo pone en relación con el acontecimiento, con aquello que pasa en el aquí y ahora cada vez. No habría entonces un conocimiento completo y absoluto sobre el cuerpo, sino siempre un conocimiento “local, modal y fractal” (*El tocar* 228), es decir, fragmentario; tendríamos solo ‘indicios del cuerpo’ —indicios que, según los *58 indicios...* de Nancy,¹⁶ no conforman un cuerpo total y suelen resultar engañosos y hasta heredados (indicio 49), siempre alienados a la cultura y responsables de obstaculizar el acceso a la singularidad de goce y deseo del sujeto; al parecer pareciera que estamos una vez más cerca de la estatua de Condillac, donde habría ‘una cartografía del cuerpo’ que daría cuenta de las múltiples relaciones de sus partes, tal como la estatua va armando un ‘*cuerpo diseñado*’ que ya no es el inicial amorfo inicial y material o, para el caso humano, biológico.¹⁷

¹⁶ Nancy anota en su indicio final: “¿Por qué 58 indicios? Porque $5 + 8 =$ los miembros del cuerpo (...) y las 8 regiones del cuerpo”; agrega otras lecturas, incluyendo “el arcano XIII del tarot”.

¹⁷ En *Sobre el alma*, Aristóteles sostiene que “Procede además aplicar a la totalidad del cuerpo viviente lo que se aplica a las partes ya que en la misma relación en que se encuentra la parte respecto de la parte se encuentra también la totalidad de la potencia sensitiva respecto de la totalidad del cuerpo que posee sensibilidad como tal” (104). Afirma, además, que “el alma es aquello por lo que vivimos, sentimos y razonamos primaria y radicalmente” (107). Anotemos que antes había presentado el alma como una entelequia, lo cual quiere decir que es la que da forma (acto) a la materia (potencia); solo la forma es entelequia, por eso afirmará que “el cuerpo no constituye entelequia del alma, sino que, al contrario, ésta constituye la entelequia de un cuerpo”, razón por la cual “el alma no se da sin un cuerpo ni es en sí misma un cuerpo”. Me fascina la frase siguiente cuando Aristóteles agrega refiriéndose al alma: “Cuerpo, desde luego, cuerpo no es, pero sí, algo del cuerpo, y *de ahí que se dé en un cuerpo* y, más precisamente, en un determinado tipo de cuerpo” (107, énfasis mío). Me atrevo a leer aquí ese juego que parece cruzar la ‘tradición filosófica’ de la que nos habla Derrida, en tanto el significante ‘cuerpo’ remite a la vez a la materia, pero a ‘otro cuerpo’, en cierto modo instilado de alma, y que en este trabajo designo como ‘cuerpo diseñado’, cuerpo en tanto es distinto del organismo y se instala en el aparato psíquico,

Resultaría productivo revisar en las propuestas de técnicas de formación actoral hasta qué punto dis-
ciernen ese juego de fuerzas –los tres tiempos del tocar que plantea Biran— en los ejercicios que
proponen para reactivar ese cuerpo tecnificado del aprendiz que llega al taller, como cualquier maestro
conoce, completamente alienado o ‘formateado’ por el discurso hegemónico en relación a las capaci-
dades potenciales de ese cuerpo en general desconocidas para el mismo aprendiz. ¿Qué lugar concep-
tual brindan esas técnicas a la idea de lo corporizado y lo incorporal y cómo se posicionan, con qué
ejercicios, para que el aprendiz de actor pueda comenzar a explorar esas potencialidades no actualiza-
das, no dramatizadas, de su cuerpo? Tal vez Grotowski sea quien más ha sospechado cómo trabajar
con ese cuerpo diseñado por la cultura y necesitado de desconstrucción en el taller teatral para abrirle
las posibilidades a la creatividad artística, es decir, a lo incorporal. ¿Cómo trabaja un maestro de actua-
ción o una directora en un ensayo los indicios del cuerpo, engañadores, heredados, ese cuerpo diseñado
por la cultura, la familia, la historia? ¿Cómo los escucha o cómo los mira, más allá de oírlos o verlos?
Esos indicios constituyen el disfraz –palabra de Nan-cy— o la máscara tal como Grotowski la pensó;
es un cuerpo diseñado por el Otro que el tallerista o actor cree ser el suyo propio, cuando en realidad
es el que obstaculiza su acceso a su propia singularidad, a un cuerpo emancipado del deseo y goce del
Otro hegemónico. ¿Cómo partir de ese semblante dado-a-ver, alienado, ese ‘tipo’ más o menos uni-
forme y no reconocido por el sujeto, para abordar el cuerpo trinitario, sobre todo el cuerpo real, su
goce y deseo propio, esto es, ¿cómo desactivar esos indicios impuestos sin perder de vista, insiste
Nancy, que es en medio de ellos que “emerge con mayor relieve lo incomparable de cada uno/a?”
(indicio 50). Obsérvese que el Sistema stanislavskiano se orienta a deconstruir el cuerpo alienado, di-
señado, corporalizado por la cultura, pero para capturarlo en otro cuerpo diseñado, supuestamente
con mejores rendimientos actorales aunque, no obstante, igualmente automatizado, alienado a cierta
estética en particular, a cierta ideología fordista-taylorista de evidente base capitalista.

En seguimiento de las tesis de Deleuze y Guattari [D. y G.] y atendiendo a las nuevas
tecnologías médicas y los trasplantes, Nancy afirma que se ha producido una reconfiguración
de la subjetividad y de la carne, en donde el cuerpo se ha emancipado de sus órganos (similar
al ‘cuerpo sin órganos’ [CsO] de D. y G.). La ‘cuestión de la mano’, afirma Derrida, en Nancy
y en otros como Heidegger, es indisociable de la historia misma de la técnica, pero debe ser
tomada, interpretada como una figura repleta de metonimias, una figura retórica que se re-
fiere al tacto en general, es decir, vale por ejemplo tanto para el ojo como para la boca (225-
226). Así, hay un transcendentalismo del tacto: al ser considerado un sentido originario, deja
de ser un sentido empírico, resultando a la vez ilocalizable y localizable, respectivamente. Por
otras vías, pareciera que se hace referencia a un cuerpo diseñado por lo RSI.

como cuerpo trinitario, según lo planteará Lacan siglos después. Aristóteles acusa incluso a sus predecesores
por no especificar a qué tipo de cuerpo y a qué cualidades del mismo se referían. Ver más adelante la cuestión
alma=lenguaje=cuerpo, y la elaboración lacaniana sobre el lenguaje como cuerpo sutil.

Notas generales sobre los sentidos

Lo primero que corresponde anotar es que los órganos sensoriales son distintos entre sí, pero esto no es claro para el tacto. Los filósofos se han preguntado hasta qué punto se perciben todas las cosas de la misma manera o de distinta forma. Ciertamente, el gusto —“una clase de tangible”, dice Aristóteles (*Sobre el alma* 122)— y el tacto se ejercen por *contacto*, mientras que los demás sentidos lo hacen *a distancia*. “El gusto —afirma Aristóteles— ha de ser necesariamente una cierta clase de tacto” (149); de ahí que “los demás sentidos...los posee el animal, no simplemente con el fin de que pueda subsistir, sino para el goce de una existencia mejor” (151). El tacto “no constituye un sentido sino varios” (124); la pregunta que se hace el filósofo griego es acerca no solo de esa multiplicidad sino también de “cuál es el órgano del tacto” (124): ¿la carne? El órgano sensorial del tacto, ¿es interno o no? Aristóteles descalifica a la carne como ese órgano sensorial que sería propio del tacto. Según él, “el cuerpo...es necesariamente el medio que naturalmente recubre el sentido del tacto, medio a través del cual se producen las múltiples sensaciones” (124-125). Lo particular del tacto, a diferencia de otros sentidos, es que percibe los objetos no por el medio, sino *a la vez* que el medio” (125, énfasis mío), es decir, en la visión el ojo percibe el objeto, pero el ojo no se percibe a sí mismo y eso no ocurre en el tacto: el dedo nos da sensación del objeto, pero también del dedo mismo, por ejemplo, cuando nos quemamos. Tacto y cuerpo van ya diseñando desde Aristóteles un itinerario y hasta una cartografía que será muy retomada, debatida y expandida a lo largo de la tradición filosófica occidental. En este sentido, “la carne es únicamente un medio para el sentido del tacto” (126). Por ello, “tangibles son, pues, las diferencias del cuerpo [caliente/frío, seco/húmedo, etc.] en tanto que cuerpo” (126).

Para Aristóteles toda facultad sensitiva es *en potencia* y no *en acto*, de modo que esa facultad no se siente por sí misma, no se auto-afecta sino por el movimiento del objeto exterior, perspectiva ésta diferente a la de Condillac.

En la historia de la filosofía y en lo que ella trató de los sentidos, aparecen a cada paso palabras como “alma o espíritu, cuerpo, el ser, el sentido, mundo” que a la postre carecen de sentido, aunque uno vive apoyándose en ellas: palabras pesadas, ligeras, indispensables, pero inexactas. Derrida se plantea contornear lo que Jean-Luc Nancy, por ejemplo, querrá decir con ‘exacta’ y ‘exactitud’ y se pregunta si en el fondo no se trataría de una resonancia cartesiana de las famosas ‘ideas claras y distintas’.

Con el ‘tacto’ siempre va a tratarse del *ser del ente*, de lo presente y de su presencia, de su presentación y de su presentación de sí, a diferencia de ‘el tocar’ que apuntaría, según parece, a lo intocable, a lo real. Por extensión retórica, podemos a veces decir frases como ‘tocar con la mirada’. La visión [mirada] toca.¹⁸ El otro me ve, pero el Otro me mira, me toca, me visita. Hay una captura que equivale a una seducción. El seductor es siempre anterior a su acción, ya que ha sido capturado *antes* por el objeto (Baudrillard). Los ojos se tocan, a condición de que *se vean*, de que entren en *con-tacto*, el que puede ser una caricia o un golpe, una bendición o una maldición. Ver presupone un lugar, una presencia y una distancia. ¿Pueden unos ojos venir a tocarse, a apretarse como labios? Hay ojos que ya no ven y ojos que nunca vieron. Derrida va a detenerse brevemente en aquellos filósofos que se plantearon qué tipo de mundo pueden imaginar los ciegos; cómo se puede sobrevivir con la ceguera, pero no sin el tacto. La visión, además, pone sobre el tablero la cuestión de la luz al punto de que el lenguaje nos lleva a frases como ‘ver la luz’ para referirse al nacer. Uno podría preguntarse si, en referencia a la famosa caverna platónica, este tópico de ‘ver la luz’ se corresponde con ver la verdad y salir de las sombras, del engaño, de la ilusión y de la alienación a la que estructuralmente nos somete el Otro y el discurso hegemónico.

Se han debatido aspectos referidos a ver lo *visible*, ver lo *vidente* (lo no visible) y retóricamente si podemos ver lo invisible. ¿Será que ‘lo esencial es invisible a los ojos’? Hasta qué punto se puede ver la mirada y no ver los ojos. Hay que enceguerse para ver una mirada, entendiendo aquí específicamente la mirada en sentido lacaniano en tanto la mirada del Otro enceguece al sujeto y, digamos, es perceptible solamente cuando el ojo y la visión del sujeto y del yo [*moi*] están colapsados. La mirada del Otro aterroriza, angustia. La videncia ocurre, pues, cuando no hay luz, cuando no es posible la visibilidad. Habría que hacer aparecer la noche (la oscuridad) para verse mirar al otro/Otro (para que uno mismo se vea mirando a otro/Otro) o para verse mirado por el otro o, mejor, por el Otro. Para ver al Otro/otro vernos, es decir, para ver cómo el Otro nos mira, hay que renunciar a la visibilidad y asumir la videncia.

¹⁸ Trataré cuando sea posible de mantener la diferencia que Lacan establece entre visión y mirada.

He trabajado mucho el tema de la mirada del Otro y la visión del otro en mis escritos sobre la praxis teatral. No voy a explayarme sobre esto, pero me importa invitar al teatrista a cargo de la formación actoral o del ensayo, a considerar la importancia del momento en que emerge el sinsentido de lo real (*tyche*) y cuando el aprendiz o el actor, enceguecido por la mirada del Otro, queda en una crisis, frente a un abismo cuya sutura con sentidos imaginarios no se debería apurar. Hay que explorar, en esos momentos, las causas del surgimiento sorpresivo de ese real que pone en tela de juicio todo el conocimiento del yo [*moi*].

Contrario a Condillac, Derrida dice que hay una anterioridad del placer de oír, como instancia previa a ver o tocar. Derrida, avanzado su libro, afirma, retomando a Berkeley, que “lo que nosotros vemos es una cosa y lo que tocamos es otra” (150). También hace un comentario sobre una cita de Deleuze y Guattari, tomada de *Mil mesetas* (616), en unos párrafos en que discute a Bergson: “Donde la visión es cercana, el espacio no es visual o, mejor dicho, el ojo mismo cumple una fusión háptica [táctil] y no óptica” (184). La idea es que el acercamiento del ojo a una superficie, al eliminar o reducir la distancia, casi toca el objeto. Se trataría, para Derrida, del ojo-mano-dedo, del “valor de la proximidad, de la presencia cercana” (185). La palabra ‘háptico’ alude a cómo el tocar estaría en la base de todos los sentidos y los capturaría, cómo va más allá de los sentidos mismos y del tacto en particular. Todos los sentidos, para Deleuze y Guattari, se apropian de la proximidad, por eso estos autores prefieren usar ‘háptico’ y no táctil.

He trabajado la cuestión de *la proximidad en el teatro* para discutir aquello que durante la pandemia del Covid se instaló en un debate sobre *la presencialidad en el teatro* como lo esencial a ese arte. (Ver mi ensayo “Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia” [<https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1607-1.pdf>]). Sin embargo, puede haber, según mi perspectiva, una presencialidad virtual, tal como ahora la ejercemos en múltiples encuentros virtuales. Lo propio del teatro, a mi parecer, es la proximidad, que nada tiene que ver con el convivio; es háptica, esto es, se apropia de todos los sentidos tanto en quienes comparten la escena, entre el público y entre éste y la escena, pero eso no significa que todos convergen en las mismas sensaciones. Lo háptico, entonces, tiene una potencia transformadora y apropiadora de lo cercano (al punto que hace pasar la visión del ojo al tocar y también a los otros sentidos).

Derrida discute esta afirmación de Deleuze y Guattari, involucrando a Artaud, afirmando que “Nunca hay experiencia pura e inmediata de lo continuo. Ni de lo cercano” (185). Derrida pareciera inclinarse al “no hay relación sexual”, ningún modo de acceder o alcanzar la otredad del otro. Equivale a decir que no hay experiencia posible de unificación colectiva, como pretende el convivio dubattiano, puesto que siempre hay instalada una diferencia. Por esto, Derrida critica como ‘idealista’ la afirmación de que lo háptico en Deleuze y Guattari, al pretender dar experiencia de la continuidad (de los sentidos, visual a táctil), yerra porque hay que suponer que esa continuidad implica la idea de lo liso, como opuesto a lo estriado o rugoso (186). Lo háptico no resulta útil para dar cuenta de lo liso/estriado, es decir, no da lugar a pensar lo estriado como diferencia, por eso Derrida dice que “lo liso puro sería el fin de todo, la muerte misma” [186]; la referencia de D. y G. a la idea de ‘mezcla’ no resuelve, según Derrida, la cuestión.

Derrida se referirá a “la voz que toca”, la palabra que toca, en el sentido de la expresión francesa (*toucher un mot*) como modo de ‘dirigirse a alguien y soltarle un comentario incidental sobre algún asunto’ (168).¹⁹ Casi podríamos decir: tirarle un significante, acariciar o golpear a alguien con un significante. Derrida desarrolla un ejemplo, el de dos amantes separados de por vida que, gracias a las inflexiones de la voz y “los tiempos de silencio”, se tocan telefónicamente y activan todos los otros sentidos (vista, olfato, gusto) pudiendo incluso llegar al éxtasis (en la medida en que, apelando a la memoria, convocan “el espectro fantasmático de un goce” [169]), se colman en el fantasma. La intensa frecuentación de lo erótico y lo pornográfico en las prácticas cotidianas actuales le da la razón.

¹⁹ Aristóteles nos dirá que la voz —ligada al aire y los golpes que producen la resonancia— “es un tipo de sonido exclusivo del ser animado [humano o no]: ningún ser inanimado, por tanto emite voz” (119), y salvo por analogía se puede hablar de ‘la voz de una flauta’. La voz, en consecuencia, es connatural al alma, aunque no todos los seres vivientes posean voz. Recordemos que, en Lacan, la voz es uno de los objetos *a*, para diferenciarla de la simple ‘foné’, de ahí que hable de la pulsión invocante propia del Otro, particularmente como figura superyoica. Propongo al lector interesado en estos temas leer el ensayo de Marta Gerez Ambertín titulado “Superyó, censura y voz: incidencias clínicas” (<https://www.elsigma.com/columnas/superyo-censura-y-voz-incidencias-clinicas/14576>)

Una vez más, se nos invita a los teatristas a reconsiderar el modo en el que las técnicas actorales plantean esa relación del significante verbal con el tacto y el tocar, es decir, cómo un significante puede no solamente acariciar o golpear al otro en la clase o en la escena, sino además —y me parece lo más importante— cómo convocan ‘el espectro fantasmático de un goce’ —con la peligrosidad que ello conlleva— entre los participantes de una experiencia teatral y/o performativa. Demás está decir, que ninguna técnica actoral ha realizado todavía la diferencia entre foné y voz como pulsión invocante, a pesar de la incidencia de esta última en múltiples figuraciones, desde el mandato autoral hasta el mandato del Otro como discurso hegemónico.

De Psyche y los sentidos

“*Psyche ist angedehnt, weiss nichts davon*”
(Psyche es extensa, pero nada sabe de ella/o de eso)
Sigmund Freud, *Obras completas*, XXIII, Amorrortu, 302.



Cupido y Psyche, de Jacques-Louis David (1817)

En sus comentarios sobre Nancy, Derrida no deja de referirse a la frase freudiana del epígrafe, tomada de una nota de Freud. Aunque Nancy, según parece, nunca da la referencia de dicha cita, sabemos, sin embargo, que corresponde a una nota de Freud escrita el 22 de agosto de 1938. Que la espacialidad acaso sea la proyección del carácter extenso del aparato psíquico, parece, según Derrida, dejar de lado derivaciones filosóficas tal como la de Kant, para quien el espacio sería un *a priori*, incluso para nuestro aparato psíquico. El espaciamiento resulta así ser la condición de toda extensión; *no hay que*

confundir espaciamento con lugar,²⁰ puesto que el espaciamento es una abertura, un intervalo, una extensión aparentemente incorporeal, para usar el adjetivo estoico. De ello resulta que la extensión del alma/psique o del pensamiento [más del pensamiento inconsciente que del consciente] es inconmensurable.

La cita de la nota freudiana nos da tres claves: (a) que psique/alma es sinónimo de ‘aparato psíquico’, (b) que éste es un *a priori* para todo lo demás y (c) que es además una espacialidad, lo cual nos lleva a la Carta 52, al block maravilloso, etc., como extensiones en las que se inscriben las huellas, pero también en las que se instala el Inc. y el Cc. La diferencia entre Ello y Psique o aparato psíquico es que este último no sabe que es extenso, pero el Ello sí lo sabe: “lo insabido de ella misma”: que es inconmensurable.

Nancy –tal como lo refiere Derrida— toma como referencia una pintura en el que puede verse a Psyque dormida o muerta, observada por Eros o Cupido y rodeada de otras criaturas que la miran, sin que ella pueda devolverles la mirada²¹ (Derrida se deja llevar por todas las sugerencias posibles generadas por el cuadro y por Nancy que no vamos a detallar aquí). A partir de esta referencia, Derrida comenta cómo el sujeto y obviamente el yo [*moi*] *no saben* justamente porque están durmiendo y soñando (o incluso desconocen, como Psyche, si está dormida o muerta); podemos entender aquí ‘muerta’ no solamente en sentido literal, sino en relación a la alienación tal como fue planteada por el marxismo, pero fundamentalmente por Lacan en el *Seminario 11*. La ambigüedad o indecisión sobre esta cuestión nos abre a la posibilidad del despertar o del vivir auténtico, tal como se ha interpretado la ‘separación’ del sujeto al final de un análisis, separación del discurso hegemónico y del malestar en la cultura que lo perturbaba, separación que es del deseo y del goce del Otro para poder abordar el deseo y el goce singular, propio. Eros y los otros son quienes la miran dormida o en el fétetro; ellos saben [o, mejor, conocen] de ella con un ‘saber exacto y cruel’. Ahora bien, la miran, pero no la tocan, o la tocan con la mirada.

²⁰ Desde el año 2000 en que escribí mi disertación doctoral, planteé que *el lugar no es el espacio* al momento de conceptualizar la teatralidad [ver mi *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*]. El lugar es una determinación material (ancho, largo, etc.) que no todo teatrista puede modificar a nivel edilicio; pero el espacio es una construcción discursiva que, por ello mismo, puede variar al punto que un mismo lugar puede establecer teatral y estéticamente el modo en que los teatristas disponen el dar-a-ver su escena.

²¹ No podido localizar la pintura que comenta Derrida y que Nancy estaría interpretando. Las versiones más conocidas de Eros y Psyche solamente muestran a los dos personajes, pero no a un grupo rodeándolos; por otra parte, tal como se aprecia en la pintura más famosa, la de Jacques-Louis David, y también en la realizada por François-Édouard Picot, vemos a Eros o Cupido escapando de la escena, dejando a Psyche dormida.

El aprendiz de actor que asiste a un taller de formación es como Psyque dormida. Su cuerpo está alienado al deseo y goce del Otro de la cultura, de los media, ha sido mortificado por el significante, y su deseo y goce singulares han sido desalojados por el registro simbólico, dejando apenas una escena desde la que vislumbra el goce propio, interdicto, en el fantasma. El maestro y, a veces los otros asistentes, lo ven, pero no lo tocan, o lo tocan con la mirada; en cierto modo, ellos conocen algo que el aprendiz no sabe. Podemos considerar que el cuerpo que el aprendiz trae está dormido y hasta muerto –es claro este cuerpo cadaverizado en Stanislavski, en los primeros capítulos de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Luego viene su doloroso trabajo de separación; será el camino que le permita adquirir un cuerpo diseñado, un cuerpo de actuación, de actor. En Stanislavski, como ya vimos, el cuerpo es capturado por una técnica y hasta una específica. En la praxis teatral proponemos no ‘formatear’ el cuerpo desalienado, descolonizado, por técnica o estética alguna, no alentamos la institucionalización, sino que el aprendiz o el actor vaya trabajando la singularidad de su cuerpo RSI, su subjetividad propia, en un trabajo de constante emancipación. ¿Qué ejercicios disponen las técnicas al uso para iniciar este viaje desde la alienación inicial a un proceso infinito de separación y emancipación de los mandatos del discurso hegemónico? ¿Qué pedagogía habría que diseñar en la praxis teatral para dar lugar a esta formación actoral descolonizadora, para despertar lo vivo, lo incorporal que fuera desalojado por la cultura? ¿A qué recursos apelar para que el aprendiz no termine sometido, alienado al discurso del Maestro, en vez de lograr su auténtica emancipación?

Que Psyque sea extensa y no lo sepa, nos conduce a un tema que ya Descartes planteaba en sus *Meditaciones metafísicas*, un tema que lo preocupaba tan intensamente al punto que pareciera desestabilizar por completo su perspectiva racionalista. Ese tema es el del sueño, precisamente lo que escapa al yo racional, a ese ‘*cogito ergo sum*’, donde el *cogito* se refiere a la *res cogitans*. Descartes está agitado por esa otra dimensión que podríamos denominar ‘el cogito nocturno’ o, en un latín más correcto, ‘*nocte cogitatio*’.²² La diferencia entre Descartes y Freud, como puede apreciarse, es que para el primero la extensión o *res extensa* es siempre la del Yo consciente y racional, del *conocimiento*, mientras que para el segundo está en la dimensión del inconsciente, del *saber-no-sabido*, del sujeto del inconsciente, del sujeto singular del deseo. Es más, me parece muy sugerente una afirmación de Aristóteles en *Sobre el alma*: al plantear que “el alma es entidad” de un cuerpo natural (particularmente en el viviente, o con potencia de vida), el alma como entelequia, como forma y como acto, es “causa y principio del cuerpo viviente” (110), tanto causa del movimiento, como de su finalidad y como entidad.²³ Nos

²² Una discusión *in extenso* de este tema realizada por teatristas puede leerse en *Charla entre teatristas* (2)-2024.

²³ Nancy se refiere a Aristóteles en el indicio 6 de sus *58 indicios...* al decir que, si, como quiere el griego “el alma es la forma de un cuerpo”, entonces “el cuerpo es precisamente lo que dibuja esta forma. Es la forma de la forma, la forma del alma”.

aclara que hay que entender ‘entidad’ de dos maneras, como ciencia y como teorizar; señala: “teniendo alma se puede estar en sueño o en vigilia y la vigilia es análoga al teorizar mientras que el sueño es análogo a poseer ciencia y no ejercitarla” (104). El teorizar es primero y desde el punto de vista de la génesis, pero como aclarará más adelante, lo cognoscible y racional, lo claro y distinto, emerge “de lo que en sí es oscuro” (105), de modo que esa dimensión del sueño o dimensión inconsciente es realmente previa. Para Aristóteles, no obstante, el sueño sería posterior, pero, como vemos, más allá del supuesto ‘privilegio de la vigilia’. Este postulado del privilegio de la vigilia cruza toda la filosofía occidental; llegará como el tentáculo de un pulpo hasta Descartes y desde allí a muchos otros.

Lo interesante en la perspectiva aristotélica resulta es que el sueño es un saber no ‘ejercitado’. El Diccionario de la RAE viene aquí a decirnos que ‘ejercitar’ o ‘ejercer’, tienen el sentido de practicar, usar reiteradamente, repetir: el sueño, en este sentido, es un arte no practicado, no aprendido, no usado reiteradamente, no repetido. La práctica, el aprender, el uso reiterado parece que están, para Aristóteles, del lado de la ‘ciencia’ del alma,²⁴ concebida como entelequia, aunque obviamente hay una parte del alma que corresponde al sueño y que, en tanto saber-no-sabido, o no formulado o ejercido, pareciera tener su propia singularidad que lo precave de la repetición en el sentido del *automaton*, no de la *tyche*. El sueño deviene así esa parte del alma como entidad cuya repetición es siempre única y cuyo relato —si lo pensamos desde Freud— siempre sorprende (*tyche*) porque no es el retorno de los signos, como ocurre para el alma en la vigilia. En el sueño, aunque remita a un trauma originario, es difícil de ver la repetición, porque se trata de un goce singular del sujeto que quiere volver siempre al mismo lugar, pero que asume diferentes semblantes, diferentes relatos cada vez.

Por aparato psíquico (Psyque) podemos entender lo que Freud plantea como primera tópica e incluso en su temprana Carta 52 a Fliess. Ya con la segunda tópica, lo inconsciente toma la dominancia, al punto que el yo forma también parte de él. Ese inconsciente está conformado por lo que se ha reprimido y olvidado. En este sentido, tal vez convenga decir que el Ello, sede de las pulsiones, es el inconsciente auténtico o más genuino, aquel que se nos presenta como el depósito de las huellas sensoriales (externas e internas), pulsiones

²⁴ Curiosamente, Aristóteles dirá después que se puede saber por la ciencia y por el alma (107), lo cual pareciera poner la ciencia ya como fuera del alma, aunque antes nos había dicho que la ciencia era la parte del alma que estaba en vigilia, opuesta al sueño.

desalojadas de lo simbólico y poco o nada capturadas por el Otro y su batería significativa. En *Tres ensayos...* Freud se refiere al “mayor peso que tienen en la vida anímica las huellas mnémicas en comparación con las impresiones recientes”, a la vez que este factor depende de la formación intelectual y la cultura personal (221). Ese Ello da lugar a que, precisamente, los sentidos y lo sentido, los afectos, sean desarraigados. Freud, en una nota del 20 de julio de 1938, provee la idea —que aparecerá desarrollada en *El hombre Moisés y la religión monoteísta*— de que, a las huellas o marcas propias de la experiencia del sujeto, hay que agregar las ‘huellas heredadas’ de la cultura, de la tradición, de modo que se nos amplía y complejiza la metáfora del aparato psíquico que nos ofreció bajo el nombre de ‘pizarra mágica’. El 22 de agosto también agrega otra nota, que Derrida toma en cuenta: “Mística, la oscura percepción de sí del reino que está fuera del yo, del ello”. Aquí nos retornamos a la estatua de Condillac: habría una percepción ‘mística’ del afuera, pero no un conocimiento del afuera ‘objetivo’.²⁵ Así, tendríamos un reino fuera del yo y del Ello, pero en tanto el aparato psíquico es extenso, no llega a alcanzar la certidumbre de ese ‘afuera’, ya que lo invade —Derrida apela a la palabra ‘proyección’— y pone en crisis la posibilidad misma del conocimiento objetivo. Tener en cuenta que, si el Ello es extenso, lo es en la medida en que es escritura y como tal *sustancia gozante*, en el sentido que Lacan pareciera otorgarle en su *Seminario 20*; la sustancia gozante sería, pues, también extensa y extensible o extendida por el cuerpo y probablemente por el afuera del aparato psíquico como libido (en Freud) o laminilla (en Lacan).²⁶ Lo efectivo es que, sea como fuere, no hay certeza de la objetividad del afuera, ya que está, digamos, siempre investido, siempre como ‘proyección’ del aparato psíquico. Si el ‘afuera’ es lo *real*, al estar investido, se torna en ‘*realidad*’ y como tal en construcción fantasmática del sujeto o de la comunidad.²⁷

²⁵ Dejo para otro ensayo exponerme sobre la mística, el cuerpo y las sensaciones, tema extremadamente controvertido y complejo.

²⁶ Ver el indicio 7 en los 58 *indicios...*, donde pareciera insinuarse la sustancia gozante lacaniana en la medida en que, para Descartes, según Nancy, “El alma está extendida por todas partes a través del cuerpo... a lo largo de él, en él mismo, insinuada en él, escurrida, infiltrada, impregnante, tentacular, insuflante, modelante, omnipresente”.

²⁷ En el “Prefacio a la edición en español” de 58 *indicios sobre el cuerpo* Nancy nos dice que la *res extensa* y la *res cogitans* cartesianas pueden ser pensadas unidas, puesto que Descartes precisamente nos habló de una “unión sustancial”. Por eso, si bien la sustancia pensante no es extensa, no es exterior a sí misma, “puede fácilmente, e incluso del modo más natural y evidente del mundo [...] mezclarse con la cosa extensa en todos sus puntos”; la cosa externa, por su parte, “tampoco es exterior ni extraña a la cosa pensante”. Desde que el *ego* [*moi* en el sentido de Lacan] se enuncia como un ‘yo soy’ (*ego sum*), se separa de sí y toma —nos dice Nancy— la dimensión equivalente a la de *un cuerpo*”, de modo que desde ese momento “el cuerpo está, pues, envuelto en el *cogito*”; por ello, “ego es el *un* de ‘un cuerpo’ y *cuerpo* constituye el sentido de este *un* sin el cual éste se aboliría en la nulidad

Una de las grandes confusiones en la formación actoral procede del estado nocional en que los maestros que formularon las técnicas al uso no pudieron distinguir la ‘realidad’, como construcción fantasmática del sujeto y de su comunidad, de lo Real, como aquello vivo y insentido, no capturado por el significante del registro simbólico. Lacan ha conceptualizado la diferencia entre esas dos dimensiones. Cuando algunas técnicas, dentro o no del realismo, se refieren a la realidad, quedan atrapadas en el campo del reflejo, de la representación, que finalmente no deja de reproducir la alienación política, social y cultural general. La praxis teatral con base psicoanalítica propone un trabajo de actuación orientado a explorar las *causas* del malestar en la cultura más allá de como lo visibiliza la realidad; para ello se arroja a los vértigos y peligros de abordar lo real, el vacío, el insentido, la angustia; su objetivo no es representar la realidad, sino poner en escena un semblante posible de lo real que se ofrecerá al público a manera de enigma, para que sea dicho público el que, más allá de interpretar la escena, se preocupe —como hicieron los teatristas durante el proceso creativo— de descifrar las causas, desglosar las huellas pulsionales que pugnan por irrumpir con el insentido en ese imaginario demasiado ‘lleno’ de sentido, que no deja de ser una coraza para impedir abordar al sujeto del deseo. En las improvisaciones, por ende, no hay que descuidar la diferencia en los resultados de la creatividad, diferencia entre esas huellas mnémicas constantes y las impresiones recientes, de tipo coyuntural y contextual. En todo caso, sería tal vez posible establecer algunas pautas que diferencia a su vez una producción teatral de otra producción performática de índole activista. En uno y otro caso es inevitable confrontarnos con la cuestión de la alienación y la separación. El teatro de la representación y algunas propuestas activistas, a diferencia del que propone la praxis teatral con base psicoanalítica, no pueden emanciparse del discurso hegemónico, porque está entramado con el imaginario, con esa realidad fantasmática reproducida en la escena, con algún decorado de reformismo.

Para Nancy la Psique es, como la estatua de Condillac, una mujer,²⁸ lo cual no debería ser un dato a excluir, ya que apunta —según las fórmulas lacanianas de la sexuación— a esa dimensión más allá de lo fálico, que Lacan denominará *La Mujer*, que nada tiene que ver con

de su inextensión”. En el indicio 36, Nancy define el cuerpo como “una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de funciones”, es decir, “una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma”. En el indicio 39 Nancy además distingue el cuerpo de la cabeza, de modo que por cuerpo hay que entender el tronco: “el cuerpo es el tronco”. La cabeza “está hecha de agujeros, de orificios, de aberturas por donde salen y entran diversas especies de mensajes”. Aunque no decapitado, “su cabeza está desmirriada”. Curiosa postulación en la que pareciera llevarse al extremo la escisión entre *res cogitans* (cabeza) y *res extensa* (cuerpo), salvo si aceptamos que la *res cogitans* también afecta o se disemina por el resto del cuerpo. Obsérvese que, al dejar de lado la cuestión del más allá del ego cartesiano (la cuestión, por ejemplo, del sueño o del cogito nocturno, y a pesar de que en el indicio 42 afirma que “el cuerpo es el inconsciente”), Nancy queda capturado en un cuerpo imaginario, lleno de sentido, sin mayor referencia al goce en el sentido de Lacan. Se trata de un cuerpo (ilusoriamente) unificado —Nancy mismo lo asume en el indicio 46 al afirmar que, si habla de indicios, es “porque no hay totalidad del cuerpo, no hay unidad sintética”—, de modo que reconoce que habría un resto, denominado ‘secreto’ en el indicio 41, un imposible e incognoscible que, sin embargo y a pesar de no tener “ningún escondite”, ninguna localización, no es análogo ni a lo real ni al goce lacanianos, sino una mera “representación del afuera”, resto “fantasmático u onírico” que constituye para ese ego, a pesar de todas sus dudas, una *realitas* como evidencia, obviamente, ilusoria. Nancy no parece notar basta qué punto ese cuerpo unificado e ilusorio es precisamente el diseñado por el discurso del Otro hegemónico, es el cuerpo que, por ello mismo, hay que desactivar en todo proceso de formación actoral, porque el arte no puede limitarse a la representación ilusoria (por más reformista que se la exhiba) de la *realitas*.

²⁸ En el indicio 16 de sus *58 indicios...* Nancy afirma que “El cuerpo se realiza en estatua” porque es cadáver, prisión, envoltura del alma.

las mujeres, al punto que esa dimensión femenina, al desbordar la regulación fálica o lado dicho hombre, se presenta como la dimensión de los goces, prohibidos por cierto, que el sujeto intentará recuperar, sea por la vía de dar un paso transgresivo, sea por la vía de arrojarse a un vuelo, como el del barrilete, por el arcoíris de los goces; ese lado no-fálico, entonces, siendo el lado de lo vivo no mortificado por el significante, está plagado de peligrosos excesos no regulados por lo simbólico, y resultan indudablemente peligrosos.²⁹ La Psyque de Nancy como la estatua de Condillac, siendo mujeres, nos invitan a leer todo lo que a ellas se refiere desde ese lado no-fálico; además, al igual que la estatua en Condillac, Psyque *está sola*, yace dormida, agonizante o muerta, dentro de sí misma, desgajada de la comunidad, del lazo social. Y porque está sola, es la causa por la que nada sabe de su extensión; de modo que para que sepa, tiene que haber un Otro/otro que es capaz de escuchar. Ella es el sujeto sometido/sujetado/alienado al Otro. Ellos –Eros y los que la ven (¿masculino o neutro?) son los que, sin tocarla, saben del saber-no-sabido de ella, aunque no podrán conocer la consistencia de ese saber-no-sabido hasta tanto Psyque y la estatua comiencen a hablar. Ellos que la rodean, como representantes del Otro, *la ven no verse... extensa*; ellos la saben allí donde ella no se sabe, ni se sabe vista.

Derrida cita a Nancy, para quien la psique, en tanto es extensa, “ella no es más que dispersión de lugares indefinidamente fragmentados en lugares que se dividen y jamás se penetran” (33). Retornamos a Condillac: recordemos cómo la estatua era capaz de percibir su yo (siempre interno) en cada parte de su cuerpo; Condillac también sostenía la impenetrabilidad de esas extensiones. Nancy –como Condillac— agrega que, para el alma o el aparato psíquico, no hay relaciones entre esos lugares, espacios y fragmentos. Nancy, sin embargo, según lee Derrida, parece sostener—contrariamente a Condillac— que Psyque “no tiene relación consigo misma: no se ve, ni se oye, ni se saborea, ni se toca; en síntesis, no se siente a sí misma” (37). Para los que la ven es intolerable que ella no tenga sentido de sí, ni siquiera

²⁹ Aristóteles comenta precisamente que “los excesos de los sensibles destruyen los órganos de la sensación”, puesto que “desaparece la proporción idónea” (127, y 132), que él denomina ‘armonía’, es decir, la medida fálica reguladora; al desaparecer esa medida se produce el dolor. Si retomamos sus comentarios sobre la carne, lo tangible y el cuerpo, nos es posible ya elucubrar una relación de los sensibles o los sentidos con el goce en sentido lacaniano, el cual, en tanto exceso, no solo puede destruir los órganos de la sensación sino propiamente al sujeto. El filósofo, no obstante, discierne entre los sentidos y los excesos de lo sensible: “el sentido...es la proporción. Los excesos en lo sensible...producen ya dolor ya destrucción” (132). Los excesos estarían, así, del lado del sinsentido, de lo vivo excluido, desalojado por la cultura, resultando obviamente tentadores para el sujeto.

sentido propiamente, que esté fuera del sentido, es decir, completamente insensible, y se sostenga en lo insensato, sin saberlo.

Demás está agregar que el aprendiz de actor en un taller o incluso a veces hasta un actor profesional durante un ensayo no tiene ‘relación’/proporción con los otros y tampoco consigo mismo. Será tarea del maestro o del teatrista a cargo de la dirección movilizar lo insensato en forma emancipatoria. Los ejercicios grupales no son garantía de una relación entre los participantes: no hay relación sexual.

Tocar lo tangible y lo intangible

Derrida instala la pregunta que ya se hacía Condillac: ¿puede imaginarse una extensión que no se toca? O, la inversa: ¿se puede imaginar un tocamiento que tocara algo no extenso? Digamos: ¿se puede tocar lo *intangible*, es decir lo *inteligible*? El sentido común nos dice que solo podemos tocar una cosa extensa, un cuerpo material (37), pero de ahí no se deduce que “toda extensión sea tocable”. Hay, pues, extensiones intocables, intangibles, inteligibles, como la del aparato psíquico. Se trata de una extensión inconmensurable, no empírica (48). Psyque “*tiene* un cuerpo, sin duda, ella *es* un cuerpo, pero intangible”, que los otros, *los que están presentes* y forman un concilio alrededor de ella (concilio que no es necesariamente convivial), no pueden tocar al tiempo que ella misma no puede tocarse. Y no pueden tocar precisamente *porque piensan* (40), esto es, porque piensan en el sentido cartesiano, no freudiano. “Para pensar el tocar, el pensamiento del tocar no debe tocar” (40). *He ahí la crueldad*. Nótese que, al plantear un cuerpo intangible –extenso, pero no tocable—, se instala la idea de otro ‘cuerpo’ que no es material y que se ubica en la dimensión de lo no-sabido. Ese tocar sin tocar de aquellos que rodean a Psyque, que la ven no verse, se interrogarán hasta qué punto *el tocar*—no el tacto— pueda estar relacionado con el ver y los otros sentidos. Esos otros son los que funcionan como el discurso que, siendo y haciendo lazo social, puede recuperar desde el saber-no-sabido la consistencia pulsional que agita al sujeto.³⁰

³⁰ Lacan definió el discurso como lo que sostiene el lazo social; nos dio las fórmulas de cuatro discursos (del Amo antiguo, de la Universidad, de la Histórica y del Analista) que hacen lazo social; y también habló del discurso capitalista, del Amo moderno, neoliberal y necropolítico, como un seudo-discurso, un no-discurso, cuya meta es disolver, destruir el lazo social y, por esa vía, avasallar al sujeto del deseo.

Derrida, leyendo a Nancy, va a plantear cómo la máxima aristotélica de que “el tacto tiene por objeto lo tangible y lo intangible” nos muestra ese tentáculo de un pulpo que, desde la antigüedad, llega hasta nuestros días y se interroga, nos interroga, hasta qué punto habría que repensar esta herencia filosófica. En el indicio 42 de sus *58 indicios...* Nancy nos dice que “el cuerpo es el inconsciente” e inmediatamente agrega que éste lleva consigo “los gérmenes de los antepasados”, incluso “los secretos deseos de asesinato o de inmortalidad”, con lo cual pareciera dar lugar en ese cuerpo a lo pulsional.³¹ Si se habla de ‘heredar’, es porque está en juego la muerte, abriendo de ese modo el tema de la producción de conocimiento objetivo y del saber sobre el deseo a la cuestión del duelo: el duelo de la vida misma, de lo que en la vida es lo viviente mismo, la fuente viviente y el soplo de la vida que puede estar o ya está indefectiblemente condenada a perderse. Estamos aquí en la idea de lo real, lo vivo, la sustancia gozante misma que la metafísica occidental estaría amenazando con su registro simbólico: podemos pensarlo en términos lacanianos, en cómo o hasta qué punto ese registro simbólico, el lenguaje, esa mirada del Otro, es la que mata o intenta matar lo viviente mismo. “Psyque, el alma, el soplo de vida es la animación de lo animal” (41).

Aristóteles ya plantea en *Sobre el alma* que el *saber* sobre ella es lo más bello y digno que hay; interpreto aquí que es el saber sobre el deseo y goce singulares del sujeto lo más bello y lo más digno, quedando el conocimiento de sí, el *conocimiento* del alma, como la elaboración que el sujeto puede hacer por medio de la palabra, para develar la *verdad* de su deseo, siempre no-toda, siempre medio dicha. Resulta, pues, que en ese cuerpo RSI, en el parloteo sobre ese cuerpo frente a quien lo escuche (no meramente lo oiga), el sujeto tiene la posibilidad de acceder al saber sobre su goce y su deseo, esto es, lo propiamente vivo del alma y, para los filósofos, también de la Naturaleza. Se trata de conocer el saber-no-sabido, sin olvidar que en eso vivo también está involucrada la pulsión de muerte. Derrida afirma que “hay que incluir a la muerte en la vida” (87) e inmediatamente se pregunta: “este momento vivo de la vida, ¿será una interiorización o una expulsión?” (87). Lacan respondería que la vida o lo vivo, el goce, es un resto desalojado por la muerte por el significante mortificador —“la inmundicia sería lo expulsado, lo abyectado o lo rechazado” [94], expresa Derrida—; Lacan nos hablaría de su famosa “cloaca de la civilización”; ese goce habita al sujeto y a la vez le es

³¹ El trasfondo freudiano de esta afirmación no requiere de mayores comentarios.

exterior, o sea es éxtimo. Derrida se pregunta si se trataría de una idealización, una espiritualización, una animación de lo intangible del cuerpo táctil y que Lacan denominaría un cuerpo ‘real’, como parte del cuerpo trinitario RSI.

De la boca, de la oralidad y del tocar

La boca (*bucca*) no es la *oralidad* (*os*); se trata de formas relacionadas al tocar propuestas por Nancy; la boca es más primitiva y sirve para muchas cosas, no solo para hablar; puede soplar, escupir, comer... “Sin la boca no se podría pensar la unión del alma y del cuerpo” (50). Por la boca se escapa el alma al morir, según algunas religiones; el mito del beso, más que poner en contacto dos bocas, los labios de dos individuos, buscan unificar el aliento (*psyche*), las almas. No se prodigan besos a una prostituta, por ejemplo; el beso deviene así una unión, un ‘coito’ más intenso y comprometido que la relación genital. Aristóteles, además, afirmaba que “la sensación del alimento no es sino el tacto” (108) y sostiene que el alimento tiene dos funciones ligadas al alma: nutrir y hacer crecer, agregando aquí la idea de cómo los seres vivientes tienden, por un lado, a crecer y envejecer, y, por otro, a reproducirse, en tanto principio de generación de un semejante, como modo de conservación y perduración del alma (111). En sus *Tres ensayos*... Freud apunta que “la mucosa de los labios y la boca puede considerarse una zona *erógena* primaria, pues una parte de esa satisfacción se ha conservado en el beso” (46-47); asimismo, Freud explora cómo la boca puede devenir un órgano sexual y cómo la experiencia del chupeteo del seno materno gradualmente se separa de la función de nutrición y se va desplazando autoeróticamente hacia otras partes del cuerpo del niño.

La boca, para Nancy, resulta ser anterior al ‘estadio oral’: es la abertura original, cavidad, oquedad, es decir, un espacio vacío en un cuerpo, una modalidad del abismo, abierta al grito —la referencia a la pintura famosa de Edvard Munch resulta ineludible, aunque Derrida no la hace— y cerrada sobre el seno [materno]. La boca interrumpe el contacto con el seno para hablar-pensar. Esa abertura es el espaciamento de origen, un modo primitivo del ego. La *Bucca* es el lugar de lo que será el pasaje de todo tipo de sustancias y primeramente de la sustancia *aérea* del discurso (55). La boca, antes de la oralidad, antes de hablar, *toca*: come,

chupa, etc. Para Nancy, la boca deviene la primera ‘sensación’ del sentir, y sentirse (*El tocar* 56). En tanto sentido básico, ya desde Aristóteles, el tacto está directamente ligado a la nutrición, para el animal y el humano; sin el tacto, sin la boca, los demás sentidos —como ya vimos— no existirían. “La psique de la antigüedad estaba localizada en algún órgano, cualquiera que fuese” (55). Esta idea aristotélica fue también tomada por Condillac y Descartes la buscaba en el cerebro.

Derrida discute el significante ‘*ex-crito*’ usado por Nancy. Ese ‘*ex*’ está en otros vocablos como *expresión*, *excreción* hacia un afuera: la boca eyecta, arroja al ego, la subjetividad en/a la exterioridad. Incluso los labios de los genitales maternos son los que arrojan al niño, lo expulsan al mundo. La boca es ese lugar no-lugar donde se produce la *quasi permixtio*, es decir, la mezcla de alma y cuerpo. La cita que Derrida transcribe de Nancy parece referirse a esa idea de Condillac de que el ego se instala en las diversas partes de la exterioridad de la estatua: brazos, piernas, dedos, etc., fundando la exterioridad misma como extensión, el cuerpo como extensión. “El ego (*Je*) -es decir, el sujeto, o sea ‘sujetado a’, sub, ¿al Otro, al seno del O/otro?- hace o se hace exterioridad” (52), espaciamiento o espacialidad primera y, por ende, extensión originaria, en la que el yo puede sobrevivir, trazarse y pensarse. Pareciera aquí hacerse una alusión a *lalangue*, por la referencia a la boca ligada a la Madre, Madre que Nancy, según Derrida, jamás menciona. En el indicio 42, sumamente poético, Nancy se refiere a “los fonemas broncos o sibilantes con los que su lengua hace ruido al hablar”. Ese *Je* —un Yo sin rostro y sin cuerpo (que Derrida denomina ‘*unum quid*’ [58], una cosa, pura abertura bucal, que todavía no es sujeto, y que Lacan llamaría ‘la cría humana’), salvo lo que en él es boca (57)— solo es captable en su exteriorización, en su extensión inconmensurable desde la expresión a partir de la abertura de la boca como espaciamiento originario. Boca que *todavía no habla*, pero está entreabierta y cuyos labios tocan el seno del otro o se tocan entre sí (54); boca entreabierta que ya inicia una *separación* del otro/Otro. Pura boca abierta que “se experimenta en yo, se piensa en yo. Yo se toca y se fija haciendo—diciendo— yo” (58), similar a la estatua de Condillac que *se dice* ‘yo’ cada vez que siente una parte de su cuerpo —Nancy usa ese vocablo ‘estatua’ que dice yo, que dice ‘yo, existo’, *ego sum*, cada vez que lo dice, o mejor, cada vez que se toca y tiene certeza de que es mentalmente verdadero (60); *se piensa yo* en cada parte que ‘toca’, que *se toca*. Se trata del momento de la auto-afección como figura táctil; una convulsión que el pensamiento cartesiano se negó a afrontar (59). En este

espaciamiento originario se instala el ‘tocar’ y ‘tocarse’. “El *Je* es la prueba de lo *sub-ex*” (53). Allí se instalaría la experiencia de la *ex*-istencia; para Nancy esta existencia es inconmensurable y además *exorbitante* respecto del pensamiento. Este pensamiento, que hemos llamado ‘cogito nocturno’ es inconmensurable y exorbitante, en Freud y en Descartes (53). Esta experiencia de existencia, inconmensurable y exorbitante, es la que vale tanto para el pensamiento inconsciente como para el cuerpo, que ya no es el cuerpo-organismo.

Resulta interesante que en Nancy ese momento en que la ‘estatua’, su estatua (60), dice ‘yo, existo’ cuando se toca, lo lleva a pasar al tuteo: recordemos³² cómo Condillac también pasa en su *Tratado de las sensaciones* de una tercera persona omnisciente a reproducir el supuesto monólogo interior de su estatua (ficcionalidad) acudiendo a una primera persona, su autoreferencia, y a la vez a un ‘tú’ con el que finge dialogar (60). Derrida precisamente va a designar este momento en Nancy como ese momento en que ‘tocarse’ es dirigirse a sí mismo, hablarse, tratarse, “en un soliloquio interrumpido de antemano, *como otro*” (61). El yo, la ‘estatua’, se tutea a sí misma y al tocarse instala un espaciamiento consigo misma. *Yo es otro*. Y si la estatua es tocada, eso supone que también *es tocable*; y si se tutea a sí misma, significa que también puede ser tuteada por otro. Se produce, dice Derrida, una convulsión en el corazón mismo del Yo, una síncope entre el adentro y el afuera, un corazón que toca un corazón, su corazón *como memoria*, sea el pensamiento *de* la memoria, sea el pensamiento *como* memoria (61). Otra vez nos retrotraemos a Condillac, nunca mencionado ni por Nancy. La estatua de Condillac se remitía a sus sensaciones iniciales como huellas que portaban la carga o marca de placer o displacer. Al proceder a la atención y a la selección, análisis y clasificación de las sensaciones, la estatua de Condillac desdoblaba su yo, si podemos decirlo así, recurriendo a la memoria. Dando una cita tomada de *Ideas II* de Husserl, que muestra retroactivamente desde dónde Derrida lee a Nancy, nos interesa plantear cómo en ese tocarse, ese desdoblamiento del yo, de uno primitivo y de otro diseñado, en el intervalo entre uno y otro, se instala la *falta*, que es suturada, si se puede decir así, por la *ficción*, por el *fantasma*. Ese yo diseñado o segundo yo, está, pues, hecho, moldeado, figurado (62). Se trata del fantasma en

³² Remito al lector a leer la primera parte sobre el tacto y Condillac en mi ensayo, ya citado, “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.”

el corazón mismo del sentirse, un fantasma que se instala en ese espaciamento irreductible como ficción que delata —y en parte evade—, una vez más, la tensión vida y muerte, como una *escena* apenas visible de un duelo (63).

No me parece que las técnicas actorales vigentes presten suficiente atención a la autoafección, a ese momento de pasaje, a ese vacío que se produce entre el yo primitivo (alienado, que es el que el aprendiz trae a las primeras clases de un taller de actuación) y ese yo diseñado, actoral, esperanzadamente emancipado de los mandatos de la cultura. Siguen faltando ejercicios precisos diseñados desde una praxis teatral con base psicoanalítica para separarse de las técnicas vigentes, casi todas de base fenomenológica o bien de mezclas de diverso grado entre empirismo y psicologismo.

Manos y dedos

En su discusión sobre Nancy, y en relación a Descartes y Kant, Derrida nos introduce al argumento kantiano —que sigue, como vimos, una gran tradición filosófica— de que hay cinco sentidos, pero que se dividen en objetivos (tacto, visión, audición) y subjetivos (gusto y olfato). El tacto, aunque el más “grosero” de todos (72), funda la visión y la audición; el tacto se establece, según esta perspectiva, como una percepción inmediata de lo externo y aporta la mayor certeza ya que constituye un conocimiento por la *experiencia*. La gran tradición es, entonces, esta que viene desde Aristóteles, llega hasta Hegel y se interrumpe con Merleau-Ponty, y sobre la cual Derrida hará los comentarios pertinentes.

Kant atribuye a la mano el sentido del tacto, en particular a la punta de los dedos; no se interesa por una aproximación fisiológica de la mano, sino por lo que “el hombre hace de su mano”, ya que está interesado en el vínculo de la mano con el pensamiento. La idea de que la naturaleza le dio la mano solamente al hombre (idea que también sostienen Husserl y Heidegger) me parece incorrecta; Derrida también parece no aceptar esa idea, aludiendo a cierta limitación e ingenuidad (73); no es tampoco demasiado cierto, como plantea Heidegger, que las antenas de los insectos solo le provean la percepción de la presencia de los objetos, pero sin indicar su forma; o la idea de que solo el hombre puede tocar y tocarse, o hacer algo con la mano. Kant habla de la ‘impresión vital’, y la distingue del tacto en sí, porque esa

impresión no es ‘orgánica’; esa impresión no nos da la forma de los objetos, sino que, según él, nos hace sentir y distinguir, por ejemplo, el frío o el calor, lo suave de lo rugoso. Condillac también nos planteaba la inscripción de la sensación en la pizarra mágica de su estatua. La sensación parece siempre instalar un campo de escritura, huellas, marcas sensoriales que, más tarde, será designadas, no sin pérdida de intensidad y vitalidad, por el significante del registro simbólico.

La mano no está desentendida de la cuestión de la extensión y del espacio. Nancy, según Derrida, pareciera proponer —como ya estaba en Condillac y siguiendo a Freud— que la exterioridad, la extensión, la espacialidad del espacio, es una proyección hacia afuera de una extensión interna y propiamente psíquica. Derrida cuestiona este psicologismo y se interroga si se trata realmente de una proyección de lo psíquico hacia afuera o si hay un afuera que resiste toda proyección. La pregunta pareciera orientarse por el lado del fantasma en relación a un Real que siempre lo desborda y del cual es pantalla, tal como Lacan lo planteó en la fórmula misma del fantasma $\$ \backslash a$. En Freud, la psique sería extensa pero no necesariamente espacial. Derrida se pregunta cómo es esa extensión interna que no es espacial y que —como para Condillac— todavía no tiene un afuera. Habría, entonces, que explicar cómo se deriva el espacio de esa extensión no espacial. Es más: ¿cómo podría haber una proyección, cuando todavía no hay espacio? Derrida cuestiona la frase de Freud de que la espacialidad podría ser la proyección de la extensión del aparato psíquico. Ese ‘podría ser’ es apenas una probabilidad, no es una certeza. Discutiendo la relación de Freud con Kant, Derrida cuestiona el *a priori* como intuición del espacio, una sensibilidad independiente de los sentidos y de toda sensación que no toca en nada, un tacto que no es empírico, un tocar-*se* que no toca nada (77), pero que sería anterior a la ‘sensación’ si queremos cotejar con Condillac. Se trataría de un idealismo ‘trascendental’ o subjetivismo que admite *a priori* la forma o intuición pura de la sensibilidad, cuya sede sería el espíritu. Kant, según Derrida, separa la representación que viene del entendimiento (la sustancia, fuerza, divisibilidad [análisis], de lo que viene de la sensación (impenetrabilidad [ya lo había planteado Condillac], dureza, color), quedando todavía, dice Derrida, “algo de la intuición empírica” (77): la extensión y la figura. Kant excluye de la sensibilidad orgánica la impenetrabilidad y la dureza, propias del tacto, para atribuirles a una “receptividad vital sin órgano y sin conocimiento objetivo”, que no es lo mismo que la sensibilidad pura. Me parece —sin mayor competencia en el pensamiento kantiano—

que esta receptividad se instala en una especie de hueco teórico y podría ser pensada como la libido o la laminilla, pura dimensión pulsional, *extensión intangible no captable por la sensación*; de ahí que Kant use el vocablo ‘vital’. Una vez más, es una receptividad que mantiene “encerrada” a la sensación, como ocurre con la estatua de Condillac. Nuevamente el problema es saber cómo y por qué esta ‘incorporalidad’ se expandiría en una extensión corporalizada, ya mortificada por el significante.

Las técnicas de formación actoral de las que disponemos no trabajan a profundidad (o no prestan atención) al modo en cómo, durante la realización de un ejercicio (sobre todo si está orientado a ‘vitalizar’, renovar, la sensación táctil en relación al cuerpo propio y al objeto), hay una dimensión vital que se escapa, más allá de la correcta ejecución de la tarea; habría que detectar detalles a veces poco perceptibles en cómo en el ejecutante se expande esa libido o laminilla, cómo se extiende fuera de la sensación misma del yo [*moi*], mostrando la intervención de la represión en ciertos obstáculos que frenan la experiencia propuesta por el ejercicio mismo. El maestro, por su experiencia pedagógica, debería tener la capacidad de percibir esos momentos de perturbación del aprendiz de actor en que parece establecerse una tensión, un conflicto, entre la subjetividad alienada al Otro, mortificada por el significante que es la que trae al taller, y la potencia de un componente vital, el goce, que quiere expandirse por el cuerpo para alcanzar un nuevo cuerpo RSI, un cuerpo artísticamente ‘diseñado’.

Derrida a continuación plantea cómo ese idealismo trascendental o subjetivismo de Kant o Freud plantea una interpretación de la ‘percepción sensible’, incluido el tacto, que *nunca es bruto*, puesto que está investido o interpretado a partir de un deseo o una pulsión de un “mi cuerpo” (78). Nancy se opone, según Derrida, a este idealismo trascendental o subjetivismo, con un ‘realismo absoluto’, irreductible a los realismos de la tradición y a cualquier extensión matematizable, incluso irreductible a todo saber: es que para Nancy se trata de la Cosa (*das Ding*) que “se toca allí donde no se toca Nada” (79). Lo Real en Lacan, cuando se refiere a *das Ding*, parece ubicarse en la misma dimensión de irreductibilidad. Habría un “tocarse puro” de la auto-afección pre-empírica como resultado de una temporalización, también como intuición pura, según Kant. Derrida cuestionará esta relación entre tocarse puro y auto-afección empírica. En la nota 21 (79) Derrida hace un comentario lateral sobre *La ville au loin*, un texto sobre *La ciudad de Los Ángeles* en el que se subraya cómo en la ciudad “la gente toca sin tocar, es tocada”, donde hay contagio, diseminación del tacto por *proximidad*.³³

³³ Este comentario, como ya mencionamos antes, es crucial para una praxis teatral, porque en el teatro la gente toca sin tocar y a la vez es tocada ‘intangiblemente’ desde la escena, es tocada por contagio y diseminación del sentido (como significación y como relativo a los sentidos, a la sensibilidad [92]), en virtud no de la *presencialidad* sino de la *proximidad*.

El momento 'propriadamente' fenomenológico de la historia del tocar

Gran parte del libro de Derrida se ocupa de revisar las tesis fenomenológicas, particularmente en Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, y cotejar cómo Nancy las retoma o discute. *Ideen II* de Husserl es el punto de base y de mayor debate; luego, en una sección posterior, Derrida se enfoca en Merleau-Ponty.

Para Derrida, Berkeley, Kant y Biran constituyen el momento pre-fenomenológico (234). Las características ya vistas para esos autores (“voluntad, libertad, espontaneidad del *ego* que se auto-afecta inmediatamente por su propio movimiento como *cuerpo propio* o *carne*”), es decir, toda la retórica, con sus metonimias y metáforas sobre la mano, reaparecen en Husserl, quien agregaría la idea de que los dedos pueden tocarse (aunque la mano no registra el tacto solo con los dedos); los dedos no son todavía dedos que muestran, que indican, señalan o significan (237), es decir, todavía no tienen ‘función deíctica’; en principio, pareciera, según Derrida, que la función de los dedos se centra en el ‘tocar-se’, donde “la función deíctica del dedo [está] vuelto hacia el cuerpo propio para indicar ‘este soy yo’, “yo mismo” –tanto y más que afectarse por una sensación” (238). Recordemos que la estatua de Condillac procede de igual manera; más que la sensación, el tocar y tocarse le van ofreciendo cierta consistencia yoica, ella reconoce sus partes corporales como modos del yo. El dedo, por lo demás, toca y se siente tocado, el dedo constituye para Husserl el objeto exterior, pero a la vez se auto-constituye como cuerpo propio,³⁴ ya que –como en la estatua— cada parte del cuerpo propio,

³⁴ Nancy anota en el indicio 30 de sus *58 indicios*... que, si se habla de ‘cuerpo propio’, es porque algo externo, aunque sea una parte del cuerpo, ha sido apropiado: “Cuerpo propio: para ser propio, el cuerpo debe ser extraño, y así encontrarse apropiado”. En el indicio 45 agrega que “El cuerpo es *nuestro* y nos es *proprio* en la exacta medida en que no nos pertenece y se sustrae a la intimidad de nuestro ser, en el caso de que existiera, de lo que precisamente el cuerpo debe hacernos dudar seriamente”. Intuyo que ahora pareciera abordar un cuerpo real, éxtimo, que no da garantía efectiva de existencia, aun cuando ese cuerpo es lo suficientemente ‘nuestro’ “hasta en su muerte y su descomposición”. Quizá Nancy está, a su modo, pensando en el cuerpo como equivalente de la materialidad del significante, que es, en suma, lo que perdura más allá de la muerte y la descomposición de ese otro cuerpo orgánico, al que Nancy no deja de referirse en cada indicio con la enumeración de las células, las partes, los miembros, los órganos internos, cuerpo en el que se hace difícil encontrar “la huella del alma” porque está atravesado de tiempo, cambia minuto a minuto. Si la anatomía es el destino para Freud, ésta es para Nancy “la extrema precisión del alma” (indicio 48), es decir, del aparato psíquico. Nancy en otros indicios afirma que la anatomía es “una ficción cognitiva” y que, siguiendo a Freud, por ello mismo no es natural, sino diseñada e impuesta al sujeto por el Otro, por el registro simbólico (lenguaje, cultura, familia, educación, etc.). En el indicio 59, al que denomina ‘supernumerario’, anota que “los cuerpos son sexuados” y cada cuerpo “se relaciona con el cuerpo del otro sexo”; como Freud, también relacionará a ese cuerpo con lo excrementicio.

por medio del dedo y el tocar, se constituye a su vez como un objeto externo; aparecen de este modo una ‘doble sensación’ y una ‘doble aprehensión’. Derrida cuestiona que haya un privilegio de los dedos, ya que hay otras partes del cuerpo (no todas) que pueden tocar (los pies, los labios, la lengua); se trataría, para Derrida, de los límites antropológicos de esta fenomenología (239). Y cuestiona además que Husserl no explique cómo se pasa del ‘ego psíquico real’ al ‘ego puro’ (ya no necesaria o exclusivamente humano) que podríamos traducir cómo el pasaje del yo [*moi*], el ‘ego-hombre’, a un sujeto transcendental que no sería precisamente el *Je* del psicoanálisis. Sería más bien el ego que Descartes funda como ‘sujeto del conocimiento’, pero que no dejaría de incluir ‘la conciencia oscura’ (240), esa dimensión que hemos denominado el cogito nocturno.

Trabajar en un taller el modo alienado de la sensación para alcanzar un modo emancipado de la misma supondría ver las diferencias, por ejemplo, que la sensación táctil le daría al aprendiz, si juega con la posibilidad de sentir el mismo objeto con distintas partes de su cuerpo; habría, a continuación, que trabajar cuáles serían las consecuencias de este ejercicio y proseguirlas por el lado del goce, del exceso, de la transgresión, de lo eyectado, para observar el modo en que se harían ‘visibles’ en la escena.

Habría un ‘ego psíquico’ que daría lugar a una ‘psicología pura paralela a una psicología transcendental’ (campo de las ciencias naturales, con conceptos o resultados universales, cuyo objeto original es el hombre natural, como diferenciado del resto de los animales, pero considerado no obstante en su base animal) y un ‘ego personal o espiritual’ cuya singularidad lo torna difícil de limitar en el campo de las ciencias del espíritu. La falla sería para Derrida el hecho de que la fenomenología construye estas nociones desde un yo intuitivo, un ‘nosotros’ antropocéntrico o antropocentrado, que ya estaría construido y, por ende, limitado por ello en su acceso al mundo en general y a otras perspectivas. En el fondo, la fenomenología, incluyendo a Heidegger, estaría siempre marcada por “una jerarquía teleológica y... una escala axiológica” (241), que privilegiaría el antropocentrismo. En el fondo, me animaría a decir que está marcada por una teología, incluso judeocristiana, donde el hombre

Este cuerpo, como lo plantea en varios indicios, expulsa sus desperdicios hacia afuera (indicio 44), siendo esta deyección su modo de expresar el espíritu. Vemos cómo se insiste en ese binario adentro/afuera, concebido, según parece, como una oposición que daría lugar a pensar en cierta ‘higiene’ de ese espíritu, del alma, un modo de evacuar materialmente la inmundicia sustancial y pulsional al que Nancy parece referirse con la frase “el exceso de su propia vida” (indicio 47), que ‘él’ (¿el cuerpo? ¿el sujeto?) “no quiere ni decirlo, ni verlo, ni sentirlo”. Interpreto, desde Lacan, que se trata del goce, ese goce camuflado por la pantalla fantasmática que —tanto en Lacan como en Nancy— lo avergüenza, le hace “sufrir toda suerte de molestias y apuros cotidianos”. “El alma —agrega Nancy— se impone silencio sobre toda una parte del cuerpo de la que ella es la propia forma”.

es una criatura privilegiada, provista de espíritu, y diferente a los otros objetos del mundo a partir de la creación divina.

Husserl, siguiendo la tradición aristotélica, privilegia el tacto frente a los otros sentidos y no dice nada —según Derrida— del olfato y del gusto. El tacto contaría con una “excelencia reflexiva” de la que los otros sentidos carecerían: el tacto toca y a su vez da cuenta del tocarse y ser tocado, está pues dando lugar a un objeto, el cuerpo propio, donde se registra “la localización de las sensaciones en cuanto sensaciones” (246). Desde esta perspectiva, el objeto constituido por el ojo y la mirada constituye al objeto como visual, pero no como cuerpo propio. Husserl rechaza esa certeza de las aproximaciones precartesianas, cartesianas y postcartesianas, que sostendrían que el ojo toca; las rechaza porque para él un filósofo riguroso no debe ceder, esto es, debe resistirse a las figuras del lenguaje común: todo el mundo puede comprobar, según él, que, más allá de frases como ‘me tocó con la mirada’, lo concreto es que “un ojo jamás toca” (247). Pareciera como si Husserl quisiera acceder a una dimensión pura, transcendental, un grado cero de denotación pura, en que no habría intervención o intromisión de la potencia connotativa del lenguaje.

Mientras los dedos pueden tocar y tocarse entre ellos, el ojo no puede ser visto por el ojo, carecería de esa capacidad reflexiva. Para Husserl el ojo que vemos en el espejo es otro objeto que no es ‘nuestro’ ojo, es similar a ver el ojo de otro, lo cual nunca me lleva a la certeza de que se trata de ‘mi ojo’, como cuerpo propio (248). Por otra parte, el espejo es ya un mediador ‘técnico’ que el tacto no necesita para tener una relación “‘inmediata, espontánea, directa, intuitiva’ consigo mismo. El tacto no requiere de una alteridad; los colores que percibe el ojo no son, como lo que ofrece el tacto, una sensación del cuerpo propio mismo, más ligado a un sentir y sentirse tocado y tocando. Mientras el tacto opera por inmediatez absoluta, en simultáneo, los otros sentidos parecieran requerir otro tipo de temporalidad. Lo visual se refiere al cuerpo propio solamente en forma diferida, indirecta, por o con mediación de lo táctil (250). Lo más que puede un ojo es establecer una sensación de contacto, no propiamente un tacto (251).

Husserl, nos cuenta Derrida, va a distinguir la mano como tal de la sensación sensible táctil, que es la que propiamente da lugar al cuerpo propio como *realidad psíquica*, con

extensión, *res extensa*. Y al proceder de esta manera, quiere separar lo material de la mano, o del objeto tocado, de la dimensión del cuerpo propio. Habría un *afuera*, con su “cualidad real de cosa” que ya se anuncia en la impresión sensible misma y su contenido (254). Ese ‘afuera’ ya estaba implicado también para la estatua de Condillac como determinante de la cualidad de la impresión sensible misma y de su contenido, pero necesariamente como otorgando certeza empírica de existencia de ese afuera, aunque nada asegura que lo tocado o visto no sea parte de una alucinación o fantasma: Derrida nos cuenta, por ejemplo, cómo Husserl confunde “una simple estatuilla, una muñeca mecánica” con una muchacha que mira con un catálogo en su mano lo mismo que él está mirando (nota 28 de la pág. 254).

No todo lo que concierne a la cosa material externa me concierne, concierne a mi cuerpo propio (255). Hay, pues, una *diferencia* que impide la coincidencia de la cosa material externa con mi sensación, entre el yo y el no-yo, de modo que “el tocar manual, así sea el de tocar mi otra mano, no puede reducirse a una pura experiencia del cuerpo propio” (255). Para poder decir “soy yo” a nivel del cuerpo propio (incluso para pensarlo sin pronunciarlo), *para poder sentir antes de poder decirlo*, se requiere la anterioridad de una ‘gramática –*teiné* al igual que la retórica.³⁵ Lacan va a plantear esta cuestión de la gramática como registro simbólico que ya determina el modo del sentir, de la percepción misma de lo que se siente. No hay afecto que podamos sentir que no esté ya contemplado, nombrado, catalogado en ese registro simbólico que es el lenguaje. En el fondo, queda negada la tesis de la inmediatez táctil; siempre hay mediación del registro simbólico. La frase que Husserl menciona, “sentir mi corazón” deja muchas preguntas sin responder, ya que no hay manera de que la mano toque al corazón como a un objeto externo al modo de una sensación táctil; se trata, como vemos, otra vez, de una frase gramaticalmente posible, pero fenomenológicamente fallida (258). ¿Cómo

³⁵ Aristóteles va a decirnos que la sensación, es decir, “la percepción de los sensibles propios es siempre verdadera” (134), pero no implica el pensar, al que parece diferenciar del inteligir. El inteligir solo resulta verdadero si se ha constituido con rectitud por la prudencia, la ciencia y la opinión verdadera. El pensar, por su parte, que solo se da en animales capaces de razón, puede ser a veces falso (134-135). Agrega, además, refiriéndose al inteligir, que, mientras “la facultad sensible no se da sin el cuerpo... el intelecto es separable” (138). Por eso, “el alma es el lugar de las formas”, de lo abstracto, y ese inteligir o esas formas no están mezcladas con el cuerpo (idem). Por eso comenta que mientras la carne registra lo sensible, lo inteligible se ocupa de la esencia de la carne. Así y todo, Aristóteles nos dice que “el alma jamás entiende sin el concurso de una imagen”, de modo que siempre hay un ‘anterior’ sensible, aunque nos aclara que lo que “la facultad intelectual entiende [son] las formas de las imágenes” (142). Tanto la facultad sensitiva como la intelectual determinan su acción a partir del parámetro de placer/displacer, lo cual ya involucra la cuestión de la temporalidad (se puede anticipar, calcular o prever un placer o un dolor). Lo placentero y el dolor no coinciden con la cuestión de lo verdadero y de lo falso ni con la de lo bueno y lo malo.

certificar lo que “se siente en el interior”, si no es por mediación de la mano que puede presionar la carne y dar cuenta de algún hueso u órgano? No se puede tocar lo que se siente en el interior, ni siquiera el interior mismo del cuerpo propio: sentir el corazón sería “un tacto interior sin superficie corporal visible” (259).

Derrida anota la diferencia entre *Fleisch* (carne) y *Leib* (cuerpo propio, cuerpo vivo) en el uso que tienen en Husserl; la carne deviene así una parte determinada del cuerpo propio, pero no todo el *Leib* (259, nota 34). Hay aquí una cuestión de traducción, porque en francés, según Derrida, se tradujo ambos vocablos alemanes husserlianos por ‘carne’, caso similar a cuando se tradujo la pulsión freudiana (*Trieb*) por instinto (*Inkstint*), generando múltiples confusiones teóricas. Derrida se pregunta si no habría que cargar en la agenda de Nancy sobre la urgencia de proceder a la “deconstrucción del cristianismo”, este abuso de la traducción, ya que ‘carne’ está cargada de sentidos morales y cristianos (concupiscencia, pecado de la carne, encarnación, etc.).

La sensación provista por la mano o los dedos apenas brinda una versión parcial del objeto, una imagen, según la posición de la mano, de los dedos o del objeto mismo. Lo mismo con lo visual. En todo caso, Husserl se atiene al “plano solipsista” (260), tal como ocurría con la estatua de Condillac: es una experiencia narcisista, que poco conocimiento concreto, claro y distinto puede dar del objeto. Falta aquí la intromisión del otro/Otro como tal, “que habita como un aparecido lo más íntimo de uno mismo” (261). Derrida no detalla que ese otro/Otro es a la vez externo e íntimo, es decir, éxtimo en jerga lacaniana. Al menos el Otro como lenguaje es siempre un *a priori* de toda sensación y percepción. Así, la auto-afección no puede ser pura, porque está ella misma afectada por una “hetero-afección *en general*” (262).

Derrida, siguiendo a Nancy, va a plantear la necesidad de una haptología general, una teoría general de los sentidos que no parta del tacto como base ni de ningún otro sentido, sino del cuerpo propio, incluyendo el afuera y el otro, la ausencia, la muerte y el duelo, además de la *tejiné* de los cuerpos (262). Esta propuesta se nos presenta como el desafío para toda praxis teatral que aspire a revisar sus fundamentos filosóficos y teóricos y aspire a renovarse

—como sugería Nietzsche— en una dimensión emancipada de las categorías de la tradición de la metafísica occidental.

La cuestión del tacto en Francia: del tacto a la mirada

Derrida va a enfocarse en esta sección en Maurice Merleau-Ponty, con extensiones a las aproximaciones de Didier Franck y Jean-Luis Chrétien.

Nancy no cita a Merleau-Ponty [MP]. MP, siguiendo al Husserl de *Ideen II*, sin embargo, no da prioridad al tacto, al mundo tangible, sino a la mirada, a lo visual, al mundo visible. Cuando se refiere al tocar, retoma todo el tema de la mano, “la mano tocada que deviene tocante” (269). MP afirma que “La relación del cuerpo consigo mismo... lo convierte en el *vinculum* del yo y las cosas”. MP sigue y modifica a Husserl; va a orientarse hacia un tipo de reflexibilidad: por ejemplo, la mano derecha siente la izquierda o bien cuando toco la mano de ‘otro hombre’ (273); dicha reflexión puede expresarse en una frase que retuerce la gramática: “me toco tocante”. La mano tocada deviene a su vez tocante, por ende, “el tacto se ha expandido por el cuerpo... el cuerpo es ‘cosa sintiente’, ‘sujeto-objeto’” (270). Esta experiencia del doble contacto, de lo tocante-tocado o de la reflexibilidad, nos dice Derrida siguiendo un ensayo de Françoise Dastur, ya estaba en Husserl, pero no es posible pensar similarmente lo vidente-visto, porque el objeto visto no regresa a ver el ojo que lo mira. Tal vez hay que revisar el apólogo lacaniano de la lata de sardinas que flota en el agua cuando Lacan está pescando en ese bote acompañado por Petit-Jean, un pescador, que le dice: “— ¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, jella no te ve!” (*Seminario 11* 102). Lacan queda perturbado por lo que le dijo el pescador y quiere saber por qué; esto lo lleva a discernir la diferencia entre *ver* y *mirar*, entre *visión* y *mirada*: “En primer lugar, si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira” (103). La lata deviene ahora el Otro cuya mirada perturba al sujeto.

El tacto del que Husserl habla no está expandido por todo el cuerpo, como quiere hacerle decir MP, quien apunta a un “discurso de la carne y de la encarnación”, del que Nancy se aparta (271). Si MP llega a hablar de una ‘carne del mundo’, Husserl jamás lo hubiera

suscripto, puesto que para él no toda ‘cosa tiene una carne’, entendida como cuerpo propio, vivo, animado, encarnado (272). Husserl no avala la extensión metafórica de un tacto que deviene vista o visión, o viceversa.

MP llega a extender metafóricamente la cuestión de la mano hasta dar lugar a la presencia no solo de la otra mano y la flexibilidad, sino del otro hombre como encarnado, incluso cuando se ve al otro. En ese momento o acontecimiento extraordinario (270), el “cuerpo como cosa sintiente se excita, y no solamente la conciencia” (273), porque “me he preparado para comprender que existen otros *animalia* y posiblemente otros hombres” (273-274); se me ocurre que esta cita de MP es bastante confusa, en la medida en que no se sabe si ese “me he preparado” alude a un yo [*moi*] o a un *Je*, sujeto localizado a nivel del cuerpo RSI. Cuando afirma “no solo la conciencia”, está poniendo el cuerpo como cosa sintiente en otro campo que sobrepasa al yo. El cuerpo pareciera pertenecer al campo del cogito nocturno, del inconsciente e incluso del Ello. MP afirma que al estrechar la mano del otro hombre tengo la evidencia de su ser-ahí [en la medida] en que ella se sustituye a mi mano izquierda...” (274). No sé si ese ‘ser-ahí’ pretende equipararse al *Dasein* de Heidegger, pero a su vez me parece que esa evidencia no es tan definitiva, porque podría tratarse de un estrechar la mano en el relato de un sueño o en una alucinación.

En Husserl —muy similarmente a Lacan— nunca se puede tener acceso al cuerpo (*Leib*) del otro, no hay relación sexual, solo acceso a la carne (*Fleisch*) como órgano, y la carne propia. Solo accedemos al cuerpo propio del otro “de manera indirecta” por medio de las metáforas y metonimias que nos brinda el lenguaje. Para Husserl también el acceso a nuestro cuerpo vivo solo es posible por analogías, comparaciones, proyecciones e introyecciones, esto es, por el parloteo del sujeto. Al otro hombre, obviamente, le pasa lo mismo. La cuestión del cuerpo es confusa en la cita provista por Derrida porque no se discierne el cuerpo imaginario del cuerpo simbólico y, lo que es peor, del cuerpo real, pulsional, tarea que emprenderá Lacan. Ese cuerpo imaginario, diseñado a partir del estadio del espejo, es una instancia que se interpone entre el *Fleisch* y el *Leib*, es decir, lo que *falta* en la aproximación de Husserl y de MP. Husserl, dice Derrida, nunca hubiera suscripto ese “no es de otro modo” de MP, según el cual se tendría acceso al cuerpo vivo del otro o, como lo dice Husserl, “a la comprensión de la vida psíquica del otro” o “del sistema significativo de la expresión de los

acontecimientos psíquicos” en la lengua ‘efectivamente hablada y en su gramática’ (275). De alguna manera, no hay que perder de vista que entre las dos manos que se estrechan, o en la caricia, o en el golpe, siempre hay un “abismo infranqueable” (275), la del misterio del otro, de la “experiencia del cuerpo del otro como tal”. No hay un intuicionismo del acceso inmediato al otro, es la tesis de Husserl, que MP trata de forzar. No podemos *apropiarnos* de la alteridad del otro. Husserl se inclina a “velar siempre por la alteridad del otro” (276) y, en reversa, por la alteridad propia, la del sujeto mismo. MP yerra, según Derrida, cuando supone que al “comprender el cuerpo del otro y la existencia del otro” (278), estoy en condiciones de aceptar que ambos compartimos “el mismo mundo” (278) o del ‘mismo sentido del mundo’ ya que, apunta Derrida, “el mundo de cada uno es intraducible” incluso, diría yo, para el yo del mismo individuo. La percepción del otro no equivale —como quiere MP— a alcanzar la *empatía* (*Einfühlung*): “el propio Husserl no pudo ni quiso ‘resolver’ nunca este ‘enigma’ que será siempre el tormento de la fenomenología” (282). El alardeado ‘convivio’ olvida también el componente de alteridad de aquellos que supuestamente convergerían en un imaginario uniforme, indiferenciado.

La mayor parte de las técnicas actorales de las que disponemos insisten en el trabajo grupal, pero descuidan el modo en que los ejercicios, a pesar de ser realizados en grupo, nunca alcanzan “la alteridad el otro”. Una praxis teatral con base psicoanalítica, para la cual ‘no hay relación sexual’ tiene que diseñar nuevos ejercicios capaces de diferenciar el registro de la sensación (táctil o de cualquier otro sentido) en el órgano del aprendiz, del imaginario que le hace suponer que el otro, el compañero de ejercicio ha registrado de igual forma esa sensación. Nada más sospechoso que alucinar la empatía.

Lo visible y lo invisible

Derrida va a enfocarse en cómo MP va a abrir “una problemática mucho más rica del ojo, de la vista y de lo visible”, que no lo exime —habiendo hablado de un acceso directo al otro y de retomar el tema de la empatía— de tener que ocuparse del “espacio óptico, el apartamiento, la distancia, la tele-visión, lo invisible mismo, lo invisible directamente en lo visible” (286-287). Esta aproximación de MP se sostiene en la simetría entre el tocar y el ver de la que Dastur ya demostró sus fallas. MP retoma “la tradición occidental desde Parménides a Husserl que, según *Sein und Zeit* [de Heidegger] “privilegió el ver como único modo de

acceso al ser y al ente” (287). Esta tradición occidental a la que se refiere Heidegger y que Derrida niega (292), es la que debería llevarnos a cuestionar la naturalizada aceptación del imperialismo audiovisual en la teatralidad del teatro que reduce las potencias y riquezas sensitivas y sensibles de las experiencias performativas.

MP, al otorgar privilegio a la visión sobre el tacto, está otorgando “primacía a la verdad” (296) y sostiene ambiguamente que “la unidad y la diversidad de los sentidos son *verdades* de igual rango”. Derrida se interroga si para MP habría “verdades de igual rango” para cada sentido, habida cuenta de la diversidad de los sentidos, o si cada sentido apuntaría a un tipo de verdad diferenciada (296).

Indudablemente, los teatristas no podemos desentendernos de la cuestión de la verdad, sea la de la actuación, la de la representación, sea la de la subjetividad individual o transindividual. El tema de la verdad, en relación o no con los sentidos y el cuerpo, desborda los límites que nos hemos fijado para este trabajo; valga decir que Derrida también lo menciona y no se detiene en ello. Sin embargo, la elaboración lacaniana de la verdad, siguiendo –según mi parecer– sugerencias nietzscheanas, nos aporta un campo teórico para discernir el modo en que la creatividad propone siempre un semblante de lo real o de la verdad, lo sepa o no el teatrista. Allí reside su ética y su política artísticas, por eso importa que esa tarea se realice desde una perspectiva emancipatoria.

MP va a enfocarse en la cuestión de la mirada. Sigo la lectura que hace Derrida, independientemente de que sus comentarios respondan al MP de *Lo visible y lo invisible*, de 1964, o indirectamente al Seminario 11 de Lacan, del mismo, donde aparece el tema de la mirada como objeto *a* y referencias a MP. Derrida apunta (298 y ss.):

- La mirada no conoce borde externo. El mundo es lo que vemos, pero hay que aprender a ver, lo cual implica decir quiénes somos y qué es ver. No parece, pues, distinguirse aquí la visión de la mirada, tal como hará Lacan.
- Sin embargo, habría un borde o límite interno a la mirada misma: hay un invisible para el saber y un inefable para el decir.
- Ese invisible de MP no es lo no inteligible ideal, una especie de otredad invisible, diferente o más allá de lo visible, sino un invisible replegado a la mirada

misma, que está directamente en lo visible. Pareciera ser similar al concepto de lo siniestro en Freud.

- Lo mismo ocurría entre lo tocable y lo intocable a nivel del tacto: lo intocable no es un tangible posible, sino una otredad en la superficie misma de lo tocable (305).
- Es en la infraestructura de la visión donde hay que hacer aparecer al pensamiento. Derrida señala este equívoco en MP y se pregunta si esa infraestructura es de la visión que implica la estructura del pensamiento o es la infraestructura del pensamiento la que determina la infraestructura de la visión. MP afirma que se trata de hacer aparecer el pensamiento y no de hacerlo ‘nacer’, porque “hasta el momento dejamos en suspenso la cuestión de saber si no estaba ya implicado ahí”. Pareciera haber un *a priori* de lo simbólico como tal.
- El sentir se halla disperso en mi cuerpo. Recordemos que en Lacan los afectos están también desarrumados. MP aclara que no propone una “génesis empirista del pensamiento”, como era la intención de Condillac al que no nombra.
- Habría para MP una “visión central que enlaza las visiones dispersas”, una especie de “tacto único que gobierna en su totalidad la vida táctil de mi cuerpo, ese yo pienso que debe poder acompañar a todas nuestras experiencias” (298). Habría —se me ocurre pensar— visiones parciales —la *visión* o el ver en Lacan— diferentes de esa visión central, que correspondería parcialmente a la *mirada* como mirada del Otro. MP las distingue, pero no accede a la cuestión de la mirada como registro simbólico. Cuando afirma que “mi visible se confirma como *ejemplar* de una universal visibilidad” (299), parece estar distinguiendo la singularidad del ver, de una universalidad atribuida a esa universal visibilidad del Otro. Lo curioso es que ese ‘yo pienso’ pareciera estar del lado del Otro, de lo universal, que habita éxtimamente al yo [*moi*].

Afirmar una ‘universal visibilidad’ implica, obviamente, la existencia del Otro; el arte, teatral o no, se yergue como la tejné que apunta a desautomatizar precisamente esa universalidad. De pronto una silla podría ser otra cosa: los formalistas rusos lo teorizaron a su modo con su noción de extrañamiento (*ostrenanie*); Kantor se preocupó también por esa ‘objetivación’ sospechada y sospechosa de la silla en un performance que comenta *in extenso* en su *El teatro de la Muerte*. El cubismo y otras vanguardias, a diferencia del arte que las precedió cuya meta era reproducir la ‘realidad’, apuntaron a desbaratar nuestras certezas sobre la sensación, la percepción y la interpretación de lo provisto por los sentidos alienados por el discurso hegemónico de la cultura, es decir, por una postulada ‘universal sensibilidad’ propuesta como norma universal.

- Cuando MP se refiere a esa visión central, no está atribuyéndola a cualquier ser viviente, sino a los hombres en general, como un universal. Se trata de una antropología, más que de una fenomenología estricta. Y es que para MP, según Derrida, la diferencia entre animales y hombres está dada por el lenguaje, lo cual sostiene lo que anoté antes: la diferencia la hace el registro simbólico. Sería ahora el momento de cotejar —pero no lo haremos aquí— lo que plantea Lacan en el *Seminario 11* y las referencias y críticas que hace a MP.
- Lo visible responde, según MP, a este Logos que “se realiza en el hombre, pero de ningún modo como su *propiedad*” (302). Lo visible sería el pensamiento propiamente humano, tanto en las visiones dispersas como en la visión central. Cabría aquí plantearse si esta visibilidad no es imaginaria, una realidad fantasmática.
- MP redefine la carne: no es lo material, sino “el enrollarse de lo visible sobre el cuerpo viviente” (303). Otra vez se confunde el *Fleisch* con el *Leib*, es decir, se percibe aquí la dificultad teórica de discernir el cuerpo en su dimensión trinitaria RSI. Pero pareciera aproximarse a la idea de que hay un cuerpo real (el cuerpo viviente) sobre el que se enrolla el cuerpo imaginario (visiones dispersas) y simbólico (visión central). MP llega a decir que “lo que nosotros [los hombres, los humanos] llamamos ‘carne’ [es] esa masa interiormente

- Lo vidente sería lo tocante y lo visible sería lo tocado, entre los que no hay reversibilidad ni coincidencia (304). Tocar y tocarse nunca coinciden en el cuerpo. Lo tocante no es nunca exactamente lo tocado. La unión posible entre tocante y tocado “se realiza en lo intocable” (¿el objeto *a* en el vacío que dejan los tres nudos RSI?). Y MP agrega: “aquello del otro que no tocaré nunca” y que el otro tampoco tocará en mí, otra vez la cuestión de que no hay relación/proporción sexual. Lo intocable, lo imposible, es propiamente el objeto *a*, solo contorneable por el significante, pero su sentido y verdad nunca alcanzados/dichos en su totalidad. Afirma a continuación que “la conciencia no es lo intocable”, pero incluso el inconsciente tampoco es intocable, porque se puede acceder a sus representaciones (305). Entonces, me parece que lo intocable se refiere a lo Real.³⁶
- Cuando MP plantea que “la carne es fenómeno de espejo” (306), y hace alusión a Narciso, vemos que estamos en la dimensión del registro imaginario, donde se fusionan lo tocante y lo tocado, pero en una unidad o convergencia ilusoria. Frente a esto, incluso como lo planteará Nancy, queda abierta la cuestión de hasta qué punto la sensorialidad del otro [estaría] implicada en la mía” (307), en relación a la “cristalización de lo imposible”, esto es, de lo intocable e invisible que es el objeto *a*, en tanto real y en tanto causa del goce.

[illegible]

Demás está decir que esta rápida enumeración de algunas tesis sobre tocar, el tocar, la visión y la mirada, particularmente en Merleau-Ponty y luego en Lacan, conforman un campo conceptual que nos obliga a los teatristas a alejarnos del lenguaje común y comenzar a trabajar los conceptos aprovechando nuestra praxis teatral, siempre tan nutricia de ejemplos y acontecimientos, para poner en crisis lo sabido y radicalizar nuestros objetivos a fin de desalienar, descolonizar el cuerpo y la realidad, abordando lo real en toda su peligrosidad de modo tal de establecer un paradigma (fálico, obviamente) más emancipado.

© Gustavo Geirola

Bibliografía Mínima

- Aristóteles. *Acerca del alma [De Anima]*. Madrid: Editorial Gredos, 1978.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y lección inaugural*. s/l: Siglo XXI Editores, 1993.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1981.
- Condillac, Étienne Bonnot de. *Traité de sensations; augmenté de l'extraitraisonné*. París: Librairie Arthème Fayard, 1984.
- Derrida, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy* [2000]. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu Editores, 2011.
- Geirola, Gustavo. "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". Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XIV, Ed. 55 <https://argus-a.org/indice.html?pag=3>
- . *Charla entre teatristas (2). Teatro, Performance, Praxis teatral (2024)*. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2 <https://argus-a.org/ebook/815-charla-entre-teatristas-teatro-performance-praxis-teatral-2.html>
- . *Charla entre teatristas. Teatro, Performance, Praxis teatral*. Los Ángeles/Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities, 2024. <https://argus-a.org/ebook/810-charla-entre-teatristas-teatro-performance-praxis-teatral.html>
- . "Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia". Argus-a Artes y Humanidades/Arts & Humanities Vol. XI, Ed. 42. <https://argus-a.org/archivos-dinamicas/1607-1.pdf>
- . *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. (2000). 2da. Edición. Buenos Aires/Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades /Arts & Humanities, 2018. <https://argus-a.org/ebook/706-teatralidad-y-experiencia-politica-en-america-latina-1957-1977.html>
- . "Los cuerpos del actor." Encinas, Percy, ed. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*. Lima: AIBAL/PUCP, 2015. 29 – 54 <http://gustavoгеirolaensayos.blogspot.com/>
- Gerez Ambertín, Marta. "Superyó, censura y voz: incidencias clínicas" (<https://www.el-sigma.com/columnas/superyo-censura-y-voz-incidencias-clinicas/14576>)
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 2004.
- Lacan, Jacques. *Seminario 11 Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus* [2000]. Madrid: Arena Libros, 2003.
- . *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007.
- Stanislavski, Konstantín. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba Editorial, 2007.