

EMOCIONES EN EL TEATRO:
¿POR QUÉ NOS INVOLUCRAMOS EMOCIONALMENTE
CON UNA REPRESENTACIÓN?¹

Antoni Gomila
Dep. Psicología, Universitat de les Illes Balears
toni.gomila@uib.cat

1. Introducción

¿Por qué nos involucramos emocionalmente con una representación, como la teatral, por ejemplo? La pregunta presupone que lo hacemos, que el teatro nos conmueve, y plantea qué sentido tiene que tal cosa ocurra, sabiendo como sabemos, que se trata de una representación, de ficción, de actores que representan personajes, sus actos y sus emociones (también es posible que los personajes no sean interpretados por actores, sino por títeres o marionetas, incluso por sus sombras). En la formulación inicial de este enigma aparente por parte de Radford, la cuestión se presenta como una paradoja derivada de la plausibilidad de tres premisas: a) nuestras emociones presuponen creencias sobre lo que es el caso (sólo tiene sentido sentir miedo si creemos que estamos frente a algún peligro); b) cuando se trata de teatro o ficción estas creencias no se dan, porque sabemos que se trata de una representación; y c) los personajes y situaciones de ficción efectivamente nos conmueven (Radner, 1975). Según el razonamiento de Radford, la conclusión que se sigue de este planteamiento es que nuestras respuestas emocionales en el contexto del teatro, de la ficción en general, son irracionales: algo así como la fobia que alguien puede sentir a las lagartijas, a pesar de saber que las lagartijas son inofensivas. Esta conclusión resulta inaceptable para cualquiera que crea que el

¹ Agradezco a Fernando Broncano el estímulo y la oportunidad de desarrollar mis ideas en este ámbito, así como el placer de la conversación sobre el tema. He recibido el apoyo del Ministerio de Ciencia e Innovación a través de los proyectos de investigación FFI2010-20759 y FFI2009-13416-C02-01.

valor estético de una actividad artística como el teatro reside, al menos en parte, en su dimensión expresiva.

La paradoja de la ficción puede considerarse como una generalización de otra paradoja de mayor abolengo, presente ya en la Poética de Aristóteles: la paradoja de la tragedia. En este caso, la cuestión reside en la aparente contradicción entre el tipo de situaciones representadas de carácter negativo, asociadas a las desgracias y a la muerte que afectan a los personajes, que inducen a la lamentación, a la piedad y a la conmiseración en la audiencia, y el hecho de que ésta se sienta atraída por tal representación, encuentre en ella causa de placer estético, como parece desprenderse de la noción aristotélica de "katharsis". ¿Cómo podemos sentirnos atraídos por la representación del dolor y la muerte?

En este trabajo, trataremos de ofrecer respuestas a ambas preguntas, partiendo de una discusión previa del modo en que la dimensión expresiva es central en el teatro. Las emociones se relacionan de múltiples formas con el teatro moderno: pueden estar en el origen de la obra, formando parte de las motivaciones del autor, a la hora de escribir la obra y concebir los personajes; pueden estar asociadas al recuerdo del espectador por una representación memorable; pueden ser una parte central de la representación de la obra, en la medida en que la caracterización de los personajes implica la expresión de determinadas emociones en interacción con los demás; pueden tener que ver con la propia experiencia emocional de los intérpretes en el momento de la representación; y pueden aparecer también como parte fundamental de la respuesta de la audiencia a la representación. Desde el punto de vista normativo de la estética teatral, no todas estas posibles relaciones entre emociones y teatro tienen la misma importancia, algunas resultan ser cruciales para el valor artístico de una representación, aunque todas están parcialmente interrelacionadas. En particular, creo que se puede decir que la expresividad ha constituido el valor central en la valoración de la representación teatral (y artística en general), al menos en la tradición moderna, donde el teatro como representación de los conflictos interpersonales humanos se convirtió en la forma dominante (frente a un teatro alegórico o épico, o al teatro de vanguardia y experimental del siglo XX). Aunque podemos encontrar ejemplos provenientes de otras épocas y otras culturas, creo que no es descabellado afirmar que el teatro moderno se ha desarrollado a partir de este componente psicológico central, quizá por la influencia duradera de Shakespeare y Molière. En resumen, el núcleo del teatro occidental consiste

en representar las acciones y reacciones emocionales de los personajes, por parte de los actores, para conseguir efectos emocionales apropiados en la audiencia.

Desde este planteamiento, la representación teatral debe incluir como parte constitutiva, no solo acción y diálogos, sino también la expresión de la vida psicológica de los personajes intrínsecamente relacionada con tales situaciones representadas. De la eficacia de esta dimensión expresiva depende que la audiencia pueda comprender apropiadamente la trama de la obra. Es posible que este proceso de comprensión pueda requerir la involucración emocional del espectador, el que éste se conmueva por la representación, como el modo espontáneo de comprensión de la trama. Por tal motivo, la reflexión sobre el oficio de actor ha llevado a la investigación, tanto de la mejor manera de construir el personaje a partir de las indicaciones del autor y del sentido de la obra, como del modo más efectivo de conseguir la expresión adecuada, en el sentido de que resulte auténtica y convincente, lo cual remite a la relación entre la propia vivencia emocional del actor, el papel que puede y debe jugar la práctica y los ensayos, y la actitud interior que debe darse en el momento de la representación.

A partir de este planteamiento general, podremos responder a nuestra pregunta inicial - "¿por qué nos involucramos emocionalmente ante la representación teatral?"-, es decir, ante una representación, una situación que sabemos que no es real sino ficticia. Parece que no tiene sentido sentir miedo ante una situación que no supone ningún tipo de amenaza, por ejemplo, dado que lo que nos hace sentir miedo "no es real", sino una representación. Ofreceré una respuesta basada en que la comprensión de la emoción representada depende de la propia activación emocional, en una dinámica interactiva que es parcialmente independiente de nuestras creencias sobre la realidad. Desde esta perspectiva se aclara además por qué el teatro se ha preocupado por el modo de ser comunicativamente eficaz en la representación de las emociones. Finalmente, sobre este trasfondo, podremos aclarar también la "paradoja de la tragedia", sobre la base de que la valoración estética no depende exclusivamente de la secuencia de emociones representadas a las que vamos respondiendo, sino al sentido y coherencia general de las situaciones representadas como modo de hacer frente al conflicto planteado.

Para llevar a cabo este plan, comenzaré considerando el papel central que juega la expresión emocional en el teatro. En la segunda sección, trataré de mostrar que la eficacia y el interés psicológico de la representación expresiva se basa en la posibilidad

general de controlar el componente expresivo de las emociones, como modo de lograr la respuesta adecuada de la audiencia, y que ésta se produce de modo interactivo y no como consecuencia de dar por supuestas ciertas verdades sobre cómo son las cosas. A continuación, haré referencia a las estrategias desplegadas por los actores para desarrollar técnicas efectivas en conseguir este control expresivo de modo convincente, aun en el plano ficticio. Con todo este bagaje, podremos tratar de dar una respuesta, en la sección tercera, a la "paradoja de la tragedia", que va a consistir en su disolución, al proponer que el atractivo de la tragedia, como el de cualquier obra de teatro, radica en la revelación de una cierta necesidad moral en el modo en que la actuación de los personajes se entrelaza en la trama. Esta es la experiencia estética que podemos disfrutar en el teatro, más allá de la secuencia de emociones particulares que podemos reconocer en la representación, y de la involucración emocional que puedan generar en nosotros como espectadores.

2. Emociones en el teatro

Propongo tomar como ejemplo de referencia para nuestras reflexiones una obra de teatro que en realidad son muchas: el *Amphitryon*, una tragedia perdida de Sófocles, que nos llegó como una comedia (incompleta) de Plauto, que desarrolla la antigua leyenda sobre la concepción de Hércules, y de la que se derivaron dos palabras que seguimos usando, anfitrión y sotas. Esta obra son muchas porque ha sido versionada repetidas veces, a lo largo de las diferentes épocas hasta el presente: por Rotrou (1638), Molière (1668), por Dryden (1690), por Falk (1804), por von Kleist (1806), por Giraudoux (1929), and Kaiser (1944), entre otros, incluyendo el musical "Out of this World", de Cole Porter (1950), la ópera *Alkmena*, de Klebe (1961), y la película "Helas pour Moi", de Godard (1991).² Incluso Shakespeare se inspiró en ella para parte de *La Comedia de los Errores*. Sería un proyecto interesante, a la hora de plantearse el modo en que se han representado las emociones en el teatro, considerar el modo en que una misma obra clásica se ha ido transformando, tanto a través del análisis en los cambios acaecidos en las diferentes versiones según las épocas, como en los diversos montajes realizados, si

² Zunshine (2006) ofrece una caracterización de la estructura dramática de la obra. Shero (1956) reseña todas las versiones de la obra hasta el momento de la publicación, con indicación de los cambios que incorporan.

tal cosa fuera posible.³ Me voy a limitar a una generalización arriesgada, para señalar los elementos de continuidad: creo que puede decirse que el teatro moderno arranca sobre las bases del clásico, manteniendo los requisitos establecidos por Aristóteles en la *Poética*, de unidad temporal y espacial, pero también de continuidad psicológica, y de involucración emocional del espectador en base a la coherencia dramática, por así decir. Mientras que los requisitos de unidad espacial y temporal fueron puestos en cuestión en la época contemporánea, creo que el requisito de continuidad psicológica de los personajes no ha sido puesto en cuestión más que con las vanguardias (Ionesco el primero, Beckett después⁴).

El *Amphitryon* nos ofrece la historia de la concepción de Hércules. Como es sabido, Hércules es hijo de Júpiter y Alcmena. La obra de Plauto (y sus sucesivas versiones) imagina cómo se produjo en este caso la fecundación divina. Cuando el general de Tebas Amphitryon se encuentra ausente, guerreando, Júpiter se enamora de su mujer Alcmena. Para poder seducirla sin levantar sus sospechas y posibles resistencias, decide adoptar la forma de Amphitryon, y su hijo Mercurio la de su esclavo Sosias, para evitar interrupciones imprevistas. Mientras lleva a cabo sus planes, Amphitryon regresa victorioso, y ordena a su criado Sosias que se adelante para avisar a su esposa de su pronta llegada. Pero Sosias no llega a cumplir este mandato porque Mercurio, con su misma apariencia, le impide el paso acusándole de impostor, arguyendo que él, Mercurio, es Sosias, dado que tiene toda su apariencia, como Sosias mismo debe reconocer, por lo cual es llevado a concluir, consternado y a fuerza de golpes, que él mismo no puede ser Sosias. El informe de lo ocurrido del verdadero Sosias a su señor Amphitryon en el puerto, y su imposibilidad de hablar con Alcmena, le suponen otro ración de castigo físico al pobre Sosias. Cuando por fin Amphitryon llega a casa, al alba, se sorprende de que su esposa no muestre la alegría esperada por el reencuentro. La sorpresa se convierte en asombro cuando Alcmena alega que ya conoce todos los pormeroses de su victoria, porque él mismo se los contó en la noche de amor por el

³ Fernando Doménech, en su contribución a este volumen, pone de manifiesto, por ejemplo, la preferencia por el melancólico en el teatro español del siglo XVIII. Su demostración de la existencia de un estereotipo, una pose, para indicar este estado -la mano apoyada en la mejilla, mientras se está sentido a dos velas-, ayuda a entender la necesidad sentida por los actores para encontrar un modo de expresión auténtica, como veremos en la siguiente sección, más allá de este tipo de estereotipos codificados.

⁴ La contribución de Eduardo Pérez-Rasilla en este volumen consigna desarrollos recientes de este modo de hacer teatro, en el que, no obstante, permanece la dimensión expresiva, aunque ya no como expresión de la vida de un sujeto.

reencuentro recién acontecida. Estas revelaciones, y las del verdadero Sosias respecto al doble encontrado y las dudas sobre su propia identidad, llevan a Amphitryon a concluir que se ha producido un engaño y que su mujer es adúltera. Su decisión de matarla se ve aplacada por la intervención de Júpiter, quién le revela lo sucedido: Amphitryon, tanto como Alcmena, han sido engañados por los dioses, y contra eso no se puede hacer nada, más que resignarse y aceptar el fruto engendrado. El mensaje es que los hombres son títeres de los dioses, y tienen que conformarse con su destino.

Según las diferentes versiones el número de personajes y los detalles de la historia cambian, como cambia el peso dramático de los episodios, y la intención cómica, centrada en Sosias (de Molière, Dryden), o trágica, centrada en Alcmena (von Kleist). Por ejemplo, Molière introduce el personaje de La Noche, colaboradora de los planes de Júpiter, que la prolonga durante tres días para poder disfrutar intensamente de Alcmena (y dada la dificultad de concebir un ser excepcional como Hércules), manteniendo a raya de este modo, en el puerto, a su marido, a la espera de que se haga de día para llegarse por fin a su casa. Molière y Dryden acentúan el protagonismo cómico de Sosias, introduciendo también para él una esposa, que acaba en manos de Mercurio, duplicando la relación de Júpiter con Alcmena. Von Kleist enfatiza la situación dramática de Alcmena, como principal víctima del engaño, y le lleva a plantearse dudas sobre si se trata o no de su marido. Del mismo modo, cada montaje se enfrenta a la cuestión de cómo conseguir que la indiscernibilidad de los dobles sea convincente para los personajes, pero no genere confusión en el público.

En cualquier caso, creo que es un buen ejemplo de que no es posible contar la historia sin aludir a las emociones que van sintiendo cada uno de los personajes, a raíz de lo que van diciendo y haciendo ellos mismos y los demás, sea amor o celos, orgullo o rabia, asombro o alegría, desprecio o piedad, y por las propias reacciones emocionales de cada uno de los personajes en su interacción con los demás. Pero hay además un sentido profundo de la comedia, que solo puede alcanzarse si el espectador reconoce tales reacciones emocionales como apropiadas al drama representado, que en este caso tiene que ver con la cuestión de la identidad personal, puesta de manifiesto por la circunstancia extraordinaria de la intervención de los dioses, que hace que casi nadie sea quien parece ser, hasta el punto, tragicómico, en que Sosias llega a la conclusión que no es quién creía ser, porque hay otro individuo con todas sus marcas de singularidad: apariencia, recuerdos, cobardías, deseos,...

Quizá conviene recordar, en este punto, la complejidad que encierran las emociones, frente a otros estados afectivos más simples, como los estados de ánimo. En una emoción típica, podemos distinguir los siguientes componentes: una situación percibida, una valoración implícita de esa situación, el nivel de la activación fisiológica, el sentimiento subjetivo sentido, la dimensión expresiva, y el componente motivacional, de predisposición a actuar de una determinada manera. El elemento crítico en una emoción es la valoración implícita, y un gran debate enfrentó en la teoría de las emociones a quienes acentuaban la dimensión cognitiva de la valoración (las creencias y valores asumidos por el sujeto), frente a quienes afirmaban su carácter visceral y obligado. Existe un cierto consenso en la actualidad en el sentido que el procesamiento de las situaciones sigue una vía rápida, que conecta nuestro sistema perceptivo con el sistema límbico de modo directo, y una vía no tan rápida, que permite un procesamiento cognitivo de esa situación percibida, que puede interactuar con esa respuesta valorativa configurada en nuestro sistema límbico, inhibiéndola o amplificándola. En cualquier caso, es este aspecto compulsivo, de orientación rápida respecto a lo percibido, el que desencadena los cambios fisiológicos, expresivos y motivacionales de modo inmediato, no reflexivo, aunque esas respuestas rápidas puedan ser moduladas por consideraciones inmediatas.

Para ejemplificar estos componentes de la experiencia emocional, el *Amphitryon* nos ofrece todo un abanico de posibilidades. Pero si nos concentramos en el descubrimiento del adulterio de Alcmena por parte del general tebano, que da lugar a una valoración bastante negativa de la situación por su parte, no solo por la humillación que supone (dadas las creencias de la época al respecto, todavía ampliamente compartidas), sino por el engaño con que ha sido perpetrado, y la sospecha de la implicación de Alcmena en tal engaño. Esta valoración se manifestaría subjetivamente como un sentimiento de rabia y humillación, y desde el punto fisiológico, implicaría una pronunciada descarga de adrenalina, acelerando su ritmo cardíaco, dilatando sus pupilas, y cambiando la conductancia eléctrica de la piel. El sentimiento de rabia y humillación por lo ocurrido encuentra expresión pública en su cara desencajada, sus gritos de desesperación, y sus movimientos y gestos agitados (es decir, la expresión abarca a la cara, la voz, el gesto y el movimiento corporal). Y le predispone a actuar contra el engañador, en busca de venganza. Esta reacción emocional resulta apaciguada por el descubrimiento que el engaño se ha originado por la intervención divina -es decir, la dimensión cognitiva

modula la reacción primaria en este caso-, que debe regirse por otros criterios de valoración (una consideración que nos resultará quizá poco convincente). En cualquier caso, es suficiente para demostrar la inocencia de Alcmena, víctima asimismo del engaño, y por tanto, no culpable propiamente de adulterio, a pesar del temor inicial a que lo fuera, y a pesar del fruto engendrado. Este reconocimiento induce en Amphitryon un nuevo estado psicológico, de conformidad con su destino, lo que lo convierte en un claro precedente de San José.

El eje central de esta compleja estructura psicológica que son las emociones se encuentra en la valoración implícita: rápida, automática, guiada por elementos simples pero de gran fuerza psicológica, en lugar de una reflexión ponderada y fría. En algunas emociones, las consideradas básicas -sorpresa, miedo, alegría, tristeza, asco o disgusto, enfado o rabia, desprecio-, esa valoración depende del potencial impacto, positivo o negativo, de la situación en el sujeto. Pero todo un conjunto de emociones, las emociones morales, depende de la valoración de nuestra relación con otras personas: envidia, humillación, orgullo, vergüenza, culpa... En este caso, la dimensión valorativa encierra un componente normativo de carácter ético, que puede no ser compartido, o socialmente dominante. No es el caso del adulterio, cuya valoración seguimos compartiendo como algo reprochable, como motivo de culpa (o vergüenza, según el reproche es autodirigido o público). Pero esta variabilidad normativa puede verse precisamente en el caso de Sosias: es su reacción emocional ante el hecho de encontrarse con alguien con su misma apariencia la clave de la comicidad de la historia. Su sorpresa y turbación ante algo tan totalmente inesperado como un "sosias" equivalente, y su incapacidad para afirmar su propia identidad, nos resulta incongruente como espectadores, y en esta medida, y esta situación percibida nos lleva a sentir la comicidad. En la medida en que éste es el efecto buscado por el autor y por la representación, ésta puede considerarse exitosa.

Para ello, los actores deben ser capaces de representar como espontáneas, reacciones que han sido ensayadas, para resultar convincentes a la audiencia. Deben ser capaces de expresar -con la voz, el gesto, el rostro, el movimiento- lo que el personaje siente, y debe actuar de forma coherente con los demás. De ahí la importancia de darse cuenta del doble nivel en que se desarrolla la representación de las emociones: a nivel de los personajes, y a nivel de la historia en su conjunto. En el primer nivel, los personajes deben ser psicológicamente consistentes, reconocibles, identificables, con continuidad

psicológica sobre lo que sabían y saben, querían y quieren, valoraban y valoran, entre sus motivos y sus actos; aun en el caso de la representación no naturalista (personajes prototípicos, exagerados o caricaturescos, como en la comedia dell'arte), deben resultar genuinos y no afectados: en la medida en que todo ello depende de la expresión, ésta resulta fundamental en la construcción de los personajes, de cara a la eficacia de la representación. En el segundo nivel, la audiencia debe poder reconocer la coherencia global del modo en que los personajes interaccionan, y seguir el modo en que el desarrollo dramático va afectando a cada personaje, y al mismo tiempo, valorar la congruencia de estas interrelaciones y su efecto conjunto. Dicho de otro modo, no es suficiente reconocer lo que está expresando un personaje; es preciso también valorar si esa actitud es apropiada a las circunstancias de la trama, a las actitudes de los demás personajes, a lo que va ocurriendo.

Como ilustración del primer nivel, por ejemplo, tenemos que Alcmena satisface los deseos de Júpiter porque no sabe que es Júpiter, porque cree que es Amphitryon, por lo que no puede considerarse un adulterio querido o consentido. Respecto al segundo, esperamos que Júpiter, como responsable final del embrollo, haga lo preciso para no dejarla en mal lugar. No entenderíamos un final en el que Alcmena reconociera haberse dado cuenta de la impostura, o en el que Júpiter la acusara falsamente de complicidad en el engaño y acabara víctima de la venganza de Amphitryon. El final de una obra no es una coda, un añadido, sino la resolución de la trama, del conflicto planteado. Debe resultarnos necesaria, coherente con el desarrollo de la acción y los personajes, como veremos, para que la obra nos resulte valiosa.⁵ En este caso, la clave es la comicidad de la situación, que resulta tanto del hecho que la audiencia dispone de un conocimiento que los personajes no tienen, como de la congruencia de la trama, en base a nuestra expectativas sobre la conducta humana (cómo podemos ser engañados, qué debe ocurrir cuando descubrimos que lo hemos sido, por qué alguien puede tratar de engañar, de qué modo puede llevarse a cabo el engaño,...), así como la ingenuidad o estupidez, de las

⁵ Un ámbito donde esta consideración no parece tomarse lo bastante en cuenta, por desgracia, es en el contexto de la renovación teatral de las representaciones operísticas: con excesiva frecuencia los directores de escena se permiten cambios que afectan de raíz al sentido de la obra, en lugar de conseguir la actualización de ese sentido, como se pretende. En algunas ocasiones, no obstante, la obra original parece carecer de un final satisfactorio, como es el caso del *Così fan tutte*, de Mozart, donde tras descubrirse el engaño de los chicos y la infidelidad de las chicas (aunque no sin grandes esfuerzos de seducción en el caso de Flordeligi), cada oveja acaba con su pareja anterior como si nada hubiera ocurrido; como si el acierto de Don Alfonso sobre lo que acabaría ocurriendo, no tuviera consecuencias sobre la posibilidad de mantener una relación amorosa (Williams, 2006, cap. 5).

reacciones de algunos personajes, frente a lo esperable (en este caso, Sosias es la víctima inmediata, la pieza clave de la comicidad, por el modo en que acepta, por la elocuencia de Mercurio, que él, Sosias, no es Sosias, porque hay otro con su apariencia).

Así, pues, la audiencia debe reconocer las emociones representadas al menos en estos dos niveles: en la comprensión de cada personaje individual, y en relación al ajuste dramático de estos personajes entre sí. Para ello, la audiencia debe ser capaz de identificar a cada personaje, y esta es la razón de que la representación del *Amphitryon* presenta un reto especial, dado que debe haber dos parejas de personajes indistinguibles en escena, pero al mismo tiempo distinguibles por la audiencia, para que la trama pueda ser captada. La estrategia de aceptar la indiscernibilidad de Sosias y Mercurio, recurriendo a actores gemelos o caracterizados para que resulten indistinguibles, puede resultar inferior a la de limitarse a una semejanza en la caracterización (vestuario, gestos), dejando a la simplicidad de Sosias la correspondiente candidez de aceptarla como identidad. En cambio, la indiscernibilidad de Júpiter y Amphitryon no juega el mismo papel, puesto que no da lugar a dudas sobre quién es quién, ya que no aparecen juntos en escena hasta el final.

En estos dos niveles, la audiencia debe ser capaz de reconocer las emociones expresadas y su interrelación con la acción de los personajes, gracias a la creación del personaje que realiza el actor y al montaje, pero hasta el momento no hemos considerado su propia implicación emocional en la representación, más allá de captar la comicidad de la situación representada (incluyendo el modo en que los actores expresan los estados psicológicos de los personajes). Pero, como veremos, podría ocurrir que la capacidad de la audiencia para reconocer las emociones representadas dependiera de "resonar" de algún modo a ellas.

Finalmente, creo que hay que considerar un tercer nivel de procesamiento emocional de la audiencia, en este caso no implicado necesariamente, aunque posible: el de la valoración de la propia respuesta emocional, en una especie de autoreflexión, que puede generar asimismo una respuesta emocional de segundo nivel. Así, por ejemplo, uno puede darse cuenta de que está sintiendo compasión por un personaje tiránico y desconsiderado que no es merecedor de ella, o se da cuenta de que se ha alegrado de sus desgracias, o que ha sentido envidia, una envidia censurable; esta conciencia puede dar lugar a una nueva emoción rectificadora, o por el contrario, a la satisfacción de ver que

uno reacciona de acuerdo a sus valores. En cualquier caso, se trata de una dinámica emocional inducida cognitivamente, cuando evalúa sus respuestas emocionales en relación a las propias ideas sobre el tipo de persona que uno aspira a ser.

Hasta aquí nuestra consideración de los diversos modos en que las emociones están involucradas en el teatro, y su compleja naturaleza psicológica. Es el momento de tratar de responder nuestra pregunta de partida: ¿cómo es posible que las emociones representadas nos conmuevan, nos involucren del modo en que lo hacen en el caso del teatro, sabiendo como sabemos, que no son reales, que lo que vemos es una representación, que los actores no son los personajes, que es a quién va dirigida nuestra empatía? Dicho de otro modo, ¿por qué las emociones ficticias nos resultan tan poderosas psicológicamente, hasta el punto de poderse comparar a las que se activan en la interacción humana efectiva?

3. Ficción, expresión y reacción emocional

Para responder a esta cuestión, creo que la clave consiste en apreciar que la experiencia teatral involucra dos capacidades psicológicas complejas: la función simbólica y la denominada “teoría de la mente”, o capacidad de reconocer y atribuir estados psicológicos, de ver a los demás como sujetos. La función simbólica se refiere a esta capacidad de poner en suspenso las características efectivas de un objeto y situación, para otorgarles otras imaginarias. En la infancia, se manifiesta por vez primera en torno a los 18 meses, con el juego simbólico, cuando un plátano puede ser un teléfono, o un micrófono, o un puñal, y con la pantomima, que nos permite reproducir acciones fuera de contexto con un sentido comunicativo. Y se despliega en nuestra capacidad general de utilizar símbolos, entidades que están en lugar de otra cosa en algún sentido, que a la que representan. La capacidad de comprensión psicológica, por su parte, nos permite reconocer y atribuir emociones e intenciones en configuraciones corporales expresivas particulares, y suele considerarse madura cuando se alcanza la capacidad de atribuir creencias falsas: la capacidad de reconocer que la perspectiva epistémica que tiene el otro de la situación es diferente de la propia (por ignorancia o error).

Esta segunda capacidad, de reconocimiento y atribución de estados psicológicos, se basa en la dimensión expresiva que tales estados implican, particularmente las

emociones, como ya hemos señalado, pero también las conductas intencionales, en el contexto en que se producen. De hecho, hay buenas razones para afirmar que esta dimensión expresiva de las emociones evolucionó por su función comunicativa, y por tanto, en interdependencia con la capacidad de ser reconocidas, a la luz de los cambios anatómicos en la configuración muscular de la cara (Fridlund, 1994), y en la aparición de la esclera ocular (Yáñez, 2011), que caracterizan la evolución homínida; es decir, cambios en la capacidad de expresar diferencialmente el estado emocional, para hacerlo más fiablemente reconocible. Esto es especialmente claro en el caso de las llamadas emociones básicas (alegría, tristeza, asco, miedo, desprecio y rabia), que parecen contar con una expresión facial específica y universal, compartida y reconocible por todos los humanos (Ekman, 1992). Otras emociones pueden ser culturalmente más variables, y depender de una estructura narrativa prototípica, pero en todos los casos la atribución emocional va más allá del reconocimiento del tipo de emoción expresada, para incluir también su componente intencional: aquel aspecto de la situación al que se reacciona (aquello a lo que se tiene miedo, aquello por lo que uno se alegra), y cuya especificación depende del contexto, de lo que ha estado ocurriendo, del modo en que se ha entendido el desarrollo de la acción.

En la medida en que estas configuraciones expresivas -faciales, gestuales, vocales- pueden controlarse voluntariamente, esta función comunicativa de la expresión emocional abre, además, dos tipos nuevos de conducta expresiva, relevantes para la posibilidad misma del teatro: la posibilidad de inhibir la expresión de lo que uno siente, y la posibilidad de fingir la expresión de una emoción sin sentirla realmente, en ausencia de la estructura psicológica y de la activación psicofisiológica correspondiente. Pero esta inhibición y este fingimiento no son algo fácil o simple, y en muchos casos somos capaces de detectar estos casos "controlados" como inauténticos o no espontáneos: a la inhibición pueden escapársele "microexpresiones": breves revelaciones de la emoción efectivamente sentida, que podemos detectar a pesar de su fugacidad; del mismo modo, la expresión fingida puede resultarnos falsa, inauténtica, forzada: así es como detectamos desde las lágrimas de cocodrilo a sonrisas forzadas, desde rabia fingida a expresiones de cinismo o hipocresía (Ekman, 2009).

De este modo, el teatro puede verse precisamente como la institucionalización de este doble juego de posibilidades de ficción: de juego simbólico, y de fingimiento emocional dentro del juego simbólico mismo. Según una influyente teoría estética (Walton, 1990),

el arte representacional se basa en esta primera capacidad para pretender que algo, o alguien, es otra cosa, para verlo en lugar de lo que representa realmente. El objeto representacional (en el caso de las artes visuales), o la propia representación (en el caso de artes performativas) constituye un “prop”, un facilitador para que artista y audiencia desarrollen su juego simbólico, tomen ese elemento por otra cosa: al actor por el personaje, a la ventana pintada en la escena como la ventana del edificio, a la espada de madera por una espada de filo mortal,... Desde este punto de vista, la paradoja de la ficción encuentra la solución en el reconocimiento que, efectivamente, la audiencia no cree realmente que esté ocurriendo algo peligroso, cuando reacciona con miedo, sino que “juega a” que hay algo peligroso y su reacción emocional forma parte de seguir el juego; no obstante, esta reacción no constituye propiamente una emoción genuina, normal y corriente. La prueba de ello, en opinión de Walton, cabe encontrarla en que la reacción emocional de la audiencia no da lugar al componente motivacional correspondiente: nadie siente el impulso de escapar de aquello que supuestamente origina el miedo, o de atacar al ofensor. Según esta teoría, entonces, nos involucramos emocionalmente con una representación como parte de un juego simbólico, y por tanto, las emociones no son genuinas, sino parte de este juego en que pretendemos ser otros.

Esta teoría ha sido criticada básicamente por una cuestión: a diferencia de la participación en el juego simbólico, que es voluntario, las respuestas emocionales de la audiencia no son eligibles, no dependen de una actitud explícita de pretender que algo es otra cosa, y se experimentan a nivel fenoménico y psicofisiológico con la misma fuerza y vivacidad que las de la vida cotidiana (los pelos se ponen de punta, las pupilas se dilatan, el corazón se acelera, las lágrimas no son de cocodrilo,...). Esta defensa de lo genuino de las emociones sentidas requiere por tanto encontrar un modo de justificar la creencia en la realidad de lo representado, y quienes adoptan esta posición ante la paradoja de la ficción acaban postulando que lo que desencadena la reacción emocional es la consideración de la posibilidad de existencia de lo representado, que lleva a una ontología ampliada con entidades ficticias (Carroll, 1990), o la existencia de una contrapartida posible en la realidad a esas situaciones ficticias (Currie, 1990). Según este punto de vista, nos involucramos emocionalmente con una representación porque consideramos que lo que se representa podría ocurrir efectivamente.

En mi opinión, esta discusión se basa en un supuesto de partida erróneo –que la reacción emocional depende críticamente de la creencia en la realidad de lo

representado para que pueda tener sentido- se basa en una concepción cognitiva de las emociones que, como hemos visto en la sección anterior, concibe la valoración implícita que origina la emoción en términos cognitivos. Además, privilegia injustificadamente las emociones fácticas (las que presuponen que algo ha ocurrido), frente a las actitudinales: aquellas cuyos objetos son imaginarios. Es decir, no hace falta estar en un contexto de ficción para temer que pueda suceder algo (es decir, que sabemos que no es el caso), sentirnos angustiados por un futuro incierto (precisamente por no saber lo que va a ocurrir), o que podemos sentirnos culpables por algo que no ha ocurrido (pero que podríamos haber hecho que ocurriera). Además, como señalamos entonces, el proceso de activación emocional debe verse dinámicamente, iniciado en primer lugar de modo involuntario y modulado posteriormente una vez la cognición entra en juego.

Por otra parte, la teoría de Walton no distingue suficientemente entre la situación del actor, que sí es protagonista del juego de ficción, y trata de interpretarlo del modo más convincente posible aprovechando las posibilidades de fingimiento emocional en el contexto del propio juego de ficción (como veremos con más detalle a continuación), y la situación de la audiencia, que reacciona a la propia representación. Diría que en el caso de la audiencia la respuesta emocional a lo representado se desencadena de modo involuntario, como parte de la ilusión de realidad que le proporciona la propia fuerza de nuestra involucración espontánea con la representación, lo cual nos lleva a asumir implícitamente la realidad representada, aunque explícitamente seamos conscientes de que se trata de ficción. En resumen, el teatro, cuando es valioso, crea una ilusión de realidad en la audiencia (distinta de la experiencia del intérprete, que debe mantener la disociación entre representante y representado) de un modo socialmente formalizado: un contexto de suspensión de las características primarias de los que intervienen (los actores), y la atribución de la trama psicológica que presentan a los personajes que representan. Es cierto que en algunos casos el mecanismo teatral se ha dirigido a diluir su carácter de representación, para acentuar su verosimilitud documental, pero en la medida en que se presenta en un contexto institucional específico, el público sabe que se trata de una representación, y puede distinguir entre actor y personaje, entre realidad y ficción. El fingir emocional se pone de este modo al servicio de la ficción teatral (o cinematográfica).

Este planteamiento supone distanciarse claramente de los enfoques semióticos, que conciben las obras de arte como texto y la actividad del espectador como “lectura”,

como interpretación basada en un código compartido. Es cierto que a veces es posible encontrar en el teatro ejemplos que avalarían el interés de una posición semejante⁶, pero en general, el espectador no atiende a la representación teatral como el despliegue de un código simbólico, sino como un espacio virtual de interacción humana, que debe ser entendido desde el plano de nuestras capacidades psicológicas (McConachie, 2008). Así, el punto crítico resulta ser la explicación de nuestra involucración emocional interactiva involuntaria como parte de la ilusión de realidad del mundo representado. El modo básico en que reconocemos emociones en los demás no es desde un punto de vista externo a la acción, sino que se trata de una capacidad interactiva: cuando vemos una emoción representada, sabemos de qué emoción se trata y si es apropiada a las circunstancias, en gran parte, por el tipo de respuesta emocional que nos genera⁷. Del mismo modo, el engaño expresivo es detectado a este nivel interactivo, no por reflexión o inferencia (por saber que se trata de un actor). Y ello, aun en el contexto del “juego simbólico” en el que el teatro nos introduce, donde el fingimiento expresivo se presupone y se espera como un componente valioso de la representación.

Me gustaría añadir que esta propuesta se distingue de una influyente teoría sobre nuestra capacidad de comprensión de los demás como sujetos psicológicos, vinculada al descubrimiento de las neuronas-espejo: unas estructuras corticales en el córtex premotor que se activan tanto cuando realizamos determinado movimiento como cuando lo vemos ejecutado por otro (Iacoboni, 2008; Rizzolatti & Sinigaglia, 2008). Según el modo habitual de aplicar este descubrimiento al nivel de la teoría de la mente, atribuímos emociones y otros estados psicológicos por un proceso de simulación y proyección: consideramos que los demás sienten lo que experimentamos nosotros mismos, en una especie de resonancia proyectiva (Goldman, 2006). A mi modo de ver, esta teoría tiene la inaceptable consecuencia de que debemos sentir lo mismo que atribuimos al otro, lo cual es posible pero excepcional: con mucha mayor frecuencia, la respuesta emocional de la audiencia no tiene por qué ser idéntica a la que reconoce en la expresión: la rabia de Amphitruon puede movernos a risa, o conmovernos la sorpresa de Sosias, o irritarnos la alegría de Mercurio por el éxito de su engaño, etc. La teoría de la

⁶ De nuevo, resulta oportuno el ejemplo del estereotipo del melancólico, que pone de manifiesto la contribución de Domènech en este volumen.

⁷ Denomino “perspectiva de segunda persona” a este modo básico de interactuar psicológicamente. Ver Gomila (2002; 2010).

segunda persona, por el contrario, explica la comprensión intencional como basada en el reconocimiento de la dimensión expresiva en primer lugar, en un contexto interactivo, y reinterpreta los resultados de la neurociencia en términos del modo en que el cerebro codifica nuestras expectativas de interacción.

Dado el énfasis del curso en la representación de la emociones, creo que esta perspectiva psicológica complementa el sentido de las dimensiones emocionales en el teatro que hemos distinguido en la sección anterior. Además, nos sugiere respuestas a dos cuestiones relacionadas: nos permite entender porqué la ficción teatral resulta más vívida que la literaria; y además, nos aclara el sentido de la búsqueda de una técnica en la representación actoral en busca de mayor efectividad expresiva. En relación a la primera cuestión, la mayor vivez del teatro visto frente al leído (o frente a la ficción narrativa), su mayor poder de conmover, estamos en condiciones de ir más allá del tópico de que una imagen vale más que mil palabras. En el caso del teatro representado, nada puede darse por supuesto, o quedar implícito, en el proceso de comprensión, como sí puede ocurrir en el caso de la lectura del texto. Aun tomando en cuenta las acotaciones, el texto teatral nos presenta una trama básicamente a partir de lo que dicen los personajes, sus entradas y salidas, y una descripción general del escenario, pero no detalla todos sus movimientos, todas sus miradas, todos sus gestos. La representación teatral, en cambio, nos presenta individuos concretos en interacción en toda su complejidad y detalle, en toda su particularidad. Nuestro modo de enfrentarnos a esos particulares, aun sabiendo que se trata de una representación, es el modo normal de involucrarnos en la acción de los demás, y es así como se genera la ilusión de realidad.

De nuevo, podemos ilustrarlo con el *Amphitryon*: no es lo mismo leer sobre dos personajes que se describen como indiscernibles (y que si no aparecen al mismo tiempo, podemos no saber de cuál de los dos se trata), que verlos simultáneamente en escena. De hecho, cada nueva versión de la obra ha acentuado más la importancia del personaje de Sosias y su interacción con Mercurio, como base de la trama, y también de la comicidad de la historia, en detrimento del papel de *Amphitryon*. Ver dos personajes indistinguibles, uno de los cuales acaba por no saber quién es al encontrarse a otro con su misma apariencia, va contra nuestras expectativas de singularidad individual, y además de turbador⁸, es perfecto para generar malos entendidos (el uso de gemelos se

⁸ Un aspecto especialmente aprovechado por Tadeusz Kantor en sus obras, especialmente en *Wielope*, *Wielope*, gracias a los actores gemelos de su compañía.

ha convertido en un género en sí mismo). Vemos en el actor al personaje como individuo, de una forma más vívida que a través de una descripción verbal; o por decirlo en términos en boga en el ámbito de las ciencias cognitivas, lo vemos corporeizado.⁹

Finalmente, la segunda cuestión nos remite a la búsqueda de un método de interpretación teatral, para conseguir ese fingimiento convincente. El objetivo primario de los actores en el teatro occidental convencional consiste en conseguir una caracterización creíble del personaje.¹⁰ Ello requiere crear un individuo particular, con su modo de hablar y de moverse, de actuar, de sentir; requiere corporeizar al personaje. Los procesos que permiten al actor conseguir tal caracterización fueron objeto de descripciones mistificadas e incluso en algunos momentos predominaron formas de actuación gradilocuentes, manieristas, estereotipadas o con una exageración forzada e inauténtica. El esfuerzo por establecer un método de formación y preparación de actores se planteó en el siglo XX, por el impulso de Konstantin Stanislavski, que dio lugar a una tradición de directores siguieron y desarrollaron sus ideas (en algún caso, como el del Actor's Studio de Lee Strassberg, hasta el paroxismo).¹¹

El reto principal que plantea un rol teatral es el de "ser otro", a partir del texto. En "Un actor prepara" (Stanislavski, 1936), Stanislavski propone una serie de ejercicios y procesos para conseguirlo. Entre los conceptos de mayor impacto y relevancia que introduce está el de memoria emocional. Supone que la vida emocional no puede ser manejada conscientemente, y que la estrategia de fingir una emoción únicamente por medio de una pose facial, gestual o corporal, resulta amanerada y falta de autenticidad. Por tanto, su estrategia es indirecta: en tratar que la expresión resulte natural, gracias a la inducción de un estado congruente con el personaje. El modo de conseguirlo es asociando, durante los ensayos, lo que habría que expresar a una vivencia cuyo recuerdo oportuno dé lugar a esa expresión de modo convincente. Para Stanislavski no es necesario que esa vivencia haya sido efectivamente vivida por el actor: puede ser

⁹ Sobre el enfoque corporeizado en Ciencias Cognitivas, ver Gomila & Calvo (2008).

¹⁰ Obviamente, no es la única posibilidad. En el Wayang Purwa, el teatro de sombras javanés tradicional, la caracterización expresiva recae sobre los demás aspectos de la expresión: voz, gesto y movimiento, así como especialmente la música Sampak, que recurre principalmente en la aceleración del tempo y del ritmo para subrayar el carácter de la acción. En el teatro de máscaras, en cambio, una configuración facial estática se usa para representar metonímicamente la emoción correspondiente. Un teatro no expresivo sería el de las ceremonias, liturgias y rituales culturales en que habría aparecido inicialmente.

¹¹ Sobre Stanislavski, ver Blair (2006); sobre la influencia de Stanislavsky en la formación de actores a lo largo del siglo XX, ver Pitches (2006).

solamente imaginada. Es decir, durante los ensayos el actor debe imaginar un episodio personal congruente con el sentido de la acción que corresponde a su personaje, para generar un recuerdo emocional que pueda ser recuperado durante la representación, para conseguir una expresión "sentida", y no meramente superficial. Ante la dificultad del control voluntario directo de la expresión, Stanislavski propone una vía de control indirecta, a través de la imaginación de un episodio que pueda generar, de modo natural, la expresión apropiada a la situación.

En "Un actor prepara" encontramos un ejemplo especialmente dramático de este punto. En un ensayo, una actriz debe representar una escena en donde encuentra un bebé abandonado a la puerta de su casa y decide adoptarlo. Su interpretación de la escena asignada resulta especialmente conmovedora para toda la compañía, pero luego se nos revela que esa actriz perdió hace poco tiempo su bebé recién nacido. Su interpretación se ha basado en el recuerdo emocional de ese episodio de su vida, que da un significado especial a la situación imaginada en que podría llenar ese vacío creado por la muerte de su hijo con el bebé encontrado. Sin embargo, cuando se le pide que repita la escena, la actriz se bloquea y no consigue una interpretación tan convincente. Stanislavski, por boca del director de la escuela de teatro, señala la necesidad del trabajo del actor para domar su emotividad, a través del ejercicio, de modo que este proceso de imaginar para sentir, a través de la recuperación de un recuerdo emotivo, sea voluntaria. Así pues, Stanislavski es consciente de las dos dimensiones del control emocional que hemos reseñado. Por un lado, podemos esforzarnos en inhibir la expresión de nuestras emociones; por otro, podemos tratar de imitar las expresiones características de emociones que en realidad no sentimos. Ambas forman parte de la preparación del actor, cuya actividad consiste en una forma de juego simbólico que involucra en particular el fingir emociones. De su competencia va a depender que el espectador se conmueva con el drama representado, dado que su involucración va a depender de la autenticidad de la representación: de la medida en que el fingimiento no sea reconocido interactivamente como tal, a pesar de saber que se está fingiendo de todos modos.

Además, cada actor debe integrar su interpretación con la de los demás miembros de la compañía. Este es otro aspecto fundamental de la reflexión de Stanislavski, que rechaza el exhibicionismo supuestamente virtuosista de los divos del teatro de su época, que dirigían sus recitados al público en espera de su aplauso, en lugar de ponerlos al servicio de la representación colectiva. En "Un actor prepara", encontramos toda una serie de

indicaciones sobre la dirección de la mirada, sobre dirección de la atención en general, tanto de los actores como del público, y sobre la necesidad de que la coordinación de los personajes resulten natural y apropiada o la trama, no sobreaprendida, anticipatoria o rutinaria. En resumen, Stanislavski ejemplifica la conciencia de que la representación de las emociones en escena requiere de una técnica para ser máximamente efectiva en la involucración de la audiencia, e investiga los modos diversos de conseguirlo.

4. La paradoja de la tragedia

Hasta aquí, hemos tratado de distinguir la complejidad de las emociones representadas y los mecanismos psicológicos implicados en su reconocimiento y reacción emocional por parte de la audiencia. Nos queda una última cuestión por tratar que conecta con ambas: la denominada "paradoja de la tragedia". La paradoja de la tragedia, planteada inicialmente por Aristóteles en la *Poética*, radica en que encontramos placer estético en la contemplación de una obra que representa dolor, tristeza y muerte: ¿cómo es tal cosa posible? La propia experiencia emocional del espectador suele involucrar emociones negativas como respuesta a los hechos representados, como piedad, horror o lamentación, y aun así, se encuentra placer en este tipo de representación. ¿Cómo podemos explicarlo? Nótese que se trata de algo más específico que la paradoja de la ficción, que se plantea a raíz de la aparente incongruencia entre los diversos tipos de emociones que parecen elicitarse en el caso de la tragedia (la comedia, según este planteamiento, no resulta problemática: es obvio encontrar placer en lo que nos hace reír).

En el capítulo 6 de la *Poética*, Aristóteles parece sugerir una respuesta a esta paradoja: la experiencia teatral, en el caso de la tragedia, es "catártica". Aunque la exégesis no se ha puesto de acuerdo sobre cómo cabe entender la noción de "katharsis"¹², parece suponer purga y purificación, lo que sugiere un estado complejo, donde el placer estético resultaría de la experiencia moral derivada de las emociones negativas experimentadas en respuesta a la acción representada. No obstante, es motivo de discusión hermenéutica si la catarsis es de hecho el tipo de placer estético que genera la

¹² Algunos ejemplos de exégesis de la *Poética* de Aristóteles: Skulsky (1958), Schaper (1968), Golden (1973) Papanoustos (1978), Paskow (1983).

tragedia, o es más bien la causa del placer, o aquello que nos lleva a sentir placer (como parece sugerir más bien el capítulo 14 de la Poética). En cualquier caso, Aristóteles establece una asociación entre la experiencia emocional que la tragedia elicit y el tipo de placer estético que genera, que da lugar a la paradoja. Y su solución parece conllevar la conclusión de que el placer trágico es un placer sui generis.

Esta cuestión fue retomada en los inicios de la Estética filosófica moderna. En "De la tragedia", Hume formula el problema en el contexto de su sentimentalismo normativo, según el cual el juicio normativo, sea moral o estético, se basa en las reacciones de placer, en el caso positivo, y de dolor, en el negativo, que genera el objeto del juicio. Obviamente, este enfoque ofrece una respuesta inicialmente plausible para el caso de la comedia, pero convierte al juicio positivo respecto a la tragedia en una anomalía, un contraejemplo, más que una paradoja. La solución que Hume propone para afrontarlo consiste en introducir un nuevo elemento de análisis, lo que él llama la elocuencia de la representación, que permite establecer la posibilidad de la reversión de la respuesta emocional: el dolor experimentado por el espectador, por "simpatía" con el dolor representado, se transmuta en placer cuando el espectador competente, gracias a su sensibilidad al estilo artístico, a su gusto estético, reconoce la virtud de la forma de la presentación artística, de la que deriva su placer estético.

Lo que Hume propone, en el fondo, es que el espectador con gusto no reacciona emocionalmente a lo mismo que el espectador no educado: éste último responde empáticamente al dolor representado con piedad, mientras que el primero, el sensible, disfruta de la calidad de la representación. No obstante, esta descripción de la situación para evitar la paradoja (sin salirse del sentimentalismo estético) resulta insatisfactoria. Si fuera correcta, no habría lugar para la dualidad emocional, ni siquiera para la ambivalencia. Pero precisamente ésta parece ser el modo correcto de describir la situación: los espectadores de una tragedia experimentan tanto la tristeza o la piedad empática como la satisfacción estética ante la situación representada.

Una explicación alternativa ha sido propuesta más recientemente por Feagin (1983). En ella, se retoma la intuición de Hume de que la experiencia de la tragedia puede ser diversa, según cual sea el objeto intencional de la emoción. A diferencia de Hume, no obstante, Feagin entiende el placer derivado de la contemplación de la representación como una meta-respuesta, producida por reflexión en el espectador al darse cuenta de

sus reacciones empáticas primarias (tal como hemos distinguido al final de la sección segunda). Es decir, el espectador reaccionaría en primer lugar con piedad o desesperación en el nivel básico de respuesta emocional a la representación, y a continuación, al darse cuenta de su respuesta, se generaría un tipo de reacción emocional de segundo orden, que surge de la autoconciencia de las propias reacciones de dolor y piedad ante la contemplación del sufrimiento trágico; la satisfacción o el placer derivado de la contemplación de la tragedia, por tanto, no sería propiamente estética, sino derivada del reconocerse como una persona moralmente sensible, compasiva, en la medida que se reconoce uno mismo como capaz de reaccionar empáticamente al dolor de los demás.

Esta explicación resulta igualmente insatisfactoria. Este planteamiento requiere que se cumplan tres condiciones en las emociones experimentadas: contrariedad (emociones positivas y negativas), simultaneidad (al mismo tiempo), e intencionalidad (que unas, las positivas, tomen a las otras, las negativas, como su objeto intencional: que nos satisfaga el dolor o la piedad que sentimos ante lo representado). Ya hemos dado cuenta, en la segunda sección, de la posibilidad de meta-reacciones emocionales, en la segunda sección, que ejemplificamos con el caso en que, al darnos cuenta de que nos hemos reído de la desgracia ajena, o que hemos sentido piedad por la desgracia de un tirano, nos avergonzamos de nuestra reacción espontánea, y tratamos de bloquearla; o bien nos enorgullecemos de la reacción espontánea y la amplificamos. Del mismo modo, también podemos encontrar ejemplos de experiencias emocionales ambivalentes: de amor y celos, de envidia y resentimiento. Ahora bien, no está claro que estas tres condiciones puedan satisfacerse a la vez, como Feagin pretende: parece más bien, que cuando dos emociones simultáneas están relacionadas intencionalmente, deben ser del mismo tipo (positivas o negativas), y pero si son contrarias, como en los casos reseñados, se dan sucesivamente y no simultáneamente (la vergüenza por la burla detiene la burla). Lo difícil de la paradoja de la tragedia radica en que el placer estético y la emociones de empatía con el sufrimiento representado son simultáneas.

Creo que la salida a esta paradoja se encuentra más bien en tomar en consideración la distinción que hemos introducido en la segunda sección entre los dos niveles de la representación de las emociones en el teatro: por un lado, seguimos los avatares emocionales de cada uno de los personajes; por el otro, además, tomamos en consideración el “ajuste”, el encaje entre ellos, el modo, más o menos apropiado y

coherente, en que cada personaje reacciona a lo que lo que los demás hacen y sienten, al conflicto planteado. Trataré de argumentar que la paradoja de la tragedia pierde su halo enigmático cuando distinguimos nuestras respuestas emocionales en el curso de la representación a las emociones expresadas por los personajes en escena, de la emoción estética que podamos sentir al reconocer la coherencia, la necesidad, del desarrollo dramático que resulta de la interacción de los personajes. Según nuestro punto de vista, no hay una relación, ni causal ni intencional, entre estos dos planos de seguimiento emocional, sino que tienen objetos intencionales distintos: mi dolor por la desgracia de Edipo y mi admiración por la fuerza dramática de la historia de Sófocles, se centran en aspectos distintos de la representación (Packer, 1989). Además, esta perspectiva va más allá de la tragedia, nos permite distinguir, también en las comedias, este doble plano, de seguimiento de la serie de episodios, y de la coherencia global de la obra, posibilitando de este modo, también para este género, la posibilidad de una emoción estética genuina, independiente de lo que hayamos reído ocasionalmente.

Un modo de motivar esta propuesta consiste en partir de la consideración de una telenovela o un folletín, donde la respuesta buscada en la audiencia puede ser toda una secuencia de emociones, de la risa al llanto, de la ansiedad ante el suspense, al deseo que el bien triunfe. En este tipo de caso, no obstante, la trama suele ser simple y basada en esquemas repetidos, con personajes sin grandes complicaciones psicológicas y con conflictos primarios. El interés de estas obras se limita a proporcionar entretenimiento, al intensificar las emociones de la vida cotidiana. En aquellos casos donde encontramos valor artístico, se trate o no de tragedias, también se da esta dinámica emocional derivada del desarrollo dramático, pero además, reconocemos en la trama la ejemplificación de una dimensión humana universal, la articulación de un tipo genérico de conflicto humano. Al considerar el desarrollo de la trama, más allá de la secuencia de eventos, encontramos una necesidad intrínseca en el modo en que los personajes van interactuando, y reaccionando a su vez a sus interacciones, y tomando sus decisiones. Por así decir, reconocemos en el caso particular representado los condicionantes, capacidades y limitaciones, de la condición humana. De este reconocimiento se deriva el placer estético que sentimos en tales casos.

Otro modo de decirlo sería aludiendo al significado de la obra. En esta acepción, nos referimos al caso en que una obra remite a una situación humana que va más allá de lo representado. En *Otelo*, no vemos únicamente una historia de resentimiento y celos, de

las muchas que podemos encontrar en la prensa rosa, sino una ejemplificación general de los riesgos de la confianza ciega, de la fragilidad de la fuerza y el poder, del poder destructor de los celos, de la envidia como motivación para el daño,... El conflicto surge de la interacción de personajes que actúan según su coherencia psicológica interna para llevar al desastre. Del mismo modo, en *Amphitryon*, podemos distinguir también un significado, la ilustración de algún aspecto de nuestra condición, como es la naturaleza de nuestra identidad personal. No es específica de la tragedia, esta dimensión, sino vinculada al reconocimiento del valor genérico en la historia particular representada.

Así pues, en la medida en que vemos sufrir injustamente a un personaje, podemos sentir compasión o piedad hacia él. En la medida en que ese sufrimiento injusto forma parte de una trama en que otros personajes actúan de modo coherente con él, dentro del conflicto humano planteado, haciendo y sintiendo lo que sentimos que corresponde en tal circunstancia, podemos sentir placer estético ante la representación en su conjunto. De este modo, la obra proporciona un sentido moral a ese sufrimiento, una interpretación de en qué circunstancias ese tipo de mal puede darse, de qué depende, y hasta qué punto es evitable. De este modo, deja de ser una historia particular de unos personajes, para adquirir también una significación generalizada. Las relaciones entre los personajes, las opciones que cada uno de ellos contempla, los cursos de acción efectivamente seguidos, y sus patrones de interacción emocional, se presentan con la fuerza de la inevitabilidad del resultado final. Por supuesto, el patrón global de significación, de interpretación moral, puede variar según el contexto cultural: si en el *Amphitryon* griego y romano, el destino está establecido por los dioses, en el *Amphitryon* de Von Kleist es la constricción de las relaciones sociales la que delimita el curso de la acción, y en las versiones contemporáneas, el deseo inconsciente o una ética de la responsabilidad.

En resumen, la paradoja desaparece cuando tomamos en cuenta el doble plano de consideración de las emociones representadas: a nivel de cada personaje y episodio, y a nivel de la trama en su conjunto. La emoción positiva de la tragedia aparece así como la satisfacción estética producida por la obra, como indicador de su valor artístico, y en esa medida, deja de ser exclusiva de la tragedia, para reconocerse en cualquier género teatral. Este respuesta tiene que ver con que la obra consigue transmitir lo ineluctable del desarrollo dramático, dado el conflicto planteado, y adquirir de este modo un significado moral, que va más allá de la historia particular presentada.

Bibliografía

Aristóteles, *Poética*.

Blair, R. (2006): Image and action: cognitive neuroscience and actor-training. En Bruce McConachie y F.E. Hart (eds.) *Performance and Cognition: theatre studies and the cognitive turn*. Londres: Routledge, pp. 167-185.

Carroll, N. (1990): *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.

Currie, G. (1990): *The Nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ekman, P. (2009): *Telling lies: clues to deceit in the market place, politics, and marriage*. 3ª Edición. Nueva York: Times Books.

-- (1992): "An argument for basic emotions", *Cognition and Emotion*, 6, pp. 169-200.

Feagin, S.L. (1983): "The pleasures of tragedy", *American Philosophical Quarterly*, 20, pp. 95-104.

Fridlund, A.J. (1994): *Human Facial Expression. An evolutionary view*. San Diego: Academic Press. (Trad. al castellano *Expresión Facial Humana: una aproximación evolucionaria*. Bilbao: Ed. Desclée de Brouwer, 1999.)

Golden, L. (1973): "The purgation theory of catharsis", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, pp. 473-479.

Goldman, A. (2006): *Simulating minds: the psychology, philosophy and neuroscience of mindreading*. Oxford: Oxford University Press.

Gomila, A. & Calvo Garzón, F. (2008): Directions for an embodied cognitive science: towards an integrated approach. En Francisco J. Calvo Garzón & A. Gomila (eds.): *Handbook of Cognitive Science: An Embodied Approach*. Amsterdam: Elsevier Publishers Limited, pp. 1-25.

Gomila, A. (2010): Musical expression and the second person perspective. En I. Alvarez, H. Perez & F. Perez-Carreño (eds.): *Expression in the Performing Arts*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 66-85.

-- (2002): La perspectiva de segunda persona de la atribución mental, *Azafea*, 1, pp. 123-138.

Hume, D. (1757): "Of Tragedy". En *Essays: Moral, Political and Literary*. Oxford, Oxford University Press, 1963.

Iacoboni, M. (2008): *Mirroring people: the new science of how we connect with others*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.

McConachie, B. (2008): *Engaging Audiences: a cognitive approach to spectating in the theatre*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- Morreall, J. (1985): "Enjoying negative emotions in fictions", *Philosophy and Literature*, 9, pp. 95-102.
- Packer, M. (1989): "Dissolving the Paradox of Tragedy", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47, pp. 211-219.
- Papanouostos, E.P. (1978): "The Aristotelian Katharsis", *British Journal of Aesthetics*, 17, pp. 361-363.
- Paskow, A. (1983): "What is Aesthetic Catharsis?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 42, pp. 59-68.
- Pitches, J. (2006): *Science and the Stanislavsky Tradition of Acting*. Londres: Routledge.
- Radford, C. (1975): "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?", *Proceedings of the Aristotelian Society*, supplementary volume 49, pp. 67-80.
- Rizzolatti, G. & Sinigaglia, C. (2008): *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*. Barcelona: Paidós.
- Schaper, E. (1968): "Aristotle's Catharsis and Aesthetic Pleasure", *Philosophical Quarterly*, 18, pp. 131-143.
- Shero, L.R. (1956): "Alcmena and Amphitryon in Ancient and Modern Drama", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 87, pp. 192-238.
- Skulsky, H. (1958): "Aristotle's Poetics revisited", *Journal of the History of Ideas*, 19, pp. 147-160.
- Stanislavski, K. (1936): *La preparación del actor*. Madrid, Ed. La Avispa, 2003.
- Walton, K. (1990): *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Williams, B. (2006): *On Opera*. New Haven: Yale University Press.
- Yáñez, B. (2011). *Morfología y función de la esclera humana: un análisis evolutivo*. Tesis presentada en el Máster en Cognición y Evolución Humana, Universitat de les Illes Balears.
- Zunshine, L. (2006): "Essentialism and comedy: a cognitive reading of the motif of mislaid identity in Dryden's Amphitryon (1690)". En McConachie, B. & Hart, F.E. (eds.) *Performance and Cognition: theatre studies and the cognitive turn*. Londres, Routledge, pp. 97-121.