

## EL CUERPO COMO TEATRO: FENOMENOLOGÍA Y EMOCIONES<sup>1</sup>

### Body as Theater: Phenomenology and Emotions

Ariela Battán Horenstein

IDH-CONICET-Universidad Nacional de Córdoba (Córdoba, Argentina)

*arielabattan@gmail.com; ariela.battan@unc.edu.ar*

#### RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo considerar el papel atribuido al cuerpo en la discusión contemporánea sobre emociones. Examinaré en particular la metáfora de las emociones en el teatro del cuerpo, presentada por A. Damásio, con el propósito de revisar críticamente dos modelos dominantes de encarnación de la emoción—uno externalista o behaviorista y otro internalista o neurobiológico—y los problemas que ellos suscitan. Revisaré el concepto de cuerpo implicado en esos modelos e intentaré ofrecer una comprensión alternativa de la emoción como un fenómeno corporal y motriz. Para ello profundizaré el análisis de la relación entre movimiento y emoción bajo los presupuestos de la Fenomenología de la Corporeidad desarrollada por M. Merleau-Ponty y sus seguidores. Mi propuesta alternativa consistirá, entonces, en comprender la emoción como *performance* corporal, lo cual nos proporcionará un modo de evitar los puntos de vista dualistas y reduccionistas comúnmente sostenidos sobre emociones.

**PALABRAS CLAVE:** *fenomenología, cuerpo, emociones, movimiento, expresión.*

#### ABSTRACT

The central aim of this paper will be to consider the role assigned to the body in contemporary discussions about emotions. I will particularly examine the metaphor of the emotions in the theater of the body, presented by A. Damásio, with the purpose of raising doubts about two dominant models of embodiment of emotions—an externalist or behaviorist and an internal or neurobiological—which remain trapped in several difficulties. So I will reject the general concept of body these models are committed with, and I will suggest an alternative understanding of emotions along the line of a bodily and motor phenomenon. To do that, I will deepen the analysis of the relationship between movement and emotion by considering it under the theoretical framework provided by the Phenomenology of Body developed by M. Merleau-Ponty and his followers. Thus, my alternative proposal will be to take emotions as a *bodily performance* which can provide us a way to avoid both the dualist and the reductionist standpoint commonly held on emotions.

<sup>1</sup> Este artículo fue elaborado en el marco de los proyectos “Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor II”, REF- FFI 2017-82272-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, España, “Proyecto de Reactualización contemporánea de la Fenomenología: Fenomenología de la Corporeidad”, PICT 2014-2317, Ministerio de Ciencia, Técnica e Innovación Tecnológica, Argentina.

**KEYWORDS:** *phenomenology, body, emotions, movement, expression.*

## EL CUERPO COMO TEATRO: FENOMENOLOGÍA Y EMOCIONES

### I. CONSIDERACIONES PRELIMINARES<sup>2</sup>

Si bien el tema de las emociones ha concitado en las últimas décadas gran atención filosófica, en algunos casos es posible observar que el interés que la anima no supera la mera aspiración de revisar, bajo un nuevo ropaje conceptual, la antigua dicotomía entre pensamiento o razón y emoción. Tanto la Filosofía de la Mente de corte analítico cuanto la investigación en Ciencias Cognitivas (enactivas y corporizadas) colocan la mencionada dicotomía como punto de partida de sus investigaciones. Sea para criticar esta dicotomía e intentar superarla caracterizando a las emociones como formas (más o menos racionales) de cognición (Sartre, 1938; Solomon, 2003, 2006; Maiese, 2011) o, en su defecto, para confirmarla y acabar recluyendo las emociones a su dominio corporal y biológico (Damásio, 2000; Prinz, 2005). Una desafortunada consecuencia de este punto de partida lo constituye, en mi opinión, el interés reduccionista que acaba dominando el curso de las investigaciones, las cuales concluyen explicando la afectividad de un lado u otro de los polos de la dicotomía propuesta, perdiendo así de vista la inescindible doble filiación de la experiencia emotiva. El hecho mismo de hablar de “experiencia emotiva” exige un escenario teórico diferente, el cual, además de poner entre paréntesis los prejuicios reduccionistas, logre apuntar al fenómeno de la afectividad humana en su peculiaridad y complejidad. El reduccionismo explicativo que parece constituir el último recurso para zanjar una discusión planteada en términos

---

<sup>2</sup> Agradezco a los/las revisores/as por los comentarios recibidos, también a los miembros del Grupo de Filosofía y Enseñanza de la Filosofía de la Universidad Pedagógica Nacional (Colombia), a la Dra. Luz Gloria Cárdenas Mejía y los miembros del Grupo de Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor por los valiosos aportes a las versiones previas de este trabajo.

dicotómicos o duales tiene un punto especialmente débil en lo que a la temática de las emociones se refiere, este es, la definición del componente corporal de la emoción. “¿Qué papel desempeña el cuerpo en la emoción?” es una pregunta que se encuentra con frecuencia en el contexto de estas discusiones y acompaña el esfuerzo por “re-encarnar” las emociones. Sin embargo, en estas reflexiones no se reconoce una interrogación acerca de la emoción como experiencia encarnada, es decir, como fenómeno cuyo sentido ancla en nuestros cuerpos y cobra existencia en gestos, movimientos y comportamientos. Quizás un inconveniente resida en el hecho de que, en estos intentos que proceden tanto de las filas del cognitivismo como de las del biologicismo, aquello que no se define con claridad es, precisamente, qué se entiende por el componente *corporal* que entra en juego *junto* con la emoción. La noción de “componente corporal” parece aludir de manera ambigua a sentimientos sensibles, cambios corporales, juicios corporales, gestos, posturas, cerebro, sistema nervioso, e incluso hormonas y vísceras. En este caso, las partes no son el todo y tampoco el todo es el resultado de la suma de las partes, pues es evidente que ni separados, ni reunidos esos elementos remiten a algo que podamos reconocer como un cuerpo humano, y menos aún como “mi cuerpo” o “cuerpo vivido” en la emoción. En consecuencia, es posible identificar al menos tres variantes en la consideración del *componente corporal* en la emoción: (i) como estados corporales, (ii) como comportamiento o expresión corporal y (iii) como cerebro y sistema nervioso.

(i) La noción de estados corporales (James, 1884; Prinz, 2005) implica, entre otros aspectos, los diferentes estados en los cuales puede encontrarse un cuerpo en función de su anatomía y su fisiología propias, la posibilidad de que se experimenten cambios en esos estados y la percepción de estos cambios como condición (ya sea necesaria o suficiente (Prinz, 2005, p. 366)) de la inherencia corpórea de una emoción. Taquicardia, tensión muscular, sudoración en exceso podrían contar como ejemplos de esos estados asociados a determinadas emociones.

(ii) Bajo la idea de que es por el gesto o el comportamiento externo que se produce la vinculación entre cuerpo y emoción (Darwin, 2009; Duchenne, 1990), sobre la cual nos explayaremos más adelante, se encuentra el cuerpo comprendido, principalmente, como un repertorio biológico y/o cultural de respuestas expresivas al peligro, el sufrimiento, la competencia, etc., que fueron realizadas de manera exitosa y permanecen, en consecuencia, como reservorio disponible para la especie.

(iii) Por último, la alusión al cerebro como componente corporal de la emoción implica, antes bien que una identificación, una distinción entre cuerpo y cerebro. Sostiene Damásio (2000) que

El sistema nervioso central se conecta con todos los puntos del cuerpo mediante nervios (...) Los nervios transmiten impulsos de cuerpo a cerebro y de cerebro a cuerpo. Cerebro y cuerpo también se interconectan químicamente, mediante hormonas que circulan en el torrente sanguíneo. (p. 353)

El cerebro, definido como componente principal del sistema nervioso central, posee así una cierta independencia respecto del cuerpo como totalidad orgánica. Subyace a esto la idea que animó el experimento mental de H. Putnam (1988) de los cerebros en una cubeta. En consecuencia, como afirma Damásio (2000), “La ciencia del siglo veinte esquivó el cuerpo y mudó la emoción al cerebro, pero la relegó a los estratos neurales más bajos, asociados con ancestros que nadie respetaba” (p. 55).

Es interesante señalar también que la apelación al cuerpo o a la corporeización de la conciencia, impulsada desde las corrientes enactivas de las Ciencias Cognitivas en su embate crítico a la sustitución del cuerpo por el cerebro, afín tanto al cognitivismo cuanto a las neurociencias, pese a sus esfuerzos no ha logrado poner la emoción a salvo del reduccionismo. Las corrientes enactivas enfatizan la importancia de la relación causal entre cerebro, cuerpo y medio biológico, y recurren para ello a la noción de cuerpo orgánico o biológico pre-fenomenológico (Depraz, 2001). Se entiende por cuerpo pre-fenomenológico, el cuerpo biológico, vivo

(*vivant*), que no ha adquirido la categoría de fenómeno, pues no es “vivido” (*vecú*), no ha sido objeto de una experiencia de sí mismo en cuanto vivo, pues, parafraseando a Depraz (2001), los órganos sensoriales que organizan esa sensibilidad que es el cuerpo biológico no han sido ellos mismos sentidos por su propietario (p. 4).

Dentro del ámbito de los estudiosos de la fenomenología actual, y en particular de lo que ya podemos llamar de manera autónoma una Fenomenología de la corporeidad, se encuentran algunos autores preocupados por volver a “mudar” la emoción al cuerpo, a un cuerpo comprendido como fenómeno, es decir, cuerpo vivido “que posee un saber inmanente no reflexivo de sí mismo” (Depraz, 2001, p. 5). La Fenomenología de la corporeidad, con la intención de poner la comprensión de las emociones a salvo del reduccionismo, enfatiza la vinculación fenomenal entre cuerpo, movimiento y emoción y propone un sujeto encarnado como agente de la emoción. Los trabajos de Natalie Depraz (2012), Glenn Mazis (1989), Susanne Cataldi (1993), Maxine Sheets-Johnston (2008, 2009), Kim Maclaren (2005, 2011), Matthew Ratcliffe (2009) son representativos de esta prometedora línea de investigación. Estos autores y autoras asumen que el estudio de la emoción se encuentra atravesado por el tema del movimiento. Comparten dos presupuestos: somos seres kinéticos y eso constituye una condición de nuestra naturaleza cognitiva-afectiva, antes bien que un simple agregado de segundo orden a nuestra existencia en tanto seres encarnados.

La consideración de la temática de la emoción en términos de movimiento, cabe aclararlo, no resulta original ni novedosa. Desde la propia etimología del término<sup>3</sup> (*emovere*: alteración afectiva) hasta los estudios de los etólogos contemporáneos sobre las emociones como repertorios biológicos de disposiciones para la

---

<sup>3</sup> El diccionario de la Real Academia Española recoge entre las acepciones del término “movimiento” la relación con la afectividad en dos de sus definiciones, como alteración, inquietud o conmoción y también como manifestación de un afecto, pasión o sentimiento.

acción, pasando por la descripción cartesiana del movimiento de los espíritus animales, la emoción ha sido con frecuencia analizada e interpretada en relación con alguna clase de movimiento. Sin embargo, en los casos mencionados, el movimiento aludido es comprendido en términos de la alternativa interioridad-exterioridad, como se observa en el inventario cartesiano de recorridos de los espíritus animales y sus efectos en el interior del cuerpo humano o en la descripción del comportamiento exterior como vehículo expresivo de la emoción.

Una fuente de inspiración común a varios de estos abordajes teóricos a la emoción es la fenomenología de M. Merleau-Ponty.<sup>4</sup> Esta se ofrece como una perspectiva privilegiada en tanto y en cuanto proporciona un punto de vista teórico no dualista y no reduccionista que coloca el cuerpo vivido, primero, y la noción de carne (*chair*), más tarde, en el centro de sus análisis. Mediante la noción de cuerpo vivido, Merleau-Ponty logra superar, en su descripción del fenómeno de la motricidad humana, las limitaciones de las perspectivas mecanicista y cognitiva del movimiento y reinsertarlo en la dimensión subjetiva y expresiva de la existencia. Si bien no es posible encontrar en la obra de Merleau-Ponty una reflexión sistemática sobre la temática de las emociones, la preocupación por la afectividad en general y la emoción en particular aparece con recurrencia en el tratamiento de las problemáticas de la expresión, la adquisición del lenguaje, la relación entre naturaleza y cultura, la intersubjetividad y el fenómeno de la enfermedad. Por otro lado, si lo que se busca es una perspectiva que permita comprender el rol del cuerpo en la emoción, la feno-

---

<sup>4</sup> La fenomenología de E. Husserl (2005), en particular *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, ofrece también una fuente importante de inspiración, especialmente en lo relativo a la definición del cuerpo como *Leib*. Sin embargo, las reflexiones husserlianas sobre la emoción conducen en otra dirección, la de determinar el carácter de los actos (objetivantes o no objetivantes) implicados en este fenómeno (Depraz, 2012; Crespo, 2012).

menología merleau-pontyana ofrece, sin lugar a duda, un acceso privilegiado a ello.

A continuación, abordaremos algunas tesis en torno a las cuales gira la discusión contemporánea sobre las emociones con el objetivo de poner de manifiesto los presupuestos dualistas que las animan y sus consecuencias reduccionistas en la comprensión del rol del cuerpo en la emoción. Luego nos ocuparemos de la redefinición de la relación entre cuerpo, movimiento y emoción en el contexto de la perspectiva fenomenológica de Depraz (2012), Merleau-Ponty y Sheets-Johnstone.

## II. EMOCIÓN ENTRE DUALISMO Y REDUCCIONISMO

Los principales aspectos de la discusión contemporánea sobre las emociones pueden sintetizarse (solo para los fines de la exposición) en la siguiente serie de tesis a las que presentaré como contrarias entre sí:

(a) Las emociones tienen objeto,<sup>5</sup> es decir, son intencionales.

No (a) Las emociones no son intencionales (lo cual significa que no son acerca de nada, como las sensaciones en el esquema argumentativo husserliano).

(b) Las emociones involucran creencias y juicios.

No (b) Las emociones no involucran creencias ni juicios (son meros procesos fisiológicos), son sentimientos corporales (*feelings*).

(c) Las emociones son racionales (al menos en algún grado).

No (c) Las emociones no son racionales (dado precisamente que no son intencionales ni tampoco juicios), y pertenecen al sistema límbico.

---

<sup>5</sup> Sirve aquí la distinción elaborada por Kenny (1979) entre objeto formal (lo temible) y material (la tormenta) de la emoción y la aclaración de que a lo que se alude es al objeto formal.

Las tesis (a), (b) y (c) corresponden a lo que se conoce como teoría cognitiva de la emoción, mientras que no (a), no (b) y no (c) podrían ser atribuidas al enfoque neurobiológico. La teoría cognitiva define la emoción como un juicio que “proporciona a nuestra experiencia estándares de interpretación y evaluación y constituye el marco dentro del cual esas experiencias y hechos tienen significado para nosotros” (Maiese, 2011), mientras, por su lado, el reconocido neurobiólogo A. Damásio (2000), señala que “las emociones son complejas colecciones de respuestas químicas y neurales que conforman un patrón” (p. 67) y “proveen automáticamente a los organismos de conductas orientadas hacia la supervivencia” (p. 72). En la teoría biológica, la dimensión corporal de la emoción se encuentra subsumida a las dinámicas cerebrales, mientras que, por su parte, a la teoría cognitivista (en su versión más clásica) no parece importarle demasiado el sustrato material y causal en que se instancian las operaciones cognitivas, el cual, de todas maneras, se reconoce en el cerebro.<sup>6</sup>

A pesar de ser opuestas y abonar el dualismo que obliga a escoger entre la emoción y la cognición, bajo estas tesis se detecta un idéntico presupuesto de base, que la cognición consiste en articulación consciente de información realizada por un sujeto que es principalmente entendido como conciencia-cerebro, desencarnado y no situado.<sup>7</sup> Así podemos afirmar que ellas son rivales solo en

<sup>6</sup> R. Solomon afirma que para la teoría cognitivista el cuerpo no tenía ningún rol esencial en la emoción, y señalaba que en la época en que todavía adhería al cognitivismo, él mismo “... presumía, ... que toda experiencia emocional tenía como sustrato causal diversos procesos cerebrales, pero eso no tenía que ver con la naturaleza de la emoción como tal, como experimentada” (Solomon, 2004, p. 85).

<sup>7</sup> Esto se ve con mayor claridad en la primera serie de tesis en las cuales se postula una relación muy estrecha entre la definición intencional de las emociones y la tesis que afirma que estas involucran juicios o directamente lo son, pues, en la medida en que están dirigidas a un objeto, es decir, que se refieren a algo, sea ese objeto existente o no, las emociones “presuponen creencias, correctas o incorrectas, concernientes a las propiedades de su objeto” (Parret, 1995, p. 153). La propia idea de “juicio” que permite ponderar la racionalidad de las emociones implica también un compromiso con la perspectiva de la conciencia, en la medida en que es com-

aparición, puesto que se asemejan en sus consecuencias sobre el papel del cuerpo en la emoción.

Con relación a la pregunta inicial acerca del papel adjudicado al cuerpo en la emoción, podemos sintetizar la respuesta diciendo, junto con Damásio (2000), que tanto para el cognitivismo cuanto para las perspectivas neurobiológicas, “las emociones usan al cuerpo como teatro” (p. 68). La metáfora del teatro es por demás sugerente en este contexto y da la ocasión para *explayarse* en la interpretación del cuerpo como lugar de representación de la emoción, como el lugar material donde la emoción se realiza. Si nos detenemos, entonces, en la metáfora del teatro, observamos que en la concepción neurobiológica de las emociones el cuerpo aparece como la instancia tras bambalinas, el detrás de escena en el que se prepara aquello que será luego mostrado. El cuerpo es así comprendido como el “medio interno, sistema visceral, vestibular y músculo-esquelético” en donde la emoción, como proceso químico y neural, se origina y se desarrolla. Como afirma Damásio (2000).

[una] función biológica de la emoción es la regulación del estado interno del organismo, a fin de prepararlo para la reacción específica. Por ejemplo, suministrar un flujo abundante de sangre a las arterias de las piernas, de manera que los músculos reciban más oxígeno y glucosa en caso de ser necesario huir, o

---

prendido como juicio evaluativo o cognitivo. Es también Solomon quien reclama una solución no reduccionista del dualismo de base de estas formas de concebir la emoción. Afirma Solomon (2004) que lo que se echa en falta en ambas teorías es lo que él denomina “juicios del cuerpo” (p. 88). Los “juicios del cuerpo” son unidades cognitivas a partir de las cuales la experiencia aparece de una manera determinada para un sujeto (Ratcliffe, 2009, p. 61). Solomon los entiende como manifestaciones de un “saber cómo” que subyace a la percepción y a la acción y los identifica con los “juicios kinéticos o motrices” los cuales, en su opinión, no son necesariamente proposicionales sino, más bien, manifestaciones de nuestro compromiso *en y con* el mundo. La apelación a “los juicios del cuerpo”, que propone Solomon, constituye una prometedora manera de nombrar el componente “no reflexivo, no deliberativo e inarticulado” de la cognición, en virtud de la cual es posible superar la distancia entre conocimiento y emoción. La crítica de Solomon ha abierto una vía fértil que la concepción enactiva y corporeizada de la cognición está desarrollando y haciendo extensiva al estudio de las emociones.

cambiar los ritmos y latidos cardíacos si es ventajoso quedarse quieto. (p.70)

Curiosamente, la metáfora del teatro auxilia también a la teoría cognitivista de las emociones, aunque en un sentido opuesto al descrito por Damásio. El cuerpo es allí presentado como una suerte de *avant-scène* donde las reacciones emocionales cobran visibilidad, se manifiestan y se vuelven observables, es decir, son exteriorizadas, mediante juicios, gestos o sentimientos. El caso que ilustra de manera más elocuente y a su vez espeluznante esta concepción del cuerpo como escena donde las emociones se “representan” es el llamado Experimento de Duchenne. G. B. Duchenne, investigador clínico y médico francés, autor de *Mécanisme de la Physionomie Humaine*, publicada en 1862, se valía en sus experimentos de pequeñas descargas eléctricas<sup>8</sup> para provocar en el rostro expresiones gestuales asociadas a determinadas emociones. Así, la expresión de la emoción era inducida de manera artificial sobre los rostros de un grupo de pacientes demenciados.<sup>9</sup> La inducción artificial del gesto se registraba fotográficamente y luego se exhibía con la intención de “revelar el mecanismo de la expresión facial humana” (Duchenne, 1990, p. 10).

La apelación a la idea de cuerpo como teatro permite mostrar que, ya sea en una dirección (interior) o en la opuesta (exterior), ninguna de estas concepciones rivales logra despejar al cuerpo de su estatuto objetivo, es decir, de su comprensión como conglomerado de órganos sometido a la causalidad física. Además de las alusiones espaciales implicadas en el uso metafórico del

---

<sup>8</sup> La descarga eléctrica era concebida por Duchenne como un agente análogo al fluido nervioso que activaba los músculos. El uso de electrodos permitía al investigador imitar a la naturaleza y “pintar las líneas expresivas de las emociones del alma sobre el rostro humano”, para tener de ese modo nuevas fuentes de observación (Duchenne, 1990, p. 10).

<sup>9</sup> Duchenne sostenía que con ese procedimiento no se les infligía a los pacientes dolor alguno precisamente por su condición psiquiátrica.

cuerpo como teatro de las emociones, podemos identificar otras dos consecuencias que se siguen de aquello:

(i) el atomismo subjetivo implicado en la comprensión de la emoción resultado de concebir cada cuerpo como una escena discreta que diferencia y distancia a los individuos; hay un abismo entre quien experimenta la emoción y quien observa a otro sujeto emocionado. El atomismo exige, en el seno de las relaciones intersubjetivas, operaciones intelectuales, tales como la inferencia emocional o la analogía empática, como únicos y exclusivos modos de acceso al otro.

(ii) la escisión del individuo respecto de sus propias emociones en la medida en que la metáfora del cuerpo-teatro lo transforma en el propietario y usuario de esos modos de acción o representación y, a su vez, convierte a las emociones en algo manipulable.

La metáfora del cuerpo como teatro de las emociones pone de manifiesto el modo en que las perspectivas cognitivistas y neurofisiológicas comprenden la corporeidad. Ahora bien, ¿se sigue de ello alguna consideración acerca de la experiencia corporal de la emoción? ¿Contribuye la metáfora del teatro a dar cuenta de cómo se da corporalmente la emoción? ¿Cómo habitamos la emoción con nuestro cuerpo o, mejor dicho, cómo nuestro cuerpo es habitado por la emoción? Las explicaciones biologicistas, como también las cognitivistas, solo se refieren al *uso* del cuerpo en la emoción, y no a lo que denominaremos la encarnación de la emoción, es decir, la experiencia corporal de la emoción en la cual se encuentra implicado el movimiento, como veremos en el siguiente apartado.

### **III. EMOCIÓN Y MOVIMIENTO**

En virtud de la idea del cuerpo como teatro podemos, entonces, caracterizar dos modelos de comprensión del movimiento en la emoción: un modelo externalista, “expresivista” o behaviorista de la emoción y aquel que, por oposición a este, llamaremos modelo

internalista o neurobiológico. Según el modelo “expresivista”<sup>10</sup>, la emoción se exterioriza a *través* del movimiento corporal.<sup>11</sup> Gestos, posturas y actitudes corporales constituyen el medio expresivo de la emoción, y esta es concebida como la suma del movimiento más su significación.<sup>12</sup> Mientras que el modelo internalista, en cambio, alude a un movimiento, *stricto sensu*, pre-consciente y no cognitivo, pues se trata del conjunto de excitaciones neurológicas y orgánicas automáticas o provocadas por el intercambio de información con el entorno que pueden tener como correlato el llanto, el temblor o la aceleración del pulso cardíaco.<sup>13</sup> Subyace también a estos dos modelos la idea de que la emoción es una suerte de efecto secundario de procesos automáticos, como en el caso de los perturbadores experimentos de Duchenne.

En suma, podemos afirmar que si bien la propia etimología latina del término “emoción” alude a su relación con el movimiento, qué se entienda por este último no es algo fijado de antemano por el origen del vocablo, y es precisamente allí donde reside el desafío en la comprensión de la relación entre cuerpo, movimiento y emoción. Por este motivo proponemos poner en contacto el

---

<sup>10</sup> Nos servimos de este neologismo con el objetivo de poner a resguardo la noción de “expresión”, a la cual caracterizaremos más adelante en términos merleau-pontyanos, pues nos permitirá avanzar en la comprensión del papel desempeñado por el cuerpo en la emoción.

<sup>11</sup> El ejemplo paradigmático de este modelo lo ofrece la teoría evolucionista de las emociones, para la cual estas son signos externos asociados a sentimientos internos.

<sup>12</sup> El problema de este modelo reside en el hecho de que la emoción no siempre se exterioriza de forma visible en el gesto o en el comportamiento; pensemos, para el caso, en el enmudecimiento. Por otro lado, resulta sumamente difícil asociar de manera unívoca ciertas manifestaciones corporales con emociones, con lo cual queda expuesto el importante componente cultural e interpretativo con el que se inviste la emoción. Merleau-Ponty (1945) afirma que a veces la emoción “opta por expresarse en la afonía” (p. 198), lo cual parece indicar que no habría univocidad en la relación gesto o comportamiento y emoción.

<sup>13</sup> No es un dato menor que ambos modelos sean compatibles con la teoría cognitivista de la emoción, sobre todo teniendo en cuenta que, como vimos en el primer apartado, no cuenta con una concepción claramente definida de qué sea el cuerpo más allá de lo propuesto por un dualismo del sentido común.

sentimiento vivido en la emoción con una manera determinada de experimentarlo, esta es la conmoción o movimiento suscitado *por* el propio cuerpo. Esto nos permitirá desatar el nudo etimológico para avanzar en una comprensión fenomenológica de la emoción en su complejidad constitutiva y bajo el presupuesto de que somos seres encarnados que se mueven en un mundo que nos importa. Para ello resulta de gran interés el trabajo de Depraz (2012) “Delimitación de la emoción. Acercamiento a una fenomenología del corazón”. Allí la autora señala que un problema recurrente a la hora de emprender el estudio de las emociones reside en la falta de especificidad terminológica y el uso equívoco de conceptos. En consecuencia, Depraz caracteriza, dentro de la esfera de la afectividad, lo que podríamos llamar tres dimensiones semánticas que se originan en la propia etimología de los términos *affectio*, *sentire* y *pathein*. Estas dimensiones deben ser distinguidas de la emoción, pues a menudo aparecen circunscribiendo o escoltando los intentos por definirla, pero no poseen idéntico alcance semántico. El término *affectio* (relacionado con “afecto”, “afección”, “afectividad”) concierne al plano de la “facticidad”, es decir, de “aquello que se me impone, que me es dado” (Depraz, 2012, p. 40); *sentire* (*sensus*), cuyo significado delimita la esfera de la “sensación” y también del “sentir”, refiere al “sentimiento”; mientras que *pathein* (*pathos*) está relacionado con la pasividad y remite a la “pasión” y el “padecer”. El problema que detecta Depraz en la significación de estas nociones es que ni afección, ni sentimiento, ni pasión logran captar lo que constituye el carácter distintivo de la emoción, este es, la referencia al movimiento que está implícita en la propia composición de la palabra. La autora juega con el verbo francés *émouvoir* (emocionar), en el cual se ve reflejada con claridad la connotación motriz del vocablo (*mouvoir*, mover). En español esto se hace más patente en el sustantivo “emoción”, en particular si nos remontamos al significado de *moción* (del lat. *motio*, *-ōnis*), acción y efecto de mover o ser movido. El origen compartido de estos términos es el verbo latino *exmovere*: mover, impulsar, poner o llevar fuera de sí.

Estar *re-mué* (movido), o también, estar `re-vuelto`, estar `estre-mecido` —afirma Depraz—, traducen esta movilidad difusa y efervescente, de la cual no siempre sabemos determinar su objeto preciso (a saber, la razón o causa, por un lado, el objetivo o la consecuencia, por otro), y que implica numerosos movimientos (múltiples, dispersos y coexistentes) en una suerte de remolino. (Depraz, 2012, pp. 40-41)

La especificidad del fenómeno de la emoción parece residir en este tipo singular de “mover”, de “poner en movimiento” que se encuentra representado en nuestro hablar cotidiano. Así es posible encontrar expresiones en las que se utilizan adjetivos como “movilizado”, “conmovido” o “movilizante”.

Depraz reconoce un punto de vista taxonómico sobre las emociones que fija el modelo de comprensión de la afectividad y domina la psicología del siglo XIX e incluso la del siglo XX. Esa concepción canónica de la emoción como un estado de base que está en el origen de otras formas de afectividad y que, en ese sentido, es primaria es el blanco hacia donde apunta la crítica de la autora. Tres son los aspectos que, en opinión de Depraz<sup>14</sup>, es preciso superar de esta definición de la emoción. En primer lugar, la idea de que cada emoción es una realidad estable y cerrada, diferenciable de otras y susceptible de ser definida por la captación de una peculiar esencia que la caracteriza. En segundo lugar, la clasificación y presentación de las emociones en parejas de opuestos (amor-odio, tristeza-alegría, ira-tranquilidad, etc.), mediante lo cual se destaca la idea de discontinuidad entre cada una de ellas. En tercer lugar, el prejuicio por el cual los filósofos y los psicólogos se interesan principalmente por las emociones fuertes (amor, odio, ira). La estrategia de Depraz se apoya, precisamente, en el

<sup>14</sup> Quizás aporte claridad señalar aquí que el objetivo que anima a Depraz, distinto del perseguido en este trabajo, consiste en poner en evidencia el valor epistémico de la emoción en dos dimensiones, la de la emoción como apertura y disposición de un campo teórico (no solo ético o estético) y la del propio conocimiento de las emociones.

componente motriz de la emoción ganado luego de la elucidación etimológica y del alcance de cada término vinculado con la afectividad. Depraz escoge, para dar cuenta del movimiento que se encuentra implicado en la emoción, la analogía con el borboteo del agua cuando hierve. Para Depraz, este ejemplo es elocuente porque permite caracterizar el surgimiento de la emoción mediante el efecto del calor sobre el agua. Esto induce a pensar que, semejante al borboteo, la emoción puede aumentar o disminuir, es decir, no es homogénea y constante, pero tampoco intempestiva e irruptiva, sino que se genera de manera gradual. Esto, por otro lado, permite también explicar el paso de un estado emotivo a otro sin apelar a la idea de pares antinómicos, pues se privilegia el carácter continuo, sin interrupciones, del estado emocional. La analogía del agua en ebullición contribuye, así, a la comprensión de la emoción como una suerte de condicionamiento constante e inconsciente o involuntario. Ahora bien, ¿contribuye esta noción de movimiento propuesta por Depraz al esclarecimiento de la función del cuerpo en la emoción?

En la caracterización del movimiento concernido en la emoción, Depraz insiste en la importancia de la distinción entre movilidad y motricidad. “La movilidad fenomenal propia de la emoción — afirma — se diferencia, en razón de su no-intencionalidad pasiva, y como tal no localizable, de las vivencias kinestésicas motoras” (Depraz, 2012, p. 68). Que la emoción deba ser comprendida fuera del contexto de las formas kinestésicas y motoras del moverse humano implica, además del énfasis en la pasividad señalada por Depraz, la suposición de que la dinámica afectiva depende de factores externos a ella. La movilidad es la capacidad de ser movido, y se distingue así del movimiento comprendido en términos de motricidad, es decir, como sistema complejo y coordinado que concierne a todas las estructuras (neuronales, musculares, motoras, etc.) y funciona de manera autónoma. El ejemplo elegido por Depraz para ilustrar el tipo de movilidad aludido en la emoción es elocuente respecto de esto. El borboteo del agua al hervir es producto de una fuente externa a él, depende

del fuego como condición de posibilidad. No obstante esto, que puede ser un aspecto para discutir la caracterización de Depraz, resulta destacable el esfuerzo de la filósofa por dilucidar el tipo de movimiento implicado en la emoción y por mostrar que de la ajustada definición del mismo depende la crítica al modelo canónico de comprensión de la afectividad de la psicología del siglo XIX.

Depraz (2012) concluye que “nuestro régimen emocional es fluyente, cambiante, hecho de variaciones infinitesimales, de lo que se sigue que cada emoción es extremadamente fugaz, y muy difícil, por tanto, de captar en sí misma” (pp. 60-61). Así, la movilidad asociada a la emoción está íntimamente relacionada al tiempo y la duración, antes que al cuerpo y su capacidad expresivo-motriz. Depraz (2012) afirma: “... si la emoción destaca una forma de movilidad, no por ello el cuerpo y su motricidad kinestésica son identificadas con aquélla, la cual no se agotaría, en todo caso, en una descripción de tipo motriz” (p. 56).

Si la movilidad propuesta por Depraz se distingue de la motricidad kinestésica, entonces es necesario recordar la pregunta acerca del cuerpo formulada más arriba. En respuesta a ella podemos señalar que la movilidad fluyente a la que alude Depraz en su caracterización de la emoción tiene por objetivo superar “la expresividad corporal” así como también la “objetivación neurofisiológica”. La autora considera que estos son criterios externos de determinación de la emoción, los cuales no resultan suficientes para dar cuenta de la experiencia subjetiva de quien está emocionado, es decir, de la inmanencia subjetiva, de la vivencia de la emoción. Mediante una serie de analogías, Depraz avanza en su trabajo desde el cuerpo (*Leib*), pasando por la carne (*chair*) hasta el corazón, al que define como el “cuerpo de nuestro cuerpo”. Es en el corazón donde se sitúa la inmanencia fenomenológica del movimiento emocional. Depraz apela, en su caracterización del corazón, a la doble denominación que admite la lengua alemana. Con el término *Herz*, referido al órgano, y con *Gemüt*, referido a la vivencia cardial, Depraz logra integrar a la vez los aspectos biológicos y los fenomenológicos de la emoción, sin embargo, no

parece poder dar cuenta con ellos (o quizás no le interese hacerlo<sup>15</sup>) del componente expresivo. En consecuencia, recluye la emoción al medio interno, reproduciendo bajo una nueva modalidad la dicotomía del interior y del exterior.

En nuestra opinión, sin embargo, la dimensión motriz, expresiva y exterior de la dinámica emocional constituye un componente central en la emoción. Esta posición parece requerir entonces de una noción de cuerpo que no lo reduzca ni a sustrato biológico (neurológico, hormonal, fisiológico o lo que fuera) ni a superficie de aparición gestual. Teniendo en cuenta, entonces, que la emoción en su realizarse corporal exige una definición kinestésica y motriz del movimiento, introduciremos en el apartado siguiente el aporte de la fenomenología merleau-pontyana. La razón de esta preferencia teórica se resume en la crítica que Depraz (2012) dirige a Merleau-Ponty: “... en *La phénoménologie de la perception*, enraiza deliberadamente la emoción en el cuerpo, hasta el punto de absorber aquélla en la motricidad corporal, es decir, de confundir e-‘mocionalidad’ y motricidad corporal” (p. 56). En el próximo apartado nos ocuparemos de enfatizar, precisamente, aquello que Depraz señala como una confusión.

#### **IV. CUERPO Y E-MOCIÓN**

La presentación más sistemática del tema de la emoción en la fenomenología merleau-pontyana se encuentra desarrollada “en ocasión” del tratamiento de la temática del cuerpo como nudo, como núcleo, a partir del cual se irradia el contacto con el mundo y con el otro por medio de la percepción. En rigor de verdad, podría decirse que Merleau-Ponty, al menos en la década del 40, subordina descriptiva y comprensivamente el fenómeno de la emoción al de la percepción. En su crítica a la comprensión empirista

---

<sup>15</sup> Depraz considera que la expresividad corporal como modo de acceso a la emoción no es unívoca, pues el lenguaje, el gesto y el comportamiento no son exclusivos de los estados afectivos.

de la percepción, como acertadamente lo señala Mazis (1989), puede verse esta íntima relación entre emoción y percepción. La percepción no es una suma de datos, ni la operación de los órganos sensoriales, sino, más bien, la apropiación de la estructura de la cosa en un campo fenomenal que se da a un ser total en la cual se encuentran comprometidas emociones, valores, expectativas, etc.

Teniendo este marco fenomenológico de referencia, podemos señalar que la perspectiva merleau-pontyana sustituye la pregunta ontológica que interroga acerca de la naturaleza de la emoción y la preocupación epistémica por dilucidar el carácter de las emociones por un interrogante que apunta a saber ¿dónde está la emoción? Con el objetivo de mostrar que la emoción no está en el interior ni en el exterior, Merleau-Ponty (2006) muestra que la emoción se da “aquí”, en el entre dos, en la habitación donde la ira estalla (o que la tristeza inunda o la alegría ilumina) (p. 50). Si bien se encuentra implicada en esto una alusión al espacio, no se trata de un espacio físico, sino, más bien, del “espacio” comprendido como apertura de un comportamiento, como *performance* (en un sentido sobre el cual nos explayaremos en el apartado posterior). Afirma Merleau-Ponty (1977) que, “Cólera, vergüenza, odio, amor no son hechos psíquicos escondidos en lo más profundo de las conciencias de los demás, son tipos de comportamiento o estilos de conducta visibles desde fuera” (p. 96).

La emoción como un comportamiento es en este sentido pura expresividad, visibilidad, de la cual puedo dar testimonio por los gestos corporales habitados por la emoción. Así, el acceso al comportamiento emotivo no está mediado por una operación intelectual, ni implica un razonamiento por analogía o tampoco una deducción, sino, más bien, la captación de “una manera de tratar al mundo”. El comportamiento implica o supone la creación de “significados que son trascendentes respecto del dispositivo anatómico” (Merleau-Ponty, 1945, p. 231) y constituyen unidades no estables de sentido dependientes de la significación vital de las situaciones (Merleau-Ponty, 1942, p. 174).

La comprensión de la emoción en términos de comportamiento está comprometida con la noción de cuerpo vivido, pues, como sostiene Merleau-Ponty(1942) desde la temprana *Estructura del Comportamiento*, “la naturaleza del cuerpo viviente nos ha parecido impensable sin esta unidad interior de significación que distingue un gesto de una suma de movimientos” (p. 175). En la medida en que un comportamiento no puede ser reducido a mero movimiento mecánico, ni a dinámica química o neuronal, la unidad mínima de análisis a la que podemos acceder fenomenológicamente es el cuerpo vivido o fenomenal (gesto y percepción).

El enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty ofrece un punto de partida no reduccionista y no dualista para el estudio de las emociones, este es, la postulación de un agente encarnado, cuyo cuerpo es potencia kinestésica expresiva e intencional. En cuanto tal, se constituye como un modelo superador de las limitaciones, en el tratamiento de las emociones y del rol desempeñado por el cuerpo y el movimiento, señaladas hasta ahora. La fenomenología merleau-pontyana parte de un presupuesto básico: “El uso que un hombre hará de su cuerpo es trascendente respecto de este cuerpo como ser simplemente biológico”(Merleau-Ponty, 1945, p. 230), reconociendo así la potencia semántica y simbólica del cuerpo, sin prescindir de este como estructura biológica. Este enfoque permite, además, preservar la relación entre el cuerpo, la emoción y el movimiento de una vinculación trivial o superficial que consistiría en atribuir a cada clase de movimiento una manifestación emocional correspondiente, y viceversa, por ejemplo: miedo-correr, alegría-saltar, repulsión-retroceder, etc. Una tarea semejante tendría como objetivo comprender la emoción como una suerte de impulso motor discreto e identificable en el comportamiento humano que puede ser revestido de significado cultural e histórico o quedar relegado al nivel del mero condicionamiento físico o biológico. Una comprensión de esta naturaleza desconoce el poder performativo de la emoción en tanto capacidad para modular una situación de una determinada manera, en función de lo cual es posible distinguir entre *tener* una emoción y *estar* en la emoción, habitar una vivencia emotiva.

Merleau-Ponty reconoce en la motricidad una forma auténtica de la intencionalidad, el movimiento no está mediado por la conciencia, más bien, el mundo se ofrece y existe en virtud de las intenciones motrices de nuestros cuerpos. Cataldi (1993) afirma que la descripción que Merleau-Ponty hace del fenómeno de la motricidad humana lleva implícita la consideración de la temática de las emociones y los afectos. En consecuencia, el amor que descubro sentir no es un objeto que se presenta a la conciencia, ni tampoco un contenido encriptado en mi inconsciente, sino, más bien, dirá Merleau-Ponty (1945), "... el movimiento<sup>16</sup> por el que me he vuelto hacia alguien" (p. 440). Esta descripción del amor como movimiento pone de manifiesto que no hay para Merleau-Ponty distancia entre la disposición kinestésico-motriz y la emoción, pues esta última es, en definitiva, un darse motriz, su existencia en el mundo tiene la forma del movimiento, en todas sus formas, incluso la de la contención y la quietud.

Ahora bien, ante estas afirmaciones cabría preguntarse si los casos en los cuales es posible constatar la relación entre emoción y movimiento, como el mencionado, son solo ejemplos de un mero uso retórico de esta relación o si, por el contrario, subyace a ellos un vínculo más estrecho entre la naturaleza emocional del movimiento o motriz de la emoción. Para responder a este interrogante serán de utilidad las investigaciones de M. Sheets-Johnstone. Esto nos permitirá, además, plantear el marco dentro del cual presentar la noción de *performance* de la emoción como un modo de superar las limitaciones de las concepciones neurobiológica y expresivista de las emociones y la caracterización del cuerpo como teatro de las emociones acorde con ellas e integrar los aportes merleau-pontyanos.

## V. CUERPO Y PERFORMANCE DE LAS EMOCIONES

En el trabajo titulado "E-motion and Movement", la fenomenóloga y bailarina M. Sheets-Johnstone hace referencia a un interesante

---

<sup>16</sup> El énfasis es nuestro.

experimento en el cual un grupo de individuos es sometido a hipnosis con el objetivo, precisamente, de constatar la íntima relación entre movimiento y emoción. El experimento consistía en colocar a los participantes en una determinada postura física y a partir de allí inducirlos a “experimentar” o “sentir” ciertas emociones a medida que se las iba nombrando. Las seis emociones escogidas para el experimento eran: miedo, enojo, indignación, depresión, alegría y triunfo. Luego de finalizar la prueba se interrogaba a los participantes acerca de lo que habían experimentado. Los reportes parecían confirmar la hipótesis de la investigación, la cual consistía en afirmar que cierta postura corporal resultaba necesaria en la vivencia de cada emoción particular (Sheets-Johnstone, 2009, p. 200). Como una estrategia para poner a prueba la hipótesis, se propuso nuevamente a los individuos bajo hipnosis que experimentaran una emoción, solo que en esa segunda oportunidad se los ubicaba en una determinada postura corporal y motriz correspondiente con una emoción escogida con anticipación. Bajo esa condición, la indicación de los investigadores estaba dirigida a inducir a los individuos a experimentar una emoción opuesta a aquella predispuesta por la disposición corporal de base en la que se encontraban (es decir, si estaban en una posición flácida, con los hombros encogidos y el pecho en posición enjuta, se los inducía a sentir alegría o triunfo). Los reportes recogidos luego de esa segunda instancia pusieron de manifiesto la dificultad declarada por los individuos para experimentar la emoción designada, debido a que “un cambio en el afecto requería un cambio en el conjunto postural o un cambio en la actitud corporal” (Sheets-Johnstone, 2009, p. 200).

No es preciso recurrir a ningún experimento, ni someterse a hipnosis para dar crédito a las conclusiones de los investigadores. Más bien, se trata de algo que experimentamos a diario cuando, por el cansancio o debido a algún dolor físico o pena anímica, no es posible adoptar la postura corporal o la disposición motriz de la alegría y, en consecuencia, la emoción se experimenta de manera atenuada o, por el contrario, cuando una mala noticia se

recibe en un momento de euforia y exaltación, y no impacta en nuestra expresión de la manera esperada.

Otro ejemplo que ilustra de manera semejante la estrecha relación entre movimiento y emoción es el que se produce, de manera espontánea, al observar a un sujeto que camina, se tropieza, retrocede y vuelve con insistencia la cabeza hacia atrás, al cual, colocados ahora en una posición de tercera persona, somos capaces de atribuirle alguna clase de estado emotivo. Ahora bien, ¿de qué naturaleza es esta atribución? ¿Se trata de la interpretación de una mímica corporal? La intimidad de la relación entre movimiento y emoción que hemos intentado mostrar nos inclina a afirmar que nuestra “inferencia” no apela (o al menos de debería hacerlo) a una relación de representación entre movimiento y emoción. Parece, más bien, que al observar la expresión gestual del sujeto nos concentramos en su dinámica motriz, entendiendo que en ella se produce lo que podríamos describir como “la puesta en movimiento de su temor, ira o alegría (según sea el caso)”. No está implicada en nuestra valoración de la situación un proceso secuencial de interpretación que comenzaría con la atención enfocada sobre cada uno de los movimientos, la adición de ellos y la posterior traducción de estos gestos corporales a un repertorio de emociones (o motivaciones) disponibles en un canon ya sea cultural o biológico. Por el contrario, la dimensión afectiva del movimiento no es algo susceptible de ser añadido por el observador, ni deducido por el intérprete, como afirma Merleau-Ponty, el movimiento de un cuerpo en cuanto primer objeto cultural está investido de significaciones sedimentadas e instituye un mundo con cada gesto.

El experimento mencionado por Sheets-Johnstone permite poner en evidencia que la vinculación entre movimiento y emoción no se presenta bajo la forma de la mímica corporal, es decir, en el plano de la representación. Se trata, más bien, de una relación de inherencia, la emoción por medio del movimiento se proyecta, se

realiza de manera motriz.<sup>17</sup> Entre nuestras emociones y nuestras actitudes corporales no hay una “conexión contingente” o una simple “analogía”, pues, como sostiene Merleau-Ponty (1945), “si digo que en la decepción caigo de mi altura, no es solamente porque ella va acompañada de gestos de postración en virtud de las leyes de la mecánica nerviosa...”, sino, más bien, porque el movimiento en el espacio físico y el que se produce en lo que podríamos llamar el espacio emotivo, “expresan los dos la misma estructura esencial de nuestro ser como ser situado en relación con un medio...” (p. 329). El movimiento corporal vehiculiza la emoción, le da un particular tipo de existencia, una existencia motriz que modula el espacio, la percepción, la relación con el otro y la expresión.

La perspectiva acerca de las emociones a la que nos condujo el punto de partida propuesto, este es, la pregunta por el papel del cuerpo en la emoción, no establece tampoco una distancia entre pensamiento y emoción, pues interpreta a ambos como variaciones de nuestro ser en el mundo, superando así los términos del debate contemporáneo sobre las emociones. La postulación de un sujeto encarnado, la corporeización del pensamiento y la emoción no implican, en este contexto teórico ni un naturalismo radical, ni un reduccionismo biológico, pues, como afirma Merleau-Ponty (1945),

No basta con que dos sujetos conscientes tengan los mismos órganos y el mismo sistema nervioso para que las emociones se den, en todos ellos, los mismos signos. Lo que importa es la manera *como utilizan su cuerpo*<sup>18</sup>, es la puesta en forma simultánea de su cuerpo y de su mundo en la emoción. (p. 206)

---

<sup>17</sup> Lo que está en juego antes del comportamiento es el movimiento, entendiendo con M. Sheets-Johnstone que la noción de comportamiento presupone un mundo ya hecho al cual apela el observador cuando tiene que describir una dinámica motriz determinada. El movimiento, en cambio, interroga, no se deja aprehender por categorías preestablecidas porque posee un potencial creativo y expresivo siempre en desarrollo, esto es precisamente lo que hace complejo y dinámico al movimiento emocionado.

<sup>18</sup> El énfasis es mío.

Lo que importa es, entonces, la emoción como acción corporal, como performance, pues, como sostiene K. Maclaren (2005), “la expresión de las emociones es creativa y performativa” (p. 242).

Si bien el poder explicativo de las metáforas no ha constituido el tema de este trabajo, en la medida en que esta investigación comenzó bajo la inspiradora metáfora propuesta por Damásio, resulta razonable ofrecer otra que la sustituya, haga justicia al papel desempeñado por el cuerpo en el fenómeno afectivo y aporte claridad sobre la naturaleza de las emociones. Tomando en cuenta las observaciones que aquí hemos reseñado acerca de la relación entre cuerpo, movimiento y emoción de Depraz, Merleau-Ponty, Maclaren y Sheets-Johnstone, apareció en nuestro horizonte conceptual la noción de *performance*. En su primer y más llana acepción, mencionada o aludida justamente por estos autores, *performance* remite al hecho de que la emoción no se cumple en el ámbito de la pasividad, sino que posee, más bien, una función productiva, la emoción es una determinada realización motriz y corporal de la vida afectiva de los sujetos. Por analogía, entonces, podemos referirnos también al uso que la noción de *performance*, en un sentido más estricto y restringido, posee en los estudios de la escena. La noción de *performance* es, en ese contexto, un elemento clave para someter a una revisión crítica aspectos centrales de la idea de representación y de la escena teatral clásica, los cuales se encontraban implicados en la comprensión del cuerpo como teatro de las emociones. Según vimos, la metáfora del teatro enfatizaba la distinción entre la emoción como un fenómeno neurofisiológico o una mera representación e inducía a pensar al sujeto emocionado como una suerte de usuario de su cuerpo como instrumento de expresión, un medio representacional neutro, un lugar donde algo sucede. La alusión a la noción de *performance*, en oposición tanto a la de idea de representación teatral, cuanto a la de escena donde se realiza la acción, permite suspender un prejuicio que pesa sobre la comprensión de las emociones y según el cual el cuerpo es un mero sustrato físico en el cual se instancia físicamente o se representa (exterioriza) la emoción. La noción de *performance* (Fischer Lichte,

2011), por el contrario, (i) alude simultáneamente al cuerpo y a la acción, es decir, a una unidad, un nudo o enlace de sentido (ya el solo hecho de hablar de acción, antes que de movimiento, implica una modificación en la adscripción intencional), (ii) prescinde de la alternativa interno-externo que, tal como vimos, es constitutiva del recurso a la metáfora del cuerpo como teatro de las emociones, así como también de la noción de representación y lo que ella implica (es decir, que hay algo que puede ser *representado*, un *representante* y alguien para quien se realiza tal operación) y (iii) suspende la dicotomía sujeto-objeto, en cuanto la realización de la acción performática (como la emoción) no admite, en su dinámica, roles fijos y determinados, en la *performance* es la misma acción la que va señalando o indicando lugares y coordenadas, los cuales son susceptibles de ser modificados<sup>19</sup>. Como señala la estudiosa de la *performance* E. Fischer-Lichte (2014), “...la performance no crea un producto. Se crea a sí misma, es transitoria y efímera aun cuando están implicados en ella, espacios, cuerpos, objetos, que sobreviven a la performance” (p. 18). De manera semejante, podemos señalar que la emoción no crea un producto, un gesto o un comportamiento, sino, más bien, que es la existencia misma, la vida con sus situaciones ordinarias o extraordinarias lo que se crea o recrea en la emoción bajo una determinada coloración o modulación. Como afirma Merleau-Ponty (1945) en la misma línea argumental de la noción de *performance*, “...la sonrisa, el rostro distendido, la alegría de los gestos contienen realmente el ritmo de la acción, el modo de ser en el mundo que es la alegría misma” (p. 217).

Si bien la relación entre *performance* y emoción ha sido presentada aquí en términos analógicos, cabría señalar que hay entre ellas un vínculo más íntimo y directo. El hecho de relevar al cuerpo de la condición de mero sustrato material de la emoción, para

---

<sup>19</sup> En relación con las emociones, esto quizás permitiría dar cuenta del fenómeno conocido como “contagio emocional”, por ejemplo, o a la capacidad que los animales humanos tenemos de sobreponernos a una emoción fuerte cuando el contexto no es propicio para su manifestación gestual.

darle centralidad a su función en la concreción de esta, encuentra justificación en la comprensión literal (esto es, no metafórica) de la emoción como *performance*.

Lo que resulta interesante de destacar es que la noción de *performance* de la emoción admite dos sentidos: uno más afín a las concepciones enactivas y corporizadas de la emoción en términos de “dinámica neurobiológica operativa” (Maiese, 2011, p. 14); otro de corte fenomenológico que permite pensarla como expresión creativa e intercorporal (Merleau-Ponty, Maclaren). En ambos casos, la *performance* de la emoción privilegia la consideración del cuerpo como totalidad orgánico-fenomenal, antes que solo alguna de sus partes o colección de partes, como señalábamos al comienzo.

La sustitución de la noción de cuerpo teatro de las emociones por la de *performance* de la emoción permite superar la comprensión de la emoción como estado discreto, identificable por sus signos corporales, clasificable y susceptible de ser manipulado, ocultado o dominado a voluntad. El cuerpo es comprendido en la *performance* como sujeto de la acción antes que como sustrato. En ese sentido, pone en evidencia el vínculo, ya sugerido en la etimología del término, entre emoción y movimiento.

## VI. CONSIDERACIONES FINALES

La discusión acerca de los modelos de encarnación de la emoción implicados en la metáfora del teatro contribuyó con nuestra pretensión de establecer el papel desempeñado por el cuerpo en la emoción y superar así las limitaciones de la alusión al componente corporal bajo presupuestos dualistas o reduccionistas. Para ello resultó de gran importancia recuperar la etimología del término “emoción”, y con ella, la relación de este peculiar modo de la afectividad con el movimiento. El rescate conceptual de la noción merleau-pontyana de cuerpo vivido y, junto con ella, la consideración fenomenológica, es decir, expresiva e intencional, de la motricidad, nos animó a ofrecer otra metáfora, también

proveniente de las artes escénicas, para caracterizar la relación entre cuerpo, emoción y movimiento. Así propusimos la noción de *performance*, la cual permite dar cuenta del aspecto material y biológico del cuerpo, sin soslayar la potencia expresiva que se instancia en la acción intencional del cuerpo. En la discusión de los modos de concebir el aspecto corporal de la emoción, pudimos sustituir la pregunta *¿qué es la emoción?* por una interrogación que apunta a describir y comprender *cómo se produce la emoción*.

El marco general ofrecido en este trabajo requerirá, sin lugar a dudas, investigaciones complementarias. Resulta fundamental avanzar en la realización de descripciones detalladas de “performances emocionales” particulares que eviten la consideración de la emoción como estado discreto, fragmentario y discontinuo que tiene al cuerpo como soporte material. Las conclusiones a las que hemos arribado aquí sobre el fenómeno emotivo en su complejidad pueden resultar punto de partida fecundo para esta tarea.

#### REFERENCIAS

- Cataldi, S. (1993). *Emotion, Depth, and Flesh. A Study of Sensitive Space*. New York: State University of New York Press.
- Crespo, M. (2012). *El valor ético de la afectividad. Estudios de ética fenomenológica*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Damásio, A. (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. P. Jacomet (trad.). Santiago de Chile: Ed. Andrés Bello.
- Darwin, C. (2009). *The Expression of Emotions in Man and Animals*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Depraz, N. (2001). *Lucidité du corps*. Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Depraz, N. (2012). Delimitación de la emoción: hacia una fenomenología del corazón. *Investigaciones fenomenológicas*, 9, 39-68. Doi: 10.5944/rif.9.2012.743.
- Duchenne de Boulogne, G.-B. (1990). *The Mechanism of Human Facial Expression*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. D. González Martín y D. Martínez (trads.). Madrid: Adaba.

- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York: Routledge.
- Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. A. Zirión (trad.). México.
- James, W. (1884). What is an Emotion? *Mind*, 9(34), 188-205. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/2246769>.
- Kenny, A. (1979). *Action, Emotion and Will*. Londres: Routledge and Keegan Paul.
- Maclaren, K. (2005). Life is Inherently Expressive. A Merleau-pontian Response to Darwin's *The Expression of Emotions in Man and Animals*. *Chiasmi International*, 7, 241-261. doi:10.5840/chiasmi2005740
- Maclaren, K. (2011). Emotional Clichés and Authentic Passions: A Phenomenological Revision of a Cognitive Theory of Emotion. *Phenomenology and Cognitive Sciences*, 10, 45-65. Doi:10.1007/s11097-010-9160-4
- Maiese, M. (2011). *Embodiment, Emotion and Cognition*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mazis, G. (1989). Merleau-Ponty, Inhabitation and the Emotions. In H. Pietersma (Ed.). *Merleau-Ponty. Critical Essays* (pp. 251-268). Washington, D.C.: Center for Advanced Research in Phenomenology and University Press of America.
- Merleau-Ponty, M. (1942). *La Structure du Comportement*. París: Presses Universitaires de Frances.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. París: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1977). El cine y la nueva psicología. En N. Comadira (trad.). *Sentido y sin sentido* (pp. 89-105). Barcelona: Península.
- Merleau-Ponty, M. (1997). *Parcours 1935-1951*. París: Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. V. Goldstein (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Parret, H. (1995). *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*. J. Donoyan (trad.). Buenos Aires: Edicial.

- Prinz, J. (2005). Are Emotions Feelings? *Journal of Consciousness Studies*, 12 (8-10), 9-25. Recuperado de: [https://www.academia.edu/3123077/Are\\_emotions\\_feelings](https://www.academia.edu/3123077/Are_emotions_feelings).
- Putnam, H. (1988). Cerebros en una cubeta. En *Razón, Verdad, Historia*. Madrid: Tecnos.
- Ratcliffe, M. (2009). The Phenomenology of Moods and the Meaning of Life. In P. Goldie (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion* (349-371). Oxford: Oxford University Press.
- Sartre, J.-P. (1938). *Esquisse d'une théorie des émotions*. Paris: Hermann.
- Sheets-Johnstone, M. (2008). Getting to the Heart of Emotions and Consciousness. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.), *Handbook of Cognitive Sciences. An Embodied Approach*. San Diego: Elsevier.
- Sheets-Johnstone, M. (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint Academic.
- Solomon, R. (2003). *Not Passion's Slave. Emotion and Choice*. Oxford: Oxford University Press.
- Solomon, R. (2004). *Thinking about Feeling: Contemporary Philosophers on Emotion*. Oxford: Oxford University Press.
- Solomon, R. (2006). Emotions in Phenomenology and Existentialism. In H. L. Dreyfus & M. A. Wrathall (Eds.), *A Companion to Phenomenology and Existentialism* (289-309). Oxford: Blackwell Publishing.