

Por una antropología de las emociones *

For an anthropology of emotions

David Le Breton **

Universidad Marc Bloch de Strasbourg, Francia.

dav.le.breton@orange.fr

Resumen

En este texto, se analiza el carácter social de las emociones y la importancia de los contextos culturales en las encarnaciones y formas de experimentar el sentir afectivamente. Primero se discute la perspectiva naturalista del estudio de las emociones. Como se sostiene, los sentimientos y las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, y no son sólo procesos fisiológicos. Son relaciones, y por tanto son el producto de una construcción social y cultural, y se expresan en un conjunto de signos que el hombre siempre tiene la posibilidad de desplegar, incluso si no las sienten. La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona. Como se argumenta, el individuo añade su nota en un patrón colectivo susceptible de ser reconocido por los pares (de acuerdo con su historia personal, psicología, estatus social, sexo, edad, etc.) La afectividad es el impacto de un valor personal que se enfrenta a un contexto tal y como es experimentado por el individuo..

Palabras clave: antropología; emociones; cuerpo; cultura; afectividad

Abstract

In this paper, we analyze the social nature of emotions and the importance of cultural contexts in incarnations and ways to experience and feel emotionally. First we discuss the naturalistic perspective of the study of emotions. As we shall see, feelings and emotions are not substances transferable of an individual or group to group, and not are physiological processes only. They are relations, and therefore, are the product of a social and cultural construction, and expressed as a set of signs that man always has the ability to deploy, even if do not feel. The emotion is both interpretation, expression, meaning, relationship, an exchange regulation, is modified according to the audience, context, differs in its intensity, and even in its manifestations, according to the uniqueness of each person . As argued, the individual adds his note in a collective pattern can be recognized by peers (according to his personal history, psychology, social status, gender, age, etc.). Affectivity is the impact of a personal value faces a context as it is experienced by the individual.

Keywords: anthropology; emotions; body; culture; emotions

* **Traducción del francés:** Cécile Vermot con colaboración de Zoe Romero. **Revisión técnica:** Ma. Eugenia Boito.

** David Le Breton es Profesor de Sociología en la Universidad de Estrasburgo. Miembro del Instituto Universitario de Francia. Miembro del Laboratorio URA-CNRS "Cultures et sociétés en Europe".

Por una antropología de las emociones

*«Hay personas que nunca se habrían enamorado
si nunca hubieran oído hablar del amor»*

La Rochefoucauld

Antropología de las emociones

El hombre está conectado con el mundo por una red continua de emociones. Es impactado, afectado por los acontecimientos. La afectividad moviliza los cambios musculares y viscerales, que impregna el tono de la relación con el mundo. Ésta encarna para el sentido común un refugio de la individualidad, un jardín secreto, donde se afirmaría una interioridad nacida de una espontaneidad sin defectos. Sin embargo, si se ofrece en los matices de la particularidad individual, es siempre el producto de un entorno humano dado y de un universo social caracterizado de sentido y de valores. Si bien su infinita diversidad pertenece al patrimonio de la especie, su renovación en el sentir y su economía sutil de las expresiones faciales, gestos, posturas, sucesión de secuencias, es inconcebible fuera de un aprendizaje, fuera de la formación de la sensibilidad que suscite la relación con los demás dentro de una cultura en un contexto particular.

Cargada de un tono afectivo, la emoción no tiene realidad en sí misma, no tiene su raíz en la fisiología indiferente a las circunstancias culturales o sociales, no es la naturaleza del hombre lo que habla en ella, sino sus condiciones sociales de existencia que se traducen en los cambios fisiológicos y psicológicos. Refleja lo que el individuo hace de la cultura afectiva que impregna su relación con el mundo. Se registra, más bien, en primera persona en un tejido de significados y actitudes que impregna al mismo tiempo las maneras de decirla y de ponerla físicamente en juego. Es por lo tanto, una emanación social relacionada con circunstancias morales precisas y con la sensibilidad particular de lo individual, no es espontánea, sino ritualmente organizada en sí misma y con significado para los demás; moviliza un vocabulario, un discurso, gestos, expresiones faciales... Está en relación con la comunicación social. El individuo añade su nota en un patrón colectivo susceptible de ser reconocido por sus pares, de acuerdo con su historia personal, psi-

cología, estatus social, sexo, edad, etc. La afectividad es el impacto de un valor personal que se enfrenta a un contexto tal como es experimentado por el individuo.

La deriva antropológica recuerda el carácter socialmente construido de los estados afectivos, hasta de los más ardientes y de sus manifestaciones, sobre una base biológica que nunca es un fin pero siempre es la materia prima sobre la que se traman sin descanso las sociedades (Le Breton, 2005).

Enfoque naturalista

La antropología ofrece un enfoque simbólico del cuerpo y del rostro, haciendo hincapié en la relatividad de las emociones dependiendo de las situaciones sociales y culturales; y según los protagonistas presentes. A diferencia de los enfoques naturalistas que consideran la emoción como una sustancia nacida del cuerpo, a la vez íntima y orgánica. Evocan por ejemplo programas genéticos que se despliegan en el tiempo de forma totalmente independiente de los signos sociales y culturales. Mecanismos desencadenados innatamente, por impregnación o maduración, liberan en su momento, un programa de comportamiento que se manifiesta sin que la educación ejerza una influencia significativa. La expresión de las emociones es por lo tanto, fisiológica y no simbólica. Determinada en la evolución por reacciones biológicas y de transmisión de señales, teniendo una utilidad particular para la supervivencia de la especie, se describe como invariable, respondiendo a patrones utilizados por determinadas situaciones (muerte, pérdida de estatus, aumento de poder etc.) (Kemper, 1978).

Lo humano por lo tanto, abandona su condición social y se encuentra reducido a especie. Estos enfoques están a menudo divididos y se contradicen, pero no lo vamos a discutir aquí, ya que lo

hemos hecho extensamente en otros estudios (Le Breton, 2005). El naturalismo difícilmente puede integrar el simbolismo social, sino como una forma residual. Busca un lenguaje natural de las emociones anatómicamente y fisiológicamente identificable. Se basa en un dualismo que enfrenta a las emociones construidas en substancia psicológica (la alegría, la ira, etc.) por un lado, y por otro al individuo en quien éstas transitan temporalmente y se “expresan” de manera indiferente a quien se trate. Esto último se descarta, afecta a la teoría de la emoción a través de una serie de movimientos musculares. No da lugar a la ambivalencia, ni a los cambios personales, sociales o culturales. Ekman y Friesen (1984), por ejemplo, nunca ven un rostro, sino una madeja de músculos. Sus trabajos se basan únicamente en un estudio minucioso del rostro. La piel también se elimina. El individuo valorado, se parece a la cara un desollado sin rencor dispuesto a “expresar” alegría, interés, sorpresa o disgusto, con las fibras musculares restantes (Le Breton, 2010).

Estas perspectivas biológicas pasan alegremente desde el control relativo operado por el sujeto sobre sí mismo hasta lo que quiere dejar percibir de sus sentimientos jugando sobre la manera de presentarse a su público en la escena social. Por ejemplo, ignoran magníficamente el teatro donde el actor sugiere con signos culturales emociones que no siente o las mesas de poker alrededor de las cuales cada jugador controla sus afectos y desarrolla una estrategia mímica para proteger su juego y garantizar su mejor oportunidad. Separados de la vida real, estos enfoques excluyen la ambivalencia, el juego, las variaciones individuales (la timidez, la modestia, la discreción, el autocontrol, la ocultación, etc.), los matices dados por las arrugas de la cara, es decir la piel desnuda, la textura donde se leen los sentimientos que un actor experimenta o simula en la interacción. Expurgan también las diferencias sociales y culturales, que se vuelven más sensibles cuando la emoción está en un estado buscando no sólo la cara, sino el hombre en su conjunto, con todos los movimientos de su cuerpo, de su palabra, de sus desplazamientos en el espacio, etc.

Estos trabajos perciben también de forma separada la cara con relación al resto del cuerpo, ignoran la abundancia de signos que convergen en la sensación experimentada. Como si la alegría, por ejemplo, no viniera acompañada de una mirada, de una palabra, de una entonación especial, ni implicara movimiento de manos, de brazos, de pecho, etc. Sino que simplemente produjera un conjunto de unidades musculares sacudiendo la cara. Su alegría

parece singularmente impregnada de autismo, o por lo menos de una abstracción singular. Queriendo solucionarlas con un esquema simple, con una especie de retrato robot que depura al extremo todas las posibles objeciones, las emociones ya no se encuentran en ninguna parte, abstractas, despojadas del rostro que los dibuja, no son más que el ridículo esbozo que quiere imponerse al paisaje (Le Breton, 2010).

La emoción no es una sustancia

Los partidarios de un enfoque estrictamente biológico identifican las emociones de odio, amor, celos, alegría, miedo, dolor, etc. como objetos reconocibles que se localizan como si buscáramos miles de formas para nombrar el agua o el perro. De esta forma las naturalizan bajo el prisma de un vocabulario que diluye cualquier diferencia, ocultando de entrada el mosaico afectivo de las sociedades humanas en el espacio y el tiempo. La emoción no es una sustancia, un estado fijo e inmutable que se encuentra de la misma manera y bajo las mismas circunstancias en la unidad de la especie humana, sino un matiz afectivo que se extiende por todo el comportamiento, y que no cesa de cambiar en todo instante, cada vez que la relación con el mundo se transforma, que los interlocutores cambian o que el individuo modifica su análisis de la situación. La emoción no es un objeto poseído, o que se posee, en el sentido del trance de la posesión. La experiencia afectiva común nunca tiene un solo tono, a menudo es mixta, oscilando de un matiz al otro, marcada por la ambivalencia. Podemos reírnos de una situación cualquiera o de una situación graciosa, sin apartarnos por completo de la ansiedad que nos genera la espera de un chequeo médico; sentirnos heridos y culpables al mismo tiempo tras perder un pariente que sufrió durante semanas en un hospital; pasar vergüenza por una situación diciéndonos a nosotros mismos que es hora de dejar atrás una educación demasiado pudorosa, etc. La emoción no tiene la claridad de una fuente de agua, con frecuencia es una mezcla difícil de comprender, cuya intensidad no deja de cambiar y de traducirse más o menos fielmente en la actitud de la persona. El enojo o la alegría son intensidades afectivas, que no vienen de ninguna esencia susceptible de trasladarse de un individuo a otro. Cambian constantemente dependiendo de la actitud del individuo frente una situación. “Como mucho”, escribe P. Dumouchel, “cada individuo, es decir cada evento, se presenta como un género aparte” (2002: 21).

Haciendo de la emoción una sustancia biológica, los naturalistas trabajan sobre un artefacto, hacen de las nociones del sentido común (alegría, tristeza, etc.), realidades materiales que encuentran en los mecanismos neuronales u hormonales. Confunden las palabras y los hechos, y se imaginan traducir un idioma a otro sin pérdidas, con total transparencia. Sabemos que el término *saudade* abarca diferentes significados en Portugal, Brasil o Cabo Verde. El enfado de Yoruba o de Sara sería el mismo que el de Yanomami. Ahora bien, no sólo las palabras no abarcan los mismos significados de un idioma a otro (en los límites del mismo idioma varían según las condiciones sociales, género...), sino que las emociones no encuentran equivalente lingüístico fuera de su propio contexto social y cultural. Sobre todo, no hay un hombre que “expresa” la “alegría”, sino un hombre alegre en determinadas circunstancias, con su propio estilo, sus ambivalencias, su singularidad. La alegría no está en él como una materialidad, sino como una intensidad afectiva que sólo él sabe si no la utiliza en ciertos casos como un artificio para hacer cambiar al público.

Los enfoques biológicos lindan en el dualismo (el hombre por un lado, la emoción por otro, como un estado independiente), la ambigüedad de la noción de la expresión (¿quién? ¿expresa qué?), y los excesivos patrones de análisis de rostros que supuestamente “expresan” la emoción. En ambos sentidos de la palabra, la emoción es naturalizada. Se parece a un insecto clavado a la pared, y se ve como una forma puramente biológica. Y busca las expresiones faciales que corresponden, como si se tratara de un recurso finito y sin ambigüedades, desprendido del actor social.

La emoción nace de la evaluación de un evento

La vida afectiva se impone sin ninguna intención, no se maneja y a veces va en contra de toda voluntad, a pesar de que siempre responde a una actividad cognitiva ligada a una interpretación del individuo de la situación en la que está inmerso. Es un pensamiento en movimiento que no agota el *co-gito* de Descartes. Participan también en su aparición procesos inconscientes. Permite a veces cierto control, al menos un posible juego con su expresión para adaptarse mejor a las circunstancias. Las emociones no son turbulencias morales golpeando conductas razonables, siguen lógicas personales y sociales, tienen su razón de ser. Están impregnadas de significado. Un hombre que piensa es un hombre afectado, que revive el hilo de su memoria, impreg-

nado de una cierta visión del mundo y de los otros. Movimientos afectivos que parecen en contradicción con las formas habituales de un actor, o le empujan a actuar que de una forma perjudicial, le devuelven a lógicas del inconsciente arraigadas en las formas de relaciones forjadas durante la infancia y cuyo significado se puede encontrar durante la anamnesis. No hay proceso cognitivo sin que se ponga en marcha un juego emocional y viceversa.

El individuo interpreta las situaciones a través de su sistema de conocimiento y de valores. La afectividad desplegada es su resultado. Aristóteles fue probablemente el primero en subrayar el papel activo del individuo ante las emociones que lo atraviesan. “Debemos, con respecto a cada pasión, distinguir tres puntos de vista, escribe. Así, por ejemplo, acerca del enfado, ver en qué estado de ánimo están las personas que se enojan contra aquellas que lo están habitualmente, y por qué razón” (Aristóteles, 1991: 183). El significado conferido al evento establece la emoción experimentada, esto es lo que las propuestas naturalistas no alcanzan a comprender. En el pánico que se apodera de una multitud, en el odio racial o en las manifestaciones de ira, ya sean individuales o colectivas, no existe el triunfo de la “irracionalidad” o de la “naturaleza”, sino la puesta en marcha de un razonamiento, de una lógica mental, de un ambiente social. Las emociones, escribe Averill (1980: 67), “resultan de procesos cognitivos tan complejos como la religión, el arte o la ciencia.” No estamos conmovidos por la liberación accidental de un proceso biológico, sino ante un compromiso específico en una determinada situación que implica por consecuencia una respuesta fisiológica reconocible. Dos sujetos entran en conflicto por cualquier razón: su enfado aumenta o disminuye en función de las reacciones mutuas, incluso desaparece por completo si uno de ellos de repente reconoce sus errores. Pero uno de ellos también se podría haber quedado indiferente frente a la provocación del otro, conociendo su propensión a discutir por tonterías. Un hombre es asustado por un ruido extraño en su casa, avanza con miedo, pero se tranquiliza al ver una ventana abierta por el viento. Pero el miedo vuelve cuando se acuerda de haber cerrado la ventana anteriormente y descubre que el picaporte está forzado. De un razonamiento al otro, la emoción cambia radicalmente de forma. Como lo ilustra comúnmente la escena social, la interpretación errónea de una situación puede inducir a una profunda angustia creada desde cero. Podemos crearnos el propio miedo, o incluso dejarnos morir interiorizando la creencia cultural por ejem-

plo, de ser víctimas de un acto de brujería. La emoción es una modalidad del sentido.

La expresión social de las emociones

Dentro de una misma comunidad social las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significativas a los ojos de sus pares, se reflejan unas a otras a través de un juego infinito de espejos. Su experiencia contiene en estado latente a la de los miembros de su sociedad. Para que una emoción sea sentida, percibida y expresada por el individuo, debe pertenecer a una u otra forma del repertorio cultural del grupo al que pertenece. Un conocimiento afectivo difuso circula dentro de las relaciones sociales y enseña a los actores, según su sensibilidad personal, las impresiones y las actitudes que se imponen a través de las diferentes circunstancias de su existencia particular. Las emociones son modos de afiliación a una comunidad social, una forma de reconocerse y de poder comunicar juntos, bajo un fondo emocional próximo. A través de los signos que traducen a los demás, las emociones informarán mutuamente a los actores en presencia sobre sus sentimientos mutuos (o lo que dan a ver) y son así vectores esenciales de la interacción.

Mauss muestra cómo las sociedades inducen a una “expresión obligatoria de los sentimientos” que impregnan al individuo sin su conocimiento y hace que esté conforme con las expectativas y la comprensión de su grupo. Identifica la rigurosa progresión social de un ritual funerario australiano cuya afectividad se rige por las reglas que los actores reproducen de acuerdo a un propósito común. El agudo dolor expresado por los gritos, las lamentaciones, el canto, el llanto no son menos sinceros. Las manifestaciones de pena varían en función de la posición de los actores en el sistema de parentesco, no son unívocas, una dosis permitida de sufrimiento se pone en acto dependiendo de la proximidad al difunto, dependiendo de si la persona en duelo es hombre o mujer. La conclusión de Mauss tiene un valor programático, abre un amplio campo de análisis: “Todas estas expresiones colectivas y simultáneas con valor moral y con la fuerza obligada de los sentimientos del individuo y del grupo, son mucho más que simples expresiones, son signos de expresiones asimiladas, en resumidas cuentas, un lenguaje. Sus gritos son como frases y palabras. Hay que decirlas, y si hay que decirlas es porque todo el grupo las entiende. Por lo tanto, no sólo se manifiestan los propios sentimientos, se manifiestan a los demás porque hay que manifestarlos. Se los manifiestan a

sí mismos expresándolos a los demás y para los demás. Es esencialmente un simbolismo” (Mauss, 1968-1969: 88)¹.

La afectividad de los miembros de una misma sociedad se inscribe en un sistema abierto de significados, valores, ritualidades, vocabulario, etc. La emoción busca en el interior de esa trama ofreciendo a los actores un marco de interpretación de lo que experimentan y perciben de las actitudes de los demás. Bateson (1986) designa por *ethos* “el sistema culturalmente organizado de las emociones.” Con Margaret Mead, se retoma este concepto en *Balinese character* (Bateson y Mead, 1942). Dentro de un mismo grupo, un repertorio de sentimientos y de comportamientos se adecúa a una situación en función del estatus social, la edad, el sexo de los que son afectivamente tocados y de su público. Una cultura afectiva está socialmente en marcha. Incluso aunque se trata de una forma única según la trayectoria de vida del individuo, de su estilo propio, y sobre todo de su análisis de la situación. El individuo no es su cultura, sino lo que hace de ella. Cada uno impone su toque personal al rol que juega, ya sea con sinceridad o con distancia, pero un esbozo se mantiene y hace las actitudes reconocibles.

La emoción por sí misma difiere a veces de la observada por otros o de la que los individuos desean mostrar. Nunca es transparente sino que siempre queda inscrita en una relación. La persona afectada tiene siempre la capacidad de controlar sus sentimientos y de disfrazarlos con señales que da a ver a los demás, por razones estratégicas específicas a la naturaleza de la interacción. La dramaturgia de lo social implica un juego de identidad variable según el público. La sinceridad, en este sentido es siempre una presunción, porque sólo la persona afectada sabe lo que siente. La imposibilidad de transparencia de las conciencias, y la necesidad de deducir siempre los comportamientos de los otros según los signos que deja ver, es por otro lado uno de los principios del análisis del interaccionismo simbólico (Le Breton, 2012). El control, por supuesto, no siempre es fácil de lograr, y las manifestaciones físicas de lo que el individuo siente, a veces van más allá de lo que éste quiere mostrar, sobre todo si

¹ Durkheim ha dibujado este análisis: “El dolor no es un movimiento de la sensibilidad privada, ofendido por una pérdida cruel; es una obligación impuesta por el grupo. Uno se lamenta, no sólo porque uno está triste, sino porque tenemos que lamentarnos. Es una actitud ritual que se ve obligada a adoptar respecto al uso, pero que es en gran medida independiente del estado emocional de la persona” (Durkheim, 1968: 568).

se lo toma por sorpresa. Por sentido común, las emociones a veces nos traicionan.

Culturas afectivas

Las diferencias de las culturas afectivas se caracterizan por la existencia de emociones o sentimientos que no son fácilmente traducibles a otros idiomas sin que conlleven graves errores de interpretación. La fidelidad a los significados afectivos locales consiste en mantener el término vernáculo o de recurrir al uso de paráfrasis para describir con matices y precisión. Las trampas de la traducción denotan diferencias de sentimientos y de expresiones de una sociedad y de una época a otra. Cada estado afectivo es parte de un conjunto de significados y de valores de los que depende, y de los que no puede desprenderse sin perder su sentido. Una cultura afectiva forma un tejido apretado en el que cada emoción está colocada en perspectiva dentro de un conjunto. Hablar de las emociones en términos absolutos, como el enfado, el amor, la vergüenza, etc., implica cometer una forma más o menos sensible de etnocentrismo postulando implícitamente un significado común a culturas diferentes. Se debería poner entre comillas cada uso de un término emocional para traducir el hecho que se entiende únicamente dentro de un *ethos* específico y que permanece para el antropólogo como una pregunta abierta. Se trata de evitar la confusión entre las palabras y las cosas, y de naturalizar las emociones traspasándolas sin precaución de una cultura a otra a través de un sistema de traducción ciego con respecto a las condiciones sociales de la existencia que rodean la afectividad. No se podría comprender el complejo movimiento de la emoción sin ponerla en contacto directo con una situación específica, con la forma con la cual una cultura afectiva propia de un grupo se mezcla directamente con el tejido social (Myers, 1979; Papataxiarchis, 1994; Vale de Almeida, 1994; Herzfeld, 1980; Rozaldo, 1980). “El camino de la conceptualización...” escribe P. Dumouchel “...es parte de la emoción” (2002: 60).

Las particularidades sociales y culturales relativizan la existencia de un repertorio afectivo de nuestras sociedades, repertorio en el que se basan los naturalistas para sostener su creencia en la universalidad de la emoción. J. Leff (1977: 322) informó con relación al estado de los trabajos sobre la depresión que éstos encuentran con facilidad equivalentes semánticos en la familia indoeuropea, pero que fallan ante el chino, al yoruba y otras lenguas de sociedades no occidentales. El uso de la paráfrasis

se hace necesario para forjar categorías más o menos cercanas, pero se aleja de la forma y de la duración de este tipo de afecto (la depresión) en nuestras sociedades. “En muchas lenguas africanas una sola palabra significa estar triste o estar enojado” (Leff, 1973: 301). El concepto de *amae*, es considerado por Doi como una clave para entender la mentalidad japonesa ya que no tiene equivalente en otros idiomas y se refiere a una cultura afectiva propia, aunque el sentimiento se encuentre en todas partes fuera de Japón (Doi, 1988). Los japoneses mismos se sorprenden por la falta de un término similar en las lenguas occidentales, donde este sentimiento es sustituido con explicaciones o artificios del lenguaje. La definición de Doi sugiere las paráfrasis siguientes: “depender del amor del otro”, “calentarse” o “entregarse a la dulzura del otro”. *Amae* subraya una dependencia agradable, la búsqueda de la gratificación o el abandono pasivo a la afección de otra persona. El comportamiento del niño hacia su madre da el arquetipo de un sentimiento que continúa posteriormente, en otro registro.

Amae también se deriva del verbo *amaeru* que indica dependencia, la expectativa de un trato favorable. La raíz es común con *amai* que significa “dulce”. *Amae* se encuentra en las relaciones entre marido y mujer, el maestro y el discípulo, etc. Sobre el fondo de relaciones asimétricas fuertemente presentes en la cultura japonesa, *amae* introduce un calor reconfortante, una dulce intimidad que valora y hace que sea menos nítida una dependencia personal. *Amazuru* designa el hecho de contentarse, de someterse a una situación, de convencerse de algo, etc. El tono afectivo predilecto en las relaciones dispares se encuentra en *amae*, pero si las circunstancias hacen imposible ese sentimiento, entonces uno se contenta con *amazuru*. “Los japoneses, escribe Doi, piensan que el uso de las palabras pueden enfriar la atmósfera, mientras que los estadounidenses al contrario se sienten alentados y tranquilizados por este tipo de comunicación. Esto está relacionado con la psicología de la *amae* puesto que en Japón las personas cercanas —o más bien las que tienen el privilegio de estar muy próximas— no necesitan palabras para expresar sus sentimientos. No necesitan sentirse comprometidos con el otro (falta de *amae*) para comprobar la necesidad de la verbalización” (Doi, 1988, 51 y ss.)

Entre los Kainkang, una sociedad amerindia de Brasil, *To nu* podría ser asimilado a primera vista como “enojo”, según un observador occidental independiente e indiferente al contexto social.

To indica una dirección y *nu* expresa enojo... además de significar 'peligroso'. Una frase con la expresión *To un* '(él es) peligroso'. *To nu* incorpora una dimensión de peligro inmediato, y *nu* algo de enfado indirecto. Así, la frase 'estoy enojado con usted' en realidad significa 'soy un peligro para usted'. Los conspiradores no dirían '¡Mátenlos!', sino más bien '¡Estemos enojados con ellos!'. Cuando Thuli pide a su padrastro que se enoje, le pide que cometa un asesinato (Henry, 1936: 255).

Es preferible evitar enfrentarse con un Kainkang, una atmósfera peligrosa girará en torno al enojo (p. 256). Asimismo, entre los Ilongots, una emoción particular traduce el hecho de estar en la imperiosa necesidad de matar a un hombre de una tribu opuesta en caso de muerte de alguien en la comunidad (Rozaldo, 1980).

En Samoa *musu* se traduce como la negativa injustificada para hacer algo. Una mujer rechaza su amante, un bebé no quiere ir a dormir, un líder no está dispuesto a prestar su taza de *kava*, etc. Si se le pregunta a la persona por su oposición, ésta confiesa su impotencia: "Me lo pregunto", "No sé, eso es todo". Esta actitud está permitida, está justificada e incluso provoca "una especie de veneración supersticiosa" (Mead, 1963: 381). En Bali, M. Mead identifica una relación entre el miedo y el sueño que ilustra una vez más la particularidad de la cultura afectiva. Cuando los balineses están asustados se van a dormir. Esta conducta es llamada *takoet poeles* (asustado dormido). Un día M. Mead envía a sus asistentes a llevar utensilios de cocina en autobús a una casa donde tiene que ir. Más tarde, cuando llega, les descubre dormidos. Se habían olvidado de su paquete en el autobús y estaban asustados de la reacción que tendría la antropóloga, así que se habían quedado dormidos. El miedo es un sentimiento controlado por el sueño (Bateson y Mead, 1942: 191).

De la comedia social al teatro

La cultura afectiva sin embargo, no es un muro de plomo que pesa sobre el actor, es un manual a su disposición, una sugerencia de responder específica en circunstancias particulares, pero no se impone como una fatalidad mecánica, deja espacio a las estrategias favorables para las simulaciones. El actor es capaz de "jugar" con la expresión de sus estados emocionales sintiéndose muy alejado de aquellos que serían socialmente adecuados. Por ejemplo un amigo se siente decepcionado por sus comentarios, se mantiene en apariencia calmado y tranquilo; no siente ningún dolor por la muerte de

un ser querido, pero trata de mostrar un aire de aflicción; quiere atraer la atención sobre su estado y adopta una actitud llorosa; trata de seducir y asume los símbolos de la pasión; se da cuenta de un error vergonzoso sobre algo en lo que él apostaba fervientemente, se lo anuncian, y para salvar la situación, finge indiferencia e incluso sonrío para mostrar que este evento no lo afecta, etc.

Las situaciones sociales abundan en pequeñas o grandes discrepancias, entre lo que el individuo siente y lo que quiere dar a entender a los otros. Las habilidades sociológicas del individuo incluyen claro está, el control relativo de la cultura emocional, de lo que quiere mostrar de sí mismo. Si transgrede las expectativas y quiere darle importancia, se permite engañar a los otros por una expresión personal de sus emociones. Mediante el control de la imagen de sí mismo que tiene la intención de dar, cuida a los demás, los manipula y trata de preservar así su autoestima, etc. A menos que su duplicidad se conozca desde hace tiempo o se revele de forma inesperada. Al mostrar los signos visibles de una emoción que no siente, u ocultando hábilmente sus sentimientos, una persona construye de sí misma un personaje, responde a las expectativas de su público o muestra la identidad que desea obtener. La expresión del sentimiento es entonces una puesta en escena que varía en función de las audiencias y de los temas (Hochschild, 1979; Le Breton, 2008)².

En lo que parecen mostrar signos sinceridad, el cuerpo y la cara se prestan a la duplicidad. Todo hombre dispone de la facultad de jugar un papel, desplegando señales que anuncian a los demás una significación que él controla cuidadosamente. El juego en la escena se piensa, porque la teatralidad está en la vida social. La paradoja del actor es la paradoja del cuerpo simbólico (Le Breton, 2005), es la extensión de la latitud propia del hombre que testimonia a los demás los significados que únicamente tiene la intención de darles. La sinceridad es difícilmente accesible a la penetración psicológica, la confianza es una creencia sin la cual el vínculo social es casi inconcebible. La apariencia es la escena sugerida

² Muchos estudios ponen en relieve la especificidad de las culturas afectivas (Le Breton, 2005; Rosaldo, 1980; Wierzbicka, 1988) utilizando situaciones concretas que ilustran la dificultad de la traducción a otras lenguas de los términos clave de los Ifaluk tal como lo describe Catherine Lutz (1988). El antropólogo indio Owen M. Lynch explica en la introducción de un libro colectivo sobre la construcción social de la emoción en la India que "éstas pruebas plantean el problema de la comprensión occidental de las emociones, especialmente cuando se universaliza en el pensamiento y se proyecta en otro" (Lynch, 1990: 3).

da por el hombre común a la lectura de sus pases. El arte del actor explota este depósito de signos, realiza un juego de lectura que muestra el estado moral de su personaje. La inteligibilidad de lo mostrado implica el significado de la puesta en escena del cuerpo del actor. Simultáneamente a la palabra enunciada, o en ruptura con ella según la dramaturgia elegida, el cuerpo se hace relato, porta el significado junto con la palabra de la entrega realizada.

La escena teatral es un laboratorio cultural donde las pasiones ordinarias revelan su contingencia social y se dan a ver bajo la forma de una partición de señales físicas que el público reconoce inmediatamente con sentido (Le Breton, 2005). El actor disipa su persona en el personaje, aunque los críticos no se cansan de comparar el uno con el otro, y evalúan las diferentes performances que ellos conocen en torno al mismo rol. Pero no se confunde con su personaje, interpreta y prodiga las señales que establecen la inteligibilidad de su papel. Él juega, es decir, que introduce una distancia entre las pasiones solicitadas por su rol y las suyas, trabaja como un artesano sobre su cuerpo para rechazar su afectividad de persona y da oportunidades a las emociones de su personaje. Ilustra a los ojos del público una creencia en su rol resultado del trabajo realizado con la ayuda del director. La transmutación es posible sólo porque las pasiones no son erigidas en naturaleza, pero son el producto de una construcción social y cultural, y se expresan en un conjunto de signos que el hombre siempre tiene la posibilidad de desplegar, incluso si no las sienten.

El actor elabora una emoción cómo un músico pone a tono con el diapason a la orquesta. Se ajusta como un instrumentalista para entrar en la musicalidad afectiva de su personaje. "Observaba un día un gran actor en uno de sus mejores papeles, escribe así Stanislavski. Comenzó un largo monólogo. No cayó inmediatamente en el sentimiento adecuado, como un cantante, busca el 'la'. Ya está. No, demasiado bajo, demasiado alto. Por fin, reconoció el bueno, ha entendido, ha sentido, lo ha arreglado; esta listo; ahora puede disfrutar de su arte. Habla libremente, de una forma sencilla, con un tono lleno e inspirado. Él cree en lo que hace" (Stanislavski, 1950: 188). La composición del trabajo del actor es un trabajo sobre sí mismo, una cincelada de la afectividad, de los gestos, de los movimientos y de la voz que deben dar lugar al rigor físico y moral del papel actuado. La sensación del teatro no es la de la vida real. Stanislavski asigna al actor la tarea de despojarse de su afectividad personal para asumir la de todos en cualquier contexto: "Es por esta razón que

nuestro arte requiere que un actor experimente la angustia de su papel, que saque todas las lágrimas de su cuerpo en su casa o durante los ensayos, para luego llegar a la calma, de esta forma se deshace de todos los sentimientos ajenos a su función o que puedan hacerle daño. A continuación, puede aparecer en escena para comunicar al público la angustia que ha atravesado, pero en términos claros, conmovido, profundamente sentido, comprensible y elocuente. En este momento el público se verá más afectado que el actor, y éste conservará toda su fuerza para dirigirles donde más les necesite para reproducir la vida interior del personaje que representa" (Stanislavski, 1966: 75).

El actor es el "jugador" profesional de un teclado de emociones del que es un gran observador. Es un maestro de la duplicidad. Esta capacidad de desprenderse de sus propios sentimientos y de cambiar a través del uso adecuado de los signos, hacen su trabajo y su talento. Se desdobra y se ve en la angustia o en la rebelión, en la alegría o en la violencia, en la risa o en las lágrimas. A veces de una escena a otra, tiene que cambiar radicalmente la psicología de su personaje. Por lo tanto la fórmula de Antonin Artaud, hace de él un "atleta afectivo" (Artaud, 1964: 195), un hombre capaz de asumir sin transición ni relación con sus propios sentimientos, las apariencias externas de la emoción o de los sentimientos necesarios para su papel tras haber probado diferentes versiones. La estructura antropológica del teatro consiste en este privilegio que tiene el hombre de jugar con las señales para hacerlas actuar, aunque las crea a medias.

Como en la vida real, la sinceridad es solamente un artificio de puesta en escena, un arte de presentarse creíble al juicio del otro, dejándole ver lo que él está dispuesto a dar crédito. Si quiere mostrar la celosía ardiente, Orson Welles no es Otelo. El actor satisface cada noche las exigencias de su papel, y siempre llega el momento en el que el personaje se despide de la persona. Simbólicamente toca el instrumento de su trabajo que es su cuerpo. Hace brotar las formas imaginarias extrayendo del terreno común de los signos y compartiéndolos con su público. Su talento consiste en el suplemento que suscita su propia personalidad, su habilidad para ganar el apoyo de la sala. No se trata de reproducir un texto, sino de encarnarlo, de llevarlo a la vida delante de la audiencia. Ser un Otelo creíble, con esta adición sutil al juego que corrobora que el actor es un artista. Su profesionalidad es en gran medida la habilidad de moverse dentro de los códigos de expresión propios de su público.

La paradoja del actor consiste en el arte dar forma a los signos, de hacer de su cuerpo una escritura inteligible, con el fin de desplegar en un momento preciso, una hilaridad de la garganta oída mil veces o los horrores del dolor o de los celos. Juega ya sea con la alegría, el dolor, la melancolía, simplemente extrayéndolo del repertorio social y cultural. Puede estar en duelo y consumido por la pena, pero cuando entra en escena se funde con las convenciones de comportamiento de su personaje, y lo hace psicológicamente creíble llegando a ser un sociólogo atento a su expresión corporal y oral (Le Breton, 2005). En el escenario declara su amor a un compañero odiado, ya que para él es ser un orfebre en el arte de representar los sentimientos que no siente y que fabrica de manera provisional dadas las necesidades de su papel. Alimenta su juego de matices afectivos disponibles en el registro simbólico de su grupo. "Es la cabeza del actor que a veces lleva un trastorno pasajero en sus entrañas; llora como un sacerdote incrédulo que predica la Pasión, como un seductor de rodillas ante una mujer que no le atrae pero que quiere engañar; como un mendigo en la calle o en la puerta de una iglesia que es insultado cuando desespera por tocar a la gente, o como una cortesana que no siente nada pero se desmaya en sus brazos." (Diderot, 1967: 133-134) Diderot conecta a su manera la escena social y la escena del teatro sobre la misma ficción activa de los signos.

La duplicidad es la condición misma del arte del actor, que profesionaliza el rostro de su personaje todas las noches durante meses sin tener en cuenta sus propios sentimientos. La calidad de su juego implica la distancia y la escritura simbólica sobre el cuerpo. Diderot tiene razón al denunciar la artificialidad de la sensibilidad como un principio de la performance. El actor es un inventor de emociones que no existen en estado bruto, pero que modela con su propio talento jugando con signos expresivos socialmente reconocibles. Desarrolla un cono-

conocimiento preciso de puesta en escena del juego ritual de la palabra y del cuerpo en las diferentes circunstancias de la vida social. La sociología del cuerpo no es un secreto para él. "Necesito en este hombre, dice además Diderot, un espectador frío y tranquilo, exijo por lo tanto, impregnación y una sensibilidad nula, el arte de imitar todo, o lo que viene a ser lo mismo, una misma aptitud hacia todo tipo de personajes y roles" (1967: 127-128). De manera sorpresiva, el actor nos recuerda, en contra de los enfoques naturalistas de la emoción, que ésta es convencional y que su expresión es un conjunto de signos, incluso cuando se trata de sinceridad ardiente (Le Breton, 2005).

La emoción es una relación

Los sentimientos y las emociones no son sustancias transferibles ni de un individuo ni de un grupo a otro, no lo son, o no son sólo procesos fisiológicos en los que el cuerpo mantendría el secreto. Son relaciones. Todos los hombres del planeta tienen el mismo aparato vocal, pero no hablan el mismo idioma, incluso si la estructura muscular y nerviosa es idéntica, no presagia de ninguna manera los usos culturales a los que esta estructura da lugar. De una sociedad humana a otra, los hombres sienten afectivamente los acontecimientos a través de los repertorios culturales diferenciados que son a veces similares, pero no idénticos. La emoción es a la vez interpretación, expresión, significación, relación, regulación de un intercambio; se modifica de acuerdo con el público, el contexto, se diferencia en su intensidad, e incluso en sus manifestaciones, de acuerdo a la singularidad de cada persona. Se cuele en el simbolismo social y los rituales vigentes. No es una naturaleza descriptible sin contexto ni independiente del actor.

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1991) *Rhétorique*, Paris: Livre de poche.
- ARTAUD A. (1964) *Le théâtre et son double*, Paris: Gallimard.
- AVERILL JR. (1980) "Emotion and anxiety: sociocultural, biological, and psychological determinants", in: Rorty A. O. (ed.), *Explaining emotions*, Berkeley: University of California Press.
- BATESON G. (1986) *La cérémonie du Naven*, Paris: Biblio-Essais.
- BATESON G. & MEAD M. (1942) *Balinese character: a photographic analysis*, New York: New York Academy of Science.
- COSNIER J., BROSSARD A. (éd.) (1984) *La communication non verbale*, Delachaux et Niestlé.
- CRAPANZANO V. (1994) Réflexions sur une anthropologie des émotions, in: *Terrain*, N°22.
- DIDEROT D. (1967) *Le paradoxe du comédien*, Paris: Garnier-Flammarion.
- DOÏ T. (1988) *Le jeu de l'indulgence*, Paris: L'Asiathèque.
- DURKHEIM E. (1968) *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: PUF.
- DUMOUCHEL P. (2002) *Emotions. Essai sur le corps et le social*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond.
- DUVIGNAUD J. (1993) *L'acteur*, Paris: Ecriture.
- _____ (1977) *Le don de rien*, Paris: Stock.
- EKMAN P. & FRIESEN W. (1984) "La mesure des mouvements faciaux", in: Cosnier J., Brossard A. (éd.) *La communication non verbale*, Delachaux et Niestlé.
- HENRY J. (1936) "The linguistic expression of emotion", *American Anthropologist*, N°38.
- HERZFELD M. (1980) "Honor and shame: problems in the comparative analysis of moral system", in: *Man*, N°19.
- HOCHSCHILD A. R. (1979) "Emotion work, feeling rules, and social structures", in: *American Journal of Sociology*, 85-3.
- KEMPER TD. (1978) *A Social Interactional Theory of Emotions*, New York: Wiley.
- LE BRETON D. (2012) *L'interactionnisme symbolique*, Paris: PUF.
- _____ (2010) *Rostros. Ensayo de antropología*, Buenos Aires: Letra Viva.
- _____ (2005) *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires: Nueva Vision.
- _____ (2008) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Vision.
- LEFF J. (1977) "The crosscultural study of emotion", in: *Culture, medicine and psychiatry*, N°4.
- _____ (1973) "Culture and the differentiation of emotion states", in: *British Journal of Psychiatry*, N°123.
- LUTZ C. (1988) *Unnatural Emotions*, Chicago: The University of Chicago Press.
- LYNCH O. (ed.) (1990) *Divine passions. The social construction of emotion in India*, Berkeley: University of California Press.
- MAUSS M. (1968-9) "L'expression obligatoire des sentiments", *Essais de sociologie*, Paris: Minuit.
- MYERS FR. (1979) "Emotions and the self: a theory of personhood and political order among Pintupi Aborigines", in: *Ethos*, N°7.
- PAPATAXIARCHIS E. (1994) "Emotions et stratégies d'autonomie en Grèce égéenne", in: *Terrain*, N°22.
- ROZALDO M. (1980) *Knowledge and passion. Ilongot notions of self and social life*, Cambridge: Cambridge University Press.
- STANISLAVSKI C. (1966) *La construction du personnage*, Paris: Perrin.
- _____ (1950) *Ma vie dans l'art*, Paris: Librairie Théâtrale.
- VALE DE ALMEIDA M. (1994) "Emotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal", in: *Terrain*, N°22.

Citado.

LE BRETON, David (2012) "Por una antropología de las emociones" en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*. Nº10. Año 4. Diciembre 2012-marzo de 2013. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 69-79. Disponible en:

<http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208>

Plazos.

Recibido: 18/07/2012. Aceptado: 22/09/2012.