

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Ciencias de la Información

Departamento de Periodismo III



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5314059435

LA COMUNICACION DE LAS EMOCIONES



José-Lorenzo García Fernández

Madrid, 1991

Colección Tesis Doctorales. N.º 351/91

© José-Lorenzo García Fernández

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía.
Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria.
Madrid, 1991.

Ricoh 3700

Depósito Legal: M-435-1992



La Tesis Doctoral de D.
..... José Lorenzo GARCIA FERNANDEZ

Titulada " LA COMUNICACION DE LAS EMOCIONES "

.....

Director Dr. D. ~~Felicisima~~ VALBUENA DE LA FUENTE ..
fue leída en la Facultad de CC DE LA INFORMACION

de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el día ¹⁶

de ABRIL de 19 ⁹¹, ante el tribunal
constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE José TALLON GARCIA

VOCAL ~~Aselmo~~ Manuel SUANCES MARCOS

VOCAL Enriqueta de LARA GUIJARRO

VOCAL Fernando GARCIA RODRIGUEZ

SECRETARIO Cristina PEÑA-MARIN BERISTAIN

.....

habiendo recibido la calificación de APTO CUM
LAUDE POR UNANIMIDAD

Madrid, a 16 de abril de 19 ⁹¹.

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

Autor: JOSE-LORENZO GARCIA FERNANDEZ

TESIS DOCTORAL:

LA COMUNICACION DE LAS EMOGIONES

Director: Dr. D. FELICISIMO VALBUENA DE LA FUENTE.
Catedrático de Teoría de la Información
Universidad Complutense de Madrid.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Ciencias de la Información
Departamento: PERIODISMO III
1.990

INDICE DE MATERIAS

	<u>PAG.</u>
INDICE DE MATERIAS	3
INTRODUCCION	15
 PRIMERA PARTE: TEORIAS SOBRE LA EMOCION. <hr/>	
CAP. I: <u>HACIA UN CONCEPTO DE EMOCION</u>	
1. <u>Definiciones</u>	19
2. <u>Pasión y emoción</u>	23
3. <u>Las pasiones en la historia del pensamiento clásico</u>	
4. <u>Filósofos griegos</u>	28
Heráclito y Pitágoras	
Empedocles	
Anaxágoras y Diógenes	
Hipócrates	
Platón	
Aristóteles	
Escuela estoica	
Séneca	
Epicuro	
Galeno	
5. <u>Los Padres de la Iglesia y Sto Tomás</u>	42
NOTAS CAPITULO I	53

CAP. II: APORTACIONES DE LA FILOSOFIA MODERNA AL ESTUDIO DE LAS EMOCIONES.

1. <u>René Descartes</u>	60
2. <u>Spinoza</u>	65
3. <u>David Hume</u>	70
3.1. División de las pasiones	71
3.2. Pasiones indirectas	72
3.3. Amor y odio	74
3.4. El amor y el odio en los animales	75
3.5. Causas de las pasiones violentas: algunas claves de la persuasión	76
3.6. Pasiones directas	79
4. <u>Jean-Paul Sartre</u>	82
4.1. Las teorías clásicas	83
4.2. la teoría psicoanalítica	86
4.3. La teoría fenomenológica de las emociones: ¿Un juego?	87
NOTAS CAPITULO II	90

CAP. III: CHARLES DARWIN; "LA EXPRESION DE LAS EMOCIONES EN LOS ANIMALES Y EL HOMBRE"

1. <u>Darwin</u>	95
2. <u>Antecedentes</u>	96
3. <u>Métodos de investigación</u>	98

4. <u>Principios generales de expresión</u>	101
4.1. Principio de los hábitos útiles asociados	101
4.2. Principio de la antítesis	105
4.3. Principio de la acción directa sobre el cuerpo de la excitación del sistema nervioso, con independencia de la volun- tad y del hábito	108
5. <u>Medios de expresión en algunos animales</u>	111
6. <u>Las emociones en los monos</u>	114
7. <u>Las emociones en el hombre</u>	118
7.1. Expresiones de sufrimiento y llanto en los niños	118
7.2. Decaimiento, ansiedad y pena	120
7.2.1. Dos ejemplos artísticos: "Laoconte" y "El descendimiento de la Cruz" ..	122
7.3. Alegría y risa	123
7.4. Amor, ternura: el origen del beso	126
7.5. Reflexión, meditación, resentimiento y determinación	127
7.6. Odio y colera	130
7.7. Desprecio, desdén, orgullo e impotencia ..	132
7.8. Sorpresa, asombro, miedo y horror	133
7.9. Atención centrada en uno mismo: timidez y sonrojo	135
8. <u>Recapitulación</u>	137
NOTAS CAPITULO III	139

CAP. IV: FISIOLOGIA DE LAS EMOCIONES

1. <u>Introducción</u>	146
2. <u>Estructura fisiológica del cerebro humano</u>	148
3. <u>Wilder Penfield: memoria y recuerdos</u>	150
4. <u>El cerebro como máquina de información: los hábitos</u>	153
5. <u>Regiones del cerebro relacionadas con la emoción: El sistema límbico</u>	154
5.1. Respuestas emocionales	155
5.2. Hipocampo y memoria	158
5.3. Respuestas físicas a la emoción: estrés y miedo	159
5.4. Mecanismos de la felicidad y el placer	162
6. <u>Teorías psicológicas sobre las emociones</u>	
6.1. La teoría periférica de William James-Lange	166
6.2. Críticas a la Teoría de James Lange	169
6.3. Reacción emotiva y adrenalina en Marañón	170
6.4. Influencia de Marañón: Modelos intermedios	177
NOTAS CAPITULO IV	181

CAP. V: EL LENGUAJE DEL ROSTRO

1. <u>Fisiognomía: repaso histórico</u>	185
Máscaras	
El rostro de Sócrates y de Hipócrates	
Leonardo da Vinci	

Della Porta
Arcimboldo
Charles Lebrun
Kaspar Lavater
Schopenhauer
F. J. Gall
Cesare Lombroso
Fritz Lange

2. <u>Los músculos del rostro</u>	196
3. <u>Aspectos de la configuración humana que proporcionan indicios sobre la personalidad; tipos constitucionales</u>	202
4. <u>La nariz</u>	206
5. <u>La frente</u>	210
6. <u>Las cejas</u>	214
7. <u>Los ojos</u>	218
7.1. Los ojos y la expresión emocional	223
8. <u>La boca</u>	231
8.1. Boca apretada	231
8.2. Pliegue comisural	233
8.3. La acción del músculo de la pesadumbre o triangular	234
8.4. El bucinador o músculo de las trompetas ..	235
8.5. El surco nasolabial	235
8.6. Los labios	236
8.7. La boca abierta	238

8.8. La risa	240
NOTAS CAPITULO V	244

SEGUNDA PARTE: APLICACIONES DE LA TEORIA DE LAS EMOCIONES A LA
COMUNICACION HUMANA.

CAP. VI: LAS EMOCIONES EN EL ANALISIS TRANSACCIONAL

1. <u>La estructuración del tiempo y los guiones vitales</u>	253
2. <u>El guión vital en acción: manifestaciones emocionales</u>	256
3. <u>La importancia de la observación. El contacto táctil y la terapia de grupo</u>	260
4. <u>La transacción del patíbulo y la risa</u>	265
5. <u>Tipos de protesta</u>	267
NOTAS CAPITULO VI	268

CAP. VII: LAS EMOCIONES Y LA COMUNICACION NO VERBAL

1. <u>La comunicación no verbal: definiciones, códigos y referentes</u>	272
2. <u>Utilidad de la comunicación no verbal</u>	277
3. <u>Funciones y clasificaciones de la C.N.V.</u>	280

4. <u>Exposición de afectos</u>	286
Sorpresa	
Miedo	
Disgusto	
Cólera	
Felicidad	
Tristeza	
5. <u>La universalidad de la expresión de las emociones</u>	292
6. <u>Paralenguaje</u>	297
6.1. Estados emocionales e identificación de personalidad	299
6.2. Ritmo, melodía y tono	301
6.3. Velocidad o tempo: El efecto Pygmalión ...	303
6.4. Volumen y claridad	306
6.5. Expresiones vocales y juicios sobre emoción	307
6.6. Paralenguaje y persuasión	310
6.7. Pausas y silencios	311
6.8. Clasificaciones sobre paralenguaje (Trager, Harrison, Poyatos)	313
7. <u>La C.N.V. y los estados emocionales del primer año de vida</u>	316
8. <u>Olores y emociones</u>	321
9. <u>El color: psicología y emociones</u>	326
9.1. Max Lüscher y el test de los colores	328
9.2. Categorías generales de los colores	332
10. <u>Emociones y tacto</u>	334

10.1. El tacto y el bebé	334
10.2. Tacto y relaciones humanas: Potencia y manipulación	336
NOTAS CAPITULO VII	340

CAP. VIII: LA C.N.V. Y LA EXPRESIÓN DE EMOCIONES EN EL LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO.

1. <u>La ventana Indiscreta de A. Hitchcock</u>	
1.1. Introducción	350
1.2. Ficha técnica	352
1.3. Sinopsis	353
1.4. Presentación de los personajes	354
1.4.1. Espacio fijo: "status" y ambiente social	354
1.4.2. Indicadores de ambiente y orienta- ción	354
1.4.3. Códigos de artefacto	355
1.4.4. Indicios: "Leit Motiv"	356
1.4.5. Música	357
1.5. Jeff habla por teléfono con su editor	358
1.5.1. Expresiones. Funciones de la C.N.V.	359
1.6. Jeff y la enfermera	361
1.6.1. Conducta táctil	361
1.6.2. Eje. Territorios del Yo	362
1.7. Primer encuentro entre Jeff y Lisa	363
1.7.1. Beso. Color. Señales vestuarias. Status	363
1.7.2. Proxémica. Gestos mímicos	365
1.8. Jeff observa movimientos sospechosos	367
1.8.1. Lenguaje de objetos: Ventana de Johari	367
1.8.2. Indicios. Expresión. Paralenguaje .	368

1.9. Entrevista de Jeff y su amigo detective ..	369
1.9.1 Ilustradores	369
1.10. Jeff mira con teleobjetivo	371
1.10.1. Lenguaje de objetos	371
1.11. Jeff y Lisa continúan en el apartamento ..	372
1.11.1. Tristeza	372
1.12. Jeff y Lisa preparan la estrategia final.	372
1.12.1. Emblemas	373
1.12.2. Funciones de la C.N.V.: Redundancia	373
1.12.3. Postura Eco	374
1.12.4. Emociones: Alegría y admiración ..	374
1.12.5. Miedo y estrés	375
1.12.6. Gestos primarios, señales, arte- factos	375
1.13. Jeff y Lars Thorwald	376
1.13.1. Paralenguaje. Distancia íntima ..	376
1.13.2. Terror. Dolor	377
1.14. Escena final: Lisa y Jeff	378
1.15. Epílogo	378
2. <u>El montaje cinematográfico y la expresión de emociones</u>	
2.1. Hitchcock y Kulechov	380
2.2. Griffith	381
2.3. Pudovkin y Eisenstein	383
3. <u>El rostro en el cine: Dreyer y Bergman</u>	
3.1. Dreyer	389
3.1.1. El estilo creativo: el rostro y los sentimientos	389
3.1.2. "Días Irae" (1.943)	392
3.1.2.1. Miradas, gestos y paralen- guaje	393



3.1.2.2. Merete y Ana antes del pre- dimiento de Marta de Herlof.	394
3.1.2.3. Martin y Ana en el bosque.	395
3.1.2.4. Ana lee un pasaje de la biblia	396
3.1.2.5. Relaciones Absalen y Ana..	397
3.1.2.6. El silencio como comuni- cación	398
3.1.3. "Ordet" (1.955)	399
3.2. Bergman	400
3.2.1. "En el umbral de la vida" (1.957)..	401
3.2.2. "El rostro" (1.958)	403
3.2.2.1. Actor moribundo	404
3.2.2.2. Vieja bruja	404
3.2.2.3. Director de la compañía ..	405
3.2.2.4. Portavoz de la compañía ..	406
3.2.2.5. Jefe de Policía	407
3.2.2.6. Oficial médico	407
3.2.2.7. Esposa-ayudante de Foltner	408
3.2.2.8. Señor y Sra. Egerman	409
3.2.2.9. Sirvientes de la casa	410
3.2.3. Epilogo	411
NOTAS DEL CAPITULO VIII	412
OBJETIVOS DE ESTA TESIS DOCTORAL	415
METODOLOGIA UTILIZADA	419
CONCLUSIONES	422
BIBLIOGRAFIA	427

FILMOGRAFIA Y OBRAS EN VIDEOTAPE	444
INDICE DEL APENDICE DE LAMINAS	449
INDICES TEMATICO Y ONOMASTICO	464
APENDICE DE LAMINAS	

"No me des lógica, dame emoción"

(Billy Wilder a su guionista I.A.L. Diamond)

INTRODUCCION

En este trabajo de investigación sobre las emociones nos vamos a encontrar con una primera dificultad: la delimitación de su campo de acción, su objeto y alcance. Resulta paradójico que tras más de cien años de lo que se ha venido en llamar investigación científica, es decir, casi exclusivamente psicológica --la publicación de la obra de Darwin "La expresión de las emociones en los animales y el hombre" en el año 1.873 (1) podría considerarse como el punto de partida de un planteamiento científico riguroso-- el concepto teórico de EMOCION aparece frecuentemente como algo todavía confuso y controvertido.

El psicólogo alemán Lothar Schmidt-Atzert en un reciente y sucinto trabajo (2) se refiere al hecho de que todavía en el año 1.954 Schlossberg afirmaba en un artículo que el terreno de las emociones era "caótico" en el sentido de "intrincada complejidad" y deficiente integración teórica". Hay muchas teorías sobre el tema que se ignoran o contradicen (3); sin embargo falta un concepto de emoción que goce aún de aceptación general.

Las emociones se refieren genéricamente a vivencias de la persona. Suelen ir acompañadas de ciertos cambios y reacciones fisiológicas y desembocan en un determinado comportamiento expresivo y comunicativo. Este aspecto comunicacional de la emoción, que no necesariamente conlleva la presencia de otras personas, es decir, que puede ser intrapersonal y referirse a todas las formas de pensamiento "evocativo" o "representativo" de un sujeto, será la columna vertebral de nuestro trabajo de investigación.

En la primera parte de la tesis, trataremos de ofrecer una síntesis rigurosa de la evolución del concepto de emoción a lo largo de la historia del pensamiento occidental, a través de las diferentes

aportaciones de los filósofos clásicos y modernos. Mas adelante profundizaremos en el ya citado libro "clásico" de Charles Darwin, y las líneas de pensamiento a que da lugar, para seguidamente centrarnos en el lenguaje del rostro al que consideramos como "piedra angular" de todas las emociones. Una vez que encontremos el "modelo" emocional, trataremos de aplicarlo al campo de: la terapia de grupo, el análisis transaccional, la comunicación no verbal, algunas culturas características, la expresión artística, la fotografía publicitaria de los medios de comunicación y el cine.

Creemos que los campos de aplicación práctica de la emoción solo han sido estudiados desde el punto de vista de la terapéutica psicológica y clínica. Es hora de hacerlo extensivo a otros campos y disciplinas. Esperamos contribuir con ello a mejorar las relaciones de comunicación interpersonal y evitar la manipulación de algunos medios de comunicación de masas. Asimismo, trataremos de formular algunas hipótesis de trabajo que nos permitan un mejor análisis y comprensión de la banda no verbal del lenguaje periodístico y de la narrativa, tanto literaria como filmica.

- (1). DARWIN, Charles. The expression of the emotions in man and animals. London, Watts Co. 1.934. (Las citas se referirán siempre a la edic. española de Alianza editorial. Trad. Tomás R. Fernández. 1.984)
- (2). SCHMIDT-ATZERT, Lothar. Psicología de las emociones. Barcelona. Herder. 1.985. (Edic. alemana de Verlag. Stuttgart. 1.981)
- (3). Op. cit. p. 9. En el año 1.978 Strongman presentó 28 teorías distintas, afirmando que se trataba únicamente de una selección.

PRIMERA PARTE

TEORIAS SOBRE LA EMOCION

CAPITULO I

HACIA UN CONCEPTO DE EMOCION

1.- DEFINICIONES

Arno Engelman, doctor en psicología por la Universidad de Sao Paulo, en su excelente trabajo Os estados subietivos: una tentativa de classificacao de seus relatos verbais (1) realiza, a nuestro juicio, un estudio casi definitivo acerca de la terminología que viene siendo utilizada, tanto en el lenguaje coloquial, como en el científico de filósofos e investigadores, con respecto al fenómeno de los estados emocionales y sus manifestaciones lingüísticas. De esta manera, al comienzo de su trabajo se pregunta:

"El primer problema con que nos enfrentamos es el de saber precisamente qué palabras reciben el nombre de "emociones"... Qué son propiamente emociones. Sabemos que existen algunos otros conceptos que son constantemente empleados en circunstancias similares, a saber, "sentimiento", "afecto", "estado de ánimo" y, en los autores clásicos "pasión". ¿Se refieren a cosas diferentes a las emociones? o ¿son meros sinonimos?" (2).

Engelman se plantea también el hecho de que casi toda la literatura científica sobre el tema está escrita en inglés, alemán o francés. Vocablos como "feeling", "emotions" o "affekte" no siempre tienen una traducción correcta a otros idiomas. Cuando un psicólogo alemán habla de "affekte", ¿estará queriendo decir lo que su colega americano llama "affect"? ¿O lo que denomina "emotion"?

Este autor tratará de resolver el problema investigando la evolución de todos los vocablos y términos a través de las obras de los pensadores y científicos que han tratado el tema de las emociones.

No queremos abundar en este planteamiento verbal y lingüístico del tema que nos ocupa, y únicamente debemos anotar que Engelman ha

elaborado un excelente instrumento de investigación científica, donde ha logrado extrapolar 18 escalas, en su proceso de clarificación, y ha obtenido 370 locuciones verbales (*) referidas al idioma portugués, distribuidas en lo que denomina un espacio bidimensional (3).

La palabra pasión proviene del término latino passio, equivalente al griego páthos.

Páthos (del verbo páskhein) significa en la literatura griega: 1) lo que sucede a una persona o a una cosa; 2) las experiencias desagradables; 3) las emociones o pasiones del alma, como el gozo, la ira, etc.; 4) los estados o condiciones en que se encuentra una cosa, o las mutaciones de la misma; 5) las propiedades o cualidades que en un ser añaden a su esencia o ousia. (4).

Passio (del verbo pati) significa en latín: 1) el acto de sufrir o soportar algún mal, o en general (por traslación) el impacto de cualquier invento o fenómeno; 2) la pasión o la afección del alma (como el gozo o la tristeza...); 3) en el lenguaje filosófico significa también las propiedades o las cualidades atribuidas a una cosa, como cuando hablamos de las pasiones entis. (5).

En el idioma castellano existen algunos vocablos que pueden utilizarse indistintamente para hacer referencia a la comunicación de todos los procesos interiores del hombre. Los más usados son: EMOCION, PASION, SENTIMIENTO, AFFECTO, ANIMO. Según el Diccionario de la Real Academia Española en su XIX edición del año 1.970:

(*) Sus conclusiones están basadas en cuestionarios de listas de palabras presentadas a universitarios y "normales" donde se trata de averiguar el grado de familiaridad que provocan en los encuestados.

EMOCION: "(del latín *emotio-onis*) estado de ánimo caracterizado por una conmoción orgánica consiguiente a impresiones de los sentidos, ideas o recuerdos, la cual produce fenómenos viscerales que percibe el sujeto emocionado, y con frecuencia se traduce en gestos, actitudes u otras formas de expresión". (6).

PASION: "(del latín *passio-onis*). Acción de padecer. 5 cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo. 7 Apetito o afección vehementemente a una cosa. (7).

SENTIMIENTO: "Acción y efecto de sentir o sentirse. 2. Impresión y movimiento que causan en el alma las cosas espirituales. 3 Estado de ánimo afligido por un suceso triste o doloroso". (8)

AFECTO: "(del latín *affectus*). cualquiera de las pasiones del ánimo, como ira, amor, odio, etc. . . Tómese más particularmente por amor o cariño. 2 Pat, afección, alteración morbosa. 3 Pint. expresión y viveza de la acción en que se pinta la figura. (9).

ANIMO: "(del latín *ánimus*, y éste del griego). Alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana. 2 valor, esfuerzo, energía. 3 V, bajeza, igualdad, pasión, presencia de ánimo. 4 intención, voluntad". (10).

José Luis Aranguren en su obra Ética (11) apunta un término que sitúa paralelamente al de **PATHOS: TALANTE**. Aclarando que no significa pasión en sentido técnico --cada una de las llamadas pasiones--, sino

"lo que se siente", el sentimiento fundamental, el modo de enfrentarse emocionalmente.

El pathos o talante, afirma Aranguren, nos es dado. Es nuestro modo de encontrarnos, bien, mal, tristes, confiados y seguros, temerosos, desesperados... no depende de nosotros; somos, nosotros quienes dependemos de él, quienes nos encontramos con él y en él. En definitiva el talante sería la materia prima, el Thymós o fuerza que poseemos para la forja del carácter. (12)

A través de las definiciones de las palabras que hemos presentado como sinónimos de estados de emoción, podemos comprobar que en todas ellas aparece alguna referencia a "estado de ánimo". Es decir, en toda emoción se presupone una actividad, vitalidad, fuerza, energía. En definitiva, una acción de un ser vivo que reacciona, que se comunica ante un estímulo determinado, bien sea procedente del exterior o de un proceso interno de pensamiento y reflexión. Esta acción comunicativa se traduce siempre en gestos del rostro, posturas del cuerpo, reacciones fisiológicas, paralingüaje (13) y otras manifestaciones psicomotoras que, como veremos a través de este trabajo, nos pueden indicar con bastante precisión el estado psicológico y emotivo de la persona humana y de algunos animales superiores.

2.- PASION Y EMOCION

Todas las actividades del ser humano están repletas de pasión. Se trata de un fenómeno observable en las reacciones de todo hombre --odio, temor, amor, alegría, tristeza...-. Todas las manifestaciones humanas están cargadas de pasión: la vida política, arte, dramaturgia, el arte militar, religión, comercio... Ninguna de ellas habría tenido lugar sin el conocimiento, el recurso o la apelación a la necesidad emotiva del hombre.

Pero sucede, a veces, que las reacciones emocionales son tan sutiles, pasajeras y ambiguas que son difíciles de interpretar con claridad y pueden acarrear cierta confusión. Especialmente porque en muchos casos su duración es de décimas de segundo y también porque podemos pasar muy rápidamente de un estado emocional a otro completamente distinto.

Esa universalidad y complejidad de las pasiones ha dado lugar a que, desde la antigüedad, se hayan ocupado de su estudio los filósofos, científicos y artistas. En la actualidad se trata de un campo muy cultivado por fisiólogos, neurólogos y psicólogos como medio de diagnóstico de determinadas enfermedades psíquicas y de ayuda a la terapia de grupo. Asimismo, se trata de un fenómeno demasiado conocido por los denominados expertos en "comunicación persuasiva", tanto en el terreno político como publicitario.

M. Ubeda Purkiss, en un estudio histórico sobre el tema, de hace varias décadas (14), afirmaba que, en la terminología científica actual no se utiliza prácticamente el término PASSIO de los antiguos. Este englobaba demasiadas cosas, y los psicólogos han preferido delimitarlas usando más propiamente el término emoción. La pasión, según los escolásticos, incluye indistintamente todos los movimientos del

apetito sensitivo, mientras que los psicólogos actuales restringen el término a las inclinaciones y tendencias que rompen el equilibrio de la vida psíquica. La pasión, para éstos, es un fenómeno de desorganización de la vida afectiva, bajo el influjo de determinados factores mentales y fisiológicos.

Los psicólogos modernos se han ocupado menos de las pasiones. Para ellos, éstas son fenómenos acompañados de un elevado tono afectivo, son tan bruscas en su manifestación como en su aparición. También son más llamativas en sus formas de expresión que las emociones. Las pasiones, afirman, representan un estado ulterior desarrollado de las emociones, acompañado de un elevado tono hedónico. Durante el desarrollo de una pasión, las actividades mentales parece ser están completamente absorbidas por ellas.

Parece ser, pues, que en el desarrollo de las emociones los procesos ideativos permanecen inalterables, incluso pueden desencadenar una cadena de ellas. Por el contrario, en la pasión, el flujo de la ideación puede quedar completamente ofuscado y oculto.

De cualquier forma, el término actual de emoción empleado por los psicólogos tendría casi una equivalencia conceptual al de pasión utilizado por los antiguos y los escolásticos. Si escogemos una definición cualquiera del vocabulario de la moderna psicología:

EMOCION: "Función básica de la orientación vital caracterizada por el esfuerzo-tensión de la célula-organismo-persona en valorar y elaborar la posibilidad de la satisfacción de una necesidad individual, surgida a raíz de un estímulo dentro del espacio estructural filogenético y bajo ciertas circunstancias exteriores, con el fin de producir actos de supervivencia" (15).

Y si le quitamos "barroquismo" terminológico, podemos observar que se trata de una alteración significativa, aunque transitoria, de la vida afectiva --causada por un determinado estímulo-- en virtud de la cual la sensibilidad parece proyectarse fuera de si misma.

La brusquedad de la aparición de la emoción denuncia su parentesco con antecedentes instintivos, automáticos o reflejos. La emoción, ya lo decíamos antes, suele ir acompañada de un elevado grado de atención, que centra toda la actividad del individuo, así como de una serie de signos y manifestaciones externas del organismo. Estas, no siempre son conscientemente percibidas por el sujeto emisor.

Las emociones son asimismo valoradas por los psicólogos como: negativas --las que no favorecen la autoafirmación y la forma-- entre las que estarían situadas; el miedo, odio, ira, celos, envidia, lo malo, lo feo, etc... Las positivas son las que favorecen la autoafirmación y la forma y serían: amor, compasión, comprensión, paz, lo bueno, lo bello, lo religioso, etc...

3. - LAS PASIONES EN LA HISTORIA DEL PENSAMIENTO CLASICO

El citado M. Ubeda Purkiss se lamentaba (11) de que la mayoría de las obras modernas de psicología hacían muy escasas referencias al desarrollo histórico de las emociones. Casi todos los autores coincidían en que el desarrollo científico de las emociones comenzaba a finales del pasado siglo. Esta postura, en cierta manera desdeñosa hacia para con los autores clásicos --psicólogos y filósofos-- ha continuado hasta hoy mismo. Esta falta de visión intelectual, solo puede ser producto de la ignorancia y la escasa reflexión de muchos pretendidos científicos de la psicología moderna.

Si buceamos un poco tratando de encontrar las posibles causas de esta "miopía", quizás las encontremos en el hecho de que --y en esta ocasión continuamos dando la razón a Ubeda Purkiss-- los filósofos antiguos se ocuparon de investigar el proceso cognitivo de la persona e intentaron establecer su validez y capacidad en relación con los datos procedentes del mundo exterior. Ello condujo a un mayor desarrollo de la lógica y de los sentidos, como elementos de "captación" de esa realidad exterior y a descuidar algunos aspectos fundamentales de la vida psíquica.

Asimismo, según afirma Bentley (16), en el desarrollo adecuado de las doctrinas psicológicas sobre la vida afectiva se interpusieron también las denominadas "fuerzas sobrenaturales", que impregnaron siempre el desarrollo de la humanidad. Teniendo su origen en las culturas persa y egipcia, llegaron más tarde al mundo helénico donde marcarían el desarrollo del pensamiento platónico e incluso aristotélico. La edad de la descripción científica, estuvo precedida por muchos siglos en los que predominó la magia y el misterio. Antes de que el hombre considerase las causas naturales y formulase leyes, fue gobernado por ritos, sacerdotes, demiurgos y dioses. (17).

Otra de las posibles causas de la actitud de recelo al tratamiento del tema de las pasiones en los clásicos, puede residir en las continuas referencias y alusiones de éstos a problemas éticos.

Hallamos el análisis ético-moral o de la bondad y maldad de las pasiones no sólo en Santo Tomás y la patrística cristiana, sino muchos siglos antes, en los filósofos prearistotélicos, Platón, los estoicos y epicúreos. Sólo en función de un esquema moral se abordó, en muchos casos, su estudio y clasificación hasta muy entrada la corriente de la filosofía moderna de Descartes y Spinoza. (18). Incluso algunos libros fundamentales como el segundo de la Poética de Aristóteles, que según todas las fuentes trataba de la comedia de las "cosas risibles" (19), se "perdieron" para siempre con la excusa de que "la risa era enemiga de la fe, ya que mataba el miedo".

Es evidente que estos planteamientos pudieron frenar y desorientar los análisis científicos posteriores. No obstante lo dicho anteriormente debemos constatar un hecho: a medida que hemos ido buceando en los textos fundamentales de los autores clásicos y filósofos antiguos --Platón, Aristóteles, Santo Tomás, etc.-- hemos podido comprobar cómo gran número de sus intuiciones, reflexiones y deducciones lógicas, están recogidas en muchos casos como "descubrimientos" del pensamiento científico de autores contemporáneos, tanto de la sociología y la psicología como de las Ciencias de la Información.

4. - FILÓSOFOS GRIEGOS

HERACLITO y PITAGORAS resultan ser los pioneros en sus referencias al estudio de las pasiones (20). Este último estableció algunas inferencias al experimentar con objetos naturales y relaciones numéricas y descubrió que los distintos tonos producen distintos grados afectivos, especialmente cuando se combinan de determinada forma. Sus conclusiones parece que se confirman al observar detenidamente el efecto psicológico que producía el golpear de los martillos en una herrería. Este filósofo consideró al número 8 como símbolo de la amistad y el amor por su relación con la octava y la armonía.

EMPEDOCLES (455 a.C.) llegó a la conclusión de que "el placer es producido por aquellos que es similar a las partes del cuerpo y sus combinaciones; y el dolor por todo aquello que le es semejante". Admitiendo ya dos tipos fundamentales de emoción: amistad o amor y odio o desafecto, considerándolas como fuerzas independientes, causantes incluso de los movimientos de los mismos elementos del mundo matemático. Esta doctrina suponía un intento de explicación de los cambios observados en las sustancias fundamentales de la naturaleza --aire, fuego, agua y tierra-- (21).

ANAXAGORAS y DIOGENES DE APOLONIO apuntaron ciertas relaciones de causa efecto entre dolor, placer y determinadas sensaciones fisiológicas. Sin embargo, sería Demócrito (500-428 a.C) en carta dirigida a Hipócrates quien iniciaría especulaciones acerca de la localización de la potencia apetitiva, que sitúa en el hígado. El pensamiento, por el contrario, desde los primeros momentos quedaría perfectamente localizado en el cerebro.

HIPOCRATES (466-377 a.C.) considerado como el padre de la medicina, realiza una síntesis del pensamiento conocido hasta entonces y profundiza en la localización cerebral tanto de la vida afectiva como de la cognoscitiva (22). Su teoría sobre la concordancia entre los estados emocionales y los humores, supondría una revolución respecto a los conocimientos anteriores:

Elemento físico.....	AIRE	FUEGO	AGUA	TIERRA
Característica.....	SECO	CALIENTE	HUMEDO	FRIO
Humor corporal.....	BILIS	<u>SANGRE</u>	BILIS	<u>FLEMA</u>
	<u>AMARILLA</u>		<u>NEGRA</u>	

Según Hipócrates el estado de salud se debe a la combinación, en debidas proporciones, de los cuatro humores; la enfermedad, por el contrario, a su desequilibrio. De donde deduce, que la acción de los humores sobre el cerebro es la causa de las reacciones emocionales y afectivas: así el exceso de calor, producido por la acumulación de la sangre en el cerebro, causa el miedo. El exceso de frío por la acumulación de la flema, causa tristeza y ansiedad. Finalmente cuando la bilis negra invade el cerebro se produce melancolía.

Con respecto a la localización de las emociones en lugares concretos del organismo, señala que el temor aumenta las palpitaciones del corazón. Las reacciones que acompañan a los estados de alegría y tristeza no tienen una localización concreta ya que se expanden por todo el cuerpo. Estas, normalmente, son sólo reverberaciones de los movimientos originarios que tienen lugar en el cerebro. Las emociones, al producir movimientos en el cerebro, son opuestas al pensamiento, ya que éste supone la ausencia de toda emoción. (23).

La teoría de Hipócrates sobre la relación entre temperamento y color de los hombres, ha sido confirmada en las modernas investigaciones sobre la relación entre carácter, estado de ánimo y color. El Dr. alemán Max Lüscher en sus obras "THE 4 - COLOR PERSON" y "EL TEST DE

LOS COLORES" (24), realiza un estudio científico de la relación entre los colores preferidos por las personas y su estado de ánimo. Así los colores "heterónomos" (*) --amarillo y azul-- cuando son preferidos por los sujetos indicarían, respectivamente, un carácter perceptivo, sanguíneo, buscador de nuevas experiencias; y en el segundo caso un carácter estable, reflexivo, que busca la relajación y la calma. Los colores "autónomos" (*) --rojo y verde-- representarían la actividad y la excitación en el primer caso; en el segundo indicarían tensiones, persistencia y melancolía.

PLATON (429-347 a.C.) a través de sus diálogos socráticos --Fedro, Simposio, Fileo, Cratilo, Timeo...-- realiza una serie de referencias a las emociones o estados afectivos. Establece una primera división: placer, dolor, indiferencia o estado neutro. A juicio de este filósofo la alegría y la esperanza provienen del placer, mientras que por el contrario el miedo y la tristeza son del dolor. Este destruye los procesos o principios "armónicos" del organismo, en cambio el placer restituye aquellos elementos a su equilibrio natural. El dolor --dice en Timeo-- es causado por todo agente contrario a la naturaleza y el placer por un agente contrario a ella.

(*) Para Lüscher los colores "heterónomos" representan el día y la noche, es decir factores que gobiernan al hombre y que éste no puede controlar. Los colores "autónomos", representarían acciones de atacar y defender, es decir, aquello que el hombre puede controlar. V. también CAPITULO VII. 9 de esta TESIS.

Platón asimismo distinguirá dos clases de placer y dolor: corpóreo y espiritual, y entre ellos admite varios estados compuestos o mezclados que considera como "impuros". Estos serían cuando aparecen el dolor físico unido al placer espiritual o bien cuando el placer espiritual y corporal se unen.

Con respecto a la localización de los estados afectivos, el órgano del amor, pasión y valor lo sitúa en el pecho. Otros apetitos residirían en el diafragma, y la cabeza sería la sede de la razón.

El discípulo de Sócrates va más allá en sus investigaciones sobre las emociones, ya que en su obra "La República", donde hace un análisis sobre el ideal de estado, el alma humana y sus ideas pedagógicas, se refiere a los efectos funestos de la comedia y la tragedia en el alma. (25). Es decir, la contemplación de la acción dramática de los poetas como Homero, según Platón, estimula las pasiones en el hombre. Ya que "Pocos se dan cuenta de que los sentimientos de los demás acaban por incrustarse necesariamente en nuestros corazones,; pues es evidente que, tras haber nutrido y fortalecido nuestra sensibilidad en los males ajenos, es muy difícil domeñarla en los propios"... "en lo que respecta a la cólera, amor y demás pasiones, agradables o penosas del alma, que son, según decimos, inseparables de todas nuestras acciones, ¿no produce la imitación poética en nosotros los mismos efectos? Sí; sí los produce; los riega y vivifica, cuando lo que debería hacer es dejarlos secar; les entrega el mando de nuestra alma, cuando deberían obedecer con el objeto de que fuéramos buenos y dichosos, no malos y desventurados" (26).

ARISTOTELES (384-322 a. C.) asienta todos sus conceptos de pasión en sus teorías sobre el placer y la felicidad. En la Ética a Nicómaco (27) expone las principales teorías sobre la virtud, el placer, la amistad... cuyo conocimiento, afirma, debe ser muy útil para todo

filósofo político que busca la felicidad. Sin embargo, pone en duda que el bien supremo se encuentre en el placer. Según Aristóteles el placer es un estado concomitante al ejercicio de todas las facultades del hombre, y así se da lo mismo en la sensación que en la contemplación, y cuanto más perfectas sean éstas, mayor será el placer que las acompañan. El propio placer a su vez intensifica la operación; así para los geómetras que se deleitan en el pensamiento geométrico pueden llegar a dominar mejor su trabajo: asimismo los que aman la música se entregan a la obra que les es propia por encontrar placer en ella. (28).

El estagirita clasifica las pasiones en: apetencia, ira, miedo, coraje, envidia, alegría, amor, odio, deseo, celos, compasión y, en general, todo lo que va acompañado de placer o dolor. (29).

La gran aportación aristotélica al tema que nos ocupa se encuentra en la Retórica, especialmente en su libro II (30). En este tratado analiza exhaustivamente el carácter del orador y las pasiones del auditorio. Después de enumerar los diversos tipos de pasiones y sus contrarios, se detiene en los diferentes tipos y caracteres humanos en relación con la edad: jóvenes, viejos y maduros.

El uso de la palabra fue algo fundamental en el desarrollo del pensamiento clásico griego y su sistema democrático de gobierno. El orador era un "profesional". Aristóteles siempre consideró a la Retórica como "el arte de la persuasión" a toda costa. Por tanto lo analiza y estudia en su doble aspecto: forense y emocional.

El orador, dice el filósofo, debe necesariamente conocer las pasiones humanas para que presente sus argumentos de tal forma que despierte en su auditorio un estado de ánimo propicio y recíproco, ya que de lo contrario sus argumentos podrían encontrar resistencia.

"Qué parezca el orador de cierto modo es más útil para la oratoria deliberativa, y que el oyente esté dispuesto de cierta manera para la judicial, ya que no les parece lo mismo a los que sienten amor que a los que odian, ni a los que sienten ira que a los que están serenos, pues las cosas les parecen o completamente distintas o distintas en grado; y así el que siente simpatía por el que es juzgado cree que no ha cometido injusticia o que su falta es leve, y el que odia, al contrario". (31).

De lo que se deduce, que para que el orador gane la confianza del auditorio debe aparentar que posee tres cualidades: prudencia, virtud y benevolencia. De la presentación que de sí mismo haga el orador y de su conocimiento de las pasiones humanas dependerá siempre el éxito de la comunicación persuasiva.

Define las pasiones como "aquello por lo que los hombre cambian y difieren para juzgar, y a las cuales sigue pena y placer; tales son la ira, compasión, temor, y las demás semejantes, y sus contrarias" (32). En ellas distingue tres aspectos: el estado de ánimo de la persona que padece la emoción; también hacia qué objeto se dirige la pasión y en qué circunstancias se padece. El filósofo insiste en la necesidad de que el orador conozca todos estos aspectos para que la persuasión se llevase a cabo

La IRA es "impulsión con pena a dar un castigo manifiesto por un desprecio manifiesto de algo que le atañe a uno mismo o a los suyos y que no merecía tal desprecio" (33). Se siente la ira siempre contra un individuo en particular y no contra el hombre en general y va acompañada de cierto placer que nace del desagravio esperado y la posible venganza con el pensamiento, como la de los sueños.

Las causas de la ira, según Aristóteles, estarían en relación con los distintos tipos de agravio: menosprecio, vejación e insolencia.

Con respecto a ésta última dice que, su efecto es provocar confusión al agraviado por mero placer. Este nacería de la conciencia que tiene el agresor de sobresalir sobre el agraviado. Por eso, dice, los jóvenes y los ricos son insolentes, porque creen que cometiendo un daño sobresalen más sobre el agraviado, les hace tener más confianza en sí mismos.

Aristóteles señala tres condiciones esenciales para conocer la pasión de la ira:

- a/ Disposiciones de ánimo que provocan la ira: trastornos, daños, resultados adversos inesperados etc.
- b/ Personas que la provocan: las que se ríen, mofan, insultan, injurian.
- c/ Por qué razones las personas se airan: cuando nos faltan amigos o personas queridas, cuando se mofan de nuestras desgracias, o cuando nos desprecian delante de nuestros rivales, amigos o aquellos que desean admirarnos. Asimismo provoca ira la desconsideración y el olvido de nuestras personas o cosas.

La tranquilidad, como pasión contraria a la ira y también la amistad y sus contrarios, la enemistad y el odio, son estudiadas por el filósofo. Mientras que la ira --dice-- nace de una ofensa personal, la enemistad puede brotar incluso sin ella; podemos llegar a odiar a ciertas personas simplemente porque nos molesta su carácter. La ira va siempre dirigida hacia individuos, mientras que la enemistad puede dirigirse hacia clases --ladrones, informales--. La ira puede curarse con el tiempo, el odio no. El que tiene ira desea que sus ofensores

sufra por la ofensa que le hicieron; pero el que odia desea que sus victimas dejen de existir.

Al referirse al temor dice que son causa de ello, aquellas cosas que sabemos tienen gran poder de destruccion o que nos pueden dañar causandonos un gran dolor. A su proximidad la denominamos peligro. La confianza seria un sentimiento opuesto al temor, es decir aquello que nos hace sentirnos seguros y alejados de todo peligro.

La vergüenza y desvergüenza serian trastornos en relacion con el orden moral. Como también el pesar, y su opuesto la indignación o disgusto ante una situacion determinada. La envidia seria el dolor provocado por la vista de una buena fortuna en nuestros iguales. La emulacion. La reaccion causada por la presencia en personas que son de nuestra condicion, de cosas buenas y de alto valor, posibles de adquirir por nosotros.

En el capitulo XII del libro 2º de la Retorica, (34) Aristoteles se refiere extensamente a los distintos tipos de caracteres humanos en relacion con las emociones.

De los jovenes afirma, están dotados de pasiones fuertes que tienden a satisfacer sin discriminación. Especialmente las sexuales. Son inestables y tornadizos en sus deseos que son violentos mientras duran, pero pasan rápidamente. Su temperamento es fuerte y se airan con facilidad. Se dedican más a esperar que a recordar y son muy emprendedores. Disfrutan más de sus amigos intimos y compañeros que los hombres maduros y no los valoran por su utilidad. Todas sus equivocaciones se deben a que obran con demasiada vehemencia; aman y odian con demasia. creen conocerlo todo y estar seguros de todo.

El carácter de los viejos está constituido por los elementos contrarios a los descritos anteriormente. No tienen seguridad de nada y viven en constante duda. Son posibilistas, de mentalidad estrecha, cobardes, aman la vida sobre todas las cosas, orgullosos. Guían sus vidas exclusivamente por razones utilitarias. Les falta confianza en el futuro y viven de la memoria más que de la esperanza. Son locuaces, constantemente hablan del pasado y disfrutan recordándolo. Sus arranques de ira son bruscos pero débiles. El hombre, que a esta edad debería tener un completo dominio sobre su carácter, debilitadas sus pasiones, se convierte en esclavo del interés. Guían la vida más por la razón que por el sentimiento. Sus razonamientos se orientan hacia lo útil más que hacia los sentimientos morales.

El carácter del hombre maduro reside en el equilibrio y está libre de extremos. Es justo. Da lo debido. Sus reacciones emocionales son enérgicas, pero al mismo tiempo moderadas. Son adultos. El filósofo afirma que esta plenitud del alma se adquiere hacia los cuarenta y nueve años. La del cuerpo se logra de los treinta a los treinta y cinco. (35)

Aristóteles considera, al contrario que su maestro Platón, que la tragedia ejerce una acción purificadora y libera el alma del espectador de las pasiones que la tragedia representa. Reconociendo el mismo efecto en la música. En este sentido dice: "Algunos entre los que son dominados por la piedad, el temor o el entusiasmo, cuando oyen cantos orgiásticos como los religiosos, se colman como por efecto de una medicina o de una catarsis. Por esto es necesario que se sometan a tal acción quienes se ven sujetos a la piedad, al temor y en general a las pasiones, de manera adecuada a cada uno, a fin de que se produzcan en

todos ellos una catarsis y un aligeramiento agradable". (36). (*)

Con respecto a la compasión afirma que los sufrimientos próximos mueven más a compasión que los alejados. "Los que se ayudan con gestos, con la voz, con el vestido y en general, con la representación, despiertan más la compasión. Hacen en efecto que el mal se muestre próximo poniéndolo ante los ojos o como inminente o como acaecido. Y lo que ha sucedido recientemente o va a suceder muy pronto excita más la compasión por eso mismo. Y las señales y las acciones, por ejemplo las vestiduras de los que han padecido y demás cosas semejantes" (27).

Con respecto al ejemplo patético del discurso dice "contribuye a la persuasión del asunto también la elocución apropiada, porque el alma del oyente deduce erróneamente que el orador habla con verdad, pues sobre tales cosas los hombres reaccionan de esa manera, así que creen, aun cuando no se halle en tal disposición el orador, que todo es como él dice y el oyente experimenta las mismas pasiones que el que habla con patetismo, aunque diga una nadería. Por eso muchos impresionan al auditorio simplemente haciendo ruido". (38).

(*) Platón y Aristóteles están de acuerdo en que la piedad es el gran recurso de la tragedia. Pero no lo están en lo referente a los efectos de esta piedad y de las emociones trágicas respectivas. Platón cree que turban y afeminan el alma; Aristóteles por el contrario, que la tragedia purga sus emociones y las hace inofensivas en la vida real. Ambos tienen razón si se tiene en cuenta que los efectos de la tragedia varían según los espectadores que la contemplan. (Juan B. Bergua "La República" de Platón. Madrid. 1.966. pag. 634. Nota 503).

Al final del libro tercero de la RETORICA y refiriéndose al epílogo que debe tener todo discurso, señala que uno de sus elementos debe ser "excitar en el oyente las pasiones". "Una vez que las cosas son claras, y cuántas y cuáles son, hay que arrastrar al oyente a las pasiones, y éstas son: compasión, indignación, ira, odio, envidia, emulación y afán de disputa". (39).

En la Escuela filosófica estoica hubo muchos autores que escribieron acerca de las pasiones: Zenón de Citio, Crisipo, Posidonio, Diógenes Laercio, Séneca, etc... Todos ellos centraron su doctrina bajo el punto de vista ético y moral. Contrarios a los "peripatéticos" que conferían un tono indiferente a las pasiones, los estoicos negaron el valor de toda emoción. Son movimientos malos que deben suprimirse. Las emociones no son provocadas por fuerzas o situaciones naturales: son juicios u opiniones dictados con ligereza, y por ello mismo, fenómenos de necedad e ignorancia consistentes en juzgar que se sabe lo que se ignora. Son "movimientos desordenados" de la mente, motivados por una excesiva producción de impulsos contrarios e insubordinados a la razón. La pasión sería semejante al instinto, pero este --afirman-- constituye un impulso natural, mientras que la pasión representa una respuesta exagerada. Los estoicos consideran a las pasiones como enfermedades de la mente.

Esta escuela de pensamiento distingue cuatro emociones fundamentales: dos tendrían su origen en los bienes presuntos o supuestos --el DESEO de los bienes futuros y la ALEGRÍA de los bienes presentes--. Otras dos tendrían su origen en los males supuestos --el TEMOR de los males futuros y la AFLICCIÓN o DOLOR de los males presentes--. A tres de estas emociones, concretamente al deseo, alegría y temor, hacían corresponder tres estados normales propios del sabio: voluntad, alegría y precaución, que son estados de calma y equilibrio racional. Por el contrario, ningún estado normal corresponde en el sabio a lo que es la aflicción para el necio: en efecto para él no existen males de los

que debe dolerse, ya que conoce la perfección del universo. Por consiguiente --para la filosofía estoica-- las emociones son verdaderas enfermedades, pero éstas afectan únicamente al necio ya que el sabio permanece inmune a ellas. La condición del sabio es, pues, la indiferencia a toda emoción (APATIA). (40).

ZENON determinó que existen cuatro emociones básicas: angustia, temor, deseo y placer. Diógenes Laercio nos dejó una clasificación de los géneros emocionales y sus diferentes especies: (41).

GENEROS

ESPECIES

color.....	misericordia, envidia, emulación, celo, angustia, tristeza, conturbación y afición.
temor	miedo, ("timor trepidationem faciens"), pereza, negligencia, vergüenza, terror, confusión.
concupiscencia.....	indigencia, odio, riña, ira, amor, irritación.
placer.....	delectación, gozo del mal ajeno, diversión, dilatación del ánimo en la alegría.

El español Lucio Anneo Séneca (3-65) parte de la filosofía estoica y su pensamiento se basa más en la experiencia cotidiana que en la pura abstracción. Dedicó cuatro libros de uno de sus tratados al placer, y tres libros de otro tratado a la IRA. En el primero de estos, tras referirse a la ira como una locura pasajera, pasa a describir con enorme acierto las señales físicas de ese estado: "semblante amenazador, cejas fruncidas, aspecto feroz, andar precipitado, respiración frecuente y convulsiva, manos crispadas. El rostro se le inflama, sus ojos echan fuego, su sangre hierve feliz, sus labios tiemblan; se le aprietan los dientes, se le erizan los cabellos, respira con trabajo, se le tuercen las articulaciones; gime, ruge, sus palabras son trémulas y entrecortadas,; sus manos se golpean, sus pies vacilan, todo su cuerpo está convulso". Mas adelante al referirse al enmascaramiento de las emociones dice: "Yo bien se que las pasiones del alma se disimulan con dificultad: el miedo, la temeridad, la incontinencia tienen indicios que las dejan ver, pues no hay pensamiento de los que agitan al hombre que no se anuncie y debe traslucir por la emoción que se pinta en el SEMBLANTE. ¿Cuál es el rasgo distintivo de la iracundia?. Que las otras pasiones se presienten y la ira estalla. (42).

EPICURO (337-270) se sitúa en el polo opuesto a la escuela estoica. Colocó las pasiones junto a las más altas facultades de la mente. Epicuro ve en la filosofía el camino para encontrar la felicidad, entendida esta como liberación de las pasiones. La filosofía tiene un valor puramente instrumental. Mediante ella --afirma-- el hombre se libera de todo deseo inquieto y molesto, también se libera de las opiniones irrazonables y vanas, y de las turbaciones que de ellas proceden.

Para Epicuro el valor de la filosofía reside en que proporciona al hombre un cuádruple remedio: 1^o libera al hombre del temor a los dioses, 2^o demuestra la accesibilidad del límite del placer, 3^o libera

al hombre del temor a la muerte y 4^o demuestra la lejanía del límite del mal --la brevedad y provisionalidad del dolor--.

Su ética deriva de la "cirenaica". La felicidad consiste en el placer. "El placer es el principio y fin de la vida feliz" dice Epicuro. El placer es el criterio de la elección y la aversión; se tiende al placer y se huye del dolor. Es el único criterio por el que valoramos todos los bienes. Hay dos clases de placeres: el placer ESTÁTICO, que consiste en la privación del dolor y el placer en MOVIMIENTO, que consiste en el gozo y la alegría. La felicidad, según esta escuela de pensamiento., consiste solamente en el placer estático o negativo, en el no sufrir y no apitarse, y se define por tanto como "ausencia de turbación y ausencia de dolor". En la polémica contra los "cirenaicos", que afirmaban la posibilidad del placer, Epicuro, afirma explícitamente que "la cumbre del placer es la pura y simple destrucción del dolor". Este carácter negativo del placer impone, así mismo, la elección y la limitación de las necesidades del hombre. (49).

GALENO (130-200), el conocido médico griego, consideró que todas las personas de gran inestabilidad emotiva eran enfermas. Clasificó los temperamentos humanos en trece tipos diferentes. Esta clasificación dependería de la abundancia de sangre "roja" o "azul" en el individuo. Parece ser que Galeno pudo ser un precursor de las modernas doctrinas psicoanalíticas freudianas --"asociaciones" y detector de mentiras-- cuando, se dice, tomó el pulso de una paciente mientras le leía una lista de nombres. Cuando llegó al de determinado autor, pudo diagnosticar una reacción emotiva de esa mujer por su taquicardia. (44).

5.- LOS PADRES DE LA IGLESIA Y SANTO TOMAS

Los Santos Padres centran el problema de las pasiones en la cuestión de si los apetitos concupiscible e irascible caen dentro de la influencia de lo sensitivo o también interviene el apetito racional.

SAN AGUSTIN (354-430) en su célebre obra "De civitate Dei" (45), donde ofrece una síntesis de la historia universal a la luz de los principios cristianos, se refiere a las pasiones en los libros IX y XIV. Su análisis se aparta de la línea psicológica de sus antecesores y, partiendo de la corriente estoica, aborda las repercusiones morales de las pasiones fundamentales. Define los movimientos, las pasiones en función del querer o acto de voluntad.

En ese sentido, hace derivar a las pasiones del alma más que del cuerpo, ya que "cuando decimos que desea o se duele la carne, o es el mismo hombre, o alguna parte del alma que excita la pasión carnal, la cual si es áspera causa dolor; si suave, deleita; pero el dolor de la carne sólo es una ofensa del alma que procede de la carne y una especie de resistencia que ofrece a su pasión, como el dolor del alma llamado tristeza, es un no conformarse con las cosas que nos han sucedido sin quererlas". (46).

Respecto a la clasificación de las pasiones o "agitaciones" las reduce a cuatro: deseo, temor, alegría y tristeza. Al abordar su definición dice: "cuando nos conformamos deseando las cosas que queremos, se llama deseo, y cuando nos conformamos gozando de los objetos que nos son más agradables y apetecibles, se llama alegría; y asimismo cuando es menos conforme y huimos de lo que no queremos que nos acontezca, tal voluntad se llama miedo, y cuando nos conformamos y huimos

de lo que con nuestra voluntad nos sucede, tal voluntad se llama tristeza. (47).

Al referirse a los deleites del cuerpo se detiene en el libidinoso --apetito con el que se incitan y mueven las partes vergonzosas del cuerpo-- afirmando que se trata del más intenso de todos y su consumación impide el ejercicio de la inteligencia. (48).

Para San Agustín la voluntad determina siempre el carácter bueno o malo de las pasiones. Las mismas pasiones son voluntad y por ello se opone a la indiferencia pasional. El mismo hecho de sentirla sería una prueba de que no vivimos bien, llegando incluso a decir el santo obispo de Hipona que sería peor que todos los vicios juntos. (49).

SANTO TOMAS (1227-1274) ha estudiado con bastante amplitud el tema de las pasiones humanas --especialmente en su vertiente psicológica y ética-- en muchos de sus escritos: Sentencias, Quaestiones Disputatae (De veritate, De malo,...), algunos pasajes de la Summa contra Gentiles, comentario a la Ética a Nicómaco, etc. (50). No obstante, en la Segunda Parte de la Summa Teológica (51) es donde su pensamiento adquiere mayor profundidad y lucidez.

Para el aquinate el mal presente que, percibido por el sentido del tacto, afecta al cuerpo, en cuanto mal, es objeto del apetito. El movimiento se da en la parte aperitiva del alma. El dolor y el placer serían revelados por los sentidos. Estos, a su vez, serían por una parte externos --vista, oído, gusto, olfato y tacto-- y por otra internos: sentido común, imaginación, fantasía, estimativa y memoria. El elemento de unión entre la estimativa y el movimiento del cuerpo o de sus miembros es el apetito sensitivo. (52).

Santo Tomás no se refiere únicamente al aspecto psíquico de la pasión sino que también estudia --a pesar del evidente retraso de la investigación médico-biológica de la Edad Media-- las reacciones orgánicas que aquella provoca en el cuerpo. En este sentido afirma que es necesario distinguir claramente entre la pasión propiamente dicha y las reacciones motoras de que va acompañada siempre; cuando un ratón ve un gato --dice Santo Tomás-- no solamente se altera por un movimiento de aversión y temor, sino que al punto emprende la huida (*). Las emociones que padece necesariamente ponen en juego la actividad propia de la naturaleza animada. (53). Pero los estados emocionales de los animales --faltos de un control superior-- fuerzan al animal a actuar en un solo sentido, de acuerdo con los instintos de su naturaleza. El hombre, sin embargo, vive racionalmente, y puede hacer uso de su inteligencia y libre albedrío.

Con respecto al lugar donde residen las pasiones, Santo Tomás afirma que el apetito sensitivo no puede estar limitado a un solo órgano corpóreo, ya que aquellas --especialmente cuando son intensas-- adquieren resonancias orgánicas que invaden todo nuestro cuerpo. No obstante el foco central de las pasiones lo sitúa el Santo en el corazón. Así en el lenguaje popular se dice que "el corazón arde" en el amor; se "rompe" en el dolor; se "ensancha" en la alegría; se "híela" en el terror, etc...

(*) Edward T. Hall, teórico del campo de la proxémica dentro de la Comunicación no verbal en su obra "La Dimensión Oculta", analiza las distancias donde transcurren las interacciones tanto animales como humanas. En este caso nos encontraríamos ante la denominada "distancia de fuga o huida" que varía según las distintas especies animales. V. capítulo VII de esta tesis.

Según Santo Tomás la expresión emocional puede manifestarse dentro de dos grandes grupos. Cuando nos imaginamos cosas agradables, complacencia, deseo o satisfacción se activa lo que el filósofo llama "apetito concupiscible". Por otra parte la potencia agresiva por la cual resistimos los males y obstáculos que se oponen a la posesión del placer sensible, se denomina "apetito irascible". Es evidente que el placer y el amor disminuyen la ira.

No obstante una pasión no es un estado psíquico puro, ni tampoco una mera función psicológica. Del mismo modo que el apetito sensitivo es el resultado armónico de una potencia apetitiva y un órgano corpóreo, así también su actividad vital --la emoción-- es una operación integral que supone la existencia de un estado psíquico y de un cambio fisiológico. En toda respuesta emocional se dan por tanto dos componentes, uno vital, la actividad o reacción psíquica ante el placer o dolor aprehendidos; el otro fisiológico donde entran en juego la actividad nerviosa, secreciones de glándulas endocrinas, circulación sanguínea, actividad respiratoria, etc. (54).

El aspecto psicológico de las pasiones constituye parte importante para la vida psíquica del hombre. Su aspecto moral y ético se hace imprescindible para el ejercicio de la justicia y la prudencia; ya que casi todas las dificultades que la primera encuentra en la regulación de las actividades humanas proceden del influjo de las pasiones, y la misma raíz puede decirse que tienen los obstáculos que se ofrecen a la prudencia. Como ya dijera Salustio, todo lo que se puede decidir bajo un sentimiento de cólera corre el riesgo de ser violento o injusto, así como todo lo que se decide bajo un sentimiento de piedad corre el riesgo de ser débil. (55).

En la primera parte del Tratado de las pasiones Santo Tomás se refiere en general al hombre como sujeto de ellas, a su diferenciación y a su aspecto moral. En la segunda parte del "Tratado" enumera y

clasifica todas ellas. AMOR, ODIO, PLACER, TRISTEZA, residen en el apetito concupiscible y ESPERANZA, DESESPERACION, AUDACIA, TEMOR e IRA nacen del apetito irascible. Al estudiar detenidamente cada una de las pasiones utiliza siempre el mismo esquema analítico. En primer lugar estudia su aspecto psicológico, es decir su razón de ser, naturaleza, causa y división. A continuación su término y efectos.

Después se ocupa de su aspecto moral. Todo ello procurando contraponer siempre una pasión a su contraria. Sus argumentos están constantemente apoyados en citas del Filósofo (Aristóteles) y de los Santos Padres de la Iglesia.

Creemos que un aspecto que debemos destacar para nuestra tesis son las numerosas referencias de la Suma Teológica a los efectos, especialmente a los fisiológicos de las emociones. Esto que ya quedaba apuntado anteriormente en referencias a otros pensadores clásicos como Séneca --De ira, (L. I.)-- adquiere en el filósofo italiano una nueva dimensión temporal.

Con respecto a los efectos del AMOR señala, entre otros, el éxtasis, cuando el amante "sale como fuera de sí" por la intensidad y vehemencia del amor. Efecto que emparenta con el de "raptó" y "alienación". Como efecto psíquico del amor, es decir que le sigue indirecta y secundariamente, señala el celo. Este se origina por los impedimentos que sobrevienen al amado y por ello se consume también en el apetito irascible. El celo indicaría ardor, fervor, vehemencia en el amor. Los efectos fisiológicos y orgánicos los resume en cinco: lesión o herida, ardor, fervor o ebullición, licuefacción, languidez y fruición.

En relación con el dolor y tristeza afirma Santo Tomás que pueden anular la facultad de aprender, ya que cuando alcanzan intensidad absorben toda la atención del alma, lo mismo que en el éxtasis del

placer donde es imposible entender nada. (56). Asimismo se dice que la tristeza priva en ocasiones de la razón, como se ve en aquellos que por causa del dolor se vuelven melancólicos o maníacos.

Al referirse a los medios para combatir la tristeza y el dolor, afirma que el más importante es la delectación. Cuanto más opuesta a la tristeza, tanto más eficaz será para mitigarla o suprimirla.

Así el dolor corporal se mitiga con el deleite corporal, y el dolor espiritual con el deleite espiritual. "Las lágrimas y los sollozos alivian naturalmente la tristeza. Porque todo lo nocivo, reconcentrado interiormente, aflige más, sobreexcitando la atención del alma sobre ello; al paso que, cuando trasciende al exterior, la atención del alma se divide al tender igualmente hacia fuera, atenuándose así el dolor interno. Por eso los hombres sumidos en la tristeza logran mitigarla manifestándola exteriormente por el llanto o los sollozos y también por la palabra". (57). (*).

El consuelo de los amigos es también remedio eficaz contra la tristeza, ya que nos alivia de la carga y además nos deleita al sentirnos amados.

La contemplación de la verdad es otro remedio para el dolor y la tristeza, primero porque es en sí algo deleitable, y segundo porque la especulación de la verdad exige un gran esfuerzo de ánimo y abstracción de las cosas sensibles del cuerpo y por tanto al estar entregados a la abstracción no percibimos el dolor.

(*) V. también cap. III. 7 de esta Tesis.

Finalmente un remedio eficaz contra el dolor es el sueño y los baños, ya que de esta forma el cuerpo vuelve a su estado sano y natural y le produce delectación, anulando la ansiedad y la opresión del dolor y la tristeza.

El TEMOR ha sido denominado y clasificado por varios autores --Varrón, Cicerón, San Isidoro...-- cuyo pensamiento podemos resumir en el siguiente esquema:

I. Considerado en si mismo

Actual: TEMOR

Habitual: TIMIDEZ

II. Por sus efectos

En el ánimo: CONTURBACION

En todo el cuerpo: TERROR

En la cabeza: HORROR

En el rostro: RUBOR, ENROJECIMIENTO, VERGUEN-
ZA, PALIDEZ

III. Por su intensidad

PAVOR, TERROR Y PANICO

IV. Por su duración y presencia inevitable

ESPANTO

EL TEMOR sería una pasión en sentido estricto ya que se trata de un mal arduo o difícilmente evitable y resistible que impone una cierta violencia, aunque lo es en menor grado que la tristeza.

Los efectos fisiológicos del temor se refieren fundamentalmente a una contracción de todo el cuerpo, opresión del corazón, que palpita violentamente, alteración de la respiración, etc. La fuga o huida del peligro que tememos sería otro de sus efectos característicos. Otros efectos del cuerpo serían: erección de los cabellos, temblor de labios y mandíbulas, piernas y manos, rechinar de dientes, voz trémula, relajación de los esfínteres, palidez del cuerpo, canicie subitánea, relajación de todos los músculos voluntarios y disolución del vigor corporal. El temor puede crecer hasta convertirse en pavor y espanto, impidiendo entonces toda operación exterior del cuerpo.

La IRA es considerada por Santo Tomás en su Tratado como última pasión del apetito irascible --de donde le viene su nombre-- de forma muy extensa. Si bien es cierto que esta pasión fue muy estudiada por los filósofos clásicos y los Padres de la Iglesia, especialmente en su aspecto moral. Al estudiar esta pasión en si misma señala su doble objetivo: la cosa buena o venganza que se desea y la persona que hizo la injuria y de la cual quiere el airado tomar venganza castigándola. La ira no es provocada por una injuria mínima o pequeña molestia, sino por una injuria grande, real o estimada. Por tanto la venganza o pena que deseamos imponer a la persona que daña, debe ser también grande. La ira es pues una verdadera pasión o "apetito de venganza". Nos causa ira cuando se ataca u ofende lo que apreciamos, queremos o nos gusta.

Las diferencias entre ira y odio están en que la ira es una pasión transitoria --puede curarse-- en cambio el odio responde a una disposición HABITUAL Y PERMANENTE --se cura mal o es incurable-- según la cual el hombre juzga contrario y nocivo para él aquello a que tiene odio --según los antiguos "ira inveterada"--.

La ira, según Santo Tomás, alcanza no sólo a las personas sino también a los animales y a las cosas que nos causan alguna molestia. Incluso podemos airarnos con nosotros mismos.

En la Cuestión 46, artículo 8, se refiere el Aquinate a las tres clases de ira: cólera o irritación inmediata; mania, cuando la tristeza de la ira permanece mucho tiempo en la memoria, y furor lo que manifiestan aquellos que no descansan mientras no consiguen vengarse.

La causa de la ira en general es la injuria recibida bajo la forma de menosprecio. En la persona injuriante se considera su calidad (inferior, igual o superior a la nuestra) y también la cualidad de las personas ante las cuales nos inflige la injuria. "También el desprecio que proviene de los amigos resulta más injusto. Por eso, como contra los inferiores, nos irritamos grandemente contra ellos si, nos desprecian, bien sea causándonos daño o no prestándonos ayuda". (59).

Como remedios de la ira el filósofo señala:

- a) Quitar las causas que producen la ira o debilitan su influjo.
- b) Tratar de prever las reacciones emocionales nuestras y de los otros.
- c) La dilatación y la espera la mitigan (al alimentarse de la memoria se va debilitando con el tiempo).

- d) Disminuir nuestra propia estimación y superioridad considerando nuestros defectos.
- e) Apartar nuestro ánimo de la tristeza que siempre dispone de la ira, y buscar los deleites honestos, trabajo y juegos.

En la Cuestión 48 Santo Tomás se refiere también a los efectos fisiológicos de la ira --nosotros diríamos ahora las claves no verbales-- que ya fueron descritas al referirnos a Séneca y que asimismo fueron corroboradas por San Gregorio. (60). Miguel de Cervantes nos ofrecerá también en El Quijote una magistral descripción de estas claves no verbales.

- "¡ Oh válgame Dios y cuán grande que fue el enojo que recibió Don Quijote oyendo las descompuestas palabras de su escudero! Digo que fue tanto, que con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos dijo:
- ¡ Oh, bellaco villano, mal mirado, descompuesto, ignorante, infecundo, deslenguado, atrevido, murmurador y maldiciente! ¡Tales palabras has osado decir en mi presencia y en las de estas inclitas señoras y tales deshonestidades y atrevimientos osaste poner en tu confusa imaginación? ¡Vete de mi presencia, monstruo de Naturaleza, depositario de mentiras, armario de embustes, silo de bellaquería, inventor de maldades, publicador de sandeces enemigo del decoro que se debe a las reales personas! ¡Vete, no parezcas delante de mí, so pena de ira!. Y diciendo esto, enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dió con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas". (61).

Santo Tomás termina su Tratado de las pasiones, hablando de los efectos de la ira. Afirma que: "el hecho mismo de que la ira pase rápidamente es prueba de su vehemencia; pues así como un fuego grande se apaga pronto faltándole la materia, así también la ira, a causa de su vehemencia, prontamente cede". Y también: "toda fuerza dividida en muchas partes se debilita; por eso, cuando se irrita sucesivamente con varios, su ira para con el primero disminuye, sobre todo si es mayor la que se siente con el segundo". (62).

Así pudo decir también Shakespeare en Romeo y Julieta, cuando Benvolio aconseja a su amigo Romeo: "Un fuego apaga otro fuego. Una pena se calma con el sufrimiento de otra. Da vueltas hasta que te acometa el vértigo, y te serenarás girando en dirección contraria. Un dolor desesperado con la aflicción de otro se remedia. Coge en tus ojos alguna nueva infección, y desaparecerá el violento veneno del mal antiguo". (63).

La ira también perturba el uso de la razón y la imaginación, produciendo un efecto fisiológico negativo: mutismo. (64).

NOTAS DEL CAPITULO I

- (1) ENGELMAN, Aldo. Os estados subietivos: uma tentativa de classificacao de seus relatos verbais. Atica. Sao Paulo. 1.987.
- (2) ENGELMAN, A. pags. 22-23.
- (3) Op, cit. pags. 256 y 319.
- (4) LIDELL. H.G. - SCOTT. R. A. Greek-English Lexikon. Oxford. 1.953.
- (5) LEWIS, T. - SHORT, CH. A Latin Dictionary. Oxford. Clarendon Press. 1.951.
- (6) DICCIONARIO REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. XIX edic. Tomo III. Espasa Calpe. Madrid. 1.970.
- (7) Ibidem. Tomo V.
- (8) Ibidem. Tomo VI.
- (9) Ibidem. Tomo I. pag. 31.
- (10) Ibidem. Tomo I. pag. 90.
- (11) ARANGUREN, J. L. Etica. Revista de Occidente. Madrid. 1.957.
- (12) Ibidem. pag. 290-292.

- (13) Término procedente de la Comunicación no verbal. Se refiere no sólo a lo que hablamos sino a cómo lo decimos (tono, pausas, volumen, timbre, ...) Dedicamos un capítulo aparte a la exposición de este tipo de comunicación.
- (14) UBEDA PURKISS, Manuel y SORIA, Fernando. Introducción al tratado de las pasiones de la Suma Teológica de Santo Tomás. Tomo IV. BAC. Madrid. 1.954. pag. 579 y ss.
- (15) WUKMIR, V.J. Emoción y sufrimiento. Labor. Barcelona. 1.967. pag. 359. Esta función biológica y básica de emoción es equivalente a un término procedente de esa ciencia denominado OREXIS (lo afectivo).
- (16) UBEDA PURKISS, M. Ciencia Tomista N^o 248 y 250. Desarrollo histórico de la doctrina de las emociones. OP. Salamanca. 1.953.
- (17) BENTLEY, M. The Fields of psycology. 1.924. pag 6-7. Cit. por UBEDA pag. 434.
- (18) El magnífico estudio de Ubeda Purkiss está curiosamente publicado en la revista de teología y moral de los Dominios españoles: La ciencia Tomista.
- (19) UMBERTO ECO, profesor de semiótica de la Universidad de Bolonia, en su novela El Nombre de la Rosa (1.980) -convertida en film en 1.986- especula con la suerte de este segundo libro de la POETICA de Aristóteles hasta el punto de convertirlo en clave de las enigmáticas muertes acaecidas en el siglo XIV en una abadía italiana de la orden benedictina.

GARCIA YEBRA en su introducción a la POETICA -Madrid, Gredos, 1.974- opina que la costumbre griega de los EPITOMES -resúmenes- pudo haber acabado con el texto original. También especula con la posibilidad de que este libro no fuese escrito nunca a pesar de las intenciones del filósofo. Lo cierto es que la parte conservada de la POETICA permaneció hibernada durante más de mil años, ya que incluso el texto mutilado se desgajó del "corpus aristotelicum" y pasó a engrosar un volumen de tratados retóricos de otros autores. EL CODEX PARISINUS 1.741, la copia más antigua conocida de la POETICA, data de finales del siglo X.

- (20) BURNET. L. L'Aurore. Frag. 72. pag. 154.
- (21) DIELS. Fragmente der vorsokratier. Vol I. Berlín. 1.912. Cit. por Ubeda. P. Ciencia T. pag. 436.
- (22) BRET. G. S. A. history of psicology. ancient and patristic. 1.912.
- (23) HIPOCRATES. De morbo sacro. Opera Omnia. Edic. Francfort. 1.596. pag. 293
- (24) LÜSCHER. Max. The 4 color person. Pocket books. New York. 1.980.
El test de los colores. Paidós. Buenos Aires. 1.982.
- (25) PLATON. La Republica. Libro X. Bergua. Madrid, 1.966. pag. 530.
- (26) Ibidem. pag. 531-532.
- (27) ARISTOTELES. Éticas. Ética Nicomaquea. Libro VII. Cap. 11-13. Gredos. Madrid. 1.985.
- (28) Ibidem. Libro X. C. 4 y 5.

- 29) *Ibidem*. Libro II. Cap. 5.
- (30) ARISTOTELES. Retórica. Edic. de Antonio Tovar. Centro de Estudios Constitucionales. Madrid. 1.985. pag. 92 y ss.
- (31) *Ibidem*. pag. 94-95.
- (32) *Ibidem*. pag. 95.
- (33) *Ibidem*. pag. 96.
- (34) *Ibidem*. pag. 126 y ss.
- (35) *Ibidem*. pag. 130.
- (36) ARISTOTELES. Poética VIII, 7. 1.342 a) Cit. ABBAGNANO, Nicolas. Historia de la filosofía. Montaner y Simón. Barcelona. 1.973. pag. 180.
- (37) RETORICA. B, 8, 1.386b. 8. Cit. por García Yebra pag. 343 y ss. Apéndice.
Marco Antonio. en su oración fúnebre tras el asesinato de Cesar, utiliza este recurso retórico mostrando el cuerpo inerte de aquél y sus ropas ensangrentadas, para de esta forma excitar y persuadir a su auditorio a la acción. V. Obras completas de Shakespeare -Julio César- Aguilar, Madrid, 1.943; y el film homónimo de J.L. Mankiewicz realizado en 1.953.
- (38) RETORICA. III. 7. pag. 192.
- (39) RETORICA. III. 19. pag. 228-9.
- (40) ABBAGNANO. OP. Cit. pag. 180.

- (41) DIOGENES LAERCIO. De vicis dogmatibus et apotegmatibus clarorum philosophorum. Libro VII. C.1. N^o 36. Edic. Leipzig. 1.759. Cit. de Ubeda P. pag. 458.
- (42) SENECA. De Ira. Porrúa. México. 1.979. Libro I. 1.
- (43) ABBAGNANO. OP. Cit; pag. 187-88.
- (44) UBEDA, P. OP. Cit. Ciencia T. pag. 461.
- (45) SAN AGUSTIN. La Ciudad de Dios. Porrúa. México. 1.984.
- (46) Ibidem. Libro XIV. Cap. XV. pag. 324.
- (47) Ibidem. Libro XIV. Cap. VI. pag. 313.
- (48) Ibidem. Libro XIV. Cap. XVI. pag. 325.
- (49) Ibidem. Libro IX. Cap. 5. Cit. Ubeda pag. 464
- (50) TOMAS DE AQUINO. Opera. Editio leonina. Roma. 1.880.
Citado por Manzanedo, Marcos F. "Las pasiones o emociones según Santo Tomás". Instituto Pontificio Santo Tomás. Madrid. 1.984.
- (51) TOMAS DE AQUINO. Suma Teológica. Tomo IV. Tratado de las pasiones. Pag. 624-1.029. BAC, Madrid. 1.954.
- (52) LUMBRERAS, Pedro. Psicología de las Pasiones. Studium. Madrid. 1.958. pag. 12 y ss.
- (53) Suma. I. q.81.A.3.

- (54) Cfr. SILVIO In. I.I. q. 22, a. 1, conclus. 3. ED. Duaci, 1.635, pag. 218. Cit. por Ubeda P. pag. 57.
- (55) SALUSTIO escribió en La Conjuración de Catilina "Aquellos que deliberan en materias delicadas deben estar libres del odio, la cólera, la amistad o la misericordia". Gredos, Madrid. 1.975.
- (56) Suma. Vol. VI. 1-2. q. 37 a. 1 pag. 879.
- (57) Ibidem. q. 38 a 2 pag. 890.
- (58) Ibidem. Introduc. q. 41. pag. 929.
- (59) Ibidem. q. 47. a 4. pag. 1.019.
- (60) SAN GREGORIO. Moralium. Cap. 45. Cit. por Lumbreras. pag. 169.
- (61) CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Mayol Pujol. Barcelona. 1.981. Cap. XLVI. Pag. 348.
- (62) Suma. 1-2. q. 48 a 2. Pag. 1.026.
- (63) SHAKESPEARE, W. Obras completas. Aguilar. Madrid. 1.943. Romeo y Julieta. Acto I. Escena 2^a. pag. 120.
- (64) Ibidem. q. 48. a 4. pag. 1.030.

CAPITULO II

APORTACIONES DE LA FILOSOFIA MODERNA

AL ESTUDIO DE LAS EMOCIONES

1.- RENE DESCARTES

El filósofo francés René DESCARTES (1.596-1.650) daría, en el siglo XVII, un aire nuevo y renovador a las doctrinas clásicas sobre las emociones. Parte de su METODO o conjunto de reglas fundamentales --evidencia, análisis, síntesis y enumeración-- (1) para intentar llegar al conocimiento verdadero (2) y resume en una obra fundamental, "Las pasiones del alma", (3) todo su pensamiento y reflexión científica sobre este tema.

A través de esta obra trata de ser un innovador, y para romper los esquemas comienza despreciando implacablemente todo lo que los antiguos --desde Aristóteles a Santo Tomás-- habían escrito y especulado sobre las emociones y pasiones del alma. Así, al comienzo de su tratado afirma ya textualmente: "Cuán defectuosas son las ciencias que recibimos de los antiguos, cómo lo que estos han escrito de las pasiones; pues por más que se trate de una materia que siempre se puso gran empeño en conocer y que no parece ser de las más difíciles, ya que sintiéndolas cada cual en sí mismo, no es menester recurrir a ninguna observación ajena para descubrir su naturaleza, lo que LOS ANTIGUOS HAN ENSEÑADO ES TAN POCO Y TAN POCO CREIBLE en general, que solo alejándome de los caminos seguidos por ellos puedo abrigar alguna esperanza de aproximarme a la verdad". (4).

Descartes establece una correlación perfecta entre el alma y cuerpo. Es decir, lo que en el alma es una pasión en el cuerpo es una acción. De esta forma puede afirmar en el artículo 2 de su tratado: "Debemos censar que lo que en ella --el alma!-- es una pasión, es generalmente en él --el cuerpo-- una acción; de suerte que no hay mejor camino para llegar al conocimiento de nuestras pasiones que examinar la diferencia existente entre el alma y el cuerpo, a fin de conocer a

cual de los dos se debe atribuir cada una de las funciones que hay en nosotros". (5).

Se detiene Descartes, en el artículo 7º, en el análisis pormenorizado de las partes del cuerpo y de algunas de sus funciones específicas que afectan a las pasiones, es lo que denomina "la máquina de nuestro cuerpo" (6). A continuación especifica las funciones del calor del corazón o "fuego" que circula por la sangre de las venas, al que denomina "principio corporal de todos los movimientos de nuestros miembros" (7). Más adelante Descartes realiza su aportación más "curiosamente científica" al tema de las emociones. Nos referimos a cuando afirma que "Las partes más sutiles de la sangre, al llegar al cerebro, componen los ESPIRITUS ANIMALES, y para ello no necesitan recibir ningún otro cambio en el cerebro, sino que en él quedan separados de las demás partes de la sangre menos sutiles" (8). Este concepto de "espiritus animales" seguirá usándose un siglo después por otros filósofos, concretamente por David HUME en su obra "Tratado de la Naturaleza Humana".

Estos pequeños cuerpos serían --según Descartes-- los que atravesando los poros del cerebro, conducen a los nervios y a los músculos y son responsables de los movimientos del cuerpo.

Según Descartes existen dos sustancias básicas en el mundo: la mente o sustancia pensante, y el cuerpo o sustancia extensa. La mente no tiene una dimensión espacial pero actúa sobre el cuerpo a través de la GLANDULA PINEAL del cerebro (9), única parte del mismo no doble. Concretamente afirma: "Concebimos, pues, que el alma tiene su sede principal en la pequeña glándula que está en medio del cerebro (*), de donde irradia a todo el resto del cuerpo por medio de los espíritus,

(*) Se trata de una glándula endocrina que está situada en el hipotálamo. V. capítulo IV.

de los nervios y hasta de la sangre que, participando de las impresiones de los espíritus, las pueden llevar por las arterias a todos los miembros" (10).

Al contrario de lo que pensaban muchos autores y pensadores del mundo clásico, Descartes, en el artículo 34 de su obra, niega rotundamente que la sede de las pasiones resida en el corazón.

La concepción fisiológica-funcional de Descartes acerca de las pasiones, no hace sino corroborar su visión recíproca de las acciones del alma y el cuerpo, como ejemplos de las "impresiones" de los objetos que se unen en la glándula pineal y que siempre resultan ser DO-ELES. Ello provoca que la pasión se manifieste en distintos grados según las "experiencias del sujeto", "los temperamentos del cuerpo" y la "fuerza del alma". Así, la pasión del espanto y miedo en unos, puede provocar el valor y atrevimiento en otros.

Descartes apunta ya algo que, más tarde, Darwin y sus seguidores pondrán de manifiesto experimentalmente, es decir cómo el hábito la repetición de movimientos útiles --tanto en el hombre como en los animales superiores-- y la "naturaleza" han unido el movimiento de la glándula pineal a cada pensamiento. Y dice concretamente:

"Si queremos que nuestros ojos se dispongan a mirar un objeto muy alejado, esta volición hace que se dilaten las pupilas, y si queremos disponerlos para mirar un objeto más próximo, esta volición hace que se contraigan; pero si solo se piensa en dilatarlas, por más que se tenga voluntad en hacerlo, no se dilatan por eso" (11).

En la segunda parte de "Las pasiones del alma" el filósofo francés aborda muy extensamente --a través de 162 artículos-- el número y orden de las pasiones y explica lo que denomina las seis primarias:

ADMIRACION (sorpresa), AMOR, ODIO, DESEO, ALEGRIA Y TRISTEZA. Todas las demás, afirma, son mezclas o especies de estas.

En el artículo 68 Descartes afirma textualmente: "Sé que en ella se refiere a la enumeración de las pasiones-- me alejo de la opinión de cuantos han escrito sobre esto (*). Pues ellos deducen su enumeración de que distinguen en la parte sensitiva del alma dos apetitos, que llaman respectivamente concupiscible e irascible. Y como yo no encuentro en el alma ninguna distinción de partes, esa diferencia me parece que solo significa que hay en ella dos facultades, una de desear y otra de rechazar; y puesto que el alma tiene de la misma manera las facultades de admirar, de amar, de expresar, de temer y de recibir en sí cada una de las demás pasiones, o de realizar las acciones a que la impulsan esas pasiones, no veo porqué han querido adscribir las todas a la concupiscencia o a la ira". (12).

Cuando habla de amor afirma del mismo que resulta muy beneficioso para la salud ya que produce un dulce calor en el pecho y estomago y con ello se "hace la digestión más rápidamente". Por el contrario, la alteración del pulso y los calores ásperos del pecho, síntomas, --entre otros--, del odio, hacen que este no sea nunca beneficioso.

La última parte del libro la dedica su autor a realizar una por-memorizada enumeración de los principales síntomas o SIGNOS EXTERIORES de las pasiones cuando van juntas o agrupadas, ya que, según Descartes, pueden observarse mucho mejor. Se refieren a: gestos de los ojos y del rostro, cambios de color, languidez, temblores, desmayo, risas, lágrimas, gemidos, suspiros, etc.

Al ocuparse de los signos externos del rostro y de los ojos, considera las arrugas de la frente en la expresión de la COLERA y de

(*). Se refiere a Santo Tomás de Aquino. V, cap. I.

ciertos movimientos de la nariz y los labios en la INDIGNACION y la BURLA. Afirmando también que una técnica eficaz para ocultar o enmascarar una pasión cualquiera es imaginar intensamente la contraria. Es decir que los gestos pueden servirnos tanto para expresar como para disimular las emociones.

Los cambios de color, tanto en la palidez como en la alegría, son explicados en función de la intensidad del riego sanguíneo.

La tercera y última parte del Tratado de las Pasiones se refiere a las denominadas pasiones particulares: desprecio, generosidad, humildad, celos, emulación, remordimiento, burla, envidia, piedad, ira ..

Con respecto a la IRA señala dos tipos: una que denomina SUBITA, muy exterior pero de poco efecto y que se puede calmar rápidamente, y otra que no se exterioriza tanto pero que roe más el corazón y tiene efectos más peligrosos. Las personas más bondadosas y amorosas, parece que son más propicias a la primera, ya que su aversión está basada fundamentalmente en la SORPRESA. Por ello es fugaz, ya que la fuerza de aquella desaparece rápidamente.

A pesar de su talante autosuficiente, René Descartes no parece aportar demasiadas cosas a lo que ya se conocía acerca de las pasiones a través de los clásicos --griegos, latinos, escolásticos...-- y no obstante lo detallado y prolijo de sus explicaciones fisiológicas, éstas adolecen de un infantilismo e ingenuidad que las modernas teorías científicas han venido a corroborar. La aplicación de su gran método científico --evidencia, análisis, síntesis y enumeración-- no parece que dió en esta ocasión los mejores resultados.

2.- SPINOZA

El filósofo holandés Baruch Spinoza (1.632-1.677) continuó utilizando la terminología cartesiana de "mente" y "pensamiento", pero en su obra fundamental ETICA DEMOSTRADA SEGUN EL ORDEN GEOMETRICO (13) se separó, en parte, de las tesis del dualismo cartesiano y de Malebranche al manifestar que "si bien se da una dualidad en los fenómenos, físicos y espirituales, no así en las sustancias" (14).

La segunda y tercera partes de su ETICA están íntegramente dedicadas a desarrollar sus doctrinas acerca de las emociones (afecciones, si usamos textualmente su terminología). Ya en el prólogo a la parte tercera del libro -que se ocupa del origen y la naturaleza de los afectos- afirma: "que yo sepa, nadie ha determinado la naturaleza y la fuerza de las pasiones y lo que la mente puede hacer para moderarlas". Descartes, aún creyendo que el alma tiene una potencia absoluta sobre sus acciones, ha intentado, sin embargo, explicar los afectos humanos por sus primeras causas, y mostrar a un tiempo, por qué vía puede el alma tener un impero absoluto sobre los afectos; pero a mi parecer al menos, no ha demostrado nada más que la agudeza de su gran genio, como demostraré en su lugar" (15).

A través de cincuenta y ocho proposiciones, Spinoza examina la naturaleza de los afectos y la potencia del alma sobre ellos. Todas van seguidas de una demostración y un escolio. Al final define, uno por uno, cuarenta y ocho tipos de afectos, entre los que incluye algunos ciertamente curiosos como: devoción, irrisión, seguridad, abyección, frustración, embriaguez, libidine, etc.

Su definición general de los afectos es la siguiente:

"Un afecto, que es llamado pasión del ánimo, es una idea confusa, en cuya virtud el alma afirma de su cuerpo o de alguna de sus partes una fuerza de existir mayor o menor que antes, y en cuya virtud también, una vez dada esa idea, el alma es determinada a pensar tal cosa más bien que tal otra" (16).

La parte cuarta de la ETICA, la dedica Spinoza a estudiar, a través de 72 proposiciones, la servidumbre humana o fuerza de los afectos, es decir, cómo actuamos éticamente para lograr una recta conducta en la vida.

Spinoza ya se había ocupado de este mismo tema, si bien es cierto que menos extensamente pero con mayor profundidad en lo que atañe a las pasiones de amor y odio, en su BREVE TRATADO SOBRE DIOS, EL HOMBRE Y SU FELICIDAD. Aunque escrito en el año 1.649, no se publicó hasta 1.882 en lengua holandesa (17).

Los capítulos III al XIX los dedica el autor a explicar el origen de las pasiones. Siendo la causa de todas ellas el conocimiento --dice Spinoza-- resultará que la primera de todas ellas tiene que ser la ADMIRACION y la consecuente extracción de conclusiones.

La segunda pasión será el AMOR, ya que se origina en:

- A/ Lo que se oye decir.
- B/ En la opinión.
- C/ En los conceptos verdaderos.

Según Spinoza, el primer tipo de amor puede observarse en los niños hacia sus padres y en todos aquellos que ofrecen su vida por amor a la patria.

Con respecto al segundo, es cierto que cuando uno ve o se imagina ver algo bueno, nace el deseo de unirse con eso. Por el bien que observa en ese objeto lo elige como lo mejor; fuera de él no conoce nada mejor ni más agradable. Sin embargo, ocurre con frecuencia es estos casos que se llegue a conocer algo mejor que lo bueno que se conoce actualmente; entonces se desvía inmediatamente el amor del primer objeto hacia el segundo (18).

El ODIO es lo contrario del amor; nace del error que proviene de la opinión, pues si se ha llegado a la conclusión de que un objeto es bueno y de que otro perjudica al objeto, nace el odio hacia el autor del acto perjudicial (19). Al igual que el amor, el odio proviene fundamentalmente de lo que se oye decir, y tiene su base en la ignorancia acerca de las costumbres de los otros.

Spinoza examina en el capítulo V, más extensamente, el amor, afirmando que "nace de la representación y el conocimiento que tenemos de una cosa, y cuanto más grande y magnífica se muestre esa cosa, mejor es el amor en nosotros... Podemos librarnos del amor de dos maneras: mediante el conocimiento de una cosa mejor, o mediante la experiencia de que la cosa amada, a la que antes se creía grande y magnífica trae consigo muchas consecuencias funestas. Aunque también es característico del amor el que no nos esforcemos por librarnos de él, y ello por dos razones:

1^o Porque es imposible.

2^o Porque es necesario que no nos libremos de él.

Y es imposible, porque no depende de ningún modo de nosotros, sino solamente de lo bueno y lo útil que vemos en el objeto, y si no

quisiéramos amarlo, sería preciso que, no lo conociéramos, lo cual no depende de nosotros, porque si no conociéramos nada no existiríamos. Y es necesario que no nos libremos de él, pues a causa de la debilidad de nuestra naturaleza, si no hay algo de lo que gocemos y que esté unido a nosotros y nos fortifique, no podemos existir (20).

Con respecto al ODIO, Spinoza manifiesta que debe excluirse de él la pasión y la cólera y --como ya tuvimos ocasión de comprobar a través de una sentencia de Cicerón-- nunca debemos corregir a nadie mientras estemos dominados por ella. Así como del odio nace la tristeza y, cuando es grande, la cólera. Esta no tiende solo como el odio, a huir de la cosa detestada, sino también a destruirla si ello es posible. De este odio grande nace también, según el autor, la envidia.

Es indudable --afirma en el capítulo VII--, que cuando estamos tristes somos incapaces de hacer nada en ese sentido; por eso tenemos que escapar de la tristeza, lo que podemos hacer pensando en recuperar las cosas perdidas, si podemos hacerlo; si ello es imposible debemos librarnos de la tristeza para no caer en todas las desgracias que ella trae consigo (21).

Spinoza se ocupa también de otras pasiones de forma menos prolíja, tales como: estima, desprecio, esperanza, temor, celos, remordimiento, arrepentimiento, burla, broma, risa, vergüenza, etc.

Después de referirse a la voluntad y el deseo --repasando los conceptos ya apuntados por Aristóteles-- el filósofo holandés se pregunta: ¿Cómo librarnos de nuestras pasiones? Al respecto afirma: "Me parece que necesitamos estudiarnos completamente, cuerpo y espíritu, y ante todo, tenemos que demostrar que en la naturaleza hay un cuerpo cuya forma y cuyos efectos nos afecta. Porque si llegamos a conocer los efectos del cuerpo y los que ellos pueden producir, descubriremos también la primera y principal causa de todas las pasiones, y al mismo

tiempo lo que puede destruirlas; lo que nos permitirá ver igualmente si es posible llegar a ello mediante la razón" (22).

Finalmente, en el capítulo XX se pregunta Spinoza: Si el movimiento no es la causa de las pasiones, ¿cómo es posible que logremos expulsar la tristeza mediante ciertos procedimientos, por ejemplo con el vino?. Responde el autor, afirmando, que el alma es capaz de dirigir a los "espíritus animales", pero se le puede quitar este poder cuando se quita a los "espíritus animales" la medida establecida en ellos, o se la modifica con otras causas que provienen del cuerpo en general (23).

En definitiva la filosofía de Spinoza es una promesa de felicidad. Felicidad que --según él-- siempre está negada o amenazada por las pasiones, y que por lo tanto debe pasar por una liberación de las mismas, por su completo dominio.

Hemos podido comprobar, cómo la herencia del pensamiento cartesiano no está completamente ausente de los planteamientos de Spinoza en el campo de las pasiones, hecho que también se pone de manifiesto por la utilización de expresiones y términos muy queridos para el filósofo francés, tales como "espíritus animales".

3.- DAVID HUME

El filósofo inglés David Hume (1.711-1.776) está considerado como el punto de partida de la moderna psicología fenomenológica. Su obra básica sobre el tema es el TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA (24). Dedicó íntegramente el Libro II, al estudio de las pasiones de una forma que podríamos catalogar como exhaustiva.

El punto de partida del pensador escocés reside en el hecho de que "todas las percepciones de la mente pueden dividirse en impresiones e ideas. Aquellas también admitirían una subdivisión en originales y secundarias.

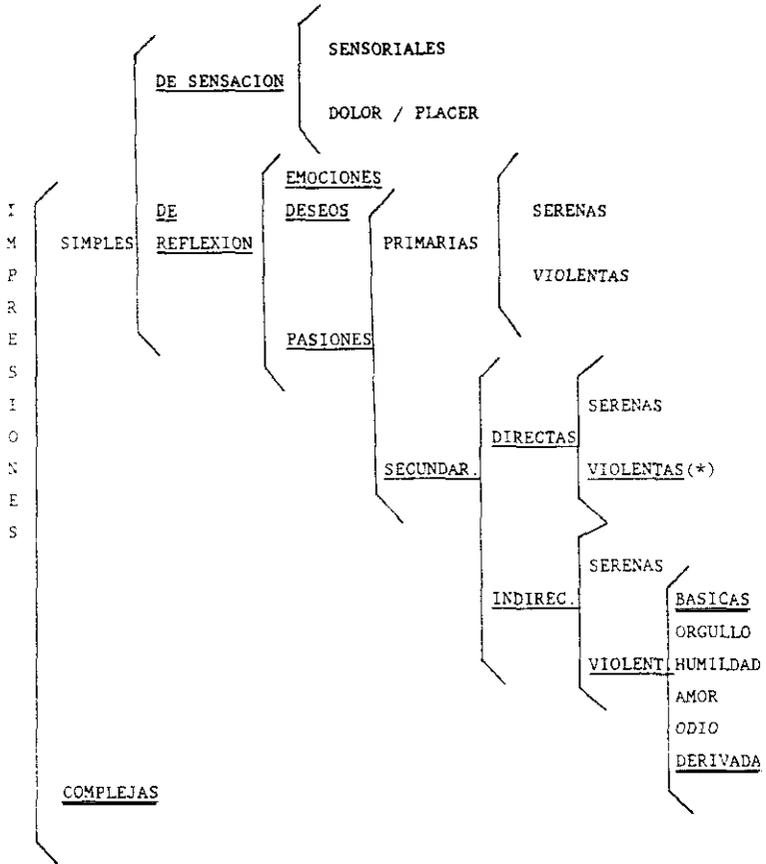
Las impresiones originales o de sensación son las que nacen en el alma sin ninguna percepción anterior, por la constitución del cuerpo, los ESPÍRITUS ANIMALES o la incidencia de los objetos sobre los órganos externos. Aquí residen las impresiones de los sentidos y toda clase de dolores y placeres corporales.

Las impresiones secundarias o de reflexión son las que proceden de alguna impresión original, sea directamente o por la interposición de su idea. Aquí están, según Hume; todas las pasiones y todos los tipos de emociones (25).

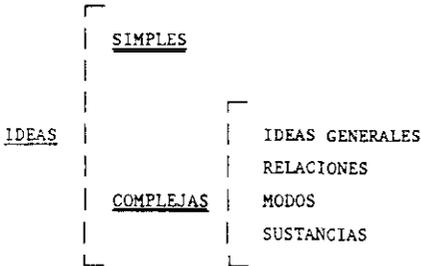
El filósofo manifiesta que su tratado se limita a las llamadas impresiones secundarias y reflexivas, en cuanto surgen de las impresiones originales o de las ideas de estas últimas, ya que los dolores y placeres corporales son fuente de muchas pasiones, pero surgen originariamente en el alma o cuerpo sin ningún tipo de pensamiento o percepción precedente. Es decir, un ataque de gota produce una larga serie de pasiones, como pesar, esperanza o miedo, etc. pero el ataque mismo no se deriva directamente de ninguna afección o idea.

3.1.- División de las pasiones.

Desarrolla Hume en su Tratado un esquema divisorio de su teoría sobre las percepciones (primarias, secundarias, directas, indirectas...) y que exponemos a continuación:



(*)DESEO, AVERSION, TRISTEZA, ALEGRIA, ESPERANZA, MIEDO, DESESPERACION



Con respecto a lo que llama impresiones de reflexión, que divide en SERENAS Y VIOLENTAS, Hume opina que el sentimiento de belleza o fealdad de una acción, de una composición artística o de los objetos externos, pertenecen a la primera clase. Por el contrario las pasiones de AMOR, ODIOS TRISTEZA, ALEGRIA, ORGULLO O HUMILDAD, son de la segunda. El filósofo piensa que las pasiones, por lo general, siempre son más violentas que las emociones originadas por la belleza y la fealdad.

3.2. Pasiones indirectas.

Se ocupa Hume, en la primera parte del libro de dos pasiones indirectas fundamentales: ORGULLO y HUMILDAD, que analiza extensamente en sus causas y objetivos. En este sentido afirma que, dada su simplicidad es prácticamente imposible una definición exacta de ellas, ni de ninguna otra pasión. Por lo tanto renunciaría siempre a ello y se limitaría siempre a darnos una minuciosa descripción. "Es evidente --dice-- que aunque el orgullo y la humildad son directamente opuestas, tienen sin embargo el mismo objeto. Este objeto es el YO, o esa sucesión de ideas o impresiones relacionadas de que tenemos memoria y conciencia humana. Según que la idea de que nosotros tengamos sea más

o menos favorable, sentimos una de esas afecciones opuestas y nos vemos exaltados por el orgullo o abatidos por la humildad" (27). Tras examinar algunas objeciones a su hipótesis, que trata de rebatir con ejemplos prácticos, pasa luego Hume a señalar como estas dos pasiones --orgullo y humildad-- se dan también en los animales, ya que: "cuando la estructura de las partes de los animales es igual que la del hombre, y la operación de estas partes es también la misma, las causas de esa operación no podrán ser diferentes, de modo que todo lo que descubramos que es verdad en los unos podrá considerarse sin duda alguna como cierto en los otros" (28).

Casi todas las especies animales, especialmente las más elevadas, muestran evidentes señales de orgullo y humildad. Así el porte y dandine del cisne, pavo real, etc., indican ya la alta idea que tienen de sí mismos y el desprecio que tienen de otros. Además en ellos el orgullo acompaña siempre a la belleza. También lo vemos en los ruiseñores (canto), los caballos (velocidad), perros (sagacidad y olfato), toros (vigor y fuerza) etc.

Las causas de estas pasiones, lógicamente residen siempre en el cuerpo, al igual que en el género humano, en alguna cualidad sobresaliente --belleza, vigor, rapidez...-- útil o agradable.

Hume concluye este apartado afirmando que "los principios internos que son necesarios en nosotros para producir orgullo o humildad son comunes a todas las criaturas; y cómo las causas que excitan esas pasiones son las mismas, podemos concluir que dichas causas actúan del mismo modo en TODO EL REINO ANIMAL" (28).

3.3 - Amor y odio.

En la segunda parte de su tratado aborda Hume los objetos y causas del amor y del odio. Mientras que con el orgullo y la humildad veíamos que el YO, la persona, era el objeto inmediato de estas pasiones, en el AMOR y el ODIO el objeto es siempre otra persona. Es decir, la virtud, el conocimiento, el ingenio, el sentido común, o el buen humor de otros, producen amor y aprecio, mientras que las calidades o puestas engendran odio y desprecio. Estas mismas pasiones surgen de cualidades corporales: belleza, fuerza, rapidez, destreza, y sus contrarias. También de méritos y defectos externos: familia, propiedades, vestidos, nación, clima, etc. (30).

Hume de todo lo expuesto más arriba, infiere una distinción entre calidad aparente y sueto. Así llega a afirmar, como ejemplo, que el príncipe que posee un gran palacio consigue el aprecio del pueblo; en primer lugar por la belleza del palacio en sí, y en segundo término por la relación de propiedad que el conecta con él. La supresión de cualquiera de estos factores destruye la pasión. Lo que prueba evidentemente que la causa es compuesta (31).

El autor se ocupa luego, a través de lo que denomina "experimentos indiscutibles" y que realmente solo son ilustraciones de teorías o ejemplos sin demasiado valor cuantitativo, de confirmar sus aseveraciones con respecto al sistema que ha propuesto de clasificación de las emociones y pasiones.

El filósofo opina que las pasiones de amor y odio están siempre seguidas por la benevolencia y la cólera. El amor está siempre seguido por un deseo de felicidad para con la persona amada, y por una aversión contra su desgracia, mientras que el odio produce deseo de desgracia, y aversión contra al felicidad de la persona odiada.

Al abordar la PASION AMOROSA O AMOR SEXUAL, afirma que se deriva de la conjunción de tres diferentes:

- A/ La sensación placentera originada por la belleza.
- B/ El apetito carnal en pro de la generación.
- C/ Un generoso afecto o benevolencia.

Todo ello crea una relación de semejanza y deseo, ya que:

"Quién está encendido en la lujuria siente al menos un momentáneo afecto por el objeto de su placer, a la vez que se imagina que la mujer deseada es más bella de lo habitual; de la misma forma, muchas personas que han comenzado por sentir afecto y aprecio por el ingenio y méritos de alguien acaban por pasar a las demás pasiones. Pero el tipo de amor más común es el que se origina primero por la belleza y se difunde luego en el cariño y el apetito carnal" (32).

3.4. - El amor y el odio en los animales.

Dedica también Hume aquí un pequeño apartado a estudiar la influencia del amor y el odio en los animales. En este sentido afirma que en éstos el amor se extiende más allá de su propia especie. Un perro -- dice Hume-- ama naturalmente más a un hombre que a un miembro de su propia especie, y generalmente ve correspondida su afección. Pero como los animales carecen de imaginación y no pueden juzgar más que en función del mal o bien recibidos, es evidente que: "Es haciéndoles bien o mal como producimos en ellos amor y odio, y que alimentando o acariciando a un animal, obtenemos rápidamente su afecto, mientras que pegándole y maltratándole no dejamos nunca de excitar su hostilidad contra nosotros" (33)

El filósofo pone así de manifiesto que la simpatía, o comunicación de pasiones, tiene lugar lo mismo entre animales que entre hombres. El miedo, la cólera, el valor y muchas otras afecciones son comunicadas de un animal a otro, aunque estos no conozcan la causa productora de la pasión original. También el pesar es recibido por simpatía, y tiene casi las mismas consecuencias y excita las mismas pasiones y emociones que en nuestra especie (34).

3.5.- Causas de las pasiones violentas: algunas claves de la persuasión.

Enorme interés científico, al menos desde nuestra perspectiva de estudio, merecen las consideraciones del filósofo inglés acerca de las causas y efectos de las pasiones violentas y su posible aplicación actual al campo de la persuasión publicitaria y la propaganda política.

Tras reafirmar su carácter violento y el posible desorden que ocasiona sobre el carácter, señala Hume que toda emoción se convierte fácilmente en pasión, especialmente cuando se da una doble relación de impresiones e ideas, ya que una sola relación resulta siempre insuficiente.

Cuando las pasiones han sido ya despertadas, por sus causas correspondientes y están presentes en la mente, fácilmente se mezclan y unen entre sí aún cuando no tengan sino una sola relación o carezcan de ella. La pasión dominante absorbe a la inferior y la asimila. Así cuando una persona está profundamente enamorada, las pequeñas faltas y caprichos de su amada, y los celos y riñas consecuentes, confieren fuerza adicional a la pasión dominante, a pesar de ser desagradables, y por relacionadas que estén con la cólera y el odio.

Quando los políticos desean interesar intensamente a alguien por una cuestión de la que quieren informarle, utilizan corrientemente el ARTIFICIO de EXCITAR al comienzo su curiosidad y APLAZAR todo lo posible el satisfacerla, levantando de este modo al máximo la ANSIEDAD e IMPACIENCIA de esa persona antes de hacerle comprender por entero el asunto. "Saben muy bien --afirmaba ya entonces Hume-- que su curiosidad les precipitará en la pasión que ellos quieren excitar, y de esta forma ayudan al objeto en su influencia sobre la mente" (35).

También se refiere Hume a que el soldado avanza lleno de valor y confianza cuando piensa en sus amigos y camaradas. Por ello no debe pensar nunca en el enemigo, ya que eso le creará terror y angustia. Por lo tanto toda la "parafernalia militar" --disciplina, armonía, uniformes, movimientos, etc.-- tienden precisamente a centrarnos en la emoción de valor y arrojo.

Otro aspecto significativo de esta parte del Tratado es la aportación de Hume en el sentido de que una oposición de pasiones ocasiona normalmente una nueva emoción que se convertirá en dominante e incrementará la violencia de ésta por encima del grado a que hubiera llegado de no haber encontrado resistencia y oposición. A esto se debe, por naturaleza, que deseemos lo que nos está prohibido, y que encontremos placer en la realización de acciones simplemente por ser ilícitas.

Los esfuerzos que hace la mente por remontar el obstáculo excitan a los ESPIRITUS ANIMALES y avivan la pasión. La INCERTIDUMBRE tiene también la misma influencia que la oposición (36).

Más adelante Hume nos da algunas de las claves de la persuasión publicitaria actual, tanto subliminal como evidente --que fueron explicadas en 1.973, por un discípulo de Mc Luhan: Wilson Bryan Key (37)-- al manifestar textualmente: "Nada anima poderosamente una afec-
ción que ocultar parte del objeto, dejándolo como en sombras, con lo

que al mismo tiempo que se muestra lo suficiente para predisponernos en favor del objeto, se deja todavía un trabajo a la imaginación. Aparte de que esta obscuridad viene siempre acompañada de incertidumbre, el esfuerzo realizado por la fantasía a fin de completar la idea, excita los ESPIRITUS ANIMALES, confiriendo fuerza adicional a la pasión" (38).

Señala asimismo Hume cómo la ausencia destruye las pasiones débiles, pero incrementa las pasiones fuertes, igual que el viento apaga un candil pero enciende una hoguera. Es decir, una larga ausencia debilita naturalmente nuestra idea y disminuye la pasión, pero cuando la idea es tan intensa y viva que puede soportar la ausencia, el desagrado debido a esta última incrementa la pasión y le proporciona nueva fuerza y violencia.

Al referirse a los efectos de la costumbre y para reforzar su tesis de que "toda emoción que precede o acompaña a una pasión se convierte fácilmente en esta última", afirma que ello se debe a que TODO LO NUEVO NOS AFECTA MAS INTENSAMENTE y proporciona un placer o dolor mayor al que le correspondería por naturaleza. Ahora bien, una vez que esta novedad ha vuelto a nosotros muchas veces, SE DESCASTA; las pasiones se apaciguan y los ESPIRITUS ANIMALES ya no se apresuran; es entonces cuando examinamos los objetos con una mayor tranquilidad.

Al abordar el efecto e influencia de la IMAGINACION en las pasiones, insiste Hume en que: "cualquier placer de que hayamos gozado ULTIMAMENTE, y del que guardamos memoria fresca y reciente, actúa sobre la voluntad con mayor violencia que otro cuyas huellas se hayan borrado o casi olvidado por completo.

¿A qué puede deberse tal cosa? se pregunta el filósofo escocés, y contesta: A que en el primer caso la memoria ayuda a la fantasía dándole fuerza y vigor adicionales.

Finalmente Hume resalta --al igual que ya lo hiciera Aristóteles en su Retórica muchos siglos antes-- (38) el valor de la ELOCUCENCIA como medio infalible para excitar una pasión, ya que de esta forma los objetos son representados con los COLORES MAS VIVOS e intensos. Sin embargo, afirma también: "hasta que un orador no EXCITE LA IMAGINACION y proporcione vigor a estas ideas no podrán tener sino una débil influencia, sea sobre la voluntad o sobre las afecciones".

Pero no solamente la elocuencia. La mera opinión de otra persona, y especialmente cuando está reforzada por una pasión, hará que una idea de bien o mal tenga una influencia sobre nosotros que, de otro modo habría pasado enteramente inadvertida. Esto se debe al principio de simpatía o COMUNICACION; y ello no es otra cosa que la conversión de una idea en impresión por medio de la fuerza de la imaginación (49).

3.6.- Pasiones directas.

La última parte de su tratado la dedica Hume al examen de las pasiones directas, a las que califica como: "impresiones que más naturalmente y con menos predisposición surgen del bien o el mal y que son: deseo, aversión, tristeza y alegría, esperanza, miedo y volición".

Cuando el bien es seguro o probable produce alegría. Cuando es el mal quien se encuentra en tal situación surge la TRISTEZA y el PESAR. Cuanto tanto el bien como el mal son inseguros dan lugar al MIEDO o la ESPERANZA. según los grados de incertidumbre en uno u otro caso.

Del bien considerado en cuanto tal nace el DESEO; y del mal la AVERSION. La VOLICION se ejerce cuando el bien o la evitación del mal pueden ser alcanzados por alguna acción de la mente o del cuerpo.

Además del bien y del mal, o en otras palabras, del dolor y del placer, las pasiones directas surgen frecuentemente de un impulso natural o instinto enteramente inexplicable. De este tipo es el deseo de castigo de nuestros enemigos, de felicidad de nuestros amigos, el hambre y el deseo sexual.

El filósofo se detiene en examinar con atención solamente la ESPERANZA y el MIEDO. Es este sentido afirma que la SORPRESA se transforma en miedo y que toda cosa inesperada nos asusta. Así: "Lo repentino y extraño de una aparición produce naturalmente una conmoción en la mente, igual que sucede con todo aquello a que no estábamos preparados ni acostumbrados. A su vez esta conmoción produce naturalmente curiosidad y deseo de saber, que, al ser muy violento a causa del impulso repentino del objeto, resulta molesto, semejándose en su agitación e incertidumbre a la sensación de miedo o a las pasiones compuestas de tristeza y alegría" (41).

Por último insiste Hume en la importancia de la conexión del MIEDO con la INCERTIDUMBRE, ya que cualquier duda produce aquella pasión.

Termina la parte dedicada a las pasiones en el Tratado de la Naturaleza Humana, señalando que existen pasiones mezcladas en la esperanza y el miedo, ya que en realidad son grados diferentes de éste último. Algunas de ellas serían: TERROR, CONSTERNACION, ESTUPEFACCION Y ANSIEDAD.

Aunque el esquema general del filósofo escocés David Hume acerca de las pasiones, especialmente su clasificación general, puede parecernos en ocasiones confusa, reiterativa y contradictoria; es evidente que sus reflexiones acerca de las causas de las pasiones y emociones --que como ya decíamos, supone revelar algunas de las técnicas actuales de persuasión-- nos parecen muy esclarecedoras. A pesar de que --sin citarlas-- podemos rastrear en ellas las huellas de Aristóteles

y otros pensadores clásicos. Al mismo tiempo, sus ligeras incursiones en el análisis de las pasiones en los animales --que también vemos en Santo Tomás-- le hace ser un curioso antecedente de las investigaciones que, más de un siglo después, realizará en este campo su compatriota Charles Darwin.

4.- JEAN-PAUL SARTRE

El escritor dramático y filósofo existencialista francés Jean-Paul Sartre (1.905-1.980) realizó en el año 1.965 una incursión en el terreno de las emociones. Fruto de sus reflexiones fue un breve ensayo sobre ese tema al que tituló acertadamente como BOSQUEJO DE UNA TEORIA DE LAS EMOCIONES (42) y que realmente se trata de una experiencia de psicología fenomenológica.

Al principio de su trabajo, Sartre se pregunta: ¿Qué resultados darán los principios y los métodos del psicólogo aplicados a un ejemplo particular, cómo el estudio de las emociones, por ejemplo?

Sartre responde afirmando que el psicólogo admitiría que el hombre tiene emociones porque la experiencia se lo enseña. Es decir para él la emoción es ante todo un ACCIDENTE. Concretamente, el psicólogo recurrirá siempre a la experiencia para establecer los límites de los fenómenos emotivos y su definición. Para ello aislará las reacciones corporales, las conductas y el estado de conciencia.

El filósofo existencialista opina que la fenomenología de HUSSERL (1.859-1.938) nació precisamente como reacción contra la insuficiencia de la psicología y el psicologismo para entender muchos aspectos del conocimiento. Es decir, "Dada la distancia incommensurable existente entre las esencias y los hechos, quien empiece su indagación por los hechos no logrará nunca hallar las esencias" (43). Es preciso reconocer pues, según Sartre, que sólo las esencias permiten clasificar y examinar los hechos.

Otro fenomenológico, el alemán HEIDEGGER (1.889-1.976), afirma también que la fenomenología es el estudio de los fenómenos no de los

hechos, y por fenómeno debe entenderse: "lo que se muestra por sí mismo", aquello cuya realidad es precisamente la apariencia (44).

Para un psicólogo --continúa afirmando Sartre-- la emoción no tiene "¿Por qué?"; simplemente, ES. Sólo constata su existencia real e ignora si posee alguna significación. Por el contrario, para el fenomenólogo todo hecho humano es por esencia significativo. La tarea de todo fenomenólogo consiste, pues, en estudiar la significación de la emoción.

4.1.- Las teorías clásicas.

En la primera parte de su ensayo, el escritor francés hace un somero repaso crítico a las teorías clásicas de la psicología sobre las emociones.

En primer lugar pasa revista a la teoría periférica de las emociones de William James (1.842-1.910) (*) a la que reprocha el hecho de que sólo tenía en cuenta los trastornos fisiológicos directa o indirectamente averiguables. También se ocupa de la teoría de la sensibilidad de Sherrington (1.857-1.952) y sus conocidos experimentos con perros a los que se les había seccionado la cabeza y podían continuar enviando señales de emoción. Niega que un trastorno fisiológico pueda dar cuenta del carácter organizado que tiene toda emoción.

(*) En el capítulo que dedicamos a la Fisiología de las emociones nos ocupamos extensamente de este teórico norteamericano de las emociones.

Sir Charles SHERRINGTON fue Premio Nobel de medicina y fisiología en 1.932. Estudió las neuronas a las que dió este nombre. Como filósofo adoptó una línea "dualista" acerca de las relaciones "mente-cerebro". Su obra clásica, escrita en 1.906, se titula "La acción integrativa del sistema nervioso".

V. Diccionario de Psicología Fisiológica y Clínica. Harré, Rom y Lamb, Roger. Paidós. Barcelona. 1.990.

Aunque situadas mucho más cerca de su pensamiento, crítica también las tesis de su compatriota, el psicólogo y neurólogo Pierre Janet (1.859-1.947). Sartre piensa que éste científico sólo tiene en cuenta las manifestaciones exteriores de la emoción, a las que divide en: fenómenos psíquicos o conductas, y fenómenos fisiológicos. Cree también que Janet hace de la emoción una conducta de desadaptación o de fracaso. Es decir, "cuando la labor es demasiado difícil y no podemos mantener la conducta superior que se adaptaría a ella, la energía psíquica liberada se escapa por otra vía: se mantiene una conducta inferior, que necesita una menor tensión psicológica" (45).

Para ilustrar su tesis Sartre pone el ejemplo de algunos casos de enfermos de psicastenia (*) --sacados de los archivos del propio Janet--, los cuales para evitar confesar su realidad manifestaban conductas de desmayo, ataques de nervios, lloros, irritación, etc.

Más adelante el escritor apuntaba las tesis de Janet a través de un artículo de Henri Wallon donde señala que en el niño existen una serie de circuitos nerviosos primitivos, y todas sus reacciones ante el cosquilleo, dolor, etc., se rigen por ellos. Más adelante aprendemos nuevas conductas y usamos otros circuitos. Pero cuando, colocados

(*) La psicastenia es una conducta neurótica obsesiva que se caracteriza por la presencia de un sentimiento, impulso o pensamiento que no puede ser eliminado de la conciencia mediante un esfuerzo lógico. Forma parte de una de las escalas clínicas del MMPI (Minnesota multiphasic personality inventory), uno de los sistemas de medición de la personalidad más ampliamente investigados. V. HATHAWAY, S.R. y MCKINLEY, J.C. A multiphasic personality schedule (Minnesota): I. Construction of the schedule. J. Psychol, 1.940, 10, 249-254

-Cuestionario de Personalidad MMPI. Manual. Madrid. TEA Ediciones, S.A. 5^a edic. 1.985.

ante una situación nueva y difícil, no podemos hallar la conducta adaptada conveniente, se produce --afirma Wallon-- un RETROCESO HACIA EL CIRCUITO NERVIOSO PRIMITIVO. Esto viene a significar que las reacciones emocionales no se presentan como un puro desorden, sino como una adaptación menor.

A pesar de que las teorías de Janet son consideradas como ambiguas por Sartre, sin embargo opina que son las únicas que merecen el título de teoría psicológica de las emociones, ya que sólo ellas consideran a la emoción como una CONDUCTA. Es decir que tiene una finalidad, no es algo desordenado, sino un sistema organizado de medios que tienden hacia una meta. Y se recurre a este sistema para DISIMULAR, sustituir o RECHAZAR una conducta que no se puede o no se quiere mantener.

La diversidad de las emociones quedaría así explicada en el sentido de que cada una representaría un medio diferente de eludir una responsabilidad, una dificultad, una escapatoria particular, una trampa especial (46).

No obstante lo dicho, el esbozo de la teoría pura de la emoción-conducta reside, para Sartre, en las investigaciones de los discípulos de Köhler, especialmente Lewin (47) y Dembo (48).

Para el filósofo francés, Dembo ha realizado un interesante estudio sobre los arrebatos violentos de la IRA. Hay en la ira, y sin duda en todas las emociones, un debilitamiento de las barreras que separan las capas profundas y superficiales del yo, y que sirven para asegurar el control de los actos de la personalidad.

La ira no es un instinto, ni una costumbre, ni un cálculo razonado. Es una SOLUCION BRUSCA DE UN CONFLICTO. Al no poder hallar en

estado de alta tensión, la solución delicada y precisa a un problema, actuamos sobre nosotros mismos, nos rebajamos y nos transformamos en un ser al que le bastarían unas soluciones burdas y menos adaptadas --romper, por ejemplo, la cuartilla en la que figura el enunciado del problema--. La ira se manifiesta, pues como una evasión: el sujeto iracundo se parece a un hombre que, al no poder deshacer el nudo de las cuerdas que le atan, se retuerce compulsivamente en todas las direcciones (49)

4.2 - La teoría psicoanalítica.

En el segundo capítulo de su ensayo, Sartre realiza un somero repaso de algunas tesis psicoanalíticas acerca de las emociones. En esencia, los psicoanalistas afirman que solo puede comprenderse la emoción buscando en ella una significación, un simbolismo decimos nosotros. Esta significación es por naturaleza de índole funcional, lo cual nos lleva a hablar de una finalidad de la emoción.

Según esas premisas, la ira y el miedo serían medios utilizados por unas tendencias inconscientes para satisfacerse simbólicamente, para romper un estado de tensión insoportable. Es decir, a la emoción se la padece y SORPRENDE. Se desarrolla según sus propias leyes y sin que nuestra espontaneidad consciente pueda modificar notablemente su curso.

Para los psicoanalistas, la ira puede ser una satisfacción de tendencias sexuales o de sadismo; o bien, un desmayo producido por el "miedo pasivo" puede significar una huida, la búsqueda de un "refugio protector"

4.3 - La teoría fenomenológica de las emociones: ¿Un juego?

En este capítulo, Sartre tratará de hacer frente a las "contradicciones teóricas" sobre la emoción, a base de pasarlas por el tamiz de una descripción fenomenológica.

Para el escritor francés la emoción es un JUEGO, una comedia que representamos. Cuando no "podemos alcanzar las uvas" nos encogemos de hombros y murmuramos "están demasiado verdes"; se trata en realidad de una pequeña comedia que interpretamos y que puede servir de sustitutivo a la conducta que no puedo llevar a cabo.

El autor francés realiza después un interesante repaso sobre algunos tipos de emoción. Así nos explica lo que entiende por MIEDO PASIVO, es decir, cuando nos desmayamos ante una fiera que se acerca. Lo que interpreta como una conducta mágica, de evasión o refugio, donde tratamos de negar el hecho con una conducta de "sueño".

La huida en el MIEDO ACTIVO es también una forma de negar, de olvidar el objeto. Así actúan los boxeadores novatos cuando, al abalanzarse sobre el adversario cierran los ojos: quieren suprimir la existencia de los puños del contrario.

La TRISTEZA PASIVA o conducta de postración, relajación muscular, palidez, etc. Quien la padece se vuelve hacia un rincón y se queda sentado, inmóvil, ofreciendo al mundo la menos superficie posible. Frente a la luz del día prefiere la penumbra; frente a los ruidos, el silencio; frente a las multitudes y las calles bulliciosas, la soledad de su habitación. La tristeza realmente tiende a suprimir las obligaciones de buscar nuevas vías de acceso, de transformar la estructura del mundo que se nos ha "desplomado" repentinamente.

La TRISTEZA ACTIVA, como en el caso de la paciente psicasténica de Janet, sería también un ABANDONO DE RESPONSABILIDADES. Una comedia

mágica de impotencia. Mientras esté preso de lágrimas, hipo, etc., no puede hablar y expresar mis problemas.

Sartre afirma que existen muchos más tipos de emociones, aunque todos ellos vienen a constituir un mundo mágico, utilizando nuestro cuerpo como instrumento de conjuro.

También señala que se dan falsas emociones que en realidad solo son conductas. Como la "falsa alegría" ante un regalo que no nos ha gustado excesivamente. El falso miedo o la falsa tristeza. Estos falsos estados se distinguen de los del actor en que éste interpreta la alegría, tristeza, etc., pero NO ESTA ni alegre ni triste, pues estas conductas se dirigen a un mundo ficticio. Es decir, interpreta las conductas pero no las lleva a cabo (50).

La verdadera emoción --afirma Sartre-- es completamente distinta: va unida a la creencia. Es siempre padecida. No puede uno librarse de ella a su antojo; va agotándose por sí misma, pero no podemos detenerla.

Finalmente el autor de este ensayo manifiesta que, aunque sin perder de vista los fenómenos puramente fisiológicos --hipotonos, vasoconstricciones, trastornos respiratorios...-- nunca deben separarse de la conducta. El error de la teoría periférica --continúa afirmando Sartre-- consiste precisamente en considerarlos aisladamente. Y, sin embargo no son reductibles a unas conductas: podemos dejar de huir ante una situación, no de temblar. La emoción no resulta ser un comportamiento puro; es el comportamiento de un cuerpo que se halla en un determinado estado: el estado sólo no provoca el comportamiento, y el comportamiento sin el estado es una comedia; pero la emoción aparece en un cuerpo trastornado que desempeña una determinada conducta. De todo lo cual el filósofo existencialista deduce sintéticamente: "para creer en las conductas mágicas hay que encontrarse trastornado" (51).

Las últimas reflexiones de este ensayo sobre las emociones las dedica el autor a estudiar las reacciones de horror y admiración, provocadas por la súbita aparición de objetos --por ejemplo, un rostro torcido por la mueca en una ventana--. Sartre termina su trabajo reafirmando que la emoción no es un desorden pasajero del organismo y de la mente que pueda turbar desde fuera nuestra vida psíquica. Es, por el contrario, la vuelta de la conciencia a la ACTITUD MÁGICA, una de las grandes actitudes que le son esenciales, una de las formas en que comprende --en el sentido heideggeriano de "verstehen"-- su "SER-EN-EL-MUNDO" (52).

NOTAS CAPITULO II

- (1) DESCARTES, René. Discurso del método. Alianza editorial. 1.980 Madrid.
- (2) ABBAGNANO, Nicolás. Historia de la filosofía, Tomo II. Montaner y Simón. Barcelona 1.973.
- (3) DESCARTES, René. Las pasiones del alma. Orbis. Barcelona. 1.986.
- (4) Ibidem. pag. 101.
- (5) Ibidem. pag. 101 (artículo 2^o)
- (6) Ibidem. Art. 7, pag. 103.
- (7) Ibidem. Art. 8, pag. 104.
- (8) Ibidem. Art. 9, pag. 105.
- (9) Antiguamente se pensaba que los animales inferiores no tenían glándula pineal y por tanto fueron siempre considerados como autómatas e incapaces de evolucionar. Es decir, solo como organismos de respuestas reflejas. Hoy se sabe que la mayoría de los animales tienen glándula pineal y que sintetizan una hormona -MELATODINA- que desarrolla funciones tales como la coloración de algunos peces para poder camuflarse y la menstruación de las ratas. V. Hugh BROWN. Cerebro y comportamiento. Paraninfo. Madrid. 1.981. pag. 314.
- (10) Ibidem. Art. 34. pag. 115.

- (11) Ibidem. Art. 44. pag. 119.
- (12) Ibidem. Art. 68. pag. 129.
- (13) SPINOZA, Baruch. Ética demostrada según el orden geométrico. Alianza editorial. Madrid. 1.987. Trad. Vidal Peña.
- (14) Cit. por Ubeda P. pag. 471.
- (15) Spinoza. Ética. pag. 171.
- (16) Ibidem. pag. 249.
- (17) SPINOZA, Baruch. Obras completas. Acervo cultural. Barcelona. Tomo I.
- (18) Ibidem. cap. III. pag. 167-168.
- (19) Ibidem. cap. III. pag. 168.
- (20) Ibidem. cap. V. pag. 172-173.
- (21) Ibidem. cap. VII. pag. 177.
- (22) Ibidem. cap. XIX pag. 198.
- (23) Ibidem. cap. XX. pag. 203.
- (24) HUME, David. Tratado de la Naturaleza Humana. Vol II. Ed. Nacional. Madrid. 1.977. Edic. de Félix Duque. La edición original inglesa es de 1.740.
- (25) Ibidem. parte primera. Sección I. pag. 443.

- (26) *Ibidem.* pag. 445.
- (27) *Ibidem.* pag. 446-447.
- (28) *Ibidem.* pag. 505-506.
- (29) *Ibidem.* pag. 508.
- (30) *Ibidem.* pag. 512.
- (31) *Ibidem.* pag. 513.
- (32) *Ibidem.* pag. 591. Sobre la pasión del amor y sus clases puede consultarse: OVIDIO NASON, Los amores. El Arte de Amar; STENDHAL, De l'amour, 1.820; También a Ortega y Gasset Amor en Stendhal y un libro clásico medieval, Tratado sobre el amor de Andrés el Capellán.
- (33) Hume. Tratado de la Naturaleza Humana. Pag. 593. Podríamos considerar a estas investigaciones como remoto antecedente del estudio de Darwin La expresión de las emociones en los animales y el hombre (1.872), y no parece descabellado suponer que sus apreciaciones pudieron influir en éste autor.
- (34) *Ibidem.* pag. 594.
- (35) *Ibidem.* pag. 624.
- (36) *Ibidem.* pag. 625.
- (37) BRYAN KEY, Wilson. Subliminal Seduction. Prentice-Hall. Englewood Cliffs. New Jersey. USA. 1.978.

- (38) Ibidem. pag. 626.
- (39) Ibidem. V. cita cap. I.
- (40) Ibidem. pag. 632.
- (41) Ibidem. pag. 655.
- (42) SARTRE, Jean-Paul. Bosquejo para una teoría de las emociones. Alianza Editorial. Madrid. 1.980.
- (43) Ibidem. pag. 19
- (44) HIDEgger, M. Ser y Tiempo. Fondo de Cultura Económica. Trad. de José Gaos. México. Pag. 41. Cit. por Sartre. Pag. 25.
- (45) Sartre. Ibidem pag. 42.
- (46) Ibidem. pag. 50.
- (47) Lewin. Vorsatz Wille und Bedürfnis; en Pay. Forshung. VII. 1.926. Cit. por Sartre pag. 51.
- (48) Dembo. Das Aegerger als dynamisches Problems. En Pay. Forsch. 1.931. Pag. 1-144, cit. por Sartre pag. 51.
- (49) Sartre. Ibidem pag 57.
- (50) Ibidem. pag. 102.
- (51) Ibidem. pag. 105.
- (52) Ibidem. pag 124-125.

CAPITULO III

CHARLES DARWIN:

"LA EXPRESION DE LAS EMOCIONES EN LOS ANIMALES Y EL HOMBRE"

1. - DARWIN

Cuando Charles Darwin (1.809-1.882) en el año 1.859 publicó El origen de las especies, considerado como el libro de biología más importante nunca aparecido (1), apuntó ya el hecho significativo de que los efectos de la costumbre y del uso y desuso de los miembros en algunos animales producían un efecto determinado en el desarrollo de algunos órganos y que además eso se podía transmitir por herencia (2).

Años más tarde, en 1.872, Darwin publicaría otra obra clave, en este caso para el estudio de las emociones. Un texto que en principio, no iba a ser más que un capítulo de otra "El origen del hombre" (1.871) --"The descent of man, and selection in relation to sex"-- se convirtió en La expresión de las emociones en los animales y el hombre (3).

Con la aparición de este libro puede considerarse también que nace la denominada *psicología empírica o comparada*, ya que el primer laboratorio científico de psicología experimental se crearía siete años después de que Darwin publicase su libro sobre las emociones. Si bien es cierto que la atención del naturalista inglés no está centrada hacia los estados internos de la persona, como en el caso de los psicólogos, sino únicamente en los movimientos expresivos o comunicativos del hombre, es indudable que se da una estrecha relación entre los mismos.

Tendremos ocasión de comprobar, a lo largo de este capítulo, como Darwin considera que los hábitos, movimientos reflejos e instintos son realmente acciones útiles que pueden llegar a heredarse y automatizarse con el paso de las generaciones sucesivas. De acuerdo con este mecanismo, lo más probable es que nuestras actuales expresiones emocionales sean la herencia de viejos hábitos de nuestros antepasados (humanos o no) (5).

2.- ANTECEDENTES.

En la introducción redactada para su libro, el biólogo británico afirma que se han escrito muchas obras sobre la expresión y quizás demasiadas sobre fisiognómica --el reconocimiento del carácter a través del estudio de la estructura permanente de las facciones del rostro humano-- pero, sin embargo, él solo se ocupará del primer aspecto.

En ese sentido opina que los tratados clásicos que han manejado apenas le han reportado utilidad. Cita Darwin, no obstante, las conferencias del pintor de la corte de Luis XIV Charles Le Brun (1.618-1.690) publicadas en 1.667, como la obra antigua más estimada y reconocida (6). Asimismo Anatomía y filosofía de la expresión de Sir Charles Bell, publicada en 1.806, cuya utilidad, aparte de sus descripciones gráficas e ilustraciones, reside en " haber demostrado la íntima relación existente entre los movimientos de la expresión y los de la respiración... y el que los músculos que rodean los ojos se contraen de forma involuntaria cuando se realizan esfuerzos respiratorios violentos, con el fin de proteger esos delicados órganos de la presión de la sangre... algo sumamente útil para comprender varias de las más importantes expresiones del rostro humano" (7).

También rinde homenaje Darwin a las singulares aportaciones del Dr. Duchenne que en 1.862 publicó dos ediciones de su "Mecanismo de la fisionomía humana", donde analiza por medio de la electricidad --electrodos galvánicos-- e ilustra mediante fotografías los movimientos de los músculos faciales (8).

De este autor opina, quien ha estudiado como nadie la contracción de cada músculo y las consecuentes arrugas producidas sobre la piel. También ha hecho ver qué músculos son los que están menos sometidos al control de la voluntad.

Pierre GRATIOLET (1.815-1.865), también es citado por Darwin como fisiólogo francés que se ocupó de los movimientos expresivos que pueden manifestarse por "simpatía" o simbolismo metafórico. Es decir, cuando una persona desea mover un objeto en un determinado sentido --una bola de billar en el cauce-- ejecuta una serie de movimientos instintivos en la dirección deseada (*). Darwin opina que este tipo de movimientos no son "simbólicos", sino atribuibles al hábito.

Por último Darwin resalta las aportaciones de Alexander Bain (1.816-1.903) al tema que nos ocupa, lo que hizo a través de dos obras fundamentales: The senses and the intellect (1.855) y Emotions and will (1.899). Su aportación quedaría resumida en el siguiente principio: "Los estados de placer están conectados en un aumento, y los estados de dolor con una disminución de algunas o de la totalidad de las funciones vitales" (**).

(*) Algo semejante sucede con muchos conductores de automóviles, que en las curvas suelen girar el cuerpo en la dirección del volante. Gratiolet es autor de De la Physionomie e des mouvements d'expression, publicado un año antes de su muerte.

3.- METODOS DE INVESTIGACION

Darwin estaba convencido de que el estudio de la expresión humana procedía de la estructura y hábitos de los animales a través de un desarrollo gradual. Su estudio y análisis los considera nada fáciles, ya que los movimientos expresivos, tanto en los animales como en el hombre, son a menudo muy sutiles y de naturaleza fugaz. Es decir, cuando presenciábamos cualquier emoción profunda --dice-- nuestra simpatía se despierta con tal fuerza, que la observación estricta se olvida o se hace poco menos que imposible. Nuestra imaginación es la mayor fuente de errores, pues si, por la índole de las circunstancias esperamos ver una determinada expresión, es fácil que imaginemos que ya está presente (10).

Para confirmar y analizar su hipótesis de que los movimientos del rostro y gestos son expresivos de determinados estados de ánimo, Darwin utilizó seis métodos fundamentales de investigación:

1º.- Examinó a los niños, ya que ellos manifiestan muchas emociones con extraordinaria intensidad. Con la edad, muchas de ellas se encubren o enmascaran.

2º.- Estudió a los enfermos mentales, ya que estas personas son susceptibles de pasiones muy fuertes, dándoles "salida" de forma incontrolada.

3º.- Con ayuda de fotografías de un hombre, al que El Dr. Duchenne había galvanizado ciertos músculos del rostro (V. Apéndices fotográficos), y que luego presentó a una treintena de personas, identificó y reconoció varias expresiones fundamentales de forma casi unánime (11).

4°.- Trató de buscar ayuda teórica y práctica en los grandes maestros de la escultura y pintura --grabados y fotografías-- pero, confiesa que su resultado fue fallido, ya que, según los antiguos cánones de la belleza clásica, ésta se destruía al verse la contracción de los músculos faciales (12).

5°.- Quiso averiguar si las mismas expresiones y gestos se repetían en todas las razas humanas del globo, es decir, si eran innatas o instintivas. Teniendo en cuenta las expresiones y gestos convencionales adquiridos en los primeros años de la vida podrían quizás haberse diferenciado en las distintas razas, al igual que ocurre en las lenguas, estableció un cuestionario de preguntas alusivas. Entre otras cuestiones, pedía a los interesados su cualificada opinión acerca de:

- a) ¿Se expresa asombro abriendo ampliamente los ojos y la boca, y levantando las cejas?
- b) ¿Provoca la vergüenza un sonrojo?
- c) Cuando se concentra profundamente sobre un tema o trata de comprender alguna cuestión embrollada, ¿frunce el ceño o arruga la piel por debajo del párpado inferior?
- d) Cuando un hombre quiere dar a entender que no puede evitar que se haga una cosa, o que él mismo no puede hacerla, ¿se encoge de hombros, vuelve hacia dentro los codos, extiende hacia fuera las manos con las palmas abiertas y levanta las cejas...?

En este sentido Darwin recibió treinta y seis contestaciones a éstas y a otras preguntas, por parte de personas cualificadas y

expertas --misioneros, "protectores" de aborígenes, etc.-- de las más "salvajes y dispares razas humanas" (13).

6°.- Finalmente estudió y analizó la expresión de diversas pasiones en algunos animales comunes: perros, gatos, caballos, monos, etc.

4. - PRINCIPIOS GENERALES DE EXPRESION

Para poder centrar más sus investigaciones, que le llevarían a una mejor comprensión de las causas y orígenes de las expresiones, Darwin trató de dar un "corpus" teórico a sus tesis formulando --en algún caso con no demasiada claridad-- tres principios fundamentales o "rectores" que, según él, tienden a gobernar y determinar los movimientos expresivos más importantes usados tanto por el hombre como por los animales superiores en la escala evolutiva. Expondremos a continuación un resumen de cada uno de ellos.

4.1.- Principio de los hábitos útiles asociados

Según Darwin, ciertos movimientos son de una utilidad directa o indirecta ya que sirven para satisfacer o aliviar ciertas sensaciones y deseos, disminución de tensiones, etc. En este caso la voluntad apenas interviene y generalmente están asociados con los hábitos. Los movimientos más difíciles y complejos pueden, a la larga, ser ejecutados sin el menor esfuerzo o conciencia, y el poder de las fibras nerviosas aumenta en función de la frecuencia con que son excitadas. Esto puede aplicarse tanto a los nervios del movimiento y la sensibilidad como a todos aquellos que tienen que ver con el acto de pensar (*).

(*) En la actualidad estos "nervios" que cita Darwin serían las NEURONAS. Las aportaciones del autor han sido corroboradas por la neurobiología actual. El neurólogo Rodríguez Delgado, en su libro La felicidad, confirma éstas hipótesis al referirse a los procesos de "habitación cerebral" y a las denominadas "conductas robotizadas", V. cap. VIII y XX. En el próximo capítulo abordaremos este tema al referirnos a los mecanismos cerebrales.

Darwin, para corroborar su principio, pone el ejemplo de ciertos pasos de los caballos --galope corto, ambladura-- así como las posiciones de "muestra" que adoptan algunos perros de caza --pointer, setter-- que no son naturales en ellos y se deben a una transmisión hereditaria.

En el hombre, afirma Darwin, podemos encontrar este principio reflector, en algunos actos habituales como el hecho de rascarse la cabeza al sentirnos perplejos o también el de restregarse los ojos para poder "ver" mejor y salir de la confusión en que nos encontramos. Asimismo cuando rechazamos algo con vehemencia tendemos a cerrar los ojos y volver el rostro. Lo contrario sucede cuando deseamos aceptar algo que nos gusta o nos interesa.

Aparte de una serie de movimientos asociados adquiridos por hábito--muecas, gestos, movimientos inconscientes durante el sueño profundo-- y sin duda hereditarios (expuestos de forma prolija por el autor) Darwin se refiere también a otro tipo de acciones --no habituales-- que parecen tener su origen en la imitación o simpatía. Concretamente, ciertos sonidos de carraspeo o aclarado de voz que pueden oírse en espectáculos públicos (conciertos, representaciones teatrales, etc.) cuando se producen "tiempos muertos" o silencios prolongados.

Las acciones reflejas son estudiadas por Darwin en este primer principio expresivo. Se refieren a la excitación de los nervios periféricos que, a su vez, transmiten su influencia a ciertos músculos o glándulas, sin ninguna conciencia y control voluntario por parte del sujeto. Así el hecho tan corriente de toser y estornudar resultan ser ejemplos característicos de las acciones reflejas.

Un ejemplo muy común también, experimentado por todos los estudiantes de anatomía, es el de la rana decapitada que no puede ejecutar

conscientemente ningún tipo de movimientos. No obstante, si ponemos una gota de ácido en la superficie interior del muslo de una rana en ese estado, se limpiará la gota de ácido con la superficie externa de la pata del mismo miembro. Pero si cortamos la pata ya no puede hacerlo, se muestra inquieta unos instantes hasta que "descubre" otro método: Utilizar la extremidad de la otra pata para limpiarse el ácido (*).

Los actos de tragar alimento y el hecho de cerrar los párpados cuando se toca la superficie del ojo o se sopla en el mismo son también actos reflejos.

El susto o peligro inminente ante algo, también provoca el hábito de echarnos a un lado siempre que nos avise cualquiera de nuestros sentidos. Generalmente va acompañado de la oclusión de los párpados y de una fuerte y repentina inspiración que, de forma natural, nos prepara para cualquier esfuerzo violento.

Se extiende también Darwin en la exposición de determinados movimientos "habituales asociados", observados personalmente por él en ciertos animales domésticos. En ese sentido pone de manifiesto como los perros cuando desean echarse a dormir en una alfombra o sobre una superficie dura, por lo general dan vueltas y escarban el suelo con sus garras delanteras como "intentando alisar la tierra y hacer un hueco, cosa que sin duda debieron hacer sus padres salvajes cuando vivían en las praderas o en los bosques" (14). Asimismo la típica acción de vigilancia del perro cuando intenta aproximarse despacio a su presa, y que consiste en mantener una de las patas delanteras doblada y levantada durante un tiempo considerable, preparándose así con cautela para dar el siguiente paso --páinter--. O también la acción de escarbar

hacia atrás efectuada con las cuatro patas después de defecar, incluso en pavimentos de piedra (*).

El caballo es otro ejemplo de ello, especialmente cuando deseoso de iniciar un paseo inicia un movimiento parecido: patear el suelo. Lo mismo que hacen cuando están ansiosos por la comida en el establo y notan que se le lleva el pienso al vecino.

Darwin extrae de todo lo expuesto en este principio rector la siguiente conclusión: "Cuando una sensación, deseo, aversión etc. ha conducido durante muchas generaciones a algún movimiento voluntario, casi con toda seguridad se creará una tendencia a la ejecución de un movimiento similar en cuanto se experimente la misma sensación u otra análoga asociada, y a pesar de que ese movimiento puede no ser en ese caso de la menor utilidad. Dichos movimientos habituales son a menudo, o por lo general, hereditarios y difieren muy poco de las acciones reflejas" (15).

(*) Ver dibujos realizados expresamente por Darwin sobre el comportamiento del perro en Lams. I-II.

4.2. - Principio de la antítesis

DARWIN cree que cuando se provoca un estado de ánimo directamente opuesto, hay una fuerte tendencia involuntaria a la ejecución de movimientos de carácter también directamente opuesto, aún cuando no hayan sido nunca de la menor utilidad. Para demostrar sus aseveraciones el científico inglés recurre también aquí a una serie de ejemplos ilustrativos tomados de los animales inferiores.

En este sentido expone Darwin el caso típico del perro cuando, con ánimo hostil, se acerca a un hombre desconocido o a otro perro. Camina erguido y muy tenso; la cola erecta y completamente rígida; el pelo erizado, especialmente a lo largo del cuello y el lomo; las orejas se dirigen hacia adelante y los ojos tienen una mirada fija. (V. LAM. I-II en APENDICES).

Todo lo anterior denota una preparación para la acción, para poder saltar mejor sobre su enemigo. Pero supongamos por un momento, que el perro descubre que el hombre que se aproxima no es un extraño, sino su propio dueño, veremos entonces que todo su talante se transforma. El cuerpo se hunde hacia abajo, se agazapa, su cola realiza movimientos sinuosos, el pelo se alisa, las orejas se bajan y echan hacia atrás y los ojos ya no están fijos. El animal adopta pues una postura de sumisión y está listo para el juego. Se genera una cierta fuerza nerviosa que lógicamente conducirá a algún tipo de acción.

Darwin afirma pues que estas acciones o señales no son de ninguna utilidad directa para el animal. Nosotros opinamos que sí lo son. Desde una perspectiva actual de la Comunicación no verbal esas señales corresponderían a un código claro de comunicación. Estarían, consciente e inconscientemente, informándonos de un estado expresivo del animal: sumisión.

El científico inglés apoya sus tesis sobre este principio de antítesis con otra serie de ejemplos --algunos de ellos vividos muy directamente por él-- referidos en este caso a otras especies animales domésticas, especialmente los gatos. De todo ello infiere lo siguiente:

- A) Que se encuentran razones para creer que tanto los gestos de hostilidad como los de afecto, son innatos y hereditarios, ya que son prácticamente inéditos en las diferentes razas o especies y en todos los individuos de éstas, ya sean jóvenes o viejos.
- B) El poder de comunicación entre los animales sociales miembros de una misma comunidad, es para ellos de la mayor importancia. Por lo general se efectúa a través de la voz, pero los gestos y expresiones son en cierta medida mutuamente inteligibles.
- C) Cuando un animal se dispone a atacar a otro o cuando tiene miedo de otro, se las arregla a menudo para parecer terrible, erizando el pelo y haciendo aumentar de este modo el volumen aparente de su cuerpo, enseñando también sus dientes, blandiendo los cuernos o profiriendo fieros sonidos.

Con respecto al HOMBRE, Darwin considera que el principio de la oposición o antítesis ha sido utilizado por aquel a través de una serie de "signos convencionales", que no son innatos. Tal es el caso del lenguaje de los sordomudos y el que utilizan algunas comunidades especiales como los monjes cistercienses --que según la regla de San Benito no les está permitido hablar-- que han inventado un lenguaje de gestos donde parece rastrearse éste principio de la oposición (16).

El hecho de encogerse de hombros, es para Darwin el caso humano más claro de un gesto en oposición directa a otros movimientos que se adoptan de forma natural bajo un estado de ánimo opuesto. Expresa impotencia o justificación, es decir, algo que no puede hacerse o que no puede evitarse. (V. Lam. III).

Como recapitulación final respecto a este segundo principio rector de la expresión, Darwin considera que: "Ha llegado a ser habitual entre nosotros y en animales inferiores la ejecución de movimientos ordinarios de índole opuesta bajo impulsos opuestos a la voluntad. Del mismo modo, si ciertos tipos de acciones han llegado a asociarse con fuerza a una emoción o sensación, parece natural que cuando se esté bajo la influencia de una sensación o emoción directamente opuesta, pueden llegar a ejecutarse de forma inconsciente acciones de índole directamente impuesta aun cuando no sean útiles. Tan solo bajo este principio --continúa afirmando Darwin-- puedo entender cómo se han originado los gestos y las expresiones que caen bajo el presente apartado sobre la antítesis. Y si es que resultan útiles al hombre o a otros animales como ayuda para sus gritos inarticulados o para el lenguaje, serán también empleados de forma voluntaria, y con ello el hábito se reforzará. Pero, sean o no útiles, como MEDIO DE COMUNICACION, la tendencia a realizar movimientos opuestos bajo sensaciones o emociones opuestas, llegará --si es que podemos juzgar por analogía-- a convertirse en hereditaria a través de una larga práctica. Y no cabe duda de que diversos movimientos expresivos que se apoyan en el principio de la antítesis son hereditarios" (17).

4.3.- Principio de la acción directa sobre el cuerno de la excitación del sistema nervioso con independencia de la voluntad y del hábito.

Este tercer principio, según reconoce el propio autor, --al que damos totalmente la razón-- resulta ser bastante "oscuro" y hermético de definir con exactitud. Darwin opina que "ciertas acciones expresivas de ciertos estados de la mente son consecuencia directa de la constitución del sistema nervioso y han sido siempre ajenas a la voluntad y, en gran medida, a la habituación".

Nuestro autor cree que cuando el SENSORIO (*) está muy excitado se genera una fuerza nerviosa excesiva que puede transmitirse en ciertas direcciones, que dependen de la conexión de las células nerviosas y, en el sistema muscular, de la naturaleza de los movimientos que se han repetido por hábito. Es decir, Darwin pensaba, de acuerdo con los conocimientos fisiológicos de la época, que existía una "fuerza nerviosa" (nerve-force) o energía latente en los nervios, que se desencadenaba por estimulaciones determinadas. Las transmisiones nerviosas eran algo equivalentes a las conducciones eléctricas que transmitían unos supuestos generadores o acumuladores energéticos del sistema nervioso central.

(*) Este concepto es una herencia terminológica cartesiana de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior y que se refiere a la "glándula pineal" o --modernamente-- HIPOTALAMO (sistema límbico del cerebro) donde residen las emociones.

Nuestro científico ilustra esta tesis con un caso --aunque raro y extraño-- muy llamativo; se trata de la pérdida del color del pelo. Caso observado en algunas ocasiones después del sufrimiento de un terror o pena extremo (19).

Otro ejemplo es el temblor de los músculos, común al hombre y a la mayoría de los animales inferiores. Temblar, según Darwin, sería inútil, por ello no puede haberse adquirido por medio de la voluntad y convertido después en hábito al asociarse con alguna emoción. El temblor se produce en grados distintos en individuos diferentes y por las causas más diversas: frío en la superficie del cuerpo, antes de los accesos de fiebre, en el envenenamiento de la sangre, en el "delirium tremens" por pérdida de facultades en la vejez, etc.

De entre todas las emociones, el miedo es sin duda la más proclive a producir temblor, aunque también puede producirse ante un fuerte enojo o una intensa alegría. Una música sublime puede producir, y de hecho produce, sutiles emociones o escalofríos.

El rechinar de dientes, retorcimiento del cuerpo o la emisión de agudos gritos o quejidos es utilizado por muchos animales y el hombre, como medio de escapar a un fuerte dolor o sufrimiento extremo. Cuando nos lastimamos una extremidad, incluso una vez separada del cuerpo, es frecuente observar una tendencia a sacudirla, como si se expulsara de esta forma la causa, aunque tal cosa sea a todas luces imposible. Se ha establecido de ese modo un hábito de activar con la máxima fuerza todos los músculos siempre que se experimente un gran sufrimiento.

Para Darwin, es probable que la ventaja de los gritos estentóreos se haya establecido debido a que las crías de muchos animales, cuando están en aprietos o en peligro, llaman con fuerza a sus padres para que les ayuden, y así lo hacen también los miembros de una misma comunidad para proporcionarse ayuda mutua (20).

De cualquier forma es bien sabido, ya por los autores clásicos que si se tienen dos dolores al mismo tiempo, el más severo mitiga al otro y una nueva pena termina con la antigua. Así pues, este tipo de acciones descritas --contorsiones, rechinar de dientes, gritos, etc., tendrían la utilidad de aliviar el paroxismo del dolor a través del esfuerzo muscular.

Finalmente Darwin se refiere a que tanto el dolor como el terror a pesar de sus aspectos depresivos, actúan en principio como poderosas estimulancias que empujan a la acción. Así tenemos el caso de los azotes infringidos a caballos y animales de tiro para reactivar su esfuerzo y el hecho, bien conocido, de que un hombre o un animal movidos por el terror y la desesperación parecen dotados de una fuerza sorprendente y resultan muy peligrosos.

Se concluye este apartado afirmando que el Principio de la acción directa del sensorio sobre el cuerpo debido a la constitución del sistema nervioso, y con independencia de la voluntad, ha tenido gran influencia en la determinación de muchas expresiones. Las acciones de este tipo están a menudo combinadas con otras, lo cual se deriva del primer principio, a saber, que aquellas acciones que bajo ciertos estados de ánimo han sido a menudo de utilidad para satisfacer o aliviar ciertas sensaciones, deseos, etc., se ejecutarán siempre en circunstancias análogas aunque el hábito en sí no sirva para nada. Encontramos combinaciones de este tipo en los gestos frenéticos de rabia y en las contorsiones por un dolor extremo (21).

Todos los movimientos expresivos que veremos a continuación, serán explicados en base a estos tres "principios" que acabamos de exponer.

5.- MEDIOS DE EXPRESION EN ALGUNOS ANIMALES

Aunque a lo largo del capítulo primero y segundo de esta tesis ya expusimos algunas someras referencias --especialmente de Santo Tomás y David Hume-- al estudio de las expresiones de emociones en algunos animales, sería, sin duda, Charles Darwin el investigador que más aportación personal dedicaría a este tema, abriendo a través de sus seguidores --etólogos como K. Lorenz y Eibl-Eibesfeldt-- una nueva senda de comunicación que nos permitiría explicar muchos comportamientos humanos.

La emisión de determinados sonidos es estudiada por Darwin como medio de expresión de muchas especies animales, especialmente las más sociales, que para ello usan habitualmente sus órganos vocales. La única excepción sería el conejo que golpea fuertemente el suelo para avisar a sus congéneres de algún peligro.

Los individuos de muchas especies de animales llaman sin cesar al sexo opuesto durante la época del celo, y en no pocos casos el macho consigue así atraer o excitar a la hembra. Este parece haber sido, sin duda, el uso más primitivo y la causa del desarrollo de la voz. De esta forma el uso de los órganos vocales ha llegado a estar asociado con la anticipación del placer más intenso que los animales son capaces de sentir.

Los animales que viven en sociedad suelen llamarse unos a otros cuando están separados y es obvio que experimentan gran alegría al reunirse. Lo vemos en los caballos cuando vuelve un compañero. Las madres de terneros y ovejas llaman incesantemente a sus crías cuando se pierden. Los sonidos en este caso suelen ser muy agudos, para que produzcan impresión de fuerza.

También la voz, ya lo veíamos, se utiliza para reafirmar una actitud violenta o agresiva. Tal es el caso de los rugidos del león, gruñidos del perro, etc., para manifestar la emoción de cólera. Estos sonidos destinados a provocar terror en los enemigos serán siempre graves y ásperos.

Sin embargo, existen otros códigos comunicativos sonoros que usan muchas especies animales, pero que no dependen de los órganos respiratorios, sino de otros medios. Ya antes hacíamos alusión a las señales de "patteo" en los conejos como sistema de aviso a sus camaradas. Los puercospines, cuando se enfadan, sacuden ruidosamente las púas y hacen vibrar la cola. Esta consta de un sistema de púas especiales --huecas, finas, como plumas de ave-- con los extremos truncados que produce un sonido muy característico de aviso a los depredadores nocturnos.

Otro sistema de expresión muy característico entre todas las especies de vertebrados, es la erección involuntaria del pelo, plumas y otros apéndices, cuando están excitados, rabiosos o aterrados. Dicha acción sirve fundamentalmente para que el animal parezca más grande y terrible.

Darwin considera la erección del pelo como un acto reflejo, independiente de la voluntad, y cuando es activado por cólera o miedo, no debe juzgarse como una facultad adquirida o utilitaria, sino como resultado de la aplicación del tercer "principio" (sensorial).

Otros sistemas expresivos comunicativos de los animales estudiados por Darwin, se refieren a la serpiente de cascabel --resultado de la acumulación de escamas en las sucesivas "mudas" de la piel-- como sistema de aparecer terrible ante sus enemigos o bien como medio de fascinación o encantamiento ante pequeñas presas (22).

Asimismo la erección de las orejas en muchos animales, que dirigen hacia un determinado centro de interés, generalmente acompañado --en los animales más pequeños-- de un alzar de cabeza y dirección de los ojos hacia adelante, así como de levantamiento sobre sus patas traseras, es una señal evidente, en todas las especies, de una emoción inconfundible: atención extrema.

Se detiene también Darwin en el estudio pormenorizado de las expresiones de hostilidad, amor, sumisión, etc., tanto de perros y gatos, como de los caballos y rumiantes.

6.- LAS EMOCIONES EN LOS MONOS

Darwin al estudiar la expresión de sentimientos en los monos y primates comprobó, al contrario que en el hombre, que según el tipo de especies y géneros sus emociones se expresaban de forma distinta. Llegó de esta forma a dos conclusiones:

A/ Los hombres expresan sus emociones y sensaciones con notable uniformidad en todas las partes del mundo.

B/ Algunas de las acciones expresivas de los monos son en extremo análogas a las del hombre. (V. Lams: IV-V-VI)

Estas conclusiones están basadas, tanto en sus propias observaciones y anotaciones personales, así como en las informaciones que le fueron facilitadas por otros científicos, cuidadores de zoológicos y propietarios de animales. Casi todas ellas han sido posteriormente comprobadas por las investigaciones recientes de ecólogos y biólogos (23).

Con respecto a las emociones de placer, alegría y afecto Darwin cree que no es posible distinguirlas muy claramente en los primates. Así, los chimpancés pequeños suelen emitir una especie de ladrido cuando están contentos por el regreso a "casa" de alguien a quien se sienten vinculados. Si se les hace cosquillas, se produce entonces una risa más resuelta o carcajada. Las comisuras de los labios se dirigen hacia atrás y los párpados inferiores pueden, por ello, arrugarse un poco. Los ojos brillan más, y al cesar la risa puede detectarse en su rostro una expresión pasajera, que puede considerarse como una sonrisa casi humana (24).

Las características señaladas arriba han sido observadas tanto en la especie cebus azarae, como en la mona de Gibraltar y el babuino anubis. Algunas especies de macacos y el "cynopithecus niger" echan hacia atrás las orejas y emiten un débil sonido, como de farfullar, cuando están a punto de ser acariciados.

Parece ser que las emociones y sensaciones dolorosas en los monos, la expresión de un dolor débil o de cualquier emoción de esta índole --pena, vejación, resentimiento, etc.-- no se distinguen bien de la cólera cuando ésta es moderada, y además tales estados de ánimo se transforman con rapidez y facilidad unos en otros.

Darwin opinaba erróneamente entonces, quizás llevado por la escasa fiabilidad de algunas fuentes o el peso de algunas autoridades de la época --Humboldt-- que algunas especies de macacos (los procedentes de Borneo) manifestaban la pena por el llanto. Hoy ya ningún científico parece defender esta tesis y así lo pone de manifiesto la antropóloga californiana Suzanne Chevalier-Skolnikoff en un trabajo conmemorativo del centenario del libro de Darwin que dirigió Paul Ekman en 1973 (25).

Los orangutanes y chimpancés si parecen manifestar el estado de melancolía, cuando no están sanos, igual de patéticos que los niños: movimientos negligentes, semblante decaído, ojos apagados y cambio de color.

La COLERA aparece con enorme frecuencia en muchos tipos de monos. Generalmente sus manifestaciones, con pequeñas variantes, consisten en:

A/ Mirada fija y expresión salvaje hacia sus enemigos.

B/ Movimientos rápidos y cortos de avance.

C/ Emisión de sonidos guturales y gritos agudos.

D/ Exhibición de dientes, acompañado de muecas amenazadoras (especialmente entre los monos de cola larga o guenones), aunque otras especies --los babuinos-- los ocultan y ponen los labios hacia afuera como en un bostezo y al mismo tiempo golpean el suelo con una mano (como un hombre furioso golpearía la mesa con un puño) (V. LAMS. IV. V: d,e,f. XVI.3).

En otras especies, la cara del mono se pone roja --macacus rhesus--. Las cejas, parecen ser bastante inmóviles en los primates, pueden sin embargo moverse en ciertos estados de excitación. Comparadas con las del hombre, sus caras resultan ser bastante inexpresivas, especialmente a causa de que no fruncen el ceño bajo ninguna emoción de la mente. Fruncir el ceño es una de las expresiones más importantes del hombre, y se debe a la contracción de los superciliares que hacen descender y juntarse a las cejas, de tal forma que se producen una serie de arrugas verticales en la frente.

Ejemplo aparte de cólera nos lo da el gorila, ya que cuando se enfada eriza la cresta del pelo, hace descender el labio inferior, dilata las ventanas de la nariz y emite aterradores aullidos. Esta capacidad de movimientos del cuero cabelludo en el gorila --incluso en los babuinos y otras especies de monos-- merece destacarse, en relación con la capacidad que muy pocos hombres poseen de realizar ese mismo movimiento.

EL ASOMBRO en los monos se manifiesta esencialmente a través de la inmovilidad, la mirada fija y los ojos muy abiertos. En ningún caso --según Darwin-- se manifiesta la sorpresa con la apertura de la boca. Este hecho resulta sorprendente, ya que resulta difícil encontrar en el hombre una expresión más generalizada y común que la de abrir la boca bajo la sensación de asombro. La explicación podría estar en el

hecho de que los monos respiran con más facilidad que el hombre a través de los orificios nasales. Parece así evidente que el hombre abre la boca, cuando se asusta o sorprende, en primer lugar para efectuar con rapidez una inspiración profunda, y después para poder respirar con el mayor sigilo posible.

EL TERROR se expresa en muchos tipos de simios por la emisión de gritos penetrantes. Mientras, los labios se retraen y los dientes quedan al descubierto. Su pelo se eriza, su semblante se pone pálido, tiemblan y se vacían sus excrementos. También pueden llegar a desmayarse por un exceso de terror al ser captutados.

7.- LAS EMOCIONES EN EL HOMBRE

7.1.- Expresiones de sufrimiento y llanto en los niños.

Cuando los niños sufren por un dolor, aunque sea débil, o por hambre o por alguna otra molestia, emiten violentos y prolongados chillidos. Mientras chillan sus ojos están cerrados con fuerza, de modo que la piel que los rodea se arruga y la frente se contrae y frunce. La boca se abre por completo con una peculiar retracción de los labios que adoptan entonces casi la forma de un cuadrado (*). Las encías o los dientes quedan más o menos al descubierto y la inhalación respiratoria resulta casi espasmódica.

Los chillidos prolongados conducen inevitablemente a que se aneguen los vasos sanguíneos del ojo, lo cual inducirá, al principio de forma consciente y a la postre por hábito, a la contracción de los músculos que rodean los ojos a fin de protegerlos. Al mismo tiempo, la presión espasmódica sobre la superficie del ojo, aún sin entrañar de modo necesario ninguna sensación consciente, afectará a las glándulas lacrimales por medio de una reacción refleja.

Según Darwin, a través de tres principios --el de la fuerza nerviosa que recorre con facilidad los canales acostumbrados, el de la asociación, y el de que ciertas acciones están más controladas que

(*) La elevación del labio superior hace subir la carne de la parte superior de los carrillos y origina un pliegue muy marcado en cada mejilla --PLIEGUE NASOLABIAL-- que va desde el borde de las aletas de la nariz hasta los ángulos de la boca. Es muy característico en la expresión de un niño que llora a gritos. También se produce un pliegue similar en el acto de reír, ello se debe a la acción del músculo Buccinador (músculo de las trompetas).

otras por la voluntad-- llegará a suceder que el sufrimiento produzca con facilidad la secreción de lágrimas sin que hayan de venir éstas acompañadas de ninguna otra acción (26) (**).

Según estas premisas, Darwin viene a juzgar el llanto como algo incidental, carente de intención, de la misma forma que se produce la secreción de lágrimas por un golpe en la superficie del ojo, como un estornudo a causa de una luz brillante sobre la retina. No obstante ello, entiende el autor que la secreción de lágrimas sirva para aliviar el sufrimiento (*). Cuanto más violento e histérico sea el llanto, mayor será el alivio, cosa que sucede bajo el mismo principio por el cual las contracciones de todo el cuerpo, el rechinar de dientes y la emisión de sonidos penetrantes, sirven para aliviar también el padecimiento del dolor (27).

En el libro conmemorativo que Paul Ekman dedica al centenario del nacimiento -- la expresión de las emociones -- hay un excelente trabajo de los investigadores de la Universidad de Minnesota (William F. Charlesworth y Mary Anne Freutner) titulado "Facial expressions of infants and children" (28) donde nos presentan una síntesis detallada de los avances más significativos en la investigación de las expresiones a partir de Darwin.

(28) En el documental de la BBC "The Mystery of Tears" (1.989) el bi-químico William Frey, que dirigió en Minnesota un centro de investigación de lágrimas analiza con detenimiento el llanto y sus motivos (Emitido por TVE-2 19-agosto de 1.989 a las 22:30 h.)

(*) V. Documental cit. BBC (1.989) En 1.922, A. FLEMING encontró en las lágrimas unas proteínas --Lisozimas-- que sirven como defensa de las infecciones del ojo, controlan el nivel de acidez y protegen la córnea. También hay que distinguir entre lágrimas de irritación --ante vapores y gases de amoníaco-- y lágrimas como respuesta a estados emocionales. Según las investigaciones del Dr. Frey éstas tienen un veinticinco por ciento más de proteínas que las de irritación.

Charlesworth y Kreutzer, tras resaltar la decisiva contribución de Charles Darwin al entendimiento de las expresiones de los niños, concluyen que, en estos cien años, apenas han sido modificadas sus tesis y planteamientos iniciales. Únicamente la moderna tecnología de hoy --video, cine, laboratorios de investigación especializados, etc.-- ha permitido ver con más claridad lo que el científico inglés descubrió con otros medios y métodos más rudimentarios un siglo antes.

7.2.- Decaimiento, ansiedad y pena.

Las personas que sufren una pena, melancolía o angustia psicológica, que no puede localizarse expresamente en una zona del cuerpo, tienden a adoptar un estado de decaimiento o "hundimiento desalentador". En este estado, el individuo suele adoptar una actitud inmóvil, pasiva o si acaso de un leve movimiento como de "mecedora".

En el caso señalado arriba sucede que: la circulación se hace lenta, la cara palidece, los músculos se ponen flácidos, los párpados descienden, la cabeza se inclina sobre el pecho hundido y los labios, mejillas y mandíbula inferior caen por su propio peso. De ahí que todos los rasgos parezcan alargados. Por eso podemos decir que la cara de una persona que ha recibido malas noticias decae.

Normalmente, afirma Darwin, después de un sufrimiento prolongado los ojos se apagan y pierden la expresión. Es frecuente que a veces éstos se bañen en lágrimas. Las cejas se ponen oblicuas, ya que su extremo inferior se eleva. Ello da lugar a unas peculiares arrugas en la frente parecidas al fruncimiento del ceño. Los ángulos de la boca se dirigen hacia abajo por la acción de los músculos. "depressores anguli oris".

A menudo, en ese estado, la respiración se hace débil y lenta, interrumpiéndose con profundos suspiros. Ello se debe a que al estar concentrada la atención en otra cosa "olvidamos respirar" y luego debemos buscar alivio con una profunda inspiración.

Con respecto a la oblicuidad de las cejas, Darwin amplía sus observaciones en el sentido de que, dicha oblicuidad responde a la contracción de ciertos músculos (*): orbiculares, superciliares, y piramidales de la nariz, cuya acción conjunta tiende a bajar y contraer las cejas. Aquellos son en parte controlados por la poderosa acción del fascículo central del músculo frontal. Debido a su contracción, este último fascículo eleva solo los extremos internos de las cejas, y como los superciliares tiran de las dos cejas juntas al mismo tiempo, sus extremos internos llegan a arrugarse en un pliegue o bulto muy característico (V. Lam. VII. San José de Pontormo. M. del Prado).

Pero el resultado más llamativo de la contracción opuesta de los músculos citados arriba --músculos de la pena-- se manifiesta en las peculiares arrugas formadas sobre la frente. Es decir, una persona ante la emoción de duda o sorpresa eleva las cejas a causa de la contracción completa del músculo frontal, y por ello se extienden a través de la anchura de su frente una serie de arrugas longitudinales. En el caso de que experimentemos sufrimiento o pena únicamente el fascículo medial se contrae y por ello las arrugas longitudinales se forman solo a través de la parte media de la frente. (V. Lam. VII).

(*) V. En lámina LXXXV los principales músculos del rostro en APENDICES.

Las cejas pues, son arrastradas juntas por la acción de los superciliares y ello produce también unas arrugas verticales que separan la parte más baja de la frente, de la parte central y elevada. La conjunción de los dos tipos de arrugas producen una marca en la frente que ha sido comparada con la forma de una herradura.

Estos músculos de la pena entran en acción con más frecuencia en niños y mujeres que en los hombres. Darwin opina que se deben fundamentalmente a sus "zozobras mentales" y que su actuación parece tener componentes hereditarios. Nosotros pensamos que la observación de esta serie de pliegues, especialmente en personas mayores, nos dirán bastantes cosas sobre el carácter y padecimiento de ellas (*).

7.2.1.- Dos ejemplos artísticos: El Laoconte y
El descendimiento de la Cruz.

Los escultores clásicos griegos y los grandes retratistas alemanes del siglo XVI --Dürero, Holbein-- estaban muy familiarizados con la expresión. Un ejemplo claro nos lo ofrece el famoso grupo escultórico de "Laoconte y sus hijos" (**). No obstante, en este caso se sacrificó el realismo anatómico en aras de lograr una mayor belleza ca-

(*) En el capítulo que dedicamos a la fisiognómica nos extendemos en la interpretación del carácter y la personalidad a través de la observación del rostro humano. Las investigaciones de W. FREY corroboran las tesis de Darwin. Las mujeres lloran mucho más que los hombres, especialmente durante la menstruación y por la tarde. V. Documental BBC.

(**) Esta obra del período helenístico --Escuela de Rodas-- fue esculpida por los artistas Agesandros, Polydoros y Athenodoros. Cuenta la trágica historia de Laoconte, sacerdote de Apolo, y sus dos hijos que fueron acometidos por serpientes sobre el ara del dios a quien Laoconte había ofendido seduciendo a su mujer ante una estatua suya.

nónica. Así las arrugas de Laoconte recorren longitudinalmente toda su frente (característico de la emoción de sorpresa) cometiendo un error anatómico evidente (29). (V. Lam. VII)

Un ejemplo casi definitivo, donde los sentimientos de dolor, sufrimiento, decaimiento y pena están perfectamente expresados (en contra de la opinión de Darwin; que no encontró ejemplos significativos de la expresión de las emociones a través de las obras de arte) lo constituye --a nuestro juicio-- la obra pictórica El descendimiento de la Cruz (Museo del Prado) del pintor flamenco Roger van der Weyden (1.400-1 464). Las trágicas figuras --nueve-- expresan la emoción del arte gótico en todo su patetismo. Todas ellas --desde San Juan a la Virgen, pasando por Cristo, hasta el joven que ayuda al descendimiento-- nos van ofreciendo una perfecta gradación de emociones y sentimientos.

Podemos apreciar, en el cuadro flamenco, una sutil melancolía o devoción del personaje de barbas del centro del cuadro; el llanto de la mujer que se enjuga las lágrimas con su pañuelo; el sufrimiento y la pena de San Juan y los tres personajes de la derecha (ceño fruncido, comisuras labiales hacia abajo, etc.) o el desvanecimiento y desmayo de la Virgen. Esto último queda muy patente por la relajación de todos sus músculos, párpados caídos, cejas curvadas hacia abajo, boca entreabierta y la profunda languidez de todo su semblante. El pintor flamenco ha realizado muy bien --a nuestro juicio-- la emoción dando un color lívido al rostro de la Virgen (tonos grises y violetas) y un azul (frialidad, feminidad y pasividad) a su túnica. (V. Lam. VIII. A)

7.3.- Alegría y risas

La risa es una manifestación primaria de la alegría y la felicidad. Lo podemos observar claramente en los niños que cuando juegan

están casi constantemente riendo. También es una estado de ánimo muy frecuente en ciertos tipos de enfermos mentales.

Un aspecto muy interesante de la risa y sonrisa --aunque también se ha aplicado al llanto, del que Darwin solo se ocupa de pasada-- es el hecho de que personas sordomudas de nacimiento (30) y que por lo tanto no podían haber adquirido su hábito expresivo de reír por imitación, cuando se les comunicaba, por otros medios, información sobre una persona querida, manifestaban risas, aplaudían y pateaban de alegría.

Este campo de investigación a que nos hemos referido, ha sido explorado científicamente por el etólogo alemán Irenäus EIBL-EIBESFELDT --sucesor de Konraz Lorenz en la cátedra del Instituto Max Planck-- que en 1.966 comenzó a filmar el comportamiento de niños sordos/ciegos y comprobó que respondían tanto a los estímulos emocionales de risa como de llanto. La única diferencia con respecto a las reacciones de los niños normales radicaba en que sus respuestas emocionales eran cuantitativamente menores y cualitativamente menos intensas; no mostraban graduaciones sutiles en la expresión y aparecían y desaparecían repentinamente dejando la cara en blanco (31). (V . Lam IX)

Estas investigaciones recientes vienen a corroborar las tesis darwinianas de que lo hereditario es un factor determinante en el comportamiento humano.

Mención aparte supone para Darwin el estudio de la risa y la felicidad en la edad adulta. Aunque reconoce que se trata de una cuestión complicada, la causa más común de la risa puede estar en el hecho de que se produzca por la presencia de algo incongruente, inexplicable, que produzca sorpresa y al mismo tiempo un cierto sentimiento de superioridad al que se rie. Pero siempre que su ánimo se encuentre predispuesto. Se trata esencialmente de un flujo de energía nerviosa

excesiva que debe descargarse en una dirección, en este caso a través de acciones semiconvulsivas.

Al igual que cuando nos hacen cosquillas de forma inesperada, un hecho sorprendente --nuevo e incongruente-- que rompa la cadena lógica del pensamiento, parece ser un factor esencial para la hilaridad.

En la emoción de la alegría se activa esencialmente el músculo zigomático o risorio, que sirve para tirar de los ángulos de la boca hacia atrás y hacia arriba. Al mismo tiempo, al elevarse el labio superior, las mejillas se desplazan hacia arriba y se forman arrugas bajo los ojos y, en las personas de edad, en los extremos externos.

Al contrario de lo que sucedía en el dolor y el sufrimiento --la cara se encopia-- aquí el rostro se ensancha. Lo que viene a corroborar, una vez más, la actuación del principio darwiniano de la antítesis.

El brillo y el centelleo de los ojos es también algo muy característico de los estados de ánimo placenteros y divertidos. A veces, incluso, la alegría extrema puede provocar una secreción de lágrimas, lo que sucede en todas las razas humanas (*).

De lo tratado en este apartado se desprende otro de los principios esenciales del darwinismo:

"En todas las razas y culturas la expresión de alegría y felicidad es reconocida con gran facilidad". (V. Lam X.)

(*) V. Documental cit. BBC.

7.4.- Amor, ternura: el origen del beso.

Independientemente de que en otro lugar de la tesis volvamos a tratar este tema, Darwin opina que el amor y la ternura es una de las emociones más intensas del hombre y que gusta de manifestarse a través de sonrisas y de un cierto brillo en los ojos. Al mismo tiempo, las personas que aman suelen manifestar un intenso deseo de contacto táctil (*). De ahí que manifestemos nuestro amor a través de abrazos y besos. En este sentido, los europeos --continúa afirmando Darwin-- estamos tan acostumbrados a besarnos como signo de afecto que lo consideramos innato en el género humano. Esto no es cierto --concluye-- ya que muchos pueblos como los neo-zelandeses, tahitianos, papues, somalíes y esquimales lo desconocían. (V. Lam. XI)

El Dr. Fritz Lange autor de un importante libro sobre fisiognómica (**) se preguntaba hace cincuenta años: ¿porqué se besa la gente?, y tras afirmar que se trata de un tema que siempre preocupó a sabios e investigadores, afirma que llegó a constituir para el mismo un problema insoluble hasta que en cierta ocasión hizo una visita a los monos de Hellabraun. Cada vez que el guardián les acercaba un plato a una distancia de dos o tres centímetros, proyectaban aquellos sus labios en la actitud del beso hasta darle alcance. El gesto propio del beso tenía aquí una finalidad práctica. Esta actitud de los labios bien pudiera, con el tiempo, convertirse en habitual, cada vez que los monos fuesen obsequiados con una golosina, independientemente de que estuviese o no al alcance de sus labios.

(*) V. Capítulo VII sobre comunicación no verbal y emociones: El tacto.

(**) Lange, Fritz. El lenguaje del rostro (Una fisiognómica científica y su aplicación práctica a la vida y el arte.) Luis Miracle, Barcelona. 1.942. Nos referiremos a este autor en el capítulo dedicado al lenguaje del rostro.

No sería pues desatinado --concluye Lange-- relacionar el beso humano, que puede constituir también una golosina, con la proyectada boca de los monos. Habrá que retrotraerlo en este caso a alguna costumbre primitiva (32).

Desmond Morris, otro investigador de la comunicación animal y humana, que debe mucho a las intuiciones de Darwin, no está demasiado lejos de la hipótesis de Lange acerca del origen del beso, y con un lenguaje mucho más directo, en su reciente obra El cuerpo al desnudo afirma:

"Los besos son actividad lingual de los amantes, están mucho más cerca de los orígenes ancestrales de esa práctica. La historia del beso empezó hace mucho, pero al principio no era un gesto de saludo ni un estímulo sexual; son parte del comportamiento alimentario de las madres hacia sus bebés. Cuando no existían ni remotamente los potitos, después del destete, las madres tenían que acostumbrar gradualmente a los pequeños a tomar sólidos. Para hacerlo, los alimentaban con bocados que ellas mismas masticaban cuidadosamente, antes de pasarlos, boca a boca, a sus hijos. Esta costumbre que desapareció en época reciente de las regiones más apartadas de Europa y que todavía se observa en algunas sociedades tribales aisladas, estableció una sólida relación entre el contacto labial y la gratificación de ser alimentado por la madre. Ser besado equivalía a ser amado, y dar un beso significaba dar amor. El vínculo se ha conservado, aún cuando la alimentación de los bebés hace tiempo que se volvió mucho más refinada (33).

7.5.- Reflexión, meditación, resentimiento y determinación

Ya veíamos anteriormente como la contracción de los músculos superficiales hace bajar las cejas y las aproxima, produciendo una serie de pliegues verticales en la frente, es decir, el CEÑO FRUNCIDO.

Darwin recoge las aportaciones de C. Bell, que consideraba ya erróneas, en el sentido de que el supercilios era un musculo peculiar del hombre, el más notable del rostro humano ya que podía expresar la energía de la mente (34). El Dr. Duchenne denominó a este musculo como el de la reflexión (35) aspecto que a Darwin le parece exagerado ya que, "una persona puede estar absorta en los más profundos pensamientos y su ceño seguirá liso hasta que encuentre algún obstáculo en el curso del razonamiento o sea interrumpido por algo que le distraiga, y en tal caso una arruga pasará como una sombra por su ceño" (36).

También solemos fruncir el ceño cuando percibamos un sabor desagradable o extraño en la comida. Muchas personas lo hacen muy claramente al realizar un esfuerzo cualquiera, incluso al hablar, lo que hace que sus cejas casi siempre estén contraidas. De todas las respuestas a los cuestionarios que preparó Darwin sobre este tema llegaría a la siguiente conclusión:

Los hombres de todas las razas fruncen el ceño ante cualquier perplejidad de pensamiento.

De todas formas, nuestro autor matiza su aserto en el sentido de que, fruncir el ceño no expresa mera atención o reflexión, sino que algo difícil o desagradable surge en una secuencia de nuestro pensamiento o actividad. Ello generalmente confiere al semblante un aspecto de energía intelectual, aunque para ello también es necesario que los ojos estén despejados y fijos y el rostro no esté perturbado por otra serie de factores distintos: mal humor, enfado, sufrimiento prolongado, ojos apagados, mandíbulas caídas, etc.

Sobre el origen de este gesto, Darwin opina que pudo originarse sobre la base de un temprano hábito infantil ante situaciones de hambre, dolor y miedo que desencadenarían luego el acto de llorar o gritar. Más tarde, al reprimirse de modo voluntario el acto de llorar o

gritar, este acto ha quedado asociado a todas aquellas situaciones incómodas o desagradables.

Otra especulación teórica al respecto estaría en el hecho de que la vista siempre fue uno de los sentidos más apreciados para el hombre primitivo, ya que su atención se dirigía siempre hacia objetos distantes a fin de obtener una presa o evitar un peligro. De esta forma, si dirigía la vista a plena luz del día en una jornada muy luminosa, con toda seguridad contraería las cejas para evitar una entrada excesiva de luz, y los párpados inferiores, mejillas y labio superior se elevarían al mismo tiempo para disminuir así la abertura de los ojos.

Cuando una persona está ensimismada o ausente no frunce el ceño sino que sus ojos parecen ausentes. Los párpados inferiores se elevan y arrugan, y los músculos orbiculares superiores se contraen.

Una reflexión que encuentra dificultades se acompaña a menudo de ciertos movimientos o gestos. En esos casos solemos colocar las manos en la cabeza, la boca o el mentón. Plauto, en su obra Miles gloriosus describe a un hombre desconcertado así: "observa ahora como apoya su barbilla en la mano" (37).

De todo lo dicho anteriormente se deduce que las personas que son propensas al mal humor o al enfado casi siempre exhibirán el ceño fruncido. Aunque esta expresión mohina puede contrarrestarse si la boca aparece alegre, se dibuja una sonrisa en los labios y los ojos están animados de un cierto brillo.

Una boca cerrada con firmeza, unido a un ceño fruncido y hacia abajo, otorga determinación a la expresión o puede convertirla en obs- tinada y osca. Esta expresión, observada por Darwin en multitud de pueblos y razas, generalmente va acompañada de un plegamiento de

brazos sobre el pecho --actitud defensiva-- y también una elevación de hombros. (V. Lam. XII)

Según el naturalista británico, ningún hombre decidido puede estar habitualmente con la boca abierta. Por ello, una mandíbula inferior pequeña o débil, que daría la impresión de que la boca no puede cerrarse con fuerza, se suele considerar como síntoma de debilidad de carácter. De esta forma, el hecho de cerrar firmemente la boca se asocia con el inicio o desarrollo de cualquier esfuerzo violento o prolongado, o bien de alguna operación delicada (enhebrar una aguja). A través del principio de la asociación, podría también existir una cierta tendencia hacia ese mismo hábito tan pronto como la mente se ha decidido por cualquier acción o conducta, incluso mucho antes de que se produzca el esfuerzo corporal o no se requiera ninguno. El habitual y firme cierre de la boca podría, de este modo, llegar a expresar DECISION DE CARACTER, y la decisión se convierte fácilmente en obstinación (38).

7.6.- Odio y cólera

Si hemos sufrido, o esperamos sufrir, por parte de una persona algún daño intencionado, o si mantiene una actitud ofensiva hacia nosotros, esa persona nos disgusta, y ese disgusto crecerá con dificultad hacia el odio. Pocos individuos pueden reflexionar mucho tiempo sobre una persona odiada sin experimentar y exhibir síntomas de indignación o de enfurecimiento. No obstante, si la persona que nos ofende es por completo indiferente, insignificante, experimentaremos tan solo desdén y desprecio hacia ella. Si por el contrario es todopoderosa, entonces el odio se transforma en temor.

Ya tuvimos ocasión de referirnos a los síntomas de la cólera al hablar de las emociones en los primates. En el caso humano, el corazón

y la circulación también se ven afectados, la cara enrojece y las venas del cuello y la frente se dilatan. La respiración se acelera, el pecho se alza, y las ventanas de la nariz se dilatan y tiemblan. Al mismo tiempo, el cerebro excitado otorga fuerza a los músculos y energía a la voluntad.

En la exhibición de la cólera la boca y los dientes se aprietan y las manos se levantan con los puños apretados como para golpear al agresor. A menudo, este deseo de golpear llega a ser tan vehemente que se golpean o tiran al suelo objetos inanimados. Los músculos tiemblan, y a menudo los labios no obedecen, y por ello la voz "se atasca" en la garganta o se distorsiona. Las palabras salen atropelladamente y la boca puede echar espuma.

Al igual que en otros síntomas emocionales que ya vimos, los ojos aquí están muy brillantes y completamente abiertos. A veces están inyectados en sangre o se dice que se salen de sus órbitas. Las pupilas se contraen, al contrario de lo que sucede en los estados de felicidad y satisfacción.

Enseñar los dientes y morder cuando las personas se enfurecen es algo observado por Darwin y sus colaboradores, no solo en los niños y animales --cocodrilos pequeños-- sino también en los adultos. No obstante, este hábito se da fundamentalmente en los enfermos mentales, cuyas pasiones "carecen de freno", y Darwin se pregunta, con el Dr. Maudsley, de donde sino provienen "el feroz gruñido, las tendencias destructivas, el lenguaje obsceno, el salvaje aullido, los hábitos impertinentes, que manifiestan algunos enfermos mentales. ¿Por qué podría un ser humano privado de su razón haber adquirido un carácter tan brutal como el que posee, a menos que la naturaleza del bruto esté dentro de él" (39) (V. Lam XIII).

7.7. - Desprecio, desdén, orgullo e impotencia.

El menosprecio y desdén, lo mismo que la burla despectiva, pueden manifestarse enseñando ligeramente el colmillo de un lado del rostro. Aunque este movimiento puede presentar una serie de gradaciones, hasta algo parecido a una sonrisa con la boca cerrada. Duchenne opina que en el cierre parcial de los párpados, la desviación de los ojos o del cuerpo entero, son también gestos expresivos del desdén (40). (V. Lam. XIV-XIV A.)

Todas estas acciones parecen tener un claro significado. Es decir, que la persona despreciada no es bien vista o que es desagradable de contemplar. También la nariz puede adoptar un leve fruncimiento, acompañado de la elevación del labio superior, como cuando percibimos un olor desagradable y queremos evitarlo.

Escupir, parece ser también un signo universal de desprecio o disgusto; y sacar la lengua --con el objeto de echar algo fuera de la boca, algo desagradable-- es asimismo un signo característico para indicar desprecio y odio.

Otros estados emocionales relacionados con los anteriores y estudiados también por Darwin --celos, envidia, rencor, suspicacia, actitud taimada, vanidad, culpabilidad, etc.-- no se manifiestan tan claramente. De todas formas los ojos casi siempre delatan y denuncian muchas de estas emociones. Así la persona culpable evita la mirada directa de su acusador. Parece ser que los ojos están menos controlados por la voluntad que los movimientos del cuerpo (*) (41).

(*) Mark L. Knap en su obra La Comunicación no verbal (El cuerpo y el entorno, Paidós comunicación, Barcelona. 1.982), opina que los mentirosos adoptan un tono de voz más agudo, mantienen menos tiempo la mirada y usan adaptadores más prolongados. También el hecho de evitar la mirada puede indicar introversión, tristeza, falta de interés o perturbaciones mentales tales como el autismo o la esquizofrenia. (Op. cit. pag. 201-280).

El orgullo sí parece ser una expresión de mayor claridad. La persona orgullosa exhibe su superioridad manteniendo la cabeza y el cuerpo erguidos. Se muestra altanera, quiere parecer lo más alta posible, y por ello mira hacia abajo a los demás, con los párpados semicerrados. El labio inferior se frunce hacia arriba en un gesto característico --"músculo superbus"--.

Otro gesto muy significativo para mostrar impotencia o incapacidad es el de encogimiento de hombros. Cuando una persona quiere mostrar que no puede hacer algo o que no puede evitar que se haga, suele elevar los hombros en un movimiento rápido, al mismo tiempo dobla los codos hacia dentro pegándolos al cuerpo y levanta las manos abiertas volviéndolas hacia afuera con los dedos separados. Es frecuente también que incline la cabeza hacia un lado y eleve las cejas, lo que producirá arrugas en la frente. Por lo general la boca está abierta (42). (V. Lam. III.)

7.8.- Sorpresa, asombro, miedo y horror

La atención puede transformarse en sorpresa gradualmente, ésta en asombro y finalmente dar lugar al miedo y al terror.

La atención se manifiesta por una ligera elevación de las cejas. Cuando dicho estado crece hasta la sorpresa aquellas se elevan mucho más, y al mismo tiempo la boca y los ojos se abren mucho. Esta elevación de las cejas es necesaria para que los ojos puedan abrirse con amplitud y rapidez. Este movimiento produce además una serie de arrugas transversales a lo largo de toda la frente. (V. Lam. XV-XVA)

El grado de apertura de los ojos y la boca se corresponde con el grado de sorpresa que se experimenta. Si bien, dichos movimientos deben ir coordinados, ya que una boca muy abierta con las cejas sólo

levantadas un poco, da como resultado una mueca sin sentido. Sin embargo, es frecuente observar como una persona simula sorpresa con una mera elevación de las cejas.

Darwin cree que la elevación de las cejas se produce por un impulso innato o instintivo. Puesto que la sorpresa la produce la presencia de algo inesperado o desconocido, abrimos los ojos desmesuradamente para poder percibir mejor ese algo, y ampliarnos así nuestro campo visual. Aunque el hecho de que abramos la boca en el asombro es algo bastante más complejo. Aquella se abre --dice Darwin-- porque el asombro acelera la actividad respiratoria y cardíaca, y es bien sabido que podemos respirar mejor a través de la boca. Así cuando deseamos prestar atención a un sonido lejano, dejamos de respirar o lo hacemos con la boca al tiempo que mantenemos el cuerpo inmóvil.

Como más adelante veremos, la emoción de sorpresa se manifiesta en todas las zonas del rostro. Resulta ser la más breve de todas y también la que suele mezclarse con otras, especialmente con el miedo, alegría, ira, etc.

El miedo se produce cuando la persona prevé un daño físico o psicológico repentino e inminente. Se trata de una emoción breve donde también la boca y los ojos se abren mucho y las cejas se elevan. La persona atemorizada se queda, en principio inmóvil y sin respiración. El corazón late con rapidez y violencia. La piel se pone pálida como si nos fuésemos a desmayar. Las glándulas salivares actúan mal y la boca se seca. Los músculos del cuerpo tiemblan, especialmente los labios.

Cuando el miedo alcanza su intensidad máxima surge un horrible grito de terror. Grandes gotas de sudor aparecen en la piel y todos los músculos del cuerpo se relajan. Las facultades mentales se debilitan. Los intestinos quedan afectados, y el esfínter deja de actuar.

Los síntomas del miedo son, según Darwin, exactamente iguales en todas las razas y culturas, aunque en algunas --Ceylán, hindúes-- se manifiesta de forma muy exagerada.

7.9.- Atención centrada en uno mismo: timidez, sonrojo.

Parece ser que el rubor es la más humana y peculiar de todas las expresiones emocionales. Así lo cree Darwin, y en su obra se extiende acerca de este tema, afirmando que los monos enrojecen de cólera, pero sin embargo harían falta muchas pruebas experimentales para probar que algún animal pueda sonrojarse.

El enrojecimiento de la cara por el rubor se produce por relajación del recubrimiento muscular de las arterias a partir de las cuales los capilares se llenan de sangre. La más importante del rubor es, que no podemos producirlo por ningún medio físico o acción sobre el cuerpo, va que es la mente la que debe ser afectada. El sonrojo, no solo es involuntario, sino que el deseo de evitarlo, al centrar la atención en uno mismo, no hace en realidad sino aumentar esa tendencia.

La mayoría de las personas quedan con la mente aturdida en los momentos de rubor intensos. Al turbarse, llegan a tartamudear, realizan comentarios inadecuados, torpes movimientos o extrañas muecas, es decir, contracciones involuntarias de algunos de los músculos faciales. Darwin, en este sentido, refiere un ejemplo de máxima turbación cuando a un caballero muy tímido, al que se le ofrecía un banquete, hubo de levantarse para expresar su agradecimiento. Este "recitó" unas palabras aprendidas de memoria, pero en absoluto silencio, sin emitir una sola sílaba; pero accionando como si hablara con mucho énfasis. Sus amigos aplaudían en las "pausas" y el hombre no llegó a descubrir nunca que había estado todo el tiempo en completo silencio. Por el

contrario le confesó después a un amigo suyo con gran satisfacción, que creía haberlo hecho especialmente bien (43).

Las mujeres y los jóvenes de ambos sexos, que suelen ser más sensibles a su aspecto personal, parece ser que se sonrojan con mayor facilidad que los hombres maduros, especialmente en presencia del sexo opuesto. Darwin cree, de todas maneras, que un ligero rubor realza la hermosura de una mujer y de ahí que "las mujeres circasianas capaces de ruborizarse alcancen siempre un precio más alto en el serrallo del sultán, que las menos propensas" (44).

Aunque Darwin apoye sus observaciones en varios expertos doctores --Crichton Browne, Burgess, etc.,-- no queda, a nuestro juicio, suficientemente aclarado el proceso fisiológico de esta emoción tan humana. No obstante, si resultan claras sus causas: "Cada vez que pensamos que otros están menospreciando o considerando nuestro aspecto personal, nuestra atención se dirigirá a las partes exteriores y visibles de nuestro cuerpo, y de entre todas ellas la más sensible a nosotros es la cara. Esto ha ocurrido durante muchas generaciones pretéritas. Por tanto, asumiendo por ahora que los vasos capilares pueden ser activados por una atención concentrada, los de la cara habrían llegado a ser los más susceptibles. Por la fuerza de la asociación tenderán a producir los mismos efectos cada vez que creamos que otros están considerando o censurando nuestras acciones o carácter" (45).

Toda esta teoría del sonrojo descansa sobre el hecho de que la atención o conciencia concentrada sobre cualquier parte del cuerpo produce un efecto físico directo sobre dicha zona. (46-47) Es bien sabido que cuando dirigimos nuestra atención sobre un sentimiento cualquiera, aumenta su agudeza. El dolor aumenta si se le presta atención, incluso puede sentirse en cualquier parte del cuerpo en que se concentre la atención.

B.- RECAPITULACION

Tras esta amplia exposición de la teoría y principios generales darwinianos, en que se basan casi todos los gestos y movimientos de la expresión de emociones, tanto en animales como en el hombre, debemos concluir diciendo que: prácticamente todas sus hipótesis e intuiciones han sido posteriormente corroboradas --cien años después-- por las nuevas investigaciones metodológicas de etólogos, biólogos y científicos sociales (48). Únicamente pequeños detalles de sus conclusiones han sido rectificadas o posteriormente ampliadas, gracias a las aportaciones de nuevas ciencias como la genética y la neurofisiología, así como al uso y aplicación de metodologías y cuestionarios de campo mucho más científicos y fiables que los que, en su momento, pudo tener a su alcance el científico inglés.

Las huellas investigadoras de Darwin pueden rastrearse hoy día en biólogos, etólogos, científicos sociales y expertos en comunicación no verbal de la talla de Konrad LORENZ, EIBL-EIBESFELD, Desmond MORRIS, Paul EKMANN, W.V. FRIESEN, Mark KNAPP, C. E. IZARD, R. L. BIRDWHISTELL, etc.

Las aportaciones teóricas del libro de Darwin sobre la emociones podemos resumirlas en las siguientes:

- 1º.- Las principales acciones expresivas que exhiben los hombres y los animales inferiores son innatas o heredadas, es decir, no han sido aprendidas por el individuo.
- 2º.- Todas las expresiones del rostro más importantes exhibidas por el hombre, son iguales a lo largo de todo el mundo.

3^o. - Todos los movimientos mimicos tienen una finalidad expresiva o utilitaria.

4^o. - La más humana de todas las expresiones emocionales parece ser el rubor.

Charles Darwin, hace casi ciento veinte años, pedía atención para sus teorías acerca de la expresión o LENGUAJE DE LAS EMOCIONES, ya que afirmaba, es por sí misma y sin lugar a dudas importante para el BIEN-ESTAR del género humano.

NOTAS DEL CAPITULO III

- (1) DARWIN, Charles. El origen de las especies. Edaf. Madrid. 1.987.
Prolog. de Faustino Cordón, pag. 17.
Se trata de una idea de inspiración "Lamarckista" (Jean Baptiste Lamarck, 1.774-1.829, biólogo francés que formuló la teoría evolucionista más importante antes de Darwin.)
- (2) Ibidem. pag. 62-63.
- (3) DARWIN, Charles. The expression of the emotions in man and animals. John Mourray. London. 1.872.
Versión española: La expresión de las emociones en los animales y el hombre. Alianza editorial, Madrid, 1.984. Versión de Tomás R. Fernandez Rodríguez.
El día de su publicación en Inglaterra se vendieron 5.267 ejemplares de este libro.
- (4) En 1.879 W. Wundt fundó en Leipzig el primer laboratorio oficial de psicología experimental y suele considerársele como el primer psicólogo científico. La Teoría de las emociones de W. Wundt está basada en principios muy similares a los que Darwin desarrolla en este libro, ya que se trata también de principios asociacionistas. Ibidem. cit. pag. 8.
- (5) Ibidem. pag. 16-17. Estudio preliminar.
- (6) Conférences sur l'expression des différents caracteres des passions. París en 4^o. 1.667. Reimpresión de Moreau de la Sarthe de las editadas por Lavater, 1.820. París. Volumen IX, pag. 257.
El tomo de la obra dedicado al pintor Le Brun incluye 41 planchas de dibujos. Caro Baroja opina que Le Brun abre un campo de

investigación diferente dentro de la fisiognómica. La cara espejo del alma. Circulo de lectores. Barcelona. 1.987.

- (7) *Ibidem*. pag. 36.
- (8) Las fotografías de DUCHENNE, fueron publicadas en el libro de Darwin sobre las emociones.
- (9) *Ibidem*. pag. 41.
- (10) *Ibidem*. pag. 44.
- (11) Dos investigadores americanos actuales, Paul Ekman y W. Friesen, seguidores de la tradición Darwiniana en este campo y expertos en la comunicación no verbal del rostro humano, en un libro publicado en 1.975 (Unmasking the face, Englewood cliffs, N. J. Prentice Hall) presentaron un test de autoevaluación facial, que de alguna forma es herencia de Darwin.
- (12) La obra de Gotthold Efmair LESSING Laoconte o sobre limites de la pintura y la poesia --Edit Orbis. Barcelona. 1.985-- de la que hablaremos en otro lugar, resulta ser un buen ejemplo de las opiniones de Darwin. El grupo escultórico de "Laoconte" fue hallado en 1.506 en unas excavaciones de Roma. La obra de este teórico de la estética y arte dramático alemán --muy reivindicado por Goethe-- fue publicada después de su muerte en 1.781.
- (13) *Ibidem*. pag. 47-49.
- (14) *Ibidem*. pag. 73.
- (15) *Ibidem*. pag. 78.

- (16) V. TAYLOR. Early History de Mankino. 2^a E. 1.870. Cit. por Darwin. pag. 370.
- (17) Ibidem. pag. 92-93.
- (18) Ibidem. pag. 95.
- (19) V. N.G. POUCHET en Revue des Deux Mondes. Enero 1.872. pag. 79. Cit. Darwin. pag. 370.
- (20) Ibidem. pag.101.
- (21) Ibidem. pag. 109.
- (22) Ibidem. pag. 132 y 372.
- (23) EKMAN, Paul. Darwin and facial expression. N. York. Academy Press. 1.973. Con motivo del centenario de la obra de Darwin "La expresión de las emociones", este investigador americano preparó un volumen en colaboración con un equipo científico de la Universidad de California. Ekman corroboró las tesis del científico inglés sobre la universalidad de las expresiones humanas, y utilizó el método darwiniano de mostrar fotografías. Uno de los autores de este volumen conmemorativo, Suzanne Chevalier-Skolnikoff, escribió un buen estudio sobre los monos (Facial expression of the emotions in nonhuman primates) donde hace un resumen de las teorías al respecto y efectúa una valoración de las tesis de Darwin. El estudio expresivo de los primates --no reactivado hasta los años 60-- se aborda hoy casi en los mismos términos que lo hiciera aquel. La autora se pregunta dónde habría llegado Darwin si hubiese tenido acceso a los actuales conocimientos de neurofisiología y genética.

- (24) Darwin. Op. cit. pag. 155.156.
- (25) Ekman, Paul. Op. cit. pag. 11-90.
- (26) Darwin. Op. cit. pag 192.
- (27) Ibidem. pag.193.
- (28) EKMAN, P. Op. cit. pag. 91-168.
- (29) LESSING, E.G. Laoconte (o sobre los límites de la pintura y la poesía). Orbis. Barcelona. 1.985.
- (30) Op. cit. pag. 213. El autor se refiere al caso de Laura Bridgman citando a F. Lieber en "Smithsonian Contributions" 1.851. Vol. II. pag. 6.
- (31) Edbl-Eibesfeldt, Irenaus. "The expressive Behavior of the Blind-and-deafborn. En M. Von Cranach y I. Vine (eds). Social communication and movement. N. York. Academy press. 1973.
- (32) Lange. Fritz. El lenguaje del rostro. Luis Miracle. Barcelona. 4^a edic. 1.965. pag. 233.
- (33) Morris, Desmond. El cuerpo al desnudo. Círculo de lectores. Barcelona. 1.985. pag. 104.
- (34) Bell. C. Anatomy of expression. 1.804. pag. 137-9. Op. cit. pag. 235 y nota 1, cap. 9.
- (35) Duchenne, G.B. Mecanisme de la Physiognomie Humaine ou Analyse electrophysiologique de l'expression des passions. París. 1.861. Album. Leyenda III.

- (36) Darwin. op. cit. 235.
- (37) Plauto. Miles gloriosus. Gredos. Madrid. Acto II. Escena 2.
- (38) Lange, F. Op. cit. pag. 226 y 268. Este autor, al descubrir los pliegues y partes de la boca se refiere a un diminuto pliegue llamado comisural o de la obstinación. Nace de la acción del músculo triangular (de la pesadumbre) y es --según Lange-- donde reside el "centro de gravedad de la expresión". Este pliegue es normal en las personas de edad que van envejeciendo, pero si aparece en una persona joven es posible deducir que se trata de alguien caprichoso, especialmente si aquel varía y profundiza, en dirección al cuello, a lo largo de una réplica airada en una conversación. Si no varía, puede asegurarse que la persona ha tenido ya graves vivencias.
- (39) Maudsley. Body and mind. 1.870 pag. 51-53. Cit. por Darwin pag. 256.
- (40) Duchenne. Op. cit. Album. Leyenda VII. pag. 35. Cit. por Darwin pag. 265.
- (41) Sigmund Freud dijo en cierta ocasión: "Quien tiene ojos para ver y oídos para oír puede estar convencido de que ningún mortal es capaz de guardar un secreto. Si los labios permanecen en silencio, habla con las yemas de los dedos, la delación la exuda por todos los poros". Freud, Sigmund. "Fragments of an Analysis of a case of Hysteria. (1.905). Collected papers. N. York. B. Books. 1.959. Vol. 3. Cit. por Knapp, pag. 200-205.
- (42) Darwin. Op. cit. pag. 273.
- (43) *Ibidem*. Op. cit. pag. 327.

- (44) Ibidem. Op. cit. pag. 340.
- (45) Ibidem. Op. cit. pag. 341.
- (46) Holland. H. Medical Notes and Reflection. 1.839. Pag. 64.
Chapters on mental physiology. 1.858. Pag. 79. Cit. por Darwin
pag. 341 y 385.
- (47) Laycock. Mind an Brain. Vol ii. 1.860. Pag. 327. Cit. por Darwin
pag 341 y 385.
- (48) V. la referida obra conmemorativa de P. Ekman "Darwin and facial
expression (A century of research in review)". Academy Press. N.
York. 1.973.

CAPITULO IV

FISIOLOGIA DE LAS EMOCIONES

1.- INTRODUCCION

Como ya hemos podido comprobar en los anteriores capítulos, las relaciones entre el cuerpo y la mente (alma) preocuparon al hombre a lo largo de la historia de la civilización. La generalidad de todo el pensamiento clásico residía en el hecho de una unión total de ambos aspectos. Hasta que René Descartes no formuló su hipótesis del "dualismo", donde ya separaba la sustancia mental o pensamiento de la sustancia física o materia, no cambió el panorama. Esto llevaría consigo a un divorcio o separación de las ciencias físico-biológicas de la filosofía y la psicología que han seguido caminos de investigación paralelos. Hoy, sin embargo, aquel concepto ha cambiado radicalmente. Mente y cuerpo actúan de forma totalmente interdependiente. Los ejemplos resultan evidentes y son muy claros. Cuando el cuerpo enferma puede modificar la forma emocional de sentir y pensar como ocurre en el caso del padecimiento de una fiebre elevada (delirio). Al mismo tiempo el alcohol, las drogas, determinados fármacos, etc., pueden modificar --ya lo veremos-- ciertos estados emocionales.

Philip Rhodes, Decano de la Facultad de Medicina de la Universidad de Adelaida (Australia del Sur) (1) al estudiar la relación entre "estados mentales" y "acciones corporales" se preguntaba. ¿Dónde están los límites entre el cuerpo y la mente?. ¿Hay de hecho un límite?. ¿Llamamos mentales a fenómenos físicos muy complejos y físicos a otros menos complejos?. Quizás resida aquí la sempiterna polémica entre los filósofos materialistas y los dualistas donde nosotros no deseamos entrar ya que no es el objeto de este trabajo de investigación. Tampoco deseamos profundizar en el intrincado y específico mundo de la fisiología y neurocirugía cerebral, donde, desgraciadamente falta aún tanto por investigar. En este capítulo únicamente, vamos a desarrollar unas reflexiones sobre la estructura y funcionamiento del cerebro humano

así como de los principales teóricos que han explicado su funcionamiento, como soporte de las emociones.

2.- ESTRUCTURA FISIOLÓGICA DEL CEREBRO HUMANO (2)

El cerebro humano, compuesto de una materia blanda, está protegido por la formidable coraza de los huesos del cráneo. En una persona adulta pesa alrededor de los mil quinientos gramos. Recibe una quinta parte de la sangre bombeada por el corazón. Su forma es abovedada, de superficie rugosa, está dividido en dos mitades o hemisferios unidos por el denominado "cuerpo calloso". El tronco encefálico desciende desde la base del cerebro como un tallo. Este forma la parte superior de la médula espinal, que recorre el cuerpo hasta el coxis. En zonas muy concretas del tronco encefálico se controlan nuestras funciones vitales: respiración, latidos del corazón, despertar, dormir, etc. Adosado por detrás del tronco encefálico se encuentra el cerebelo. Este contiene programas para todos los movimientos aprendidos: andar, tocar un instrumento musical, etc.

Sobre el tronco encefálico están situadas algunas de las estructuras que controlan nuestras conductas básicas. El hipotálamo, del tamaño de una cereza, pone en funcionamiento los apetitos sexuales, el hambre, la sed, la autoprotección y la agresividad. En el SISTEMA LIMBICO, alojado profundamente en el cerebro, existen una serie de estructuras (amígdalas, hipocampo, septum, etc.) que se asocian con la mayor parte de las emociones, el aprendizaje y la memoria. (V. Lams. XVII-XVIII-XIX)

En los hemisferios cerebrales es donde realizamos nuestro pensamiento consciente. En la capa exterior del cerebro, vemos, oímos, comprendemos y decimos. Para la mayoría de las personas el hemisferio izquierdo es el dominante. Se trata del cerebro lógico o centro de la "facultad de expresión". Aquí residen los mecanismos del lenguaje y del habla y en él se controla el movimiento del brazo y de la pierna derechos. En el caso de los zurdos la simetría se encuentra invertida.

El hemisferio derecho es el principal responsable de las facultades viso-espaciales, de la capacidad artística y de la comprensión y apreciación de la música.

Utilizando las facultades del hemisferio derecho somos capaces de situarnos y orientarnos en una ciudad. Si vamos caminando por la calle y reconocemos un rostro, la identificación de ese rostro corre a cargo también de la memoria visual del hemisferio derecho. El nombre que corresponde a la persona que posee dicho rostro conocido lo proporciona, sin embargo, el hemisferio izquierdo.

El cerebro es el centro nervioso de casi todo lo que hacemos. En él se recibe y procesa información y del mismo parten las instrucciones para actuar. La información entra a través de los nervios conectados con nuestros ojos, oídos, nariz, lengua, piel y con el interior del cuerpo. Estos nervios de recogida de información (nervios sensoriales), están dotados de una serie de terminales especiales destinadas a recoger sensaciones muy concretas. Como la que experimentamos de calor y suavidad al acariciar la mejilla de un bebé.

Del mismo modo las informaciones más detalladas procedentes de los ojos y los oídos se unen también para crear imágenes y sonidos. Cuando vemos algo, las terminaciones de los nervios de los ojos responden a la luz, y la información se transmite a una parte del cerebro: la corteza visual. Esta transforma los modelos de luz en objetos con límites, grandes, pequeños, próximos o lejanos.

Pero antes de que podamos entender lo que estamos mirando, es necesario hacer uso de los recuerdos. Es decir, nuestra corteza visual puede "ver" una línea vertical y encima una pequeña línea horizontal. Pero únicamente una persona que haya aprendido a reconocerla podrá realmente ver o entender que se trata de la letra T del alfabeto latino (2).

3.- WILDER PENFIELD: MEMORIA Y RECUERDOS

El célebre neurocirujano canadiense Wilder Penfield demostró ya, en el año 1.951 con la publicación de sus experimentos, al tratar con una sonda galvánica la corteza cerebral de enfermos con epilepsia focal, que la memoria, los recuerdos, se almacenaban en la corteza cerebral. Pero no solamente los hechos, los sucesos experimentados por la persona, sino también los sentimientos y las emociones asociadas a ellos (*).

Toda nuestra experiencia consciente --afirmaba Penfield-- viene registrada y, a pesar de ello, nosotros somos incapaces de volver sobre ella de manera consciente. De manera subconsciente sí. Y además hay varias clases de memoria. Salvo algunos acontecimientos importantes, o momentos cruciales de nuestra vida, todo lo demás lo registramos inconscientemente, de manera no voluntaria. A veces la memoria se vuelve espontáneamente activa. En los sueños se establece un contacto entre lo que nosotros registramos de forma involuntaria, inconsciente y nuestra consciencia (3).

"Todo fue puramente accidental --decía el Dr. canadiense-- pude ver cómo al someter ciertas regiones del cerebro a una leve corriente eléctrica, ésta se transformaba en secuencias vividas, en trozos de memoria. Mis pacientes empezaban a contar cosas, como en lo que en el

(*) El Dr. Wilder Penfield (1.891-1.976) fue fundador y director del Instituto Neurológico de Montreal (1.934) uno de los más avanzados del mundo en su especialidad. Sus investigaciones han destacado en los campos de los mecanismos verbales del lenguaje, estados de consciencia, mecanismos de epilepsia y problemas mente-cerebro. Una de sus obras más conocidas es: The mystery of the mind. Prinoptan University Press. 1.975. (Versión española El misterio de la mente. Estudio crítico de la consciencia y del cerebro humano. Pirámide S.A. Madrid. 1.977)

cine se llama "flash-back", era como un retorno clarísimo hacia regiones de su pasado completamente recubiertas de oscuridad. Hasta entonces nadie había otorgado importancia a esa parte lateral del córtex. . . No quiero decir que los recuerdos estén almacenados en esta parte del cerebro. Lo que yo he hecho ha sido enviar un impulso a través de esa parte lateral hacia las profundidades, probablemente del antiguo cerebro, lo que se llama el paleocórtex, al que luego se ha añadido, con la evolución, el nuevo córtex. La memoria está probablemente allí. Tanto es así, que si vuelvo con el electrodo a la misma región y la corriente de nuevo unos minutos después, brotan a la superficie de la conciencia otjos recuerdos, a veces relacionados con los primeros, a veces no. Y si vuelvo días o años después, la corriente eléctrica aplicada exactamente en la misma región, despertará recuerdos distintos" (4) (V. Lam. XX)

Para el Dr. Thomas Harris --seguidor y divulgador de las teorías del Dr. Berne sobre el Análisis Transaccional, tema del que nos ocuparemos en otro capítulo de la Tesis-- el descubrimiento más importante de Penfield está, en el hecho de que en el cerebro se registran con todo detalle no sólo los acontecimientos pasados, sino también los sentimientos asociados a estos acontecimientos. Un acontecimiento, y el sentimiento provocado por este se hallan inextricablemente encadenados en el cerebro, de modo que es imposible evocar a uno sin el otro.

Penfield opina que el sujeto siente de nuevo la emoción que la situación produjo originariamente en él, y es consciente de las mismas interpretaciones que dio él mismo a la experiencia original. Así, el recuerdo evocado no es la fotografía o la reproducción fonográfica exacta de escenas del pasado, sino la reproducción de lo que el paciente vio, oyó, sintió y comprendió (5).

El Dr. Harris opina que los estímulos de la vida cotidiana evocan los recuerdos de manera muy parecida a como lo hace artificialmente la sonda de Penfield. Sobre esta creencia Harris montaría las bases del Análisis Transaccional, es decir la identificación de los tres ESTADOS DEL EGO (Padre, Adulto y Niño) que existen en todas las personas. Esta teoría revolucionaria, determina la naturaleza y la razón de buena parte de nuestras transacciones y relaciones sociales del presente.

4.- EL CEREBRO COMO MAQUINA DE INFORMACION. LOS HABITOS

El cerebro humano se ha comparado con un potentísimo ordenador de una capacidad enorme. Se trata de una máquina de información que, según algunos investigadores, consta de cien millones de células nerviosas o neuronas (*). Las neuronas, a través de las dendritas y el axon, recogen y transmiten los mensajes de las otras, y pueden estar conectadas con otras diez mil a través de sus SINAPSIS. Las reacciones químicas que se producen en estas transmisiones neuronales dan lugar a los mensajes cerebrales, a razón de un promedio de cien veces por segundo.

Cuando una acción se repite y va estimulando las células a intervalos frecuentes, los bulbos de las sinapsis aumentan, tanto en número como en tamaño, con lo que se reduce el "tramo" que debe saltar el mensaje. Cuanto más bulbos existen, tanto menos energía se necesita para que se produzca cualquier acción. Así se forman los HABITOS.

Cuanto mayor es la frecuencia con la que realizamos el acto, más firmemente queda establecido éste. Se han llegado a contar hasta 80.000 bulbos en el borde de una sola neurona, además los bulbos no se destruyen, de manera que las vías neuronales del hábito son permanentes. Según Harris, el elemento más importante para la creación de hábitos no es el tiempo: es la ENERGIA (6).

(*) LA NEURONA tiene tres partes: 1. Cuerpo celular (soma) que contiene el núcleo; 2. Dendritas o ramificaciones de los cables receptores que recogen los mensajes procedentes de otras neuronas; y 3. Axon (cilindro-eje), especie de "cable emisor" a través del cual se envían los mensajes tras haber sido evaluados por el núcleo. El cable emisor de una célula no entra en contacto directamente con los cables receptores de otras. Entre ellos hay un espacio que mide dos cienmilésimas de milímetro de ancho. El mensaje debe "saltar" ese espacio que se denomina SINAPSIS.

5. - REGIONES DEL CEREBRO RELACIONADAS CON LA EMOCION:
EL SISTEMA LIMBICO.

Como teníamos ocasión de comprobar anteriormente, los recuerdos, probablemente, están almacenados en la corteza cerebral. Pero es necesaria la parte emocional del mismo, el SISTEMA LIMBICO fue la segunda estructura en desarrollarse y fue añadido, en los mamíferos primitivos, al encéfalo de los reptiles. Se trata del llamado tronco encefálico superior donde está alojado el hipotálamo. Su función esencial es la regulación de la conducta estereotipada o instintiva, y de las funciones biológicas vitales y los ritmos. Se trata del escalón evolutivo más elevado de los mamíferos o NEOCORTEX. Las funciones del sistema límbico incluyen la atención, la memoria, emociones y aprendizaje.

El sistema límbico es doble y está situado en la zona profunda de los lóbulos temporales. Cada uno forma un círculo que rodea el tronco del encéfalo y los ganglios basales. EL HIPOCAMPO, FORNIX, y las CIRCUNVOLUCIONES HIPOCAMPICAS forman el arco inferior de este círculo, y la circunvolución cingular el arco superior. La parte anterior está formada por el SEPTUM, la AMIGDALA y los CUERPOS MAMILARES. En el interior del círculo se encuentra el NUCLEO TALAMICO anterior. (V. Lám. XIX).

Todas estas estructuras tienen conexiones neuronales y bioquímicas muy intrincadas entre ellas y también con las áreas encefálicas superior e inferior. No se conocen todavía exactamente los detalles de estas interconexiones, pero sí sabemos que están muy relacionadas con el mantenimiento del equilibrio de los estados emocionales y de alerta.

Esta función emocional del cerebro ha sido ampliamente investigada en animales. La parte inferior del circuito límbico (amígdala)

parece estar muy relacionada con la alimentación, lucha, huida y cópula. La estimulación eléctrica de éstas regiones puede producir la misma respuesta emocional normal, excepto si "el enemigo que nos ataca no existe".

También la extirpación del parte del circuito puede producir trastornos de conducta duraderos. Una AMIGDALACTOMIA convertiría en agresivo y dominante a un animal dócil.

La estimulación del arco superior puede producir interés sexual. Este sistema también ha sido experimentado con éxito en el hombre como remedio de terapia quirúrgica.

Aunque el Sistema Límbico está también relacionado con el aprendizaje y la memoria, se considera que interviene principalmente en las respuestas emocionales. Las emociones son el resultado de una interacción entre las actividades de la corteza cerebral, el sistema límbico y los órganos viscerales del cuerpo, que origina una serie de cambios físicos específicos. Aunque se han planteado varias teorías para explicar la interacción entre mente y cuerpo --que luego veremos-- las respuestas emocionales de una persona son también el resultado de sus conocimientos, vivencias y experiencias acumuladas.

5.1.- Respuestas emocionales.

A causa de las conexiones existentes entre el sistema límbico y la corteza cerebral, las emociones pueden verse afectadas por el razonamiento y viceversa. En realidad el delicado equilibrio existente entre estas áreas encefálicas se trastorna con enorme facilidad, y se dan evidencias que hacen sugerir que muchos trastornos del sistema límbico pueden ser la causa de algunas enfermedades mentales. Esta es la razón por la cual una misma "secuencia" puede ser rosa para el

alegre y azul para el triste. En condiciones extremas las emociones pueden distorsionar la percepción de la realidad.

Un ejemplo típico, usado como recurso dramático por muchos directores cinematográficos, es cuando uno de los protagonistas del film busca a un conocido entre una multitud y la ansiedad de encontrarlo le provoca la proyección de su rostro en la cara de otras personas desconocidas.

Pero no sólo las respuestas emocionales son importantes en la estructura del sistema límbico. También supone una incidencia importante en algunas decisiones que tomamos sobre qué zonas del ambiente que nos rodea despiertan nuestro interés. El hipocampo está constantemente comparando las entradas sensoriales con los patrones de conducta aprendidos. Mientras el ambiente no se modifica, o es redundante, el hipocampo está activo, inhibiendo o apagando la actividad del encéfalo superior (formación reticular) responsable del "estado de alerta". Pero, sin embargo, una vez que la escena cambia o se transforma en algo imprevisible, el hipocampo cesa su actividad inhibitoria. Entonces la formación reticular ya pueda "alertar" al organismo. Al percibirse ese cambio nuestra actividad se dirige hacia él.

Por la razón apuntada arriba, dejamos de oír un ruido continuo, pero notamos rápidamente cuando cambia o cesa. Este fenómeno ha sido denominado "BOWERY-EL" a causa de los trenes que circulaban por un puente elevado en la ciudad de Nueva York. Cuando estos trenes fueron suprimidos la policía neoyorquina recibió durante muchas noches numerosas llamadas, a las horas en que los trenes solían pasar, de las personas que vivían próximas a su recorrido, quejándose de que sucedía algo extraño que les despertaba. Ese extraño fenómeno era en realidad la ausencia de ruido que el encéfalo estaba ya acostumbrado a notar.

El neurólogo español José María Rodríguez Delgado en su obra La felicidad (8) al referirse a los mecanismos del placer y la felicidad se ocupa de un proceso semejante al descrito anteriormente al que denomina habitación cerebral, y afirma textualmente: "En este caso son las neuronas centrales las que dejan de responder cuando los estímulos recibidos no tienen interés. Cuando se viaja en avión, por ejemplo, el sonido de los motores, a pesar de su ruido, pronto deja de ser percibido, pero si hay un cambio de ritmo, y sobre todo sin un motor se para, entonces hay una reacción de alarma con atención concentrada hacia el ruido de los motores. Los factores psicológicos de aprendizaje y de experiencias pasadas son los que dan significado a los múltiples estímulos del medio que nos rodea, modulando así los niveles de sensibilidad periférica y central". (9)

Si un estímulo se prolonga excesivamente aparece el llamado PROCESO DE ADAPTACION SENSORIAL (10), disminuyendo, gradualmente de esta forma la reactivación periférica, hasta que el receptor sensorial cesa de enviar mensajes. Por esta razón algunas personas no se dan cuenta de que llevan gafas puestas o el reloj de pulsera, y los buscan inútilmente a su alrededor. La piel se ha adaptado y ya no envía señales al cerebro.

Asimismo, parece ser que en situaciones de estrés o dolor crónico se ponen en marcha una combinación de procesos centrales y periféricos. Uno de los más importantes --según el profesor DELGADO-- es la liberación de los llamados PEPTIDOS OPIACEOS o sustancias químicas del grupo de endorfinas o enkefalinas que tienen efectos parecidos a la administración de morfina (*). En 1.973 el equipo de investigación del Dr. Snyder de la Facultad de Medicina de Baltimore (USA), descubrió la existencia de células nerviosas situadas en zonas específicas del cerebro que contenían receptores específicos químicos para el opio. La demostración de ello la realizaron mezclando un extracto de opio con una papilla de tejido cerebral. El opio había sido marcado radioacti-

vamente así se pudo comprobar que se movía rápidamente a través de las células, para ligarse fuertemente con las zonas receptores que estaban situadas en la membrana de las neuronas. Los receptores opiáceos eran muy abundantes en las estructuras cerebrales relacionadas con la recepción del dolor, así como en el sistema límbico. Aquellos se ligan a los "peptidos opiáceos" disminuyendo considerablemente la percepción del dolor.

Por todo lo expuesto --concluye el Dr. Delgado-- los organismos se autoprotegen para reducir las percepciones desagradables. Puesto que hay psicofármacos euforizantes, es verosímil que la sensación de felicidad pueda relacionarse con la presencia en el organismo de sustancias químicas que podrían ser investigadas.

5.2.- Hipocampo y memoria.

El Hipocampo, otra de las regiones del Sistema Límbico, está relacionada con la memoria. Nos permite seleccionar lo importante de todo aquello que no lo es. Los pacientes con ligeras lesiones del hipocampo muestran trastornos en la concentración y la atención, así como

- (*) La gran propiedad del opio es su capacidad sin rival para aliviar el dolor. El opio es el exudado seco obtenido de la planta "Papaver somniferum" que crece de forma espontáneo en la mayor parte de Asia Menor. Entre los aproximadamente veinte alcaloides del opio, la MORFINA es el más importante en cantidad (10%) y actividad. La casa Bayer sintetizó en Alemania en 1.898 un derivado de la morfina, la HEROINA, que tiene una potencia diez veces mayor que la morfina.

en las respuestas emocionales, pensamientos, percepciones, etc., y los recuerdos tenderán a ser interrumpidos por hechos sin importancia. Todo ello resulta esencial para el proceso de aprendizaje, ya que además el sistema límbico contiene la mayoría de los centros de "recompensa" y "castigo", lo que nos permite fijar los resultados de nuestras acciones y aprender si es deseable o "rentable" repetirlos.

El sistema límbico encierra todavía muchos aspectos aún desconocidos, pero su función puede estar relacionada en gran parte con el INCONSCIENTE descrito por Sigmund FREUD. Parece ser que estas estructuras encefálicas profundas transforman el mundo objetivo de la entrada sensorial en el mundo SUBJETIVO de la experiencia humana. Asocian los sentimientos a los pensamientos e imponen PREJUICIOS EMOCIONALES y expectativas aprendidas de la realidad, guiando nuestras acciones en función del placer o del dolor.

El sistema Límbico, con sus efectos decisivos sobre la conducta, percepción, y toda su "irracionalidad", puede esconder la llave para una aproximación al análisis y estudios de la NEUROSIS y las enfermedades mentales (12).

5.3.- Respuestas físicas a la emoción: estrés y miedo.

Los trastornos emocionales fuertes, el estrés y especialmente el miedo, --uno de los sentimientos emocionales más intensos-- van siempre acompañados de una serie de cambios fisiológicos del organismo. Es decir, el cuerpo se prepara para la situación de "lucha" y "fuga"

cuando se producen las condiciones para un fuerte estado emocional. La señal inicial procede del cerebro que manda impulsos nerviosos a través del Sistema Nervioso Simpático (*) a la médula suprarrenal. En respuesta, esta segrega adrenalina y noradrenalina (**) en la sangre.

Esta desencadena una serie de respuestas interrelacionadas en el organismo:

- 1.- El mero pensamiento del miedo activa el lóbulo frontal de la corteza cerebral, que estimula al hipocampo para la acción.
- 2.- El hipotálamo, situado en el cerebro, activa la glándula suprarrenal.
- 3.- La glándula suprarrenal entrega adrenalina a la sangre, su-
cediéndose numerosas respuestas del cuerpo.
- 4.- Las pupilas de los ojos se dilatan.
- 5.- El pelo se eriza.
- 6.- Si la piel se dañase, la sangre coagularía inmediatamente para impedir una pérdida importante.

(*) División toracolumbar del SNA (Sistema Nervioso Autónomo: ganglios, nervios, plexos, que regulan la actividad de vísceras, corazón, vasos, etc.) Induce usualmente efectos opuestos al SNP (Parasimpático o división craneo-sacral del SNA). El sistema Nervioso Central está compuesto por el cerebro y la médula espinal.

(**) V. en este mismo capítulo el apartado dedicado a los efectos de la adrenalina estudiado por Gregorio Marañón.

- 7.- El tórax se ensancha para aumentar el volumen de aire inhalado.
- 8.- Los bronquios se relajan, permitiendo la entrada a los pulmones de un mayor volumen de oxígeno.
- 9.- El corazón se dilata, aumentando de esta forma la provisión de sangre.
- 10.- Se eleva la tensión sanguínea.
- 11.- Los músculos se contraen.
- 12.- Los vasos sanguíneos periféricos se contraen y la piel palidece.
- 13.- Los demás vasos sanguíneos se dilatan y el hígado libera glucosa, el combustible para los músculos.
- 14.- En caso de miedo muy extremos, la vejiga se vacía de la orina acumulada (13).

Estas repuestas a la emoción son fácilmente observables y medibles hoy día, por psicólogos y neurólogos a través de un polígrafo o detector de mentiras. Este aparato es capaz de medir los cambios fisiológicos producidos por una emoción. Para ello se aplican una serie de electrodos en el individuo que nos indican su ritmo cardiaco, conductividad de la piel, presión sanguínea, ritmo respiratorio, etc. Todo ello queda reflejado en una lectura gráfica de trazado de ondas que registra intervalos de un segundo. La conductividad de la piel o respuesta galvánica de la misma (RGP) permite darnos una dimensión importante sobre el estado de ansiedad del individuo. Esto se debe al hecho de que cualquier emoción va, generalmente, acompañada de un cambio en

RGP (Respuesta Galvánica de la Piel) y es aquí donde se basan los detectores de mentiras (14).

5.4.- Mecanismo de la felicidad y el placer

José María Rodríguez Delgado; excatedrático de Fisiología de la Universidad de Yale, y en la actualidad director del Centro de Estudios Neurobiológicos y jefe de investigación de LBE Pharma de Madrid, en su obra ya citada anteriormente --La Felicidad-- se plantea y analiza como se producen en el individuo los estados de placer y felicidad. Es decir, los mecanismos neurológicos de la felicidad. Aspecto este, según el autor, no valorado aún suficientemente, debido seguramente a que apenas sabemos hoy lo suficiente sobre este tema ya que los conocimientos ya adquiridos son de muy reciente obtención.

En una encuesta realizada por el Laboratorio de Estudios neurobiológicos de Madrid (15) se preguntaba a la gente "¿Dónde localizaría Ud. la sensación de felicidad?". Las respuestas fueron muy variadas: "En todo el cuerpo"; "Lo percibo de forma difusa"; "especialmente en el pecho"; "En la cabeza", "En la barriga"; "Es un goce del espíritu"; "No he sido nunca feliz..."

Es decir, las respuestas manifestaban por lo general un concepto "personal" sobre el tema y al mismo tiempo una serie de manifestaciones vegetativo-somáticas y espirituales que las relacionan con determinadas zonas del cuerpo.

La moderna neurobiología pone en relación los estados emocionales con la activación de estructuras neuronales específicas, cuyo nivel de excitación puede ser bajo o elevado, produciendo de esta forma percepciones de euforia o de depresión.

Como ya vimos, la memoria y las emociones no son patrimonio exclusivo de la corteza cerebral, sino que residen en el Sistema Límbico, ganglios basales y tálamo. Pero, ¿Cuáles son las estructuras cerebrales responsables del placer? --se pregunta Delgado-- Para ello es necesario repasar las investigaciones ya realizadas.

Aunque los animales no pueden decirnos si sienten placer o dolor, es posible valorar sus respuestas conductuales para averiguar si les agradan o desagradan los experimentos a los que son sometidos. Si enseñamos a un animal a apretar una palanca para lograr una recompensa (soluciones azucaradas de alimentos), estos mismos animales serán capaces de apretar la misma palanca para recibir una estimulación eléctrica en el SEPTUN del sistema límbico (que enlaza la amígdala con el hipotálamo), ya que ello les provoca placer.

Otros experimentos, demuestran que las ratas hambrientas prefieren el estímulo eléctrico cerebral, prestando escasa atención a la comida puesta a su alcance. Con lo cual se demuestra que ese estímulo eléctrico produce una sensación agradable o refuerzo positivo ya que aumenta las respuestas conductuales de apretar la palanca a pesar de los obstáculos laberínticos y cruce de rejillas electrificadas. La cifra más elevada de "apretar la palanca" es de cinco mil veces por hora, y está localizada en el hipotálamo anterior (septun y núcleo amigdaliano).

Por el contrario, cuando se sitúa el electrodo en "zonas de castigo" (sustancia gris central) el animal aprieta la palanca una o dos veces y no vuelve a tocarla.

En la rata se ha investigado, con mucho detalle, la contribución neuroanatómica de las zonas de placer. Los resultados han puesto de manifiesto que:

- 1.- El sesenta por ciento de su cerebro es NEUTRO.
- 2.- El treinta y cinco por ciento produce SATISFACCION.
- 3.- Unicamente el cinco por ciento produce efectos DESAGRADABLES.

En algunos enfermos ha sido necesario implantarles electrodos intercerebrales, por razones terapéuticas, lo que ha dado lugar a una ocasión inmejorable para estudiar los efectos que produce la estimulación eléctrica. Algunas de ellas han producido sensaciones placenteras que se manifestaban verbalmente, a través de la EXPRESION FACIAL, el comportamiento o el deseo de volver a repetir el experimento.

De esta forma --según Delgado--, la estimulación eléctrica de la zona septal produce un aumento de atención, acompañada de gran verbosidad, euforia y placer. A un enfermo que padecía narcolepsia (crisis de sueño incontrolable) se le implantaron electrodos en el cerebro durante un periodo de diecisiete semanas, con un estimulador y un registro acumulativo para saber qué botón y cuantas veces había sido utilizado voluntariamente. El número más alto correspondía siempre al botón que activaba la zona septal. El paciente comentaba que con estas estimulaciones se "sentía muy bien", y con la sensación de que iba a alcanzar un orgasmo sexual (16).

Las conclusiones del profesor Delgado acerca de los mecanismos del placer y la felicidad, pueden resumirse en los siguiente:

- 1.- Una cantidad mayor del cerebro se relaciona con el placer y pocas regiones del mismo producen sufrimiento. Lo que permite inferir conclusiones optimistas para investigaciones futuras, en el sentido de que deben potenciarse los conocimientos de los mecanismos neuronales de aquel.

- 2.- En el cerebro existen diversas estructuras cuya activación produce sensaciones placenteras. Los mecanismos neuronales del placer y la felicidad está en su mayor parte situados en el Sistema Límbico del cerebro, como lo demuestran los experimentos e investigaciones ya realizados.
- 3.- Para potenciar el placer y la felicidad es necesario usar procedimientos médicos, farmacológicos y pedagógicos-educativos (programas de PSICOGENESIS) (*).
- 4.- La felicidad, en gran parte, depende de los sistemas de interpretación personal, del aprendizaje del goce individual y del "significado transmaterial" de las cosas y los valores (ambiente que se ha vivido).
- 5.- Se ha demostrado (Snyder, en 1.973) que las células del cerebro constan de receptores opiáceos (péptidos), que avalan la hipótesis de que el cerebro podría fabricar sus propias sustancias para combatir el dolor. Estas serían muy parecidas al opio, pero sin sus indeseables características de adicción.
- 6.- Las experiencias, emociones y sucesos de todo tipo van moldeando las neuronas, dejando huellas indelebles que determinan nuestra propensión a la felicidad o a la tristeza.

(*) En 1.973 el profesor Delgado propuso la instauración a edades muy tempranas, de programas de PSICOGENESIS. Es decir, el uso planificado de conocimientos fisiológicos, sociológicos y psiquiátricos para tratar de orientar la personalidad del niño y el cultivo de las facultades para ser feliz. La "erotización del trabajo" en los ejecutivos --y los políticos-- puede ser una consecuencia de la no activación de los mecanismos del placer en la infancia. (DELGADO. Op. cit. pag. 65-66).

6.- TEORIAS PSICOLOGICAS SOBRE LAS EMOCIONES

6.1.- La teoría periférica de William James-Lange

Ya veíamos, al estudiar las aportaciones de Darwin, como las emociones se experimentan conscientemente y causan un determinado comportamiento psicológico, así como una serie de trastornos físicos que modifican ese comportamiento. Por lo tanto, cualquier teoría sobre la emoción, tiene que tener en cuenta tanto al cuerpo como a la mente.

Unos años después de Darwin, en 1.884, el psicólogo de Harvard William James, sugirió que determinados estímulos ambientales provocaban directamente respuestas del organismo, y estas respuestas viscerales de los órganos internos, afectaban a la mente provocando un sentimiento emocional. Es decir, su pensamiento se resumía sintéticamente en la conocida frase: "Nos sentimos tristes porque lloramos, no lloramos porque nos sentimos tristes" (17).

James en un artículo publicado en la revista "MIND" (18) se lamentaba de que la esfera estética de la mente, sus anhelos, sus placeres y penas, sus EMOCIONES han sido totalmente ignoradas por los investigadores". Para tratar de hallar un poco de luz en ese campo, el psicólogo americano se aventuró a plantear una teoría revolucionaria que, aunque posteriormente muy criticada, aún es considerada por muchos psicólogos como muy completa, aunque "su aportación básica consiste más en delimitar un sistema cuya estructura deberá concretar la psicología del futuro" (19).

James en su planteamiento emocional partiría de dos premisas opuestas: O bien la localización en el cerebro de las emociones corresponde a centros independientes y especiales que únicamente tienen que ver con ellas, o bien corresponde a procesos que se dan en

los centros motores y sensoriales (20).

Todo su planteamiento está dirigido a demostrar que la segunda alternativa es la más próxima a la verdad, ya que los procesos cerebrales emocionales --afirma-- no solo se asemejan a los procesos cerebrales sensoriales comunes, sino que son tales procesos combinados de forma diversa.

James sólo considera las emociones que poseen una clara expresión verbal y deja de lado lo que denomina sentimientos de placer, displacer, etc., que están ligados a "operaciones mentales" pero carecen de una clara expresión corporal. Es decir, se ocupa de las llamadas "emociones standard" (sorpresa, miedo, rabia, etc., ...) En contra de la tesis generalizada de que "la percepción mental de algún hecho provoca la disposición mental llamada emoción y que éste estado mental da lugar a la expresión corporal", James afirma: "los cambios corporales siguen directamente a la percepción del hecho desencadenante y que nuestra sensación de los cambios según se van produciendo es la emoción" (21).

A pesar de que el sentido común dice que nos arruinamos, estamos tristes y lloramos; que alguien nos ofende, nos enfadamos y golpeamos. James opina que esa secuencia es incorrecta, ya que: "un estado mental no es inducido inmediatamente por el otro, que las manifestaciones corporales, deben interponerse previamente entre ambos, y que una exposición más racional es, que nos sentimos tristes porque lloramos, enfadados porque golpeamos, asustados porque temblamos" (22),

Para James, pues, una emoción es básicamente la percepción de cambios fisiológicos, y por tanto cualquier activación voluntaria de las manifestaciones de una emoción debería darnos la emoción misma. Así vemos como el pánico aumenta con la huida y que dar paso a los

sintomas de dolor y rabia aumenta esas mismas pasiones. Si rehusamos a expresar una pasión ésta morirá ("contar hasta diez"), pero si por el contrario adoptamos una postura abatida y suspiramos con tristeza la melancolía persistirá.

James para corroborar su hipótesis propone, entre otros, un método que considera infalible para eliminar el mal humor, el decaimiento y la depresión: adoptar las señales externas contrarias. Es decir, al igual que los buenos actores, alisar la frente, alegrar los ojos, contraer el dorso, hablar con un tono más alto y amable, etc.

El fisiólogo danés Carl Lange, pocos años después, propuso independientemente, la misma teoría de James. El resultado de ambas investigaciones originales fue publicado conjuntamente en un libro titulado Las emociones (23).

Aunque ambos puntos de vista son muy similares, ya que se refieren a "teorías periféricas", se ha dicho que Lange tiene una formulación más estrecha. Este considera que sólo los cambios en la circulación sanguínea se incluían dentro del concepto de la emoción, y sin embargo James se centraba en los cambios viscerales y de la musculatura estriada (voluntaria).

Para Lange la emoción estaba básicamente localizada en el sistema vasomotor (involuntario), que controla la contracción de los vasos sanguíneos. Cuando este sistema es estimulado --afirma-- una persona experimenta sensaciones. Lange decía textualmente:

"Nosotros debemos toda la parte emocional de nuestra vida mental, nuestras alegrías y penas, nuestras horas felices e infelices a nuestro sistema vasomotor. Si las impresiones que actúan sobre nuestros sentidos no poseyeran el poder de estimularlos, nosotros andaríamos a través de la vida sin pasión y sin emoción. Todas las impresiones del

mundo externo enriquecerían únicamente nuestra experiencia e incrementarían nuestro conocimiento, pero no nos provocarían ni alegría ni ira, ni nos ocasionarían miedo ni descuido" (24).

6.2.- Críticas a la teoría de James-Lange

En 1.927 Walter B. Cannon (1.927-1.968) publicó un trabajo (25) en donde resumía todas las investigaciones y experimentos referidos a la emoción conocidos hasta entonces. En sus conclusiones se ocupaba extensamente de la teoría de Willian James-Lange y afirmaba que los datos aportados ofrecían una base poco estable. En concreto, sus objeciones científicas eran cinco:

1.- La total separación de las vísceras del sistema nervioso central no altera la conducta emocional. Para demostrar su aserto Cannon extirpó los ganglios simpáticos en gatos y descubrió, como C. S. Sherrington ya lo había hecho anteriormente con perros, que tal operación no eliminaba las respuestas de ira. También mostró el informe clínico de C. L. Dana (1.921) referente a una mujer de cuarenta años que se había roto el cuello en una caída de caballo. Pudo expresar correctamente sus emociones durante el año en que permaneció viviendo.

2.- Los mismos cambios viscerales se producen en estados emocionales y no emocionales. Es decir, el incremento en el ritmo cardíaco, dilatación y contracción de vasos sanguíneos, transpiración, variaciones en la respiración etc., pueden ocurrir en condiciones no emocionales tales como el ejercicio físico, la exposición a temperaturas extremas, inyección de drogas.

3.- Las vísceras son estructuras relativamente insensibles. Generalmente no percibimos fenómenos como las contracciones del estómago o pulsaciones del hígado o bazo.

4.- Los cambios viscerales son demasiado lentos para constituir una fuente de la sensación emocional. En algunos casos pueden transcurrir unos minutos entre la activación de un órgano y un potencial aferente resultante.

5.- La inducción artificial de cambios viscerales, típicamente relacionados con emociones fuertes no produce emoción. Es decir, la activación farmacológica del sistema nervioso autónomo produciría "sensaciones emocionales" pero no una AUTENTICA EMOCION. Cannon cita en apoyo de su afirmación el estudio clásico de Gregorio Marañón (26) --publicado en 1.924, y del que nos ocuparemos a continuación-- donde expone sus conclusiones experimentales al hecho de haber administrado inyecciones de adrenalina a más de 200 individuos, de diversas edades y entornos sociales, para provocar la activación de su sistema nervioso simpático.

Cannon, tiempo después, y en colaboración con el neurólogo británico Henry Head ofreció una alternativa central a la teoría de la emoción relacionada con el Sistema Nervioso Central a pesar de que en sus ataques a James había sido un defensor a ultranza del acercamiento periférico a la motivación. Su teoría fue conocida como teoría de Cannon-Head de la emoción.

En años posteriores el fisiólogo americano Philip Bard apoyó plenamente las investigaciones de Cannon, demostrando, "con transecciones sistemáticas neuroaxiales que es estrictamente necesario un hipotálamo intacto para una conducta emocional integrada" (27).

6.3.- Reacción emotiva y adrenalina en Marañón.

Nuestro prestigioso científico Gregorio Marañón se dedicó a describir, durante dos años, (1.920 - 1.922) los efectos de

la adrenalina en el hombre o "reacción emotiva". Debido al gran interés que ello podía tener no solo para los patólogos sino también para los psicólogos, estudió la reacción resultante de la inyección de determinadas dosis de adrenalina (medio, tres cuartos y un miligramo) a 210 sujetos normales y enfermos.

Sus conclusiones fueron publicadas en el año 1.924 en la "Revue Francaise d'Endocrinologie", en un célebre artículo que se considera un clásico sobre esta materia emocional (28).

En la primera parte de su trabajo, expone Marañón los efectos fisiológicos de la adrenalina en el organismo humano, y que resumimos:

- A/.- Efectos locales: 1.- La piel palidece alrededor del punto inyectado.
- B/.- Efectos circulatorios: 1.- Aumento de la presión arterial. 2.- Los vasos motores se contraen y el sujeto palidece. 3.- En algunos casos a la fase de vasoconstricción sucede otra de vasodilatación. El sujeto enrojece su rostro.
- C/.- Efectos respiratorios: 1.- Polípnea. 2.- También respiración lenta, profunda y entrecortada.
- D/.- Efectos motores: 1.- Temblores en manos y piernas, a veces en todo el cuerpo. La trepidación puede transmitirse a la silla o cama donde descansa el sujeto. 2.- También escalofríos por LA CONTRACCION de los músculos espinales.
- E/.- Efectos secretores: 1.- Transpiración, especialmente en la palma de la mano. 2.- Inhibición de la secreción salivar (sequedad boca). 3.- Débil lagrimeo. 4.- Excitación de la

secreción renal con sensación urgente de orinar sin expulsión de cantidad excesiva de líquido.

F/- Efectos metabólicos. 1.- Hiperglucemia. 2.- Aumento de acidez de orina e incluso acetona.

EFFECTOS SUBJETIVOS Y REACCION EMOTIVA

Según Maraón, estos efectos son una de las consecuencias más interesantes de la inyección de adrenalina y se trata de un síndrome subjetivo que se caracteriza por:

- 1.- Fenómenos circulatorios: palpitación precordial o epigástrica, sensación de rubor.
- 2.- Fenómenos torácicos: sensación de opresión torácica, nudo en la garganta.
- 3.- Fenómenos motores: sensación de temblor.
- 4.- Fenómenos digestivos: salivación o sequedad de boca.
- 5.- Fenómenos nerviosos: nerviosismo, malestar, astenia.

Pero, lo que hace del estudio de Maraón algo definitivo, que Cannon luego usaría como apoyo para rebatir la teoría periférica de James-Lange, es el hecho de que 15 minutos después de la inyección muchos sujetos declaren experimentar fenómenos emocionales bajo dos formas distintas

El primer grupo o grado, y más frecuente, --un 70%-- informó de que tuvo una simple percepción Subjetiva de ciertos trastornos somáticos (palpitaciones, temblores, etc.) que hacen nacer en el sujeto una

sensación emotiva indefinida, pero percibida "en frío sin emoción propiamente dicha.

En el segundo grupo tuvieron una emoción involuntaria completa, es decir con los mismos elementos somáticos que en el caso precedente y, además, con la participación psíquica afectiva que es el complemento de estos elementos. Este segundo grado era menos frecuente.

En la emoción de primer grado el individuo interrogado manifestaba: "siento como si tuviera miedo", "como si esperase una gran alegría", "como si fuera a llorar sin saber por qué", "como si me fuera a pasar cualquier cosa".

En el segundo grado para que la reacción fisiológica se produzca se hace necesario un "leit-motiv" o recuerdo triste de su vida, bien autosugerido o sugerido por el terapeuta.

Marañón señala que estas reacciones positivas han sido observadas más fácilmente en enfermos con hipertiroidismo, ya que su inestabilidad emocional habitual constituye una circunstancia predispuesta importante. Asimismo la reacción emotiva puede desencadenarse en los estados psicopáticos transitorios de alta inestabilidad afectiva que se presentan a menudo en las mujeres en la época de la menopausia. Y también en las neurosis afectivas, maníacos depresivos y dementes precoces catatónicos.

Con respecto al sexo y la edad, la reacción emotiva se presenta con mayor frecuencia en las mujeres (33%) que en los hombres (10%). Con respecto a la edad, no existen cifras exactas, pero las reacciones emotivas más intensas tienen lugar hacia los cuarenta años de edad.

Marañón, a través de su excelente estudio, ha demostrado que el mecanismo de los fenómenos emocionales posadrenalínicos parece

indudable según los puntos de vista recientes sobre la fisiología de la emoción. La adrenalina inyectada determina una excitación difusa del sistema nervioso vegetativo en su parte simpática. Entonces, los fenómenos viscerales ocasionados por esta excitación simpática terapéutica son, en muchos casos, los mismos que sobrevienen durante las emociones espontáneas, y el individuo al percibirlos, los concibe como una emoción, ya sea fría, sin que su ánimo participe en la conmoción afectiva (1^{er} grado de reacción).

Esta correspondencia resulta evidente si se comparan los resultados enumerados por Maraón con la lista de los "reflejos emotivos" señalados por algunos psicólogos --Achille-Deïmas y Boll-- (29).

REFLEJOS EMOTIVOS

(según Delmas-Boll)

Gritos, llantos, gemidos
Suspiros
Sollozos
Temblor
Escalofrío
Sobresalto
Náuseas
Espasmos esofágicos y faríngeos
Espasmos intestinal y vesical
Lágrimas
Salivación
Sudor
Poliuria
Diarrea
Enrojecimiento
Palidez
Palpitaciones

FENOMENOS VISCERALES

POSTADRENALICOS (Marañón)

Suspiros
Sollozos
Polípnea
Temblor
Escalofríos
Náuseas
Espasmos viscerales
Espasmos vesicales
Lágrimas
Salivación
Sudor
Poliuria
Enrojecimiento
Palidez
Palpitaciones
Taquicardia, Hipertensión.
Hiperglucemia, Glucosuria.

Marañón afirma que la percepción y conciencia "en frío" de los fenómenos de la emoción que sobrevienen en el "primer grado" destruyen definitivamente los puntos de vista de James y Lange de que la emoción psíquica sería la consecuencia de la percepción por el cerebro de los fenómenos vegetativos periféricos que caracterizan la conmoción afectiva. Sin embargo, la percepción de "segundo grado" daría la razón a James y Lange si no existiera el grupo de "primer grado", mucho más

numeroso. Además este sería un mecanismo excepcional y no habitual, como suponen James y Lange.

Por el contrario --afirma el científico español-- el mecanismo habitual es el "centrífugo", aquel que parte de la emoción central o psíquica y a la que se añade después como fase final la emoción periférica o vegetativa.

Tras reconocer que hay algo de verdad y fecundidad en la hipótesis de James-Lange, Marañón termina su trabajo científico proporcionándonos un esquema muy claro de lo que podría ser el proceso fisiológico de las emociones:

- 1.- Elemento psíquico (sensación, idea, recuerdo) inicial.
- 2.- Producción de la emoción periférica o vegetativa.
- 3.- Conciencia de esta emoción periférica por el cerebro.
- 4.- Emoción auténtica. Cuando esta conciencia de la emoción vegetativa se sobrepone al elemento psíquico primitivo.

La última conclusión de su ensayo es, que si provocamos en primer lugar la emoción vegetativa, ya sea voluntariamente (técnica de interpretación dramática), ya sea químicamente (adrenalina), el cerebro lo percibe pero no se emociona --"primer grado de la reacción"-- porque le falta el nexo con el elemento psíquico; pero si el sujeto es anormalmente emotivo, podemos provocar la aparición de este elemento psíquico, por ejemplo, con un recuerdo triste (como hacemos con los inyectados o como hacen algunos actores para provocar su emoción), o bien sobreviene solo por la acción centrípeta de la emoción vegetativa, y la emoción es completa una vez que se establece la unión (30).

6.4.- Influencia de Marañón: Modelos intermedios.

La influencia de Marañón en los estudios posteriores de la psicología sobre la emoción se ha dejado sentir especialmente en la teoría de S. Schachter y J. Singer expuesta cuarenta años más tarde.

A pesar de sus ataques, Marañón reconoce que hay algo de cierto en las tesis de James-Lange, además de haber elevado el problema del campo de la psicología pura al de la filosofía, hay elementos muy fecundos en toda ella. Incluso la solución apuntada por James de la "interacción entre los mecanismos centrales y periféricos" está sugerida en los trabajos de Marañón.

La "alternativa intermedia" está representada por S. Schachter e J. Singer (1.962) que partiendo de James-Cannon y basándose en las observaciones de Marañón, demuestra que son necesarios dos factores para constatar la existencia de una emoción:

- 1º. Una activación fisiológica indeferenciada.
- 2º. Una evaluación cognitiva de las situaciones.

Estos factores, fueron hallados después de un experimento clásico simulado de agudeza visual, donde los sujetos recibían una inyección de una supuesta vitamina, que, en una condición es un placebo y en otra adrenalina. Los sujetos a los que se les inyectó adrenalina, sin informarles de sus efectos o bien erróneamente, acusaron un nivel emocional significativamente mayor (31).

Para José M. Fernández Dols y J. Eugenio Ortega (32) la vigencia de la teoría de James, después de cien años de su promulgación, radica en el valor heurístico de sus hipótesis. Su formulación, es una constante invitación a profundizar en la naturaleza y características de

la respuesta emocional, y esa fecundidad es difícilmente ignorable cuando los criterios descriptivos son tan imprecisos como en el campo de la psicología.

Para los dos investigadores de la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Madrid, es necesario plantear una nueva investigación científica de "modelos interactivos" que nos saquen de la dicotomía: modelo central-modelo periférico.

La polémica de James y la teoría de S. Schachter y J. Singer, no cierra la controversia, el horizonte está todavía muy abierto y la grandeza de James --a juicio de J. M. F. Dols y J. E. Ortega-- está en que "hace cien años propuso nada menos que una teoría que conciliase en un solo marco explicativo niveles de investigación muy distintos":

- a) La emoción como un proceso fisiológico.
- b) La emoción como un proceso expresivo.
- c) La emoción como un proceso ideacional (emociones sin expresión corporal: sentimientos).
- d) La emoción como un proceso perceptivo intermedio entre la percepción visceral y la proyección visceral.

Dols y Ortega a través de su artículo se extienden en datos acerca de los avances y aportaciones científicas en cada uno de esos niveles heurísticos que ya estaban apuntados por James. Con respecto al campo de la fisiología, los avances son muy significativos ya que las bases fisiológicas de la emoción se han extendido desde el tálamo e hipotálamo (Cannon-Bard) al sistema límbico (Papez-McLean), formación reticular (Lindsley) o a modelos integrados muy recientes (Pribram).

Sin embargo estas investigaciones adolecen no tanto del rigor experimental, sino del conceptual. "Cannon es más recordado por sus críticas experimentales a James que por la alternativa teórica que ofrece" (33).

En el terreno de la conducta expresiva y la expresión facial, se señala la aportación original de Darwin que aunque con base fisiologista se desmarca de ella, ya que mientras que para esta la emoción es el resultado, la respuesta orgánica a un conjunto de estimulaciones del medio ambiente, la expresión es, sin embargo, la manifestación de un proceso interno; los organismos pueden "leer" tales manifestaciones, pero es imposible clasificar y explicar la expresión emocional si no suponemos que hay diversos procesos básicos y diferenciales que se denominan emociones.

Los autores, apoyándose en Plutchik y Tomkins, consideran que la labor del estudioso de la emoción no es la recopilación de variables que "representan" la emoción y acaban por suplantarla convirtiéndola en un constructo o inferencia basado en varias clases de evidencia, pero sin existencia propia (34). Se trata en cambio de establecer un modelo de emoción o emociones del que derivan diversas propiedades: por ejemplo, la existencia de "programas" afectivos innatos que determinan los parámetros básicos de la cognición, decisión y acción.

Tras la exposición, en algunos casos detallada, en otros no tanto de las principales teorías sobre la emoción, nosotros deseamos en la medida de lo posible, dejar a un lado las vías de investigación, tanto "fisiológica" como "ideacional" o "perceptiva intermedia" para siguiendo las huellas de Darwin y sus continuadores (Ekman, Friesen, Eibesfeldt, Lorenz, Morris, Berne, Lange, Lersch, etc. ...), tratar de delimitar esa línea expresiva que nosotros queremos denominar más propiamente comunicativa y plantear un modelo concreto de análisis y de actuación o aplicación posterior.

Este modelo, basado fundamentalmente en el estudio analítico del rostro humano como base de todas las emociones del hombre, nos llevará ineludiblemente a encontrar una interpretación a muchas manifestaciones humanas: artísticas, culturales, y especialmente de relación y comunicación, tanto intrapersonal como interpersonal, grupal o de masas. Para todo ello nos van a servir de gran ayuda las aportaciones de antropólogos, fisiólogos, fisionomistas, pintores, escultores, escritores, dramaturgos, cineastas, psicoterapeutas transaccionalistas y expertos en Comunicación no Verbal.

NOTAS DEL CAPITULO IV

- (1) RAYNER, C. La Mente Humana (prólogo de Philip Rhodes) Orbis, S.A. Barcelona, 1.986. pag. 9.
- (2) SELINCOURT, Kate de. Como funciona el Cerebro y el Sistema Nervioso. El país Semanal, n^o 653 (15-10-89) pag. 66-67. Hemos adaptado aquí este lúcido trabajo de síntesis de la autora debido a la sencillez de su exposición.
- (3) HORIA, Vintila. Viaje a los Centros de la Tierra. Plaza Janes. Barcelona, 1.979 (entrevista con Wilder Penfield) pag. 441.
- (4) Ibidem pag. 442-443.
- (5) HARRIS, Thomas. Yo estoy bien, tu estás bien. Grijalbo. Barcelona. 1.973 (28 edición). La edición original es de 1.969. pag. 31-32.
- (6) HARRIS, Amy B. HARRIS, Thomas. Para estar siempre bien. Grijalbo. Barcelona. 1.985, pag. 224-225.
- (7) RAYNER, C. Op. cit. pag. 63 y ss.
- (8) DELGADO, J.M.R. Op. cit. pag. 85.
- (9) Ibidem, pag. 85.
- (10) Ibidem, pag. 84.
- (11) Ibidem, pag. 85.

- (12) RAYNER, C. Op. cit. pag. 65.
- (13) *Ibidem*, pag. 70.
- (14) *Ibidem*, pag. 70.
- (15) DELGADO. Op. cit. pag. 67-68.
- (16) HEATH. Cit. por Delgado, pag. 96.
- (17) BROWN, Hugh. Cerebro y comportamiento. Paraninfo. Madrid. 1.981.
pag. 169.
- (18) JAMES, William. ¿Qué es una emoción? MIND. 1.884, n^o 9 pag.
188-205. (Traducción española de E. Gaviria Stewart en ESTUDIOS
DE PSICOLOGIA, n^o 21. 1.985)
- (19) FERNANDEZ DOLS, J.M. Y ORTEGA, J.E. "Los niveles de análisis de
la emoción. James, cien años después". Estudios de Psicología n^o
21. 1.985, pag. 34-55.
- (20) JAMES. Qué es una emoción... *Ibidem*. pag. 57.
- (21) *Ibidem*. pag. 59.
- (22) *Ibidem*. pag. 59.
- (23) JAMES, W y LANGE, C.G. The Emotions. Baltimore. Williams and
Wilkins. 1.922. (citado por Fdez. Dols y Ortega. V. también Hugh.
BROWN. Op. cit. pag. 169).
- (24) LANGE y JAMES. Op. cit. pag. 80. (citado por Hugh Brown pag.
170).

- (25) CANNON, W.B. "The James-Lange. Theory of Emotions: a critical examination and alternativa. Theory". American Journal of Psychology 39. 1.927. pag. 106-124.
- (26) MARAÑÓN, Gregorio. "Contribution a l'étude de l'action émotive de l'adrénaline". Revue Francaise d'Endocrinologie. 5. 301-325. (trad. española de J.A. Corraliza Rodríguez. Estudios de Psicología n.º 21. pag. 75-89. 1.985).
- (27) BROWN. Op. cit. pag. 172.173.
- (28) Ibidem.
- (29) ARCHILLE-DELMAS y BOLL, M. La personnalité humaine. Son Analyses. Bibliothéque de Philosophie. Paris 1.927. (Cit. por Marañón. Op. cit. pag. 85.
- (30) MARAÑÓN, Op. cit. pag. 87.
- (31) FERNANDEZ DOLS Y ORTEGA. Op. cit. pag. 42-43.
- (32) Ibidem. pag. 45-46.
- (33) LEVENTHAL, H. "Toward a comprehensive theory of emotions; en Berkowitz, L. (ed) Advances in Experimental Social Psychology (vol.13) Academic N.York 1.980 (Cit. por Dols y Ortega, pag. 48).
- (34) DOLS Y ORTEGA. Op. cit. pag. 49.
- (35) TOMKINS, S.A. Affect, imagery, consciensness (2 vols.) Springer. N. York, 1.962) (Cit. por Dols y Ortega, pag. 49).

CAPITULO V

EL LENGUAJE DEL ROSTRO

1.- FISIOGNOMICA: REPASO HISTORICO

Existen multitud de obras y tratados acerca del valor expresivo del rostro humano y de cómo determinados rasgos de la cara dan lugar a interpretaciones y deducciones sobre el carácter y cualidades de una persona. Esta disciplina, atacada y defendida a lo largo de la historia del pensamiento, ha tenido distintas denominaciones y ha sido relacionada con la quiromancia, la astrología, la adivinación y el destino (1) (V. Lans. XXI a XXIII)

Julio Caro Baroja en su libro La cara, espejo del alma (2) hace un excelente repaso histórico de la "fisiognómica" a la que también se ha denominado "fisionomía", "fisionomía" --en italiano y castellano--, aunque quizás estos términos hacen más referencia al aspecto particular, o exterior de las facciones y aquel es un término que se aplica a una técnica o saber científico, que él entronca con la Antropología de Kant. Caro adopta a lo largo de toda su obra una actitud escéptica con respecto al tema que estudia y afirma textualmente: "La historia del criterio fisiognómico nos hace ver que la separación de lo popular de lo culto no es tan fácil como en otras materias, y que tanto hombres con pretensiones de gran saber como otros sin ellas han pagado tributo a una serie de juicios y prejuicios, respecto al significado de los rasgos de la cara sobre todo, que arrancan de impresiones intuitivas, que luego se pretenden razonar y aún más codificar, como si fueran conocimientos absolutamente ciertos, apoyados en la experiencia y en unas razones muy elaboradas" (3).

El antropólogo español al rastrear en los orígenes de determinadas descripciones literarias acerca de la fisiognómica, pone de manifiesto como ya Homero en La Iliada realiza las descripciones y retratos de hombres y mujeres e incluso de pueblos enteros. Así cuando el poeta se refiere a los Aqueos los describe como hombres de "ojos vivos

y largas cabelleras" (4). Más prolija y detallada es la caracterización del desgraciado Tersites al que Ulises increpa y golpea en medio del regocijo de los guerreros. Se le presenta como un desvergonzado, insolente, lleno de malas pasiones y con la cabeza puntiaguda, poco pelo, bizco y cojo, de hombros y pecho estrechos y hundidos: arquetipo del resentimiento frente a los hermosos héroes clásicos (5).

Los escultores griegos progresaron en el arte de los retratos y exploraron con acierto el estudio y representación de las pasiones humanas. Aunque la aceptación posterior de los cánones clásicos hicieron descuidar este aspecto, existen ejemplos del equilibrio y la expresión de la belleza masculina en el llamado Apolo de Belvedere (descubierto en 1.485) (V. LAM. XXV)

Otro aspecto importante en lo que se refiere a la congelación de la expresión y del movimiento emotivo son las MASCARAS (V. LAM. XXV a XXVII). Aunque se ha tratado mucho su aspecto ritual y simbólico (6) (*), resulta evidente su uso funcional para tratar de despertar las pasiones en los espectadores de los teatros, asimismo potencia el gesto expresivo de los actores. En el teatro griego, asociado a los cul-

- (*) Recordemos como ciertos autores clásicos (Platón) atacaban el género dramático. Sobre el aspecto sagrado y simbólico de las máscaras, J.E. Cirlot observa: "todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equivoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa", pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; éste es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. La máscara equivale a la crisálida".

tos dionisiacos, la necesidad de que un público situado en un espacio muy amplio perciba lo que el actor expresa, obliga a aumentar la talla de este (con un calzado muy característico: coturno) y a "fijar su expresión" en lo trágico y lo cómico con una máscara. Es decir, a partir de aquí lo trágico se logra con la acentuación de los rasgos de los ojos y la boca hacia abajo y lo cómico a la inversa.

Si seguimos el lúcido análisis de Caro Baroja acerca del desarrollo de los conceptos fisiognómicos no tenemos más remedio que hacer referencia al hecho (casi anecdótico) relatado por Cicerón que se refiere al análisis que el fisionomista ZOPIRO realizó del rostro de Sócrates (V. Lam. XXVIII). Su conclusión, según su peculiar sistema, era que debía de ser estúpido y falto de inteligencia. Detrás de esta anécdota --cree Caro-- que podría estar la defensa de la tesis de que mediante la voluntad se pueden enmendar vicios reales o congénitos como Sócrates confesaba que tenía" y que es posible que Zopyro fuera una especie de adivino que atendía a criterios que no eran solo naturales al observar los rasgos de la cara, la mirada, los movimientos; es decir, los que en conjunto pueden considerarse físicos estrictamente. Parece, pues, que en el siglo V. a J.C. en Atenas quiénes se dedicaban a la fisiognomía tenían un origen tanto médico como filosófico. Una anécdota muy semejante a la del filósofo griego se relata también con respecto a Hipócrates, aunque en esta ocasión el experto médico era Filemón (7) (Lam XXIX)

Los socráticos parece ser que dieron una enorme importancia al rostro humano como base fundamental para el conocimiento del hombre. Platón afirmaba: La cabeza es la parte más divina y que manda sobre las demás del cuerpo" y también, que la deformación corporal era algo tan grave, que había que dejar morir a los que la padecían y que incluso sugería que se condenase a muerte a las "personas de alma per-versa e incorregible" (8).

Parece evidente --y Caro lo corrobora repetidas veces en su obra invocando a Hipócrates-- , que las observaciones acerca de los rasgos fisiognómicos constituía una parte de la tarea médica, para así extraer criterios acerca de las enfermedades agudas en que se observan descomposición de los rasgos, distensiones y espasmos.

Los tratados de fisiognómica pasan del mundo greco-romano al árabe (Avicena, Averroes) y más tarde al cristiano y a la Edad Media. Se generaliza la comparación entre los rasgos animales y los de los hombres y así, el arte y la literatura medievales utilizaron profundamente la idea de representar los vicios y defectos de los hombres mediante figuras caricaturescas de animales, a los que se asignaban rasgos físicos característicos: zorro: (astucia); león (altanería); lobo (torpeza y bestialidad); oso (comilón); así como también al asno, gatto, carnero, cuervo, gallo, mono, etc. (9).

En el Renacimiento Leonardo Da Vinci que realizó excelentes estudios anatómicos (V. Lam. XXIX a XXXI) y formuló semejanzas entre el hombre, el babuino y los monos, el león, y otras especies parecidas como el tigre, la pantera, leopardo, etc., afirma: "no me ocuparé de la falaz fisionomía, ni de la quiromancia, porque en ellas no hay verdad".

No obstante, con respecto a los rasgos de la cara reconoce que algunos muestran en parte la naturaleza del hombre, sus vicios y temperamento, y afirma:

- 1^o Los signos que separan las mejillas de los labios, de la boca y las fosas nasales y de los agujeros de los ojos son salientes en los hombres alegres y siempre risueños; los que tienen esos mismos trazos poco marcados son, por lo contrario, dados a la meditación.

- 2° Los que tienen las partes de la cara de gran relieve y profundidad son gentes bestiales, violentas y de poco raciocinio.
- 3° Los que tienen líneas muy acentuadas entre las cejas son irascibles.
- 4° Los que tienen muy marcadas las líneas transversales de la frente son hombres que se lamentan mucho en secreto o en público. (10).

Desde sus orígenes, el estudio de la fisiognómica marca dos tendencias o escuelas bien diferenciadas. Por una parte, el interés de los eruditos se centró en los aspectos de interpretación psicológica, descripciones literarias y artísticas, y por otra, de manera por lo común -mas dogmática- que trate de asociarse con las técnicas esotéricas (quimancia y astrología). Aunque esta división es clara desde el momento de su nacimiento -no podemos olvidar los textos chinos III que relacionan la fisionomía con el destino humano y lo asocian con las ideas de la mano y la interpretación completa de todo el cuerpo- es indudable que el Renacimiento contribuyó a marcar esa división.

El napolitano Gian Battista Porta o della Porta, sería según afirma Vero- el "príncipe de los fisionomistas del siglo XVI y XVII" su obra fundamental, "Magia Naturalis" (1589), que representaría el arte de extraer los secretos de la naturaleza con un fin de utilidad para el hombre". Porta perfeccionó la "cámara oscura" ideada por Leon Battista Alberti, y en su libro "Phyognomónica" procuró establecer una correlación general entre los organismos animales, humanos y la estructura de las plantas, procurando demostrar la unidad animica fundamentada en criterios morfológicos (V. Lam. XXXII) (12).

La obra más conocida de Porta es su Tratado acerca de la fisionomía de todo el cuerpo humano, que tuvo una enorme difusión a finales del siglo XVI, y diversidad de traducciones (13), resúmenes y epitomes. Recoge los textos clásicos sobre la materia (Aristóteles y Platón), analiza las relaciones y semejanzas entre las cabezas de animales y hombres, expresiones, posiciones del cuerpo, ojos, pupilas y la caracterología (libro IV), es decir, cómo puede detectarse a los hombres injustos, falaces, fuertes, animosos, afeminados, etc., a través de sus rasgos fisionómicos. Se trata en definitiva, de una obra de tono y carácter enciclopédico a tenor con la época --el Renacimiento-- en que fue escrita.

Relacionada con el estudio de Porta podríamos entroncar a su compatriota y contemporáneo, el artista milanés Giuseppe ARCIMBOLDO (1.527-1.593) que a los treinta y cinco años marchó a Praga donde trabajó como pintor de corte de los Habsburgo (Fernando I, Maximiliano II y Rodolfo II). Sus retratos, realizados a base de una sorprendente e imaginativa combinación de naturalezas muertas y objetos cotidianos (frutas, hojas, animales, libros...) han sido considerados por los estudiosos clásicos (Freedberg, Hauser) como "uno de los artistas más aberrantes del Manierismo" (14) y "Formas completamente pervertidas revisten el manierismo fantástico y extravagante del pintor milanés Arcimboldo" (15). Otros, como el español José Pijoan en su gran Enciclopedia de la Historia del Arte, ni siquiera lo menciona.

Creemos que su serie de retratos alegóricos sobre las Cuatro Estaciones --especialmente "El invierno", representado por la cabeza de un anciano-- o los "Elementos" (Aire, Tierra, Agua y Fuego) y especialmente algunos retratos (V. Lams. XXXIII a XLIV) como el supuesto de Calvino, realizado a base de anfibios, están cargados de intencionalidad expresiva y algunas referencias a la dinastía Habsburgo (aves de su escudo heráldico). Sus antecedentes con el surrealismo daliniano son clarísimos, y en todos sus estudios

fisionómicos se da una "doble lectura" que no dudamos en relacionar con la percepción subliminal --especialmente en su vertiente criptográfica y anamórfica-- de la que tanto uso y abuso hace hoy día la técnica publicitaria (16).

Donde la fisiognómica parece alcanzar algunos resultados más brillantes y positivas es precisamente en el terreno del arte y la estética como sistema de expresión de las emociones. En la corte de Luis XIV de Francia trabajó un pintor de gran personalidad y destreza que nos ha dejado ejemplos evidentes de su preocupación por la "fisiognómica plástica": Charles Lebrún (1.618-1.690) (*). En el año 1.667, publicó en París una interesante Conférences sur L'expression des différents caractères des passions ilustradas con grabados alusivos, y que en 1.820 fueron recopiladas por el Dr. Moreau de la Sarthe en su edición de las obras completas de Lavater (17) (V. LAMS: XLV a XLIX)

Precisamente el siglo XVIII dará una figura importante en el campo de la fisiognómica: Kaspar Lavater (1.740-1.801) (V LAM: L a LXII), pastor protestante de Zurich; llevado por su idea de comprobar el influjo de la Divinidad en el hombre escribió una serie de obras sobre fisiognómica (Leipzig 1.775-1.778) que en 1.820 fueron editadas en París en diez gruesos volúmenes (18). Se trata, como en el caso de Porta --a quien critica algunos defectos-- de una obra enciclopédica sobre el tema.

(*) Este pintor es citado por DARWIN en su Tratado sobre las Emociones (V. Capítulo III). La conferencia de Le Brun sobre la expresión general se incluye en el tomo IX de la obra de Moreau de la Sarthe y está ilustrada por más de cuarenta láminas de dibujos (V. Lams XLV a XLIX)

La obra tachada por Caro como reiterativa y difusa-- consta de un estudio acerca de su propio rostro (Vol. I.), digresiones sobre la actuación de los cómicos y accionado de las manos (Vol. III). En otra parte (Vol. IV) hace un recorrido por las fisionomías nacionales (italianas, españoles). Cuando se refiere a las "fisionomías alteradas" de los lunáticos y enfermos mentales reproduce grabados de HOGARTH (V. Lam. LXII a LXIV) y nos parece ya un antecesor de las interpretaciones de Gall y Lambroso sobre "tipos criminales" (LAMS LXXVII-LXXXI). Asimismo analiza la fisionomía de personalidades distinguidas (Diderot) y les atribuye una serie de valores y aptitudes.

Reproduce y explica la técnica del retrato de perfil ó silueta (Étienne de Silhouette) tan de moda en la Francia de Luis XIV (V LAMS LXV a LXXV)

Para algunos tratadistas el principal mérito de Lavater, su originalidad, radicó en la separación de los síntomas de las pasiones de los signos que reflejan técnicas y hábitos. Es decir, distinguía, así, la fisiognomía propiamente dicha, de la Patognómica, es decir, el estudio de las pasiones y de los caracteres en acción. Este aspecto, la expresión de las emociones, resultó ser el más fecundo en resultados que la mera fisiognómica, a lo largo del siglo XIX. (19).

El filósofo alemán de formación Kantiana, Schopenhauer (1.788-1.866) dedicó parte de sus libros a tratar algunos aspectos de la fisiognómicas. Concretamente en sus "Parapipolema" y "El mundo como voluntad y representación" (20). Señala la existencia de ciertas reglas fisiognómicas generales, como son la de la inteligencia que se lee en la frente y los ojos; las calidades morales y la voluntad, en la boca y la mandíbula. También pone de manifiesto el hecho de que la fealdad puede expresar inteligencia y la belleza imbecilidad. Asimismo es importante su afirmación de que "mientras no se hable es difícil averiguar algo respecto a la personalidad" y señala la anécdota

atribuida a Sócrates que le dijo a un joven al que querían que instruyera: "Habla para que te vea" (21).

Asociada a la fisiognómica tradicional está la llamada Frenología, fundada por F. J. Gall (1.758-1.828) quien elaboró los principios de la craneoscopia que tuvo un enorme éxito popular. Su axioma principal establecía que las formas de la cabeza y del cráneo repiten los del cerebro y de esta forma podemos descubrir cualidades, facultades y defectos de las personas. Para ello el cráneo se dividía en 39 zonas o protuberancias que activaban unos determinados "sentidos" o "tendencias". (V. Lam. LXXVI).

Estas teorías fueron muy combatidas por la Iglesia Católica y en España al socaire del liberalismo y durante el reinado de Isabel II tuvo algunos cultivadores destacados como Mariano Gubi y Soler (22).

Aunque no exento de grandes polémicas, los antropólogos italianos de finales del siglo XIX hicieron un intento muy serio de elevar la fisiognómica al grado de ciencia. Entre ellos debemos de mencionar al criminólogo Cesare LOMBROSO (1.836-1.909) autor de una serie de obras interesantísimas y bien documentadas sobre el tema. En "L'uomo di genio: in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica" (1.888) se plantea, con una buena base experimental, el origen y naturaleza del genio, la psicosis del genio", llegando a la conclusión de que sus caracteres son "degenerativos".

Mas importancia para nuestro objeto de estudio lo representa la monumental obra de Lombroso: L'uomo delinquente (1.878) (23). En ella examina, a través de cuadros, estadísticas, fotografías, literatura carcelaria... (V. Lams LXXVII a LXXXI) miles de casos delictivos de casi todas las regiones italianas y también de países extranjeros. Basándose en datos referentes a medidas craneales, formas del rostro,

labios, tamaño y configuración de los apéndices auditivos, anchura de las mandíbulas, tipo de pelo, etc., estableció una serie de rasgos característicos para cada "actividad": ladrones, estupradores, bandoleros, estafadores, asesinos, etc.

Ahondó el criminólogo italiano en la psicología, carácter, motivaciones y aspectos emocionales y pasionales inherentes a los delincuentes. Afirma que su insensibilidad y frialdad ante el dolor, ya sea propio o ajeno, solo son comparables a su extrema vanidad que llega a establecer categorías y clases muy cerradas entre ellos. En este sentido refiere Lombroso el caso de un delincuente que ante un tribunal inglés se negó a sentarse al lado de un "inferior" y para ello arguyó: "Yo puedo ser un ladrón, pero, gracias a Dios, soy un hombre respetable".

Otro ejemplo curioso de esa increíble vanidad del malhechor fue el hecho, descubierto en la Jefatura de Policía de Rávena, donde se encontró una fotografía de tres asesinos de un "compañero" que, en postura alusiva, trataban de esta manera inmortalizar su hazaña. (V. Lam LXXXII) (23)

En la segunda parte de esta obra, Lombroso realiza un profundo estudio acerca de la etología del delincuente (Ambiente, raza, profesión, educación, etc.), de las analogías entre delito y locura, de las asociaciones de malhechores (Camorra y Mafia) y plantea unas posibles medidas terapéuticas para erradicarlo.

Es evidente que la maldad física se ha asociado siempre con la maldad moral pero, como afirma acertadamente Caro, no se puede generalizar y dogmatizar. La fisiognómica se ha de considerar siempre como un complemento, no como algo determinante en sí, y este algo es más válido en arte que en ciencia.

Con respecto a la escuela científica de expresión de las emociones ya nos hemos referido a Gratiolet, Darwin y Piderit y más adelante tendremos ocasión de citarles de nuevo. Nos parece que uno de los intentos más serios y recientes de sentar las bases científicas de esta ciencia está representado por el Dr. Fritz Lange, fundador de la ortopedia moderna e investigada de la parálisis infantil, que hace más de cincuenta años publicó un libro básico El lenguaje del Rostro (25). Al análisis de sus investigaciones, conclusiones y aplicación práctica, dedicaremos gran parte del presente capítulo.

2.- LOS MUSCULOS DE ROSTRO

Todo músculo del rostro cuando se somete a enérgicas y continuas contracciones se hipertrofia, es decir aumenta exageradamente de tamaño. Al mismo tiempo forma pliegues o arrugas en la cara, que toman, por lo general, una dirección perpendicular a la que sigue el músculo. Al principio estas arrugas son pasajeras pero si las contracciones del músculo se repiten continuamente a lo largo de la vida, las arrugas permanecerán incluso en estado de reposo. Esto dará al rostro un aspecto muy característico que generalmente es observable a partir de la edad adulta. Así pues la acción de ciertos músculos pueden transformar algunas regiones del rostro humano. (V. Lams LXXXIII a LXXXIV).

Según el Dr. Fritz Lange (26). La expresión del rostro humano es principalmente el resultado de la conjunción de dos fuerzas fundamentales. De una parte la herencia (raza, familia, constitución física, carácter y temperamento, etc.) que generalmente se expresa en el perfil de la cara; y de otra las vivencias (experiencias, profesión, enfermedades, medio ambiente, etc.) de la persona, que generalmente pueden observarse en la cara vista "de frente". Estas experiencias del sujeto hacen que se graben líneas y formas que nacen precisamente por la acción y actividad de una serie de músculos del rostro, éstos al engendrar la expresión del rostro nos proporcionan la mayor riqueza de datos sobre la personalidad del individuo. Los rasgos hereditarios pueden resultar muy "sugestivos" (cráneo, nariz, mentón,...) pero nos dicen muy poco de la vida psíquica de las personas. Veamos ahora, resumidamente, cuales son esos músculos del rostro (27) (*)

(*) V. Reproducciones de los músculos del rostro en LAM LXXXV.

MUSCULO FRONTAL (Frontalis).

Parte del extremo anterior del epicráneo, se extiende por la superficie anterior del frontal, terminando una parte de sus fibras en la piel de las cejas y penetrando la otra en los fascículos del músculo orbicular del ojo. Su contracción provoca las arrugas transversales de la frente y hace arquear las cejas. La contracción se extiende hasta el párpado superior reforzando así la elevación provocada en el mismo por el elevador del párpado (levator palpebrae)

ORBICULAR DEL OJO (Orbicularis oculi).

Es un músculo delgado, plano, discoideo, que se extiende inmediatamente debajo de la piel recubriendo los párpados y cuyas últimas ramificaciones alcanzan hasta el reborde de la órbita. Por arriba está en conexión con el músculo frontal.

Se distinguen dos partes del músculo orbicular, la que cubre los párpados produciendo el cierre de la hendidura palpebral (pars palpebralis), y la parte orbital ("pars orbitalis"), que se extiende en círculos cada vez más amplios en torno al párpado. Esta es un poco más gruesa que la palpebral y termina en los músculos próximos (frontal, cigomático mayor y músculo del surco nasolabial). La contracción de la parte orbicular hace que se ciña la piel en torno al ojo. Cuando más intensa sea la inervación del músculo orbicular de los párpados, es decir, cuando más enérgico sea el cierre del orificio palpebral, tanto más numerosas son las pequeñas arrugas que se extienden en forma radial a partir de la comisura palpebral externa y que, con la edad, a medida que la piel va perdiendo elasticidad, dan la impresión de "patas de gallo". La contracción simultánea de ambas partes del músculo orbicular provoca la retrotracción de ambos bulbos (glóbulos oculares) en las órbitas.

Por debajo de la parte palpebral se extiende el elevador del párpado superior, cuyos delgados fascículos del interior de la órbita

quedan adheridos en forma de abanico al borde del párpado superior. Su inervación tiene como consecuencia la elevación del párpado superior, dando lugar por contracción de la piel que le recubre al denominado pliegue suprapalpebral, al pie del que se extiende una profunda arruga denominada surco órbito-palpebral.

CONTRACTOR SUPERCILIAR (Corrugator supercili) (frunce las cejas)

Aparece en la zona situada entre ambos arcos supraorbitales, se extiende hacia fuera por debajo de la parte orbital del orbicular de los ojos hasta perderse en la piel de la zona ciliar. Al contraerse, la piel de ambos lados de la frente queda comprimida hacia la línea media, señalándose esas arrugas verticales que arranca de la raíz de la nariz.

DEPRESOR SUPERCILIAR (Depressor supercili) (estira las cejas)

Sale de la base de la nariz y enlaza con la piel en el punto de arranque de las cejas.

MUSCULO PROCERO (Procerus)

Denominado también piramidal de la nariz, ocupa el pequeño espacio que media entre el límite central de ambos músculos frontales, y su contracción origina las arrugas transversales de la base de la nariz que se conocen con el nombre de "pliegue de los luchadores".

ELEVADOR COMUN DE LA NARIZ Y DEL LABIO SUPERIOR (Sulci nasolabialis)

También llamado "cuadrado del labio superior", arranca en tres vertientes de la porción del borde de la órbita ocular. Una parte termina en las alas de la nariz y las otras dos descienden al labio superior y las comisuras bucales desde donde envía numerosas fibras hasta el orbicular de la boca. La contracción del elevador común del ala de la nariz y del labio superior acarrea la elevación del labio superior y del ala de la nariz, con lo que, sobre todo en la región del ala de

la nariz, se va ahondando cada vez más el surco naso-labial (Surco del "descontento")

ORBICULAR DE LA BOCA (M. Orbicularis oris).

Denominado también esfínter de la boca, forma un anillo relativamente grueso y ancho en torno a la comisura bucal; él es, en esencia, el punto de confluencia de todos los músculos de la zona lateral de la cara. Estos producen una dilatación de la comisura oral, ocluida por la contracción del orbicular.

MUSCULO CANINO (Caninus)

Se extiende por debajo del elevador común del ala de la nariz y del labio superior desde el extremo inferior de la órbita de los ojos hasta el orbicular de la boca. Al inervarse, las comisuras labiales quedan contraídas hacia arriba por encima de los colmillos superiores.

ZIGOMÁTICO (Zygomaticus)

Parte de la superficie exterior del hueso cigomático y baja oblicuamente hasta las comisuras labiales; sus fibras no terminan en el orbicular de los labios, sino en la superficie cutánea anterior y en la mucosa posterior del labio. Al contraerse, las comisuras se retiran hacia atrás y hacia arriba; ello provoca asimismo un ahondamiento del surco naso-labial, pero, a diferencia del provocado por la inervación del elevador común del ala de la nariz y del labio superior, el surco aparece aquí desviado hacia las comisuras labiales, dando lugar a la formación de los característicos hoyuelos de las mejillas. Con la inervación del zigomático se produce una acumulación de la piel, no solo en el surco naso-labial, sino además en las mejillas. El carrillo queda contraído hacia arriba dando lugar con ello a una cierta elevación del borde del párpado inferior.

MUSCULO RISORIO (Risorius)

Brota, en forma triangular del músculo cutáneo (Playsma), termina en la piel de las comisuras bucales y tracciona éstas hacia los lados.

MUSCULO CUADRADO DEL LADO INFERIOR (Quadratus labii inferioris)

Está formado por una lámina muscular de cuatro caras que sale del borde del maxilar inferior. Queda recubierta en parte por las fibras del triangular y acaba perdiéndose en el labio inferior; de sus fibras, las unas acaban en la piel, las otras en la mucosa. Su contracción hace que el labio inferior se doble hacia abajo.

MUSCULO TRIANGULAR (Triangularis)

Está inserto mediante una amplia base en el borde inferior de la mandíbula y sus fibras ascienden hasta confluir por ambos lados en las comisuras bucales, a las que arrastran hacia abajo al contraerse. También se le denomina músculo de la "Pesadumbre" o "Resignación".

MUSCULO DEL MENTON (Mentalis)

Se origina en la zona ósea del mentón situada entre ambos colmillos y termina en la piel, que se eleva y ondula un tanto al contraerse el músculo, con lo que al mismo tiempo oprime el labio inferior contra el superior.

MUSCULO BUCINADOR (Buccinatorius)

Porción muscular de los carrillos, parte de la superficie exterior de los maxilares superior e inferior ramificándose en numerosos fascículos que se extienden hasta las comisuras bucales para perderse en los labios. Su contracción hace que los carrillos queden comprimidos contra los dientes y contra el maxilar superior e inferior. Se le ha llamado "músculo de los trompetistas".

MASETERO (Masseter)

Va desde el cráneo hasta el maxilar inferior, al que, al contraerse, aprieta contra el superior; con lo que la dentadura queda ocluida. La finalidad primaria del músculo masetero es la masticación.

CUTANEO DEL CUELLO (Platysma)

Está constituido por una capa ancha y superficial de fibras musculares que comienza en la mitad superior de la clavícula y en la región del hombro y termina en el maxilar inferior. Se supone que la musculatura mimica se ha ido desarrollando poco a poco a partir del músculo cutáneo o platysma.

3.- ASPECTOS DE LA CONFIGURACION HUMANA QUE PROPORCIONAN INDICIOS SOBRE LA PERSONALIDAD: TIPOS CONSTITUCIONALES.

Según Lange, a primera vista, y sin adentrarnos todavía en el examen minucioso de los pliegues musculares, se dan algunos rasgos fundamentales en el hombre que pueden, en algunos casos, proporcionar indicios y pistas sobre su personalidad o posible carácter. La herencia, como decíamos anteriormente, se manifiesta por lo general en la constitución ósea, la forma del cráneo, de la nariz y el mentón.

La raza, estudiada por el alemán Günther en su célebre tratado de etnología y muy de moda durante el régimen nacional-socialista alemán, tendría una clasificación determinada. La raza nórdica (cráneo alargado y cara estrecha) según el etnólogo alemán sería --en su versión "pura" y generalmente escasa-- especialmente dotada para el análisis y la actividad. La dinámica se caracterizaría por una cabeza corta y una cara estrecha y la báltico-oriental, de cráneo corto y una cara ancha, sería "más apta para el sedentarismo, el trabajo y el ahorro". El propio Günther, a pesar de sus investigaciones y clasificaciones, afirma: "La etnología se halla en la penosa situación de tener que diagnosticar a la inmensa mayoría de los europeos como bastardos" (28).

Mucha más importancia nos ofrece la constitución física y sus relaciones con la expresión y el carácter. Este fenómeno ha sido estudiado por investigadores tales como Carus --que señaló 18 tipos de constitución humana-- y especialmente por E. Kretschmer que en su obra Estructura corporal y carácter 1.921 (29), describe los tres tipos comúnmente aceptados: PICNICO, ATLETICO Y ASTENICO.

El individuo picnico se caracterizaría por el predominio de las líneas o dimensiones transversales, extremidades cortas y redondeadas y un pániculo adiposo muy desarrollado. A este tipo físico se

asociaría un temperamento propio de un individuo bonachón, tranquilo, al que le gustan los placeres materiales de la vida y generalmente con un sentido familiar fuertemente desarrollado.

El tipo atlético se caracterizaría por una considerable anchura del cinturón escapular y un poderoso desarrollo muscular. También por su poca tendencia a la grasa, y por poseer una frente huidiza, nariz larga y mentón prominente. Sus cualidades vendrían a estar asociadas con un cierto impulso de actividad, ambición, cierto despotismo, etc. Es decir, este tipo constitucional representaría a la persona siempre ocupada en la realización de sus planes y de naturaleza dominante.

El tipo asténico es generalmente un individuo alto, de desarrollo vertical, con hombros caídos hacia delante, musculatura poco desarrollada y dotado de brazos y piernas largos. Sus facultades psíquicas son buenas. Suele ser rico en ideas, agudo, complejo en su vida afectiva, emotivo, sensible para la intuición y le falta la capacidad de acción del atlético. Se trata de un tipo que se da frecuentemente entre los científicos, estetas, filósofos y artistas.

Lange reconocía, hace ya cincuenta años, que estas investigaciones no son resolutivas y afirmaba textualmente: "Hoy es todavía imposible dado el estado actual de aquellos conocimientos, su aplicación práctica a los trabajos de fisiognómica" (30). No obstante creía que un mayor desarrollo científico de estas materias podría resultar muy fructífero para la humanidad.

Algunos estudios más recientes, como los de los norteamericanos W. Sheldon (31) y J. B. Cortés y E. M. Gattí (32) han corroborado, sin embargo, las tesis del científico alemán Kretschmer. Estos psicólogos norteamericanos han modificado la nomenclatura anterior y de esta forma denominan a los tres tipos como: mesomorfos (robustos y atléticos),

endomorfos (blandos, redondos y gordos) y ectomorfos (altos, delgados y frágiles) (V. LAM LXXXVI).

J. B. Cortés y F. M. Gatti utilizaron una serie de tests de autoevaluación para medir el temperamento de las personas y hallaron una correspondencia muy alta entre temperamento y físico. Para demostrar sus hipótesis elaboraron una serie de adjetivos que asignaron a cada una de las tres categorías existentes. Como podemos comprobar por su lectura, apenas difieren de las definiciones atribuidas a los estudios clásicos:

<u>ENDOMORFO</u>	<u>MESOMORFO</u>	<u>ECTOMORFO</u>
Dependiente	dominante	aislado
Sosegado	jovial	tenso
Relajado	confiado	ansioso
Complaciente	enérgico	reticente
Contento	impetuoso	meticuloso
Perezoso	eficiente	reflexivo
Plácido	entusiasta	preciso
Pausado	competitivo	concienzudo
Afable	decidido	tímido
Tolerante	comunicativo	considerado
Afectuoso	discutidor	torpe
Cálido	conversador	frío
Comprensivo	activo	suspica
Generoso	dominante	introspectivo
Bondadoso	valiente	serio
Sociable	emprendedor	diplomático
Temperamento blando	audaz	sensible
	dogmático	apartado
	optimista	de temperamento
		apacible
	fogoso	

Hemos de señalar, y así lo pusieron de manifiesto los autores del test, que nadie se adecua exactamente a un tipo concreto de estructura corporal y que todos tenemos alguna característica de cada uno de los tres tipos. Sheldon propone para ello una escala evaluadora de características que iría del 1 al 7, en la que el número siete correspondería a la mayor correspondencia con uno de los tres tipos extremos. Así, el "somatipo" de una persona se representaría con tres números: El primero se refiere al grado de endomorfia, el segundo al de mesomorfia y el tercero al de ectomorfia. Una persona gruesa podría ser 7/1/1; otra de grandes hombros 1/7/1; y otra muy flaca 1/1/7. Todo este planteamiento admitiría una serie de combinaciones numéricas.

Resulta evidente pues que desde el punto de vista de la comunicación humana podemos sostener que existen esterotipos físico-temperamentales claramente definidos y generalmente aceptados. Todo ello tendría mucho que ver con el modo en que somos percibidos por los demás y por las reacciones que provocamos en los otros. Es decir, nuestra estructura corporal forma parte de las comunicaciones interpersonales cotidianas.

El Dr. Lange no se muestra muy determinista con la constitución física de las personas y opina que algunos rasgos hereditarios --un tórax asténico, por ejemplo-- pueden llegar a modificarse por la educación y un ejercicio físico adecuado. Lo mismo sucede con el temperamento y determinados rasgos de la personalidad y el carácter de los individuos.

4.- LA NARIZ

La nariz proyectada fuera de la cara es una de las características que distingue al hombre de los animales, ya que, aunque los monos poseen un órgano parecido, carece éste del armazón óseo y cartilaginoso propio de los humanos.

La porción de la nariz situada entre las cejas se llama raíz, la parte final se llama punta y la línea que va desde la raíz a la punta se llama dorso. La forma del dorso de la nariz es la que proporciona al órgano su aspecto más característico. La línea del dorso es cóncava en la infancia y los primeros quince años de vida esa nariz chata sufre modificaciones y se va enderezando. Aunque tiene una importancia decisiva en la impresión de un rostro, su forma no tiene nada que ver con el carácter y en general está condicionada por la herencia y la raza. Entre los griegos la nariz recta --el dorso es una continuación de la línea de la frente-- fue considerada como ideal de belleza. (V. Lam. LXXXVII a LXXXIX).

Un tipo característico de nariz es la denominada apulleña. En ésta la línea del dorso no discurre completamente en arco (como la semítica), sino que sufre una flexión angulosa generalmente en el límite de los tercios medio y superior. Según Lange es una nariz frecuente en tipos atrevidos y audaces como los alpinistas (V. Lam XC).

La continuación del músculo piramidal --2 o 3 cm. de anchura por 4 o 5 cm. de longitud-- produce un pliegue característico en la raíz de la nariz, orientado en dirección transversal. Podemos observarlo en alguna escultura famosa como El David de Miguel Angel (V. Lam XCI), que aparece representada en el preciso momento en que efectúa el enorme esfuerzo de arrojar la piedra a Goliat. Duchenne lo ha designado como pliegue de la agresión. Lange lo ha observado también en los

niños de pocos meses en el acto de llorar en "grito" que es cuando se contraen todos los músculos situados alrededor del ojo. Como arruga puramente no suele aparecer antes de los veinte años. Se puede observar con cierta frecuencia en personas de edad avanzada que han sido víctimas de duros y pesados golpes de la fortuna y han sabido luchar con tenacidad y decisión ante ellos. Aparece pues en hombres de acción, guías de montaña, navegantes, grandes generales y trabajadores manuales muy activos, siendo siempre un testimonio de lucha (V. Lám. XCII) (33).

Otro músculo importante en la fisiognómica del rostro humano es el elevador del ala de la nariz ("caput angulare quadratus labii superioris") que sirve para dilatar las aberturas nasales y por ello entra en funcionamiento cuando excepcionalmente se tiene "sed de aire" (pulmonía, difteria...) y nos amenaza la asfixia.

En la vida corriente el elevador del ala de la nariz entra en actividad para determinar la expresión del descontento. Si se contrae ligeramente provoca una sencilla elevación del ala de la nariz, a menudo solo de un lado. Frecuentemente se produce también un ligero movimiento hacia arriba del labio superior. Pero si la contracción es más vigorosa, surge inmediatamente por detrás del ala un pliegue cutáneo muy característico que Lange denomina surco del descontento, que realmente se trata del principio del llamado surco nasolabial, que también podemos apreciar en el David de Miguel Ángel (V. Lám. XCI)

Si el elevador del ala de la nariz se contrae muy intensamente aparecerán además del breve pliegue que rodea a dicha ala una serie de arrugas que van desde el ángulo interno del ojo al ala y al dorso de la nariz, son las arrugas producidas por el fruncimiento de la nariz. Pueden observarse en algunas personas de edad avanzada que se han sentido frecuentemente descontentas y que además suelen presentar las alas de la nariz elevadas.

Desmond Morris ha puesto de manifiesto como se dan innumerables diferencias raciales en la forma de la nariz y ello es debido a los distintos tipos de ambiente donde las diversas razas humanas evolucionaron. Los habitantes de climas cálidos y secos debían de tener narices largas y prominentes, mientras que para los habitantes de las regiones cálidas y húmedas era mejor un apéndice nasal más corto y aplanado. Esto es lógico si tenemos en cuenta la función de la nariz como "instalación de aire acondicionado". Así podemos comprobar como los árabes del desierto, por ejemplo, tienen la nariz larga y afilada, mientras que los habitantes de las selvas tropicales tienen narices anchas y chatas. La nariz hace pues que el aire que llega a los pulmones lo haga en unas condiciones ideales de temperatura (35°C), humedad (95%) y limpieza.

La nariz masculina es generalmente mayor que la femenina y ésta se asemeja más a la de los niños. Por todo ello --afirma Morris-- "Es sabido que una naricita respingona tiene un gran atractivo, pues inspira sentimientos protectores en los adultos". De todo ello saca partido la publicidad moderna cuando generalmente nos presenta modelos femeninos con narices casi inexistentes. (V. Lám XCIII). Ultimamente el fenómeno de la modificación de los ángulos nasofacial y columelo-labial en los actores y figuras del espectáculo muy populares se ha generalizado. El caso más significativo es el del cantante de color Michael Jackson, que con una operación de cirugía estética adquirió unos rasgos faciales "sorprendentemente poco comunes" (V. Lám XCIV).

Si nariz pequeña equivale a fragilidad, feminidad y juventud, la leyenda sostiene que nariz grande y prominente equivale a fuerza y masculinidad. La literatura está repleta de referencias a los poderosos apéndices nasales (Poe, Rostand, Quevedo,...) y en algunos casos se ha considerado como un "eco genital masculino" o símbolo fálico. Evidentemente no existe relación alguna entre ambos órganos salvo

--según apunta Morris-- en que los dos reciben un gran aporte de sangre, se hinchan y calientan durante la excitación sexual.

Los fisionomistas chinos dedicaron una enorme importancia a la fisiognomía de la nariz. Sus predicciones están siempre basadas en relación con la armonía del resto de los rasgos del rostro --pómulos y arcos superciliares-- y a veces algunas de sus afirmaciones no parecen estar excesivamente alejadas de conceptos más científicos. "Es preferible una nariz larga que corta, pero no debemos olvidarnos de examinar sus proporciones en relación con el resto del cuerpo. Una cara grande con una nariz pequeña se considera signo de mala suerte. Si la nariz es recta, bien formada, y el hueso no resalta demasiado, podemos decir que estamos ante una persona decidida, tenaz y afortunada en la vida. Es paciente durante las situaciones desfavorables y tiene la fortaleza y persistencia de continuar hasta que las dificultades se resuelvan" (34). En otras ocasiones las interpretaciones resultan sorprendentes: "si la nariz de un hombre se inclina ligeramente hacia la izquierda, ello significa que su padre morirá antes que su madre; por el contrario si está ligeramente inclinada hacia la derecha, será su madre quien morirá primero. Para la mujer se interpreta a la inversa" (35).

Para terminar este apartado solo poner de manifiesto la evidencia de que una nariz hermosa o muy fea puede influir en el carácter y comportamiento de su propietario, según el "trato social" que haya recibido en su infancia.

Parece evidente que desde el punto de vista de la expresión de toda la gama de emociones humanas, salvo lo explicado anteriormente, la nariz no tiene las ventajas y cualidades de otras zonas del rostro, ya que su interpretación de disgusto, asco o desprecio --a base de un fruncimiento o arrugamiento--, puede resultar demasiado ambiguo, a ojos del observador.

5. - LA FRENTE

Debajo de la piel de la frente se extiende a cada uno de los lados una lámina muscular que asciende desde las cejas hasta el límite del cuero cabelludo y cubre toda la cara anterior de ésta zona. Estas láminas musculares reciben el nombre de músculo frontal. Su contracción provoca en la piel de la frente una serie de pliegues transversales que se ponen de manifiesto en el acto de fijar la atención intensamente. Aunque Duchenne denomina a éste músculo de la atención, hay otro, el elevador del párpado superior que indica "hasta que punto" se mantiene fija la atención.

De cualquier forma la inervación del frontal ayuda a elevar el párpado superior del ojo, es decir, indirectamente contribuye a predisponer el ojo para una mayor percepción óptica. Así pues esto lleva a la aparición de arrugas horizontales, es decir, el individuo está "óptimamente atento" (36). Ya tuvimos ocasión de comprobar las conclusiones de Darwin al respecto (V. capítulo III) cuando asociaba las arrugas horizontales de la frente con el pasmo, la sorpresa, admiración, terror, etc., es decir, todas aquellas situaciones en que es necesaria una ampliación del campo visual a fin de que los globos oculares puedan moverse en todas las direcciones. Para ello es necesario elevantar intensamente las cejas, acción que viene reforzada por la contracción del frontal. (V. Lám. XV).

Philipp Lersch cree que el significado específico de las arrugas horizontales no puede formularse únicamente como un signo de atención en general, sino que es necesario distinguir dos grados dentro de la "atención óptica": la contemplación y la observación. Es decir, que nuestra predisposición respecto a la captación de la realidad --"pasiva" o "activa"-- influirá en el desarrollo de las arrugas. Ello le lleva también a la conclusión, compartida por Piderit de que la

contracción del frontal, que nos conduce a la ampliación del campo visual, aparece no solo en el acto de la percepción sensible, sino además en el del pensamiento y la representación intelectual

Quando surge algo inesperado en nuestro pensamiento, tendemos a abrir mucho los ojos y arqueamos las cejas lo que provoca la aparición de las arrugas horizontales en la frente. Esta actitud, que Lersch denomina pasiva-expectante frente a algo, puede aparecer formando parte de muy diversos complejos caracterológicos. Nos la encontramos tanto en los tipos tímidos y pusilánimes como en aquellos que no se encuentran a la altura de la situación planteada, pero también en naturalezas meditativas y contemplativas.

La aparición conjunta de estas arrugas horizontales y de un intenso arqueamiento de las cejas por encima de unos ojos inmóviles y descajados puede ser síntoma de falta de flexibilidad, de plenitud en la reacción, de predisposición para hacer frente a cualquier eventualidad. Ello puede tener origen en una falta de dotes intelectuales, a causa de un trastorno emocional o a consecuencia de una cierta rigidez y falta de flexibilidad en la vida imaginativa.

Un ejemplo característico de esta expresión nos la da el actor Montgomery Clift en muchas de sus interpretaciones de personaje desvalido y atormentado (V. Lám XCV) tales como el sacerdote de Yo confieso (1.953) o el testigo de Judgment at Nuremberg (1.961). Concretamente en este último film, dirigido por Stanley Kramer, el protagonista (Rudolf Pettersen, un panadero judío, esterilizado por los nazis alegando "motivos sociales") muestra claramente en los interrogatorios del fiscal y del abogado defensor una actitud de debilidad mental. Esta se manifiesta principalmente a través de su expresión ocular --"sorpresa aturdida"--, arrugas frontales, arqueamiento de las cejas, etc.

Asimismo, duda, repite palabras y todos sus gestos y expresiones reflejan un estado del Ego de Niño que "no está bien", de desvalimiento, que el abogado defensor trata de aprovechar.

Algo a destacar y que ya fue puesto de manifiesto por Darwin --al referirse a la sordo-ciega Laura Briedgeman-- (37), es que los ciegos de nacimiento carecen de todos los fenómenos mímicos que se producen en la frente. (V. Lám IX).

Algo muy característico de la frente y que tiene también una interpretación comunicativa-psicológica, son las arrugas verticales.

Por la contracción simultánea del orbicular de los párpados y del contractor y depresor superciliar se produce la imagen frecuente del entrecejo fruncido. Por lo general ello produce una primera impresión de tensión interior, y de esfuerzo. Darwin --ya lo veíamos también-- opinaba que "era expresión natural de alguna dificultad, algo desagradable surgido en el curso del pensamiento o de una acción" y para el científico inglés ello tenía una finalidad práctica: evitar daños al ojo, o una hemorragia, como consecuencia del llanto. Para Lerch el entrecejo también puede fruncirse en los casos en que surge alguna dificultad en el proceso del pensamiento: Es decir, sería un sinónimo de "fuerza psíquica" de atención interior selectiva sobre algo. Por ello estas arrugas verticales serían antagónicas de las horizontales. Aquí tiene lugar una ampliación del campo consciente para ver los contenidos, allí un estrechamiento del campo psíquico en una dirección determinada, en un solo objeto.

El científico alemán Lerch basándose en sus observaciones y experimentos con extensores manejados por determinados individuos que fueron filmados en todos sus gestos mímicos, cree que la tendencia mímica a la formación de arrugas verticales está en relación con una actitud natural, poco amistosa y despectiva hacia el exterior y un carácter

egocéntrico que lógicamente puede entrar en conflicto con el mundo circundante (38).

En el rostro de muchos políticos, pensadores, intelectuales, periodistas, actores, etc., pueden observarse muy claramente pliegues verticales en la frente. Entre otros: Adolfo Hitler, Fraga Iribarne, Orwell, Bertran Russel, Alberti, Winston Churchill, Buster Keaton, Jose Maria Garcia, etc. (V. Láms XCVI a C. y CXXIV).

6.- LAS CEJAS

Los arcos superciliares están dotados de superficies pilosas que según Morris su función es para "expresar el cambiante estado de ánimo de las personas". Su función expresiva respecto al ojo es enorme y cuando faltan, el rostro la pierde casi totalmente. Ya veíamos que era esencial en la expresión de los estados de sorpresa, terror, pasmo y atención, etc., ya que es cuando se contraen el frontal y los superciliares para aumentar considerablemente el campo visual del individuo.

Parece ser que el número de pelos de las cejas aumenta con la edad de los individuos y éstas pueden ofrecer una rica variedad de formas y tamaños, que también han sido objeto de estudio y análisis por los tratadistas chinos. La mujer, descubridora del efecto embellecedor de las cejas, se las depila, arregla y pinta de forma lineal y estrecha para así realzar sus ojos. Aunque las modas han cambiado mucho, en contraposición a las cejas femeninas estrechas y lineales están las cejas anchas y pobladas que dan a la cara un aspecto varonil, imperioso y amenazante y hacen aparecer más profundos los ojos superficiales.

Este efecto característico que acabamos de comentar acerca de las cejas, parece ser que pudo ser una de las causas que se atribuyen al fracaso de Nixon frente a Kennedy en las elecciones presidenciales del año 1.960. Sus pobladas cejas y aspecto descuidado, comunicaron una negativa impresión de enojo y depresión en el primer debate público electoral celebrado en directo ante las cámaras de televisión. Ello decidió la decantación de los electores a favor de Kennedy (39) (V. Lám CI)

Desmond Morris ha establecido hasta siete posiciones comunicati-
vas o señales de gran importancia en el movimiento de las cejas (40):

A) Bajar las Cejas o "fruncimiento del ceño"

Que produce los pliegues verticales ya descritos arriba y que carecen de simetría. Este gesto es parte de la ancestral reacción de proteger los ojos ante un peligro real o imaginario. Si tememos un daño inminente reaccionamos con una mueca de dolor, en la cual los ojos quedan instantáneamente rodeados y protegidos por las cejas que bajan y las mejillas que se levantan. No obstante lo dicho, Morris opina que la verdadera expresión de agresividad consiste en un entrecejo liso y unos ojos muy abiertos y de mirada fija; pero esta expresión no es muy frecuente ya que los actos de abierta hostilidad casi siempre encierran una peligrosa reacción agresiva por parte de la víctima.

Aparte de la "funcionalidad" que Morris atribuye al gesto de bajar las cejas, nosotros creemos que el fruncimiento muy marcado del ceño es también una señal emocional muy indicadora del estado de profundo dolor y abatimiento, preludio del sollozo y el llanto. Esta expresión de personalidad atribulada por la emoción --que puede verse realzada con unos ojos profundos y hundidos-- podemos encontrarla en el rostro de San José concentrado en la íntima duda, de la "Sagrada Familia" pintada por Pontorno (M. del Prado) (V. lám. VII)

B) Subir las cejas.

Al hacer este gesto se suavizan o eliminan las líneas verticales y se crean o aumentan las arrugas horizontales --generalmente tres o cuatro--. La interpretación más común, dice que ese gesto expresa preocupación. Sin embargo su alcance es mucho más amplio y se puede referir a expresiones de: asombro, sorpresa, felicidad, escepticismo, ignorancia, arrogancia, expectativa, incomprensión, angustia y miedo. Morris para aclarar esta enorme cantidad de significaciones recurre a los remotos orígenes de los primates y lo asocia con ancestrales situaciones de curiosidad, miedo, protección y "huida bloqueada" ante situaciones perturbadoras (V. Lám XV-XVA)

C) Levantar una ceja y bajar otra (V. Lám CII)

Se trata de una combinación de los dos anteriores gestos. No es expresión muy corriente y el mensaje es siempre ambiguo, la mitad de la cara parece agresiva y la otra parece temerosa. Puede indicar escepticismo.

D) Cejas oblicuas.

Se trata de un gesto híbrido en el cual al mismo tiempo que se juntan o fruncen se levanta. Se asocia con la angustia intensa y el pesar. Pero no como algo pasajero sino crónico. Se trata de la llamada también "ceja trágica" o de Laoconte y que también podemos observar en obras de arte sobre la Pasión de Cristo (Quintín Massys), el friso del altar de Pergamo de Menécrates (170 a J.C.) donde se representa el mito de la Gigantomaquia y el rostro de Alcioneo adquiere un patetismo exacerbado (V. Lám CXI), o las tablas románicas del siglo XII de Sta. Margarita (Vich) (V. Lám. CIII). Aunque existen muchos ejemplos de este gesto en el mundo del arte, rara vez se observa en los rostros corrientes de la vida diaria. El patetismo no desempeña un papel cotidiano y por eso un rostro en el que aparezcan visibles las huellas de la acción de los superciliares resulta siempre un poco teatral. Quizás las "plañideras profesionales" (todavía vigentes en culturas árabe-mediterráneas) sean la excepción a esta norma general.

E) El "flash" de las cejas.

Consiste en levantar y bajar las cejas en una fracción de segundo. Se trata de una generalizada señal de saludo en toda la especie humana (Europa, Bali, Nueva Guinea, Amazonas, etc.) En todas las cosas significa amistoso reconocimiento de la presencia de otro, en términos transaccionales, una caricia. Tiene lugar generalmente a cierta distancia al principio de un encuentro. En su origen es una señal de "asombro agradable" y generalmente va mezclado con una sonrisa. Durante la conversación tiene la función de "enfaticar", de subrayar

las palabras (Reguladores). Aunque se hace ocasionalmente, en algunos individuos esto constituye un rasgo frecuente, incluso exagerado. (V. Lám CIV).

F) El multiflash de las cejas.

Si un solo flash de las cejas puede significar ¡hola! su uso repetido sería algo entre cómico y "estupefacto". Este gesto fué muy utilizado por el cómico Groucho Marx.

G) Cejas sorprendidas.

Es cuando levantamos las cejas y las mantenemos un instante para luego volverlas a bajar. Según Morris sería uno de los elementos que intervienen en el encogimiento de hombros descrito por Darwin (V. Lám III) junto con la posición de la boca, los hombros, los brazos y las manos. Generalmente va asociado este movimiento con una expresión triste de la boca en lugar de sonrisa.

7.- LOS OJOS

Los ojos tienen una enorme importancia fisiognómica y han sido objeto de estudio y análisis detallado por parte de fisiognomistas, científicos y psicólogos. Lange, en su obra "El lenguaje del rostro", Lersch en "El rostro y el alma" y Desmond Morris en varias de sus obras le dedican una atención preferente.

El globo ocular es esencialmente una vesícula de contenido líquido. Al corte transversal el interior del ojo posee dos cámaras. La cámara anterior está limitada por la córnea transparente que la separa del exterior, contiene un líquido transparente (humor acuoso). La cámara posterior tiene una pared la blanca esclerótica y su cavidad está repleta de un líquido gelatinoso y transparente (el cuerpo vitreo). El contenido líquido de las cámaras anterior y posterior está sometido a una cierta presión que es la responsable del aspecto turgente del ojo. En la senectud puede reducirse dicha presión, dando al globo ocular un aspecto más pequeño que corresponde al ojo senil, el cual pierde, naturalmente, en expresión y viveza.

El globo ocular está alojado en la órbita llena de grasa y realiza todos sus movimientos gracias a la acción de seis músculos. Si como consecuencia de alguna enfermedad desaparece la grasa de la cavidad orbica, el globo ocular se hunde en el fondo y la expresión se modifica (parece más hosca). Por el contrario, si el ojo se ve impulsado hacia adelante a causa de un incremento del tejido adiposo, se considera como un signo de carácter sincero. En el ángulo externo del ojo se oculta la glándula lacrimal. Su secreción gotea sobre la córnea y se desliza hasta la comisura interna del párpado desde donde alcanza las fosas nasales a través del canal nasolagrimal.

El ojo humano se protege contra las influencias externas --exceso de luz, polvo, etc.-- gracias al párpado superior que contiene un asmazón cartilaginosa (Tarso) de cuyo borde brota una fila de pelos rígidos (las pestañas) que contribuyen a defender el ojo contra cuerpos extraños e insectos. El borde tarsal posee un pliegue bastante significativo desde el punto de vista fisiognómico: "Surco Palpebral Superior". Aquí está situado el músculo elevador del párpado superior. Los pliegues y surcos del párpado inferior carecen --según Lange-- de importancia fisiognómica (41).

El color del ojo, depende exclusivamente del grado de melanina que posea el iris y tiene mucho que ver con los climas. A pesar de todo lo que han escrito los poetas, no tiene ninguna importancia para el diagnóstico de la personalidad del individuo.

El tamaño del ojo si puede decir cosas sobre la personalidad y actitudes de un individuo. El ojo es el órgano a través del cual establecemos el primer contacto con el mundo circundante. El ojo del niño lactante es en gran parte relativamente mayor que el del adulto. A los pocos meses el niño comienza a mostrar enorme interés por cuanto le rodea y dilata ampliamente los ojos, ensancha su orificio palpebral a través de la elevación de los párpados. Ello, unido a su mayor tamaño con respecto al del adulto, hace que el centro de atención de la cara, a la que siempre comunican una expresión "ensoñadora y sobrenatural", sean los ojos. (V. Lám CV-CVI)

Este aspecto sobrenatural de ojos descomunales puede observarse en las obras pictóricas y escultóricas creto-micénicas y del periodo "arcaico griego". Así en el sacóforo de Hagia Triada (1.450-1.400 a.c.) vemos un sacrificio ante un recito sagrado donde una sacerdotisa ofrenda a los dioses. Su rostro aparece claramente marcado por un gigantesco ojo, que resulta acentuado por una alargadísima ceja, y la

posición de su iris señala perfectamente su mirada al cielo (V. Lám. CVII)

Asimismo las estatuas de dioses como Apolo --"Zeus Soter"-- (530 a. C.) del Museo Nacional de Atenas (V. Lám CVIII) o incluso deidades malignas como La Gorgona (600 a. C.) (V. Lám CIX) o la cabeza de demonio (570 a. C.) de la Acrópolis de Atenas (V. Lám CX) representan siempre unos ojos desmesuradamente grandes, como una forma de resaltar su fuerza sobrenatural por donde "habla la divinidad". Un simbolismo cercano también podemos hallar en las representaciones pictóricas del Románico, especialmente en los frescos y tablas de las iglesias españolas. Tal es el caso de la figura del Pantocrator pintada en el abside de la Iglesia de San Clemente de Tahull (Lérida) (V. Lám CIII)

Otro aspecto interesante de los globos oculares es su situación en la configuración general del rostro. Cuando están muy separados parece que comunican al adulto una expresión más infantil. En el arte, a veces se recurre intencionadamente a este truco --La Madonna de la Capilla Sixtina de Rafael-- para dar la sensación de espiritualidad a los personajes representados, que generalmente son Vírgenes y el Niño Jesús. Lange por el contrario opina que en el hombre los ojos muy separados indican que el individuo no ha sufrido en su vida ni ha conquistado nada por su esfuerzo. Esto es lógico si consideramos, como ya vimos que la acción del músculo superciliar (músculo del esfuerzo) provoca arrugas verticales entre las cejas y el progresivo acercamiento de los globos oculares hasta aproximadamente la longitud del párpado.

El ojo hundido que se generalizó en las representaciones escultóricas clásicas a partir del siglo IV a. C. con la moda del estilo patético y que podemos observar en la escultura y relieves del Altar de Pérgamo (V. Lám CXI), tiene un claro simbolismo de expresión de pasión y "phatos". La expresión de profundidad se logra muy claramente con

esa técnica que incluso muchos actores simulan acentuando sombras oscuras en los párpados o bien colocándose unas pobladas cejas postizas.

El ojo desmesuradamente abierto indica siempre una acusada tendencia a inervar el elevador del párpado superior y por tanto a abrir el campo visual, es decir el interés del individuo por el mundo circundante (salvo que se padezca la enfermedad de Basedow). De cualquier forma una apertura palpebral entornada no siempre significa lo contrario. Ya veremos como la forma y apertura de la boca nos podrá confirmar alguna de estas suposiciones y juicios.

El ojo plenamente abierto es también, según Lerch, una característica expresiva fundamental de la alegría. Es decir sus impulsos vitales quedan potenciados y al mismo tiempo la superficie refleja mejor la luz y aquel brilla con una expresión "radiante de alegría". (*)

La expresión de avidez, lascivia y hambre llevan también consigo una desmesurada apertura palpebral que, lógicamente, busca un intenso contacto óptico con la realidad circundante. Ahora bien, la máxima contracción del orbicular del ojo y máxima apertura palpebral se da, sin duda, en la expresión de terror, sorpresa, pasmo y susto donde la relación con el mundo externo alcanza tal grado que pudiera hablarse de "una subyugación óptica" ejercida por los objetos percibidos (42).
(V. Lám XV-XVA)

(*) Discrepamos del teórico alemán, ya que el fenómeno de la alegría se convierte normalmente en risa y ello lleva a la contracción de los músculos cigomático y buccinador y también la del párpado inferior, que lógicamente desemboca en una menor apertura palpebral (V. Lám XVI).

El ojo "velado" es la tendencia a reflejar o suprimir totalmente la inervación del elevador del párpado superior. Puede indicar cansancio psicológico. La tensión del párpado se refleja y el párpado desciende por su propio peso "Velando el ojo" y cubriendo la mitad superior del iris. Ello lleva, lógicamente a que la imagen del mundo exterior proyectada en la retina parezca borrosa. Se trata de un indicador de "embotamiento espiritual" y de "escasa voluntariedad" que generalmente va acompañado de una total relajación de la boca. Esta aparece ligeramente abierta con una cierta separación de las arcadas dentarias, en las personas que manifiestan escaso interés por el desarrollo de toda actividad. Esta expresión "difusa" la vemos frecuentemente en los borrachos y "achispados" junto con otros síntomas característicos (dificultades en la expresión oral, repetición incoherente de frases, dificultades en la deambulación, etc.)

Esta expresión del ojo velado también se ha señalado como propio de algunas actrices y modelos publicitarios en que a la lánguida caída del párpado superior va unido un gesto de caída o inclinación lateral de cabeza (a derecha o izquierda). Se trata de un gesto típicamente femenino, falta de virilidad, de entrega, pasividad e incluso de enorme sensualidad. Generalmente se trata solamente de una "pose" fingida, premeditada, que promete fantasías sensuales a los consumidores: Sara Montiel (V. Lám CXII)

Otra forma de "velar" la mirada se produce en la expresión de altanería, arrogancia y "snobismo" (mirada desde arriba). Es decir la persona no se digna apenas mirar a los otros. Está convencida de que no hay persona ni cosa lo suficientemente valiosa como para llamar su atención. Nada hay que no conozca o haya experimentado ya. (V. Lám XIV y XIVA)

En otros casos, la persona puede observar a su interlocutor de "arriba abajo" con los párpados superiores medio caídos, cerrar los

ojos momentaneamente y a continuación muy lentamente volver la cara hacia otro lado. La persona parece que dice "ya he perdido bastante tiempo en mirarte". Una acentuación del gesto se produce estando sentado frente al interlocutor, rototrayendo el tronco y la cabeza y proyectando el mentón hacia adelante.

Lersch opina que la imagen mimica del ojo escudado tiene un doble significado: el de una reducción del diafragma para observar más precisamente algo o bien un "truco" para dificultar a los demás la visión de nuestro mundo interior. Así pues el "ojo velado" posee una interpretación muy ambigua y puede aplicarse tanto a actitudes de observación como de autodefensa y distanciamiento (43).

7.1.- Los ojos y la expresión emocional

Las señales visuales según sea su dirección y forma pueden indicar una gran diversidad de expresiones emocionales y comunicar datos muy interesantes en relación con el estado de ánimo de los individuos. Algunas de ellas son:

A) Mirada firme y franca: Cuando es sostenida hacia algo indica interés, atención e inteligencia. Lleva aparejada una elevación vigorosa del párpado superior. Es muy típica de los niños y puede demostrar ingenuidad (V. Lám CXIII)

B) Mirada feroz o mirada de padre crítico, la comunmente utilizada en la amonestación de los progenitores a sus hijos. Los ojos contemplan a la víctima "muy abiertos" y con el ceño fruncido, lo cual puede ser una aparente contradicción y no se puede mantener demasiado tiempo. Morris lo llama "encolerizado asombro". El rostro hostil de Gregorio VII puede ser un ejemplo característico de este tipo de mirada (V. Lám XII y CXIV - CXV - CXVII)

C) Bajar los ojos. Es una señal de humildad, modestia o sumisión. Generalmente los subordinados en la escala social usan este tipo de gestos y mantienen la vista en el suelo. Suele ir acompañado de inclinación de cabeza o doblegamiento de la espalda (V. Lám XLVII- LIV)

D) Mirada huidiza. Se produce cuando alguien logra que su mirada coincida exactamente con la nuestra --pupila con pupila-- y a nosotros nos resulta desagradable ya que puede captar nuestros secretos y pensamientos más recónditos, retiramos la vista. Este comportamiento es típico de las personas que tienen un complejo de culpabilidad o son de una gran timidez. En este caso la persona se avergüenza de que la observen, intenta evadirse para no ser captado en su apariencia. Puede ir acompañado de enrojecimiento o "sonrojo". (V. Lám LIV)

E) Ojos desenfocados. Este efecto característico y fascinador se produce cuando el individuo mira en posición paralela hacia el infinito. El individuo "sueña despierto", está enamorado y mira a través de una ventana o simplemente está en una situación de estrés o cansancio y "mira desenfocadamente" al extremo de la habitación. (V. Lám. CXVI)

F) Mirada hacia lo alto o hacia arriba. Según una variación de la señal anterior, los ojos se dirigen hacia el párpado superior y se observa gran parte de la esclerótica. El sujeto está embelesado y embriagado de una devoción casi religiosa y su punto de atención está en lo alto. Esta expresión la hemos visto representada repetidamente en las escenas religiosas y vidas de Santos a lo largo de toda la historia de la pintura Medieval y del Barroco. (V. Lám XLV- XLVI)

G) Mirada desde arriba o de arriba abajo. Ya descrita al referirnos a una de las formas del "ojo escudado o velado". Ejemplo de ello lo representa el actor alemán Emil Jannings que en el film el "Sendero de todo hombre" al tomar declaración a un chico que ha robado unos

céntimos se va echando hacia atrás en la silla hasta casi romper el equilibrio para dejar caer, en ángulo lo más agudo posible con el mentón, su característica mirada de arriba abajo (44).

H) Mirada lateral o de soslayo. Cuando dirigimos nuestra atención óptica hacia algo, normalmente nuestro semblante gira en la misma dirección que nuestra mirada. Pero se puede dar el caso de que el individuo no desea que se reconozca esa actitud de atención en una determinada dirección. Entonces el rostro se mantiene inmóvil y la mirada gira en la dirección deseada. Esta sería la típica actitud de la persona recelosa, tímida y que desea disimular sus intenciones. Este gesto también es característico de las personas vanidosas y orgullosas que prestan una "reprimida atención" a los demás y sin embargo no puede soportar que no se las atiendan convenientemente. Es decir el "movimiento reprimido de la cara" indica que la persona es objeto de "atención óptica" pero no se la rinde un tributo de un pleno reconocimiento. (V. Lám LV9 y CXIX)

El retrato del Papa Inocencio X (1.650. Roma Palazzo Doria Pamphili) pintado por Velázquez tiene una actitud que parece reflejar ese carácter. Su mirada de soslayo donde se percibe una enorme porción de esclerótica, su ceño fruncido acentuado por las cejas y su boca firme y apretada, nos dan enormes pistas para imaginar un carácter duro, soberbio y engreído como si se dijese para sí: "a ver qué retrato me va a hacer este español". La actitud del Papa al verse plasmado en el famoso lienzo fue significativa: "troppo vero" exclamó contrariado. (V. Lám CXVII)

I) Ojos brillantes o centelleantes. Morris cree que el mensaje que transmiten, una emoción muy intensa que preludia el llanto pero que no es lo bastante fuerte para provocarlo, es muy difícil de fingir y solo los buenos actores son capaces de hacerlo. Ejemplo de ellos serían los ojos refulgentes de un enamorado, un "fan" o seguidor de un

cantante o artista, un padre orgulloso, un deportista triunfador, etc.
(V. Lám CX X-A)

El propio llanto constituye una señal social muy significativa. La persona pide ayuda y consuelo, protección en sus desgracias.

Ya tuvimos ocasión de referirnos en el capítulo II (Expresión de sufrimiento y llanto en los niños) a las características de las lágrimas y de como el fenómeno del llanto es casi exclusivo de la especie humana. Parece que únicamente las focas y nutrias marinas lo hacen en "situación de conmoción" (45). Su acción parece ser antiséptica y tiene relación con la eliminación de residuos producidos por el stress.

J) Ojo apretado. Se produce por contracción simultánea de los superciliares --fruncimiento del ceño-- y los músculos oclusores de los párpados. Con este gesto, generalmente, se quiere indicar un alejamiento de la realidad inmediata, un "no querer ver" nada de lo que acontece. Se suele realizar a causa de un enorme dolor o pena extremos producido por una reacción de tipo físico o emocional, motivada por la pérdida de un ser querido. Un ejemplo típico estaría representado por el ciudadano japonés que se conmueve de dolor ante la muerte del Emperador Hiro Hito. (V. Lám CXX).

K) Parpadeo. Es el acto de limpiar y lubricar la córnea y que se produce en la vigilia a intervalos y dura 1/4 de segundo. En situaciones emotivas el parpadeo aumenta considerablemente. El Dr. Harris considera que el parpadeo es una de las claves no verbales del estado del Ego Adulto cuando este se realiza cada tres, cuatro o cinco segundos y va acompañado de movimientos expresivos del rostro. Ello significa que la persona escucha y evalúa a su interlocutor (46).

El multiparpadeo se produce cuando la persona está al borde de las lágrimas y hace verdaderos esfuerzos por contenerse y que los demás no lo noten.

El superparpadeo es en realidad un parpadeo muy lento y melodramático que puede indicar una actitud de "sorpresa fingida" como para indicar "pero bueno, qué ha pasado aquí".

L) La pupila. Es la abertura por donde pasa la luz para alcanzar la retina. Generalmente aumenta de tamaño cuando hay poca luz y disminuye cuando hay mucha. Es como el diafragma de una cámara de fotografías. No obstante también se ha demostrado que puede aumentar de tamaño cuando observa algo agradable o contraerse hasta ser un punto cuando algo le desagrada. Esta facultad ha sido estudiada en los años sesenta por algunos teóricos como E. M. Hess y J. M. Polt de la Universidad de Chicago (47) que investigaron la relación entre la dilatación de la pupila y los estados emocionales. En sus experimentos demostraron que las pupilas de los varones se dilataron más que las de las mujeres cuando se les mostraban fotografías de mujeres desnudas, mientras que las pupilas de las mujeres se dilataron más que las de los varones cuando se les mostraron imágenes de "hombres semidesnudos" o de bebés, o de mujeres con un bebé (48). Estas conclusiones, aunque no demasiado resolutivas fueron aceptadas por los técnicos publicitarios que se han dedicado a retocar las pupilas de las modelos de las revistas para que nos resulten atractivas. Asimismo las utilizaron (a través de filmaciones ocultas) como sistema para medir el efecto de determinadas campañas publicitarias. (V. Lám CXXI)

Tanto la emisión como la recepción de estas señales de la pupila son inconscientes y son fáciles de observar en los enamorados que se miran intesantemente a los ojos y en los niños pequeños, que dilatan

"subliminalmente" sus pupilas para logra la atracción y atención de su "objeto de amor" (*). Las mujeres han utilizado siempre la "belladonna" para realzar sus ojos y los comerciantes chinos de jade solían utilizar gafas oscuras para OCULTAR la dilatación de sus pupilas, ya que ello podría delatarles su interés por alguna piedra excepcional, lo que podría inducir al vendedor a elevar el precio.

Lange llega a establecer algunas curiosas relaciones entre la apertura del orificio palpebral, la dirección de la mirada y determinadas profesiones. Sus conclusiones las podemos resumir en una pequeña clasificación:

Ojo de Médico: mira hacia abajo en dirección al enfermo que yace en el lecho. Debe agrandar su mirada que se situa entre severa y penetrante, pero a la vez bondadosa y paternal. Tienen la fuerza espiritual del artista. Lange cita los ejemplos de Gossmann, Koch y Ramón y Cajal, entre otros.

Ojo del Párroco: mira hacia arriba con lo cual la esclerótica es muy visible por debajo del iris. Hace un paralelismo con los santos, Madonnas y filósofos (Claudius, Esopo).

Ojo de Invetigador: es el que aparece en todas las profesiones que requieren mirar intensamente de cerca y mantener una forzada atención. Se halla entre físicos, químicos, operarios de artes gráficas, relojeros y mecánicos. También se aplica a los poetas y pintores (Durerro, Rafael).

(*) V. documental El primer año de vida: Los mensajes del bebé (The First year of life) Producción NHK (JAPON) 1.986.

Lange también observa que el marinero, aviador y campesino, suelen ofrecer un párpado entornado para enfrentarse a los rigores del sol (49).

Otro aspecto estudiado con mucho detalle por Lange son las distintas formas de párpado superior formas del tarso donde la ausencia de grasa en esta lámina cartilaginosa hace que el párpado infantil adopte a lo largo de la vida una serie de formas características:

a) Párpado en melocotón. b) De tarso de melocotón. c) En maza. d) Tarsal. e) Superior angosto. Lange describe esta clasificación con gran minuciosidad y la aplica no solo a la fisiognómica sino a la arqueología, las artes y la antropología.

El párpado en melocotón, del que no se ha desprendido la grasa de la eminencia infraciliar, conservará toda su expresión infantil y generalmente comunica un semblante ingenuo y lozano que suele ser muy bien aprovechado por publicistas y actores.

El párpado de tarso en melocotón, nace como consecuencia de la continua acción del músculo elevador del párpado superior, es decir la persona ha demostrado gran interés por todo lo que la rodea. El tarso aumenta de tamaño y vigor. Desaparece la grasa y aumenta en anchura. A menudo puede indicar inteligencia y vivacidad en sus poseedores. Lange descubre este "párpado" en retratos de hombre y mujeres inteligentes. (V. Lám CXXII y CXXIII)

El párpado en maza. Aquí la lámina no es uniforme sino que parece una clava. Se produce por un trabajo activo del músculo superciliar donde las cejas aparecen contraídas hacia abajo. Suele indicar signos prematuros de rigor de la vida, si no son de tipo hereditario o causa de enfermedad.

El párpado tarsal nace al desaparecer casi completamente la grasa del párpado superior. Generalmente da al rostro un aspecto acusadamente juvenil y bello. La dilatación del globo ocular es mayor y por ello recuerda al ojo infantil y espiritual. Si el iris es oscuro y la pupila se dilata el efecto es fascinador. Lange pone el ejemplo de la actriz Eleonore Duse. (V. Lám CXXIII).

El párpado angosto es menos bello que los anteriores pero sin embargo da profundidad al ojo y se usa como recurso expresivo en las esculturas clásicas griegas (50) (V. Lám CXI).

8.- LA BOCA

La boca es una de las zonas del rostro que tiene un carácter más expresivo. Especialmente, con el paso del tiempo, muestra una serie de señales muy características que contribuyen a darnos importantes informaciones sobre la personalidad y vivencias de los individuos. A ello colaboran una serie de músculos que rodean la abertura bucal y que son: el orbicular de los labios, el cigomático, risorio, buccinador, el elevador común de la nariz y del labio superior y el del mentón (V. Lám CXXIV - CXXV).

Los músculos están distribuidos de tal forma que convergen radialmente en el orbicular de los labios. La contracción de este músculo hace que la apertura labial sea mayor o menor o incluso se cierre completamente. Los demás músculos provocan la dilatación de la boca.

8.1.- Boca apretada.

La graduación en la apertura de la boca depende del grado de inervación del músculo orbicular de los labios. Cuando ésta es muy intensa y el risorio y bucinador ejercen una tensión normal sobre las comisuras labiales, la hendidura bucal estará muy apretada y los labios comprimidos y carentes de la plasticidad que, generalmente tiene una boca sin tensiones.

Ya tuvimos ocasión de referirnos a la interpretación que realiza Darwin del acto de cerrar firmemente la boca (V. Cap. III.5-5) y que asociaba con el inicio o desarrollo de cualquier esfuerzo violento o prolongado y que mediante el "Principio de Asociación" aplicaba también a toda persona decidida de carácter, incluso obstinada. Lerch le hace al antropólogo inglés y también a Piderit algunas precisiones de tipo fisiológico funcional sobre sus conclusiones (51). Pero su

reproche mayor radica en el hecho de que ninguno de ellos se diese cuenta de que: "la boca sirve, en primer línea para hablar, de modo que al cerrar con fuerza los labios ha de entenderse necesariamente en el sentido de una renuncia expresiva a la inclinación y disposición a expresarse oralmente... Se rechaza expresamente la palabra como acto de entendimiento y comunicación oral" (52)

Este rechazo, aclara Lerch, puede referirse a que el sujeto no desea comunicación alguna acerca de la propia opinión o puede tratarse de una tendencia a la no comunicación oral. En el primer caso se trataría de una tendencia al ocultamiento de nuestra personalidad a los demás. En el segundo caso nos encontraríamos ante alguna perturbación patológica, ya que el hecho de hablar puede suponer un gran esfuerzo, lo que hace que las palabras broten a borbotones, inconexas e interrumpidamente y no con la lentitud y tranquilo fluir que generalmente manifiestan los buenos conversadores (*).

Generalmente en la "boca apretada" los labios se hayan aplicados a los dientes, por acción del buccinador y apenas se percibe la superficie rosada de los labios. Lange cree que si la contracción es leve surge la ya comentada expresión de autodominio. Si la contracción es más rigurosa indicaría resignación, y si alcanza mayor potencia daría lugar a un gesto de mordacidad y gran amargura (53). Ejemplos muy característicos de todo ello estarían representados por algunos retratos pintados por Hans Holbein el Joven: Antonio El Bueno de Lorena (V. Lám CXXV) y el Dr. John Chambers (V. Lám CXXVII) entre otros.

(*) Según los estudiosos del Paralenguaje la velocidad rápida y el ritmo irregular y entrecortado en una exposición oral está relacionada con el estrés, cólera y la inseguridad sobre el tema del que se habla (V. Knapp. op. cit. págs. 285 a 322).

8.2. - Pliegue Comisural

Lange lo considera de gran importancia fisiognómica. Se produce por contracción del triangular de los labios. Parte de la comisura hacia abajo y algo hacia fuera alcanzando desde 0,5 hasta 2 cm. de longitud (V. Lám CXXVIII a CXXXIV).

Puede originarse por vivencias tristes y acontecimientos desagradables o bien por tener un carácter obstinado y desabrido, Lange señala que cuando se observa en una joven un pliegue semejante y existen dudas sobre su origen es conveniente observar su desplazamiento durante una conversación. Si éste no se mueve es signo claro de que está determinado por graves vivencias pero si en el momento de una réplica airada se profundiza y prolonga en dirección al cuello se puede diagnosticar un carácter caprichoso.

El fisiognomista alemán considera este pequeño pliegue como natural en personas de ambos sexos que van envejeciendo ya que los sinsabores y decepciones cotidianos lo van moldeando, pero indica información sobre el carácter en personas jóvenes (56).

Estos pliegues debido a la gran información que dan sobre el retratado y a la desfiguración que producen en el rostro suelen ser generalmente omitidos por pintores y retratistas. No obstante podemos verlos en las obras de grandes retratistas como Durero, Holbein o Velázquez, de los que analizaremos, más adelante, algunos de sus retratos más significativos para la interpretación de emociones y el carácter. Ahora solo queremos poner de manifiesto que este pliegue puede observarse perfectamente en la serie que Hans Holbein dedicó a la familia del burgomaestre Meyer (V. Lám CXXVIII) y también en el retrato de la esposa del pintor con dos de sus hijos (V. Lám CXXIX a CXXXI). En Velázquez tenemos dos ejemplos muy significativos: el retrato de la

"Venerable madre Jerónima de la Fuente" (V. Lám CXXXII) y el del poeta Góngora (V. Lám CXXXIII).

8.3.- La acción del músculo de la pesadumbre o triangular.

Este músculo nace en el lado del maxilar inferior, en parte sobre el hueso y en parte bajo la piel del mentón, entre las inserciones de origen del cutáneo del cuello y del cuadrado de la barba. Los gruesos fascículos musculares se dirigen hacia arriba y terminan por fuera de la comisura de los labios. Si ambos músculos se contraen simultáneamente las comisuras de los labios son arrastradas hacia abajo y un poco hacia fuera. La hendidura bucal se convexa. Durante este movimiento puede surgir un corto pliegue que se dirige desde la comisura hacia abajo y hacia afuera y que se llama Pliegue Comisural. También este músculo, entre otros, influye en la aparición de otro pliegue muy importante: El Surco Nasolabial. Este músculo graba y moldea significativamente el rostro de los viejos. Lange al estudiar la acción de este músculo con detalle concluye: "Si en el transcurso de la vida se desplazan las comisuras labiales hacia abajo y el pliegue comisural se dibuje, es prueba de que el hombre ha experimentado muchas amarguras" (54).

Estas pueden referirse a pérdidas familiares, problemas laborales, enfermedades o una actitud de frustración generada por el trato con los demás a los que desprecia. Debe relacionarse siempre con el mal humor y la aflicción y por ello Lange lo denomina Músculo de la Pesadumbre. (V. Lám. CXXXII-A).

El arte, y especialmente las obras de los grandes retratistas está plagada de rostros señalados por la pesadumbre. Así el magnífico retrato de la Venerable madre Jerónima de la Fuente (V. Lám CXXXII) pintado por Velázquez en 1.620. En el rostro de la activa madre

clarisa, que fue comparada como "la hermana menor" de Sta. Teresa, observamos un rostro curtido donde el surco nasolabial y el pliegue comisural indican los sufrimientos y penalidades de su vida. La forma de su boca, aunque firme y cerrada, todavía deja ver la superficie de los labios, ello nos da idea de la decisión y fuerza de su carácter emprendedor. Su mirada de soslayo podría indicar una cierta desconfianza y disimulo.

8.4.- El bucinador o músculo de los trompetas.

Se trata del más amplio y vigoroso músculo de la mejilla. Entra en actividad cuando las mejillas aparecen insufladas como ocurre al tocar la trompeta o el trombón. De ahí su nombre. Se trata sin embargo de un músculo polifacético y de interpretación ambigua y difícil ya que entra en acción lo mismo en los estados de dolor, resignación, autodominio y amargura, es decir, cada vez que la comisura labial es llevada hacia afuera, o bien en determinado tipo de sonrisa reprimida o risa franca, y también durante el llanto. El tercio inferior del surco nasolabial, próximo a la comisura se haya condicionado por el buccinador. Lange cree que se trata de un músculo no estudiado aun suficientemente en su verdadero valor mimico y expresivo y que resulta "inverosímil que el más vigoroso músculo de la boca haya sido creado para que unos cuantos individuos puedan tocar la trompeta"(55).

8.5.- El surco nasolabial.

Nos da buena información sobre el carácter y el temperamento de sus poseedores. Nace como consecuencia de la acción de los músculos de la comisura --triangular, buccinador, etc.-- del elevador del ala de la nariz y del labio superior. El estado de la piel influirá decisivamente en la formación de este pliegue, si es fina y deslizante se

formará, por contracción del músculo, toda una serie de pliegues y arrugas en dirección transversal a la de los fascículos musculares.

El tipo de pliegue nasolabial depende de los músculos que entren en acción. Cuando interviene el elevador del ala de la nariz (V. David de M. Angel, Lám XCI) se forma el pliegue del descontento (V. apartado acerca de la nariz) que nace por encima y al lado del ala de la nariz, circundándola, y termina cerca de su borde. Esta sería la "porción corta del surco nasolabial".

Si en el acto de la expresión de descontento se eleva el labio superior, el surco se prolonga un poco hacia abajo, por la acción del elevador propio del labio superior, y se aleja del ala de la nariz en dirección hacia la oreja (V. Lám XCII). Sin embargo, cuando entran en acción los músculos de la risa (cigomático y risorio), y en parte el Buccinador, no aparece el "pliegue de David" sino que éste comienza más abajo, a la altura de las ventanas nasales, y describe un suave arco que se prolonga hasta las comisuras labiales (V. Lám CXXXV). Lange afirma que si nos encontramos con un hombre que posee este surco podemos deducir sin duda que se trata de una persona que conserva la alegría y el buen humor (V. Lám CXLV).

8.6.- Los labios.

Si se contraen moderadamente los fascículos periféricos del orbicular de los labios se aproximan las comisuras, mientras los labios se arquean y proyectan hacia delante. Esto da lugar a lo que Lange denomina "boca escrutadera" es decir la propia de las personas que examinan con detenimiento algunas cosas. Es la típica boca de los pintores que podemos observar en Overbexk, Rubens, Filippino, Lippi, Holbein y Durero, a través de sus autorretratos (V. Lám

CXXXVI-CXXXVII) y que nos muestran generalmente unos labios gruesos y proyectados hacia adelante.

Si las fibras periféricas del músculo labial se contraen con mayor vigor la boca adquirirá la posición del beso. A este tema ya nos hemos referido en el capítulo III (7.5) cuando hemos hablado de la expresión de amor y ternura (V. Lám. XI y CXLVI)

En la infancia los labios suelen ser de diseño fino y delgado, muy recortados hacia las comisuras y en cuyo labio superior se dibuja un bello "arco de amor" (V. Lám. CXLIII). Posteriormente la boca puede alterarse por la acción de chupetes y biberones originando unos labios toscos e hinchados que en la adolescencia van haciéndose más gruesos, delimitados y turgentes. La actividad profesional --si implica contacto verbal con otros-- y la forma de hablar modifican la configuración de los labios. Algunas mujeres conservan una boca infantil hasta pasados los 20 años. Los pintores de los siglos XV y XVI proporcionan a sus vírgenes una boca pequeña como queriendo simbolizar la inocencia y la castidad de la Virgen María. De todas formas Lange cree que lo indispensable para la conservación de una boca infantil es que los músculos de las comisuras labiales ejerzan una actividad reducida. Este es el caso que se da en las mujeres carentes de temperamento que pueden conservar su boca infantil hasta pasados los treinta años. Es evidente que una persona joven que vive en un ambiente feliz activará normalmente los músculos de la risa --cigomático y risorio-- que son los primeros en actuar sobre la configuración de la boca.

Los primeros levisimos signos de la "mujer experta" aparecen en las comisuras labiales. Cuando la boca carece de esa expresión, pierde, a pesar de los labios bellamente dibujados toda seducción.

El desplazamiento insignificante de las comisuras hacia arriba y afuera por la acción de los músculos de la risa permite la aparición

en el rostro de una sonrisa seductora. Pero, si la contracción de estos músculos cesa y las comisuras quedan abandonadas a sí mismas, la expresión se vuelve súbitamente severa. Lange demostró este aserto mediante el cual retocó y redujo las comisuras labiales de la célebre Mona Lisa de Leonardo (57) (Lám. CXIX y CXLVI-A)

Los labios llenos se encuentran generalmente entre las mujeres voluptuosas (Rubens) y suele ser un atributo de la sensualidad especialmente cuando se proyectan hacia adelante en actitud "escrutadora" o amenazante. De todas formas estos labios pueden estar condicionados por la herencia. (Lám CXXXIX)

8.7. - La boca abierta.

El gesto totalmente opuesto a los labios apretados lo tenemos en la boca abierta. Se produce por la falta de inervación del masetero (músculo de la masticación) que interviene en la compresión de las mandíbulas y del orbicular de la boca. Ello provoca que la mandíbula inferior quede colgando, las arcadas dentales separadas y los labios carentes de vitalidad y fuerza.

Lerch, de su ya citada investigación sobre la mimica del rostro humano (donde provocaba un determinado esfuerzo muscular --manipulación de un extensor-- a los individuos sometidos al experimento) y de los que abrían la boca, infería les faltaba toda predisposición de energía corporea para la realización de alguna empresa o para adoptar una decidida postura frente al mundo circundante. En consecuencia con ello encontramos la forma mimica de la boca abierta entre los signos sensibles del pismo, la sorpresa y el susto. En esos estados quedamos como paralizados, es decir carecemos de esa dirección intencional hacia la realización de una acción, de esa potencial predisposición para una reacción voluntariamente determinada. Cuando

adoptamos intencionadamente la forma mímica de la boca abierta tenemos la vivencia de una especie de parálisis corporal y de una parálisis de la voluntad (58).

Está claro que, siempre que esta tendencia no sea atribuible a una deficiencia respiratoria del conducto nasal (vegetaciones adenoideas), si un individuo repite con cierta frecuencia esta actitud en su mímica, nos informa de que su carácter no está excesivamente predispuesto para una actividad voluntaria de acción.

Generalmente la boca abierta va unida a un párpado caído --ya vimos su significado de relajamiento psicológico-- que indica falta de interés por el mundo circundante.

Piderit afirma que abrimos la boca para tratar de percibir señales acústicas muy leves, ya que al respirar por la boca se evitan los ruidos perturbadores que produce la respiración nasal --(resoplido)--. Esta tesis también sería recogida por Darwin en su obra, pero Piderit va más allá y observa también en la boca abierta el signo de un alto grado de atención, de pasmo, considerándolo como una actitud habitual en los "imbéciles", que muy frecuentemente tropezan con cosas que les resultan incomprensibles y sorprendentes (59).

Un ejemplo muy significativo de esta actitud expresiva estaría representado por un retrato genial de Velázquez: Francisco Lezcano: El niño de Vallecas (M. Prado) (V. Lám CXLIV). Se trata de un bufón del Príncipe Baltasar Carlos que padecía un "cretinismo con oligofrenia" (60), lo que se pone de manifiesto por el voluminoso tamaño de su cabeza y la postura hacia atrás de esta, sus ojos entornados y la boca entreabierta que deja al descubierto sus arcadas dentales en una mueca de sonrisa.

Hughes corrobora la tesis de Lerch respecto a la boca abierta y afirma textualmente: "Ese rasgo constituye por lo general, un signo de una constante atención o pasmo. Con todo, no se produce aquí el esfuerzo muscular tan intenso como al "abrir los ojos o al dilatar la nariz. Por eso, encontramos este rasgo solo en gentes de débil musculatura y faltas de energía, mientras que un hombre decidido jamás aparece con la boca abierta por el mundo" (61) (V. Lám CXLVIII)

A veces, entre los dientes, puede asomar la lengua como un resto arcaico de "fijaciones infantiles" o más bien, diríamos nosotros, de control de la ansiedad.

8.8.- La risa.

El movimiento antagónico a la contracción del triangular es el que produce la contracción de las comisuras labiales hacia arriba y hacia atrás dando lugar a la expresión de la risa. Los músculos que intervienen en este movimiento expresivo son el cigomático y el risorio que son los responsables de la risa franca, alegre, ingenua y cordial. (V. Lám CXLV y CXLVII)

A pesar de algunas interpretaciones contradictorias --especialmente de Leonardo en su "Tratado de la pintura"-- debidas fundamentalmente a la no diferenciación entre emociones fuertes y débiles, Lerch opina que tanto en la risa como en el llanto el orificio palpebral se angosta. Cuanto más intensa es la emoción, tanto más se estrecha el orificio.

Ningún teórico y tratadista se ha puesto de acuerdo en el origen y fundamento de la risa. Darwin lo consideraba un "punto oscuro" y Piderit un movimiento "reflejo". Lo que si sabemos es que la risa está claramente asociada a un estado emocional de contento --permanente o

simplemente transitorio--. Lerch opina que el contento, el alegre, afirma siempre el valor positivo de sus vivencias, le predispone para avanzar por el camino de la vida. Reafirma su voluntad, sus objetivos y es una fuente de actividad espontánea. Sería la reacción opuesta al descontento y la tristeza (inactividad, retirada, rumiación, etc...) Ello conduce al humor, a la paradoja, al proceso de la relación de las ideas con su opuesto o su absurdo en una palabra: a la creatividad humana.

Lerch distingue dos formas o gradaciones de la risa: alegría y regocijo, que relaciona asimismo con la diferencia existente entre tristeza y malhumor. La alegría sería siempre comedida, interior, medida y contralado y el regocijo se vuelca sobre el mundo circundante, sobre los demás, sería más desmesurado y ruidoso. La mirada del alegre sería tranquila y la del regocimiento más viva y centelleante (V. Lám CXLV)

Una variedad de risa sería la risa sarcástica. Es decir cuando el cigomático y risorio solo se contraen en uno de los lados de la cara mientras que en el otro se da la contracción de su antagonista: el triangular (V. CXLIX). La risa cobra entonces un carácter de sarcasmo y de burlona reserva. Esta actitud de sarcasmo y burla son actitudes en las que se niegan, se desprecian o al menos se ponen en cuestión los valores del mundo circundante. Lerch opina que puede tratarse de un trastorno neurológico bajo la forma de insuficiencia facial de una de las mitades de la cara, pero que puede basarse también en razones puramente psicológicas. En ese sentido aparece caracteriológicamente encuadrada dentro de una tendencia depresiva que ha dejado su huella en la actitud mimica. Asimismo denota un aparente contento --no auténtico-- que suele asociarse con naturalezas hoscas y desconfiadas en el trato con los demás y que suele ir acompañado de un gesto de reprimida atención.

Otro aspecto interesante de la risa sería la variedad conocida como risa oclusiva, es decir lo contrario de la risa franca. Ya vimos cómo mantener apretada la boca era un signo de la negación de toda comunicación, de toda apertura psicológica, un signo de reserva. Por lo tanto si el acto de reír implica la tendencia a abrir la boca y sin embargo reprimimos este acto permaneciendo con los labios apretados hacemos un movimiento antagónico. Es decir, la risa adquiere un sentido de reserva, de negación. Ello daría lugar a una mera sonrisa, que generalmente siempre indica disimulo, ocultación, reserva de la emoción auténtica. El individuo parece que niega la predisposición a la comprensión y a la comunicación verbal (62) (V. Lám CL-CLI)

Finalmente una forma arcaica de risa es la denominada risa sardesca o primitiva, (V. Lám CLII CLIII). Es la que se encuentra en los idiotas como expresión de satisfacción (V. Lám LXIII-LXIV). Cuando se encuentra en algunos individuos puede indicar que "determinadas capas animales del individuo están poco sujetas al dominio de la voluntad racional e irrumpen por su cuenta en las manifestaciones de la personalidad" (63).

Para terminar este capítulo solamente queremos apuntar cómo el movimiento; el grado de expresividad mimica, va unido a las tipologías y caracteres humanos, a los que ya tuvimos ocasión de referirnos anteriormente. La gran espontaneidad y variedad mimica se manifiesta generalmente en los ciclotímicos, que viven proyectados hacia la realidad circundante, hacia las personas. Por el contrario el autismo del esquizotímico le hace vivir ensimismado en actitud monológica, taciturno y sus expresiones son como una barrera de separación comunicativa. Esto, lógicamente, no debe confundirse con la denominada reserva expresiva del diplomático que reprime sus impulsos impidiéndoles que lleguen a transformar su rostro. La diferencia estriba en que en el diplomático la mirada y los gestos conscientes son coherentes. En el esquizotímico, por el contrario, los gestos son monológicos. Su falta

de atención y una mirada mental poco ávida de contacto, son buenos indicadores de su auténtica personalidad.

Después de todo lo expuesto acerca del lenguaje del rostro humano debemos, necesariamente, hacer una última puntualización. Existen otros factores, no observables a primera vista --y lógicamente, imposibles de percibir en las representaciones artísticas y fotográficas-- representados por la herencia, tono muscular, tensión, forma de expresión oral, estructura corporal, etc., que pueden proporcionarnos indicios e informaciones muy significativas para una interpretación expresiva y emocional completa de las personas. Por todo ello la expresión del rostro sólo representaría una parte --aunque significativa-- del complejo mundo donde se moldea la personalidad y las emociones humanas.

NOTAS CAPITULO V

- (1) Los antiguos fisonomistas chinos definieron hasta 130 posiciones en el rostro. Con el paso del tiempo estas posiciones han sido reducidas a cincuenta. Entre estas se encuentra el área de los Doce Palacios; las Trece posiciones (que abarcan una zona comprendida entre una línea de la frente y el mentón) y la de las Doce Ramas Terrenales, que forman un círculo alrededor de la cara. Los primeros permiten al adivino hacer predicciones hasta los setenta años, mientras que las otras proporcionan datos de los setenta a los cien años de edad. Véase: KWOK MAN HO, MARTIN PALMER Y JOANNE O'BRIEN en Las Líneas del Destino, Martínez Roca. Barcelona, 1.989. Pag. 106.
- (2) CARO BAROJA, Julio. La Cara. Espejo del Alma. Circulo de Lectores. Barcelona, 1.987.
- (3) Ibidem. pag. 13
- (4) Ibidem. pag. 13
- (5) HOMERO. La Iliada. II. 211-219. Cit. por Caro, Julio pag. 14.
- (6) CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de Símbolos. Labor, Barcelona, 1.979. pag. 299.
- (7) Ibidem. pag. 26. Caro cita a CICERON en De Fato, 5, 10., a DIOGENES LAERCIO, II, 45 y a un libro atribuido a ARISTOTELES llamado Secretum Secretorum publicado por FOERSTER en Leipzig, 1.983. FEIJOO también hace referencia en un Teatro de la Vida Humana.

- (8) PLATON, República. 410 a. Citado por Caro, pag 28.
- (9) MATEO GOMEZ, Isabel. Temas profanos en la escultura gótica-española. Las Sillerías del Coro. Madrid, 1.979. Citado por Caro pag. 65.
- (10) Ibidem. Caro, pag. 69.
- (11) Ibidem. Las Líneas del Destino. Knok Man Ho.
- (12) Phytognomonica. Baptiste Portae. Neapol. Octo Libris contenta. Citado por Caro, pag. 100.
- (13) Humana pysiognomonía. Libri IIII. Vici. AEQUENSIS, Apund Josephum. Cacchino. M.D.L. XXXVI.
STELLUTI da FABRIANO, Francesco. Della Fisonomia di tutto il corpo humano del S. Gio Batta della Porta. Roma. Vitale Mascirdi, 1.637. 155 pag. (Contiene cuadros sinpóticos y un epitome de Della Porta).
- (14) FREEDBERG, S.J. Pintura Italiana. 1.500-1.600. Cátedra. Madrid, 1.978. pag. 596.
- (15) HAUSER, Arnold. El Manierismo. (La Crisis del Renacimiento y los Orígenes del Arte Moderno). Guadarrama. Madrid. 1.965. Pag. 260.
- (16) El mejor y más reciente estudio sobre el pintor italiano es el realizado por WERNER KRIEGESKORTE. Taco VERLAGSGESELLSCHAFT UND AGENTUR MBH. Berlín. 1.987.
- (17) MOREAU DE LA SARTHE, L'art de Connaitre les Hommes par la Phvisionomie, par Gaspard LAVATER... 10 vols. Paris 1.820.

- (18) LAVATER, Gaspard. "L'art de Connaître les Humanes..." Ibidem.
- (19) CARO. Op. cit. pag. 187. El antropólogo español relata en este libro una curiosa anécdota --referida por el académico francés Charles BRIFAUT (1.781-1.857) en sus memorias sobre Lavater: Un día hablaba en su Escuela de Fisiognómica de Zurich. Durante la sesión, se introdujo un extranjero en la Sala, colocándose entre los oyentes durante unos minutos. Cuando éste salió Lavater dijo: "Señores, yo se reconocer que mi ciencia es conjetural. No os figureis que lo que expongo es infalible. El desconocido que acaba de salir lleva en su fisonomía todos los signos característicos del homicida, y yo no dudo, sin embargo, de que sea un hombre honrado". Cuando terminó la sesión se supo que el hombre era uno de los asesinos de Gustavo III. La obra de divulgación escrita por Antonio ROTONDA La fisionómica, o sea el arte de conocer a sus semejantes por las formas exteriores, Madrid, 1.842, relata una serie de anécdotas semejantes a la descrita.
- (20) SCHOPENHAUER. Samtliche Werke, V. C. Cotte-Inselt, S.A.) cap. XXII. Zur physiognomik, pp. 744-752. Der welt als wille und vorstellung p. 102. (cit. por Caro pag. 203-4).
- (21) Ibidem. pag. 748. (cit. por Caro pag. 204)
- (22) Resumen analítico del sistema del Dr. Gall sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro vulgarmente llamado craneoscopia. Traducido y compilado por una sociedad de naturalistas y literatos de esta corte. Madrid, 1.835. CUBI Y SOLER. Sistemas completo de Frenología, con sus aplicaciones al adelanto y mejoramiento del hombre individual y socialmente considerado... 2^a Ed. Barcelona. 1.844. (Citado por Caro. pag. 206).

- (23) LOMBROSO Cesare. L'uomo delinquente: in rapporto all'antropologia giurisprudenza a alle discipline carcerarie. Torino. Fratelli Bocca. 1.878. 2^a Edic.
- (24) Lombroso op. cit. pag. 112-113.
- (25) LANGE, Fritz. El Lenguaje del Rostro. Barcelona. 1.965. 4^a Edic. (Edición original alemana. 1.937).
- (26) Ibidem. pag. 49 y 55.
- (27) Para este apartado hemos aceptado la clasificación aportada por la obra clásica de Lange y también la de Philipp Lersch. (Lersch, Philipp, "El Rostro y el Alma" (líneas fundamentales para un diagnóstico mimico). Ed. Oriens. Madrid. 1.970).
- (28) Ibidem. pag. 52.
- (29) KRETCHMER, E. Korperbau und Charakter. Berlin: Springer. 1.921. (Versión española: Constitución y carácter. Labor. Barcelona. 1.967.)
- (30) Ibidem. pag. 54.
- (31) SHELDON, W.H. Atlas of Man: A guide for somatyping the adult male at all ages. Nueva York. Harper and Row, 1.954.
-- The varieties of temperament. N. York. Harper and Row. 1.942.
-- The varieties of human physique. N. Y. Harper and Row. 1.940.

- (32) CORTES, J.B. y GATTI, F.M. "Physique and Self-Description of Temperament". Journal of Consulting Psychology, 1.965, 29. pag 434.
- (33) Ibidem. pag. 89.
- (34) KWOW MAW HO, Martin PALMER y Joanne O'BRIEN. Las Líneas del Deseño, Martínez Roca, Barcelona. 1.989. pat 76.
- (35) Ibidem. pag 77.
- (36) Philipp LERSCH. Op. cit. pag. 76.
- (37) DARWIN. Op. cit. pag. 213.
- (38) Ibidem. pag. 86-87.
- (39) Randal P. Harrison. Beyond Words. (An introduction to non verbal communication). Prentice. Hall. Inc. Englewood Cliffs. New. Jersey. 1.974. pag. 171 a 177.
- (40) MORRIS, Desmond. El cuerpo al desnudo. Circulo Lectores. Barcelona, 1.987.
- (41) Lange. Op. cit. pag. 110.
- (42) Lersch. Op. cit. pag. 42.
- (43) Lersch. Op. cit. pag. 57.
- (44) Ibidem. pag. 64.
- (45) MORRIS. Op. cit. pag. 61.

- (46) HARRIS. Yo estoy Bien, tu estás Bien. Op. cit. pag. 118.
- (47) HESS, E.H. y POLT, J.M. "Pupil Size as Related to Interest Value of Visual Stimuli". Science. 1.960. 132. pag. 349-350. (cit. por Mark L. KNA PP. pag. 275 y ss.)
- (48) HESS, SELTZER Y SHLIEN. "Pupil Responde of Hetero and homosexual Males to Picture of Men and Women. A pilot Study" Journe of Abnormal Psychology. 1.965. 70 pag. 165-168. (cit. por KNAPP pag. 276).
- (49) LANGE. Op. cit. pag. 155 y ss.
- (50) LANGE. Op. cit. pag. 171-190.
- (51) LERCH. Op. cit. pag. 93 y ss.
- (52) Ibidem. pag. 97.
- (53) LANGE. Op. cit. pag. 234.
- (54) Ibidem. pag. 214.
- (55) Ibidem. pag. 219.
- (56) Ibidem. pag. 228.
- (57) LANGE. Op. cit. pag. 264 a 267.
- (58) LERCH. Op. cit. pag. 102.
- (59) FIDERIT, Mimik und Physiognomik. 2^a ed. 1.886. (cit. por Lerch. pag 103).

- (60) MORAGAS, Jerónimo de. "Los bufones de Velázquez". Medicina e Historia. 1.964. Barcelona.
- (61) HUGHES. Die Mimik des Menschen. Frankfurt. 1.900. pag. 151. (Cit. por Lersch pag. 103)
- (62) LERCH. Op. cit. pag. 124.
- (63) Ibidem. pag. 125.

SEGUNDA PARTE

APLICACIONES DE LA TEORIA DE LAS EMOCIONES A LA

COMUNICACION HUMANA

CAPITULO VI

LAS EMOCIONES EN EL ANALISIS TRANSACCIONAL

1.- LA ESTRUCTURA DEL TIEMPO Y LOS GUIONES VITALES

Como ya apuntábamos en el capítulo IV, el Análisis Transaccional, creado por el Dr. Eric Berne y divulgado por el Dr. Harris (1) es un método de comunicación basado en la identificación de los tres estados del Ego (Padre, Adulto, Niño) que se dan en todas las personas. Esa identificación hará siempre que las unidades de relación o transacciones vayan en sentido progresivo, es decir, sean complementarias y no cruzadas y por tanto favorecerán las comunicaciones sociales evitando que estas se crucen o paralicen.

Berne ha desarrollado su teoría transaccional examinando las distintas formas de estructuración del tiempo de las personas (2). Es decir, el psiquiatra norteamericano afirma que es posible clasificar largas series de transacciones que pueden abarcar toda una vida, para poder predecir una conducta social humana significativa a corto o largo plazo. Esa estructuración del tiempo está basado en impulsos o apetitos tales como estímulos, sensaciones de reconocimiento o de estructura grupal. Las formas normales de dicha estructuración a corto plazo serían: retiro, rituales, pasatiempos, actividad, juegos e intimidad.

Las formas de estructuración del tiempo referidas sirven para evitar el aburrimiento y lograr la máxima satisfacción posible de las situaciones sociales. Pero, cada persona, además, tiene un plan de vida preconsciente, o Guión, según el cual estructura periodos más largos de tiempo --meses, años o toda una vida-- llenándolos de actividades, rituales, pasatiempos y juegos que siguen el guión marcado y que se pueden interrumpir por periodos de retiro o de intimidad (3).

Berne cree que los guiones, generalmente, están basados en ilusiones infantiles que pueden persistir toda una vida, pero en las personas más sensibles, perceptivas e inteligentes, estas ilusiones se desvanecen una a una, produciendo una serie de crisis vitales

(adolescencia, protestas de la edad madura, filosofía). A veces, los intentos desesperados de conservar las ilusiones ("Papa Noel") en la segunda mitad de la vida llevan a la depresión o al espiritualismo, mientras que el abandono de todas ellas puede llevar a la desesperación (4).

Para tratar de las respuestas a las personas, Berne se propone observarlas en grupos a fin de identificar sus guiones, su naturaleza y desarrollo y así dar sugerencias sobre lo que se debería hacer para cambiarlos, siempre que éstos sean de tipo "destructivo".

Berne, en su libro ¿Qué dice Ud. después de decir "Hola"?, analiza de forma exhaustiva una gran variedad de tipos y modelos de guiones vitales y descubre que muchos de ellos están en la mitología clásica, en los cuentos populares y en el drama. Como en los guiones de ficción o "literario-dramáticos" se dan también aquí papeles de "buenos", "malos", "triunfadores" y "fracasados", "héroes" y "villanos".

En el análisis de guiones Berne denomina a los triunfadores "príncipes" o "princesas" y a los fracasados "ranas". El objetivo del análisis de los guiones es convertir a las "ranas" en "príncipes" y "princesas". El paciente, según Berne, se resiste a ser un triunfador ya que no está en tratamiento con esa intención, solo para convertirse en un "fracasado valiente", ya que de esta forma puede seguir su guión más cómodamente, mientras que si se convierte en un triunfador tiene que echar por tierra todo, o la mayor parte de su guión y volver a empezar, cosa que la mayoría de la gente no tiene ganas de hacer (5).

Las personas llevan sus guiones y "contraguiones" rodándoles por la cabeza en forma de "voces paternas" que les dicen lo que han de hacer, cómo les gustaría ser, etc. Generalmente se encuentran enmarañados en los guiones de las otras personas: primero de sus padres, luego de sus cónyuges, y también de los que gobiernan los sitios

dónde viven o trabajan. La programación paterna (padres, abuelos, medios de comunicación, etc. ...) de la primera infancia es decisiva en el planteamiento y diseño de todo guión vital.

2.- EL GUIÓN VITAL EN ACCIÓN: MANIFESTACIONES EMOCIONALES.

Decíamos arriba que los guiones vitales están destinados a durar toda la vida. Se basan en decisiones de infancia (las "Posiciones Vitales") y en una programación paterna constantemente reforzada. Este puede manifestarse con un contacto cotidiano con los progenitores o más ocasional y sutil que puede manifestarse hasta más allá de la existencia (testamentos, consejos, instrucciones, etc.)

Berne afirma que los guiones sólo son posibles porque las personas NO SABEN lo que están haciéndose a sí mismas y a los demás. Son de tipo inconsciente, como casi todos los "juegos psicológicos" (6). Es decir, la persona desconoce lo que le pasa, lo que está comunicando a los demás a través de sus señales no verbales, expresiones, manifestaciones corporales. El psiquiatra norteamericano propone algunas soluciones para resolver este problema. Una de ellas supone el estudio de lo que denomina "El rostro plástico".

El sistema nervioso humano está hecho de tal manera que el impacto visual sobre un posible espectador de los pequeños movimientos de la musculatura facial es mayor que el impacto cinestésico sobre el sujeto. Es decir, éste no nota pequeños movimientos faciales (boca, ojos, rostro) que sin embargo son tremendamente significativos para sus interlocutores. Berne recomienda para ello la observación detallada ante un espejo de esos movimientos, imperceptibles para el sujeto, (el movimiento de la lengua que puede distorsionar las facciones) pero muy significativos para los demás.

El sujeto generalmente tiende a manifestar mucha más información de la que imagina, salvo que sea una persona imperturbable que habitualmente mantiene las facciones inmóviles e inescrutables, es decir,

que no expresa ninguna emoción (*) (7). Sin embargo, la importancia de la plasticidad facial queda demostrada por el hecho de que una persona "inescrutable" pone en situación tensa e incómoda a los demás ya que no logran pistas para averiguar como han de adoptar su conducta comunicativa.

La "intuición" de bebés y niños pequeños tendría su explicación en esta cualidad de observadores privilegiados de que hacemos gala. Como aún no se les ha enseñado que no deben mirar fijamente a las personas ellos son capaces de captar claves no verbales que a los demás, y al propio sujeto, les pasan desapercibidas.

Berne, para corroborar sus afirmaciones sobre la facilidad con que las personas envían señales de su guión a través del rostro plástico sin darse cuenta, pone el ejemplo de una paciente de su terapia de grupo. Esta mujer, una norteamericana muy bien educada, había acudido a su grupo porque su marido estaba a punto de abandonarla y afirmaba que "no tenía a nadie con quien hablar" a pesar de que tenía tres hijos mayores viviendo en casa. Aunque su marido rechazó acudir a la terapia de grupo, su hijo de veinte años sí lo hizo.

"Yo vacilo en hablar con mi madre", afirmaba, "y me es difícil hablar de ella aquí, porque se siente herida con mucha facilidad, y a

(*) La moderna filmografía cinematográfica nos presenta múltiples ejemplos de personajes de ficción que carecen de toda emoción. Un ejemplo significativo estaría representado por el frío personaje del corredor de bolsa (jurado n.º 4) en el film de Reginald Rose-Sidney Lumet (1.957). "Doce hombres sin piedad" (En la versión española de TVE, dirigida en 1.971 por Gustavo Pérez Puig, se trata del miembro del jurado interpretado por el actor Luis Prendes) que en una atmósfera calurosa de verano y cargada emocionalmente, manifiesta imperturbable "Yo no sudo nunca".

veces manifiesta una actitud de mártir; siempre tengo que pensar antes de decir algo, en cómo se lo tomará, o sea que en realidad no puedo francamente" (8).

"Mientras él se extendía sobre estas consideraciones su madre estaba sentada junto a él con el cuerpo erguido y las manos graciosamente cruzadas sobre la falda. Sólo movía la cara, cabeza y cuello. Al escuchar lo que decía su hijo, primero levantó las cejas (indicando sorpresa), luego frunció el ceño (contrariedad), luego inclinó la cabeza tristemente, más tarde volvió a levantar la vista y ladeó ostensiblemente la cabeza en actitud de mártir. Durante toda la conversación de su hijo la madre repitió esta serie de movimientos del rostro y la cabeza. Se trataba de una auténtica demostración expresiva de su estado emocional permanente.

Cuando su hijo hubo terminado su informe el Dr. le preguntó:

- ¿Por qué ha estado Vd. moviendo la cara todo el tiempo mientras él hablaba?
- Yo no he hecho eso (objetó ella sorprendida)
- Entonces, ¿por qué ha estado moviendo la cabeza?
- No sabía que estuviera haciéndolo.
- Pues lo hacía --dijo el Dr.-- todo el tiempo, mientras él hablaba, su cara iba reaccionando ante lo que él decía, y es exactamente por eso por lo que él se siente incómodo cuando habla con Vd. Usted le dice que puede decir todo lo que quiera, pero como sus reacciones ante lo que él le dice son muy claras, aunque usted no diga una sola palabra, él vacila. Y Vd. ni

siquiera se da cuenta de que está reaccionando. Ahora, si le produce este efecto de mayor, imagínese lo que le produciría en un niño de tres años que siempre observa atentamente el rostro de su madre para ver cómo le afecta. Por eso él piensa antes de hablarle, y usted tiene la impresión de que no tiene a nadie con quien hablar* (9).

En este caso, relatado por Berne, se produce una de las funciones atribuidas por Paul Ekman y Michael Argyle a la comunicación no verbal, que es la de sustituir o complementar a la banda de expresión verbal (10).

3.- LA IMPORTANCIA DE LA OBSERVACION, EL CONTACTO TACTIL Y LA TERAPIA DE GRUPO.

Eric Berne en su excelente libro "Introducción al tratamiento de grupo" (11), al referirse a la importancia de los primeros minutos que el terapeuta pasa con sus pacientes, señala que para diagnosticar y evaluar la situación, y planear un tratamiento adecuado tiene que valerse de los cinco sentidos. Para ello debe procurar sentarse en una posición que le permita observar fácilmente a todos sus pacientes en todo momento y no se le escape un solo movimiento de los que allí se produzcan. Los oidos deberán mantenerse selectivamente abiertos y asimismo es conveniente mantener despierto el sentido del olfato.

La conducta táctil debe reservarse generalmente sólo para los apretones de manos, lo que también puede proporcionar ciertas informaciones de utilidad. Es decir, podrá indicarnos si la persona receptora es sumisa, dominante, si desea ofrecernos el control de la situación o aparentar que lo hace; si se trata del "estilo guante" de los políticos experimentados o por el contrario es una mano fría, pegajosa, blanda llamada de "pescado".

Allan Pease en un capítulo de su obra "El lenguaje del cuerpo" (Cómo leer el pensamiento de los otros a través de sus gestos) analiza diversos ejemplos de apretones de manos y el consiguiente significado emocional que comunican las personas que lo ejecutan. En este sentido afirma que las personalidades agresivas usan tanto la mano con la palma abajo como el brazo rígido, su propósito es mantener al receptor del saludo a distancia y fuera de su zona íntima. Por el contrario, tirar del receptor hacia el territorio del iniciador puede tener dos significados: el iniciador es una persona insegura que se siente a salvo solamente en su propio espacio personal, o es de una cultura que tiene un concepto de zona íntima más pequeña (por ejemplo: la árabe).

La intención que se manifiesta al extender las dos manos hacia el receptor muestra sinceridad, confianza, o un sentimiento profundo hacia el receptor. La acción de la mano izquierda comunica un sentimiento extra, y su intensidad está en relación con la distancia que recorre la mano sobre el brazo derecho del receptor desde la muñeca hasta el hombro. Esta última, que supone una intromisión en la zona íntima de la otra persona se usa casi exclusivamente entre personas muy ligadas emocionalmente (13). (V. Lam. CLIV-CLV)

La observación visual del terapeuta debe ser una habilidad reconocida en el mismo ya que le ayudará a recoger y evaluar los datos. Debe estar atento a los estados fisiológicos de los pacientes. Debe saber cuándo ha de mirar directamente a un paciente, cuándo contentarse con la visión periférica y cuándo recorrer con la mirada a todo el grupo. No sólo debe advertir fenómenos como el rubor, palpitaciones, sudor, temblores, tensión, excitación, cólera, llanto, risa y expresiones de tinte sexual, sino que también debe ser capaz de detectar cada una de tales manifestaciones en sus etapas más incipientes. Debe observar el porte y las posturas y también los movimientos y gestos de la mímica facial, las contracciones espasmódicas de los músculos, pulsaciones arteriales y movimientos de deglución.

Ya nos hemos referido en el apartado anterior al hablar del "rostro plástico" a la tremenda importancia de las expresiones semivoluntarias de la mímica facial que parecen totalmente insignificantes para el sujeto y pueden resultar muy obvias para quien nos está contemplando de cerca. Así, por ejemplo, el movimiento de pasar la lengua entre los dientes y el labio producen una serie de cambios fisiognómicos muy reveladores de nuestro estado emocional.

Los gestos que deben analizar el terapeuta los clasifica Berne en simbólicos, enfáticos, exhibicionistas o funcionales.

Los gestos simbólicos serían signos convencionales ejecutados por el paciente pero que no se relacionan con el tema: Es decir, el símbolo de "OK" o círculo formado con el pulgar y el índice que generalmente en Estados Unidos se interpreta como "de acuerdo". Nosotros debemos objetar que también puede significar otras cosas: dinero (Japón), algo sin valor (Francia), o un insulto obsceno (Malta, Grecia y Cerdeña). Por lo tanto es necesario averiguar el "contexto" donde se produce (14).

Los gestos enfáticos serían como signos de puntuación en el lenguaje escrito. Aquí podría ser una exclamación no verbal o el hecho de darse un puñetazo en la rodilla, señalar con el dedo, asentir, reír bobaliconamente, etc.

Los gestos exhibicionistas son aquellos en los cuales la persona está provocando una reacción de los receptores. Berne propone el ejemplo de la mujer que levanta la pierna para "enseñar" su carrera en la media y lo que realmente busca es la provocación en los hombres que tiene cerca.

Los gestos funcionales son para el Dr. Berne los más representativos del sujeto. Son de naturaleza arcaica y generalmente llevan implícitos dos mensajes, ya que van acompañados de un contrapunto verbal. A veces son difíciles de interpretar y dada su ambigüedad sería necesario indagar más profundamente en el actor. Suelen tener un contenido sexual "cuasi subliminal". Así el hecho de que una mujer introduzca su dedo índice en un rizo de sus cabellos y tire del pelo es fácil que no pueda ser captado en su significado por un hombre, pero posiblemente otra mujer puede "saber" que lo que intenta comunicar es que está cansada del hombre con el que está y desea realizar un cambio (15).

En otras ocasiones se cumple otra de las funciones atribuidas a la comunicación no verbal: la contradicción entre el mensaje verbal y el no verbal (16). Berne pone el ejemplo de la mujer que sonríe ampliamente mientras dice "mi matrimonio es muy feliz" pero al mismo tiempo juguetea con su anillo de bodas o da golpecitos con impaciencia con el pie. Cuando se da esta incongruencia entre expresión, palabras y gestos nos encontramos ante personas "pobremente organizadas" en las que el estado del Ego adulto puede decir una cosa con palabras, el Niño puede decir otra mediante las expresiones faciales y el Padre puede activarse mediante "deslice gestuales". En este caso, los teóricos de la comunicación no verbal opinan que el diagnóstico de las verdaderas intenciones del sujeto debe atender a la banda no verbal de los gestos. Ya que las expresiones faciales son mucho más fáciles de enmascarar y disimular; sin embargo al hacerlo "olvidamos" controlar nuestros gestos de manos y pies con lo cual el sujeto se delata y pone al descubierto sus verdaderas intenciones.

Berne considera que en las personalidades bien organizadas (adultos) los mensajes provenientes de cada vía o senda (verbal, emocional y gestual) se refuerzan y complementan recíprocamente. A la larga --añade-- es más probable que el destino del individuo venga determinado por los sistemas que controlan sus expresiones faciales y sus gestos que por el que va organizando su comunicación verbal.

¿Como escuchar el denominado "paralenguaje" del paciente? Puede realizarse de varias formas. Mientras se mantiene la observación visual, el terapeuta puede estar viendo los aspectos más toscos de los mensajes auditivos: toses, jadeos, llantos, risas, forma de hablar, contenido, etc. Pero, si desea concentrarse en aspectos más sutiles del paralenguaje deberá incluso cerrar los ojos y así poder apreciar variables muy significativas como las representadas por la altura, timbre, ritmo, entonación y vocabulario (17).

De esa forma, podremos descubrir el hecho de que algunos pacientes hablen consigo mismos y no con el grupo y otros hablen como hablaron sus padres y otros como un niño pequeño. Asimismo el terapeuta descubrirá que cada uno de sus pacientes tiene más de una voz. Por efecto del estrés o de otras circunstancias emocionales se darán cambios muy marcados en el timbre, velocidad y ritmo del habla, así como en la forma de enunciar el vocabulario.

En general hay tres tipos de vocabulario que se corresponden a los tres Estados del Ego: los vocabularios prestados del Padre, los vocabularios aprendidos dentro de un marco de referencia conceptual y socio-cultural del Adulto y los del Niño Rebelde que generalmente constan de interjecciones y "lenguaje duro", alterado con expresiones de sumisión exagerada, propias del sexo femenino.

Finalmente Berne considera --y para ello da una serie de razones-- que es muy importante que el terapeuta conserve en todo momento la expresión facial imperturbable o "Cara de Póker". Esa impasibilidad es esencial como "uniforme psicológico" o medida de seguridad que impida el cuestionamiento crítico a que puede verse sometido por los pacientes si "baja la guardia". Esa actitud debe procurar mantenerse siempre para no dejarse envolver en sus manipulaciones, mantener el control de la situación y poder observar mejor todas las reacciones del grupo (18).

4.- LA TRANSACCION DEL PATIBULO.

Decíamos al principio de este capítulo que el guión y el "rostro plástico" estaba marcado por la "programación paterna", especialmente por lo que Berne denomina la "sonrisa de la madre" pero también con lo que denominan "risa del patíbulo".

Según Berne las escenas de muerte obedecen a una fuerza mayor o a las directrices marcadas por el guión vital de la persona. La muerte a destiempo por "fuerzas del destino" (enfermedad, violencia, etc.) es siempre una tragedia pura. Las muertes del guión generalmente están marcadas por la sonrisa o el humor del patíbulo. Es decir, el hombre que muere con una sonrisa en el rostro o una broma en los labios está muriendo la muerte que pide su guión. Es algo así como: "Bueno madre, ahora estoy siguiendo tus instrucciones, ja, ja. Espero que esté contenta".

Parece que los criminales del siglo XVIII eran auténticos maestros en el humor del patíbulo, y frecuentemente, entretenían a la multitud asistente con un epigrama final mientras le preparaban la horca. Su muerte seguía el requerimiento materno: "acabarás en el patíbulo igual que tu padre, hijo mío" (19).

Un ejemplo más cercano de esta actitud nos lo ofrece la literatura del género negro --Chandler, Hammett....-- y especialmente las adaptaciones cinematográficas de sus obras, realizadas en los años cincuenta en Hollywood por el denominado "CINE NEGRO". En una de ellas "Al Rojo Vivo" ("White Heat), realizada por Raul Walsh en 1949, el protagonista, un gángster encarnado por el actor James Cagney, es un hombre que dirige una organización delictiva y es sucesivamente encarcelado. Aunque está casado, su madre siempre le acompaña y le anima en sus "actividades" ("qué inteligente eres hijo mío"). Hay en

el film una escena muy esclarecedora de la influencia materna en el ganster: cuando está en la cárcel, y sus compañeros le informan en el comedor de su fallecimiento, el protagonista sufre un fortísimo ataque de violencia histérica.

La escena final del film cuando Gagney está acorralado en una factoría de gas y segundos antes de volar por los aires pronuncia riendo, desafiadamente, la frase definitiva, su conciliación del patíbulo: "¡Lo conseguí mamá", la cima del mundo!".

Berne concluye este apartado afirmando que la risa del patíbulo significa que, si el paciente se ríe al explicar una desgracia, y especialmente si los otros miembros del grupo se suman a las carcajadas, esa desgracia es parte de la catástrofe del guión del paciente. Cuando las personas que le rodean se ríen, refuerzan el saldo, aceleran su perdición, y le impiden que se ponga bien. De esta manera el ¡vamos! paterno llega a disfrutarse. (20).

Finalmente, en los análisis de guiones pueden detectarse dos tipos fundamentales de risa: a) de guión y b) sanas. Entre las primeras Berne anota "JE, JE, JE" (risa paterna de madre bruja o padre ogro); "JA, JA, JA" (humor negro o patíbulo); "JI, JI, JI" (niño que va a jugar una mala pasada, pero que acaba siendo la víctima). De las segundas: "JO, JO, JO" (o del Padre protector), "JA, JA, JA" (o "ajá de la intuición del Adulto que ve como ha sido engañado por el Padre y el Niño) y "JUA, JUA", o risa abdominal del adulto o de mera diversión del Niño cuando están libres de todo guión o pueden prescindir momentáneamente del mismo. Para Berne se trataría de la risa espontánea de las personas sanas (21).

5.- TIPOS DE PROTESTA.

Las principales vías de manifestación de protesta son el enojo y el llanto. Para algunos terapeutas estos sentimientos emocionales son más reveladores y reales que la risa. Berne opina sin embargo, que en el noventa por ciento de los casos estas manifestaciones son un fraude o "tímo" (un juego psicológico) cuyo origen está en el Padre. Es en realidad el juego "Ya te tengo, hijo de perra" o "gracias" por darme una excusa para enfadarme" (22).

La persona lleva dentro desde la infancia, una carga de resentimiento a la que de vez en cuando debe "dar salida" para aliviarse. Aunque Freud ya manifestó que ello era inútil (de cuatro a seis horas de metabolismo alterado y algunas horas de insomnio) muchos terapeutas opinan que la expresión de emociones auténticas es algo necesario para lograr una buena "reunión" de grupo.

Es fácil la distinción entre enojo falso y genuino y está representado por las risas o las lágrimas a posteriori. El llanto puede ser también una escenificación dramática en la mayor parte de los casos. La respuesta la darán los demás miembros del grupo. Si se sienten incómodos o compasivos generalmente no es auténtico, pero si al mismo sigue un silencio pidoso, podemos afirmar su autenticidad.

NOTAS CAPITULO VI

- (1) Aparte de numerosos artículos en revistas especializadas, las obras esenciales sobre el Análisis Transaccional son:

BERNE, Eric. "Games people play" The psychology of human relationships. Penguin Books 1.962. (Versión española "Los juegos en que participamos". Javier Vergara Editor. B. Aires 1.988)

- ¿Qué dice Vd. después de decir "Hola"? 1^a Edición original 1.973. Grijalbo. Barcelona 1.986 (catorce edición). Edición original, 1.970.

- Introducción al tratamiento de grupo. Grijalbo. Barcelona 1.985. (2^a Edición). Edición original 1.966.

HARRIS, Thomas. "Yo estoy bien, tu estás bien". Grijalbo. Barcelona. 1.973. (28^a Edición). La edición original es de 1.969).

HARRIS, Amy:

- "Para estar siempre bien". Grijalbo. Barcelona. 1.989.

- (2) Berne, Eric. Qué dice Vd. después de decir Hola? pag. 36-40.
- (3) Ibidem. pag. 38.
- (4) Ibidem. pag. 41.
- (5) Ibidem. pag. 51.

- (6) V. Games people play. pag. 59.
- (7) Ver fragmento de grabación teatral "Doce hombres sin Piedad" producida por TVE (1.971) en Cinta de Video adjunta.
- (8) Qué dice Vd. ... pag 274.
- (9) Ibidem. pag. 275.
- (10) EKMAN, Paul. "Communication through nonverbal behavior: a source of information about an interpersonal relationship" en: Affect, cognition and personality. Edit. s.s. Tomkins y c.e. Izart. Nueva York. Springer. 1.965.
- ARGYLE, M. Bodily communication. Nueva York, International University Press. 1.975.
- (11) BERNE, Eric. Introducción al tratamiento de grupo. Grijalbo. Barcelona. 1.985.
- (12) PEASE, Allan. El lenguaje del cuerpo. (como leer el pensamiento de los otros a través de sus gestos). Paidós. Barcelona. 1.988. V. pag. 38-46.
- (13) PEASE, A. Op. cit. pag. 46.
- (14) MORRIS, Desmond. El hombre al desnudo. Op. cit. pag. 19.
- (15) Introducción al tratamiento ..." Op. cit. pag. 88
- (16) KNAPP, Mark L. La comunicación no verbal (El cuerpo y el entorno) Paidós. Barcelona. 1.982. Pag. 27 y ss.

- (17) Ver el cap. 10 de la obra citada de Knapp titulada "Los efectos de las señales vocales que acompañan a las palabras habladas". Pag. 285-322.
- (18) Introducción ... Op. cit. pag. 246.
- (19) ¿Qué dice Vd... Pag. 221.
- (20) Ibidem. pag. 369.
- (21) Ibidem. pag. 370-371.
- (22) Los juegos en que participamos pag. 83-104.

CAPITULO VII

LAS EMOCIONES Y LA COMUNICACION NO VERBAL

1. - LA COMUNICACION NO VERBAL: DEFINICIONES, CODIGOS Y REFERENTES

La Comunicación no Verbal es un fenómeno de investigación científica con apenas treinta años de historia. Recordemos que el primer tratado formal sobre el tema fue escrito por el psiquiatra norteamericano Jurgen Ruesch y el fotógrafo Weldon Kees en 1.956 (1). A pesar de ello se trata de un sistema de comunicación ancestral en el hombre y que según han demostrado los etólogos (Lorenz, Tin-bergen, Irenäus Eibl-Eibesfeldt, ...) seguidores de la corriente de investigación de Darwin, los animales continúan practicando en sus "relaciones sociales".

A través del sistema de señales no verbales se logra transmitir una cantidad de información más importante de lo que podría parecer. Imaginemos la siguiente escena: Estamos sentados en un parque público leyendo un libro y al levantar la vista observamos a dos hombres que se encuentran a unos metros de nosotros. Podemos ver su aspecto y observar sus movimientos pero no oírlos. Uno de ellos (A) lleva un elegante traje, unos buenos gemelos de oro y fuma un grueso puro. El otro (B) lleva unos sucios y gastados pantalones vaqueros, zapatillas deportivas, barba de varios días y su pelo es largo y descuidado. Parece que mantienen una animada conversación. El individuo A gesticula mucho con las manos, el otro mantiene la mirada baja y las manos a la espalda. Dejamos de leer el libro que tenemos en las manos y comenzamos un proceso deductivo, a realizar suposiciones sobre lo que puede estar pasando en la escena que contemplamos. ¿Estando ante un padre que recrimina a su hijo que no desea seguir sus pasos en la vida?. ¿Sería acaso el director de una empresa que recrimina a un empleado su descuidado aspecto?. ¿Quizás un excéntrico millonario que escucha el informe del Gerente o Presidente de Administración de alguna de sus empresas.

Todas esas suposiciones y otras muchas, podríamos sacar en conclusión de la contemplación de esa escena. Todo ello es comunicación no verbal. Podría parecer que el hombre sólo se comunica mediante la palabra (hablada o escrita) o la representación icónica, pero mientras ese tipo de comunicación tiene lugar un complejo mundo de signos y símbolos no verbales entran en funcionamiento. Incluso podemos llegar a establecer una comunicación sin que intervenga para nada la banda verbal.

El fin básico que perseguimos las personas al comunicarnos es reducir nuestra incertidumbre con respecto a cualquier situación que se nos pueda plantear. Al iniciar una comunicación con otra persona todo lo que ésta nos dice, y también lo que no nos dice, nos da una serie de pistas sobre su personalidad. A partir de ello, mediante inferencias, sacamos una serie de conclusiones que logran reducir nuestro grado de incertidumbre. Las pistas no verbales tienen un bajo grado de consciencia, es decir, nos afectan sin apenas darnos cuenta (*) y por ello vamos por la vida lanzando y recibiendo señales no verbales: olores, vestido, colores, maquillaje, objetos personales, vivienda, posturas, expresión de emociones, etc.

Randall, P. Harrison, profesor e investigador del Departamento de Comunicación de la Universidad de Michigan, en su obra titulada Beyond Words (An Introduction to Non verbal Communication) (2) al tratar de dar una definición de las pistas no verbales las clasifica

(*) Recordemos como según las teorías del Análisis Transaccional del Dr. Berne la comunicación no verbal es esencial en la formación de los estados del EGO (Padre y Niño) y también en las Posiciones Vitales: "YO ESTOY MAL - TU ESTAS BIEN" / "YO ESTOY MAL - TU ESTAS MAL" / "YO ESTOY BIEN - TU ESTAS BIEN".

en conceptos más específicos --símbolos, signos, señales-- afirmando que todos ellos forman parte de un concepto mucho más amplio que conocemos con el nombre de COMUNICACION NO VERBAL. Una cantidad de realidades subyace bajo este nombre. Desde la territorialidad de los animales al protocolo diplomático, del más leve gesto facial al más factuoso de los monumentos arquitectónicos.

Para que este fascinante mundo comunicativo no caiga en un "peligroso batiburrillo" Harrison opina que es necesario definir el objeto. Ello dependerá del uso que vayamos a dar a los conceptos que definamos. ¿Qué entendemos por comunicación?. ¿Puede aplicarse exclusivamente a los seres humanos o también abarcar a la comunicación animal o de objetos?. Aceptamos así la definición propuesta por Harrison que es la siguiente: "Comunicación no verbal es el intercambio de información a través de signos no lingüísticos". Información sería todo aquello cuya manipulación haga crecer o decrecer nuestra incertidumbre. Signo, todo aquello que signifique "algo" para alguien. En la idea de intercambio incluye Harrison lo mismo una comunicación entre dos personas que una emisión de televisión, por ir de lo más íntimo a lo más amplio (3).

La Comunicación no Verbal y la verbal tienen problemas diferentes. Según Paul Watzlawick, la comunicación analógica --no verbal-- posee la semántica, pero no tiene la sintaxis adecuada para la definición, sin ambigüedades, de la naturaleza de un relación. Es decir, el lenguaje no verbal, que es el más directamente relacionado con la realidad porque trabaja con entidades similares al objeto o suceso, necesita entenderse dentro de un contexto (4). Es decir, necesitamos conocer no sólo el código, sino también el referente. El problema es que la estructura del lenguaje --hablado, escrito-- es relativamente estática y sin embargo la estructura de la realidad está en continuo cambio. Lenguaje sería a realidad lo que mapa o territorio, y como la realidad no es igual para todos, tampoco los mapas son iguales.

En casi todas las culturas el hombre se expresa en un idioma y domina una serie de códigos no verbales. Los códigos suelen tener dos clases de reglas: Las reglas sintácticas, que regulan la relación existente entre los elementos del código, y las reglas semánticas que controlan el significado de los elementos del código. Es decir, las reglas del alfabeto se combinan siguiendo unas normas, para producir palabras. Estas a su vez pueden combinarse para producir frases, párrafos, páginas, capítulos, libros, etc.

Los códigos no verbales rara vez tienen una estructura tan complicada como la verbal. Ray L. Birdwhistell (5) ha tratado de crear una gramática llamada KINESISTICA para explicar los movimientos (KINES) de todo el cuerpo humano. Para ello ha ideado un sistema de transcripción de representaciones de todos los movimientos del cuerpo --cabeza, tronco, extremidades-- a base de dibujos que denomina Kinografías (V. Lám. CLVI y CLVII).

En el fondo se trata de una aplicación de las teorías de la lingüística y la fonética a la comunicación no verbal, y desemboca en la construcción de una serie de "oraciones" o series representativas que nos resultan demasiado complejas en su interpretación, y a veces nos recuerdan a los ideogramas, los jeroglíficos egipcios o las representaciones de las culturas precolombinas.

A nuestro juicio el doble intento codificador de Ray L. Birdwhistell únicamente posee un valor "descriptivo", pero no interpretativo ni significativo de las conductas e interacciones humanas.

En definitiva, así como el estudio del lenguaje verbal tiene varios siglos de antigüedad, la ciencia de la Comunicación no Verbal es muy moderna, con lo que sus métodos de investigación son muy primitivos. No siempre resulta acertado intentar aplicar a la Comunicación no

Verbal la metodología de la banda verbal, ya que, como hemos visto, ambas bandas defieren considerablemente en muchos aspectos.

2.- UTILIDAD DE LA COMUNICACION NO VERBAL

Es evidente que en las últimas décadas han surgido un creciente interés, una gran curiosidad por todo lo referente a la Comunicación no Verbal. ¿A qué puede deberse este fenómeno?. El Profesor Felicísimo Valbuena se hacía esta pregunta hace algunos años (6) y opinaba que el hecho se debía a la "creciente desconfianza que, desde hace tiempo se está notando ante la palabra hablada o escrita", ésta ha perdido la fuerza de antaño, su poder casi "mágico" o curativo. Asimismo se observa como en muchos campos del saber y la actividad humana ha surgido un interés por la imagen, por lo "narrativo". Ya lo veíamos en el capítulo anterior al referirnos a que la Comunicación no Verbal es una herramienta básica en manos del terapeuta de grupo que trata de aplicar las técnicas del Análisis Transaccional. (comunicación intra e interpersonal). También en el caso de la Sociología, Diplomacia y las relaciones internacionales para tratar de enfocar y comprender en profundidad las relaciones entre los países y las diferentes culturas. En este sentido las teorías de La proxémica de Edwar T. Hall resultan algo esencial para movernos con soltura dentro de las culturas árabe, japonesa o europea.

Especial importancia y significación tiene la Comunicación no Verbal en su aplicación a la comunicación en las organizaciones. En todas las técnicas de negociación y reunión se señala como el dominio perfecto de las claves no verbales nos puede ahorrar muchas horas de discusiones enconadas. Una mirada, un gesto, una posición en la mesa

de los negociadores, una "postura eco" (*) adoptada por los participantes, etc pueden ser hábilmente aprovechadas por el observador atento para llevar la negociación a "buen puerto", ya que puede permitir un conocimiento aproximado de las intenciones de sus oponentes. También en las relaciones empresariales y comerciales cuando en algunas ocasiones no se quieren dar respuestas concretas y claras, a veces una forma de "paralenguaje", un tono de voz, incluso un tipo de silencio son más reveladores que toda una comunicación escrita o un extenso informe.

El componente no verbal puede tener un gran impacto. De hecho puede influir en las decisiones de los individuos, grupos, y sociedades enteras. Influye en los productos que compramos y los gobernantes que elegimos. Ya decíamos antes que la Comunicación no Verbal opera a niveles muy bajos de consciencia, es decir no nos damos cuenta de que emitimos y recibimos constantemente señales no verbales. Esto nos hace muy vulnerables a los manipuladores profesionales que generalmente sí saben perfectamente lo que se traen entre manos. Ello hace que los investigadores de este terreno se muevan en zonas muy movedizas e inseguras, ya que muchas de sus aseveraciones son a veces intuiciones, y

(*) Según la terminología utilizada por Desmond Morris en Observando al Hombre, esta actitud es la que generalmente adoptan dos o más personas cuando mantienen posturas similares, es decir la misma opinión sobre el tema tratado. Llegan a parecerse tanto que gemeian copia el uno del otro. Se trata de una parte inconsciente de los movimientos del cuerpo. En una discusión los componentes de cada subgrupo tienen a colocarse iguales entre ellos y de forma distinta de los del subgrupo con quien están en desacuerdo. Si existe un juez o moderador debe procurar mantenerse neutral, incluso físicamente, adoptando las posturas de los grupos. (Op. cit. pag. 83-85).

por ello difíciles de probar ante un juez. (*)

En definitiva los comunicadores y periodistas debemos tener como meta el que nuestros mensajes lleguen a su destino con la máxima eficacia posible. Los signos no verbales pueden aumentarla considerablemente, pero hemos de desterrar la errónea concepción de que lo importante es el mensaje, tanto o más que éste es la manera de transmitirlo. Debemos pensar a quién vamos a dirigirnos, como será la atmósfera --formal o relajada--, cómo debemos colocar a nuestro auditorio, e incluso qué color de camisa o corbata será el idóneo para el acto. Es obligado pues que el comunicador profesional tenga un perfecto dominio sobre todos los medios de comunicación no verbal que tenemos a nuestro alcance.

(*) Recientemente se ha celebrado un juicio en Reno (Nevada) acerca de la influencia de una canción del grupo británico de "heavy metal" JUDAS PRIEST en dos suicidios. Ray BELKNAP y James VANCE se pegaron un tiro el 23-XII-1.985. Sus familiares creen que una de las canciones más populares del grupo (Do it, do it: HAZLO, HAZLO) fue la causa de su muerte. La abogada de la CBS Records (Stained Class) rechazó las acusaciones de los denunciantes y negó la existencia de mensajes subliminales en la canción. "Las salas de juicio --explicó-- no son un lugar mágico para tratar de descubrir las capacidades desconocidas de la mente humana, sino un lugar donde se deben presentar pruebas científicas". El juez del caso (Jerry Carr Whithead) firmó en 1.988 una sentencia donde explicaba que la Primera Enmienda de la Constitución no protege a "los emisores de mensajes cuya existencia no es conocida por sus receptores" (A. Montagut. El País. 19-VII-1.990). Hemos descubierto casualmente --en programa de TV producido en 1.986 por la cadena norteamericana CBS y titulado "48 HORAS EN CRACK STREET"-- la utilización de imágenes subliminales en las cabeceras de entrada y salida del programa. Emitido en la serie "Documentos TV" de TVE-1 en 1.988 sus responsables no habían observado este fenómeno. El noventa por ciento de las personas que han visto el segmento de video subliminal que he preparado para ilustrar esta Tesis no tuvieron consciencia de esas imágenes.

3.- FUNCIONES Y CLASIFICACIONES DE LA COMUNICACION NO VERBAL

Al principio del capítulo anterior hicimos una breve alusión a la contradicción como una de las funciones atribuidas a la Comunicación no verbal --en el caso de la mujer que afirmaba que "nadie quería hablar con ella" y cuya causa estaba en las señales de enfado que lanzaba de forma inconsciente--. Bien, Argyle y Ekman y Friesen, son los autores que más han estudiado este tema. Argyle atribuye tres funciones esenciales a la Comunicación no Verbal:

- 1° Comunicar actitudes y emociones interpersonales (dominación, disgusto, agrado).
- 2° Apoyo y Complemento de la comunicación verbal.
- 3° Sustitución de la comunicación verbal (7).

Los experimentos realizados por Argyle con mensajes persuasivos verbales, que emitían señales no verbales de distinta intensidad señalaron que el estilo no verbal tuvo cinco veces más efecto que el contenido verbal. Además, cuando los mensajes verbal y no verbal estaban en conflicto los contenidos verbales eran desatendidos. La explicación de estos resultados se debe probablemente a que la Comunicación no Verbal tiene una base fundamentalmente biológica lo cual, al igual que en los animales, provoca una respuesta emocional inmediata y poderosa. Según Argyle en el comportamiento social humano el canal no verbal se utiliza para negociar las actitudes interpersonales, mientras que el canal verbal se usa preferentemente para transmitir información (8).

Dentro de esta primera función atribuida a la Comunicación no Verbal destaca Argyle el hecho de que la actitud de denominación o superioridad puede manifestarse mediante diferentes señales:

- a) Postura erguida y cabeza alta.
- b) Expresión del rostro no sonriente (arrogante)
- c) Tono de voz alto, fuerte e imperativo.
- d) Aspecto externo: ropa que indica un status superior (uniformes, etc.)
- e) Mirada de "arriba abajo".

Asimismo, la expresión de emociones o estados emotivos aunque, según Argyle no tienden a ser una comunicación explícitamente dirigida a otras personas, sino que representan estados particulares de ánimo, pueden ser percibidas --ira, ansiedad, alegría, depresión-- a través de sus manifestaciones externas. Así un estado de ansiedad puede ser revelado a través del tono de voz, la expresión facial, transpiración, la gesticulación, manipulación de los objetos (adaptadores) o la dirección de la mirada (rápida o huidiza). También la realización de movimientos corporales vagos como tocarse la cara con las manos, pellizcarse la nariz, etc. (autoadaptarse) pueden ser indicios de ansiedad o excitación emotiva. Apretar los puños revela una cierta agresividad; rascarse, incomodidad, y secarse la frente cansancio.

Argyle expone también una serie de técnicas para controlar las situaciones conflictivas, ofrecer una imagen conveniente de autocontrol y "presentación" de sí mismo, y para la simulación de las emociones.

La segunda función de la Comunicación no Verbal, apoyo de la comunicación verbal, se refiere a las señales de puntuación del discurso: ritmo, tono y énfasis. Pero también se trata de las señales gestuales que ilustran el discurso, es decir, los movimientos que le dan ritmo, le acompañan y le dan énfasis. Ekman los denomina Ilustradores (9).

Al mismo tiempo las señales no verbales sincronizan los turnos de conversación haciéndola fluida. Ello se efectúa a través de imperceptibles movimientos de cejas, dirección de la mirada, inclinación de cabeza, etc. La actitud de atención, representada principalmente por el lado de la cabeza, la dirección de la mirada, y los movimientos de las cejas, nos dará también un excelente "feedback" informativo sobre nuestros interlocutores.

La sustitución del lenguaje Verbal es otra de las funciones formuladas por Argyle para la Comunicación no Verbal. Cuando resulta imposible hablar se desarrollan lenguajes gestuales más o menos codificados: ejército, submarinistas, carreteras, sordomudos, técnicos de Radio y TV, etc.

Algunos psiquiatras opinan que algunos síntomas neuróticos de enfermos mentales pueden constituir una cierta forma de Comunicación no verbal que reemplaza a un discurso imposible o fracasado son, en esencia señales de atención, afecto, es decir, "peticiones de socorro", el individuo solicita ayuda.

Paul Ekman y V. Friesen en una serie de trabajos se han ocupado de la Comunicación no Verbal centrándose en la expresión del rostro --especialmente el de los niños-- y también en la demostración del carácter de universalidad de todas las expresiones emocionales del hombre (10). Su clasificación de las categorías y usos de la

comunicación no verbal, no difiere esencialmente de las planteadas por Argyle y son (11):

- 1.- Emblemas.
- 2.- Ilustradores.
- 3.- Reguladores de la conversación.
- 4.- Adaptadores.
- 5.- Exposición de afectos.

Emblemas: serían los gestos capaces de suplir a una palabra o toda una frase. Suelen ser específicos de una cultura, tener intencionalidad comunicativa y generalmente admiten una traducción verbal directa en el diccionario. Desmond Morris los equipara a gestos primarios (mímicos, simbólicos, técnicos, codificados, multisignificantes, alternativos, reliquia, etc.) (12).

Ilustradores: Son toda clase de movimientos que realizamos con manos y brazos y que están ligados directamente al discurso. Sirven para visualizar directamente lo que se está diciendo verbalmente. Pueden repetir, contradecir, enfatizar o aumentar la información de la banda verbal.

Ekman y Friesen dividen los ilustradores en: bastones, batutas, ideógrafos, apunadores, espaciales, kinetógrafos y pictógrafos.

Adaptadores: Se trata de una serie de movimientos que se desarrollan en la niñez con el objeto de satisfacer ciertas necesidades, dominar determinadas emociones o desarrollar contactos sociales.

Generalmente son difíciles de definir y muy especulativos. Se suelen realizar en momentos de tensión aguda o estrés para darnos seguridad y tranquilidad. Desmond Morris los llama "actividades desplazadas" (13).

Hay tres tipos:

- 1° Autodirigidos: o del yo, es cuando manipulamos nuestro propio cuerpo: rascarse, pellizcarse la nariz, tocarse el pelo, etc.
- 2° Heterodirigidos: o dirigidos a otros. Sirven para establecer relaciones sociales, atacar, defendernos, buscar proximidad o lejanía con otras personas.
- 3° Adaptadores de objetos: se trata de pequeñas actividades carentes de lógica que realizamos en momentos de conflicto anterior o frustración. Así, la persona que está esperando una entrevista y abre y cierra el bolso repetidamente o manipula su pulsera. El hecho de fumar incesantemente y golpear repetidamente el cenicero con la punta del cigarrillo. Romper cerillas, fumar en pipa o jugar con las gafas. O bien manipular objetos como llaveros. En el film "El Motín del Caine", Humphrey Bogart (QUEEG), el neurótico capitán del barco, cuando se siente acosado en el Consejo de Guerra, trata de controlar su ansiedad manipulando constantemente unas bolas metálicas.

Otra forma de adaptar objetos es ordenar revistas en casa, también colocar simétricamente los papeles de un discurso segundos antes de hablar en público. Este hecho lo podemos comprobar cotidianamente en las comparecencias de los portavoces oficiales del Gobierno en las ruedas de prensa (Rosa Conde). Incluso el propio Adolfo Hitler cuando

está a punto de comenzar el discurso de proclamación de su victoria en las elecciones (19 de Febrero de 1.933) ante la multitud, y de pie en el estrado, "coloca sus papeles" tratando de aliviar la tensión del momento (14).

4. - EXPOSICIONES DE AFECTOS

Paul Ekman y Wallace Friesen son los autores norteamericanos que, siguiendo los pasos de S. S. Tomkins (15), han estudiado más en profundidad la capacidad comunicativa del rostro humano como medio para conocer la personalidad y las emociones. Opinan que el rostro nos proporciona información sobre los estados emocionales y el resto del cuerpo nos informa de la intensidad de los mismos. Las aportaciones de estos autores y las de otros investigadores (C. Izard) (16), han llevado a la conclusión de que existen los siguientes afectos primarios: sorpresa, miedo, disgusto, cólera, felicidad y tristeza.

Aunque ya hemos analizado en la primera parte de nuestra tesis las características de todas las emociones queremos ahora, únicamente, sintetizar algunos elementos de las seis emociones básicas, para lograr su más rápido reconocimiento:

SORPRESA

- 1.- Se manifiesta en todas las zonas del rostro (frente, boca, ojos).
- 2.- Es la más breve de todas.
- 3.- Puede mezclarse con otras: miedo, alegría, ira.
- 4.- Los ojos se levantan en una derivación de la atención, pero mucho más que en ésta.
- 5.- Aparecen arrugas horizontales en toda la frente.
- 6.- Los ojos se abren y los párpados se contraen.

- 7.- El blanco de los ojos o esclerótica se ve por encima del iris.
- 8.- La mandíbula, por relajación de los músculos, cae, y desaparece la tensión de la boca.
- 9.- El grado de apertura de la boca y los ojos se corresponde con el nivel de sorpresa.
- 10.- Si mantenemos la frente de sorpresa y la cara neutral la emoción significa: duda o pregunta.
- 11.- Si la boca está abierta, las cejas levantadas y el resto de la cara neutral se trataría de una sorpresa "aturdida o atontada" (borracho).
- 12.- Si manifestamos sorpresa y al mismo tiempo movemos la cabeza, indicamos duda, incredulidad o escepticismo.

MIEDO

- 1.- Las cejas se contraen y levantan al mismo tiempo.
- 2.- Se junta el entrecejo.
- 3.- Aparecen arrugas en el centro de la frente.
- 4.- Los ojos se abren desmesuradamente.
- 5.- El párpado superior está levantado pero el inferior está tenso y alzado.

- 6.- La boca se abre, pero los labios están tensos o ligeramente contraídos hacia atrás.
- 7.- Si la emoción solo se manifiesta en la boca, se trata de una preocupación o aprensión momentánea.
- 8.- Generalmente va acompañado de sudor frío, palidez y temblores.
- 9.- Si se expresa únicamente con los ojos se trata de un miedo fingido.
- 10.- Suele tener una graduación que se extiende desde la preocupación al terror.
- 11.- Se trata de una emoción breve y puede desembocar en alegría o tristeza.

DISGUSTO

- 1.- Se manifiesta levantando el labio superior y el inferior que es empujado por este hacia arriba.
- 2.- La nariz se arruga (algo "huele mal").
- 3.- Las mejillas se levantan (nos "retiramos").
- 4.- Se tiende a cerrar los párpados y aparecen líneas debajo del párpado inferior.
- 5.- Se vuelve el rostro ligeramente hacia un lado (no deseamos "verlo").

6.- Las cejas se bajan empujando levemente el párpado superior.

COLERA

- 1.- Se acelera la circulación sanguínea y la respiración.
- 2.- El rostro se pone "rojo" o "pálido".
- 3.- Las ventanas de la nariz se dilatan y tiemblan.
- 4.- El cerebro excitado otorga fuerza a los músculos y energía.
- 5.- La boca puede mantenerse cerrada con los labios apretados o bien abierta tensa y cuadrangular como si se apretara.
- 6.- Las cejas están bajas y contraídas al mismo tiempo.
- 7.- Aparecen líneas verticales entre las cejas o pliegue de la agresión.
- 8.- La mirada es dura y los ojos pueden aparecer prominentes.
- 9.- Las pupilas pueden estar dilatadas o contraídas.
- 10.- El cuerpo está erguido y a veces se enseñan los dientes.

FELICIDAD

- 1.- Los ojos están brillantes y el color de la cara se aviva.

- 2.- Las comisuras de los labios se dirigen hacia atrás y hacia arriba.
- 3.- La cara se ensancha y las mejillas están levantadas.
- 4.- La boca puede estar abierta o no, con o sin exposición de los dientes.
- 5.- Aparecen arrugas debajo del párpado inferior.
- 6.- Las "patas de gallo" van hacia afuera desde el ángulo externo del ojo.
- 7.- La alegría extrema puede provocar una secreción de lágrimas.
- 8.- Si la felicidad se transforma en risa los orificios orbiculares se cierran por la acción de los músculos palpebrales.

TRISTEZA

- 1.- Las comisuras de los labios van hacia abajo.
- 2.- Los ángulos interiores de la cejas van hacia arriba.
- 3.- Las cejas forman un triángulo.
- 4.- El surco nasolabial se suele manifestar con claridad.
(V. Lám. CXXXII-A)

Ekman y Friesen son de la opinión de que las reglas de exposición de afectos son aprendidas socialmente y prescriben diferentes procedimientos para el manejo de los afectos según las situaciones sociales. Existen cuatro reglas fundamentales: desintensificar, superintensificar, neutralizar y enmascarar, las claves de apariencia de las distintas emociones.

Con respecto al enmascaramiento o fingimiento facial debemos anotar que si bien es cierto que muchas personas tienen una gran destreza y son consumados actores para ello, también hay procedimientos para desenmascararlos.

Generalmente la persona que miente o finge, controla su expresión facial, pero no es capaz de hacerlo "de repente", es decir, cuándo debe empezar, cuándo debe terminar y cuánto tiempo debe durar su "representación". Ello puede provocar una expresión "helada", inmóvil o fija. Sin embargo hay otras señales muy significativas que delatan al mentiroso: movimientos nerviosos y crispados, escasez de "ilustraciones", el tono de voz agudo y lento, la mirada huidiza, determinados movimientos de piernas en "tijera", pasarse la lengua por los labios, etc. Es decir, el individuo que generalmente tiene más destreza en "controlar" su rostro desatiende, sin embargo, el resto de su cuerpo. Eso le delata.

Algunos testigos de juicios pueden ser rechazados por abogados o jueces por este motivo.

5.- LA UNIVERSALIDAD DE LA EXPRESION DE LAS EMOCIONES.

En el capítulo III de esta tesis hemos abordado algunas conclusiones de Darwin referentes a la universalidad e uniformidad de las expresiones emocionales. Los darwinianos han tratado de corroborar las hipótesis planteadas por el antropólogo británico hace más de cien años. En este sentido S. S. Tomkins, que ya planteó el estudio del rostro como sistema, idóneo para el examen de la personalidad y las emociones, señaló que los observadores podían alcanzar un alto grado de acuerdo al juzgar emociones si las expresiones se seleccionaban cuidadosamente para exhibir lo que él consideraba afectos faciales innatos (17). Este autor influyó especialmente en Paul Ekman e Izard que profundizaron en los primeros estudios transculturales sobre la expresión facial. Ya nos hemos referido también al libro editado por Ekman --Darwin and facial expression-- donde Charlesworth y Krentzer efectúan una revisión sobre la expresión facial en niños y muchachos; Chevalier Skolnikoff lo hace sobre la de los primates no humanos y Ekman acerca de la expresión facial a través de las diferentes culturas.

Sobre el problema de la universalidad de las expresiones P. Ekman en colaboración con Harrieh Oster ha realizado una revisión de estos estudios en un artículo publicado en 1.979 con el título: Expresiones faciales de la emoción (18). Los autores recogen las recientes aportaciones de estudios transculturales, evolutivos, los avances metodológicos acerca de la medición del rostro y asimismo la influencia de la retroalimentación y de los correlatos neurológicos de la expresión facial.

Ekman y Oster resumen los datos observados acerca de los estudios sobre la Universalidad:

1.- Observadores de distintas culturas denominan de la misma forma ciertas expresiones faciales. Ekman ya rebatió las tesis acerca de la existencia de diferencias transculturales en el juicio de los observadores de expresiones faciales aisladas afirmando que sus resultados eran ambiguos (19). Prueba sus tesis utilizando criterios empírico descriptivos al mostrar fotografías representativas a observadores que debían de elegir de una lista de términos relacionados con la emoción aquel que mejor describiera cada expresión. Parece ser, según los autores, que la mayoría de los observadores de cada cultura --literarias o no literarias-- interpretaron las expresiones faciales como portadores de las mismas emociones.

Los autores, a pesar de sus evidencias, consideraban que algunos podrían argumentar que las expresiones faciales de la emoción son señales variables culturalmente y que la coincidencia de los juicios se puede atribuir a una experiencia común de aprendizaje. Es decir, la exposición de estas representaciones emocionales a través de los medios de comunicación enseñaría a la gente de cada cultura concreta cómo denominar a las expresiones faciales. Este tesis fue rebatida por estudios realizados en culturas aisladas, preliterarias y no expuestas a los medios de comunicación --La "Fore del Sur" en Papua y la "Dani" en Irán--. Estas culturas escogían para una emoción determinada la misma expresión facial que los miembros de culturas literatas.

Algunos estudios como el de Mead (20) señalan que las investigaciones transculturales de las expresiones faciales mostradas no eran genuinas, sino que eran "poses" preparadas de sujetos especialmente instruidos para exhibir una emoción determinada o para mover unos músculos concretos.

2.- Miembros de diferentes culturas muestran las mismas expresiones faciales cuando experimentan la misma emoción a no ser que interfirieran normas expresivas específicas de cada cultura. Ello ha sido experimentado en base a mediciones de la actividad de los músculos faciales. Así, idénticos movimientos eran experimentados por miembros de una cultura preliteraria de Nueva Guinea que otras literarias. Idénticas acciones realizaban sujetos americanos y japoneses al contemplar un film que producía estrés u otro de carácter neutro. Sin embargo, los japoneses sonreían más y mostraban un autocontrol de la expresión facial si estaba presente una persona de más autoridad (21) (*).

Ekman y Oster, en su trabajo de revisión acerca de las emociones plantean también una serie de preguntas e interrogantes que no están suficientemente resueltas todavía:

1.- ¿Cuántas emociones tienen una expresión facial universal? A las ya señaladas en los anteriores trabajos de Ekman --Ira, desagrado, alegría, tristeza, miedo, sorpresa--. Izard (22) en su trabajo sobre la revisión de las teorías de las emociones añadió el "interés" y la "vergüenza" (23), pero parece ser que la posición de la cabeza, y no la expresión del rostro, era lo que proporcionaba indicios para el reconocimiento de esas emociones. Ekman se reafirma en que únicamente se da una evidencia clara de la universalidad en las expresiones de alegría, ira, desagrado, tristeza y la mezcla de miedo/sorpresa.

(*) Sobre una emoción Japonesa muy característica: AMAE (dependencia); puede consultarse A Japanese Emotion: Amae de H. Morsbach y W. I. Tyler; en The Social Construction of Emotions. Ed. Rom. Harre. Oxford. 1.986. Pag. 288-306.

2.- ¿Cuántas expresiones universales pueden distinguirse para cualquier emoción?

3.- ¿Hay grandes diferencias culturales en la expresión facial?

Ekman opina que no está suficientemente investigado este tema, pero no obstante atribuye las diferencias expresivas existentes a los distintos contextos y situaciones donde se desarrolla la interacción social. Es decir, las normas expresivas --sonrisa, simulación, etc.-- pueden variar probablemente, en algunas culturas pero ello se debe al aprendizaje social.

4.- ¿Cuáles son los orígenes filogenéticos y/u ontogenéticos de la expresión facial? ¿Por qué se activan determinados músculos faciales en expresiones emocionales concretas? ¿Por qué se elevan las comisuras de los labios en estados de felicidad y descienden en la tristeza y no al revés?. Se supone que son señales especializadas innatas, programadas (Darwin, Eibesfeldt, Redican, Tomkins). Otros autores (Allport, Pieper) opinan que las expresiones faciales de los adultos derivan ontogenéticamente del aprendizaje constante de la especie y de las respuestas biológicamente adaptativas del recién nacido: movimientos sensoriales, respuestas de defensa y orientación, llanto, succión, etc. (24).

Ekman opina que los estudios con niños ciegos de nacimiento (Eibesfeldt - Charlesworth y Kreuzer) corroboran las tesis de que la imitación directa no es necesaria para el desarrollo de la sonrisa y el llanto. No sucede lo mismo en las descripciones de otras emociones --sorpresa, ira-- cuyos resultados son mucho más ambiguos, vagos e imprecisos, ya que no está claro que los niños invidentes muestren una expresividad facial menor que los videntes (25).

El investigador español F. Valle-Inclán, (Universidad de Murcia y Santiago) en una serie de polémicos artículos (26) ha tratado de rebatir los planteamientos de Ekman y Oster, especialmente en lo referente a sus tesis acerca de las pruebas existentes sobre el carácter innato o no de las expresiones faciales. Asimismo pone en duda que el número de expresiones emocionales universales sean las seis anotadas por P. Ekman y H. Oster. Para ello se apoya en otros autores --especialmente en C. Izard-- que han defendido mayor número de emociones innatas. Valle Inclán afirma textualmente "en realidad lo que el trabajo de Ekman y Friesen demuestra es lo difícil que es identificar emociones en caras que no nos son familiares" y añade: "La única conclusión de los trabajos existentes es que la expresión de la alegría (risa y sonrisa) es estable culturalmente". Es decir, solo existen dos patrones de expresión facial: uno para emociones positivas (agradables), y otro para emociones negativas (desagradables), dentro de las cuales se darían diferencias culturales (26).

Valle concluye que quizás existan patrones de expresión facial para diferentes estados emocionales negativos, y los datos de G. E. Schwartz apuntan en ese sentido, pero tales patrones no se identifican a simple vista sino mediante EMG (Eletromiograma). De confirmarse estos datos en otros países y culturas, la retroalimentación facial podría incluirse como mecanismo "fino" dentro del mecanismo emocional (27).

6.- PARALENGUAJE.

Los sonidos que emitimos, las características físicas de la voz humana --intensidad, tono, timbre, resonancia, espectro...-- pueden jugar un importante papel en la comunicación no verbal. El código que utiliza estas características para producir mensajes se conoce con el nombre de paralenguaje (29). Albert Mehrabian en su libro Silent Messages demostró que no solamente el rostro es el más eficaz sistema de expresión de emociones, sino que, en ocasiones, las señales vocales pueden ir más allá del significado de las palabras que utilizamos. En un célebre experimento, donde se mezclaban contenidos verbales, señales vocales y expresiones faciales, Mehrabian concluyó: En la comunicación de sentimientos las palabras sólo contaron alrededor de un 7% de impacto. Las señales vocales un 38% de efecto, y las expresiones faciales contribuyeron en un elevado porcentaje del 55% (30). Es decir, nosotros podemos decir con palabras si somos o no somos felices, pero nuestras voces y nuestras caras nos "delatan".

Paralenguaje es un término acuñado en 1.958 por George Trager (31) y se refiere no a lo que se dice verbalmente sino a cómo se dice. Tiene que ver pues, con el espectro no verbal de las señales vocales y que son ajenas a su significado (pausas, ruidos, intensidad, tono, extensión, etc.).

Si tenemos por ejemplo la frase: "estás enfermo", según el tono o melodía que demos al pronunciarla su significado variará esencialmente. Si decimos simplemente: "estás enfermo", sin acentuar ninguna palabra significará una evaluación o afirmación sobre alguien. Pero si acentuamos la frase en forma de pregunta puede indicar sorpresa interrogante. Asimismo si damos un tono despectivo a la palabra "enfermo" estamos valorando negativamente a esa persona.

El profesor Felicísimo Valbuena ha comentado la célebre y breve escena del film de Hitchcock Con la muerte en los talones cuando el protagonista --Cary Grant-- abandona la habitación del hotel donde está cautivo y se introduce por la ventana en otra donde una mujer madura, al notar la intrusión, grita "¡Deténgase!". Pero al comprobar que se trata de un hombre atractivo lanza un mensaje totalmente distinto, aunque usando la misma palabra deténgase. En este caso la variación en el tono, volumen y extensión de la palabra convierte el mensaje de admonición o aviso en invitación sexual. (Ver segmento de Cinta de Video).(*)

En idéntico sentido Mark Knapp anota como el Portavoz de la Administración Nixon (Mc Closkey) podía manipular su voz para comunicar gran diversidad de mensajes:

"Mc Closkey puede decir de tres maneras distintas la siguiente frase: "Yo preferiría no hacer especulaciones". Si lo dice sin énfasis, significa que el departamento tiene una seguridad absoluta; si carga el acento en "yo", significa en realidad "Yo preferiría no hacerlas, pero usted sí que puede, y con cierta seguridad"; por último, si el acento recae en "especulaciones", ello quiere decir que el supuesto del que pregunta probablemente es falso (32).

(*) VALBUENA, Felicísimo. La Comunicación y sus clases: Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana. Edelvives. Zaragoza. 1.979. Pag. 254.

6.1.- Estados emocionales e identificación de personalidad.

Entre los diversos aspectos que han atraído la atención de los investigadores están las posibilidades del paralenguaje como señales e indicios de diversos estados emocionales, fundamentalmente del estrés, y también como fuente indicadora de que una persona puede estar mintiendo. Allan Bell ideó un aparato capaz de analizar la voz humana y averiguar si el sujeto dice la verdad. A diferencia del polígrafo --detector de mentiras-- no es necesario conectar electrodos en el cuerpo de la persona, sino que este aparato es capaz de analizar cintas magnéticas, emisiones de televisión y conversaciones telefónicas. El aparato se llama evaluador de tensión psíquica y es capaz de medir ciertos temblores de la voz que el oído humano es incapaz de percibir. La voz produce un temblor de 8 a 14 ciclos por segundo. Cuando una persona dice la verdad, los músculos reguladores de la voz están totalmente relajados produciendo un patrón sonoro característico, no obstante, al mentir el esfuerzo ocasiona tensión y ese patrón se altera. Parece que no tenemos ningún control sobre todo este proceso.

Bell ha probado su máquina en determinados programas de televisión al pedir a varios participantes que simularan ser una misma persona. Un jurado debía averiguar cual de ellos estaba mintiendo. Bell asegura que el aparato acertó en el 95% de los casos. Este sistema fue también utilizado en las célebres declaraciones de John Dean y John Mitchell en el caso "Watergate". Concretamente Mitchell mostró tensión al afirmar que el presidente Nixon ignoraba el robo en la sede del partido demócrata y las maniobras de encubrimiento. Los hechos demostraron que éste se había "equivocado" (33).

Parece ser que los recién nacidos son capaces de emitir miles de sonidos distintos y bien definidos, pero a los seis meses su gama sonora suele limitarse a los mensajes procedentes de su lengua materna. Las cualidades y componentes de la voz se hacen estables a

partir de la adolescencia. Ello, nos permite distinguir con claridad a un hablante de otro y también hacer una serie de inferencias sobre su edad, status social, vitalidad y capacidad de respuesta.

Josef Albers (1.888-1.976) artista, profesor y teórico --junto a Gropius y Mies Van der Rohe-- del movimiento artístico alemán Bahaus (1.923-33) en su libro La interacción del color afirma: "Nuestra memoria auditiva es mucho mayor que la visual... es imposible recordar los diferentes colores. La memoria visual es muy pobre en relación con la auditiva. Podemos repetir una melodía ejecutada solamente una o dos veces" (34).

Mis experiencias personales corroboran las tesis de Albers acerca de la enorme capacidad de nuestra memoria auditiva. Me referiré a dos de ellas.

Hace pocos años paseaba con mi familia por una céntrica calle de Madrid, cuando oí repetidamente que alguien pronunciaba mi nombre en voz alta. Me volví en seguida en la dirección de donde procedían las voces, pero en primera instancia no fui capaz de reconocer a la persona que me llamaba. A los pocos segundos me di cuenta de quién era. Se trataba de Pedro, un compañero de estudios al que no había visto desde que ambos teníamos veinte años. Habían pasado otros veinte años y esa persona había cambiado físicamente lo suficiente --había perdido la mitad de su peso-- para no ser reconocida a cierta distancia. Su voz, naturalmente, no había cambiado y fue la señal que me dió la pista sobre su personalidad.

En otra ocasión, una noche me encontraba en mi puesto de trabajo --Jefe de Emisiones de Televisión Española-- y emitíamos un film Toro Salvaje cuando, de repente, un telespectador llamó por teléfono para informarme que el color de determinadas secuencias del film que estábamos dando no era correcto --debería ser sepia en vez de azulado-- . A

los pocos segundos identifiqué al anónimo telespectador. Se trataba de un conocido realizador de programas dramáticos con el que había trabajado en pasadas épocas. El no sabía quién era la persona que estaba al otro lado del hilo telefónico; sin embargo, pude descubrir en seguida de quién se trataba y se lo dije. El no podía dar crédito a sus oídos. "¿Cómo es posible?" afirmó con estupefacción.

El paralenguaje, nuevamente, fue decisivo en la identificación de una personalidad. Gracias a él somos capaces de memorizar miles de diferentes voces y matices. Las dificultades están, únicamente, en que las voces de los hijos se parecen a las de los padres, y que muchas personas tienen tonos de voz muy semejantes.

6.2. - Ritmo. Melodía. Tono.

Dentro del paralenguaje, el ritmo, la melodía y el tono del habla se enmarcan entre las "cualidades" del mismo señaladas por Trager.

Vera F. Birkendihl refiere en su obra "Las señales del cuerpo y lo que significan" como se encontraba una noche en un hotel del El Cairo y a las cuatro de la mañana escuchó a gente que corría por los pasillos y golpeaba las puertas diciendo ¡An-Naar! ¡An-Naar!... aunque no era capaz de entender el significado de esa palabra reaccionó por su entonación, es decir el tono de urgencia y la velocidad atropellada lo interpretó como una señal comunicativa de pánico. Al rechazar otro tipo de interpretaciones abrió la puerta de la habitación del hotel y comprobó que estaba ardiendo (35).

La melodía o tono del lenguaje define el modo y manera con que elevamos y bajamos la voz. Todos poseemos una melodía o tono --alto o bajo--. Generalmente en las afirmaciones terminamos con una disminución del tono y en las preguntas terminamos con un aumento del mismo.

El ritmo del lenguaje apenas tiene valor de información, aunque llama la atención si no corresponde a nuestras expectativas, mientras que la melodía del lenguaje contiene numerosas unidades de información tanto en el plano de contenido como en el plano de relación (36).

Imaginemos un ejemplo. Supongamos que estamos esperando la llegada de un operario a casa --un técnico electricista-- al que no conocemos. Su presencia, relaciones y actitud puede manifestarse a través de la melodía y tono que demos a nuestras palabras:

- 1.- Es usted el electricista.
- 2.- ¿Es usted el electricista?
- 3.- ¿Es usted el electricista que vino ayer..?
- 4.- (En tono de enfado y tras comprobar que falta el cenicero de plata del hall) "Fué el electricista el último que utilizó el cenicero de la entrada.."
- 5.- (satisfecho) "Sin ese electricista que vino ayer no había podido terminar mi trabajo en el ordenador".

En el primer caso se trata simplemente de una afirmación, ya que hemos reconocido al operario y recalcamos la palabra usted.

En el segundo caso al acentuar la palabra electricista estamos indagando su auténtica personalidad.

En el tercer caso elevamos el tono de "electricista" para indicar que continuamos hablando.

En el cuarto supuesto enviamos una señal en el plano de relación al "acusar" al electricista de una posible desaparición de un objeto.

En el último caso hay un plano de relación o evaluación positiva o de agradecimiento.

Sí aprendemos a escuchar la melodía y el tono del lenguaje, especialmente en las llamadas telefónicas, podremos ahorrarnos mucho tiempo ya que obtendremos gran cantidad de informaciones que no pueden ser obtenidas por la banda gestual o facial. La entonación nos dirá seguramente, mucho más de lo que nuestro interlocutor quiere o pensaba decirnos. Los invidentes son auténticos maestros del arte de la interpretación que les llega por el canal auditivo.

6.3.- Velocidad o tempo: El efecto Pygmalión.

La velocidad es otra cualidad del lenguaje, y tiene que ver con el "status social" y la información que tenemos acerca del tema que estamos tratando.

Algunas personalidades fuertes, autoritarias o muy seguras de sí mismo hablan como ametralladoras y tienden a comerse algunas sílabas. El actor James Cagney en el film de Billy Wilder "Uno, dos, tres" (1.961) donde encarna un alto ejecutivo de Coca Cola en Berlín resulta un ejemplo muy significativo de hablar como lo haría una auténtica ametralladora. En la política española Manuel Fraba Iribarne es otro ejemplo de dinamismo por su altísima velocidad del habla. Se dice, a veces, que la mente de estas personas va mucho más deprisa que su expresión verbal.

La velocidad del habla parece ser que está en los idiomas indoeuropeos entre 200 y 500 sílabas minuto.

Menos de doscientas sílabas se considera un habla relativamente lenta; alrededor de 350 sílabas minuto (unas 150 palabras) se considera un habla normal, y más de 500 sílabas se cree es un habla rápida (37).

V. F. Birkenbihl opina que las personas hablamos a una velocidad determinada según las circunstancias:

- 1^o) Las velocidades son altas (500 sílabas por minuto) especialmente cuando la persona utiliza frases de uso frecuente, familiar o clichés. Es decir, el ejercicio incrementa la velocidad. Cuando repetimos constantemente las mismas frases tendemos a decírlas con gran rapidez.
- 2^o) Si nos sentimos cohibidos e inseguros sobre un tema tendemos a hablar con lentitud.
- 3^o) Cuanto más desconocidas sean las informaciones que debemos comunicar a nuestro auditorio tanto más despacio debemos presentar el material.

El segundo aspecto, la inseguridad en el habla, ha sido puesto de manifiesto por el sociólogo de la Universidad de Harvard Robert Rosenthal para formular su denominado Efecto Pigmalión. Es decir, la fuerza de las expectativas que tenemos o esperamos de otras personas es tan grande que ello puede influenciar en su actitud. Las personas lentas y vacilantes reaccionan muy sensiblemente a las señales del lenguaje corporal de "impaciencia" ("¡Vamos! ¡Por favor, termine!" se le dice a través de la banda de comunicación no verbal). Ello hace que se incremente su inseguridad y se vuelvan todavía más lentas. Así, un hombre inseguro, de habla vacilante y lento, puede, que verbalmente diga que se alegra de conocernos o volvernos a ver, mientras que sus claves no verbales (paralenguaje, gesto, expresión facial...) no

envíen ninguna señal de alegría. Es decir, la inseguridad lleva con frecuencia a la incongruencia entre la banda verbal y la banda no verbal que, sin embargo, puede interpretarse equivocadamente (38).

Lo expuesto arriba hace que en muchas ocasiones los hombres tímidos y apocados den la impresión de arrogantes. Este es en esencia, el denominado "Efecto Pygmalión" (*) que al igual que el célebre artista chipriota, desea transformar a las personas según la imagen que tenemos de ellas. En el fondo se trata de un círculo vicioso en el que las señales de enemistad de uno de los comunicantes robustecen en el otro las suyas de inseguridad y viceversa. Todo este proceso está basado en el 95% de los casos en señales procedentes de la comunicación no verbal.

Este tipo de profecía o "predicción negativa" sobre los individuos puede observarse, algunas veces, en el campo educativo. Algunos alumnos inseguros o acomplejados pueden dar la sensación al profesor de "tontos", lo que únicamente sería un bloqueo del pensamiento o "niebla psicológica". Rosenthal opina que el profesor tiende a elogiar e interactuar más a los alumnos de los que tiene un mejor concepto y por el contrario olvida y critica a los alumnos considerados como "mañosos".

(*) PYGMALION fue el escultor chipriota que, no encontrando la mujer ideal decidió crearla él mismo en una estatua de marfil. Fue tal su perfección que se enamoró de ella. Venus, enternecida, decidió transformar a Galatea en un ser vivo. La estatua cobró vida cuando Pígalión la besó en los labios. Bernard Shaw escribió una obra dramática con este mismo título. El mito aparece por vez primera en La Metamorfosis de Ovidio.

6.4 - Volumen y Claridad.

Se trata de una cualidad de la voz que permite controlar el significado de las palabras y subrayar algunas de ellas. Se trata también de un excelente indicador de la intensidad de las emociones. Es decir, las personas fuertes, agresivas y enérgicas suelen hablar más fuerte. Generalmente hay dos tipos de situaciones en que usamos un volumen alto de nuestra voz:

- A) Para lograr un fin u objetivo determinado, es decir, cuando nos comprometemos con algo: situación, ideas, pasiones, etc.

- B) Cuando nos encontramos en una situación de amenaza o peligro. Lo usamos como sistema de alarma o para amedrentar a nuestros potenciales enemigos. La persona miedosa, insegura o con estrés puede levantar la voz o gritar como barrera o medio defensivo.

Birkenbihl atribuye el hecho de que algunas personas hablen siempre ininteligiblemente a que, al igual que las que escriben de forma ilegible, no desean que se las entienda. Aunque también podría hablarse de una serie de carencias o razones hereditarias, no obstante las investigaciones no son demasiado concluyentes. Ahora bien, cuando hablamos solo de forma ininteligible algunas veces, puede atribuirse a:

- A) Una señal evidente, de que lo que se comunica resulta penoso para el sujeto. Es el caso de los niños que "sorprendidos en falta", mascullan las palabras y enmascaran así una respuesta delatora.

- B) O también un indicio de inseguridad sobre el tema del que se está tratando. Así pues, cuando más seguro estamos de un tema, o bien cuantos menos sentimientos negativos tengamos

sobre el mismo, tanto más clara y segura deberá ser nuestra pronunciación de las palabras aisladas (39).

6.5.- Expresiones vocales y juicios sobre emoción.

Las señales vocales pueden, por sí solas, proporcionar una excelente información sobre los estados emocionales de los sujetos. Ya en 1.961 J. A. Starweather resumió una serie de investigaciones que trataban de sistematizar la relación entre voz y juicios sobre la emoción que representaba: "Los estudios sobre el habla libre de contenido indican que la voz por sí sola puede producir información acerca del hablante. Los jueces coinciden, lo mismo cuando se les pide que identifiquen la emoción que se expresa como cuando se les pide información sobre la intensidad del sentimiento expresado. Parece que los juicios dependen de importantes cambios en el tono, la velocidad, el volumen y otras características físicas de la voz" (40).

Aunque el problema de la valoración de los "jueces" estaban en relación con su experiencia sobre el tema, Davitz, unos años más tarde, corroboró los asertos de Starwather en el sentido de que los estados emocionales pueden ser comunicados de un modo preciso mediante la expresión vocal (41).

En estos experimentos, para tratar de eliminar la distorsión o filtración de las informaciones verbales (lingüísticas) se usaron palabras "neutras", "no significativas" o se filtró electrónicamente el contenido verbal para así tratar de "enmascarar" el contenido verbal de las emociones expresadas.

Mark L. Knapp opina que los diversos estudios muestran grandes diferencias en el acierto de los juicios sobre expresiones emocionales vocales según el tipo de emociones sometidas a experimentación. Un estudio descubre que la cólera fue identificada en el 63% de los

casos, mientras que el orgullo solo fue correctamente acertado en el 20 por ciento. Otro trabajo halló que la alegría y el odio eran muy fáciles de reconocer, mientras que la vergüenza y el amor fueron de muy difícil reconocimiento. A veces hay errores en los juicios: el temor se confunde con la agitación nerviosa, el amor con la tristeza, y el orgullo con la satisfacción (42).

Knapp concluye que el contexto cotidiano es siempre muy diferente al del laboratorio. La banda verbal y gestual --cuando son perceptibles-- influyen en la interpretación correcta de toda emoción. A continuación reproducimos un excelente cuadro que desarrolló J. R. Davitz en su obra y que representa un enunciado de señales vocales principales asociadas a diversas expresiones emocionales. Fue usado para averiguar el conocimiento de las características vocales de los sujetos sometidos al test. Se trata de un modo de enfocar un Diccionario de señales vocales de la emoción. La única precisión que podríamos realizar a Davitz es que algunas de las expresiones emocionales manejadas --aburrimiento, jovialidad, impaciencia, satisfacción-- no son consideradas como "standar" o universales dentro de las taxonomías y clasificaciones generalmente aceptadas. Si bien es cierto también que el "paralenguaje" tiene variantes de la emoción que le son propias y tampoco es capaz de expresar alguna de las fundamentales (sorpresa).

Características de las expresiones vocales contenidas en el test de la sensibilidad emocional de J. E. DARVIZ (43)

ESTADO AFECTIVO	VOLUMEN	TONO	TIMBRE	VELOCIDAD	INFECCION	RITMO	EXTENSION
Afecto	Suave	Grave	Resonante	Lenta	Firme y ligeramente hacia arriba	Regular	Ligada
Cólera	Alto	Agudo	Brillante	Rápida	Irregular hacia arriba y hacia abajo	Irregular	Entrecortada
Aburrimiento	Moderado a bajo	Moderado a grave	Moderadamente resonante	Moderadamente lenta	Monótona o gradualmente desfalleciente		Algo ligada
Jorjialidad	Moderadamente alto	Moderadamente agudo	Moderadamente brillante	Moderadamente rápida	Hacia arriba y hacia abajo; sobre todo hacia arriba	Regular	
Japacencia	Normal	Normal a no-derivante agudo	Moderadamente brillante	Moderadamente rápida	Ligeramente hacia arriba		Algo entrecortada
Alegría	Alto	Agudo	Moderadamente brillante	Rápida	Hacia arriba	Regular	
Tristeza	Suave	Grave	Resonante	Lenta	Hacia abajo	Irregular	Ligada
Satisfacción	Normal	Normal	Algo resonante	Normal	Ligeramente hacia arriba	Regular	Algo ligada

6.6 - Paralenguaje y Persuasión.

C. Woolbert, uno de los pioneros en la influencia de las señales vocales en la retención y persuasión de los auditorios observó que las grandes variaciones de velocidad, fuerza, tono y calidad de la voz producían una gran retención en la audiencia en comparación con la poca que producía una voz monótona (44).

Ese sistema del cambio de tono para lograr una mayor retención y aprendizaje es usado también en el método búlgaro de superaprendizaje creado por el Dr. Lozanov y que se aplica esencialmente a los idiomas. Los búlgaros descubrieron que para mantener centrada la atención es útil variar el tono de la voz, según se pasa un ciclo de información tras otro. Ellos utilizan tres tonos de voz: "la voz normal de la conversación, el susurro suave, y la voz sonora e imperativa. La repiten una y otra vez" (45). La entonación de la voz utilizada para cada frase no tiene relación alguna con el significado de las palabras a aprender. Es decir, el elemento "sorpresa" de las extrañas combinaciones de tono y contenido ayuda a romper la monotonía del ritmo constante. Las entonaciones pueden tener también un efecto psicoterapéutico. Este método se complementa con la escucha simultánea de un fondo musical --generalmente de autores barrocos: Bach, Vivaldi-- de unos sesenta compases por minuto, es decir movimientos "largos" que logran sincronizar los latidos del corazón con la actividad mental.

Existen buen número de estudios sobre la persuasión que sugieren que la percepción de la credibilidad que tiene un hablante puede afectar profundamente al efecto persuasivo (46).

Puesto que la credibilidad se obtiene a base de tres ingredientes esenciales: competencia, fiabilidad y dinamismo, es evidente que la velocidad al hablar debe aumentar la credibilidad y por tanto el hablar

con rapidez tendrá más efecto persuasivo en el cambio de actitudes que el hecho de hacerlo con lentitud. (*)

6.7.- Pausas y Silencios.

El silencio y las pausas son "segregadoras vocales" que se puede usar o bien como elemento retórico para dar énfasis a un discurso, reflexionar, regular la conversación, o imponerse por la naturaleza del entorno. Según Jensen (47) las funciones del silencio incluyen:

- 1.- Puntuación o acentuación sobre ciertas palabras, ideas o contenidos.
- 2.- Evaluación o juicio sobre el comportamiento ajeno (acuerdo, desacuerdo, ataque...)

(*) Los principales estudios acerca de la persuasión, y especialmente de las condiciones que deben reunir los mensajes para su aceptación por las grandes audiencias se deben al denominado "Grupo de Yale" (Carl I. Hovland y sus colaboradores). Sus publicaciones esenciales son:

HOVLAND, Carl I.; JANIS, Irving L. y KELLEY, Harold H.: Communication and Persuasion. Psychological Studies of Opinion Change. New Haven. Yale University Press, 1.970. (12ª Edición). (La 1ª edición es de 1.953).

- Y otros: The Order of Presentation in Persuasion. New Haven, Yale University Press. 1.957.

En España, un pionero en estas investigaciones: el Profesor Felicísimo Valbuena, ha abordado el tema en dos de sus obras:

- Receptores y Audiencias en el Proceso de la comunicación. Pablo del Río, Editor. Madrid. 1.976. Pag. 79-119.
- La comunicación y sus clases. Op. cit. pag. 229-247.

- 3.- Expresión de emociones (disgusto, tristeza, miedo, cólera, amor, tentación, etc. ...)
- 4.- Actividad mental (meditación, reflexión, estudio, ignorancia).

Gail Myers y Michele Myers distinguen once clases de silencio en la comunicación no verbal (48) que son, en esencia, muy semejantes a las ya descritas anteriormente.

Especial importancia tienen los tipos de silencio en el planteamiento de las relaciones interpersonales conflictivas. El silencio, el apartamiento, aislamiento, inmovilidad, exclusión, soledad, despego, abandono, ignorancia, ... son una forma de comunicación, aunque el individuo no desea hacerlo conscientemente. Esto suele resultar evidente en el "dilema" del esquizofrénico-catatónico: mantiene un silencio postural (*) que es tan conducta como otra cualquiera y que ha de ser interpretada por el psiquiatra; y, a la vez el esquizofrénico trata de negar que su silencio es una comunicación (49).

(*) Un ejemplo gráfico de esta conducta está muy bien representado en el film Corredor sin Retorno (S. Fuller. 1.963): El protagonista, un periodista que para lograr el premio Pulitzer se introduce en un sanatorio psiquiátrico fingiéndose enfermo mental, acaba convirtiéndose en un esquizofrénico catatónico (V. Segmento de V.)

Las personas y los grupos suelen tener dificultades de expresión. Quieren decir muchas cosas, pero, a veces, no saben cómo. Negarles la posibilidad de expresión es una postura simplista que conduce fácilmente a situaciones de conflicto. Estos problemas de codificación necesitan ser interpretados para construir un significado compartido en los mensajes que se intercambian. Las tres posibilidades fundamentales de interpretación son "Rechazo", "Aceptación" y "Descalificación" de la comunicación (50).

6.8. - Clasificaciones sobre Paralenguaje.

Para terminar este apartado de las señales vocales queremos exponer, cronológicamente, las tres clasificaciones que nos parecen más esclarecedoras sobre los distintos aspectos del paralenguaje:

A) Clasificación de Trager (51)

- 1.- Cualidades de la voz: tempo, velocidad, ritmo, resonancia y control labial de la voz.
- 2.- Vocalizaciones:
 - a) Caracterizadores vocales (risa, llanto, suspiro, bostezo, estornudo, ronquido).
 - b) Cualidades vocales (intensidad, altura, extensión).
 - c) Segredadores vocales: humm... m-hm, ah, uuch y otras variaciones (pausas y errores del habla).

B) Clasificación de Randall Harrison (52)

- 1.- Emblemas sonoros: palabras, silbidos, carraspeos.
- 2.- Ilustradores sonoros: inflexiones, onomatopeyas.

- 3.- Reguladores sonoros: pausas y pequeñas inflexiones de la voz que regulan los "turnos" de la conversación.
- 4.- Adaptadores sonoros: Satisfacen necesidades o controlan la ansiedad (risa, suspiro, aclararse la garganta, etc.)

C) Clasificación de F. Povatos (53).

- 1.- Calidades Primarias: Diferencian a unas personas de otras (timbre, resonancia, volumen, tempo, duración, silábica, ritmo, etc.) se basan en factores biológicos, psicológicos, culturales y sociales.
- 2.- Modificadores: Acompañan a las "cualificadores" y "diferenciadores" y son efectos vocales producidos por la respiración y el control de las cuerdas vocales, vibración y cambios en la posición del paladar y la laringe.
- 3.- Qualificadores: De significación ambigua. Pueden confundirse con los "modificadores". Se refieren a la configuración anatómica y fisiológica, a efectos sobre el auditorio (nasalidad o gangosidad en el habla) o uso fonológico.
- 4.- Diferenciadores: Caracterizan estados fisiológicos y psicológico-emocionales. Según su duración y características pueden representar estados emocionales temporales o relaciones culturales y patológicas (tensión, amor, decepción, afiliación). Las principales son: risa, llanto, hipo, toses, suspiros, estornudos, eruptos, bostezos y bufidos.

- 5.- Alternantes: Es la más controvertida de las categorías. Se mueve entre las construcciones semántico-paralingüísticas y las lingüísticas. Todos los lenguajes y culturas poseen un gran número de "códigos alternativos". Son muy usados, por los escritores de ficción y se manifiestan a través de ruidos aislados de la cadena verbal, que alternan con ella o la sustituyen, bien sea reforzándola o contradiciéndola, y que tienen un gran valor semántico (labiodentales, silbantes, velares, inarticulados, etc.): "M'mm", "chsss", "Em", "Uh-Uh" . . . (54).

7.- LA COMUNICACION NO VERBAL Y LOS ESTADOS EMOCIONALES DEL PRIMER AÑO DE VIDA: UN DOCUMENTAL DE "NHK"

Se ha sugerido que el aprendizaje de los diferentes sistemas de Comunicación no Verbal empieza muy temprano, incluso, antes de nacer en el propio útero materno. Durante el embarazo el feto ya ha podido experimentar algunas cosas: conoce la luz y la oscuridad, ya absorbe líquidos, se chupa el dedo, puede rascarse o estirarse, su piel siente el calor del líquido amniótico en el que flota, y puede oír el funcionamiento del cuerpo de su madre, incluso, al ser el líquido mejor conductor que el aire, el niño puede percibir perfectamente las conversaciones de la madre y, en ocasiones, los ruidos del ambiente en que ésta se mueve. Por ello, algunos médicos (55) e investigadores han sugerido que el aprendizaje del lenguaje humano puede comenzar dentro del útero materno.

Los psicólogos, psiquiatras y pedagogos se han venido preguntando desde hace tiempo cómo crece y se desarrolla un bebé desde su nacimiento. Pero no sólo sus investigaciones se han centrado en el bebé sino es sus especiales relaciones con la madre. Un buen resultado de estos estudios es un excelente documental, producido hace pocos años por la cadena de televisión estatal japonesa NHK que se titula: The first year of life (56). En esta producción japonesa varios expertos (Dr. Breinston de la Universidad de Harvard, Dr. Bauer de la Universidad de Edimburgo, Nomura y Kobaiasi de Kioto y Tokio) analizan la interacción comunicativa que se establece entre el bebé y la madre y especialmente algunas reacciones emocionales del bebé ante las expresiones del rostro de su madre o el abandono del recinto donde se encuentra el niño. (Proxémica)

El Dr. Breisenton, que ha estudiado, en diversas culturas las reacciones del bebé ante el mundo que le rodea nos ofrece en este

documental el rostro de un bebé recién nacido que trata de alcanzar una pelota de un color vivo. Vemos como vuelve la cabeza para así poder oír mejor los sonidos procedentes de la madre. Abre primero un ojo, mientras el otro permanece cerrado, luego muy lentamente abre el otro intentando ver la pelota roja. Esto demuestra que los bebés desde su nacimiento están perfectamente capacitados para aprender las señales no verbales que proceden de su entorno. Ahora bien, también señala el psicólogo de Harvard, se ha podido comprobar que mientras que las reacciones en la clínica eran idénticas en todos los bebés, a las dos semanas de vivir en casa comienzan a transformarse sus reacciones y comportamiento según el ambiente en que viven.

El Dr. Bauer de la Universidad de Edimburgo, una autoridad mundial en psicología del desarrollo, ha investigado la visión del mundo del recién nacido. Sus experimentos demuestran que el recién nacido concentra su visión en determinadas zonas del rostro de la madre (ojos, boca). Para atraer la atención del bebé colocó unos puntos blancos en el rostro de la madre y tras estimular al bebé con parpadeos y sonrisas comprobó que su atención siempre se centraba en la boca y los ojos. Esto se acompañaba siempre de una expresión característica del bebé de atención o actitud "escrutadora": contracción del entrecejo, apertura de la boca y ojos semicerrados.

El bebé parece ser que vive, al principio, en un mundo "sin color" y su mirada se dirige fundamentalmente a las zonas de contraste entre luz y sombras. Esto se ha comprobado con mediciones muy exactas de las posiciones del globo ocular a través de cámaras de vídeo. En el documental de la HNK se ve muy claramente como la atención del bebé se centra en la zona límite existente entre la frente y el pelo donde se da un fuerte contraste de luz y sombras. Luego desciende hacia la nariz, boca y ojos. Es decir la zona en forma de triángulo conocida como "mirada social" en toda interacción humana "cara a cara" (57) Morris corrobora también esta tesis cuando afirma: "Cuando miramos de cerca

una cara humana no nos quedamos exactamente en el mismo punto mucho rato. Los ojos se pasean por las características faciales, pero se concentran más en los ojos y en la boca del otro" (58). (V. Seg. Video)

Como ya vimos al tratar la relación existente entre ojos y expresión emocional (V. cap. V). la pupila humana se dilataba ante la presencia de algo agradable y se contraría ante la presencia de algo desagradable. Veíamos también que los niños y los enamorados dilataban sus pupilas, inconscientemente, para llamar la atención y ser objetos de amor preferentes. Algunos fragmentos de este documental son muy ilustrativos de las tesis de los expertos en pupilometría (Hess, Polt). Los bebés dilatan sus pupilas y abren enormemente sus ojos buscando, a través de esas señales el cariño y la comunicación de las personas que les rodean.

Los niños pequeños también son capaces de imitar perfectamente los gestos y expresiones emocionales que ven en los adultos. Según los experimentos del Dr. Nomura de la Universidad de Kioto el documental japonés nos muestra una madre realizando el gesto de sacar la lengua a su hijo de sólo dos horas de vida. Podemos comprobar aquí, sorprendentemente, la reacción del niño: es capaz de hacerlo, cada vez con mayor frecuencia.

A los tres meses de vida, un niño es también capaz de imitar las expresiones emocionales básicas: alegría, tristeza, enfado, tranquilidad. Podemos observar aquí como las expresiones de su rostro concuerdan con las de la madre y realiza "alternantes" y otras señales típicas del paralenguaje que ha hemos visto anteriormente

El Dr. Fox de la Universidad de Maryland estudió el desarrollo de las ondas cerebrales del bebé y ha descubierto como la emoción de sonrisa activa y se localiza en la parte delantera izquierda del cerebro

y la de tristeza o enfado la parte delantera derecha. Para ello "prepara" primero al niño emocionalmente y luego utiliza un medidor gráfico de ondas cerebrales conectado a una computadora. Según este estudio, en todos los niños menores de seis meses parece ser que las emociones están asignadas a diferentes partes del cerebro.

La comunicación entre sonidos, miradas y gestos de la madre y el hijo juega un importantísimo papel en el desarrollo mental del niño.

El Dr Noburu Kobaiasi del plan Nacional de Pediatría de Japón dirige un importante equipo de investigación para averiguar el desarrollo de las relaciones comunicativas entre madre e hijo. Cámaras de video graban simultáneamente gestos standard como levantar las cejas o abrir la boca y que después son examinados por ordenador. Se ha descubierto que las bocas se abren del mismo modo y ciertos gestos de la madre son ocasionalmente imitados por su hijo.

El equipo del Dr. Kobaiasi ha investigado el momento concreto en que los niños empiezan a experimentar una relación emocional definida con respecto a sus madres. Los cambios en la temperatura de la piel, especialmente en la zona de la nariz se mide termográficamente para conocer sus emociones. Se sabe que los vasos sanguíneos se contraen y la temperatura del cuerpo desciende cuando el bebé se siente sólo o inseguro. En todos los casos se tomaba la temperatura del bebé antes de que la madre abandonase la habitación donde se encontraba su hijo. Posteriormente, a los pocos minutos de estar el niño solo, y por último al retornar la madre con su hijo. Los resultados fueron estos:

- 1.- En un niño de once meses la temperatura de la piel, a los cinco minutos de ausencia de la madre, descendió dos decimas. Volvió a normalizarse a los pocos minutos de su retorno.

- 2.- En un bebé de tres días no se observaron cambios apreciables en la temperatura.
- 3.- En un niño de dos meses, el termógrafo acusó un descenso, especialmente en la zona de la nariz, de casi un grado.
- 4.- Durante el periodo de ausencia de la madre, en los casos de niños mayores de dos meses el bebé manifestaba siempre una expresión de enfado, lloro, inquietud y ansiedad. Al regreso de la madre retornaba la expresión de alegría y risas, apertura de boca, acto de sacar la lengua, etc.
- 5.- Estos experimentos demuestran que los niños mayores de dos meses advierten muy claramente la presencia de la madre.

8.- OLORES Y EMOCIONES.

El antropólogo norteamericano Edward T. Hall, teórico fundamental de la parte de la Comunicación no Verbal conocida como "Proxémica", en su libro La dimensión oculta dedica un capítulo a lo que el denomina "espacio olfativo" (59). Al estudiar las bases químicas del olfato manifiesta que es uno de los métodos de comunicación más tempranos en el tiempo y más básicos. En su sentido primario resulta ser un fenómeno de naturaleza química y por ello se le conoce también con el nombre de "sentido químico". Este cumple diversas funciones:

- 1.- Diferencia a los individuos unos de otros.
- 2.- Hace posible la identificación del estado emocional de otros organismos.
- 3.- Contribuye a la localización del alimento.
- 4.- Garantiza el sentido de la orientación de los componentes de la manada o grupo.
- 5.- Delata la presencia del enemigo.
- 6.- Puede usarse defensivamente (mofeta).
- 7.- Favorece la reproducción al ser un componente esencial en la atracción sexual.

En general la difusión de los olores se acrecienta en los medios físicos más densos --agua de mar-- y no es tan buena en los medios

ligeros. Es decir, cuando el olfato pierde densidad --en el aire-- el olfato cede su puesto a la vista.

Hall se lamenta de que a pesar de que el olor desempeña una función altamente comunicativa no se ha estructurado aún como un sistema de señales o mensajes. La comunicación química produce respuestas altamente selectivas y los mensajes químicos del organismo son tan complejos y específicos que exceden con mucho, en organización y complejidad, a cualquiera de los sistemas de comunicación que el hombre ha creado como "extensiones de sí mismo" (computadoras, etc....).

El olfato es vital para los organismos que viven a ras de tierra, y la vista para los habitantes de los árboles. Por ello el hombre no desarrolló más el sentido del olfato y sin embargo mejoró notablemente sus facultades visuales.

Hall opina que la pérdida de la importancia del olfato en el hombre produjo una alteración del tipo de relación con sus semejantes. Puede que así se haya dotado al hombre de una mayor capacidad de resistencia a la superpoblación. Es decir, si los humanos tuviésemos el olfato de las ratas quedaríamos atados para siempre a una serie de cambios emocionales que se producen constantemente en las personas que nos rodean. La ira de los demás sería algo que podríamos materialmente oler. En tanto persistiese en oler, se harían públicos los cambiantes estados emocionales de las personas que nos visitasen o conviviesen en nuestro trabajo. El psicótico comenzaría a volvernos a todos locos y el afectado por la ansiedad nos la transmitiría, aumentada, a nosotros mismos. La vida se haría mucho más intensa y "envolvente",. quedaría menos sometida al control consciente, ya que los centros olfativos del cerebro son más primitivos que los visuales (60).

El desarrollo de la vista en el hombre haría posible una mayor capacidad de codificación y tratamiento de la información circundante

y por ello de la abstracción y la creatividad. El olor, por el contrario, por resultar esencialmente emotivo y satisfactorio sensualmente, empuja al hombre en una dirección totalmente opuesta.

Los mensajes químicos pueden incluso producir efectos a través del tiempo, advirtiéndolo a otros individuos lo que pudo ocurrir a alguno de sus predecesores. H. Hediger cuenta como el reno, cuando se acerca a un lugar en que un ejemplar de su misma especie ha sufrido recientemente algún percance que le ha atemorizado, huye en cuanto olfatea el olor dejado por la secreción de las glándulas sudoríparas de las pezuñas de aquel (61).

Algunos terapeutas pueden también distinguir con claridad el olor de la cólera en sus pacientes a una distancia de más de dos metros. En este sentido los esquizofrénicos poseen y emanan un olor muy característico. Kathleen Smith demostró, en una serie de experimentos que las ratas pueden distinguir con facilidad el olor de un esquizofrénico del que no lo es. Hall, a la vista del poderoso influjo de los sistemas químicos de comunicación, se preguntaba si el temor, la ira o el pánico del esquizofrénico podrían contagiar y afectar directamente a los sistemas endocrinos de otras personas de su entorno (62).

Nosotros, pensamos que es posible y está relacionado con la intensidad, frecuencia y distancia de los contactos que se mantienen con estos enfermos. El film, anteriormente citado, "Corredor sin retorno" (S. Fuller. 1.963. V. segmento vídeo) resulta un ejemplo significativo que corrobora esta hipótesis.

En los animales, y también en el hombre, el amor y el "acto amoroso" es esencialmente un intercambio de informaciones entre dos cuerpos. Estas informaciones llegan principalmente a través del olfato, el oído y la vista. Según Jean-Didier Vincent en su obra Biología de las pasiones la atracción ejercida por una hembra sobre un macho va ligada

a la presencia de sustancias oloríferas en su orina, sus secreciones vaginales y prepuciales. En los humanos el olor del aliento juega, al parecer, una función de atracción sexual, observación que hay que referir a la importancia del rostro en el reconocimiento amoroso. Y añade también que la destrucción de bulbos olfatorios elimina en ciertas especies (hamster-rata) el comportamiento sexual. Pero, en los primates, el olfato, al igual que cualquier otro sentido, no es indispensable para la actividad sexual (62).

Los animales también marcan su territorio a través de sus secreciones. Muy característica es la conducta del "hamster dorado" un hibernante comportamentalista que tiene la costumbre de marcar su territorio frotando en las paredes de su jaula, provistos de glándulas oloríferas. Se trata, según Didier, de un comportamiento muy significativo que demuestra a la vez la identidad de la especie y del individuo. Parece ser que una microinyección de la hormona vasopresina en una determinada región del hipotálamo del hamster hace que éste inicie su "rito" de minuciosa limpieza del hocico con las patas delanteras, lama después y peine sus costados, reavivando así sus glándulas olíferas antes de frotarlas convulsivamente contra las paredes de la jaula (63).

Nuestra cultura occidental actual ha tratado de encubrir o modificar las secreciones olorosas del hombre a base de desodorantes, colonias y perfumes que, paradójicamente, han tratado de sustituir el papel original de los mensajes olfativos reduciéndolos únicamente a la comunicación de la seducción amorosa. No obstante algunas culturas, especialmente las mediterráneas, han conservado el papel original asignado a la comunicación a través del olfato. En este sentido la cultura árabe admite que existe una cierta relación entre el olor personal y la forma de ser o talante de la persona. Los intermediarios que conciertan un matrimonio árabe suelen tener enormes preocupaciones para asegurarse que la unión es conveniente. A veces piden "oler" a la

novia y podrán rechazarla si "no huele bien". Esta apreciación --opina Hall-- estará fundada no en criterios estéticos, sino seguramente en el hallazgo de indicios o restos de alguna emoción de enfado o descontento. Aspecto éste al que nos hemos referido anteriormente. El "barnar" materialmente al interlocutor en el propio aliento es una práctica muy común en los países árabes. En los accidentales ello puede resultar algo desagradable o repulsivo, pero es necesario "contenerse", ya que para el árabe --que tiene un concepto diferente del tiempo y el espacio personal-- una retirada muy visible puede resultar un signo de enemistad y hostilidad declarada. El árabe gusta de los buenos olores y el olfato para él constituye un medio de sentirse implicado con los demás. Oler a un amigo no sólo es agradable, sino también deseable, pues negarle el aliento significa avergonzarse de uno mismo.

Hemos perdido muchas de las capacidades olfativo-comunicativas de antaño, quizás porque pudiera parecernos un aspecto anticuado, pueril o rústico de nuestra personalidad, poco acorde con la civilización moderna. No podemos, sin embargo, negar el valor emocionalmente evocador que puede representar el olor del heno, los jazmines, o un buen pan recién sacado del horno.

C. Groddeck, colaborador de Freud, escribió en cierta ocasión: "Yo sé, a pesar de toda la docta enseñanza que afirma lo contrario, que el hombre es primariamente un animal nasal y que aprende a reprimir su agudo sentido del olfato durante la infancia porque de otra manera la vida la sería insoportable" (64).

Sin compartir la extrema posición de Groddeck creemos que es necesario *fomentar el sentido del olfato como una forma natural de dar sentido y matices a la vida, verdaderos alicientes para la "supervivencia cotidiana"*.

9. - EL COLOR: PSICOLOGIA Y EMOCIONES.

El color es parte del ambiente que nos rodea. La naturaleza, desde el comienzo de los tiempos y el mundo actual que hemos fabricado, están repletos de colores. Su influencia en la vida psíquica y emocional del hombre resulta enorme.

El color sirve para diagnosticar la personalidad de un individuo y también influye en nuestras actitudes, motivaciones y emociones, sin apenas darnos cuenta. El color puede hacer que compremos un determinado producto, salgamos rápidamente de un servicio público, se acelere nuestro ritmo cardíaco o, por el contrario, nos tranquilicemos.

La experiencia cotidiana nos informa de que el color influye en nuestro humor y sentimientos aunque la base científica de este hecho no esté, aún, lo suficientemente demostrada. Existe, sin embargo, cierta evidencia que nos sugiere que la luz de diferentes colores, al penetrar en el ojo, puede afectar indirectamente al centro de las emociones en el hipotálamo, lo cual a su vez afecta a la glándula pituitaria.

Las primeras investigaciones psicológicas y comunicativas sobre el uso del color se remontan a los años treinta y cuarenta. Por esa época, un neuropsicólogo alemán llamado Kurt Goldstein llevó a cabo algunos experimentos cuantificadores con iluminaciones en color. Algunas de sus conclusiones fueron (65):

- 1.- Bajo una luz roja se sobrestima el tiempo y los objetos parecen más largos, mayores o más pesados.

- 2.- Bajo una luz verde o azul se subestima el tiempo y los objetos parecen más cortos, más pequeños y más ligeros.

Rose H. Alschuler y Berta Hettwick, en la obra Pintura y personalidad estudiaron las actitudes y reacciones de niños pequeños ante la pintura. Sus conclusiones confirmaron que los niños con fuertes impulsos emocionales mostraron acusada preferencia por algunos colores tales como el rojo, amarillo y naranja usados para colorear grandes masas de papel. Incluso el color subía de tono si la intensidad de la emoción era fuerte. Por el contrario el uso de colores más fríos --verdes, azules-- indicaba, generalmente, un autocontrol o una inhibición consciente ante las emociones (66).

El sonido parece que tiene alguna influencia sobre los colores. Así, algunos opinan que los colores fríos --azul, violeta, verde-- son reforzados por el sonido y, por el contrario, éste reduce la sensación de los colores cálidos (rojo, naranja y amarillo).

Los psicoanalistas freudianos tienden a relacionar el color con los deseos, impulsos y exigencias del sujeto y dan una enorme importancia al hecho de soñar en color, a las fantasías. Generalmente relacionan esta forma de sueño con las funciones corporales, heces y la sangre.

En el mundo de la fotografía publicitaria, Wilson Bryan Key opina que cuando los clásicos fotógrafos de mujeres (Richard Avedon, William Penn y Helmut Newton) retratan en la revista "Vogue" a sus modelos delgadas, serias y solitarias en blanco y negro están refiriéndose "subliminalmente" al mundo de la realidad del sujeto consumidor. Por el contrario, las fotografías en color, se refieren mucho más directamente al mundo de las fantasías y sueños de los lectores (67).

Muchas tradiciones, creencias y algunos documentos de la antigüedad (El papiro de Ebers, de 1.550 a J.C.) nos hablan de determinadas cualidades curativas y regenerativas del color para con el organismo humano. Así el berilo (amarillo) se relacionaba con la ictericia. El diamante finamente tallado se pensaba que lo curaba todo. El verdigrís osal verde del bronce se usaba para curar las cataratas. El famoso tinte de púrpura de Tiro --procedente del molusco llamado murex-- era entre los griegos, un remedio perfecto contra los tumores y las úlceras dado su contenido en óxido cálcico. El aspecto verde de una persona significaba su próximo fallecimiento y la piel amarilla significaba anemia.

Los llamados chromoterapeutas prescriben determinadas ropas o luces para librarse de algunas enfermedades. El rojo, afirman, cura el reumatismo, la artritis y la falta de circulación sanguínea. El azul, se piensa, reduce las inflamaciones y aligera la alta presión sanguínea. La luz ultravioleta tiene grandes propiedades antisépticas y se utiliza en los quirofanos (68).

9.1. - Max Lüscher y el test de los colores.

A pesar de que los colores han rodeado al hombre desde el comienzo de la vida, hasta la primera mitad del siglo XX no se han conocido toda su extensa gama. Hoy la publicidad investiga constantemente el envoltorio de los productos del mercado y en demasiadas ocasiones éste es más importante y costoso que el propio producto que vende. Algunas firmas internacionales de investigación, como el Instituto de Investigación del Color Luis Genkins de Chicago, han hecho (según afirma Wilson Bryan Key) fortunas a través de la investigación de colores en los diseños de los paquetes.

Hospitales, aviones y ambientes de trabajo se pintan de determinados colores para lograr el relajamiento o la actividad de sus ocupantes. En el arte, y especialmente en la pintura, el color resulta menos significativo. Otros factores (tema, equilibrio, ejes visuales, composición, simbolismo etc.) tienen tanta importancia como el color mismo. No obstante en algunas etapas de la historia de la pintura, tales como el Fauvismo (Vlaminck, Matisse, Rouault), el Impresionismo (Gauguin, Van Gogh) o el Expresionismo (Kirchner, Munch) el color adquirió más importancia y significación que el propio tema de la obra.

Max Lüscher, psicólogo e investigador alemán de la personalidad ha creado un sencillo Test (69) para tratar de averiguar aspectos claves del carácter y personalidad de un individuo, a través de la elección selectiva de ocho colores fundamentales (en la versión completa del test eran 43 selecciones de 73 muestras de colores). Unos colores son primarios y otros secundarios, y el sujeto debe elegirlos por orden en función de las simpatías o indiferencia que despierten en él.

Para Lüscher los colores tienen un origen ancestral en el hombre y están ligados a sus ciclos vitales de actividad y descanso, de luz (día) y de oscuridad (noche). Los colores asociados con estos ambientes son el azul oscuro de la noche y el amarillo claro del día. El azul oscuro representaría así la tranquilidad y la pasividad, y el amarillo claro la actividad. Pero como estos colores representan el día y la noche que son factores que gobiernan al hombre y que por tanto es incapaz de controlar los denomina colores heterónomos (que se imponen desde fuera).

Por otra parte, las actividades del hombre son, esencialmente, de dos tipos: atacar y defenderse. Así el ataque se representa por el color rojo y la autoconservación estaría representada por el verde. Debido a que este tipo de acciones están bajo su control estos colores

son llamados autónomos. Dentro de esto, el rojo sería un color esencialmente activo y el verde pasivo.

El rojo puro tiene un efecto estimulante sobre el sistema nervioso, aumenta la presión sanguínea y la aceleración del ritmo respiratorio y cardíaco. Se trata pues de un color excitante del sistema nervioso.

Una exposición al color azul produce el efecto contraído. La presión sanguínea desciende y se reduce el ritmo respiratorio-cardíaco. Se trata aquí de un color sedante del sistema nervioso.

¿Cómo funciona el mecanismo de los ocho colores en el test de Lüscher?: La teoría de los contrastes del fisiólogo alemán Ewald Hering puede dar luz sobre este fenómeno. Este científico observó que la "púrpura visual" --una sustancia que se halla en los bastones de la retina del ojo, también llamada rodopsina-- se decolora por la influencia de los colores claros y se restauraba por sí sola cuando se exponía a los colores oscuros. Es decir, lo claro tenía un efecto catabólico (de destrucción) y lo oscuro tenía un efecto anabólico (de regeneración). Ewald Hering, aplicó primeramente su descubrimiento al blanco y al negro y más tarde al rojo-verde y al amarillo-azul. Es decir, el "efecto contraste" podía aplicarse a todos los colores de acuerdo con su tono claro u oscuro.

La visión cromática es un proceso evolutivo. Ya vimos, en el apartado anterior, cómo el recién nacido vive en un mundo sin color y lo primero que desarrolla es su capacidad de contraste entre "claridad" y "oscuridad". Después distingue el movimiento y más tarde la figura y la forma. El reconocimiento de los colores es lo último que adquiere.

La respuesta al test de Lüscher se relaciona, pues, con el grado en que el organismo requiere anabolismo o catabolismo. Por tanto, si psicológica o físicamente un individuo necesita una paz emocional, restablecimiento físico o alivio de tensiones, la respuesta instintiva sería la elección de colores oscuros (azul-verde). Al contrario, si el organismo necesita gastar energía en una actividad externa o en una producción intelectual, entonces la respuesta instintiva será de colores más claros (rojo, amarillo).

Lüscher señala que la elección de los colores del test debe hacerse psicológicamente y no mezclarla con criterios estéticos o funcionales (habitación, ropas, decoración, etc.). Ello nos permite señalar aspectos claves de la personalidad.

Si se rechazan los colores básicos (azul, rojo, amarillo, verde) y se prefieren los secundarios (gris, negro, marrón, violeta) indica zonas de tensión psicológica y fisiológica en la persona. Es decir, el sujeto rechaza una necesidad básica, por tanto está insatisfecho por alguna circunstancia desfavorable. Ello siempre es un foco de tensión, una carencia, que lleva a la ansiedad. Lo que queremos tiende a colocarse en los dos primeros puestos del test y lo que deseamos evitar se indica, por el significado del color situado en último lugar.

Este test es usado regularmente por muchos médicos europeos como ayuda en los diagnósticos. Las tensiones aparecen reflejadas en el test mucho antes de que sus consecuencias fisiológicas puedan detectarse. Por lo tanto se muestra como un "sistema temprano de premonición" de los trastornos que causan las tensiones en sus primeros estadios --disfunciones cardíacas, ataques cerebrales o desórdenes gastrointestinales-- (71).

9.2. - Categorías Generales de los Colores del Test Lüscher.

Colores Primarios

Representan las necesidades psicológicas fundamentales: satisfacción, afecto, éxito y autoafirmación.

- Profundidad de sentimientos.
Concéntrico (preocupación por si mismo)
Pasivo. Asociativo. Sensible. Perceptivo.
- Azul oscuro - Aspectos afectivos: tranquilidad, satisfacción, ternura, amor, afecto, lealtad, feminidad, agua, reposo.
- Constancia de voluntad.
- "laboral". Creatividad. Trabajo.
- Verde (Azulado) - Defensivo, posesivo, autónomo, inmutable.
- Aspectos afectivos: persistencia, autoafirmación, obstinación, autoestima, tensión.
- Fuerza de voluntad.
- Laboral.
- Excéntrico (interesado por el ambiente)
- Activo.
- Ofensor/agresor.
- Autónomo.
- Competitivo.
- Eficiente.
- Aspectos afectivos: Apetencia, excitabilidad, autoridad, sexualidad.

- Espontaneidad.
- Laboral. (habilidad para proyectarse)
- Excéntrico (interesado ambiente)
- Activo.
- Planificador.
- Ambicioso.
- Inquisitivo.
- Aspectos afectivos: variabilidad, originalidad, expectación regocijo.

Amarillo

(Claro)

Colores Auxiliares

Representan actitudes negativas y su significación varía según la pareja que formen.

- Colocado en 1^{er} lugar: ausencia de compromiso y aislamiento.
- Colocado el último: el sujeto desea abarcarlo todo.

Cris

Violeta:

Inmadurez, adolescencia, inseguridad.
Escaso control de las emociones.

Marrón:

Representa lo sensitivo. El cuerpo.

Negro:

Situado al principio representa la negación de todo.

10.- EMOCIONES Y TACTO.

10.1 - El tacto y el Bebé.

El fenómeno de la comunicación táctil ha estado asociado generalmente al galanteo y las relaciones amorosas. La comunicación y la relación a través del tacto es diferente a la que se produce a través del gesto, la voz, la Proxémica y la mirada. El tacto puede ser perturbador. Las otras formas de comunicación nos ayudan a defender nuestra intimidad, a "mantener las distancias". Sin embargo, la comunicación táctil es algo muy gratificante, casi diríamos vital, para las personas, y por lo general lo usamos de forma aparentemente inconsciente.

Los receptores del tacto --células de Merker, Meisner, Ruffini, etc.-- controlan desde la presión de la correa del reloj, pasando por las vibraciones de una manga de algodón hasta el calor, el frío o el dolor. La piel de una persona tiene una superficie de más de 1.20 metros cuadrados, y en ella residen más de cinco millones de células sensoriales.

La comunicación de emociones --especialmente las de amor y tristeza-- a través del tacto, es quizás la más básica y primitiva entre los hombre. La sensibilidad táctil es el primer proceso sensorial que entre en funcionamiento. Ya en la etapa fetal el niño "responde" con sus movimientos en el útero, a las vibraciones y mensajes del organismo materno que le llegan a través del líquido amniótico.

Después del nacimiento, el bebé puede tener un desarrollo inadecuado, o incluso morir, si carece del suficiente contacto táctil de la madre o de una sustituta adecuada. Las escuelas actuales de obstetricia fomentan el máximo contacto posible entre el recién nacido y su

madre. En este sentido el Centro médico de la Universidad de Colorado realizó hace pocos años una serie de experimentos con monos, destinados a determinar los efectos de separación madre-bebé durante diez días. Algunas de sus conclusiones fueron (72):

- 1.- Inmediatamente después de la separación la criatura se siente desvalida y confusa.
- 2.- Durante los primeros días practica el "arrullo", un ademán clásico de protesta de los primates.
- 3.- Después se produce otro fenómeno clásico de los primates: "colapso postural".
- 4.- En adelante sus reacciones emotivas son: pesadumbre y profunda tristeza irreconciliable.
- 5.- Gradualmente acepta algún consuelo táctil de sus compañeros que alivia algo su tensión, pero permanece profundamente deprimido.
- 6.- Sólo el retorno de su madre y su contacto único resuelve la situación.
- 7.- A los cuatro días la angustia desaparece.

Ya vimos, al hablar del documental de la NHK, cómo los experimentos del Dr. japonés Naburí Kabaiasi demostraban que se producían cambios en la temperatura corporal del bebé de menos de un año cuando la madre se alejaba temporalmente del mismo. El profesor Martín Reite confirma también estos hallazgos y va algo más allá afirmando: "La

separación induce a la susceptibilidad, a la enfermedad y a una amplia gama de graves debilidades del organismo, incluyendo trastornos de tipo psicológico. Estos últimos no son reversibles, sino que persisten durante bastante tiempo" (73).

El Dr. Martín Richard de la Universidad de Cambridge ha demostrado también que un recién nacido colocado sobre una piel de cordero aumenta de peso más que otro infante colocado sobre sábanas de algodón ordinarias. Relacionado asimismo con la piel de cordero el llamado "efecto de fajar a un niño", según el Dr. Richard, tiene unas consecuencias muy profundas sobre el comportamiento debido al estímulo cutáneo que se recibe. El bebé se tranquiliza más, llora menos y duerme mejor.

10.2.- Tacto y Relaciones Humanas: Potencia y Manipulación.

El tacto es crucial en las relaciones humanas y según M. L. Knapp y Ashley Montagu (74) dentro de la comunicación puede representar diversidad de papeles, entre ellos:

- A/ Entusiasmo.
- B/ Expresión de ternura.
- C/ Apoyo afectivo.
- D/ Proporcionar seguridad.

Parece ser que las primeras experiencias táctiles son decisivas para la adaptación mental y emocional posteriores. Según el profesor Suomi (75) los individuos que no tienen unos antecedentes razonables

de estimulación táctil fracasan, con frecuencia en la formación de relaciones sociales significativas. Cuando estas relaciones se forman tienden a la superficialidad. Es evidente que una persona con dificultades para establecer relaciones no es probable que sea bien recibida por los otros individuos del grupo. Y si todos los componentes tienen dificultades para establecer relaciones, habrá muy pocas y el grupo se destruirá paulatinamente.

La conducta táctil de la infancia se traslada, en la adolescencia, a los miembros del mismo sexo y más tarde al sexo contrario. La utilización del tacto para comunicar mensajes emocionales y relacionarse con otros puede ser decisiva. Ello ahora, en mayor medida, porque se ha debilitado la confianza que antiguamente teníamos en los mensajes verbales. Es mucho más fácil mentir con las palabras. Esta terapia táctil se ha demostrado enormemente eficaz en el tratamiento de los adolescentes perturbados que han sufrido la separación de sus padres en los primeros años. Muchos de ellos sufren violentos ataques y, a veces, rechazan todo contacto con los demás. El Dr. Peter Bruggen del Servicio Nacional de Sanidad del Reino Unido y psicólogos clínicos, expertos en formación de consejeros matrimoniales, como Paul Brown, utilizan los "grupos de acción" y procedimientos semejantes a los de Masters y Johnson ("enfoque sensato") con excelentes resultados (76).

El propio acto de tocar puede representar potencia y manipulación persuasiva entre las personas. Los experimentos de Dick Heslin en la Universidad de Purdue (Indiana) y los de Nancy Henley en la de Maryland así lo confirman (77).

En la biblioteca de la Universidad de Purdue el experimento consistió en medir, a través de una entrevista y unos cuestionarios, las reacciones de los usuarios del centro de estudios. Se le dio instrucciones a la bibliotecaria para que realizase sus operaciones

rutinarias (entrega del libro, recogida de la tarjeta de lector, etc.) sin ningún tipo de acción especial. Se midió, a continuación, la reacción del lector con respecto a la bibliotecaria, el local y los otros lectores, sin que se observase una reacción significativa.

En otro momento se dijo a la funcionaria que al entregar el libro al lector le tocase levemente. Después al efectuarse el cuestionario a la salida sus respuestas fueron:

Entrevistador. - Estamos interesados en como se comporta la bibliotecaria. ¿Has advertido si le ha sonreído?

Usuario. - Si, creo que lo ha hecho.

Entrevistador. - ¿Ha advertido si le tocó?.

Usuario. - Yo... no creo que me haya tocado. No, creo que no me ha tocado.

La bibliotecaria no sonrió, pero si le tocó. Ciertas acciones o reacciones nos parecen irrelevantes a no ser que la persona sea tocada. Entonces las percepciones se hacen más entusiastas. Heslin de este experimento deduce, que el toque tiene tal potencia que cambia radicalmente la disposición de la persona y también sus sensaciones.

Otro experimento semejante realizado en la Universidad de Boston consistió en depositar una moneda de diez centavos en una cabina telefónica que invariablemente es descubierta y echada al bolsillo. Cuando los investigadores trataron de recuperarla obtuvieron muchas respuestas negativas a no ser que tocasen a los "ladrones". Un leve toque aumentó el porcentaje de éxitos del 63 al 96 por ciento. Es decir el hecho de tocar puede tener un efecto manipulativo y de dominio sobre

los demás. Los experimentos de Nancy Henley en la Universidad de Maryland así lo ponen de manifiesto (78).

El tacto puede usarse pues como índice de poder, dominio y jerarquía. Hay muchos ejemplos cotidianos de este uso. En un film dramático documental producido por la televisión danesa (Danmarks Radio) titulado Khomeini's Boys (79), donde se relata el reclutamiento de niños para defender la frontera de Allah en la Guerra Santa del Ayatollah Khomeini, uno de los líderes religiosos, para tratar de persuadir a un muchacho de que se aliste en la guerrilla islámica (Bassidj), le toca en la cabeza con una intencionalidad claramente persuasiva de apoyo a su mensaje verbal.

Aaron Katcher, psiquiatra de Filadelfia, ha investigado también el grado de supervivencia de personas afectadas de ataques al corazón. Al estudiar sus variables personales y sus relaciones sociales pudo comprobar que la que producía un efecto más potente de supervivencia era la posesión de un animal doméstico, independientemente de si la persona estuviese casada o no. A los animales se les toca casi sin darnos cuenta y ello produce una reacción recíproca, el animal se tranquiliza, ya que sus latidos del corazón disminuyen y la persona también se calma.

Katcher opina que muchas veces criamos a nuestros hijos en una sociedad no táctil y entonces tenemos que compensarles con compañeros no humanos (osito de trapo, animales de peluche) y más tarde introducimos animales de verdad (perro, gato, hamster, ...).

El tacto es algo crucial en nuestro medio ambiente, pero una vez que falta ese apoyo muchas de las cosas significativas de la vida se desmoronan y se hace evidente nuestro aislamiento y soledad. Es el tacto --concluye Katcher-- lo que construye la clase de andamiaje que hay entre nosotros y las demás personas. Es la matriz de nuestra relación social y emocional con los demás.

NOTAS CAPITULO VII

- (1) RUESCH, Jurgen y KEES, Weldon. Non verbal communications: notes on the visual perception of human relations. Berkeley Universidad of California. 1.956 (Segunda Edit. 1.971)
- (2) HARRISON, Randall P. Beyond Words: an introduction to non verbal communication. Prentice-Hall. Inc. Englewood Cliffs. New Jersey 1.974.
- (3) Ibidem. Op. cit. pag. 25.
- (4) VALBUENA, Felicísimo. La Comunicación y sus Clases: Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana. Edelvives. Zaragoza. 1.979. Pag. 70. Este libro me ha servido de hilo conductor en la redacción de este capítulo.
- (5) Para un estudio en profundidad de los trabajos de Ray L. BIRDWHISTELL pueden consultarse las siguientes obras:

BIRDWHISTELL, Ray. L. Kinesics and context.
University of Pensilvania Press. 1.970. (Versión española:
El lenguaje de la expresión corporal. Gustavo Gili. Barcelo-
na. 1.979.)

- Introducción of kinesions. University of Lousville Press.
1.951.
- (6) Op. cit. pag. 253 y ss.

(7) ARCYLE, Michael. Psicología del comportamiento interpersonal. Alianza Universidad. Madrid. 1.978. Pag. 47-55.

(8) Ibidem pag. 48.

(9) EKMAN, Paul y FIESEN, Wallace. "The repertoire of non verbal Behavior: Categories, origins, usage and coding". Semiotica, 1. 1.969. 49-98.

JOHNSON; Harold G. EKMAN, P. y FRIESEN, W. "Communicative body movements: american emblems". En Non verbal communication, interaction, and gesture. Mouton Publishers. The Hague. N. York. 1.981. Pag. 401-419.

(10) Otros trabajos de Ekman y Friesen que pueden consultarse son:

- "Non verbal behavior in psychotherapy research". En Research in psychotherapy. Vol III. Ed. de J. Shilen, American Psychological Asoc. Washington. 1.968.

- "Hand movements". Journal of Asociation Communication. Vol XXII. 1.972. Pag. 353-374.

- Unmasking the Face. Prentice Hall. Englewood Cliffs. (N. J.). 1.975.

EKMAN / FRIESEN Y SORENSON. "Pan-cultural elements in facial displays of emotions". Science. N^o 164. 1.969. Pag. 86-88.

(11) Ver cita N^o 9.

(12) MORRIS, Desmond. El hombre al Desnudo. Op. cit. pag. 24-35.

- (13) Ibidem. pag. 179-181.
- (14) El águila de dos cabezas. Dirección y Guión Lutz Becker y Philippe Mora. 1.988 Emitido por TVE.1 en "Documentos TV".
- (15) Para este apartado puede consultarse Unmasking the face de Ekman y Friesen. También:
TOMKINS, S. S. "Affect, imagery, consciousness". Vol 1. The Positive Affects. N. York. Springer. 1.962
y Mc Carter, R. "What and Where are the primary affects? Some evidence for a theory". Percep. Mot. Skills. 18. 119-58. 1.964.
- (16) Una excelente revisión de las teorías de la emoción se encuentra en Izard, C. The face of emotion. N. York. Appleton-century-Crofts. 1.971.
- (17) TOMKINS, S. S. y Mc Carter. "What and where..." pag. 119-58.
- (18) EKMAN, Paul y OSTER, Harrieh. "Expresiones faciales de la emoción". Estudios de psicología N° 7. 1.981. Pag. 117-144. (publicado originariamente en Annual Review of Psychology 30. 527-554. 1.979).
- (19) Darwin and facial expression... Op. cit. pag. 169-220.
- (20) MEAD, M. "Review of Darwin and Facial Expression". Ed. P. Ekman. J. Commun. 25. 209-13. 1.975.
- (21) Op. cit. pag. 119-20.
- (22) IZARD, C. The face of Emotion. New York. Appleton-Century crofts. 1.971.

- (23) Sobre la emoción en España denominada "Vergüenza Ajena" puede consultarse el trabajo de Eduardo Crespo: "A regional variation; emotions in Spain. En The social construction of emotions. Rom Harré. Basil Blackwell. Ltd. Oxford. 1.986 Pag. 209-19.
- (24) Op. cit. pag. 121.
- (25) Op. cit. pag. 121.
- (26) VALLE INCLAN, F. del. "La cara y la emoción: límites de la universalidad". Estudios de Psicología N° 16. 1.986. Pag. 107-115.
- "Universalidad de la expresión emocional e inferencia correcta: una contestación a Iglesias y cols" (1.984). Estudios de Psicología N° 21. 1.985. Pag. 91-97.
- (27) La cara y la emoción ... pag. 112.
- (28) Ibidem pag. 114.
- (29) HARRISON, Randall. Op. cit. pag. 104.
- (30) MEHRABIAN, Albert. Silent Messages. Belmont. Calif. Wadsworth. 1.971. Pag. 42-47.
- (31) TRAGER, G. L. Paralingüaje: A first Approximation. Studies in linguistics. 1.958. 13. Pag. 1-12.
- (32) Newsweek. 5 de octubre de 1.970, pag. 106. (cit. por Mark L. Knapp. La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno. Paidós comunicación. Barcelona. 1.982. Pag. 285-86.

- (33) COOPER, Ken. Comunicación no verbal para ejecutivos. Interamericana. México. 1.982. Pag. 176-77.
- (34) ALBERTS, Josef. La interacción del color. Alianza Forma. Madrid. 1.984 4ª Edic. pag. 15 (La edición original de Yale University es de 1.963).
- (35) BIRKENBILHL, Vera F. Las señales del cuerpo y lo que significan. Mensajero. Bilbao. 1.983. Pag. 130-31.
- (36) Ibidem. pag. 133.
- (37) Ibidem. pag. 134.
- (38) Ibidem. (Introducción). En Apéndice B hay una reproducción de un artículo de Michael Birkenbilhl sobre el tema. Puede consultarse también a ROSENTHAL, Robert. Experimenter affects in behavioral research. New York. 1.966. Pigmalión en la escuela. Morova. Madrid. 1.980).
- (39) Ibidem. pag. 140-41.
- (40) STARKWATHER, J.A. Vocal communication of personality and human feelings. Journal of communication. 1.961. pag. 69. (cit. por Knapp, pag 300).
- (41) DAVITZ, J. R. The communication of emotional meaning. Nueva York. Mc Graw-Hill. 1.964. Pag. 23.
- (42) KNAPP, Mark L. Op. cit. pag. 303.
- (43) Op. cit. pag. 63.

- (44) WOOLBERT, C. The effects of various modes of public reading. Journal of applied Psychology. 1.920. 4. pag. 162-185.
(cit. por Knapp. pag. 306).
- (45) OSTRANDER, Sheila y SCHROEDER, Lynn. Superaprendizaje. Grijalbo, Barcelona. 1.980. (Séptima edición) Pag. 124.
- (46) PEARCE, W. B. y BROMMEL, B. J. "Vocalic communication in persuasion". Quarterley Journal of speech. 1.972. 58. Pag. 298-306.
- (47) JENSEN, J. V. "Communicative function of silence". ETC. 1.973. 30 pag. 249-257.
BRUNEAU, T. J. "Communicative silences: forms and functions." Journal of communication. 1.973. 23 pag. 17-46.
- (48) VALBUENA, Felicísimo. Op. cit. pag. 255.
- (49) Ibidem, pag. 357.
- (50) Ibidem, pag. 358.
- (51) TRAGER, op. cit. pag. 1-12.
- (52) HARRISON, op. cit. pag. 110-111.
- (53) POYATOS, Fernando. New perspectives in non verbal communications. Pergamon. Press. Oxford. (Ed. Roy Harris). 1.983. pag. 187-191.

(54) Puede consultarse también de POYATOS, Fernando:

- "Paralenguaje y Kínésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración". Revista de Occidente. 113-14. pag. 148-70. 1.972.

- "Forms and function of non verbal communications in de novel: a new perspective of the author-character reader relations hip". En Nonverbal communication interaction, an gesture. Mouton publishers. The Hague. Nueva York. 1.981. pag. 107-150.

En "New perspectives in . . ." de este mismo autor. Op. cit. (53) se analiza la comunicación no verbal del personaje novelesco y las relaciones comunicativas durante la representación teatral. V. capítulos 9 y 10. Pag. 277 a 334.

(55) TAUBY, Henry. "Prenatal neonatal, and alphabetic aspects of language acquisition". Trabajo presentado en la Asociación lingüística internacional. N. York. 1.970. (cit. por Flora DAVIS en La comunicación no verbal Alianza. Madrid. 1.976.

(56) El primer año de vida: Los mensajes del bebé (First year of life). NHK (Japón). 1.987. 30. Emitido por TVE-1 el 6 de febrero de 1.988. (V. segmento de video).

(57) PEASE, Allan. El lenguaje del cuerpo (cómo leer el pensamiento de los otros a través de sus gestos). Paidós. Barcelona. 1.985. Pag. 100.

(58) MORRIS, Desmond. Observando al hombre. Op. cit. pag. 76.

(59) HALL, Edward T. La dimensión oculta: enfoque antropológico del uso del espacio. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid. 1.973. pag. 81-87.

- HALL / W. FOOTE WHYTE. "Comunicación intercultural: una guía para los hombre de acción". En Comunicación y Cultura por Alfred G. Smith (comp). Nueva Visión. Buenos Aires. 1.977. Pag. 263-277.

- El mensajes silencioso (Edic Nevis. 1.981) Alianza Editorial. Madrid. 1.989.

(60) Ibidem, pag. 71.

(61) Ibidem, pag. 85.

(62) JEAN-DIDIER Vincent. Biología de las pasiones. Anagrama. Barcelona. 1.987. Pag. 253.

(63) Ibidem, pag. 73.

(64) Cit. por DAVIS, Flora. La comunicación no verbal. Alianza Madrid. 1.976. pag. 173.

(65) Colour, Marshall Editions. London. 1.988. pag. 44.

(66) Ibidem, pag. 44.

(67) BRYAN KEY, Wilson. Media sexploitation. Signet book. New. American Library. New York. 1.977. pag. 45.

(68) Colour. Op. cit. pag. 46-47.

- (69) LÜSCHER, Max. Test de los colores. Paidós. Barcelona. 1.982.
- The 4-color Pearson. Pocket Books. Nueva York. 1.980.
- (70) Ibidem, pag. 15.
- (71) Ibidem, pag. 19.
- (72) A touch of sensibility. Documental escrito y producido por Stephen Rose. BBC. 1.979. 50. Emitido por TVE-2 el 13-XII-1.980.
- (73) Ibidem. Declaraciones del Dr. Martín REITE.
- (74) MONTAGU, Ashley. Touching: The human significance of the skin. Nueva York. Columbia University Press. 1.971. Pag. 292.
- KNAPP, Mark L. La comunicación no verbal. Op. cit. pag. 210.
- (75) V. Documental BBC. A touch of sensibility.
- (76) Ibidem.
- (77) Ibidem.
- (78) Ibidem. También: HENLEY, N. M. Body Politics: power, sex, and non verbal communication. Englewood Cliffs. N. J. Prentice Hall. 1.977.
- (79) Knomeini's boys. Danmarks Radio. 1.986. 40. Guión Henrik Krüger. Dirección: Frode Pedersen. Este docu-drama, presentado en el Encuentro Internacional de TV. de Servicio Público (IMPUT-87) en Granada, fue de los tres programas mejor aceptados del certamen.

CAPITULO VIII

LA COMUNICACION NO VERBAL Y LA EXPRESION DE EMOCIONES

EN EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

1.- LA VENTANA INDISCRETA DE ALFRED HITCHCOCK.

1.1.- Introducción.

En agosto de 1.962, en la "Universal City" de Hollywood, el director francés François Truffaut realizó una serie de entrevistas al director británico Alfred Hitchcock. Este, en la cúspide de su carrera terminaba los trabajos de montaje de "Los pájaros" --su film número cuarenta y ocho--. Las entrevistas se convirtieron en un famoso libro, publicado en Francia a finales de 1.967 con el título de El Cine según Hitchcock (1).

Truffaut, a lo largo de las conversaciones con el director británico, saca la conclusión de que éste es un hombre vulnerable, sensible y emotivo, que siente profunda y físicamente las sensaciones que desea comunicar a su público. Este hombre --afirma-- que ha filmado mejor que nadie el miedo, es a su vez un miedoso y supone que su éxito está muy relacionado con su carácter. Hitchcock experimentó la necesidad de protegerse contra los actores, productores y técnicos aprendiendo sus técnicas y sabiendo más que ellos. También se protegió del público sometiendo la tarea de seducirlo a través del terror y haciéndole reencontrar todas las emociones fuertes de la niñez (2).

Para lograr ese objetivo Hitchcock usa muy inteligentemente, la técnica del suspense, es decir, la dramarización del material narrativo del film o la presentación de las situaciones dramáticas en su aspecto más intenso "límite". Esto lo realiza de una forma escalonada, pausada hasta llegar al paroxismo y sorpresa del desenlace final. Una pequeña broma o humorada final --epílogo-- nos ayuda a aliviar la tensión dramática de casi todos sus films.

Alfred Hitchcock es el único, hasta ese momento, que filmaría directamente, sin recurrir al diálogo explicativo y redundante, sentimientos y emociones tales como la sospecha, celos y deseos o envidia. Es decir, es capaz de filmar y mostrarnos las reacciones y sentimientos humanos más sutiles.

¿Cómo lo consigue?. Nosotros pensamos que, al igual que los grandes creadores vieneses de la comedia americanos --Lubitsch, Wilder, etc.-- (*), por el perfecto dominio de las claves y los códigos no verbales. Efectos sonoros y musicales, movimientos de cámara, gestos de los actores, decorados, lenguaje de objetos, símbolos, etc. no tienen secreto alguno para el director británico. Su talento creador les dió fuerza, unidad y coherencia expresiva. Veamos, a continuación algunas de estas claves y códigos en nuestro análisis y rastreo de uno de sus mejores films: La ventana indiscreta.

(*) En nuestra Memoria de Licenciatura abordamos el estudio de las claves no verbales de Ninotchka del director austriaco Ernest Lubitsch. La primera conclusión de nuestro trabajo era, que para desentrañar el "Toque Lubitsch" era necesario acudir a las aportaciones de los teóricos de la comunicación no verbal. GARCIA FERNANDEZ, José Lorenzo. Comunicación no verbal y códigos de medios (Ninotchka) de Ernest Lubitsch. Memoria de licenciatura. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Curso 1.979-80.

1.2. - FICHA TECNICA

REAR WINDOW (La ventana Indiscreta)

Producción: Alfred Hitchcock, Paramount, 1.954.

Director: Alfred Hitchcock.

Guión: John Michael Hayes, basado en un relato de Cornell Woolrich.

Fotografía: Robert Burks, A. S. C.

Color: Technicolor.

Consejero: Richard Mueller.

Efectos especiales: John P. Fulton.

Decorados: Hall Pereira, Joseph McMillan Johnson, San Comer y Ray Mayer.

Música: Franz Waxman.

Montaje: George Tomasini.

Vestuario: Edith Head.

Ayudante de dirección: Herbert Coleman.

Sonido: Harry Lindgren y John Cope.

Distribución: Paramount, 1.954. 112 minutos.

Intérpretes: James Stewart (L.B. Jeffries, llamado "Jeff")

Grace Kelly (Lisa Fremont)

Wendell Corey (Thomas J. Dyle)

Thelma Ritter (Stella, la enfermera)

Raymond Burr (Lars Thorwald)

Judith Evelyn (Corazón solitario)

Ross Bagdasarian (el compositor)

Georgine Darcy (La señorita Torso, la bailarina)

Hesslyn Fax (La escultora)

Rand Harper (el recién casado)

Irene Winston (Mrs. Thorwald) y:

Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M.

English, Kathryn Grandstaff, Harris Davenport, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Frank Cady.

1.3.- Sinopsis de la "Ventana Indiscreta".

L. B. Jeffries, fotógrafo profesional, ha sufrido un accidente y está escayolado de cintura para abajo. Pasa el tiempo en su pequeño apartamento, sin otra diversión que contemplar a través de la ventana lo que sucede en las viviendas que, como la suya, dan a un gran patio. La extraña actitud de uno de sus vecinos le hace sospechar que ha asesinado a su esposa. Jeff, ayudado por la enfermera que le atiende y por Lisa, una joven de elevada posición que pretende casarse con él, intentará desenmascarar al criminal.

(*) Este film logró el premio de la Sociedad de Críticos de Nueva York a la mejor película de 1.954.

1.4.-Introducción y presentación de algunos de los personajes del film.

La primera secuencia de "La ventana indiscreta" es una larga panorámica circular que nos da inmediatamente el ambiente, situación donde transcurrirá el film y los rasgos psicológicos de algunos de los personajes de esta historia:

1.4.1.-Espacio fijo: "status" y ambiente social.

El tipo de edificación (patios y viviendas tipo colmena) y disposición del espacio arquitectónico, creados por Pereira, McMiller, Commer y Mayer, nos están indicando, según las teorías de la "Proxémica" de Hall y Sommer, que nos encontramos situados en un barrio de "status" popular de una gran ciudad norteamericana. Esto lo podemos deducir por los vehículos que circulan y el tipo de camión especial que riega las aceras con unos chicos que caminan descalzos detrás. También, por el uniforme del repartidor que sale de una de las casas y se dirige a la furgoneta.

1.4.2.-Indicadores de ambiente físico y orientación.

El primer plano del termómetro (código de artefacto) del apartamento de Jeff, que marca más de 90 grados Fahrenheit nos habla de que la mañana se presenta muy calurosa.

La ropa del protagonista, que aún dormita, empapada en sudor, también nos informa de que la noche que acaba de terminar ha sido terriblemente calurosa. Un matrimonio que se despierta en ese momento y ha dormido con el colchón en la terraza también nos da pistas suficientes sobre el ambiente estacional donde nos encontramos.

1.4.3.- Códigos de Artefacto.

Cuando la cámara "planea" vemos, en primer lugar, un hombre que se afeita mientras escucha la radio que da "consejos matutinos". Observamos también que hay un piano en la habitación y que el individuo cambia la emisora buscando una buena música. A continuación suena el despertador del matrimonio que duerme en la terraza. Todos estos "códigos de artefactos" --según la terminología de Randall Harrison-- nos están hablando de sus propietarios, aunque ellos no quieren manifestarlo, de su profesión, y de sus actitudes, Hitchcock, que conoce perfectamente el lenguaje no verbal, nos informa así de la profesión del hombre que se está afeitando: se trata de un pianista. Al mismo tiempo el hecho de afeitarse, el paralenguaje de la radio y el sonido del despertador nos hablan de que está amaneciendo.

Una mujer joven que vemos acaba de asearse en el cuarto de baño, sale al salón de su casa y observamos:

- a) Por su figura escultural se trata de una joven muy atractiva ("señales sexuales")
- b) Por sus movimientos y gestos rítmicos al compás de la música, sabemos que sabe lo que hace. Se trata de una bailarina de ballet.

La cámara se mueve ahora y se detiene luego en una zona del cuerpo de Jeff. Ahora observamos que tiene la pierna izquierda totalmente escavolada. Una panorámica por la habitación nos continua dando más pistas sobre su habitante. Vemos una cámara fotográfica destrozada, grandes fotografías de accidentes de coches, cámaras fotográficas, objetivos, trofeos, la foto en "negativo" de un rostro de mujer, revistas, etc. No hay duda de que el lenguaje de objetos o códigos de artefactos nos proporcionan información muy clara sobre la profesión

de este individuo: fotógrafo, y más concretamente, reportero fotográfico especializado en deportes competitivos (automóviles).

1.4.4.- Indicios: "Leit Motiv".

La primera cosa que observamos en el traveling-panorámica del arranque del film, es un animal --un gatito-- que sube sigilosamente por unas escaleras de uno de los patios del bloque de viviendas. Luego, vemos también en el callejón que nos permite observar el ambiente de la calle, un perrito de lana. El director británico desde el comienzo del film, nos está dando ya indicios, pistas, "leit motiv" de las claves de la historia (el perrito de lana será uno de los protagonistas para resolver la trama del asesinato).

Los "leit motiv" son aquellas ideas, asociaciones, conceptos, objetos que son esenciales en un film, se concretan mediante objetos simbólicos y son "piedra angular" en todo film bien estructurado o considerado como "clásico". Así tenemos el ejemplo de la mecedora de Intolerancia, la palabra Rosebud en Ciudadano Kane o el gorro de Ninotchka (*)

El símbolo pues, con toda su carga de significación implícita cumple una doble función. Por una parte economiza medios técnicos a través de una "elipsis narrativa". Por otro lado crea una atmósfera o tensión dramática en muchas ocasiones de forma inconsciente y subliminal.

La utilización de los indicios que luego tendrán una maduración posterior a lo largo del relato, han sido estudiados por Roland Barthes en su análisis de las Unidades narrativas del relato (3).

(*) V. Nuestra MEMORIA DE LICENCIATURA "Ninotchka de E. Lubitsch"

En esta primera secuencia hemos podido comprobar como Hitchcock, con su habitual maestría, en apenas dos minutos de proyección nos ha proporcionado una información vital acerca de:

A.- Lugar de la acción.

B.- Tiempo de la acción.

C.- Profesiones y personalidad de la mayor parte de los protagonistas de esta historia.

1.4.5.- Música.

En esta ocasión, la música (paralenguaje) (*) de Franz Waxman, como la de Bernard Herrmann, Tiomkin, o Pozsa en otras ocasiones, cumple un papel primordial como agente dramático, evocador o "leit motiv" del film. Podemos afirmar, sin temor a error, que en todos los films de Hitchcock la utilización inteligente de la música representa casi un cincuenta por ciento del ambiente creativo y dramático de los mis-
mos.

(*) En esta producción Hitchcock no estaba muy conforme con la música. El deseaba que el músico borracho compusiese una melodía cuya evolución se desarrollase durante el film y fuese interpretada al final. Ello no fue posible y fue obligado a usar canciones populares. De todas formas la música juega un importante papel en el "suicidio fallido" de "corazón solitario" y en las relaciones del protagonista con su novia.

1.5 - Jeff charla por teléfono con su editor y mientras contempla el patio de su casa.

El ambiente que contempla ahora el fotógrafo desde su silla de ruedas es el siguiente:

- A) Dos mujeres que se despojan de sus ropas para tomar el sol en una esquina de la azotea superior. Un helicóptero, que ha observado la escena, se aproxima a las mujeres y se detiene para "observar el panorama".
- B) La bailarina rubia que ya conocemos realiza ahora una serie de ejercicios "excitantes" para el observador mientras mordisquea un sabroso muslo de pollo (*) y se unta mantequilla en una tostada.
- C) Un hombre llega a su casa --luego sabremos que es Lars Thorvald el viajante de comercio--. Su mujer está enferma en la cama. Vemos que discuten acaloradamente, aunque apenas oímos sus frases de reproche, lo intuimos por sus gestos, movimientos (espaciales, ilustradores, apuntadores, etc.) y el paralenguaje --tono de voz-- que nos llega de forma entrecortada.

(*) Hitchcock usa frecuentemente este recurso como símbolo o "eco" sexual masculino. Recordemos como en Atrapa un ladrón Grace Kelly mordisqueaba un buen muslo de pollo en el coche con Cary Grant, como indicador de una evidente proposición erótica a su "frío" compañero.

1.5.1.- Expresiones. Funciones de la C.N.V.

Jeff, aunque aparentemente está manteniendo una conversación con su jefe realmente está pendiente de los movimientos excitantes de la bailarina. Ello lo vemos en su rostro. Sonríe maliciosamente, sus ojos se desvían en una clara "mirada lateral" y todo su gesto y posición del rostro nos están indicando que desea dar por terminada la conversación. Asimismo cuando contempla la escena del personaje del sombrero que llega a su casa por la mañana y discute con su esposa enferma que le reprocha la hora de llegada, esa situación le sirve de refuerzo, de defensa, de su soltería que en ese momento está comentando verbalmente por teléfono con su editor:

Editor.- ¡Adiós Jeff!

Jeff.- Oye, Gannison, si no haces algo para que pueda salir de este aburrimiento haré algo drástico.

Editor.- ¿Qué harás?

Jeff.- Me casaré. Y así no podré ir a ningún sitio.

Editor.- Ya va siendo hora de que te cases antes de que te conviertas en un anciano solitario y amargado.

Jeff.- (contemplando la discusión de la pareja) Sí, lo estoy viendo. Llegar a un apartamento para escuchar el sonido del lavavajillas, la lavadora automática, el triturador de basuras... y una mujer gruñona.

Editor.- Jeff, las mujeres ya no gruñen. Comentan.

Jeff. - Ahhh... siiii (con ironía) no me digas. Tal vez comenten en la alta sociedad. Pero en mi barrio gruñen.

Editor. - Bueno. Tu sabrás. Te llamaré luego Jeff.

Jeff. - Sí, pero hazlo con buenas noticias ¿eh? (Continuamos viendo y escuchándose la discusión del matrimonio de enfrente).

Es decir, volvemos a ver lo que en otros ejemplos. Una de las funciones de la Comunicación no Verbal, la de complementar la banda de comunicación verbal. En este caso no es únicamente un gesto aislado, un paralenguaje, etc. sino toda una secuencia comunicativa no verbal que el protagonista observa "casualmente" a través de la ventana.

En esta escena algunos de los vecinos de la bailarina (pianista, escultora) al comprobar que ella tiene el volumen del tocadiscos muy fuerte, protestan no verbalmente del hecho. Es decir realizan movimientos de cabeza significativos. La dirección del rostro se dirige hacia el sitio de donde proceden; el gesto es adusto, algunos movimientos de "adaptación" y de "abrirse" la ropa ("rasgarse las vestiduras") en la escultora y de "brazos en jarras" del compositor, etc. ...

Cuando Jeff termina de hablar por teléfono trata de aliviar su escozor y picor característicos de la escayola. Para lograrlo se introduce un palo alargado de madera (calzador) entre piel y escayola y vemos como el cambio de su expresión facial que pasa de un estado de dolor, atención expectante (saca la lengua para concentrarse) a otro final de relajación y felicidad extremas, nos indica la transformación de su estado de ánimo emocional.

Una corta salida al jardín del hombre del sombrero que se pone a cuidar sus flores y un intento comunicacional fallido de la vecina de la "mecedora" (una escultora) nos está dando muy claramente la personalidad de este hombre. Los canales no verbales de comunicación: gesto adusto "ilustrador con brazo y paralenguaje" (tono de voz seco y desabrido) que complementa la frase verbal --¡cállese ya!-- nos informan de que se trata de una personalidad que rehuye, por algún motivo, toda comunicación. En ese mismo momento el paralenguaje (sonido de una sirena policial o ambulancia) sugiere el "Leit-motiv" del desenlace, nos ofrece una pista sobre la importancia que tendrá este personaje.

1.6.- Jeff y la enfermera (Stella)

La imagen anterior encadena con la voz de la enfermera (Stella) de la compañía de seguros que viene a cuidar a Jeff, tomarle la temperatura y darle un masaje. Mientras hace su trabajo le da una serie de consejos de filosofía "casera" acerca de su trabajo, de su novia y del matrimonio. Cuando Stella se marcha él observa a sus vecinos.

1.6.1.- Conducta Táctil.-

Desde el punto de vista de la Comunicación no Verbal cuando Stella efectúa un masaje en la espalda de Jeff realiza un tipo de conducta táctil definida por Heslin en su análisis taxonómico de los tipos de contacto corporal según el mensaje a comunicar, como funcional-profesional (4). Es decir, la intención comunicativa aquí es meramente burocrática, es el cumplimiento de alguna tarea o ejecutar un servicio. Se considera a la otra persona como un mero objeto, no como una persona, y no se da ningún tipo de mensaje íntimo o sexual que interfiera en la tarea que se tiene entre manos. Es decir, la

misma que tendría un profesor de golf, un sastre o un médico con su paciente.

1.6.2.- Eje. Territorios del Yo.

Al final de esta secuencia Jeff vuelve a dirigir su atención a la ventana y observa dos nuevos inquilinos. Una pareja de recién casados acaba de llegar al apartamento. El trata de besar y estrechar a la novia pero se ven interrumpidos por la presencia del portero que les entrega las maletas. Ambos realizan movimientos de "adaptación" para controlar su ansiedad. Es decir, autoadaptación: se tocan la ropa, "lavado de manos", colocan sus "ejes" comunicativos en oposición etc. Cuando el conserje se despide, ambos inician un contacto de aproximación --"distancia íntima" según la terminología de E. Hall-- que desemboca en el abandono del hall en dirección al dormitorio y el echado de persiana para impedir la vista de los curiosos. Jeff ha desviado su mirada visiblemente turbado y avergonzado ante el espectáculo.

Durante la entrada del conserje se ha producido lo que en terminología de Erving Goffman, al hablar de las territorios del yo, se denomina "reserva de conversación" (5). Es decir, se trata del derecho de los individuos a ejercer algún control sobre quién puede llamarle o cuándo puede llamarle a conversar, y el derecho de un grupo de personas que han iniciado una conversación a que su círculo esté protegido contra la entrada y la escucha de otros.

1.7.- Primer encuentro entre Jeff y su prometida Lisa Fremont
(noche).

1.7.1.- Beso, Color, Señales Vestuarias, Status.

Esta secuencia arranca con un beso entre Lisa y Jeff. Ya vimos como el beso era una señal de amor y cariño entre las personas y que era como una golosina o reliquia del alimento que las madres de nuestros remotos antepasados pasaban a sus hijos para facilitarles la alimentación. Aquí se trata de un beso erótico y de invitación sexual que proviene de Lisa.

Queremos anotar aquí como en casi todos los films de Hitchcock la mujer suele ser casi siempre la que lleva la iniciativa amorosa. Recordemos a Eva Marie-Saint cuando trata de seducir a Gary Grant en el compartimento del tren en "Con la muerte en los talones". También a Grace Kelly con C. Grant en algunas escenas de Atrapa a un ladrón

El simbolismo del color también está presente en esta secuencia. La intimidad de la pasión amorosa de toda ella esta subrayada por el color rojo del cielo --presente al principio y en otras ocasiones-- y también por el uniforme rojo del camarero del "Club 21" que trae la lujosa cena, que asimismo por su color y contenido --langosta "roja"-- subraya el ambiente de celebración íntima de la jornada.

El color negro del lujoso vestido de ella (señales vestuarias) está también subrayando el ambiente y la categoría de Lisa Fremont: máxima sofisticación y elegancia. Aspecto éste que tanto desagrada a Jeff y que contrasta con su visión del mundo, tan diferente al de ella.

Hitchcock maneja perfectamente los indicadores no verbales de status social (Morris), es decir, aquellos "artefactos", vestidos, uniformes, objetos, etc. que nos informan sobre la personalidad de sus portadores o exhibidores. Así la ropa, el peinado, joyas, modales, tono de voz, facciones, etc. de Lisa nos están indicando el nivel social elevado de la protagonista. Todo ello se encuentra confirmado por la banda verbal. Es decir, los diálogos de ella confirman completamente lo que dice "no" verbalmente sobre su persona:

Lisa.- (refiriéndose a su vestido) Directamente importado de París. ¿Crees que se venderá?

Jeff.- Eso depende. Si tenemos en cuenta los impuestos. Gastos de avión. Aduanas. Posibles márgenes comerciales...

Lisa.- Es una ganga. Mil cien dólares.

Jeff.- Mil cien... será mejor que devuelvas ese vestido.

Lisa.- Venden una docena al día a ese precio.

Jeff.- A recaudadores de impuestos. ¿No?

.....

Lisa.- Esa cigarrera está pasada de moda. Necesitas una de plata. Sencilla, que solo lleve impresas tus iniciales.

Jeff.- No creo que debas gastar así tu dinero.

Lisa.- Me encanta hacerlo... ¿Qué te parece si comemos en el Club-21?

La cena que encarga para la velada, (langosta y vino francés) traída expresamente por un elegante camarero uniformado del "Club 21", es otro indicio significativo del elevado status social que tiene la prometida de Jeff.

1.7.2.- Proxémica. Gestos Mímicos.

La proxémica también tiene en esta secuencia una parte representativa. Cuando la pareja protagonista toma una copa de vino antes de la cena y él bromea con su vestido, en un momento determinado ella, que trata de persuadirlo para que no viaje, se aproxima claramente, acorta la distancia que tiene --casi "social"-- a otra "personal" e incluso llega a tocarlo discretamente, coloca su mano en el hombro y brazo de él. En vista de que no obtiene el resultado esperado inicia una "retirada suave" hacia la cocina.

Cuando Jeff observa a otra vecina ("corazón solitario") ve cómo la mujer en un ambiente íntimo de velas y cena está realizando una serie de ilustradores, espaciales, gestos mímicos y emblemas (Morris) de invitación, recibimiento, cariño, de beber, etc. Tras su parodia la mujer llora desconsoladamente, y la música (paralenguaje) subraya el clima romántico y patético de la escena.

Un cierto contacto íntimo (beso) en la terraza de la bailarina de ballet con uno de sus invitados nos está también informando de su actitud al reunirse con tres hombres en su apartamento. Ello provoca un comentario de Lisa: "no quiere a ninguno de los tres hombres". Jeff continúa observando la luz de la ventana, con la persiana echada, del apartamento de los recién casados y realiza un significativo gesto de resignación.

La atención se centra inmediatamente en el piso de la mujer enferma y el hombre del sombrero. El, tras servirle la cena en la cama, va a otra habitación a hablar por teléfono con alguien a quien conoce bien. Lo sabemos por su tono ya actitud relajada en el sofá. En ese momento ella se levanta de la cama, irrumpe en la habitación y le increpa, corrimándole a colgar el teléfono y él reacciona bruscamente y ella ríe histéricamente.

Las claves verbales (el diálogo apenas llega a ser audible) continúa dándonos información muy valiosa sobre la relación y emociones que se dan entre esa pareja.

Cuando al final de esta secuencia, Jeff reprocha a Lisa su perfección en la cena --"como siempre"-- ella, avergonzada, baja los ojos visiblemente contrariada por la frase y la reiterada actitud negativa de su novio ante el matrimonio:

Lisa.- (suena una melodía interpretada por el vecino músico)
¿De dónde viene esa música tan maravillosa?

Jeff.- Es un compositor que ha alquilado un estudio en frente.
Vive solo... su matrimonio habrá sido un fracasos.

Lisa.- (Feliz) fascinante... parece como si nos lo dedicara a nosotros.

Jeff.- No me extraña que tuviera problemas.. je... je.

Lisa.- (gesto de disgusto) Espero que no me critiques también la cena.

Jeff.- Lisa... eres "perfecta"... como siempre...

1.8 - Jeff observa movimientos muy sospechosos en el apartamento del matrimonio (viajante y esposa enferma)

1.8.1. - Lenguaje de Objetos Ventana de Johari

Es una noche lluviosa, de tormenta, el viajante sale y vuelve tres veces a su piso portando una maleta. A la mañana siguiente limpia la maleta. Luego envuelve un cuchillo de carnicero y una sierra en papel de periódico. Las persianas del dormitorio están echadas. El viajante entra luego en el piso con una cuerda y vemos como ha atado fuertemente un baúl que se llevarán posteriormente unos empleados de transportes.

La mujer ha desaparecido. El colchón de su cama está doblado.

Hitchcock nos da nuevamente, a través del "lenguaje de objetos" o "códigos de artefacto", pistas sobre el comportamiento del viajante (maleta viajera, salidas nocturnas intempestivas, cuchillos, cuerdas, baúl, persiana echada, etc.): De todo ello deducimos que este individuo ha matado a su mujer y ha troceado su cuerpo haciendolo desaparecer en varios sitios.

También vemos como un gesto secundario (los que según Morris comunican un doble mensaje, uno evidente y otro "escondido") es decir, el bostezo del viajante, nos informa de que no ha dormido en toda la noche, es decir, ha estado ocupado con otras actividades.

El viajante después de lanzar unas miradas atentas de vigilancia a su alrededor observa que el perrito de los vecinos del piso alto escarba en sus macizos de flores, entonces efectúa un gesto de alarma. Es decir, saca las manos de los bolsillos (seguridad) y las pone en paralelo con el cuerpo; al mismo tiempo se aproxima al alféizar de la

ventana observando detenidamente lo que hace el perrito. La llamada de la dueña del perro (escultora) hace desaparecer el "peligro" (luego sabremos que ahí escondió el asesino parte del cuerpo del delito).

La expresión del rostro de Jeff --ojos, boca escrutadora, etc.-- nos informa de que éste continúa acumulando informaciones significativas.

Hitchcock, con su habitual maestría, nos continúa dando "pistas subliminales" sobre las "claves" de la historia. Nos ha mostrado varias veces al perrito. El director británico, si usamos la terminología de Joseph Luff y Harrington Ingran, estaría abriéndonos lentamente el área "oculta" de la denominada ventana de Johari (6). Sería la técnica de las "agniciones" explicada por Aristóteles en su Poética (7) y que se refiere al cambio dramático que va desde la ignorancia al conocimiento. El cuadrante oculto se referiría al comportamiento, sentimientos y motivaciones conocidas por la persona, pero no por los demás.

1.8.2.- Indicios. Expresión. Paralenguaje.

Cuando Lisa acude nuevamente al piso de Jeff, éste le informa de sus sospechas; sin embargo no cree nada de ello. No obstante al observar, a través de la persiana subida del dormitorio, cómo el viajante acaba de realizar un enorme esfuerzo físico --acaba de terminar de atar del baúl con la cuerda-- y se seca el sudor con el dorso de la mano, (indicios) su expresión cambia bruscamente a sorpresa-miedo y decide ayudar a Jeff en sus investigaciones.

Hitchcock, una vez más, nos ofrece la nota humorística de la pareja de jóvenes enamorados. Después de muchas horas con la luz del dormitorio encendida, él sube la persiana, y se asoma a la ventana en

pijama rascándose la cabeza. Ella le reclama nuevamente desde el dormitorio. Su paralenguaje es perfectamente significativo del tipo de mensaje que está lanzando.

1.9. - Entrevista de Jeff y su amigo detective.

Durante la conversación que mantiene el detective y el fotógrafo, que le ha pedido ayuda para corroborar sus sospechas acerca del viajante, aquel le informa de que el individuo no parece sospechoso ya que le vieron salir con su mujer a tomar un tren hacia las seis de la mañana. Jeff le pide que registre el apartamento en busca de pruebas, pero su amigo se niega ya que necesita una orden de registro.

1.9.1.- Ilustradores.

Durante toda la conversación Jeff trata de reforzar su mensaje verbal persuasivo tomando en sus manos un adaptador de objetos --el rascador de madera-- que usa para controlar su evidente ansiedad. Al mismo tiempo, y sirviéndose del objeto de madera, efectúa una serie de movimientos denominados ilustradores de su discurso --según la taxonomía de Ekman y Friesen-- y que consisten en una serie de movimientos de manos y brazos ("bastones" o "batutas") que utiliza para enfatizar sus palabras; también efectúa movimientos llamados "espaciales" y "pictógrafos" que le sirven para dibujar el acontecimiento y describir el tamaño de lo que está diciendo. Por último, con una serie de "apuntadores" y movimientos deícticos muestra a su amigo el camino que debe seguir: Registrar el apartamento del viajante.

El diálogo que tiene lugar entre los dos hombre es el siguiente:

Detective.- ¿Vió alguien --incluyendote a tí-- como la asesina-
ron?

Jeff.- ¿Pretendes resolver el caso o dejarme a mí en ridí-
culo?

Detective.- Bueno... quizás ambas cosas.

Jeff.- Entonces haz bien tu trabajo. Ve a registrar el a-
partamento. Debe estar lleno de pruebas. (apuntado-
res).

Detective.- No puede hacer eso... Hacen falta pruebas...

Jeff.- Es posible que mañana por la mañana ya no queden
~~pruebas en ese apartamento. (movimiento deéctico)~~
¿Lo sabes?

Detective.- Esa es nuestra pesadilla.

Jeff.- ¿Qué necesitas para poder registrar? (realiza "espa-
~~ciales" y "pictógrafos")~~ ¿Huellas de sangre que va-
yan hasta la puerta?.

Detective.- Lo que no necesito son impertinencias... Me has pe-
dido ayuda y te estás comportando como un idiota...
¿Cómo pude soportarte en aquel avión? Tres años,
durante la guerra...?

1.10.- Jeff mira a través de la ventana con teleobjetivo (noche).

1.10.1.-Lenguaje de Objetos.

En esta ocasión Jeff observa a "corazón solitario" que se prepara para salir de casa. Se maquilla, se adapta el pelo, bebe para animarse, se mira al espejo y se pinta los labios (galanteo. Señales sexuales). Vuelve a llenar su vaso de licor y se dirige al bar de enfrente. Cuando llega, sale de allí el viajante que entra en su casa llevando ropa suya recién sacada de la tintorería que deposita encima de la cama con otra serie de prendas. Sin duda, está preparando la maleta para irse. Jeff trata de localizar al detective pero no está en casa. Continúa observando al viajante que, llama por teléfono mientras examina el contenido del bolso de su esposa, y va sacando una serie de joyas que deposita encima de una cómoda. Entonces Lisa llega al apartamento de su novio dispuesta a pasar la noche con él. En ese momento el viajante abandona la casa. Lisa realiza una serie de deducciones sobre las joyas que hacen recaer las sospechas sobre la desaparición de la esposa del viajante.

Lisa, que ha iniciado un contacto íntimo con Jeff, saca las pertenencias de su maletín: camisón y zapatillas de raso. Se tumba seductora en el diván y decide "ponerse cómoda", luego va a la cocina. En ese momento el detective llega al apartamento y advierte claramente la presencia de una mujer a partir de las señales vestuarias femeninas que Lisa ha dejado encima de la mesa (camisón - zapatillas) y "adivina" que "algo" ha tenido lugar. Sin decir nada, esos objetos han dado una "señal equivocada" al detective que muestra una mirada y gesto de picardía.

El detective reitera la inocencia del viajero y abandona el caso. Luego se marcha a su casa.

1.11.- Jeff y Lisa continúan en el apartamento (noche)

1.11.1.- Tristeza.

"Corazón solitario" llega a su casa con un hombre joven. Ambos toman una copa. Inmediatamente el joven se lanza a besar y seducir a la mujer. Ella no le deja propasarse y después de darle un tortazo le echa de casa. A continuación, se "hunde" nuevamente en sollozos y lágrimas.

Lisa decide pasar la noche en compañía de su novio, acerca su mejilla a la de Jeff, baja las persianas y se introduce en el dormitorio para cambiarse de ropa. al poco rato aparece radiante envuelta en su elegante camión de raso. Un grito les saca de su intimidad. La propietaria del perrito comunica que éste ha sido estrangulado. Todos los vecinos salen a contemplar la dramática escena de dolor. El único que no sale es el viajante que permanece totalmente a oscuras.

1.12.- Jeff, Lisa y Stella preparan la estrategia final.

Para tratar de hacer reaccionar a Lars Thorwald (el asesino) Jeff decide mandarle una nota a través de Lisa que dice: ;"Qué has hecho con ella"? Stella mira por el teleobjetivo y observa que "corazón solitario" está a punto de tomar una enorme dosis de barbitúricos. Jeff llama por teléfono al asesino para hacerle salir de casa y, mientras, Stella y Lisa tratan de descubrir algunos restos humanos de la asesinada. Lisa, por su cuenta, se descuelga a la casa de Thorwald para lograr alguna prueba. Mientras busca las joyas, el viajante llega a su casa y la descubre. Ella ha logrado encontrar el anillo de la difunta y se lo hace saber a Jeff. Este ya ha llamado a la policía,

que llega rápidamente y se lleva a Lisa, acusada de ladrona. Jeff llama a su amigo detective para que pague la fianza.

1.12.1.- Emblemas.

Cuando Lisa se dirige a dejar la nota en el piso de Thorwald y al pasar por el estrecho callejón hace, con la mano izquierda un gesto muy característico: un emblema. Mueve la mano extendida en un gesto de "cierta despedida", como queriendo decir, "me voy a hacer un recado importante, pero no os preocupéis que enseguida estoy con vosotros". O bien, "¡deseadme suerte en esta misión!".

1.12.2.- Funciones de la Comunicación no Verbal: Redundancia.

Vemos que "corazón solitario" está preparándose una considerable dosis de somnífero con un evidente deseo de quitarse la vida. Aunque Stella nos lo dice verbalmente no era necesario, ya que las imágenes son lo suficientemente elocuentes para sacar esa deducción. La banda de comunicación verbal en este caso es redundante.

Stella.- ¡Qué sorpresa! La srta. "Corazón solitario" acaba de prepararse una buena dosis de somníferos.

Jeff.- Y ¿La distingue desde aquí?

Stella.- He tocado suficientes píldoras de esas como para dormir a todo el barrio durante un año.

Al final de este "flash" "corazón solitario" saca una especie de misal o pequeña biblia para reconciliarse con Dios antes de emprender su último camino. Luego veremos como, al final, desiste de su actitud.

1.12.3.- Postura Eco.

Cuando Jeff llama por teléfono a Thorwald para hacerle salir, Stella y Lisa, que están asustadas por lo que van a hacer después, adoptan una postura idéntica, es decir se colocan en paralelo doblando y situando su brazo en la misma posición espacial. Ambas semejan "copia una de la otra", es decir, adoptan, lo que Desmond Morris denomina postura eco (8) a lo que ya nos hemos referido y que es la que adoptan los amigos cuando actúan al unísono.

1.12.4.- Emoción de alegría y Admiración.

Cuando Lisa vuelve de cumplir el encargo de dejar la nota en casa del viajante entra en el apartamento de Jeff y pregunta, ¿Como ha ido todo?. manifiesta una expresión plena de alegría (ojos abiertos, boca y comisuras de los labios hacia atrás que dejan ver sus arcadas dentales, etc.) su novio, en un expresivo primer plano, donde no pronuncia palabra alguna, está diciendo "qué bien lo has hecho", eres una mujer maravillosa. Su cara expresa una radiante alegría y admiración, lo que podemos comprobar por la dirección de su mirada fija y "arrobada" en su objeto de amor, y sus labios sonrientes. Al mismo tiempo se "adapta" ligeramente parte del rostro con su brazo como no "creyéndose" lo que ven sus ojos.

1.12.5.- Emoción de Miedo y Estrés.

Cuando Lisa consigue llegar a casa del viajante en busca del anillo de la difunta, Jeff, que no esperaba esa reacción de ella, manifiesta una emoción de alarma-miedo, es decir contrae el entrecejo (sufrimiento), abre los ojos y la boca y trata de realizar una señal verbal de alarma (grito ahogado).

Cuando Lisa continúa buscando el anillo y comprueba que el bolso está vacío, en ese momento Stella y Jeff observan que Thorward está llegando a su casa y ambos realizan el mismo gesto de sorpresa-alarma-miedo: apertura de boca, levanta las cejas, ojos muy abiertos y grito. Stella se lleva también la mano a la boca en un gesto característico de "autocontrol" de ocultación de su expresión emocional. Cuando el asesino golpea a Lisa, Jeff manifiesta señales de estrés: mueve la cabeza y se sujeta con las manos convulsivamente tratando de controlar su incapacidad de intervenir.

1.12.6.- Gestos primarios, señales, artefactos.

Cuando Lisa coloca el bolso abierto en posición invertida está informando a Jeff de que las joyas ya no están allí (código artefacto).

En el momento en que Thorward llega a su piso y sorprende a Lisa, ella, a través de sus señales de dirección e ilustradores, nos está informando de que le está contando una historia falsa al asesino. Le dice seguramente que se ha equivocado, que vive arriba y que está allí por error.

El viajante, que no la cree, le pide el "botín" y ella le entrega algunas joyas, forcejea con ella y en ese momento llega la policía.

Lisa coloca su brazo a la espalda y mueve los dedos de la mano para que Jeff "vea" que ha logrado sustraer el anillo de la esposa del viajante. El anillo de bodas, que generalmente es una señal de unión (Morris), aquí se ha convertido en un código o señal avisadora muy valiosa para Jeff. También Thorward se ha dado cuenta de la sustracción y lo vemos por la expresión de sorpresa-interrogante que pone cuando gira su rostro hacia la mano oculta de Lisa y después hacia el apartamento de Jeff. Su mirada se torna fija, siniestra y acusadora. En ese momento, Jeff y Stella se retiran de su campo visual y se ocultan tras las sombras de su apartamento. Sus rostros adquieren una clara expresión de miedo.

1.13 - Jeff y Lars Thorward

El asesino llama al apartamento de Jeff para comprobar que está solo --ya sabe que es el culpable de sus zozobras-- y cuelga el auricular. Jeff se da cuenta que viene a matarle y prepara su flash como "arma" de compromiso. Cuando el asesino entre en el apartamento del fotógrafo, éste "dispara" varias veces el flash para deslumbrarle. Finalmente, ambos luchan y Thorward arroja por la ventana al fotógrafo que se sujeta en el alféizar con sus manos. Por último, cae al patio, donde es recogido por Stella y la policía que acaba de detener al viajante. Este confiesa su crimen y afirma que desenterró la cabeza de su mujer del jardín y la escondió en el piso.

1.13.1.- Paralelenguaje. Distancia íntima.

En esta escena, casi final, Hitchcock utiliza el paralelenguaje. Primero un silencio dramático, e inmediatamente después sonidos de resonantes pisadas que, poco a poco, van subiendo de volumen hasta

llegar a un primerísimo plano, con el objeto de crear un clima de tensión y terror en Jeff.

La luz y el ambiente en penumbra sirven también para crear una atmósfera de misterio. Esta es rota por la tremenda agresión luminosa que provocan los flash sucesivos de luz que le dirige Jeff. Esto que paraliza momentáneamente al viajante, provoca su definitiva agresión y lucha --"distancia íntima" no sexual según E. T. Hall-- con el objeto de estrangularle.

1.13.2.- Emoción de Terror. Dolor.

Quando Jeff sale despedido por la ventana y se agarra fuertemente al alféizar de la misma, su expresión se convierte en terror. Ello lo vemos a través de la contracción de las cejas y de sus ojos desmesuradamente abiertos que casi se salen de sus órbitas, y también de la mayor apertura de su boca. El gesto de dolor y sufrimiento se hace patente a través de la contracción de los labios hacia abajo y la apertura de la boca que deja al descubierto las arcadas dentarias en actitud de "ataque".

Al final de esta secuencia Lisa efectúa una señal táctil de consuelo y cariño hacia Jeff que está tumbado en el suelo --le toca la cara con la palma de la mano-- que provoca una inmediata reacción de alegría en su atribulado novio.

Quando uno de los policías informa en voz alta al amigo de Jeff que el asesino ha "cantado", Stella se acerca al detective y le dice algo al oído --que le pregunte por el paradero de la cabeza de la víctima--. El gesto y la actitud de la mujer estaría catalogado dentro de los "territorios del yo" definido por E. Goffman. Sería, nuevamente, una modalidad de "Reserva de Conversación". Es decir, una forma de

preservar nuestra intimidad sobre lo que decimos y con quién interactuamos.

1.14.- Escena final: Lisa y Jeff.

Nuevamente un traveling circular nos da el ambiente del grupo de viviendas populares donde habita Jeff. La temperatura ha descendido algo (70° F) y resulta más soportable. El compositor pianista está ya con una amiga en el piso escuchando música. Unos pintores reparan el piso del viajante. Un soldado --sin duda, el novio-- acude a ver a la bailarina de ballet. La escultora abstracta descansa en la mecedora. Jeff duerme plácidamente de nuevo en su silla de ruedas, pero vemos, en esta ocasión, que tiene escayoladas ambas piernas. Lisa se ha cambiado su indumentaria habitual por unos mocasines, pantalones vaqueros y una blusa roja: trata de leer un libro de aventuras sobre las alturas del Himalaya. De repente lo piensa mejor y coge una revista de modas que tiene al lado ("Bazaar"). El film termina aquí.

1.15.- Epílogo.

Nuevamente, y resolviendo la historia, Hitchcock nos da en un solo plano (Traveling circular) el ambiente de la vecindad de Jeff. Todo ha cambiado un poco, las relaciones emocionales parecen estar suavizadas y estabilizadas a tono con el ambiente de la calle. Lisa ha decidido adaptarse a las normas de conducta de su novio y hace "esfuerzos" por complacerle pero su idiosincrasia prima más, y no puede resistir la tentación de volver a las andadas. Todas estas informaciones se nos ofrecen sin diálogo, sin explicaciones inútiles, en el más puro estilo cinematográfico. La comunicación no verbal continúa mandando siempre, igual que al principio del film.

En su entrevista con Truffaut Hitchcock manifestaba que el fotógrafo usaba los "flashes" para defenderse de su enemigo ya que para él es absolutamente esencial servirse de elementos --objetos-- relacionados con los personajes o con los lugares de la acción. También afirmaba que la utilización de los medios propios del cine para contar la historia es más importante que los diálogos. Si alguien hubiese preguntado a Jeff "¿Cómo se rompió la pierna?" El hubiese contestado: "Tomaba una foto de una carrera de automóviles, una rueda se soltó y me ha herido". Ello sería una forma vulgar de tratar esa escena. Para mí, --afirma Hitchcock-- el pecado capital que puede cometer un guionista es que, cuando discute algún problema lo escamotea diciendo: "Lo justificaré con una frase del diálogo". Y yo pienso que el diálogo debe ser un ruido entre los demás, un ruido que sale de la boca de los personajes, cuyas acciones y miradas son las que cuentan una historia visual (9).

2.- EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO Y LA EXPRESION DE EMOCIONES.

2.1.- Hitchcock y Kulechov.

Hitchcock en La ventana indiscreta hace un pequeño homenaje a Kulechov y a todos los teóricos del montaje cinematográfico. Se lo relata a Truffaut cuando le comenta como filmó primero un primer plano del protagonista sonriente (James Stewart). Cuando éste mira por la ventana y ve un perrito que bajan al patio en un cesto Hitchcock montó a continuación ese primer plano. Luego, presenta a una muchacha desnuda que se retuerce ante su ventana abierta, y vuelve a colocar el mismo plano del protagonista sonriendo. En el primer caso la emoción resultante sería la de alegría y ternura. En el segundo caso el efecto sería que James Stewart se convierte en un viejo crápula. (10)

Lev Vladimirovitch Kulechov (1.899-1.970) fue el pionero de la cinematografía soviética y profesor de la primera escuela de cinematografía del mundo de donde salió Pudovkin y otros destacados cineastas. Primer teórico del montaje, basándose en las aportaciones del norteamericano Griffith, creó un laboratorio experimental para llevar a la práctica las teorías del montaje.

Su nombre ha pasado a la historia por su famoso Efecto Kulechov. El mismo ha relatado en qué consistía. "Hacia finales de 1.917, cuando yo era un operador soviético, había experimentado diversos efectos y combinaciones de montaje. A las únicas personas a las que relataba mis experimentos eran a mis alumnos y Pudovkin reconoció que yo era el creador del efecto del montaje en una conferencia que dió en la Sorbona de Paris... La imagen del actor Mosjukin, siempre la misma, había sido montada una vez junto a un plato de sopa, otra junto a la puerta de una prisión, y otra junto a unas imágenes que representaban una determinada situación amorosa. Recuerdo también que había un montaje

junto al féretro de un niño, es decir, realizamos combinaciones de todas clases..." (11).

Kulechov, en aquella ocasión, se lamentaba de que no se hubiese conservado fotografía alguna, ni apuntes de aquellos experimentos transcendentales. Pero, resulta evidente, que fueron la base fundamental de todos los trabajos y films posteriores. Especialmente de los films de Pudovkin y Eisenstein.

El resultado de presentar las combinaciones de planos referidos anteriormente a un público que no estaba en el secreto --continúa afirmando Kulechov-- fué asombroso. Los espectadores quedaron entusiasmados con la interpretación del actor Mosjukin. Elogiaron su gesto de preocupación ante el plato de sopa olvidado, su profundo dolor ante la mujer muerta, y la sonrisa feliz con que observaba el juego de la niña. Y no sabían, claro, que en los tres casos tenían la misma expresión (12).

El denominado Efecto Kulechov, corroborado a través de innumerables producciones cinematográficas, confirma la tesis de que las emociones humanas pueden ser manipuladas y transformadas por los recursos expresivos de las técnicas cinematográficas y audiovisuales. Es decir, el contexto, la situación dada "antes" y "después" son capaces de transformar y modificar un mensaje originariamente "neutro" en otro marcadamente expresivo y emocional.

2.2. - Griffith.

Hasta la aparición de los directores norteamericanos Edwing S. Porter (1.870-1.941) --Asalto y robo de un tren, 1.903-- y D. W. Griffith (1.875-1.948) --Intolerancia, (1.916), El nacimiento de una nación (1.915)-- el cine utilizaba métodos de narración objetivos. Es

decir, no se tomaba partido o actitud ante los hechos de la narración. La cámara se mantenía estática y a una distancia fija de los actores y el director carecía de medios para enfatizar un determinado pasaje del relato. Su único recurso era la acentuación en los gestos y la interpretación de los actores.

El descubrimiento más importante de Griffith descansa sobre la base de que el orden de los planos en la secuencia viene dado por las exigencias dramáticas (montaje "paralelo"). Sin embargo Griffith va todavía mucho más allá en sus descubrimientos expresivos y aplicó los mismos principios al papel de los primeros planos de las tomas. Desde el principio se dió cuenta de la limitación que suponía el rodaje de escenas completas a una distancia fija de la cámara. Para mostrar las expresiones faciales del actor con mayor detalle era necesario acercar la cámara a su rostro. Así, cuando las reacciones emocionales de un intérprete tenían especial interés, Griffith cortaba el plano inicial, pasando a otro más cercano del sujeto. Una vez pasada la necesidad de acentuar el trabajo del actor, volvía nuevamente al plano general, más adecuado para ofrecer una amplia visión de conjunto (13).

El sistema de filmación de primeros planos, inventado por Griffith, hizo el trabajo del actor más difícil. La actuación en primer plano (*) supuso un mayor control de la expresividad y de la exageración gestual que imponía el teatro. La proximidad de la cámara vino a imponer un tipo de interpretación mucho más sobria y más contenida. Esta técnica se acentuaría, años más tarde, con la invención del cine sonoro y, en los años sesenta, con las producciones dramáticas para la televisión.

(*) El primer plano (P.P) o Close-up es una toma fotográfica o escala cinematográfica que generalmente va desde los hombros a la cabeza del actor. El P.P.P. o Gran Primer Plano va desde la frente a la barbilla.

2.3. - Pudovkin y Eisenstein.

Pudovkin (1.893-1.953) y el resto de los teóricos rusos convirtieron las aportaciones de los directores norteamericanos en una teoría más intelectual, más ideologizada. Pudovkin afirmaba que "si unimos un plano de un actor sonriendo con otro de un revólver amenazándole y seguimos con un tercero del mismo actor aterrizado, la emoción resultante será de cobardía. Si se invierte el orden de los planos, el público pensará que la actitud del personaje es heroica. Es decir, según el orden que demos al montaje del film las mismas tomas y planos nos dan emociones diferentes (14).

Kulechov afirmaba que en cada arte existe una materia, y luego un método de composición adecuado. El músico maneja sonidos y tiempos. El pintor usa colores y formas... La materia cinematográfica son los fragmentos de película, el método de composición consiste en unirlos descubriendo un orden creador. El arte cinematográfico no consiste en el rodaje de la película, la dirección de los actores, etc. Esto es solo la preparación del material. El arte del cine empieza cuando el director se pone a unir los diversos fragmentos de película.

Mientras que Griffith se expresaba fundamentalmente a través de los conflictos de los personajes a Pudovkin le interesaban más los detalles y las implicaciones del conflicto. Incluso logra intensificar el acto emocional del drama sin la presencia expresiva del rostro del actor. Así en La madre (1.926) cuando el hijo está a punto de ser liberado de la prisión, el director soviético comenta la forma en que trató de captar la atención del espectador por medio de una síntesis plástica en el montaje, prescindiendo de la interpretación del actor. En un momento determinado el prisionero recibe subrepticamente una nota (a través de su madre) diciéndole que al día siguiente será liberado. Yo tenía --relata Pudovkin-- que expresar cinematográficamente la alegría del prisionero. Limitarme a fotografiar un rostro sonriente

hubiera sido muy poco expresivo. De modo que impresioné un plano de sus manos moviéndose con nerviosismo, y otro de la parte inferior de su cara con los labios insinuando una sonrisa. Monté estos planos con otras imágenes --un torrente primaveral, los rayos del sol incidiendo sobre el agua, pájaros saltando al borde de un estanque, un niño sonriendo (*)-- y la suma de estos componentes expresaba la alegría del prisionero (16). La relación entre los planos es aquí pues únicamente una idea o emoción.

A pesar de todo lo que manifiesta Pudovkin no por ello descuida la expresión de las emociones del film a través del rostro de los actores. Ejemplo de ello sería una galería de expresivos primeros planos en La madre durante la secuencia antológica del encuentro en la cárcel de la madre y el hijo. Veamos algunas de ellas:

A/ Temor.- El rostro de la madre expresa esta emoción, ya que tiene miedo a que descubran la nota que desliza en la mano del hijo donde le anuncia: "Todo está preparado para la huida. Mañana serás libre. En la ciudad la gente se reúne para una manifestación de protesta. Se dirigirán a la cárcel". La expresión de su mirada es lateral y comunica desconfianza. Su mano y la del hijo establecen un contacto "funcional" para ocultar el mensaje escrito a los guardianes.

(*) Pudovkin montó también en esta secuencia otros planos que no cita: P.P. de los ojos del preso con las pupilas muy dilatadas; plano corto del pecho latiendo fuertemente; un cazo que "salta" de alegría con el que ha estado golpeando la puerta; un baile o danza del preso ante la puerta.

B/ Aburrimiento. - El rostro del carcelero es un auténtico "libro" donde podemos leer su estado de ánimo. Uno de sus ojos permanece semiabierto mientras que el otro está cerrado. Con una mano se atusa los bigotes y con la otra sujeta su cabeza para no dormirse.

C/ Risa animal, sardasca o primitiva. - La que, según Lersch, manifiestan los idiotas cuando expresan satisfacción, es la representada por el carcelero en el momento de matar una cucaracha que se ha detenido en el plato de comida del preso.

D/ Sonrisas. - las que expresan madre e hijo después de su entrevista tras las rejas de la prisión. Se trata de una alegría contenida.

E/ Explosión de alegría. - La que manifiesta el hijo, en un expresivo primer plano del rostro, al final de la secuencia de montaje descrita por Pudovkin, tras leer la nota de su próxima liberación. Sus ojos abiertos y centelleantes y la boca, que muestra en toda su amplitud las arcadas dentales, así lo corroboran.

Los films de Pudovkin --opina Karel Reisz-- se alejan definitivamente de los métodos narrativos de Griffith y ya insinúan los recursos narrativos del montaje intelectual creado por su compatriota y discípulo Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein (1.898-1.948). Los ejemplos más significativos los podemos encontrar en los films eisenstianos El acorazado Potenkin (1.925) (*) y OCTUBRE (1.927), que transforman el elemento narrativo y tradicional en un sistema portador de ideas y

(*) El director soviético explicó en un artículo escrito en enero de 1.939 la estructura orgánica del Potenkin. V. EISENSTEIN, S. M. L'unité organique et le pathétique dans la composition du "Curaisse Potenkin". Cahiers du Cinema N^o 82. Paris. Abril. 1.958

abstracciones. El cine formalista --afirmaba Eisenstein-- se dirige solamente a la emoción, mientras que el montaje intelectual da paso al proceso de pensamiento (17).

La aportación de Eisenstein a la teoría cinematográfica se basa en dos principios básicos:

1.- Rechazo de la emotividad como finalidad expresiva, reduciéndola a un procedimiento psíquico.

2.- Las imágenes cinematográficas, al ser objeto de montaje, no se acumulan, sino que colisionan entre sí.

Es sabido, que la manera más directa para llegar al público, a las masas, es la emotividad, sobre todo cuando la audiencia es inculcata. Pero también es la menos eficaz a largo plazo, porque una comunicación basada solo en la emotividad puede limitar la comprensión intelectual. Eisenstein propugnó la utilización de la emotividad para "despertar" al espectador, irritarle psíquicamente, crear en él un estado afectivo activo, es decir, dejarle en condiciones de recibir las ideas que el director cinematográfico deseaba comunicarle.

Mediante el montaje --afirmaba Eisenstein-- las imágenes cinematográficas no se unen, acumulan, ni superponen, en realidad chocan entre sí, produciéndose un resultado expresivo que no se halla implícito en cada uno de los fragmentos fílmicos objeto del montaje (18). El montaje para el director soviético es una realidad nueva, como el conjunto de explosiones de un motor de combustión, o las células de cuya transformación nace un nuevo ser.

No deseamos concluir este pequeño apartado de nuestra tesis referido a la cinematografía soviética y su aportación al estudio del

carácter y la expresión emocional, sin hacer referente a determinados aspectos de la misma que nos parecen especialmente significativos. Así, después de revisar detenidamente algunos de los films principales de la cinematografía rusa, podemos resumir, señalando:

1.- La mujer, como representación genuina de los estados emocionales primarios (tristeza, sufrimiento, llanto, miedo, sorpresa, etc) y al mismo tiempo "arquetipo" y símbolo de la patris-madre adquiere, especialmente en los films de Pudovkin ("La madre") y de Eisenstein ("El acorazado Potenkin": secuencia represiva de la escalera de Odesa) una categoría y representación única. Su presencia y protagonismo equivale siempre a expresión de emoción profunda.

2.- El denominado montaje de "contrastes", "tonal" --uso y utilización del color para provocar y crear estados anímicos en el espectador-- (19) de "atracciones" etc. sustituye, en repetidas ocasiones, a la actuación del propio actor.

3.- En otras ocasiones, el protagonismo de la emoción se "despersonaliza" y se diluye, queda condensado en la multitud, la masa, los trabajadores, la colectividad, etc. que a través de sus movimientos y dinamicidad es capaz de transmitir tantas o incluso mayor número de emociones que la presencia de un actor en P.P. que utilice el método expresivo de Stanislavski (20).

4.- Los objetos poseidos o manejados por los protagonistas de un film (leit-motiv) --las gafas del odiado médico de a bordo o las de la mujer asesinada en las escaleras del "Potenkin"; las pistolas escondidas en "La madre"-- tienen también la virtud de evocar sentimientos y caracteres a través del montaje. Esta peculiaridad --ya lo veíamos-- también puede lograrse intercalando planos muy breves y sucesivos

(paisajes, elementos de la naturaleza, animales, objetos, etc.) en momentos determinados de la acción narrativa.

5.- Los soviéticos, como pioneros en la creación del lenguaje cinematográfico, organizaron unos programas de enseñanza para el aprendizaje de la dirección de películas argumentales, que fueron confeccionados por Eisenstein, donde las teorías de la manifestación expresiva y todos sus procesos de comunicación (interpretación, construcción de films emocionales, revolucionarios y cómicos) eran expuestos y tratados con gran extensión y profundidad (21).

3.- EL ROSTRO EN EL CINE: DREYER Y BERGMAN

3.1.- Dreyer.

Si hay dos directores de cine que han tratado de sacar el mayor partido posible a la expresividad del rostro humano éstos son, el danés Carl DREYER (1.889-1.968) y el sueco Ingmar BERGMAN (Uppsala 1.918).

A Carl Dreyer debemos algunos de los films más importantes de la historia del cine: LA PASION DE JUANA DE ARCO (1.928), DIES IRAE (1.943), ORDET (1.955), GERTRUD (1.964). Creador de escuela, algunos tratadistas han considerado a Dreyer como dotado de una inquietud filosófica o espiritual semejante a la de un Soren KIERKEGAARD o a la de un UNAMUNO.

Su temprana dedicación al periodismo y al teatro condujeron al director danés a realizar un cine que debe mucho a la literatura dramática, ya que casi todos sus films proceden de adaptaciones de obras de grandes autores teatrales. Sin embargo Dreyer, supo desarrollar el lenguaje filmico a través de nuevos caminos que le condujeron al simbolismo y a la "abstracción creativa" (22).

3.1.1.- El estilo creativo: el rostro y los sentimientos.

Para Dreyer el estilo de un film descansa en un conjunto de factores, como juego del ritmo y el encuadre, las relaciones de intensidad de las superficies, las interacciones entre la luz y las sombras, los deslizamientos de la lente... Quien haya visto mis films --añade-- (los buenos) sabrá la importancia que le concedo al rostro humano. Jamás se cansa uno de explorar ese campo inagotable. En un estudio, no

existe experiencia más noble que la de registrar la expresión de un rostro sensible, a la fuerza misteriosa de la inspiración, verle animarse desde el interior y llenarse de poesía" (23).

Dreyer opina que el director debe ser el creador del estilo de un film. Sólo sus sentimientos y estados de ánimo deben colorear la película y despertar idénticos sentimientos en el espectador. Su estilo transforma la obra en arte. La película debe tener el "rostro" de su director.

El papel de la imagen influye notablemente en el ánimo del espectador. Si es clara y luminosa --afirma Dreyer-- invita a la alegría y el optimismo; si, por el contrario, es oscura y silenciosa, evoca un clima de seriedad o de patetismo. Así en Dies Irae la ambientación histórica y el drama le hicieron optar por una fotografía algo velada y de mórbidos tonos de gris y negro (24).

El realizador danés afirma también que el ojo prefiere el orden, la armonía y el equilibrio. También el movimiento. Asimismo el ojo capta más fácilmente las líneas horizontales que las verticales. Basándose en estos principios Dreyer señala el hecho de que los movimientos horizontales de la cámara suaves y rítmicos (Panorámica y traveling) resultan más placenteros y atractivos para el espectador y transmiten esa sensación expresiva.

El dramatismo se logra con movimientos bruscos de cámara de tipo vertical. Un ejemplo de ello lo tenemos en la escena de la escalera vertical justo antes de que la bruja sea arrojada al fuego.

A pesar de que el realizador danés es consciente que las grandes dramas se desarrollan en silencio, el hombre esconde sus sentimientos --afirma-- y trata de evitar que su rostro muestre la tempestad que le agita por dentro. Considera también que la mímica es la que concede un

alma al rostro. Todo el carácter de un ser humano se puede leer en una sola expresión mimica, en una arruga, en la frente, en un guiño... La mimica es el medio más antiguo y auténtico para expresar la vida del alma, es más antiguo que la dicción. Esta, no es exclusiva del hombre. Quien tenga un perro sabrá sin duda que los perros pueden tener una mimica enormemente expresiva.

Dreyer opina también que el maquillaje del actor cinematográfico --que sirve para facilitar la labor del operador de fotografía-- puede hacer desaparecer parte de la personalidad del rostro. las arrugas del rostro --afirma-- revelan infinidad de cosas acerca del carácter. Sobre el rostro de un hombre bueno, cordial y siempre sonriente se forman con los años cantidad de finísimas arrugas cerca de los ojos y alrededor de la boca. Al verle de lejos da la impresión de que nos sonríe con sus arrugas. Si, por el contrario, el hombre es un tipo hoso, maligno y malhumorado, tiene arrugas en la frente y surcos verticales. En ambos casos las arrugas nos descubren algo acerca del carácter del hombre. Cuando las arrugas de un rostro desaparecen detrás del maquillaje, desaparecen también sus elementos más característicos y no es necesario que diga cuanto influye en los primeros planos. Que una película como "DIES IRAE" --concluye Dreyer-- se haya hecho sin recurrir al maquillaje es para mí algo completamente natural, obvio y justo (25).

3.1.2.- Dies Irae (1.943) (*).

El resultado que logra transmitir Dreyer en todos sus films, especialmente en "DIES IRAE" considerada como su obra maestra, no es producto de la casualidad. Ya hemos podido comprobar, en el apartado anterior, sus conocimientos sobre la expresión de emociones y acerca del lenguaje del rostro. Si leemos con detenimiento sus guiones previos o "técnicos" (**) comprobaremos que todo está profusamente detallado ahí. El diálogo importa mucho, pero importa aún más la descripción de los personajes, su carácter, sus reacciones. Sus descripciones de sentimientos y emociones sutiles son realmente antológicas. Veamos algunos ejemplos entresacados al azar:

"En los ojos de Marta de Herlof nace una expresión acorralada" (Secuencia 3).

"Con un sobresalto sale del estado letárgico producido por el terror. Una sonrisa distorsiona su cara como si una idea divertida le pasara por la mente" (Secuencia 6).

(*) DIA DE LA IRA, son los primeros versos del himno, atribuido a Tomás de Celano (siglo XII), que se canta en el Oficio de Difuntos. Se refiere al Juicio Final y encierra una visión simbólica del Apocalipsis. Título original: "VREDENS DAG". Intérprete Thorkila Roose, Lisbeth Movin, Sigried Needejan, Olaf Lissing.

(**) V. cita N° 24. En esta obra se transcriben los guiones originales completos de JUANA DE ARCO Y DIES IRAE. Hemos podido comprobar que alrededor de un veinte por ciento de los diálogos y la planificación previa de DIES IRAE no llegarán a realizarse en el film definitivo.

"La locura confiere a los rasgos de Ana una diafanidad como la que a veces se observa en el semblante de los moribundos. Las lágrimas empiezan a brotar de sus ojos y a correr por sus mejillas. Mientras habla una sombra de melancolía pasa por su rostro. (Secuencia 676. Final)

Vemos, pues, cómo casi todo está previsto por el director danés en la denominada "banda izquierda" del guión (planificación de la cámara, gestos, movimientos de los actores, etc.) precisamente, la que se ocupa de las claves no verbales del film. Una excelente elección de actores y técnicos harán que la película se convierta en una obra maestra del cine.

3.1.2.1.- Miradas, gestos y paralenguaje.

A nuestro juicio Dies Irae --historia, como casi todas las de Dreyer, acerca de la intolerancia donde se relata un triste episodio de brujería-- representa un paso definitivo dentro de la expresión de emociones y sentimientos a través del lenguaje cinematográfico. El tratamiento de Dreyer al mostrarnos las reacciones y el carácter de los personajes, a través de las miradas, alcanza cotas no superadas.

El personaje de Merete --la dura e intolerante madre del presbítero Absalón-- muestra, en todas sus relaciones comunicativas con Ana (su joven nuera) que la rechaza, que la odia profundamente. Todo ello se nos muestra no solo en las miradas inquisitivas y vigilantes, sino también en las expresiones de su boca --amargura y dominación--, por el fruncimiento de ceño, la actitud de superioridad (cabeza hacia atrás y el cuerpo siempre erguido y tieso) y especialmente a través del paralenguaje (tono, volumen y ritmo de las voces) si tenemos la suerte de contemplar el film en versión original. Todos estos elementos no

verbales redundan el mensaje de dominación e intolerancia a lo largo de todo el film, y que está condensado en este personaje.

El personaje de la bruja --Marta de Herlof-- que acude suplicante a refugiarse a casa de Ana (cuya madre, también acusada de brujería, fue amiga de ella) es también un excelente ejemplo de lo que supone la gradación de las expresiones emocionales. Estas se extienden desde el dolor, sufrimiento, llanto e impotencia, hasta el miedo y el terror (cuando se abrasa en la hoguera).

Veamos a continuación algunos ejemplos de las relaciones comunicativas no verbales que se establecen entre los personajes principales de Dies Irae.

3.1.2.2. Secuencia entre Merete y Ana, antes del prendimiento de Marta de Herlof.

Al oír la voz de Merete, Marta interrumpe su conversación secreta con Ana y se esconde en el desván de la casa de Absalón. Merete entra en la habitación donde ha tenido lugar la conversación entre las dos mujeres y nota instintivamente que algo acaba de suceder. Hay algo en la atmósfera que antes no existía.

Ana, que advierte la mirada inquisitiva de los ojos de Merete sobre ella, realiza un movimiento de adaptación: coloca sus manos entrelazadas a la espalda. De esta forma logra controlar la ansiedad y el miedo que le produce la presencia de Merete y el temor de que logre averiguar que Marta está escondida en su casa. Al mismo tiempo Ana pasea por la habitación para así alejarse físicamente de su suegra. También le vuelve la espalda de forma significativa. Es decir, cambia su eje o axis comunicativo, adoptando una postura denominada por Harrison y Sheflen como de enfrentamiento o de no comunicación.

En esta secuencia, la presencia de un objeto no verbal --el armario de ropa abierto-- parece indicar a Merete que Ana ha dejado, repentinamente, de hacer algo y le da argumentos para "destruirla", por ello le recrimina con acritud: ¿Y ese armario, no se cierra? Al mismo tiempo el objeto sirve también de "código artefacto" o indicio para que Merete presienta que algo puede haber ocurrido antes de su llegada.

3.1.2.3.- Martin y Ana en el bosque de los abedules.

Ana, después de realizar un último intento para seducir a su anciano y decrepito esposo (Absalón, el presbítero), tiene un encuentro amoroso con Martin (hijo del primer matrimonio de Absalón). Ella llevará la iniciativa amorosa a lo largo de todo el film (*). Este hecho resulta, en esta secuencia antológica, enfatizado magistralmente por Dreyer cuando Ana ofrece a Martin agua del manantial en el hueco de sus manos (símbolo femenino y "eco" genital). El responde: "no es agua lo que quiero" y la besa en los labios. Ella dirá luego: "hazme feliz..."

(*). Algunas de las escenas y encuentros entre Martin y Ana fueron suavizados en el montaje o eliminados totalmente del rodaje. Esto se puede comprobar cotejando el guión original con el film definitivo que se ha exhibido en España.

3.1.2.4.- Ana lee un pasaje de la Biblia en presencia de Absalón, Martín, Merete y los criados.

En la escena siguiente a la descrita arriba, toda la familia se encuentra sentada en la mesa mientras Absalón lee un pasaje de la Biblia. Cuando éste termina, Ana, en cuyo rostro radiante de felicidad se refleja la dicha de su reciente experiencia amorosa con Martín, lanza una mirada muy significativa a éste y le pide leer un fragmento del Cantar de los Cantares: "Deleitable eres tu amado de mi alma. Tu mano izquierda está bajo mi cabeza y tu mano derecha me acaricia. Como un manzano entre los árboles del bosque, así eres tu. A tu sombra quiero reposar...". Merete, que ha intuido la astucia de Ana, dice en tono desabrido. "Creo que por hoy ya es suficiente".

Ana después de levantarse de la mesa se pone a hilar en la rueca mientras canturrea, manifestando así su alegre estado de ánimo. Vemos ahora cómo Merete, nuevamente, le reprocha no verbalmente su actitud, y lo podemos ver a través de su mirada, ceño fruncido, etc. Ana, entonces, en actitud de desprecio burlón, no de cólera y odio ya que su dicha le ha dado valor u orgullo, recoge lentamente la rueca y le da un ligero movimiento de rotación --como acentuando su tono de juego desenfadado--, mira de soslayo a Merete y sale muy lentamente de la habitación refugiándose en el dormitorio.

Merete, contrariada, reacciona con insultos. En ese momento aparece Martín. Este le afea su vocabulario saliendo en defensa de su amada. La abuela aprovecha para hablar a la conciencia de su nieto. Busca "alianzas" y le toca los brazos y el cuello para así aumentar su discurso persuasivo. "No hagas daño a tu padre" --le dice--. Martín baja la cabeza manifestando así su vergüenza.

3.1.2.5.- Relaciones Absalón y Ana.

En la primera parte del film las relaciones comunicativas entre los esposos son prácticamente "Padre protector" - "Hija sumisa". Ella mantiene siempre una actitud sonriente de niña adaptada. Esa relación desaparece paulatinamente tras la llegada de Martín.

Ana realiza un último intento de mujer para seducir a su decrepito esposo. Para ello le rodea con sus brazos. Trata de besarlo y le pide vehemencia: ¡Tómame y hazme feliz! El rechaza el ofrecimiento: "El amor pecaminoso es algo infernal".

En la última parte del film, tras asistir a su amigo en la agonía, Absalón, con el rostro transfigurado, regresa a casa. Ana, que ya es "otra mujer", le reprocha el hecho de que le haya quitado su juventud y no le haya amado como hombre. También le confiesa que siempre deseó su muerte y le pone al corriente de sus relaciones con su hijo Martín.

Los dedos de la mano izquierda de Absalón adquieren, en ese preciso momento un temblor característico, que nos anuncia su muerte inminente. Asimismo su rostro desencajado e incrédulo confirman esa impresión. Su cuerpo cae al suelo inerte y ella lanza un grito desgarrador.

Durante esta secuencia Ana se ha mantenido en una postura erguida --de fuerza-- de pie, con las manos apoyadas en la mesa. El tono y contenido de sus palabras apoya perfectamente su mensaje: desafío.

Durante el discurso de Ana con Absalón se ha producido también el fenómeno dramático-comunicativo conocido como apertura de la Ventana de Johari --a la que ya nos hemos referido anteriormente en este mismo capítulo--, concretamente de la denominada área ciega de Absalón. Este

hecho hace referencia a la apertura psicológica de las personas (comportamiento, sentimientos y motivaciones) y en este caso concreto a todo aquello que no es conocido por la persona pero si por los demás.

Según Joseph Luft, uno de los factores importantes del área ciega de la persona es la revelación por parte de otros de informaciones que el individuo no está preparado para recibir. Ello lleva consigo una violación psicológica que, generalmente, puede acarrear funestas consecuencias para el individuo --frustración, inseguridad, falta de afecto, necesidad de ser castigado, etc.-- (26). Un ejemplo clásico y extremo de la apertura de esta ventana estaría representado por las reacciones del personaje Edipo en la tragedia de Sófocles del mismo título (27).

3.1.2.6.- El silencio como comunicación.

El director de cine danés realiza una habil y acertada utilización de las pausas y de los silencios a lo largo de Dies Irae. Especialmente significativo nos parece su uso casi al final del film cuando Ana, tras la muerte de Absalón, acude al bosque a encontrarse con Martin. El paisaje es en esta ocasión completamente gris, brumoso, lleno de nieblas --lo mismo que sus corazones--. Sus cabezas están ahora cubiertas con gorro y tocado (tratando de ocultar "no verbalmente" sus temores y pensamientos más recónditos). También se nos muestran de espaldas a la cámara, realizando también de forma no verbal, su separación y las frases de amargura y reproche que Martin se autodirige. Sus preguntas a Ana (¿Lo sabía? ¿Se lo dijiste tú?) obtienen un silencio muy significativo como respuesta.

Toda la puesta en escena de la escena final ante el fétetro de

Absalón es un resumen de los planteamientos expresivos de Dreyer. Tanto el uso de los colores (*) --blanco para Ana y negro para el resto de los personajes-- con su evidente simbolismo, como el del paralenguaje y las emociones expresadas por los rostros de los clérigos, Merete, Martín y especialmente Ana, nos resultan de una verosimilitud y una grandeza expresiva que creemos no han sido superadas por otros directores de cine.

3.1.3 Ordet (1.955)

Otro ejemplo ilustrativo de los planteamientos y teorías de Dreyer lo representa Ordet (la palabra), especialmente la escena final de la resurrección de Inger.

El demente Johannes, que se cree en posesión de la Palabra Divina, reflexiona ante el cadáver inerte de su hermana sobre la promesa que había hecho a su sobriñita de que resucitaría a su madre si esta moría. Ha regresado de su "desierto" pero no desea actuar todavía ya que observa la escasa fe de todos sus parientes y conocidos. Sin embargo ante el requerimiento de la niña, expresado candorosamente por medio de su rostro sonriente y esperanzado, recapacita. El milagro se produce ante la estupefacción de todos y la alegría del esposo. La pareja termina fundiéndose en un abrazo y el joven pone en marcha nuevamente el reloj de pared detenido, como símbolo de la vida que continúa. El juego de iluminación, realizado en esta ocasión por medio de zonas de luces y sombras es, posiblemente, uno de los mayores aciertos de Dreyer para lograr aquí la atmósfera dramática adecuada.

(*) Dreyer en una entrevista para Cahiers du cinéma confesaba que le hubiese gustado hacer GERTRUD (1.964) en color. Tenía el firme propósito de realizar todos sus films posteriores en color. La muerte se lo impidió.

3.2.- Bergman.

Ingmar Bergman, el director de cine sueco que estuvo muy de moda en los años sesenta, director y escritor de teatro (ha montado obras de Ibsen, Strindberg, Camus, Brecht, etc.), representa el hilo conductor de sus maestros nórdicos Victor Sjöström (Proscritos 1.918; El viento, 1.917) y Maurice Stiller (La leyenda de Gosta Berling 1.924). Entre sus más de cuarenta producciones para el cine y la televisión podemos destacar: Fresas Salvajes (1.957), En el umbral de la vida (1.957), El rostro (1.958), El manantial de la doncella (1.959), Gritos y susurros (1.972), Secretos de un matrimonio (1.973) o Fanny y Alexander (1.982).

Mi placer --afirma el director sueco-- está en hacer películas con los estados de ánimo, las emociones, las imágenes, los ritmos y los caracteres que existen en mí. Mi modo de expresión es el film y no la palabra escrita. El rostro humano es el punto de partida de nuestro trabajo. La cámara debe intervenir como observador totalmente objetivo. El modo de expresión más bello del actor es su mirada. La simplicidad, la concentración, la conciencia de los detalles, tales deben ser las constantes de cada escena y de cada conjunto de escenas.

"Mi primer mandamiento --dice Bergman--: sé siempre interesante. El público tiene perfecto derecho a exigir de mí una sensación, una emoción, una alegría, una renovación de vitalidad. Todos los caminos me son permitidos, salvo los que conducen al fracaso" (28).

3.2.1. - En el umbral de la vida (Nara Livet, 1.957).

Uno de los films de Bergman más impactantes y donde la expresividad del rostro humano adquiere una enorme importancia es "En el umbral de la vida" (*).

La acción del film está centrada en un hospital sueco donde tres mujeres coinciden para dar a luz a un hijo. Una de ellas --Cecilia Ellius-- acaba de perder a su hijo y las relaciones con su pareja están visiblemente deterioradas. La más joven de las tres mujeres --Hjordis Pettersen--, trabajadora de una fábrica y madre soltera, no desea tener a su hijo. Stina Andersson, esposa felicísima, desea tener ardientemente a su hijo y lo tiene todo preparado para el momento de la llegada.

El director sueco nos va presentando los cambios psicológicos y emocionales que van, sucesivamente, presentado las tres mujeres a través de los cambios en sus expresiones faciales. Nos lo da, primeramente, en la tensa y dura entrevista de Cecilia con su esposo. Luego, la joven Hjordis, que de actuar como niña desvalida (lo vemos en su lenguaje, sus transacciones, gestos, paralenguaje, etc.) pasa a convertirse en una adulta responsable que desea ya tener a su hijo y ha eliminado sus temores y prejuicios.

(*) Este film obtuvo los siguientes premios en el Festival de Cannes de 1.958: Mejor director, mejor interpretación femenina a Bibbi Anderson, Ingrid Thulin y Eva Dahlbeck. Premio al mejor guión de Ulla Isaksson.

El personaje de Stina es, posiblemente, el más duro e interesante de todos. A ello contribuye su carácter de no predecible, de elemento de sorpresa, introducido hábilmente por el director sueco para lograr despertar la emoción en el espectador. Stina pasará de ser una niña amable, contenta, previsor, adaptada, que anima al resto de sus compañeras, a convertirse en una fiera herida al saber que ha perdido a su hijo.

Hay un momento del film en que Bergman nos da un indicio de que las cosas pueden no salir bien para esa mujer. Nos referimos al momento que sigue a la toma de la medicina. Stina está junto a Ejdoris y Britta --la enfermera-- y en un momento tiene lugar el siguiente diálogo:

STINA.- ¿Han tenido alguna parturienta tan loca?

ENFERMERA.- Vd. las supera a todas.

STINA.- Es que me volveré loca si no viene pronto.

En ese momento el rostro de esta mujer (en un expresivo Primer Plano) revela, a través del fruncimiento del ceño y la aparición de arrugas verticales, que la duda y la preocupación han anidado, por un instante, en su cerebro. Al mismo tiempo la expresión de preocupación de la enfermera (también en P. P.) nos confirma este hecho. A continuación Stina sujeta férreamente el vaso, donde acaba de tomar su medicina, para así controlar mejor su ansiedad.

La enfermera (padre protector) acude en ayuda de Stina, lo hace con su conducta táctil (apoya su cara en la de ella) y sus palabras tranquilizadoras. El efecto es inmediato. El semblante de la mujer adquiere de nuevo la expresión de alegría radiante de siempre. Esta se

acentúa cuando, al mirar su reloj, comprueba que la hora de visitas está muy próxima. Su marido está a punto de llegar. Acto seguido, Stina inicia con todas y también consigo misma una labor de acicalamiento y presentación (galanteo) a través del peinado y arreglo de los cabello y pintado de sus labios.

Queremos destacar también que el papel de "padre protector" de la enfermera no sólo queda de manifiesto en sus relaciones con Stina sino, asimismo, su actuación es decisiva en el cambio de actitud de la joven Hjordis con respecto a su hijo.

Cuando Stina regresa a su habitación, tras haber perdido al niño, los rostros de las enfermeras y el suyo propio --totalmente transfigurado-- nos están informando de la triste desgracia. En un momento concreto Stina trata de alcanzar un vaso de agua que está sobre la mesita. Hjordis acude solicita a ayudarla. La reacción de Stina que golpea su brazo con violencia para decir no verbalmente "iNo necesito ayuda de nadie!" y la expresión de patetismo y desesperación que vemos en su rostro demacrado y ojeroso nos informa que su carácter se ha transformado completamente. Es ahora un animal herido que "ruge" y no desea comunicarse con nadie y remarca su actitud ocultando su rostro con el brazo. El odio y el resentimiento se manifiestan claramente en su desencajado semblante.

3.2.2.- El rostro (Ansiktet 1.958)

Otro film donde Bergman nos ofrece una antológica selección de las más variadas e intensas emociones humanas es el titulado "El rostro". Trabajando siempre con sus actores habituales (Max Von Sydow, Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Birgitta Pettersson ...) el uso del primer plano expresivo, sin apenas diálogo, adquiere un carácter y un

tono altamente representativo en emociones tan sutiles y veloces como las de amargura, burla, desprecio, desesperación y sarcasmo.

El argumento del film está centrado en el mundo de la "farándula". A finales del siglo XIX una compañía de teatro sueco, especializada en "fuerzas magnéticas" es llamada, para que representen su arte, a casa de unos burgueses (los Emergen). Allí les esperan también el Dr. Stanley (un frío y escéptico médico racionalista que ha apostado con el dueño de la casa acerca de la farsa de los poderes ocultos de la compañía) y el jefe de policía de la zona.

La compañía está dirigida por el Dr. Foltner, que se finge mudo y se disfraza para ocultarse de la justicia. Su joven ayudante es, en realidad, su esposa. Completan la compañía el portavoz (Sr. Thubal), una anciana que prepara medicinas y filtros, y dos jóvenes actores.

Veamos, a continuación, algunas de las emociones expresadas por los protagonistas de este film:

3.2.2.1.- Actor moribundo.- Es recogido en el camino por la compañía en estado grave. Su rostro enfermo expresa una variedad y mezcla de emociones. Estas van desde la amargura y el sufrimiento (boca tensa, ojos caídos, rictus y pliegues comisural, transpiración) hasta las de miedo y terror extremos que produce el estado agónico. Esto lo podemos comprobar por sus ojos desorbitados, labios contraídos, la profundización del "surco del descontento" y la mirada perdida en el infinito. Su paralenguaje "entrecortado", apenas un susurro, redonda y refuerza la banda verbal de sus palabras.

3.2.2.2.- Vieja "Bruja".- Sus facciones, configuración física y paralenguaje se corresponde al arquetipo de celestina o "bruja" que prepara filtros de amor y realiza conjuros. Ello le permite sacar pingües beneficios económicos. Sus rasgos fisiognómicos (arrugas

verticales, en el entrecejo, boca fruncida, nariz afilada, etc.) (*) nos indican un carácter amargo, mordaz, luchador e independiente.

3.2.2.3.- Director de la compañía. - Su somatipo (ectomorfo), y la topografía de su rostro anguloso, nariz alargada, ojos dilatados etc, nos revelan ya que nos encontramos ante un carácter introvertido, nervioso, dotado de un enorme "mundo interior".

En la primera parte del film este personaje nos presenta un rostro enigmático, a veces inescrutable. Al fingirse mudo, sus emociones y reacciones asoman de forma escalonada, aunque a veces se desencadenan con enorme violencia (recordemos la secuencia en que el Dr. Stanley trata de seducir a la "ayudante-esposa" y él --que permanecía oculto-- reacciona arrojándole encima de la cama y rompiéndole simbólicamente su falo (bastón).

Todo su rostro expresa la crispación y la frustración que le suponen representar una comedia para unas gentes a las que odia y desprecia hasta lo más recóndito de su alma. Ello lo podemos observar en su boca fruncida (amargura), las arrugas verticales del entrecejo (preocupación) y su mirada escrutadora y llena de dureza y odio contenido.

Cuando este personaje recibe la afrenta de los burgueses de la casa (risotadas de burla, "condena" a cenar en la cocina con los criados, etc.) sus labios se mueven "tragando saliva" como tratando de digerir mejor el veneno de los ataques y los desprecios.

(*) V. Lám. LXXXIV. (cuadro de Durero)

Después de que la señora Egerman --esposa del anfitrión-- le propone un encuentro amoroso en su dormitorio, Foltner muestra una clara emoción de crispación y violencia. Lo comprobamos por su actitud al golpear la mesa con su puño crispado (autocontrol). Al mismo tiempo su rostro adquiere un rictus de enorme asco y desprecio (labios proyectados hacia afuera, mirada huidiza, cabeza baja, ceño fruncido).

Tras su pelea con el Dr. Stanley, Foltner reacciona nuevamente con crispación y violencia. Se golpea el cráneo contra la puerta del dormitorio. A continuación se quita los afeites y postizos y se mete en la cama con su esposa. Le vemos ahora, por vez primera, dialogar con ella. Su rostro ha cambiado aparentemente, sus "rasgos semifijos" (Harrison) le habían dado "otra configuración" totalmente diferente. Sin embargo sus emociones son idénticas. Su rostro continúa dándonos esa emoción mezclada de odio, resentimiento y temor hacia sus anfitriones. Su banda verbal complementa perfectamente ese mensaje:

"Odio sus rostros, gestos, sus cuerpos, su orgullo, su riqueza... pero también les temo y eso me hace perder fuerzas".

El desquite y la transformación vendrá el final del film cuando unos emisarios de la Corte sueca anuncian en la casa la intención del Rey de presenciar una sesión de magnetismo de la compañía teatral. La dignidad, la ironía, la burla elegante están representadas ahora en ese rostro, pleno de satisfacción, del director de la compañía que pide sea trasladado con cuidado su precioso material escénico, a la corte sueca.

3.2.2.4.- Portavoz de la compañía. (Sr. Thubal).- El somatipo físico de este personaje (endomorfo) y su expresión facial nos acercan bastante para realizar un diagnóstico de su personalidad. Se trata de un hombre que desea mostrarse afable, simpático. Es blando y servil. No obstante, aunque su surco nasolabial está claramente acentuado

--producto de su temperamento alegre-- en su rostro se observa una mezcla de ironía y burla servil, donde se adivina la falsedad y la sensualidad.

Sofía, la gruesa cocinera ninfómana, tratará en seguida de seducir a Thurbal, que aprovecha la ocasión para venderle un filtro de amor. El rostro de la mujer expresa siempre una enorme turbación y excitación. Lo comprobamos a través de la abertura de su boca, ojos semicerrados, paralenguaje persuasivo y la conducta territorial de aproximación (distancia íntima), comportamiento táctil e interacción visual.

3.2.2.5.- Jefe de policía. Su aparente dureza verbal (paralenguaje) y sus claves no verbales de "padre crítico" esconden, en realidad, una evidente impotencia y afeminamiento. El tono utilizado en el doblaje al castellano de este personaje corroboran esta hipótesis.

Toda la aparente fuerza, la fachada de este personaje, se desmorona durante la sesión de magnetismo, cuando su esposa confiesa inconscientemente sus verdaderos sentimientos acerca de su marido (nos abre su "cuadrante" oculto-desconocido según Johari) Los ojos "semicerrados", mirada lateral y la expresión (mezcla de dureza y afontamiento) nos reflejan el carácter falso desconfiado y esquinado del jefe de policía.

3.2.2.6.- Oficial médico del Ministerio de Sanidad (Dr. Stanley).- Este rostro es un fiel reflejo de la frialdad, autosuficiencia, dureza y desconfianza hacia los invitados. Podemos observar líneas verticales en el entrecejo, unos labios muy finos y unos ojos penetrantes y escrutadores ("ojos de médico" según la terminología de F. Lange) que miran siempre fija e intensamente a su interlocutor.

Esta expresión facial nos parece genuina y auténtica, es decir, nunca representa una emoción fingida o mezclada ("helada"). Refleja pues un estado de ánimo, psíquico y mental de tipo constante. Se trata de una persona autosuficiente y autocontrolada.

El juicio anterior queda ampliamente corroborado por el hecho de que incluso en la última parte del film, cuando tras hacerle la autopsia a lo que él cree es el cadáver de Foltner, es sometido a una enorme tortura psicológica (encerrado en el desván, rotura de espejos, manos cortadas, intento de estrangulamiento, etc.), apenas pierde la compostura y aplomo. Vemos como se sienta tranquilamente a reflexionar acerca de los fenómenos "paranormales" que está viviendo. Únicamente al final de esta secuencia este hombre se derrumba psicológicamente. El miedo y el terror extremos asoman ya a su frío semblante.

3.2.2.7.- Esposa-ayudante de Foltner.- Durante casi todo el film, está caracterizada de joven adolescente (muchacho) y sus rasgos denotan inteligencia, predisposición y belleza. Cuando la señora Egerman acude al salón donde Foltner y su "ayudante" preparan la función del día siguiente aquella manifiesta: "Espero que les hayan dado bien de comer en la cocina...". El "ayudante" que ha comprendido las verdaderas intenciones de la visitante se "retira" discretamente ("Reserva de conversación", Goffman) diciendo: "Voy a deshacer la maleta...". Su rostro, sin embargo, nos está desmintiendo lo que dice su banda verbal ("Desconfirmación", Otra de las funciones de la CNV, según Argyle y Ekman). Muestra una expresión irónica y burlona, acentuada por el tono de su paralinguaje (Función "redundante" de la CNV) y su mirada se posa fija e intensamente en su esposo cuando abandona la estancia.

Esa misma noche (en una continuidad de la secuencia anterior) el Dr. Stanley acude al dormitorio de Foltner. Sin embargo no se sorprende excesivamente al comprobar que el supuesto ayudante es en realidad una mujer. El rostro de ella expresa ahora mayor sensualidad y

madurez. Su belleza es serena, mezclada con un punto de suave melancolía. Ante los intentos de seducción del Dr. Stanley (conducta táctil indirecta: le toca los brazos con el "bastón-falo") ella se mantiene erguida, fría y distante. La banda verbal del doctor redunda su proposición: "Cuando se cansé de los "imanes" puede venir a verme..."

3.2.2.8.- Señor y señora Egerman.- El anfitrión de la casa nos presenta siempre un rostro especialmente anodino y gris. Se trata de una mezcla de sorpresa atontada y aturdida (boca y ojos semiabiertos, cejas levantadas). Esta emoción se pone de manifiesto especialmente en la secuencia en que sorprende a su esposa (oculto detrás de las cortinas del escenario) haciendo la proposición amorosa al director de la compañía.

Durante el desarrollo de la sesión de magnetismo y ante el desenmascaramiento de la verdadera personalidad del jefe de policía, Egerman manifiesta una expresión de alegría-burla muy significativa. Ello nos da información de "primera mano" ("deslices gestuales" según Morris) acerca de la auténtica opinión que tiene acerca del funcionario policial.

La señora Egerman, desde el primer momento de la aparición de los cómicos, se siente atraída por el director de la compañía. Nunca lo oculta, incluso lo manifiesta verbalmente. Lo vemos especialmente a través de sus miradas de soslayo, sus gestos de compasión y ademanes protectores hacia su persona.

Cuando le propone a Foltner un encuentro en su habitación, para que la consuele por la muerte de su hija, comprobamos cómo su conducta táctil (le besa las manos, se arrodilla ante él, etc.) redunda y complementa el mensaje verbal para hacerlo mucho más persuasivo y potente (Heslín).

3.2.2.9.- Sirvientes de la casa.- Las dos jóvenes sirvientas de la cocina de los Egerman --ya nos hemos ocupado de Sofía la ardiente compañera de Thubal-- manifiestan, desde el primer momento, una alegría explosiva (especialmente la mayor de las dos) tanto en sus relaciones con el portavoz de la compañía como en sus repetidos firtreos amorosos con los jóvenes actores de la misma.

la más joven de todas --representada por la actriz sueca Brigitta Fettersson que luego sería la cándida jovencita protagonista de "El manantial de la Doncella", dirigida por Bergman un año después) nos presenta siempre un rostro donde asoma una expresión infantil asustada y temerosa llena de candor. Ella se sorprende de todo lo que ve y oye: El descaro de Thubal, lo filtros amorosos de la anciana, la magia, el atrevimiento de los jóvenes actores, etc.

Durante la escena que se desarrolla en el lecho de la joven criada, con la presencia de la anciana "bruja", (se trata de una noche lúgubre de tormenta) observamos cómo la expresión de la joven, al principio de tristeza y llanto, va, paulatinamente, transformándose, mientras escucha una canción de cuna que salmodia la anciana. La joven, entonces, mira fijamente a la anciana con sus enormes ojos, ensombreadores, tiernos, de niña (o de Dios, según Lange). Su pupila aparece dilatada (demuestra interés y aprecio por la anciana y desea llamar su atención), mientras su boca permanece relajada y sus comisuras labiales nos aparecen ligeramente abiertas. Terminará durmiéndose plácidamente, con lo que su rostro adquiere una expresión de tranquila felicidad.

Algún otro rostro del film, como el del atormentado y patibulario cochero de los Egerman (Antonson) que la noche de la tormenta manifiesta: "todos los rostros son repugnantes" y que se somete a la prueba magnética de las cadenas invisibles, pueden ser también un ejemplo representativo de las emociones de "violencia contenida", esfuerzo

físico (recordemos los experimentos de Lerch con el extensor) y del "estereotipo" de maldad.

3.2.3.- Epílogo.

Ingmar Bergman comparte con el director italiano Federico Fellini la tesis de que "el hacer cine es una manera de vivir". En sus Memo-ri-as (29) el director sueco reconoce el hecho de que hay una especial felicidad en ser director de cine. Una expresión no ensayada --dice-- nace en un instante y la cámara lo registra. Eso ocurrió hoy. Sin ensayarlo ni prepararlo, Alexander (*) se queda muy pálido, una expresión de puro dolor dibuja en su rostro. La cámara registra el instante. El dolor, el inasible, pasó unos segundos por su rostro y nunca volvió, tampoco había estado allí antes, pero la película captó el instante preciso. Entonces me parece que todos esos días y meses de minuciosa planificación han valido la pena. Tal vez yo viva para esos cortos instantes...

(*) El director sueco se refiere a uno de los protagonistas de la serie autobiográfica Fanny y Alexander rodada para la televisión en el año 1.982. Fue emitida por TVE-1 en 1.989.

NOTAS CAPITULO VIII

- (1) TRUFFAUT, François. El Cine según Hitchcock. Alianza Editorial. Madrid. 3^a reimpresión 1.988.
- (2) Ibidem. pag. 10.
- (3) BARTHES. Roland. Análisis estructural del relato (varios autores). Ed. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires. 1.970. pag. 18-19.
- (4) HESLIN, R. "Stepe Toward a Toxonomy of Touching". Trabajo presentado a la Midwestern Psychological Association. Chicago. Mayo. 1.974. (cit. por Mark. L. Knapp. La comunicación no verbal pag. 219.
- (5) GOFFMAN, Erving. Relaciones en público (Microestudio de orden público) Alianza Universidad, Madrid. 1.979. pag. 57.
- (6) ARISTOTELES. Poética. Edic. Trilingüe de Valentín García Yedra. Biblioteca romántica hispánica. Gredos. Madrid. 1.974. pag. 164.
- (7) LUFT, Joseph. La Interacción Humana. Madrid, Morova. 1.975.
-Introducción a la dinámica de grupos. Herder. Barcelona. 1.986.
- (8) MORRIS, Desmond. Observando al Hombre. Op. cit. pag. 83-85. (V. capítulo VII de esta tesis).
- (9) TRAFFAUT. Op. cit. pag. 190-191.
- (10) Ibidem. pag. 187.

- (11) Cinema in Revolution (entrevista con Kulechev. Moscú, 14-VII-1.965) Ed. Luday Jean Schnitzer y Marcel Martín; Ada Capó Paperback. N. York. 1.973. pag. 94.
- (12) PUDOVKIN, V. I. Film-Technique. Newnwe. Londres. 1.929. Pag. 140. (cit. por Karel REISZ. Técnica del montaje. Taurus. Madrid. 1.966. Pag. 30.
- (13) REISZ, Karel. Op. cit. pag. 34.
- (14) *Ibidem*. pag. 30.
- (15) Film Technique pag. 138-139.
- (16) *Ibidem*. Pag. XVIII.
- (17) EISENSTEIN, S. M. Film Form. New York. Harcourt Brace. Co. 1.949. (V. española Teoría y técnica cinematográfica. Rialp. Madrid. 1.957).
- (18) OLIVAR, Arnau. El acorazado Potenkin de S. M. Eisenstein. Ayma S.A. Barcelona. 1.971. p. 10.
- (19) EISENSTEIN, S.M. Cinematismo. Volum. de la serie Obras completas editadas por Domingo Cortizo y Edit. Quetzal. Buenos Aires. 1.982. Pag. 451-474. En este volumen el autor dedica un capítulo al "movimiento del color".
- (20) STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre si mismo (en el proceso creador de las vivencias y en la encarnación). Vol. de las Obras completas. Edit. Quetzal. Buenos Aires. 1.977.

- (21) NIZHNY, Vladímir. Lecciones de cine de Eisenstein. Seix Barral. Barcelona. 1.964. pag. 241 a 271.
- (22) SADOUL, George. Diccionario del cine. Edi. Istmo. Madrid. 1.977. Pag. 140.
- (23) Les Cahiers du Cinema. París. 1.956. V. en misma revista N^o 170 otra entrevista con Dreyer realizada por Michael Delahaye. Sep. 1.965. Pag. 140.
- (24) DREYER, Carl. Th. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico (Juana de Arco y Dies Irae) Alianza. Madrid. 1.970. Pag. 239. las notas de Dreyer se publicaron en "Politiken" el 2-XII-1.943, como extracto de una conferencia que pronunció en la Asociación de Estudiantes de Copenhague el día anterior.
- (25) Ibidem. pag. 245-247.
- (26) V. cita. N^o 7.
- (27) SOFOCLES. Edipo Rey. V. Grabación de TVE-1. Texto dramático de Agustín García Calvo. Dirección Stavros Doufexis. Teatro Romano de Mérida. Julio 1.983.
- (28) SADOUL. Op. cit. pag. 40.
- (29) BERGMAN, Ingmar. La linterna mágica (Memorias). Tusquats editores. Barcelons. 1.988. Pag. 76.

OBJETIVOS DE LA TESIS DOCTORAL:

LA COMUNICACION DE LAS EMOCIONES

OBJETIVOS Y PROBLEMATICA DE ESTA TESIS DOCTORAL

1.- Delimitar y acotar el campo de acción de un terreno tan vasto y complejo como es el de la expresión y la comunicación de las emociones con ciertas garantías de éxito.

Nos encontramos ante un tema de carácter interdisciplinario donde confluyen ciencias tan dispares como las filosóficas, psicológicas, de la conducta, antropológicas, etológicas, médicas, biológicas, sociológicas, estético-artísticas y expresivo comunicativas (periodismo, literatura, teatro, narrativa filmica, televisiva y publicitaria.

2.- Analizar las principales teorías y escuelas que, a lo largo de la historia del pensamiento, han ido aportando datos e inferencias acerca de la emoción como fenómeno y manifestación expresiva y comunicativa: El pensamiento clásico greco-latino, los Padres de la Iglesia, la Filosofía moderna y las escuelas psicológicas.

3.- Exponer y revisar las tesis de Darwin acerca de las emociones --expuestas en su obra principal "La expresión de las emociones en los animales y el hombre"-- a la luz de sus principales seguidores: Ekman, Friesen, Lorenz, Morris, Izard, etc.

4.- Identificar las estructuras y regiones del cerebro humano donde están situadas los centros de las emociones (hipotálamo, sistema límbico, etc. ...) Asimismo describir científicamente algunas de las respuestas físicas a la emoción de estrés y miedo, y los mecanismos de la felicidad y del placer.

5.- Analizar y exponer algunas teorías psicológicas acerca de las emociones (teoría periférica de Williams James-Lange) y las investigaciones de Gregorio Marañón acerca del papel desempeñado por la adrenalina en las reacciones emotivas.

6.- Revisar la historia de la fisiognómica a partir de sus principales tratadistas (Della Porta, Leonardo; Lebrún, Lavater, Lombroso, etc) y proyectar luz sobre la validez de sus interpretaciones acerca del significado de la "topografía" del rostro humano.

7.- Estudiar en profundidad lo que se ha venido en llamar el lenguaje del rostro humano a través de su fisiología (sus músculos principales) y configuración anatómica (apertura palpebral y bucal, etc.) para intentar demostrar si es o no la sede principal de las emociones humanas.

8.- En la Segunda parte de esta Tesis pretendemos realizar una aplicación sistemático-práctica de la teoría de las emociones a la comunicación humana. Para todo ello contamos con los elementos siguientes:

A/ Análisis cualitativo de la teoría de las emociones en su imbricación con el Análisis Transaccional creado por el psiquiatra norteamericano Eric Berne (estructuración del tiempo, guiones vitales, rostro plástico, observación, contacto táctil, conciliaciones del patíbulo, etc.) como método eficazísimo de ayuda en la terapia de grupo.

B/ Estudio exhaustivo de casi todos los elementos emocionales que intervienen en la ciencia de la Comunicación no verbal (CNV): Códigos, usos, referentes, etc., según las aportaciones de sus principales

teóricos: Ruesch, Kees, Harrison, Knapp, Birdwhistell, Sheflen, Hall, Goffman, Merahbian, Lüscher, Poyatos, etc.

C/ Análisis de las taxonomías de la Comunicación no verbal (CNV) relacionadas con los procesos emocionales (emblemas, ilustradores, adaptadores, paralenguaje, proxémica, color, olores, tacto, etc.) y especialmente las referentes a la exposición de efectos con sus distintas clasificaciones y manifestaciones expresivas.

D/ La universalidad o particularidad cultural de algunas expresiones consideradas como fundamentales, (alegría, tristeza, sorpresa, miedo, etc.) estudiadas por: Tomkins, Paul Ekman, Wallace, Friesen, Oster, Izar, etc.

E/ El paralenguaje como medio de identificación de determinados estados emocionales y como sistema de persuasión e identificación de la personalidad.

F/ El papel de la Comunicación no verbal (CNV) en la manifestación de los estados emocionales del niño, especialmente en el primer año de vida, a partir de un documental de la Televisión Japonesa (NHK).

G/ La relación entre los olores del cuerpo y los colores que elegimos para interpretar los estados emocionales.

H/ La importancia del tacto en la comunicación de las emociones y en la persuasión.

I/ Análisis de las funciones que desempeñan la banda verbal (diálogo) y la no verbal (imagen) y consiguientemente la expresión de emociones del rostro en el lenguaje y la narrativa cinematográfica

METODOLOGIA UTILIZADA

METODO UTILIZADO EN LA ELABORACION DE ESTA TESIS DOCTORAL

1º.- Estudio cualitativo de casi toda la bibliografía existente acerca de:

- a) Emociones (teorías filosóficas y psicológicas).
- b) Fisiognómica y lenguaje del rostro.
- c) Fisiología de los músculos del rostro
- d) Estructura neurológica y fisiológica del cerebro humano.
- e) Antropología de las emociones en algunas culturas literarias y no literarias.
- f) Análisis transaccional, terapia de grupo y algunas teorías psicoanalíticas acerca de las emociones.
- g) Comunicación no Verbal.
- h) Narrativa y montaje cinematográfico.
- i) Expresión plástica e interpretación.

2º.- Análisis de cientos de obras de arte y de reproducciones fotográficas de obras clásicas (especialmente pintura y escultura) donde los artistas han tratado de plasmar emociones y estados de ánimo.

- 3°.- Análisis, en prensa y revistas, de miles de instantáneas fotográficas de políticos, artistas, creadores, modelos publicitarios, etc. donde hemos tratado de observar e interpretar diferentes y significativos estados emocionales y sacar deducciones acerca del carácter y la personalidad de sus propietarios o bien del mensaje que trataban de comunicarnos.

- 4°.- Estudio y valoración de documentales científicos representativos donde se estudian y analizan determinadas reacciones emocionales en los niños y en los adultos.

- 5°.- Análisis cualitativo de determinadas obras de la cinematografía consideradas como "clásicos indiscutibles" --"La ventana indiscreta" de Hitchcock; "Dies Irae" de Drever. "En el umbral de la vida" o "El rostro" de Bergman; "El acorazado Potenkin" de Eisenstein o "La madre" de Pudovkin-- donde hemos rastreado las claves y elementos más significativos de su banda "verbal" y "no verbal", en la elaboración y manejo de las emociones básicas.

- 6°.- Elaboración de un video-síntesis que recoja algunos elementos especialmente significativos de nuestro análisis acerca de la comunicación de las emociones.

CONCLUSIONES DE ESTA TESIS

- 1^a - La comunicación de las emociones asentada en las aportaciones de diversas ciencias y métodos, se ha transformado en un dominio específico de la comunicación humana.
- 2^a - Muchas de las teorías clásicas y modernas (desde Aristóteles a Hume) acerca de las emociones humanas representan una base enormemente sólida y un claro antecedente de algunas teorías contemporáneas.
- 3^a - Los estudios de los empiristas ingleses han ofrecido más posibilidades para comprender las emociones humanas que las aportaciones de los filósofos racionalistas y sus conclusiones han ejercido más influencias en el mundo contemporáneo.
- 4^a - Las observaciones de Darwin en su obra La expresión de emociones en los animales y el hombre resultan básicas para entender las "incongruencias humanas" entre el contenido verbal y las expresiones faciales.
- 5^a - Las emociones son el resultado de una interacción entre las actividades de la corteza cerebral, el sistema límbico y los órganos viscerales del cuerpo, que origina una serie de cambios físicos específicos.
- 6^a - Aunque disponemos de varias teorías para explicar la interacción entre mente y cuerpo, las respuestas emocionales de una persona son también el resultado de sus conocimientos, vivencias y experiencias acumuladas.
- 7^a - Una mayor cantidad de cerebro se relaciona con el placer y pocas regiones producen sufrimiento y dolor.

- 8^a. El estudio del rostro humano nos proporciona una enorme información acerca de la personalidad del sujeto y también de las emociones que experimenta. El rostro es la sede principal de las emociones que experimentan los hombres.
- 8^a. Otras zonas del cuerpo humano nos dan información acerca de la mayor o menor intensidad de las emociones expresadas a través del rostro.
- 10^a. Entre las Metodologías aplicadas al estudio de las emociones destacan el Análisis Estructural, Análisis Transaccional, Análisis de Juegos y Análisis de Guiones, de Eric Berne, porque enseñan a reconocer los movimientos del cuerpo humano que permiten captar el sentido total de la vida de la persona.
- 11^a. El estudio de los Códigos de Comunicación no verbal (CNV) y sus taxonomías fundamentales a la luz de las últimas aportaciones teóricas resultan esenciales para analizar y entender las diversas manifestaciones de todas las emociones humanas.
- 12^a. Las aportaciones señaladas en los puntos 10 y 11 han detectado la existencia de las diversas mezclas en las emociones.
- 13^a. La herencia investigadora de Darwin ha corroborado, con éxito, la hipótesis del antropólogo británico sobre la universalidad de las emociones básicas.
- 14^a. La importancia comunicativa del tono de voz, intensidad, errores del habla, ruidos, silencios y pausas es tan grande que nos sirve para detectar "personalidades", evaluar situaciones, personas, o bien, manipular a los demás, persuadirlos, comunicando gran variedad de mensajes.

- 15^a- Los sistemas de CNV empiezan muy temprano y la relación comunicativa emocional que se establece entre bebé y madre, se realiza mediante las expresiones del rostro de ésta y también a través de las relaciones espaciales o "proxémica" donde tiene lugar esa interacción.
- 16^a- A pesar de que el olor ha desempeñado una función altamente comunicativa en la evolución humana, los investigadores no han estructurado aún un sistema de señales o mensajes. Ello quizás sea debido a que la comunicación química es algo muy complejo y específico y excede a los demás sistemas de comunicación.
- 17^a- Cuando un individuo elige unos determinados colores y rechaza otros está dando una gran información acerca de su personalidad y su estado de ánimo. Incluso algunos médicos lo usan como premoniciones del padecimiento de determinadas enfermedades.
- 18^a- La comunicación de emociones a través del tacto es, quizá, la más básica y primitiva entre los hombres.
- 19^a- Las emociones pueden manifestarse e intensificarse en la expresión cinematográfica sin la intervención directa del actor a través de una síntesis plástica en el montaje.
- 20^a- El cine puede emplear la emotividad como medio de "despertar" e "irritar" psíquicamente al espectador creando en él un estado afectivo activo para que esté en condiciones de recibir las ideas que desean comunicarle.
- 21^a- La mujer, como representación genuina de los estados emocionales primarios y al mismo tiempo "arquetipo" de la patria-madre equivale siempre, en el cine, a la expresión de emoción profunda.

- 22^a. En algunas ocasiones el protagonismo de la emoción se despersonaliza y se diluye. Una multitud, una masa, un grupo de personas, pueden, a través de su dinamicidad y movimientos transmitir tantas o incluso mayor número de emociones que la mera presencia de un actor en primer plano.
- 23^a. Los objetos poseídos o manejados por los protagonistas de un film (leit-motiv) tienen también la virtud de evocar sentimientos y caracteres a través del montaje cinematográfico.
- 24^a. El valor creativo de un film puede descansar en el rostro y en la expresión de todos los sentimientos, puesto que todo el carácter del ser humano puede leerse en una sola expresión mímica, en una arruga, en la frente.
- 25^a. El hombre y la mujer jóvenes resultan ser los protagonistas principales de las insinuaciones publicitarias. Nos invitan a consumir productos ofreciéndonos (a cambio) una imagen de felicidad, aventuras sexuales y éxito.
- 26^a. En los mensajes publicitarios es raro encontrar emociones de tristeza, asco, desagrado, etc., excepto como antecedentes de un cambio radical anímico que (remedio eficaz) nos proporciona el uso y consumo del producto anunciado.

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicolas. Historia de la Filosofía. Montaner y Simón. Barcelona. 1.973.
- AGUSTIN, San. La ciudad de Dios. Porrúa. México. 1.984.
- ALBERTS, Josef. La interacción del color. Alianza Forma. Madrid. 1.984
4ª Edic. (La edición original de Yale University es de 1.963)
- ANDERSEN, P.A. & ANDERSEN, J.F. The exchange of nonverbal immediacy: -- A critical review of dyadic models. Journal of Nonverbal Behavior, 8, 327-349. 1.984.
- ANDRES EL CAPELLAN. Tratado sobre el Amor. El Festín de Esopo. Barcelona. 1.985.
- ANDREW, R.I. Evolution of facial expression. Science. 1.963. V.12. p. 425-36.
-- The origins of facial expressions. Scientific American 1.965. V. 213. N° 4. p. 88-94.
- AQUINO, Santo Tomás de. Suma Teológica. Tomo IV. Tratado de las pasiones. BAC. Madrid. 1.954.
- ARANGUREN, I. L. Ética. Revista de Occidente. Madrid. 1.957.
- ARGYLE, M. Bodily communication. Nueva York, International University Press. 1.975.
-- Psicología del Comportamiento Interpersonal. Alianza Universidad. Madrid. 1.978.
- ARCHILLE - DELMAS y BOLL, M. La personnalité humaine. Son Analyses. Biblioteque de Philosophie. Paris. 1.927.
- ARISTOTELES. Éticas. Ética Nicomaquea. Gredos. Madrid. 1.985.
-- Retórica. Ed. Antonio Tovar. C.E. Constitucionales. Madrid. 1.985.
-- Poética. Edic. trilingüe de Valentin Garcia Yedra. Biblioteca románica hispánica. Gredos. Madrid. 1.974. pag. 164.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte y Percepción visual. Alianza Forma. Madrid 1.979.
-- Hacia una psicología del Arte. Alianza Forma. Madrid. 1.980.
- ARNOLD, Eve. Marilyn Monroe. Mondadori. Madrid. 1.987.
- AVERIL, J.R. A constructivist view of emotion. In R. Plutchik & H. Kellerman (Eds) Emotion: Theory, research, and experience (pag. 305-339) N. York. Academy Press. 1.980a.
- AVERIL, J.R. On the paucity of positive emotions. In K.R. Blankstein P. Pliner, & J. Polivy (Eds) Assessment and modification of emotional behavior (pag.7-45). N. York: Plenum 1.980b.
- AYRES, J. Strategies to maintain relationships: Their identification and perceived usage. Communication Quarterly, 31, 62-67. 1.983.
- BAGLAN, T. & NELSON, D.J. A comparison of the effects of sex and status on the perceived appropriateness of non verbal behaviors. Women's Studies in Communication, 5, 29-38. 1.982.
- BARTHES, Roland. Análisis estructural del relato. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires. 1.970. Pag. 18-19.
- BAUCHNER, J.E., KAPLAN, E.P. & MILLER, G.R. Detecting deception: The

- relationship between available information to judgmental accuracy in initial encounters. Human Communication Research, 6, 251-264. 1.980.
- BAXTER, L.A. & PHILPOTT, J. Atribution-based strategies for initiating and terminating friendships. Communication Quarterly. 30, 217-224. 1.982.
- BENTLEY, M. The Fields of psychology. 1.924.
- BERGMAN, Ingmar. La linterna mágica (Memorias). Tusquets editores. Barcelona. 1.988.
- BERNE, Eric. Games people play. The psychology of human relationships. Penguin Books 1.962. (Versión española "Los juegos en que participamos". Javier Vergara Editor. B. Aires. 1.988).
- ¿Qué dice Vd. después de decir "Hola"? 1ª Edición original 1.973. Grijalbo. Barcelona. 1.986. (catorce edición).
- Introducción al tratamiento de grupo. Grijalbo. Barcelona 1.985. (2ª edición) Edición original. 1.966.
- BERSCHEID, E. Emotion. In H.H. Kelley, E. Berscheid, A. Chistensen, J. H. Harvey, T. L. Huston, G. Levinger, E. McClintock, L. A. Peplau, & D. R. Peterson (Eds) Close relationships. Pag.110-168. N. York. W. H. Freeman. 1.983.
- BIRDWHISTELL, Ray. L. Kinesics and context. University of Pensilvania Press. 1.970. (Versión española: El lenguaje de la expresión corporal. Gustavo Gili. Barcelona. 1.979).
- Introducción de Kinesics. University of Lousville Press. 1.951.
- BIRKENBILHL, Vera F. Las señales del cuerpo y lo que significan. Mensajero. Bilbao. 1.983.
- BOARDMAN, John. Pre-classical. Penguin Books 1.967. England.
- BOCHNER, A. P. The functions of human communication in interpersonal bonding. In C.C. ARNOLD & J.W. BOWERS (Eds) Handbook of rhetorical and communication theory. Pag. 544-621. Boston : Allyn & Bacon. 1.984.
- BOUCHER, J. D. & EKMAN, P. Facial areas of emotional information. Journal of Communication, 25, 21-29. 1.975.
- BOUILLOT, René. El rostro y su imagen. Hispano Europea. Barcelona. 1.981.
- BOWERS, J. W. Relational constraints and communication. Lecture, Tenth Annual Honors Conference, California State University, Fresno. 1.983.
- BRADAC, J.J. & FRIEDMAN, E. A theory of belief - based actions: Unmasking the many faces of deception. Unpublished manuscript, University of California, Santa Barbara. 1.983.
- BRADAC, J.J. BOWERS, J.W. & COURTRIGHT, J.A. Lexical variations in intensity immediacy, and diversity: An axiomatic theory and causal mode. In R. N. St. Clair & Giles (Eds) Social and psychological contexts of language. Pag. 193-223. Hyllsdale. N.J. Lawrence. Erlbaum. 1.980.
- BRET, G. S. A History of psicology, ancient and patristic. 1.912.
- BROWN, Hugh. Cerebro y Comportamiento. Paraninfo. Madrid. 1.981.
- BRUNEAU, T. J. Communicative silences: forms and functions. Journal of communication. 1.973. 23.
- BRYAN KEY, Wilson. Subliminal Seduction. Prentice - Hall. Englewood

- Cliffs. New Jersey. 1.978.
- Media exploration. Signet Book. New American Library. N. York. 1.978.
- BUCK, R. Nonverbal behavior and the theory of emotion: The facial feedback hypothesis. Journal of Personality and Social Psychology, 38, 811-824. 1.980.
- The evolution and development of emotion expression and communication. In S.S. Brehm, S.M. Kassin, & F.X. Gibbons (Eds.), Developmental social psychology. Pag. 127-151. New York: Oxford University Press. 1.981.
- The communication of emotion. London. Guilford Press. 1.984
- BUCCI, W. The vocalization of painful affect. Journal of Communication Disorders, 15, 415-440. 1.982.
- BULLER, D. B. The affects of distraction during persuasive communication: A metaanalytic review. Unpublished manuscript, Michigan State University. 1.983.
- BURGOON, J.K. Nonverbal communication in the 1970s: An overview. In D. Nimmo (Ed) Communication yearbook 4. Pag. 179-197. New Brunswick, NJ: Transaction Books. 1.980.
- The relationship of verbal and nonverbal codes. In B. Dervin & M.J. Voight (Eds.) Progress in communication sciences (Vol.6) Norwood, NJ: Ablex. 1.985.
- BURGOON, J.K. & AHO, L. Three field experiments on the effects of violations of conversational distance. Communication Monographs, 49, 71-88. 1.982.
- BURGOON, J.K., BULLER, D.B., HALE, J.L. & DE TURCK, M. A. Relational messages associated with nonverbal behaviors. Human Communication Research, 10, 351-358. 1.984.
- BURGOON, J.K. & HALE, J.L. Dimensions of relational messages. Paper presented at the annual meeting of the Speech Communication Association, Anaheim, CA. 1.981.
- The fundamental topoi of relational communication. Communication Monographs, 51, 193-214. 1.984.
- CAHIERS DU CINEMA. Paris. 1.956. V. en misma revista N° 170 otra entrevista con Dreyer, realizada por Michael Delahaye Sep. 1.965, pag. 140.
- CANNON, W. B. The James - Lange theory of emotions: A critical examination and an alternative theory. American Journal of Psychology, 39, 106-124. 1.927.
- CAPPELLA, J.N. Conversational involvement: Approaching and avoiding others. In J.M. Wiemann & R.P. Harrison (Eds.), Non verbal interaction. Pag. 113-148. Beverly Hills, CA: Sage. 1.983.
- CAPELLA, J.N. & GREEN, J.O. A discrepancy - arousal explanation of mutual influence in expressive behavior in adult and infant-adult interaction. Communication Monographs, 49, 89-114. 1.982.
- CARLSON, M. D. Overcoming Hurts and anges: How to identify and cope with negative emotions. Harverst house publishers. Eugene. Chegen. 1.981.
- CARO BAROJA, Julio. La Cara Espejo del Alma (Historia de la Fisiognó-

- mica) Circulo de Lectores. Barcelona 1.987.
- CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Mayol Pujol. Barcelona 1.981.
- CINEMA IN REVOLUTION. (entrevista con Kulechev, Moscú, 14-VII-1.965)
Ed. Luday Jean Schnitzer y Marcel Martín; Ada Capo Paperback,
N. York. 1.973. Pag. 94.
- CIRLOT, L. E. Diccionario de Símbolos. Labor. Barcelona. 1.979.
- CLARK, Kenneth. Leonardo da Vinci. Cambridge. University 1.939
(1ª Ed.) Penguin Books. 1.971. England.
- CODY, M. J. A typology of disengagement strategies and an examination of the role intimacy, reactions to inequity and relational problems play in strategy selection. Communication. Monographs, 49, 148-170. 1.982.
- CODY, M. J. & O'HAIR, M. D. Nonverbal communication and deception: Differences in deception cues due to gender and communicator dominance. Communicator Monographs, 50, 175-192. 1.983.
- COLOUR. Marshall Editions. London. 1.988.
- CONDON, W.S. The relation of interactional synchrony to cognitive and emotional processes. In. M.R. Key (Ed.) The relationship of verbal and nonverbal communication. Pag. 49-65. The Hague: Mouton. 1.980.
- COOPER, Ken. Comunicación no Verbal para ejecutivos. Interamericana. México. 1.982.
- CORTES, J. B. y GATTI, P. M. Physique and Self-Description of temperament. Journal of consulting Psychology, 1.965, 29.
- CRESPO, Eduardo. A regional variation: emotions in Spain. En The social construction of emotions. Rom Harré. Basil Blackwell. Ltd. Oxford. 1.986. Pag. 209-19.
- CUBI Y SOLER. Sistema completo de Frenología. con sus aplicaciones al adelanto y mejoramiento del hombre individual y socialmente considerado. 2ª Ed. Barcelona. 1.844.
- CUMES, D. P. Hypertension, disclosure of personal concerns, and blood pressure response. Journal of Clinical Psychology, 39, 376-381. 1.983.
- CHEVALIER-SKOLNIKOFF, Suzanne. Facial Expression of the Emotions in nonhuman primates. En: Darwin and facial expression. Academy Press. N. York. 1.973.
- DARWIN, Charles. The expression of the emotions in man and animals. London Watts. Co. 1.934. (Ed. española de Alianza Editorial. Trad. de Tomás R. Fernández. 1.984)
- El origen de las Especies. Edaf. Madrid. 1.987.
- DAVIS, Flora. La comunicación no verbal. Alianza. Madrid. 1.976.
- DAVIS, Paul. Faces (Introd. Kurt Vonnegut). Friendly Press. N. York. 1.985.
- DAVITZ, J. R. The language of emotion. N. York. Academic Press. 1.969.
- A dictionary and grammar of emotion. In. M.B. Arnold (Ed) Feeling and emotions: The Loyola Symposium Pag.251-258). New York. Academic Press. 1.970.

- The communication of emotional meaning, Westport. Connecticut. 1.976.
- DAVITZ, J. R. & DAVITZ, L. J. The communication of feelings by contentfree speech, Journal of Communication, 9 6-13. 1.959.
- DEPAULO, B.M. ZUCKERMAN, M. & ROSENTHAL, R. Modality effects in the detection of deception, In. L. WHEELER Ed. Review of personality and social psychology. Pag. 125-132. Beverly Hills, CA: Sage. 1.980.
- DELIA, J. G. Some tentative thoughts concerning the study of interpersonal relationships and their development, Western Journal of Speech Communication, 44, 97-103. 1.980.
- DESCARTES, René. Las Pasiones del Alma, Orbis. Barcelona. 1.986
- DICCIONARIO DE PSICOLOGIA FISIOLÓGICA Y CLÍNICA. Rom HARRE y Roger LAMB. Paidós. Barcelona. 1.990.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. XIX Edición. Tomo III. Espasa Calpe. Madrid. 1.970.
- DICCIONARIO DE SIMBOLOS. Juan-Eduardo CIRLOT. Labor. Barcelona. 1.979.
- DICCIONARIO DE SIMBOLOS Y MITOS. J. A. PEREZ-RIOJA. Tecnos. Madrid. 1.980.
- DIELS. Fragmente der vorsokratier, Berlin. 1.912.
- DIOGENES LAERCIO. De vitis Dogmatibus et Apoptegmatibus clarorum Philosophorum, Edic. Leipzig. 1.759.
- DONOHUE, W.A. Analyzing negotiation tactics: Development of a negotiation interact system, Human Communication Research, 7, 273-287. 1.981.
- DREYER, Carl. Th. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico. (Juana de Arco y Dies Irae) Alianza. Madrid. 1.970. Originariamente Las notas de Dreyer se publicaron en Politiken el 2-XII-1.943.
- DUCHENNE, G. B. Mecanisme de la Phsiognomie Humaine ou Analyse Electrophysiologique de l'expression des Passions, Paris. 1.861.
- DUCK, S. A topography of relationship disengagement and dissolution, In. S. DUCK (Ed), Personal relationships 4: Dissolving personal relationships. Pag. 1-130 N. York: Academic Press. 1.982.
- ECO, Umberto. El Nombre de la Rosa, Circulo de Lectores. Barcelona. 1.980.
- EFRON, David. Gesto, Raza y Cultura, Nueva Visión. B. Aires. 1.970.
- EISENSTEIN, S. M. Film Form, New York. Harcourt Brace. Co. 1.949. (V. española Teoría y técnica cinematográfica, Rialp. Madrid. 1.957.)
- Cinematismo, Volum de la serie Obras completas editadas por Domingo Cortizo y Edit. Chetzal. Buenos Aires. 1.982. Pag. 451-474. En este volumen el autor dedica un capítulo al "movimiento del color".
- ENGELMAN, Aldo. Os estados subietivos: una classificac de seus relatos verbais, Atica. Sao Paolo. 1.987.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus. The Expressive Behavior of the Blind-and-deaf-born, En M. von Cramach y I.Vine (Eds) Social communication and movement. N. York. Academy Press. 1.973.

- El Hombre preprogramado. Alianza Universidad Madrid. 1.977.
- ERICKSON, F. & SHULTZ, J. The counselor as gatekeeper: social interaction in interviews. New York: Academic Press. 1.982.
- EKMAN, Paul. Communication through nonverbal behavior: a source of information about an interpersonal relationship en Affect, cognition and personality. Edit. s.s. Tomkins y c.e. Izard. Nueva York. Springer. 1.965.
- Y otros: Darwin and facial expression (A Century of Research in review) Academy Press. N. York. 1.973.
- EKMAN, Paul y FRIESEN, Wallace. The repertoire of non verbal Behavior: Categories, origins, usaze and coding. Semiotica, 1. 1.969. Pag. 49-98.
- Non verbal behavior in psychotherapy research. En Research in psychotherapy Vol. III. Ed. de J. Shlien, American Psychological Assoc. Washington 1.968.
- Hand movements. Journal Communication. Vol. XXII. 1.972. Pag. 353-374.
- Unsmasking the face. Prentice Hall. Englewood Cliffs. (N. J.) 1.975.
- EKMAN / FRIESEN y JOHNSON, H. G. (V. JOHNSON en Communicative body movements: american emblems).
- EKMAN / FRIESEN y SORENSON. Pan-cultural elements in facial displays of emotions. Science. N° 164. 1.969.
- EKMAN, Paul y OSTER, Harrieh. Expresiones faciales de la emoción. Estudios de psicología N° 7. 1.981. Pag. 117-144. (publicado originariamente en "Annual Review of Psychology" 30. 527- 554. 1979).
- FERNANDEZ, DOLS, J. M. y ORTEGA, J. E. Los niveles de análisis de la emoción. James, cien años después. Estudios de Psicología n° 21. 1.985.
- FOLGER, J.P. & WOODALL, W.G. Nonverbal cues as linguistic context: An informationprocessing view. In M. Burgoon (Ed.) Communication yearbook 6. (Pag. 63-91) Beverly Hills, CA: Sage. 1.982.
- FRANCASTEL, Galiene y Pierre. El Retrato. Cuaderno de Arte Cátedra. Madrid. 1.978.
- FREEDBERG, S. J. Pintura Italiana 1500-1600. Cátedra. Madrid. 1.978.
- FREUD, Sigmund. Fragments of an Analysis of a case of Hysteria (1.905) Colleted Papers. N. York. B. Books. 1.959.
- OBRAS COMPLETAS. 24 Vols. Trad. de James Strachey. Amorrortu. B. Aires. 1.989.
- GARCIA MATILLA, Eduardo. Subliminal: escrito en nuestro cerebro. Bitácora. Madrid. 1.990.
- GALL, V. Resumen Analítico del Sistema del Dr. Gall. Madrid. 1.835.
- GOFFMAN, Erving. Relaciones en público (microestudio de orden público). Alianza Universidad, Madrid. 1.979.
- GOMBRICH, E. H. Art, perception and reality. Johns Hopkins University Press. Baltimore and London. 1.973.
- Action and expression in Western Art. London. Cambridge University Press. 1.972.

- La Imagen y el Ojo (Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica). Alianza Editorial Madrid. 1.987.
- GOTTMAN, J. M. Emotional responsiveness in marital conversations. Journal of Communication, 32. 108-120. 1.982.
- GRAZIANO, W.G. & MUSSER, L.M. The joining and the parting of the ways. In S. Duck (Ed.) Personal relationships 4: Dissolving personal relationships. Pag. 75-106. New York: Academic Press. 1.982.
- HALL, Edward T. La dimensión oculta; enfoque antropológico del uso del espacio. Instituto de Estudios de la Administración Local. Madrid. 1.973.
- El mensaje silencioso. (Edic. revisada. 1.981) Alianza Editorial. Madrid. 1.989.
- HALL, ET./ W. FOOTE WHYTE. Comunicación intercultural: una guía para los hombres de acción. En "Comunicación y cultura" por Alfred G. Smith (comp). Nueva Visión. Buenos Aires. 1.977.
- HALL, J.A. Gender, gender roles, and nonverbal communication skills. In R. Rosenthal (Ed.), Skill in nonverbal communication: Individual differences. Pag. 32-67. Cambridge, MA: Oelgeschlager, Gunn & Hain. 1.979.
- HARRE, Rom y otros. The social construction of emotion. Basil Blackwell. New York. 1.986
- y LAMB, Roger. Diccionario de Psicología. Fisiológica y clínica. Paidós. Barcelona. 1.990.
- HARRIS, Thomas. Yo estoy bien, tu estás bien. Grijalbo. Barcelona. 1.973. (28ª edición). La edición original es de 1.969.
- HARRIS/HARRIS, Amy. Para estar siempre bien. Grijalbo. Barcelona. 1.969.
- HARRISON, Randal P. Beyon Words. (an introduction to non verbal communication). Prentice. Hall. Inc. Englewood Cliffs. New Jersey. 1.974.
- MATFIELD, E. Passionate love, companionate love, and intimacy. In M. Fisher & G. Stricker (Ed.) Intimacy. Pag. 267-292. New York: Plenum. 1.982.
- HAUSER, Arnold. El Manierismo (La crisis del Renacimiento y los orígenes del Arte Moderno). Guadarrama. Madrid. 1.965.
- HAYES, Alfred S. Paralingüística y Cinésica: perspectivas pedagógicas. En: Semiótica Aplicada de SEBEOK, Thomas A. y otros. Nueva Visión. Buenos Aires. 1.978.
- HEIDEGGER, M. Ser y Tiempo. Fondo de Cultura Económica. México. 1.968.
- HENLEY, N. M. Body Politics: power, sex, and non verbal communication. Englewood Cliffs. N. J. Prentice-Hall. 1.977.
- HENSLEY, W. E. The effects of attire, location and sex on aiding behavior: A similarity explanation. Journal of Nonverbal Behavior, 6, 3-11. 1.981.
- HESLIN, R. Steps Toward a Taxonomy of Touching. Trabajo presentado en la reunión anual del "Midwestern Psychological Association" Chicago, Mayo 1.974.
- HESLIN, R., NGUYEN, T.D. & NGUYEN, M.L. Meaning of touch: The of touch^{est}

- from a stranger or same sex persona. Journal of Nonverbal Behavior, 7, 147-157. 1.983.
- HESLIN, R. & ALPER, T. Touch: A bonding gesture. In J.M. Wiemann & R. P. Harrison (Eds.) Nonverbal interaction. Pag. 47-75. Beverly Hills, CA: Sage. 1.983.
- HESLIN, R. & KNAPP, M.L. Nonverbal behavior and social psychology. New York: Plenum. 1.982.
- HESS, E. H. y POLT, J. M. Pupil size as related to interest value of visual stimuli. Science 1.960. Pag. 349-350.
- HESS, SELTZER Y SHILIEN. Pupil Response of Hetero and homo sexual Males to Picture of Men and Women. A pilot Study. Journe of Abnormal Psychology. 1.965. 70.
- HIPOCRATES. De morbo sacro. Opera omnia. Francfort. 1.596.
- HOMERO. La Iliada. Aguilar. Madrid. 1.985.
- HORIA, Vintila. Viaje a los Centros de la Tierra. Plaza Janés. Barcelona. 1.979.
- HOPPER, R., KNAPP, M.L. & SCOTT, L. Couples' personal idioms: Exploring talk. Journal of Communication 31, 23-33. 1.981.
- HUME, David. Tratado de la Naturaleza Humana. Edit. Nacional. Madrid. 1.977.
- IZARD, C.E. The face of emotion. New York: Appleton-Century-Crofts. 1.971.
- IZARD, C. E. Patterns of emotions and emotion communication in "hostility" and aggression. In P. Pliner, L. Krames, & T. Alloway (Eds.), Nonverbal communication of aggression: Advances in the study of communication and affect (Vol. 2) Pag. 77-101. New York: Plenum. 1.975.
- IZARD, C.E. Human emotions. New York: Plenum. 1.977.
- IZARD, C.E. & BUECHLER, S. Aspects of consciousness and personality in terms of differential emotions theory. In R. Plutchik & H. Kellerman. (Eds.) Emotion: Theory, research, and experience. Pag. 165-187. New York: Academic Press. 1.980.
- JAMES, William. ¿Qué es una emoción? MIND. 1.884, n° 9 Pag. 188-205. (Traducción española de E. Gaviria Stewart en ESTUDIOS DE PSICOLOGIA, n° 21 1.985).
- JOHNSON, Harold G. / EKMAN, P. y FRIESEN, W. Communicative body movements: american emblems. En "Non verbal communication, nteraction, and gesture". Mouton Publishers. The Hague. N. York. 1.981. Pags. 401-419.
- KENDON, A. Gesticulation and speech: Two aspects of the process of utterance. In M.R. Key (Ed.), The relationship of verbal and nonverbal communication. Pag. 207-227. The Hague: Mouton. 1.980
- KENDON, A. Gesture and speech: How they interact. In. J.M. Wiemann & R. P. Harrison (Eds.) Nonverbal interaction. Pag. 13-45. Beverly Hill, CA: Sage. 1.983.
- KENNY, Anthony. Action, emotion and will. London. 1.979.
- KLEINKE, C.L. Interaction between gaze and legitimacy of request on

- compliance in a field setting. *Journal of Nonverbal Behavior*, 5, 3-12. 1.980.
- KNAPP, Mark L. La Comunicación no Verbal (El cuerpo y el entorno) Paidós. Barcelona. 1.982.
- The study of nonverbal behavior vis-a-vis human communication theory. Comunicación presentada en: "Second International Conference on Nonverbal Behavior", Toronto. Canadá. Mayo 1.983.
- KNAPP, M.L. Dyadic relationship development. In J. M. Wiemann & R. P. Harrison (Eds) *Nonverbal interaction*. Pag. 179-207. Beverly Hills, CA: Sage. 1.983.
- KNAPP, M.L., ELLIS, D.G. & WILLIAMS, B.A. Perceptions of communication behavior associated with relationship tems. *Communication Monographs*, 47, 262-278. 1.980.
- KNAPP, M.L. Y MILLER, Gerald R. Handbook of interpersonal communication. Sage. Publications. Beverly Hills. California. 1.985.
- KRAMER, Joel. The passionate mind. Nortle Atlantic. Broks Berkeley. California. 1.983.
- KRAUT, R.E. Humans as lie-detectors: Some second thoughts. *Journal of Communication*, 30, 209-320. 1.980.
- KRETCHMER, E. Körperbau und charakter. Berlin Springer.(Ver. española: Constitución y carácter. Labor. Barcelona. 1.967).
- KRIEGESKORTE, Werner. Guiseppe Arcimboldo. Taco verlagsqesellschaft und Aqentur MBH. Berlín. 1.987.
- KWOW MAN HO, Martin Palmer y Joanne Obrien. Las líneas del Destino. Martínez Roca. Barcelona. 1.989.
- LANGE, Fritz. El lenguaje del Rostro. Luis Miracle.Barcelona. 1.965. (4ª Edic.) Edición Original alemana de 1.937.
- LAUDE, Jean. Las Artes del Africa Negra. N. C. Labor 1.968. Barcelona.
- LAVATER, G. Conférences sur l'expression des différents caracteres des passions. Paris. 1.667. Reimpresión de MOREAU DE LA SARTRE EN 1.820. Paris.
- LERSCH, Philipp. El rostro y el Alma (líneas fundamentales para un diagnóstico mimico). Ed. Oriens. Madrid. 1.970.
- LESSING, G. Efrain. Laoconte. Orbis. Barcelona. 1.985.
- LEVENTHAL, H. A perceptual-motor processing model of emotion. In P. Pliner, K. Blankstein, & I.M. Spigel (Eds) *Perception of emotion in self and others: Advances in the study of communication and affect*. (Vol. 5) Pag. 1-146. New York: Plenum. 1.979.
- Toward a comprehensiva theory of emotions, en Berkowitz, L.(ed.) *Advances in Experimental Social Psychology*. (vol. 13) Academic. N. York 1.980.
- LEWIN, K. Field theory in social science. Westport, CT: Greenwood. 1.951.
- LEWIS, T y SHORT, CH. A Latin Dictionary. Oxford Clarendon Press. 1.951.
- LIDELL, H. G. y SCOTT, R. A Creek English Lexikon. Oxford. 1.953.
- LOMBROSO, Cesare. L'Uomo delinquente: in rapporto all'antropologia giurisprudenza e alle discipline carcerarie. Torino. Fratelli Bocca. 1.878. 2ª Edic.

- LORENZ, K. On aggression. (M.K. Wilson, Trans.) New York: Harcourt Brace Jovanovich. 1.966.
- LORENZO GONZALEZ, José. Persuasión Subliminal y sus Técnicas. Biblioteca Nueva. Madrid. 1.988.
- LUFT, Joseph. La interacción Humana. Madrid. Morova. 1.975.
-- Introducción a la dinámica de grupos. Herder. Barcelona. 1.986.
- LUMBRERAS, Pedro. Psicología de las Pasiones. Studium. Madrid. 1.958.
- LÜSCHER, Max. The 4 color person. Pocket book. New York. 1.980.
-- El test de los colores. Paidós. Barcelona. 1.982.
- LYONS, Williams. Emotions. Cambridge University Press. 1.986.
- MALATESTA, C.Z. & IZARD, C.E. Emotion in adult development. Beverly Hills. CA: Sage. 1.984.
- MANDLER, G. Mind and emotion. New York: John Wiley. 1.975.
- MANDLER, G. The generation of emotion: A psychological theory. In R. Plutchik & H. Kellerman (Eds) Emotion: Theory, research, and experience. Pag. 219-243. New York: Academy Press. 1.980.
- MANZANEDO, Marcos F. Las pasiones o emociones según Santo Tomás. Instituto pontificio Sto. Tomás. Madrid. 1.984.
- MAYO, C & HENLEY, N. M. Gender and nonverbal behavior. New York: Springer-Verlag.
- MARANÓN, Gregorio. Contribution a l'étude de l'action émotive de l'adrénaline. Revue Française d'Endocrinologie, 5, 301-325. (trad. española de J. A. Corraliza Rodríguez. Estudios de Psicología n° 21, pag. 75-89. 1.985).
- MARTIN, J. Miss Manners' guide to excruciatingly correct behavior. New York: Warner. 1.982.
- MASLACH, C. Negative emotional biasing of unexplained arousal. Journal of Personality and Social Psychology, 37, 953-969. 1.979.
- MASSEY, R.F. Personality theories: Comparisons and syntheses. New York: Van Nostrand. 1.981.
- MATEO GOMEZ, Isabel. Temas profanos en la escultura gótica española. -- Las sillerías del coro. Madrid. 1.979.
- MCNEILL, D & LEVY, E. Conceptual representations in language activity and gesture. In R.J. Jarvella & Klein (Eds.), Speech, place, and action: Studies in deixis and related topics. Pag. 271-295. Chicester: John Wiley. 1.982.
- MEAD, M. Review of Darwin and Facial expression. Ed. P. Ekman. J. Commun. 25. 209-13. 1.975.
-- Vicisitudes del estudio del Proceso de la comunicación total. En: Semiótica Aplicada. SEBEOK. Thomas A. y otros B. AIPes. 1.978.
- MEHRANIAN, Albert. Silent Messages. Belmont. California. Wadsworth. 1.971.
- MEHRABIAN, A. Relationship of attitude to seated posture, orientation, and distance. Journal of Personality and Social Psychology, 10, 26-30. 1.968.
- MEHRABIAN, A. & WIENER, M. Nonimmediacy between communicator and object of communication in a verbal message: Application to the inference of attitudes. Journal of Consulting Psychology, 30, 420-425. 1.966.

- MILLER, G.R. Telling it like it isn't and not telling it like it is: Research in deceptive communication. In. J. Sisco (Eds.) The Jensen Lectures: Contemporary communication studies. Pag. 145-179. Tampa: University of South Florida Press. 1.983.
- MILLER, G.R. & BURGOON, J.K. Factors affecting assessments of witness credibility. In N.L. Kerr & R.M. Bray (Eds) The psychology of the courtroom 2: The trial process. Pag. 145-179 New York: Academic Press. 1.982.
- MILLER, G. R., DE TURCK, M. A., & KALBFLEISCH, P. J. Self-monitoring, rehearsal, and deceptive communication. Human Communication Research 10, 97-118. 1.983.
- MONTAGU, Ashley. Touching: The human significance of the skin. Nueva York. Columbia University Press. 1.971. Pag. 292.
- MORAGAS, Jerónimo de. Los bufones de Velázquez. Medicina e Historia. 1.964. Barcelona.
- MOREAU DE LA SARTHE. L'art de Connaître les Hommes par la Physionomie, par Gaspard LAVATER... 10 Vols. Paris. 1.820.
- MORRIS, Desmond. El hombre al Desnudo. Circulo de Lectores. Barcelona. 1.980.
- El cuerpo al Desnudo. Circulo de Lectores. Barcelona. 1.987.
- MORSBACH, H y TYLER, W. J. A Japanese Emotion: Amae. En The Social Constructon of Emotins. Rom Harré (Edit.) Basil Blackwell Ltd. Oxford. U. K. 1.986. Pag. 288-306.
- NARUS, L.R. & FISCHER, J.L. Strong but non silent: A reexamination of expressivity in the relationships of men. Sex Roles, 8, 159-168. 1.982.
- NEU, Jerome. Emotion, thought and Therapy. Estudy Hume and Spinoza. University California Press. 1.977.
- MEWMAN, H.M. Communication within ongoing intimate relationships: An attributional perspective. Personality and Social Psychology Bulletin. 1, 59-70. 1.981a.
- Interpretation and explanation: Influences on communicative exchanges within intimate relationships. Communication Quartely, 29, 123-131. 1.981b.
- The sounds of silence in communicative encounters. Communication Quartely, 30, 142-149. 1.982.
- NEWSWEEK. 5 de octubre de 1.970. pag. 106.
- NIZHNY, Vladimir. Lecciones de cine de Eisenstein. Seix BARRAL. Barcelona. 1.964.
- NOTARIUS, C.I. & JOHNSON, J.S. Emotional expression in husbands and wives. Journal of Marriage and the Family, 44, 483-490. 1.982.
- O'HAIR, H.D., CODY, M.J. & MCLAUGHLIN, M.L. Prepared lies, spontaneous lies, Machiavellianism, and nonverbal communication. Human Communication Research, 7, 325-339. 1.981.
- OLIVAR, Armau. El Acorazado Potenkin de S.M., Eisenstein. Ayma, S. A. Barcelona. 1971.
- ORTEGA y GASSET, José. Amor en Stendhal. Alianza. Edit. Madrid. 1.980.
- OSGOOD, C. E. & WALKER, E. G. Motivation and language behavior: A

- content analysis of suicide notes. Journal of Abnormal and Social Psychology, 59, 58-67. 1.959.
- OSTRANDER, Sheila y SCHROEDER, Lynn. Superaprendizaje. Grijalbo. Barcelona. 1.980 (séptima edición).
- OSTWALD, Peter F. Cómo el paciente comunica su enfermedad al doctor. En: Semiótica Aplicada. SEBEOK, Thomas A. y otros. Nueva Visión. Buenos Aires. 1.978.
- OVIDIO NASON. Los Amores. El Arte de Amar. El Remedio de Amar. Hernando. Madrid. 1.984.
- La Metamorfosis. Gredos. 1.975.
- PARRONCHI, Alessandro. Miguel Angel, escultor. Toray S.A. Barcelona. 1.969.
- PATTERSON, M.L. Nonverbal behavior: A functional perspective. New York: Springer-Verlag. 1.983.
- PEAKE, T.H. & EGLI, D. The language of feeling. Journal of Contemporary Psychotherapy, 13, 162-174. 1.982.
- PEARCE, W.B. y BROMMEL, B. J. Vocalic communication in persuasion. Quaterley Journal of speech, 58, Pag. 298-306. 1.972.
- PEASE, Allan. El lenguaje del cuerpo. (cómo leer el pensamiento de los otros a través de sus gestos). Paidós. Barcelona. 1.988.
- PENFIELD, Wilden. El misterio de la Mente. (Estudio crítico de la consciencia y del cerebro humano) Pirámide. S.A. Madrid. 1.988.
- PEREZ RIOJA, J.A. Diccionario de Símbolos y Mitos. Tecnos. Madrid. 1.980.
- PERLMAN, D. & PEPLAU, A. Toward a social psychology of loneliness. In S. Duck & R. Gilmour (Eds) Personal Relationships 3: Personal relationships in disorder. Pag. 31-56. New York: Academic Press. 1.981.
- PHILPOTT, J.S. The relative contribution to meaning of verbal and nonverbal channels of communication: A meta-analysis. Unpublished master's thesis, University of Nebraska. 1.983.
- PIDERIT. Mimik und Physiognomik. 2ª Ed. 1.886.
- PLATON. La República. (Introd. de Juan B. Bergua) Madrid. 1.964.
- PLUTCHIK, R. A general psychoevolutionary theory of emotion. In R. Plutchik & H. Kellerman (Eds) Emotion: Theory, research, and experience. Pag. 3-33. New York: Academic Press. 1.980a.
- Emotion: A psychoevolutionary synthesis. New York: Harper & Row. 1.980b.
- A language for the emotions. Psychology Today, 13(9), 69-79. 1.980c.
- POYATOS, Fernando. Paralenguaje y kinésica del personaje novelesco: nueva perspectiva en el análisis de la narración. Revista de occidente. 113-14. Pag. 148-70. 1.972.
- Man beyond words: Theory and methodology of nonverbal communication. Oswego, New York State English Council. 1.976.
- Interactive functions and limitations of verbal and nonverbal behaviors in natural conversation. Semiótica, 30, 211-244. 1.980.

- Forms and function of non verbal communications in de novel: a new perspective of the author-characterreader relations. hip. En: Nonverbal communication interaction, an gesture. Mouton publishers. The Hague. Nueva York. 1.981. Pag. 107-150.
- New perspectives in non verbal communications. Pergamon. Press. Oxford. (Ed. Roy Harris). 1.983.
- FUDOVKIN, V. I. Film-Technique. Newnwe. Londres. 1.929.
- RAYNER, C. La Mente Humana. Orbis. Barcelona. 1.986.
- REISZ, Karel. Técnica del montaje. Taurus. Madrid. 1.966.
- RISEBOROUGH, M.G. Physiographic gestures as decoding facilitators: Three experiments exploring a neglected facet of communication. Journal of Nonverbal Behavior, 5, 172-183. 1.981.
- ROACH, M.E. & MUSA, K.E. New perspectives on the theory of western dress: A handbook. New York: Nutri-Guides. 1.981.
- RODRIGUEZ DELGADO, J.M. La Felicidad. Temas de Hoy. Madrid. 1.988.
- ROLOFF, M. E. Interpersonal communication: The social exchange approach. Beverly Hills, CA: Sage. 1.981.
- ROSENTHAL, Robert. Experimenter effects in behavioral research. New York. 1.966. (Pigmalión en la escuela. Morova. Madrid. 1.980).
- ROTONDA, Antonio. La Fisionómica, o sea el arte de conocer a sus semejantes por las formas exteriores. Madrid. 1.842.
- RUESCH, Jurgen y KEEB, Weidon. Non verbal communications: notes on the visual perception of human relations. Merkeley, Universidad of California. 1.956. (Segunda Edir. 1.971).
- SADOUL, George. Diccionario del cine. Edi. Istmo. Madrid. 1.977.
- SALGADO, Enrique. Radiografía del cine. Guadarrama. Madrid. 1.969.
- SALUSTIO. La conjuración de Catilina. Gredos. Madrid. 1.975.
- SALVINI, Roberto. Holbein el Joven. Noguer S.A. Barcelona. 1.972.
- SARRIS, Andrex. Entrevistas de directores de cine. (Dreyer, etc.) Magisterio Español. 1.972.
- SARTRE, Jean Paul. Bosquejo para una Teoría de las Emociones. Alianza Editorial. Madrid. 1.980.
- SEBEOK, Thomas A.; HAYES, Alfred y BATESON Mary C. (compiladores). Semiótica Aplicada. Nueva Vision. B. Aires. 1.978. Esta obra reproduce en su totalidad los anales de la conferencia patrocinada por el Centro de Investigación de Antropología, Folklore y Lingüística de la Universidad de Indiana que tuvo lugar en Bloomington entre 17-19 de mayo de 1.962.
- SELLINCOUR, Kate de. Cómo Funciona el Cerebro y el Sistema Nervioso El País Semanal. N° 653 (15-10-89).
- SENECA. De Ira. Porrúa. México. 1.979.
- SCHERER, K. R., KOIVUMAKI, J. & ROSENTHAL, R. Minimal cues in the vocal communication of affect. Judging emotions from content masked speech. Journal of Psycholinguistic Research, 1, 289-285. 1.972.
- SCHMIDT - ATZER, Lothan. Psicología de las emociones. Barcelona. Herder. 1.985. (edic. alemana de Verlag Stuttgart. 1.881).
- SCHMIDI, N. & SERMAT, V. Measuring loneliness in different

- relationships. Journal of Personality and Social Psychology, 44, 1038-1047. 1.983.
- SCHOPENHAUER, Samtliche Werke, V. C. Cotte-Inselt, S.A. cap. XXII. Zur physiognomik. Der welt als wille und vorstellung.
- SHAKESPEARE, W. Julio César. Aguilar. 1.943.
-- Romeo y Julieta. Aguilar. 1.943.
- SHAW, Bernard. Comedias Escogidas. (Pigmalión, Cándida, Heroes, Trata de blancas ...) Aguilar. Madrid. 1.980.
- SHELDON, W. H. The varieties of human phisique. N. York. Harper and Row. 1.940.
-- The varieties of temperament. N. York. Harper and Row. 1.942.
-- Atlas of Man: A quide for somatyping the adult malle at all ages. Nueva York. Harperand Row. 1.954.
- SHIBLES, W. Emotion: The method of philosophical therapy. Whitewater, W.I.: Language Press. 1.974.
- SILLARS, A.L. Atributions and communication in roommate conflicts. Communication Monographs, 47, 180-200. 1.980.
- SILLARS, A.L. & SCOTT, M.D. Interpersonal perception between intimates. An integrative review. Human Communication Research, 10, 153-176. 1.983.
- SMITH, E.R. & KLUEGEL, J.R. Cognitive and social bases of emotional experience: Outcome attribution, and affect. Journal of Personality and Social Psychology, 43, 1129-1141. 1.982.
- SOFOGLES, Edipo Rey. Salvat. Navarra. 1.969.
- SPINOZA, Baruch. Obras completas. Acervo. Barcelona. 1.960.
Ética demostrada según el orden geométrico. Alianza. Edt. Madrid. 1.987.
- STACKS, D.W. Hemispheric and evolutionary use: A re-examination of verbal and nonverbal communication. Comunicación presentada en la reunión anual de "Eastern Communication Association", Hartford, CT. 1.982a.
- STACKS, D. W. Toward the establishment of a preverbal stage of communication. Journal of Communication Therapy, 2, 39-60. 1.982b.
- STACKS, D. W. & BURGOON, J. K. The role of nonverbal behaviors as distractors in resistance to persuasion in interpersonal contexts. Central States Speech Journal, 32, 61, 73. 1.981.
- STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre si mismo (en el proceso creador de las vivencias y en la encarnación). Obras Completas. Edit. Quetzco. Buenos Aires. 1.977.
- STARKWEATHER, J. A. Vocal communication of personality and human feelings. Journal of communication. 1.961.
- STENDHAL. Del Amor. Alianza Editorial. Madrid. 1.980.
- STREET, R. L., Jr. Evaluation of noncontent speech accommodation. Language and communication, 2, 13-31. 1.982.
-- Noncontent speech convergence and divergence in adult-child interactions. In R. Bostrom (Ed.) Communication yearbook 7. Pag. 369-395. Beverly Hills, CA: Sage. 1.983.

- STREET, R.L. Jr. & BRADY, R.M. Speech rate acceptance as a function of evaluative domain, listener speech rate, and communication intent. Communication Monographs, 49, 290-308. 1.982.
- TAUBY, Henry. Prenatal neonatal, and alphabetistic aspects of language acquisition. Trabajo presentado en la Asociación lingüística internacional. N. York. 1.970.
- TEDESCHI, J. Impression management theory and social psychological research. New York: Academic Press. 1.982.
- TEOFRASIO. Caracteres. Gredos. Madrid. 1.988.
- TERRY WARNER, C. Anger and Similar Delusions. En: "The Social Construction of Emotions". Rom HARRE (Edit) Basil Blackwell Ltd. Oxford. U.K. 1.986. Pag. 135-165.
- TOMKINS, S.S. Affect, imagery, conscionsness. (2 vols.) Springer. N. York. 1.962.
- y McCARTER, R. What and Where are the primary affects? Some evidence for a theory. Percep. Mot. Skills, 18, 119-58. 1.964.
 - Affect as amplification: Some modifications in theory. In R. Plutchik & M. Kellerman. (Eds.) Emotion: Theory, research, and experience. Pag. 141-164. New York: Academic Press. 1.980.
- TRAGER, G. L. Paralenguaje: A first Approximation. Studios in linguistics. 1.986. 13. Pag. 1-12.
- TRUFFAUT, François. El cine, según Hitchcock. Alianza Editorial. Madrid. 3 reimpression. 1.988.
- UBEDA PURKISS, Manuel. Desarrollo Histórico de la Doctrina de las Emociones. Ciencia Temista N° 248-250. Salamanca. 1.953.
- y SORIA, Fernando. Introducción al Tratado de las Pasiones de la Suma Teológica de Santo Tomás. Tomo IV. BAC. Madrid. 1.954.
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo. Receptores y audiencias en el proceso de la Comunicación. Pablo del Río, Editor. Madrid. 1.976.
- La comunicación y sus clases: Aplicaciones a diversos campos de la actividad humana. Edelvives. Zaragoza. 1.979.
- VALLE INCLAN, F. del. La cara y la emoción: límites de la universalidad. Estudios de Psicología N° 16. 1.986. Pag. 107-115.
- Universalidad de la expresión emocional e inferencia correcta: una contestación a Iglesias y cols. (1.984). Estudios de Psicología N° 21. Pag. 91-97.
- VELAZQUEZ, Domingo Ortiz, Pérez Sánchez y Julian Gallego. Museo del Prado. Mto. de Cultura. 1.990.
- VINCENT, Jean-Didier. Biología de las pasiones. Anagrama. Barcelona. 1.987.
- WAITE BOWERS, John / METTS, Sandra M. y DUNCANSON, W. Thomas. Emotion and Interpersonal Communication. En: Handbook of Interpersonal Communication. Mark L. Knapp y Gerald R. Miller (Edit). Sage. Puclications. California. 1.985.
- WALDREN, T.A. & FORSYTH, D.R. Close encounters of the stressful kind: Affective, physiological, and behavioral reactions to the experience of crowding. Journal of Nonverbal Behavior, 6, 46-64. 1.981.
- WATZLAWICK, P. The language of change. New York: Basic Books. 1.978.

- WATZLANICK, P./HELMICK, I.B. Y JACKSON, Don D. Teoría de la comunicación humana. (Interacciones, patologías y paradojas). Barcelona. Herder. 1.983.
- WEINER, H.M., SINGER, M.T., & REISER, M.F. Cardiovascular responder and their psychological correlations: A study of healthy young adult patients with peptic ulcer and hypertension. Psychosomatic Medicine, 24, 477-489. 1.962.
- WEIS, R. S. The emotional impact of marital separation. Journal of Social Issues, 32, 135-145. 1.976.
- WIENER, M., & MEHRABIAN, A. Language within language: Immediacy, a channel in verbal communication. New York: Appleton-Century-Crofts. 1.967
- WILLIS, F.N. & HAMM, H.K. The use of interpersonal touch in securing compliance. Journal of Nonverbal Behavior, 5, 49-55. 1.980.
- WOOD, B.S. Children and communication: Verbal and nonverbal language developmental. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1.981.
- WOODALL, W. G. & BURGOON, J. K. The effects of nonverbal synchrony on message comprehension and persuasiveness. Journal of Nonverbal Behavior, 5, 207-223. 1.981.
- WOODALL, W.G. & FOLGER, J.P. Encoding specificity and nonverbal cue context: An expansion of episodic memory research. Communication Monographs, 49, 39-53. 1.981.
- WRIGHT, P.H. Men's friendships, women's friendships and the alleged inferiority of the latter. Sex Roles, 8, 1-20. 1.982.
- WUKMIR, V. J. Emoción y Sufrimiento. Labor. Barcelona. 1.967.
- WOOLBERT, G. The effects of various modes of public reading. Journal of applied Psychology. 1.920. 4. Pag. 162-185.
- ZAMPA, Giorgio. Durero. Noguer S.A. Barcelona. 1.972.
- ZAJONG, R. B. Feeling and thinking Preferences need no inferences. American Psychologist, 35, 151-173. 1.980.
- ZUCKERMAN, M, DEPAULO, B. M. & ROSENTHAL, R. Verbal and nonverbal communication of deception. In: L. Berkowitz (Ed.), Advances In experimental social psychology (vol. 14) Pag. 1-59. New York: Academic Press. 1.981.
- ZUCKERMAN, M., DRIVER, R. & KOESTNER, R. Discrepancy as a cue to actual and perceived deception. Journal of Nonverbal Behavior, 7, 95-100. 1.982.
- ZUCKERMAN, M., KOESTNER, R. & DRIVER, R. Beliefs about cues associated with deception. Journal of Nonverbal Behavior, 6, 105-114. 1.981.
- ZUCKERMAN, M., SPIEGEL, N.H., DEPAULO, B.M. & ROSENTHAL, R. Nonverbal strategies for decoding deception. Journal of Nonverbal Behavior, 6, 171-186. 1.982.

FILMOGRAFIA Y OBRAS

EN VIDEOTAPE

FILMOGRAFIA Y OBRAS EN VIDEOTAPE.

A Touch of Sensibility. Documental escrito y producido por Stephen Rose. BBC. 1.979. Emitido por TVE-2 13-XII-1.980.

2001: A Space Odyssey. Dire.: Stanley Kubrick. M.G.M. Gran Bretaña. 1.968.

Acorazado Potemkin. El. Dir.: S. M. Eisenstein. U.R.S.S. 1.925.

Aguila de dos cabezas. El. (Documental). Dirección y guión: Lutz Becker y Philippe More. 1.988. Serie de TVE "Documentos TV.", 90'.

Atrapa a un Ladrón. (To catch a thief) Dir.: Alfred Hitchcock. USA 1.955.

Ciudadano Kane. (Citizen Kane). Dire.: Orson Welles. USA.RKO, 1.941.

Ciudades Perdidas: La Imposible Venecia del Senick (Papua. Nueva Guinea). Dir.: Jaime Villate. TVE. 1.990.

Con la Muerte en los Talones. (North by Northwest) Dir.: Alfred Hitchcock. USA MGM. 1.959.

Corredor sin Retorno. Dir.: Samuel Fuller. USA. 1.963.

48 Horas en Crack Street. Reportaje emitido por TVE.1 en "Documentos TV". Dir.: Joan Richman. CBS. USA. 1.986.

Curso de Italiano. I Gestí. RAI, 1.989.

Dies Irae. (Vredens Dag). Dir.: Carl Dreyer. Dinamarca, 1.943.

Doce Hombres sin Piedad. (Twelve angry Men). Dir.: Sidney Lumet.
Guión: Reginald Rose. USA, 1.957, 93'.

- TVE, S.A. Adap. dirección y realización: Gustavo Pérez Puig.
1.971 Videotape en B. y Negro. 113'.

Edipo Rey. Texto dramático de Agustín García Calvo. Dirección Stavros
Doufexis. Teatro Romano de Mérida. Julio 1.983. Videotape. (95'). TVE.
(coproducción TVE., S.A. Centro Dramático Nacional y Teatro Epitaitos
de Grecia).

El Motín del Caine. (The Caine Mutin). Dir.: Edward Daytryk. USA. Co-
lumbia, 1.954.

El Oso. (L'ours). Reportaje sobre el rodaje de un film muy particular.
Dir.: Jear Jacques Annaud. 57'. Francia. Sioma. TV. Antenne 2.

El Rostro. (Ansiktet). Dir.: I. Bergman. Suecia. 1.958. 95'.

En el Umbral de la Vida. Dir.: I. Bergman. Suecia. 1.957.

Falso Culpable. (The Wrong Man). Dir.: A. Hitchcock. USA. Warner.
1.956.

Fanny y Alexander. Dir.: I. Bergman. Suecia. 1.982.

First Year of Life. (El primer año de vida: los mensajes del bebé).
NHK (Documental) Japón. 1.986. Emitido por TVE-1 el 6-II-1.985
(Videotape).

Gerencia de Publicidad de RTVE: Ford Scott, 30". J. Walter Thompson.

Intolerancia. (Intolerance). Dir.: David W. Griffith. USA. 1.916.

Julio Cesar. Dir.: Joseph. Mankiewicz. 1.953. USA. 116'.

Khomeini's Boys. Danmarks Radio. 1.986. Guión: Henrik Kruger. Dir.: Frode Pedersen. Este docu-drama presentado en el Encuentro Internacional de TV de Servicio Público (Imput-87) en Granada.

La Madre. Dir.: Pudovkin. 1.926, U.R.S.S. 84'.

Mystery of Tears. The. BBC. (documental) 1.989. (emitido por TVE-2 19-VIII-1.989).

Mummenschanz. Festival internacional de teatro de Madrid. Realización: Antonio Drove. 1.983. 65' (Videotape) TVE.

Narciso Negro. (Black Narcissus). Dir.: Michael Powell. USA. 1.946.

Ninotchka. Dir.: Ernest Lubitsch. 1.939. USA. MGM. 110'.

Ordet. Dir.: Carl Dreyer. Dinamarca, 1.955.

Otros Pueblos: Los Indios Kogi de Colombia. Dir.: Luis Pancorbo. TVE S.A 1.987.

Rojo Vivo, Al. (White Heat): Dir.: R. Walsh. USA, 1.949.

Sabiduría de los Sueños. La. (The Widson of the Dream). Segunda parte: La herencia de los sueños. Dir.: Stephen Segaller. USA, 1.989.

Triumpf des Willens. (Documental). Dir.: Leni Riefenstahl. Alemania. 1.935.

Uno, Dos, Tres. Dir.: W. Wilder. 1.961. USA. 119'.

Velázquez. (Exposición del Museo del Prado de 1.990) Real. Pilar Miró.
España. EFE. TV. (95') (Videotape).

Vencedores o Vencidos. (Judgment at Nuremberg). Dir.: Stanley Kramer.
(1.961). USA. 171'.

Ventana Indiscreta, La. (Rear Window). Dir.: Alfred Hitchcock (1.954).
USA. Paramount. 108'.

West Side Story. Dir.: Robert Wise y Jerome Robbins. USA. 1.961.

Wilder, Billy. Homenaje del American Film Institute. Dir.: Don
Mischer. 1.986.

INDICE DEL APENDICE

DE LAMINAS

N ^o	<u>ORIGEN</u>
I	Apunte de Darwin. <u>La expresión de las emociones.</u>
II	Apunte de Darwin. <u>La expresión de las emociones.</u>
III	Impotencia. <u>La expresión de las emociones.</u>
IV	Expresiones de macacos. <u>Darwin and facial expresion.</u> (Ekman).
V	Expresiones de chimpancés. <u>Darwin and facial expresions.</u>
VI	Expresiones en el hombre. <u>Darwin and facial expresion.</u>
VII	San José en la duda. Pontormo. (M. del Prado).
VIII	Laoconte (detalle). Museo del Vaticano.
VIII-A	Descendimiento de la Cruz. Roger Van der Weyden. (Museo del Prado).
IX	Expresiones de un niño ciego (Sabine). <u>El hombre preprogramado.</u> (I. Eibl-Eibesfeldt).

- X Emociones de sujetos de Fore (Nueva Guinea) Darwin and facial expression. (Ekman).
- XI Gorbachov y Honecker en el 40 aniversario de la RDA. (Le Figaro 7-X-1.989).
- XII El Papa Gregorio VII (Lersch. El rostro y el alma).
- XIII Un policía separa a Joan Idígoras (El País 17-XII-1.989).
- XIV "Desdén" por Ruth Draper. The mask and the face: the perception of physiognomic likeness in life and in art. (E. H. Gombrich).
- XIV-A Gestos excesivos (desdén) El hombre al desnudo (D. Morris).
- XV Sorpresa. Darwin and facial expression.
- XV-A Sorpresa/miedo. Darwin and facial expression.
- XVI Miedo, felicidad y odio. Darwin and facial expression.
- XVII Las regiones del encéfalo. La mente humana. (C. Rayner).
- XVIII El hipotálamo. La mente humana.

XIX	El sistema límbico. <u>la mente humana.</u>
XX	Hemisferio derecho del cerebro humano. Respuestas a un electrodo. <u>El misterio de la mente.</u> (W. Penfield).
XXI	Las Doce Ramas Terrenales. <u>Las líneas del Destino.</u> (Kwok Man Ho).
XXII	Los Doce palacios. <u>Las líneas del destino.</u>
XXIII	Las Trece posiciones del rostro. <u>Las líneas del destino.</u>
XXIV	El apolo de Belvedere. (Museo del Vaticano).
XXV	Máscaras de las farsas atenienses.
XXVI	Máscara de Bayaka (Congo) <u>Las artes del África negra.</u> (J. Laude).
XXVII	Máscara de marfil. Benin (Nigeria). <u>Las artes del África negra.</u>
XXVIII	Busto de Sócrates. (Villa Albani. Roma).
XXIX	Busto de Hipócrates.
XXX-A	Autorretrato de Leonardo Da Vinci. 1.522. (Turín).

XXX-XXXI	Estudios de Anatomía de Leonardo Da Vinci.
XXXII	Dibujo de Gian Battista Porta. <u>Phytognomónica.</u>
XXXIII	G. Arcimboldo. Autorretrato. 1.571. (Praga).
XXXIV	El jurista (¿Calvine). Arcimboldo. 1.568. (Estocolmo).
XXXV	El bibliotecario. Arcimboldo. 1.565.
XXXVI	Primavera. Arcimboldo. 1.572. (Bérgamo).
XXXVII	Verano. Arcimboldo. 1.572. (Bérgamo).
XXXVIII	Otoño. Arcimboldo. 1.572. (Bérgamo).
XXXIX	Invierno. Arcimboldo. 1.572. (Bérgamo).
XL	Fuego. Arcimboldo. 1.566. (Viena).
XLI	Agua. Arcimboldo. 1.566. (Viena).
XLII	Cabeza de Herodes. S. XVII. Estilo Arcimboldo.
XLIII	Eva con la manzana. 1.578. (Basilea).
XLIV	Cuadro frontero. 1.578. (Basilea).

XLV	Expresiones. Ch. Le Brun. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u> G. Lavater. Vol IX.
XLVI	Expresiones. Ch Le Brun. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u>
XLVII	Expresiones. Le Brun. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u>
XLVIII	Expresiones. Le Brun. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u>
XLIX	Expresiones. Le Brun. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u>
L	Retrato de Lavater.
LI	Lavater realizando un estudio fisiognómico de un niño. Alberto Meso Gilli.
LII	Expresiones de furor. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u> Vol. V.
LIII	Expresiones de dementes. <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u> Vol. V.
LIV	Expresiones de devoción, esperanza, tris- teza... <u>L'art de connaître les hommes par la Physionomie.</u> Vol. V.

- LV Expresiones de pavor, espanto, estupidez, miedo, cólera, etc. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. V.
- LVI Bruto. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. V.
- LVII Demócrito. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. V.
- LVIII Los cuatro caracteres: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LIX Temperamento. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LX Fuerza. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LXI Marte. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LXII Salvajes. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LXIII Internos del hospital de Bedlan. Hogarth. L'art de connaitre les hommes par la Physionomie. Vol. VIII.
- LXIV Idem (detalle).

LXV	Retrato de Diderot. <u>L'art de connaitre les hommes par la Physionomie</u> . Vol. VIII.
LXVI	Estudio de siluetas. <u>L'art de connaitre les hommes par la Physionomie</u> . Vol. VIII.
LXVII	Los rasgos de la cara (labios). Idem.
LXVIII	Los rasgos de la cara (nariz). Idem.
LXIX-LXX-LXXI-LXXII-LXXIII	Fisiognómica comparada con animales. <u>L'art de connaitre les hommes par la Physionomie</u> .
LXXIV-LXXV	Fisiognómica de los pueblos (turco, español) <u>De Physionomies nationales</u> .
LXXVI	Frenología de Gall (M. Cubí)
LXXVII-LXXVIII-LXXIX-LXXX-LXXXI-LXXXII	Grabados de tipos criminales. <u>L'uomo delinquente</u> . (G. Lombroso).
LXXXIII	Cabeza de viejo de 93 años. A. Durero. 1.521. (Estudio del natural para el San Jerónimo de Portugal).
LXXXIV	La madre de Durero. A. Durero. 1.514. (Berlín).
LXXXV	Los músculos del rostro. El lenguaje del rostro (F. Lange).

- LXXXVI Los tres somatipos según Sheldon.
(Knapp).
- LXXXVII Cabeza de bronce con ojos de nacar, de
joven efebo (380 a C.). Museo de Atenas.
- LXXXVIII Cabeza de Atleta vencedor. S. V a C.
(Louvre)
- LXXXIX La Venus de Arlés (350 a C.) (Louvre).
- XC Campesino polaco. (El País Semanal.
1.990.
- XCI Cabeza de David. Miguel Angel. Florencia.
1.504.
- XCII Rostro curtido de obrero alemán. El len-
guaie del rostro. (Lange).
- XCIII Rostro femenino de nariz pequeña. Estilo
Nº 11. (31-12-1.988).
- XCIV Michael Jackson antes y después de su
operación de cirugía estética. El cuerpo
al desnudo. (D. Morris).
- XCV Montgomery Clift. Press-book. TVE. S.A.
- XCVI George Orwell. Faces. (Paul Davis).
- XCVII Bertrand Rusell a los 90 años. Arte, per-
cepción y realidad. (GOMBRICH).

- XCVIII Rafael Alberti. El País Semanal.
- XCIX Winston Churchill por Karsh (Ottawa).
- C Sabino Fernández Campo (Schommer) El País Semanal.
- CI Kennedy y Nixon en el primer debate político por TV. (26-9-60). Beyond Words. (R.P. Harrison).
- CII Escepticismo. El hombre al desnudo. (D. Morris).
- CIII Sta. Margarita. Siglo XII. Vich (Barcelona).
- CIV "Flash" de las cejas. Isla Nusa Penida. (Bali) El hombre Preprogramado. (Eibl-Eibesfeldt).
- CV Ojos grandes. El rostro y su Imagen (René Bouilliot).
- CVI Ojos infantiles. Jackie Coogan en El Chi-
sq. (Chaplin). 1.920.
- CVII Sarcófago de Hagia Triada (1.450-1.400 a C.) (Museo del Neraklión).
- CVIII Apolo o "Zeus Zoter" (530 a C.) (Museo Nacional de Atenas)

- CIX Gorgona. 530 a C. (Museo Nacional de Atenas).
- CX Cabeza de demonio. 570 a C. (Acrópolis de Atenas).
- CXI Friso del Altar de Pérgamo. (Gigantomaquia). "Alcioneo" (183-174 a C.) Menécrates.
- CXII Marilyn Monroe. Un homenaje de Eve Arnold. 1.960.
- CXIII-CXIV Mirada sostenida y firme. El hombre al desnudo. (D. Morris).
- CXV Samuel Beckett por Henri Cartier-Bresson. El rostro y su imagen. (Bouilllot).
- CXVI Marilyn Monroe. Un homenaje de Eve Arnold.
- CXVII El Papa Inocencio X. Velázquez. 1.615. Palazzo Doria Pamphili (Roma).
- CXVIII Fotografía de la actriz M. Lightfoot usada en los experimentos de Triandis y Lambert acerca de la universalidad o particularidad de las expresiones faciales. Darwin and facial expression.
- CXIX Retrato de Mona Lisa, Leonardo Da Vinci. 1.503. (Louvre).

- CXX Un japonés muestra su dolor ante la muerte del Emperador Hirohito. El País 8-1-1.989.
- CXX-A Ojos brillantes o centelleantes. Revista gráfica. 1.990.
- CXXI Pupila dilatada. El Hombre al Desnudo.
- CXXII Tarso en "melocotón". Angel de "La Virgen de las Rocas". Leonardo Da Vinci. 1.506-8. (National Gallery de Londres).
- CXXIII La actriz Eleonore Duse. El lenguaje del rostro. (Lange).
- CXXIV Buster Keaton. Filmoteca Nacional (F. Cuenca.)
- CXXV Mujer etiope. UNICEF. 1.989.
- CXXVI Antonio El Bueno de Lorena. Hans Holbein. (Berlín).
- CXXVII Dr. John Chambers. Holbein. (Viena).
- CXXVIII Retrato de Dorothea Kennenquiesser. Holbein. 1.516. La Haya.
- CXXIX Retrato de la esposa de Holbein. Holbein. 1.523. La Haya.

- CXXX Retrato de la esposa del pintor con sus dos hijos mayores. Holbein. 1.528.
- CXXXI Idem (detalle del hijo mayor).
- CXXXII La Madre Jerónima de la Fuente. Velázquez 1.620. (Prado).
- CXXXII-A Carí Lapique en el entierro de su padre ¡Hola! (26-VII-1.990).
- CXXXIII Góngora. Velázquez. 1.622. (Museo Bóston).
- CXXXIV Juana Seymour. Holbein. 1.536. (La Haya).
- CXXXV Barbra Streisand. El País Semanal. 1.989.
- CXXXVI Autorretrato. A. Durero. 1.498. (M. del Prado).
- CXXXVII Autorretrato. Durero. 1.500. (Pinacoteca de Munich).
- CXXXVIII Giovanni Arnolfini. Jan Van Eyck. 1.434. (National Gallery de Londres).
- CXXXIX Baco (Los borrachos) Velázquez. 1.626. (Prado).
- CXL Esopo. Velázquez. 1.640 aprox. (Museo Prado).

- CXLI Felipe IV. Velázquez. 1.660 aprox. (Prado).
- CXLII Cabeza de esfinge. Micenas. 1.400 - 1.100 a C. (Atenas).
- CXLIII Greta Garbo. La Gran Garbo. (Robert Payne).
- CXLIV Francisco Lezcano: El niño de Vallecas. Velázquez. 1.636. (Museo del Prado).
- CXLV Alegría centelleante. Estilo N^o 7. 4-12-88.
- CXLVI Boca sensual. Cinturones "Olimpo". El País Semanal. 1.989-90.
- CXLVI-A Mona Lisa "retocada" en las comisuras de los labios. El lenguaje del Rostro. (Lange).
- CXLVII Mujer riéndose. A. Durero. 1.505.
- CXLVIII Marilyn Monroe. Homenaje de Eve Arnold.
- CXLIX Sonrisa sarcástica. El Hombre al Desnudo.
- CL-CLI Sonrisa arcaica. Kuros y Koré. (s. VI a C.).
- CLII Sonrisa sardesca o primitiva. (Samaona. Isla Sawaii). El Hombre preprogramado.

- CLIII Los Borrachos (detalle). Velázquez.
- CLIV-CLV Distintas formas de dar la mano. La Comunicación no verbal. (M.L. Knapp).
- CLVI-CLVII Kinografías. El lenguaje de la expresión corporal. (Ray L. Birdwhistell).
- CLVIII Anuncio de Galavisión (sorpresa) Telepáis N^o 87. (8-VI-90).

INDICES TEMATICO Y ONOMASTICO

- ACTITUD MAGICA, 87, 88.
ACTIVIDADES DESPLAZADAS, 284.
ADRENALINA, 6, 160, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 417.
ADULTO, 219, 220, 263, 266.
ADAPTADORES, 132, 281, 418, 283.
AGNICIONES, 368.
ALEGRIA, 23, 29, 30, 32, 38, 39, 41, 42, 44, 64, 79, 80, 88, 109, 111, 114, 123, 124, 125, 134, 169, 173, 221, 236, 241, 281, 286, 288, 290, 294, 296, 305, 308, 318, 320, 374, 377, 380, 383, 384, 385, 390, 399, 400, 402, 410, 418.
ALMA, 20, 21, 31, 36, 37, 40, 43, 46, 47, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 69, 70, 90, 140, 146, 185, 187, 218, 391, 396, 405.
ALTERNANTES, 315.
AMAE, 294.
ANABOLICO, 330.
ANAMORFICA (imagen), 191.
ANSIEDAD, 5, 29, 48.
ANTIITESIS, 5, 105, 106, 107.
APETITO CONCUPIBIBLE, 45, 46.
APETITO IRASCIBLE, 45, 46, 49.
AQUINO, Sto. Tomás de, 27, 42-52, 63.
ARCIMBOLDO, G., 7, 190, 436.
ARCO DE AMOR, 237.
ARISTOTELES, 27, 31, 37, 368, 68.
ARRUGAS, 63, 96, 116, 120, 121, 122, 123, 125, 133, 196, 197, 198, 207, 210, 212, 215, 220, 236, 286, 287, 290, 391, 402, 404, 405.
AUTISMO, 132.
AUTOCONTROL, 281, 294, 327, 375, 406.
ASCO, 209, 406, 426.
ASOMBRO, 5, 99, 116, 133, 134, 215, 216, 223.
BAHAUS, 300.
BEBE, 227, 228, 318, 316-320, 334, 335, 336, 346, 425.
BERNE, 151, 179, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 273, 417, 424.
BERGMAN, Ingmar, 339-414.
BESO, 5, 126, 127, 237, 363, 365.
BOCA, 99, 116, 118, 120, 123, 125, 129-132, 134, 143, 171, 172, 187, 188, 192, 198, 199, 217, 221, 222, 231, 232, 235, 237, 239, 242, 256, 286-90, 317-320, 374, 375, 377, 379, 385, 391, 393, 404, 407, 409, 410.
BOCA ABIERTA, 116, 117, 118, 130, 133, 134, 238, 239.
BOCA APRETADA, 129, 132, 225, 231, 232.
BOCA ESCRUTADORA (de pintor), 236, 368.
BOCA FRUNCIDA, 405.
BOCA INFANTIL, 237.
BUCCINADOR (másculo), 235.
BRYAN KEY, W., 77, 327, 328.
"BOWERY, E1", 156.
BURLA, 64, 68, 132, 241, 404, 405, 406, 407.
CAJAL, S. R., 228.
CANNON, W. B. 169, 170, 172, 179.
CATATONICOS, 173.
"CARA DE POKER", 213.
CATABOLICO, 330.
CATARSIS, 36, 37.
C. B. S., 279.
CEJAS, 7, 40, 51, 99, 116, 121, 122, 127, 128, 129, 133, 134, 189, 197, 198, 206, 210, 211, 214, 215, 220, 229, 252, 282, 287, 289, 290, 319, 375, 377, 409.
CEJAS Flash, de, 216, 217, 446, CIV.
CEJAS oblicuas, 120, 121, 123.
"CEJA trágica", 216.
CELOS, 25, 32, 64, 68, 76, 132, 351.
CEÑO, 99, 116, 120, 123, 127, 128, 129, 215, 223, 225, 226, 258, 393, 396, 402, 406.
CERVANTES, 51.

- CEREBRO, 6, 28, 29, 61, 108, 131,
146, 148, 151, 154, 157, 160,
161, 164, 166, 175, 193, 246,
289, 318, 319, 322, 402, 416,
420, 423, 436, 445, 460,
XVII-XX.
- CICLOTINICOS, 242.
- CIRCUITOS NERVIOSOS, 84.
- CINE NEGRO, 265.
- "COLAPSO POSTURAL", 335.
- COLERA, 5, 63, 31, 45, 50, 58, 68,
74, 76, 112, 115, 116, 130,
131, 135, 232, 261, 286, 308,
312, 323, 396.
- COLOR, 9, 30, 55, 63, 64, 109, 115,
123, 219, 279, 289, 300, 317,
326, 333, 344, 363, 387, 399,
413, 418.
- COMISURAL (pliegue), 233, 143, 234,
235, 404.
- COMUNICACION (NO VERBAL), 272-349.
- COMUNICACION ANIMAL, 105, 106, 111,
116, 127, 274.
- COMUNICACION INTERPERSONAL, 16, 20,
54, 76, 180, 205, 323, 242,
253, 273, 274, 277, 312, 318,
417.
- COMUNICACION MEDIOS DE, 16, 255,
293.
- COMUNICACION PERSUASIVA, 23, 33.
- COMUNICACION QUIMICA, 322, 324,
425.
- CORAZON, 29, 44, 49, 61, 62, 64,
130, 134, 148, 160, 161, 310,
339, 357, 365, 371, 372, 373,
374.
- "CRACK STREET" (48 horas en), 279.
- CRANEOSCOPIA, 193, 246.
- CREDIBILIDAD, 257, 310, 311.
- CRETINISMO, 239.
- CRISTO (Pasión de), 123, 216.
- DALI, S., 190
- DARWIN, CH., 4, 15, 16, 62, 81, 92,
95-99, 101-114-144, 166, 179,
195, 210, 212, 217, 231, 239,
240, 272, 292, 295, 342, 416,
423, 424, 435, 442, 458, 467.
- DECAIMIENTO, 120, 168.
- DEICTICO (Movimiento), 370.
- "DELIRIUM TREMENS", 109.
- DENDRITAS, 153.
- DESCARTES, 4, 60-65, 27, 146.
- DESDEN, 5, 132, 130, 132, 459.
- DESESPERACION, 110, 254, 403,
404.
- "DESLICES GESTUALES", 409.
- DESPRECIO, 33, 50, 64, 68, 73,
74, 130, 132, 209, 396,
404, 406.
- DETECTOR DE MENTIRAS, 41, 299.
- DETERMINACION, 5, 127, 110,
129.
- DIENTES, 40, 49, 106, 109, 110,
116-119, 131, 200, 232,
240, 261, 289, 290.
- DISGUSTO, 130, 132, 209, 280,
286, 312, 366.
- DISIMULO, 35, 235, 242.
- DISTANCIAS, 82, 126, 216, 260,
261, 300, 323, 365, 382.
- DISTANCIAS de FUGA, 44.
- DISTANCIA INTIMA, 362, 377,
407.
- "DOCE HOMBRES SIN PIEDAD", 257,
269.
- DOLOR, 28, 30, 31, 32, 35, 39,
41-48, 52, 78, 80, 97,
109, 110.
- DREYER, C. 389-399.
- DUCHENE, G.B., 96, 98, 128,
132, 142, 143, 206, 210,
212.
- DUDA, 32, 36, 73, 80, 85, 121,
215, 287, 355, 371, 402.
- DURERO, A., 122, 228, 233, 236,
405, 451, 458, 464, 469,
470.
- ECO GENITAL, 208, 358, 395.
- ECO (postura), 278, 374.
- ECO, Umberto, 54.
- EDIPO REY, 3, 9, 8.
- EISENSTEIN, 383-388.
- EJES COMUNICATIVOS, 362, 394.
- ECTOMORFOS, 204.
- ENDOMORFOS, 204.
- ENTRECEJO, 212, 215, 287, 317,
375, 405, 407.
- E.M.G. (Electromiograma), 296,
287.
- EMBLEMAS, 365, 418, 283.

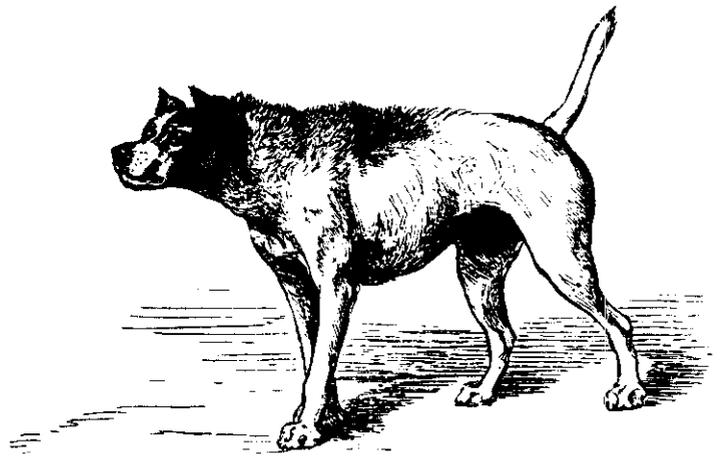
- EMOCIONES (ENMASCARAMIENTO de las), 40, 291.
EMOCIONES MEZCLADAS, 80, 406, 407, 408.
EMOCIONES EN PRIMER GRADO, 175.
EMOCIONES EN SEGUNDO GRADO, 175.
EMOCIONES "STANDAR", 167.
ENTONACION DE LA VOZ, 310.
EPILEPSIA, 150.
EROTIZACION del TRABAJO, 165.
"ESPIRITUS ANIMALES", 61, 69, 70, 77, 78.
ESQUIZOFRENICO, 132, 312.
ESTADOS DEL EGO, 253, 263.
ESTADOS DEL EGO (ADULTO), 152, 226, 264.
ESTADOS DEL EGO (NIÑO), 152, 212, 264.
ESTADOS DEL EGO (PADRE), 264.
ESTRES, 159-161, 232, 416.
EXPRESIONISMO, 329.
FALICO, 208.
FEED-BACK, 282.
FELICIDAD, 6, 31, 32, 40, 41, 69, 74, 80, 101, 123, 124, 125, 131, 157, 158, 215, 286, 290, 295, 360, 396, 410, 411, 426.
FELICIDAD (Mecanismos de la) 162-165, 416.
FELLINI, F., 411.
"FIRST YEAR OF LIFE", 316-320.
FREUD, S., 143, 159, 267, 325.
FRUNCIMIENTO del ceño, 393, 120, 127, 198, 225.
FUROR, 50.
GALANTEO, 334, 371, 403.
GARCIA FERNANDEZ, J.L. 351.
GESTOS, 393, 21, 22, 37, 63, 64, 98, 99, 102, 106, 107, 110, 129, 132, 137, 212, 216, 242, 260, 263, 269, 318, 319, 346, 351, 355, 382, 393, 401, 406, 409.
GESTOS DE HUMILDAD, 224.
GESTOS ENFATICOS, 262.
GESTOS EXHIBICIONISTAS, 262.
GESTOS FUNCIONALES, 262.
GESTOS MIMICOS, 212, 365.
GESTOS PRIMARIOS, 283.
GESTOS SIMBOLICOS, 262.
GLANDULA PINEAL, 61.
GRATIOLET, P. 97, 195.
GUION VITAL, 256-259, 253, 254, 255, 257, 265, 266.
HABITOS, 5, 95, 98, 101, 131, 153, 192.
HABITOS UTILES ASOCIADOS, 5, 101.
HALL, E.T., 44, 277, 321-325, 354, 362, 377, 418.
HAMSTER, 324, 339.
HARRIS, T. 253.
HARRISON, R.P., 248, 273, 274, 313, 355, 394, 406, 418.
HERENCIA, 69, 95, 108, 140, 196, 202, 206, 238, 243, 424, 447.
HERING, Ewald, 330.
HIPERTIROIDISMO, 173.
HITCHCOCK, A. 350-352, 379.
HITLER, A. 284.
HOLBEIN, H. 122.
HOMBROS, 186, 203, 205, 217, 382.
HOMBROS (encogimiento de), 87, 99, 107, 130, 133, 207.
HORROR, 133-4, 89.
ILUSTRADORES, 283, 358.
INCONSCIENTE, 107, 150, 334, 356.
INFORMACION 6, 153, 124, 149, 233, 235, 256, 276, 280, 283, 286, 302, 303, 307, 310, 322, 355, 357, 366, 409, 424, 425.
INFORMACION (ciencias de la), 27, 351.
INSEGURIDAD, 232, 304, 305, 307, 333, 398.
INTERPRETACION DRAMATICA (de la EMOCION).
IRA, 20, 21, 25, 32, 33, 36, 38, 39, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 64, 85, 86, 134, 169, 281, 286, 294, 295, 322, 325.
IRA "INVETERADA", 49.
IRA (EFECTOS FISIOLÓGICOS de la), 51.
IRA (CAUSAS DE LA), 33, 34.
IRA (REMEDIOS contra la), 50, 51.
JOHARI (ventana de), 367, 368, 397, 407.

- JUEGOS PSICOLOGICOS, 253, 256, 268, 270.
JULIO CESAR, 441, 447
KENNEDY, J. F. 214.
KNAPP, Mark K. L., 132, 143, 232, 270, 298, 308, 336, 343, 344, 345, 412, 418.
LABIOS, 40, 49, 64, 114, 116, 117, 118, 120, 126, 131, 134, 143, 188, 194, 199, 200, 231, 232, 233-238, 242, 265, 288-291, 295, 305, 371, 374, 377, 384, 395, 403-407.
LAGRIMAS, 63, 119.
LANGE, F., 126, 127, 142, 143, 179, 192, 195, 196, 202, 203, 206, 207, 218-220, 228-236, 410-407, 247, 248.
LAOCONTE, 122, 216.
LAVATER, G. 139, 191, 246, 417.
LEBRUN, CH., 7, 191.
"LEIT MOTIV", 173.
LEONARDO Da Vinci, 6, 188, 238, 240, XXX-A, XXX-XXXI-CIX-CXXII.
LESSING, E., 140.
LOMBROSO, C., 193, 194, 247, 417, 464.
LOZANOV, J., 310.
LUBITSCH, E., 356, 351.
LUHAN, Mc., 77.
LUMET, Sidney, 257.
LÜSCHER, Max, 328-333.
LLANTO, 47, 115, 123, 124, 212, 215, 225, 235, 240, 261, 267, 295, 313, 314, 387, 394, 410.
LLANTO (en los animales), 115, 226.
LLANTO (utilidad del) 226, 267.
LLANTO (en el niño), 118-119.
MADRE, 127, 209, 234, 257, 258, 259, 265, 316, 317-320, 334, 335, 383-385, 387, 397-94, 421, 401-399, 425, 464.
MARAÑON, G., 160, 170, 180.
MENTIROSOS, 41, 51, 161, 291, 299.
MESOMORFOS, 204.
MIEDO, 133, 159, 25, 27, 29, 30, 32, 39, 40, 42, 62, 70, 76, 79, 80, 86, 88, 106, 109, 159, 160, 161, 169, 173, 215, 288, 294, 312, 350, 376, 384, 387, 394, 408, 416, 418.
MIRADA(S), 132, 133-35, 187, 220, 222, 235, 241, 242, 243, 261, 277, 282, 317, 334, 371, 394, 396, 400, 404.
MIRADA ESCRUTADORA, 317, 394, 405.
MIRADA FEROS, 223, 289, 376, 408, CXV.
MIRADA FIRME, 105, 116, 215, 274, CXVII.
MIRADA HUIDIZA, 224, 272, 281, 291, 362, 406
MIRADA LATERAL, 225, 359, 384, 407.
MIRADA "SOCIAL", 317.
M.M.P.I. (Test de personalidad) 84.
MONALISA (Gioconda), 238, CXIX y CXLVI-A.
MONTAGU, A. 336.
"MOTIN DEL CAINE" El, 284.
MOSJUKIN, 382.
MUERTE, 41, 97, 140, 187, 226, 265, 279, 298, 363, 397, 398, 399, 409, CXX.
MUTISMO, 52.
MYERS y MYERS, 312, 290.
NASOLABIAL (surco), 197, 207, 256, 290, 406.
NEUROSIS, 159, 173.
"NINGTCHKA", 351, 356.
NIXON, R., 214, 298, 299. CI.
OJOS, 218-230.
OLIGOFRENIA, 239, CXLIV.
ORIFICIO PALPEBRAL, 197, 219, 221, 228, 240.
"PADRE CRITICO", 223, 266, 407.
"PADRE PROTECTOR", 266, 402, 403.
PANTOCRATOR, 220.
PAPA "NOEL", 254.
PARALENGUAJE, 54, 237, 297-313, 365, 368, 418.
RISA sardesca, 142, 385, CLII, CLIII.

- PARPEDEO, 226, 227.
PARPADO, 99, 197, 159, 210, 218,
224, 229, 230, 239, 287, 290.
PASATIEMPOS, 253,
PAUSAS, 311.
PENFIELD, W. 150, 151, 152, 181,
XX.
PEPTIDOS OPIACEOS, 157, 158.
PERFIL DEL ROSTRO, 192, 196.
PEREZ PUIG, G. 257.
PERIODISTA (S), 279, 312.
PERRO(S), 75, 103, 104, 105, 112,
339, 368, 391.
PERSUASION, 76-79, 80, 311, 418.
PESADUMBRE, 235, 143, 234, CXXXII.
PICNICO, 202.
PICTOGRAFO, 370.
PIDERIT, 195.
PIEL (Temperatura), 319-320.
PLACER, 416, 162-165.
PSICASTENIA, 84.
"POSICIONES VITALES", 256.
PRENDES, L., 257.
PRIEST, Judas. 279.
"PRINCESAS", 254.
"PRINGIPES", 254.
PROGRAMACION PATERNA, 265.
PROGRAMAS DRAMATICOS (Ficción).
301, 348.
PROXEMICA, 44, 418, 334.
PSICOGENESIS, 165.
PSIQUIATRA, 316.
PSICOTERAPEUTICO (efecto), 310.
PUBLICIDAD, 208, 328.
PUPILA, 224, 227, 230, 318, 410,
CXXI.
PYGMALION (efecto), 303, 307.
QUEEG (capitán), 284.
"RANAS", 254.
"RASGOS SEMIFIJOS", 406.
REGULADORES, 299.
"RESERVA DE CONVERSACION", 377,
408.
"RESERVA EXPRESIVA (Diplomática),
242.
RESPUESTAS FISICAS A LA EMOCION,
161, 162.
R.P.G., 161, 162.
RISA, 240-244.
RISA oclusiva, 242, CL, CLI.
RISA del "patíbulo", 265, 266.
RISA sarcástica, 241, 470.
"RITUALES", 253.
ROSE, Reginald, 257.
"ROSTRO PLASTICO", 265.
SARTRE, J.P. 82-89, 93.
SHAKESPEARE, W., 52.
"SEGREGADORES VOCALES", 311
SENSORIO, 108, 110.
SEPTUN, 163.
SEXUAL, 262, 362, 371, 426.
SHERRINGTON, 83, 169.
SINAPSIS, 153.
SILENCIO, 87, 135, 267, 278,
311, 312, 376, 390, 398.
SISTEMA LIMBICO, 154-162.
SISTEMA NERVIOSO, 83, 108, 110,
160, 169, 174, 256, 330.
SISTEMA NERVIOSO AUTONOMO, 170.
SISTEMA NERVIOSO CENTRAL, 169.
SISTEMA NERVIOSO SIMPATICO,
170.
SISTEMA NERVIOSO VEGETATIVO,
174.
SOLEDAD, 87, 312, 327, 339.
SONDA GALVANICA, 150, 152.
SONRISA, 114, 124, 129, 132,
216, 217, 235, 239, 242,
265, 295, 318, 381, 384,
392.
SONRISA SEDUCTORA, 238.
SONROJO, 5, 99, 135, 136, 224,
LIV.
SORDOMUDOS, 124.
SORPRESA, 63, 116, 121, 123,
124, 133, 134, 167, 210,
214, 215, 221, 227, 238,
258, 286, 287, 294, 295,
297, 308, 310, 350, 368,
373, 387, 402, 418.
SORPRESA ATURDIDA, 211, 409.
SPINOZA, B., 27, 65-69, 91,
438.
STANISLAVSKI, C., 387, 441.
STENDHAL, 92, 438.
SUBLIMINAL, 77, 191, 262, 356.
SUBLIMINAL (Técnicas), 279.
SUBLIMINAL (Video), 279.
SUDOR, 134, 261, 288, 354.
SUENO, 327.

- SUMA TEOLOGICA, 43, 46, 54, 57,
143.
SUMISION, 105.
SUPERAPRENDIZAJE, 310.
SUPERCILIARES, 116, 121, 122,
209, 214, 216, 226.
SURCO NASOLABIAL, 7, 197, 207,
235, 236, 290, 296.
SURCO DEL "DESCONTENTO", 199, 207,
236, 241, 325, 404, 406.
SURREALISMO, 190.
SUSPENSE, 350.
TACTO, 334-349.
TACTO Y MANIPULACION PERSUASIVA,
337-339, 396, 409.
TACTO Y POTENCIA, 337-339.
TACTO Y SUPERVIVENCIA, 334-337.
TALAMO, 163, 178.
TARSO, 219, 229.
TELEVISION, 274, 299, 316, 348,
418.
TELEVISION ESPAÑOLA (T.V.E.), 279,
300, 342, 346, 348, 411.
TEORIA "CONTRASTES" (de los), 330.
TEORIA DUALISTA, 62.
TEORIA FENOMENOLOGICA, 87-89.
TEORIA PERIFERICA, 83, 168.
TEORIA PSICOANALITICA, 86.
TEORIA PSICOLOGICA, 85.
TERAPIA DE GRUPO, 260-267.
TERROR, 110, 221, 408.
TEST DE LOS COLORES, 328-333.
TONO (VOZ), 310.
TORTURA PSICOLOGICA, 408.
"TOUCH OF SENSIBILITY", 348.
TRAGEDIA, 31, 36, 37, 265, 398.
TRANSACCIONAL, 151, 253-268.
TRUFFAUT, F., 352, 379, 380, 442.
UNANIMO, Miguel de, 389.
VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo,
277, 298, 311.
VALLE INCLAN, F., 296.
VALLECAS, niño de, 239, CXLIV.
VELAZQUEZ, D. 234, 239, CXLIV.
"VENTANA INDISCRETA, La", 350-379.
VERBAL (comunicación), 242, 263,
273, 280, 297, 360.
VERBAL (NO), 140, 180, 259,
263, 272-294-282, 297,
304, 305, 316, 321, 360,
373, 420.
VIRGEN MARIA, 123, 237, CXXII.
VIVALDI, 310.
"VOCES PATERNAS", 254
"WATERGATE", 214, 299.
WATZLAWICK, Paul, 274.
WILDER, Billy, 14, 303, 351,
447, 448.

APENDICE DE LAMINAS



Please not to
destroy this
drawing

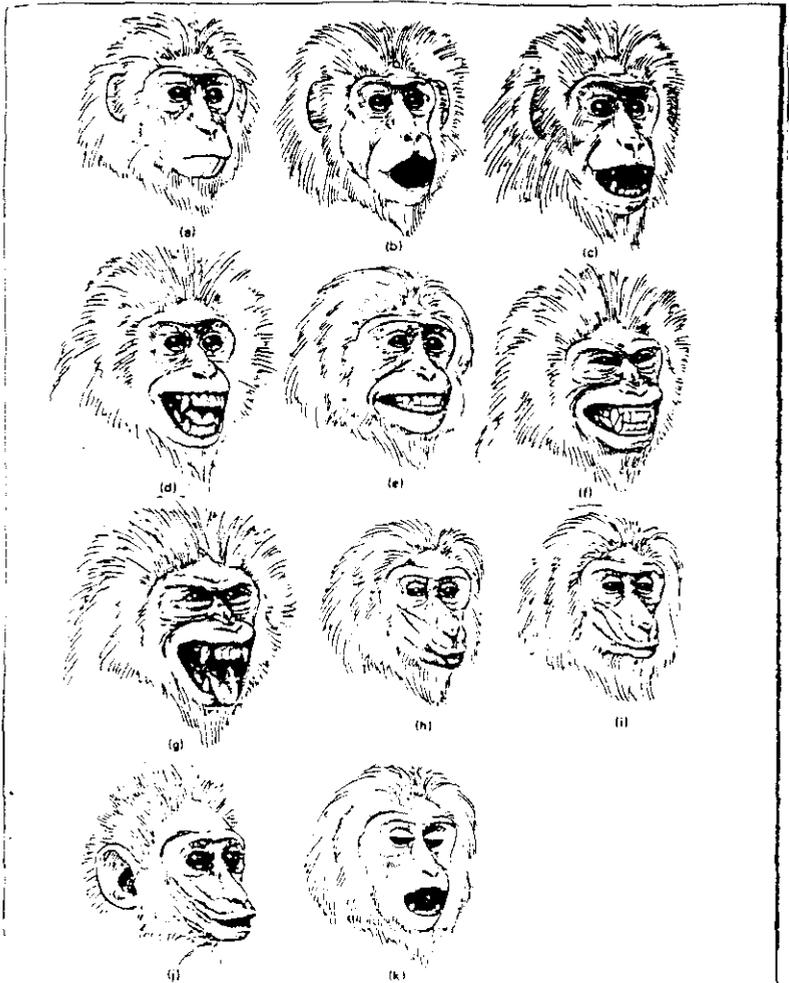
The hair is generally
erect on the limbs,
it has rather the
rough nap on the
back & neck more
apparent

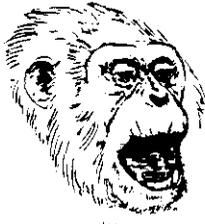
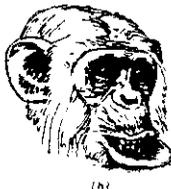
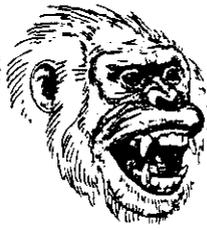
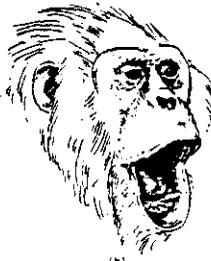
There ought to be
no collar of the hair
such as the neck

Head is the
lowest &
more in the
line of the
back



















(b)



(b)



(c)



(d)



(e)



(f)





— — — — —





EFE



9 THE MASK AND THE FACE

— 127 —



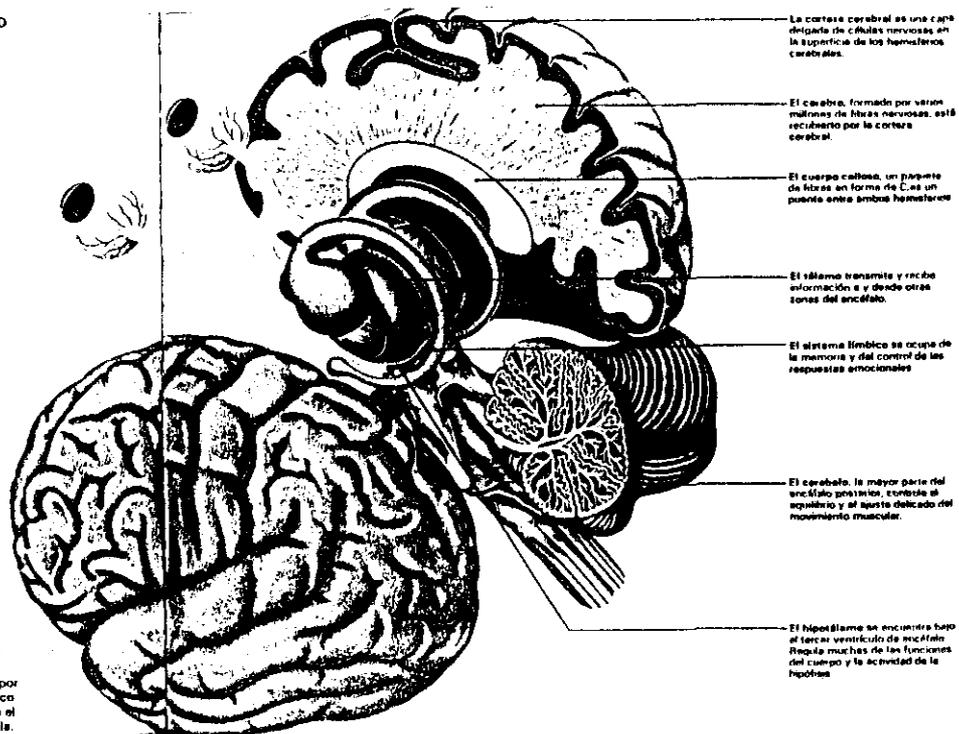






Las regiones del encéfalo

El encéfalo se divide en tres grandes regiones: el encéfalo anterior, que comprende los lóbulos cerebrales, el hipotálamo, el tálamo y el sistema límbico; el encéfalo medio, formado por los tres últimos centímetros del tronco del encéfalo. El posterior comprende el cerebelo, la protuberancia y la médula.



El hipotálamo

Conectarlo al núcleo y a la médula espinal para controlar los actos nerviosos. Actúa de enlace entre el sistema endocrino y el sistema nervioso. Funciona automáticamente, controlando y regulando el sistema nervioso vegetativo, así como el metabolismo del cuerpo por medio de la comida, la regulación de la temperatura, el impulso sexual, las reacciones de lucha o fuga. Controla el ciclo menstrual y dirige la liberación de hormonas segregadas por la pituitaria anterior de la hipófisis.

El hipotálamo produce el tubo o médula de la que se origina la corteza cerebral.

El sistema nervioso de las neuronas tiene mentales asociadas con la memoria, desde el sistema límbico.

Los centros de control se relacionan formando el núcleo del hipotálamo.

El tracto mamilotálámico se relaciona con la glándula de las emociones.

La arteria hipotálámica lleva sangre oxigenada al hipotálamo.

Las fibras neurales que llevan las hormonas del hipotálamo hacia la hipófisis posterior.

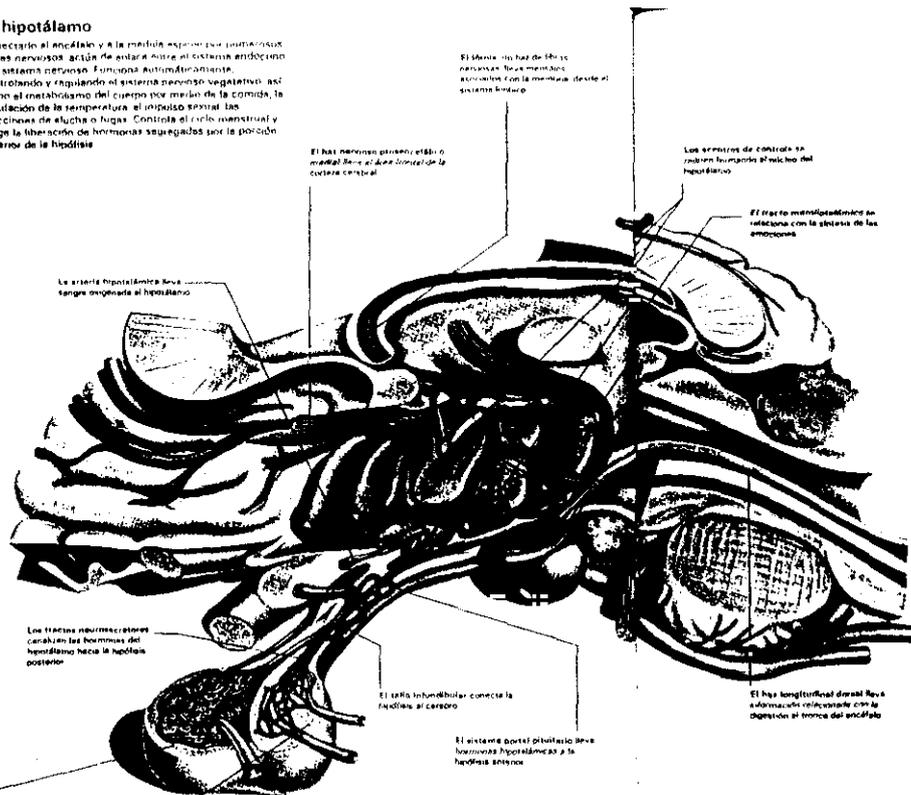
El seno infundibular conecta la hipófisis al cerebro.

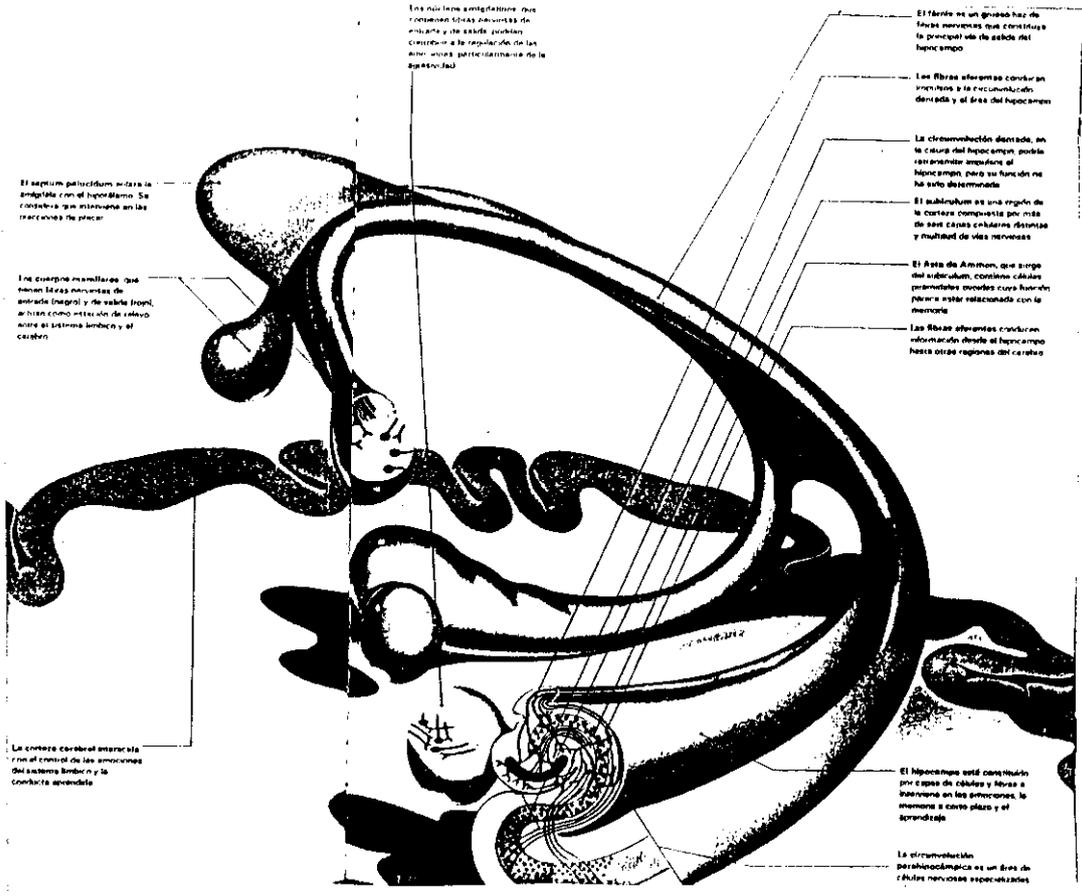
El sistema portal pituitario lleva hormonas hipotálamicas a la hipófisis anterior.

El hipocampo longitudinal dorsal lleva información constantemente con la digestión al tronco del encéfalo.

La hipófisis anterior segrega hormonas bajo el control del hipotálamo.

La hipófisis posterior almacena y segrega hormonas.





El septum pellucidum actúa de amortiguador con el hipotálamo. Se considera que interviene en las reacciones de pánico.

En el cuerpo callosal que une las hemisferios del cerebro (integral y reversible), actúan como estados de recuerdo entre el sistema límbico y el cerebro.

La corteza cerebral interviene en el control de las acciones del sistema límbico y la conducta aprendida.

En el sistema amigdalino que contiene fibras descendentes de la corteza y de varias partes del cerebro se regula de las emociones participando de la sensibilidad.

El fóbico es un grueso haz de fibras nerviosas que terminan la principal vía de salida del hipocampo.

Las fibras aferentes conducen información a la circumvolución dentada y al área del hipocampo.

La circumvolución dentada, en la corteza del hipocampo, puede transmitir información al hipocampo, pero su función no ha sido determinada.

El subículo es una región de la corteza compuesta por más de 3000 células nerviosas distintas y multitud de vías nerviosas.

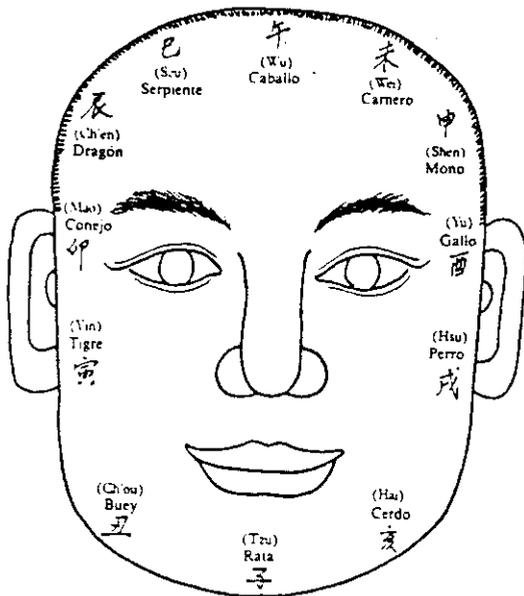
El Área de Ammon, que surge del subículo, contiene células piramidales monolares cuya función parece estar relacionada con la memoria.

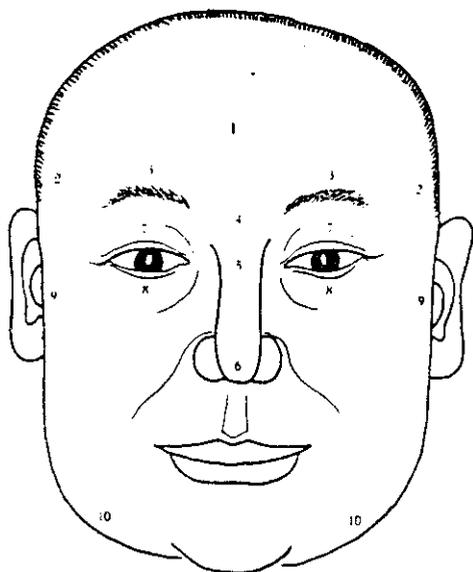
Las fibras aferentes conducen información desde el hipocampo hacia otras regiones del cerebro.

El hipocampo está constituido por un grupo de células y fibras a las que se les atribuye la memoria a corto plazo y el aprendizaje.

La circumvolución piramidal es un área de fibras nerviosas especializadas.







1. 官禄宫 *Kuan Lu Kung*
(Palacio de la profesión)

2. 迁移宫 *Ch'en I Kung*
(Palacio del movimiento)

3. 兄弟宫 *Hsiun Ti Kung*
(Palacio de los hermanos)

4. 命宫 *Min Kung*
(Palacio de la vida)

5. 疾厄宫 *Chi O Kung*
(Palacio de la enfermedad)

6. 财帛宫 *T'ai Pai Kung*
(Palacio de la riqueza)

7. 田宅宫 *T'ien Chai Kung*
(Palacio de la casa y la granja)

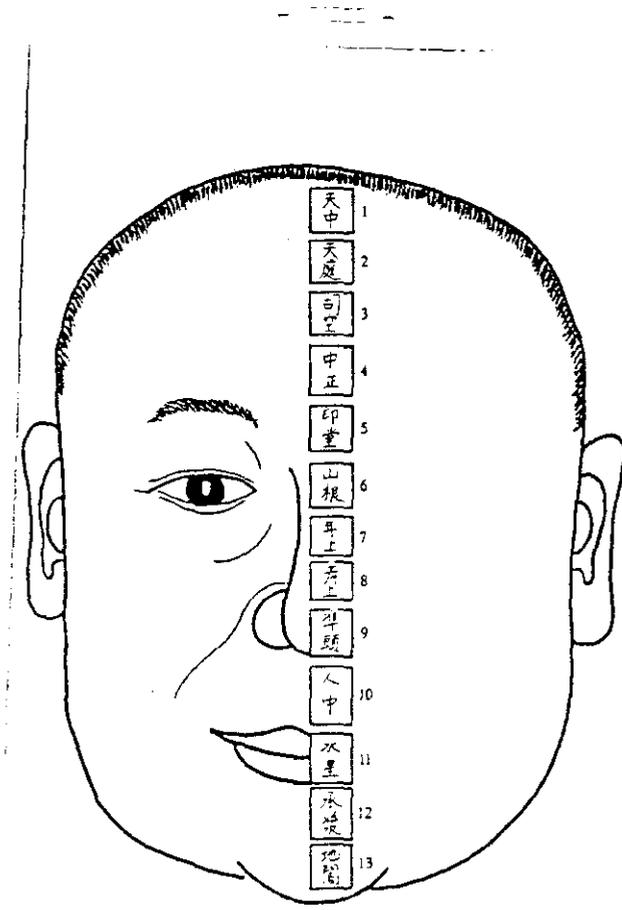
8. 男女宫 *Nan Nu Kung*
(Palacio del hombre y la mujer)

9. 妻妾宫 *Ch'i Ch'ien Kung*
(Palacio de la esposa y la amante)

10. 奴才宫 *Nu P'u Kung*
(Palacio del sirviente)

11. 福德宫 *Fu Te Kung*
(Palacio de la fortuna y la virtud)

12. 相貌宫 *Hsiang Mao Kung*
(Palacio de la cara)

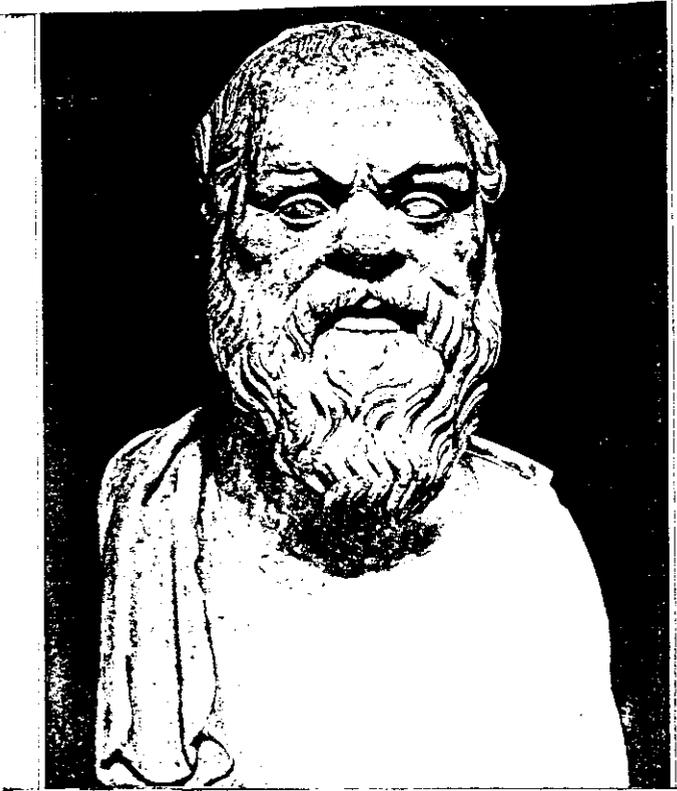


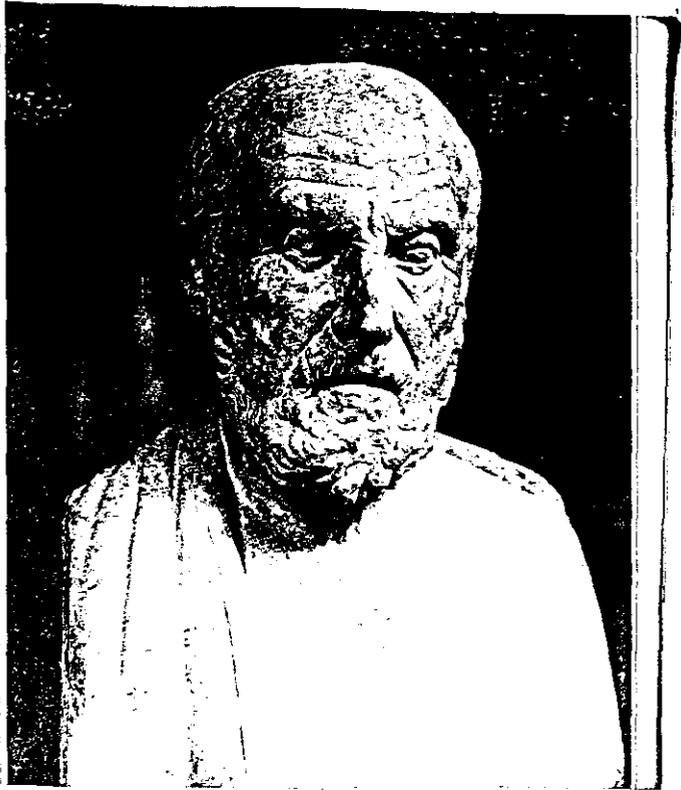


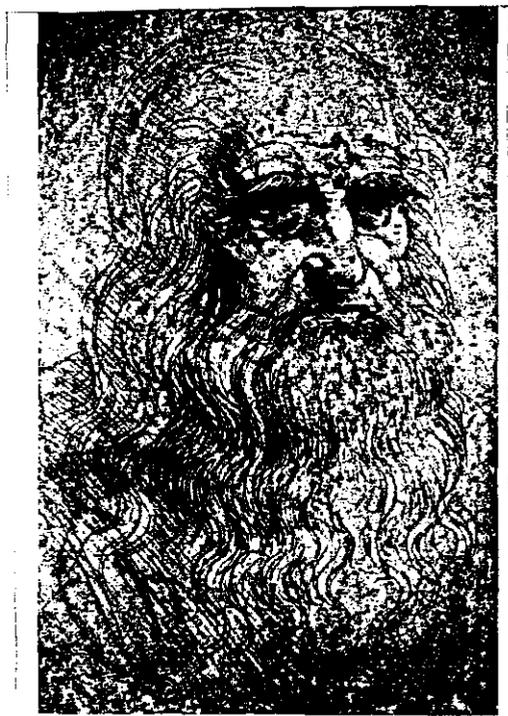


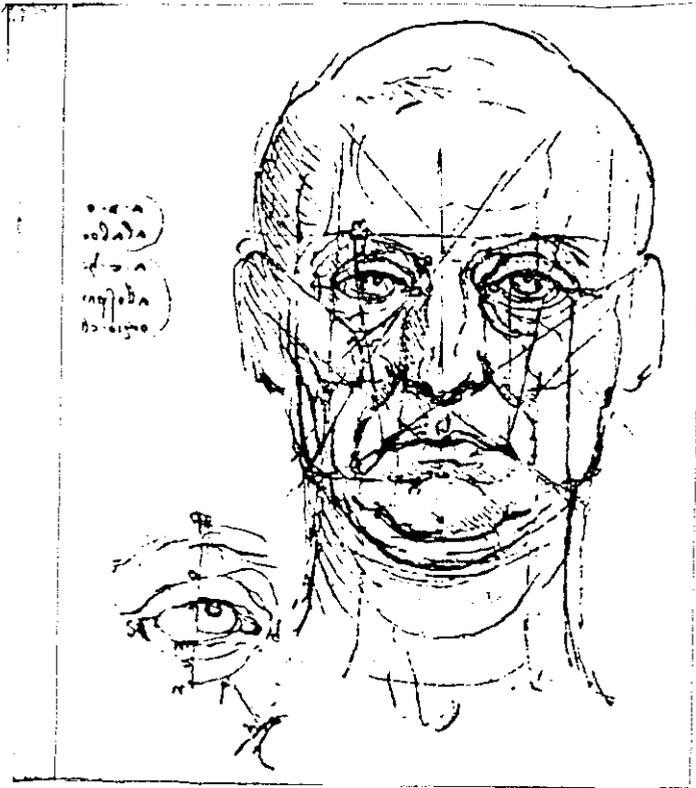


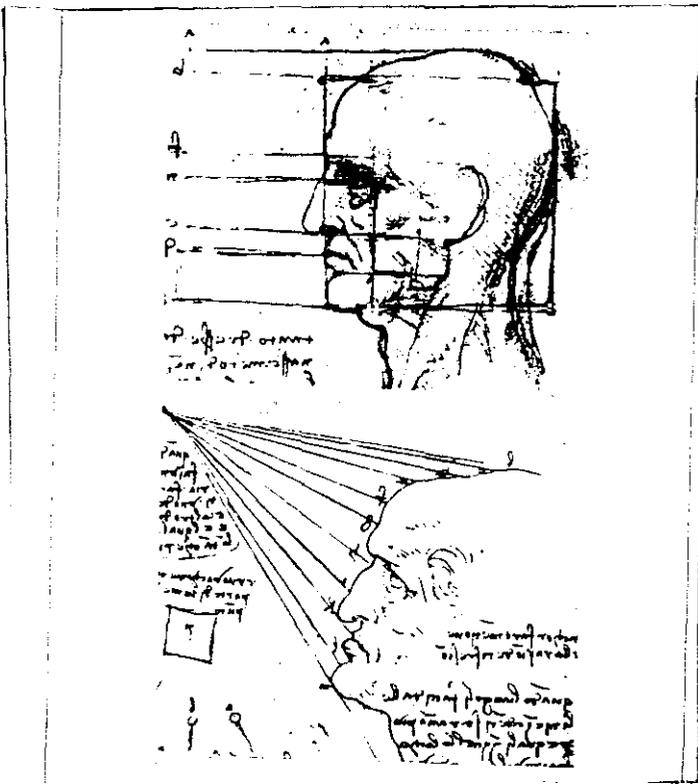


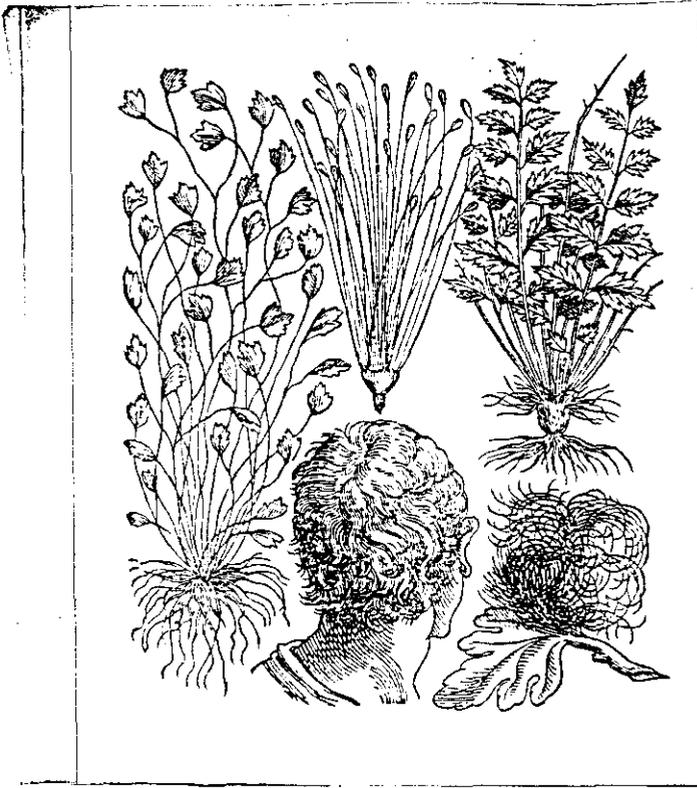






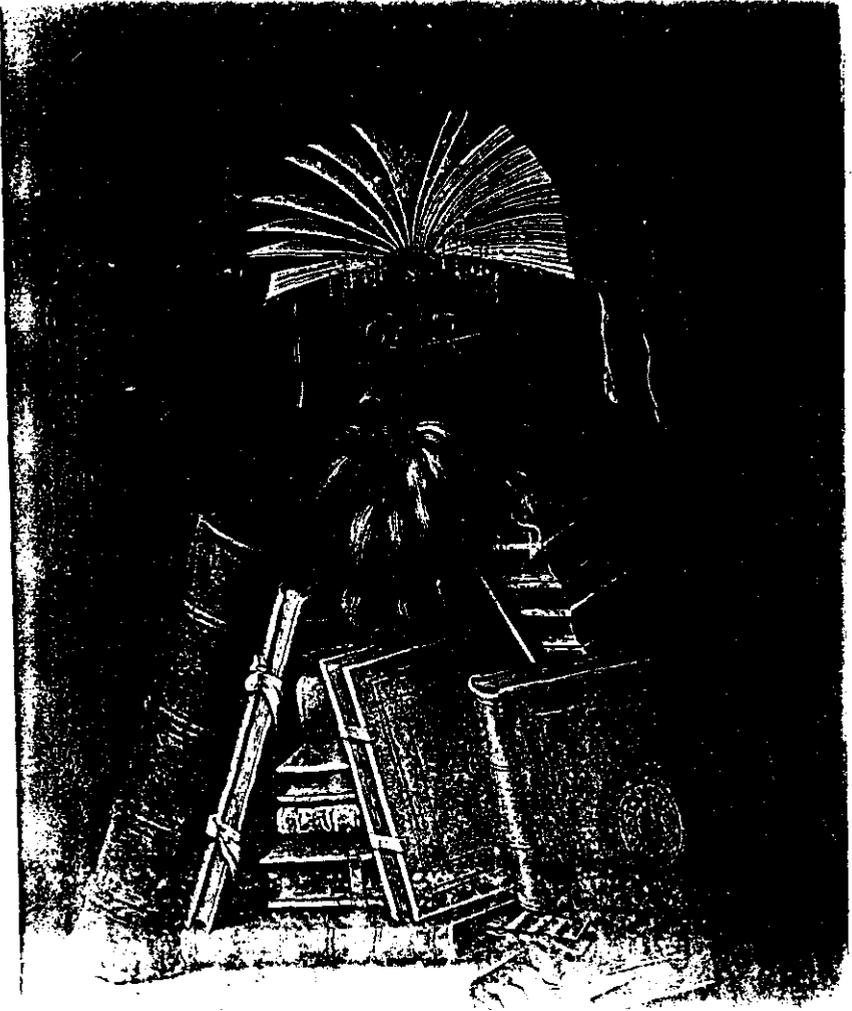














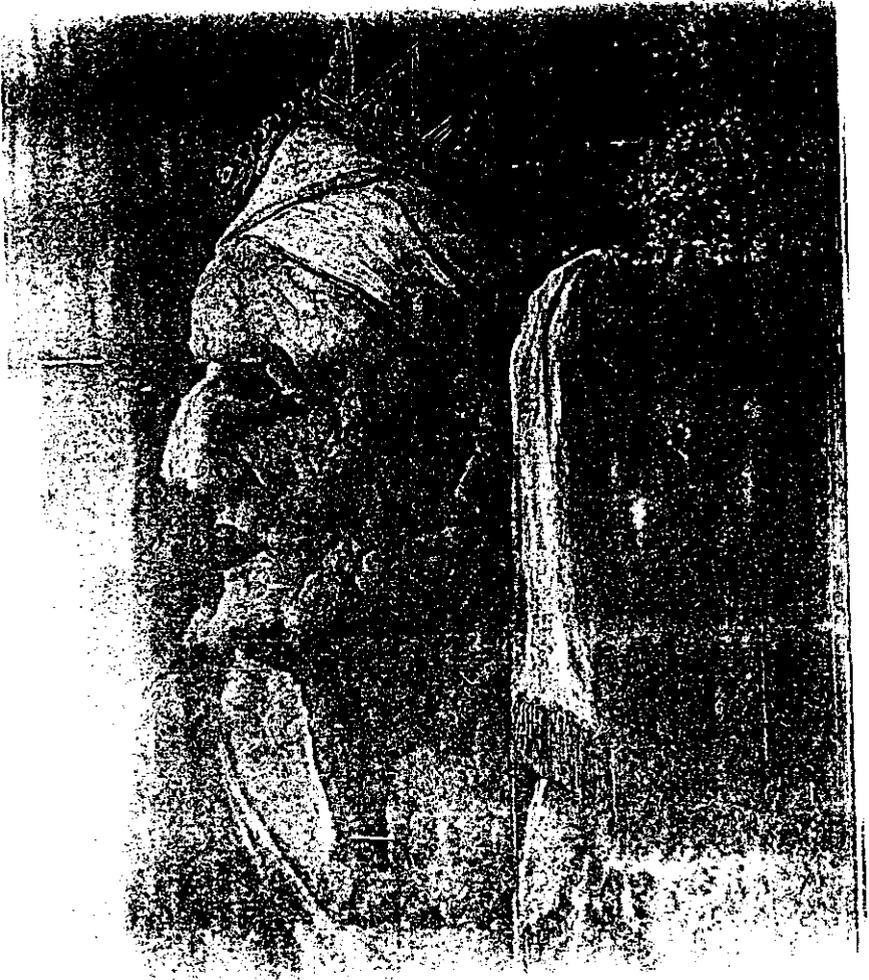












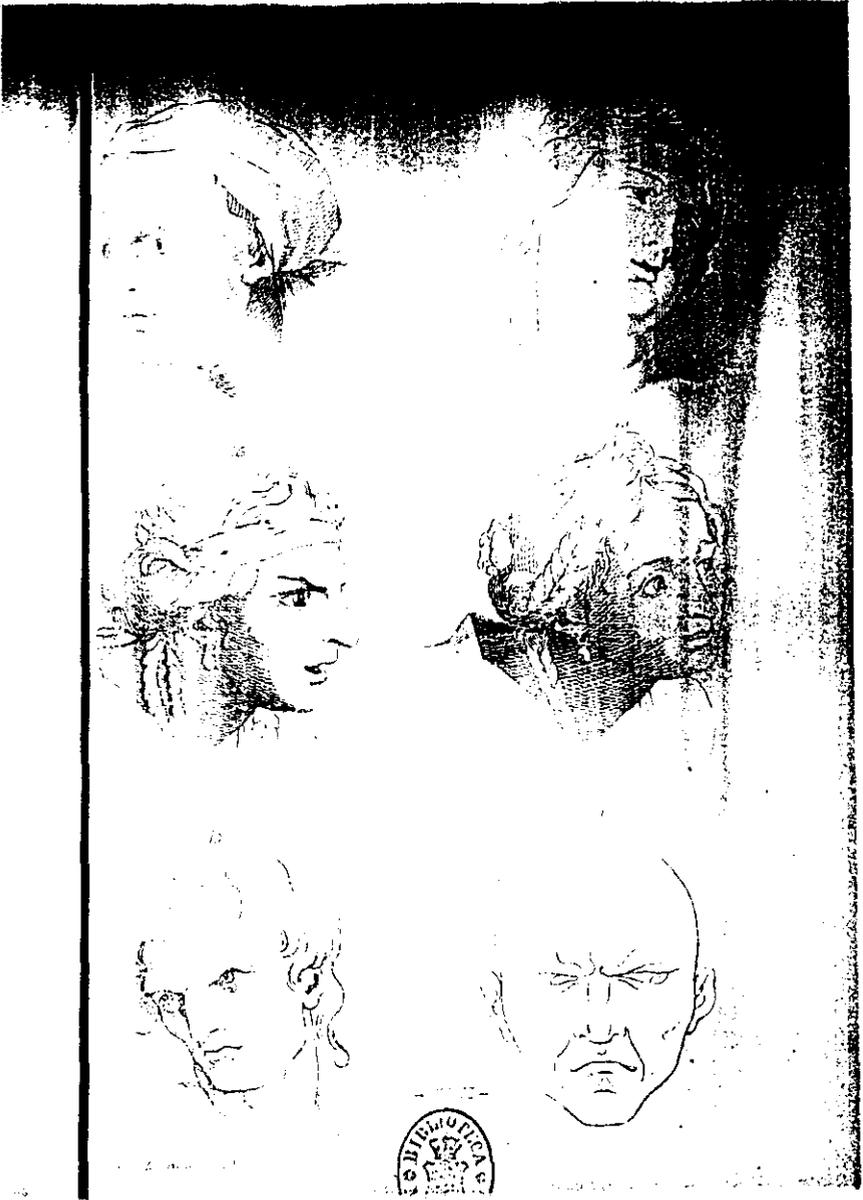






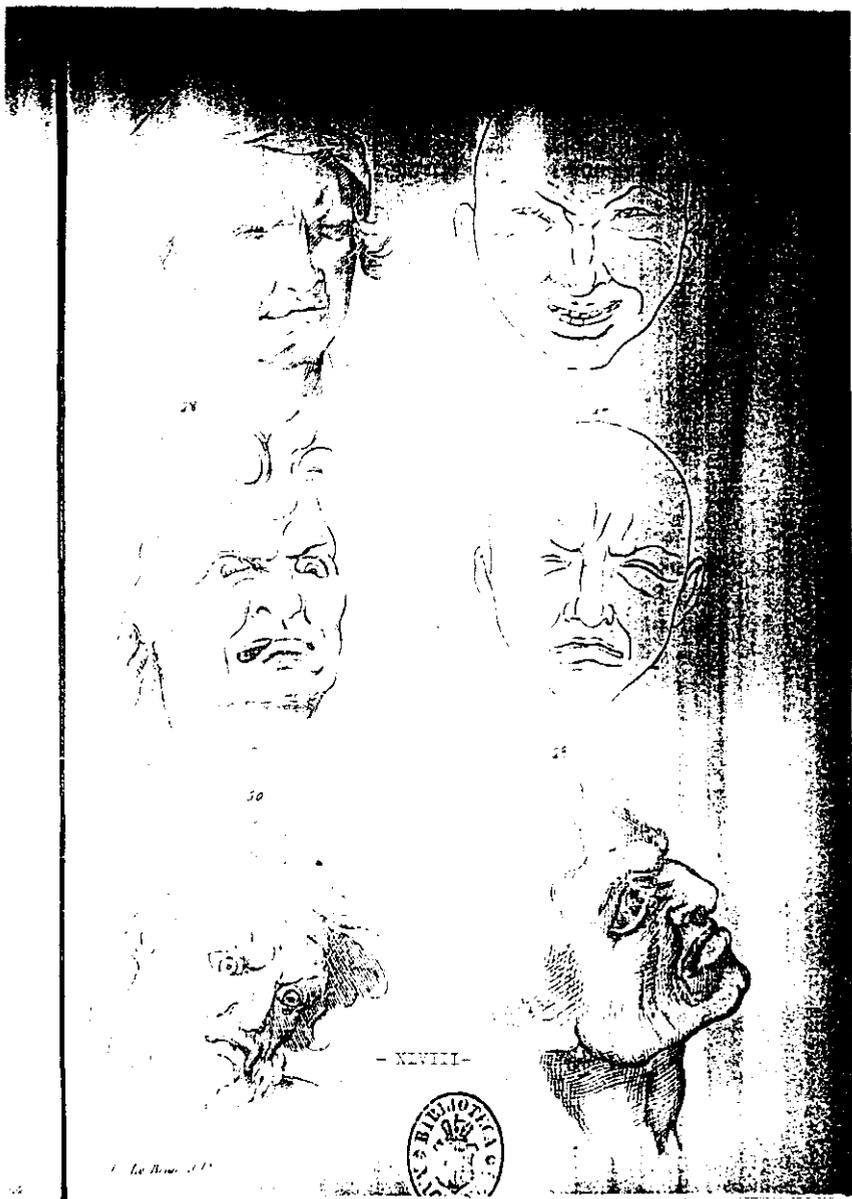
Ch. Le Brun del.





BIBLIOTHECA





- XVIII -



La Nuova U...



— LINE —



Ch. de Hone del.



ἈΛΗΘΕΥΕΙΝ ἘΝ ἈΓΑΠῃ.



Fig. 1

Fig. 2



Fig. 1. *Fig. 2.*



1000

11000





Tom. 3.

Pl. ant.



ad-
us
ne
n-
nt
ur
ets
us
la

us
ui

in
ui
le,

isi

us
in
ra
n-
ris



1. *Compagnie*



2. *Philosophique*



3. *Chlorotique*



4. *Melanotique*



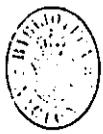
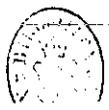
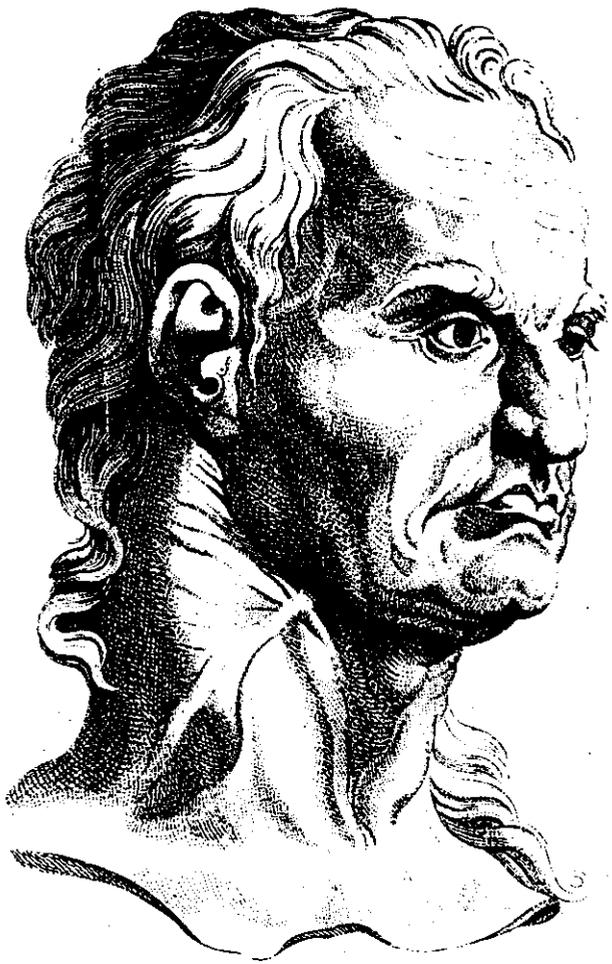
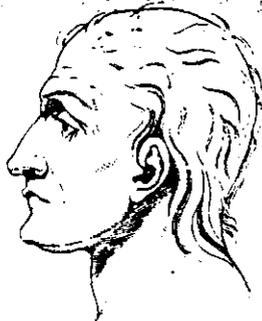


Fig. 3.

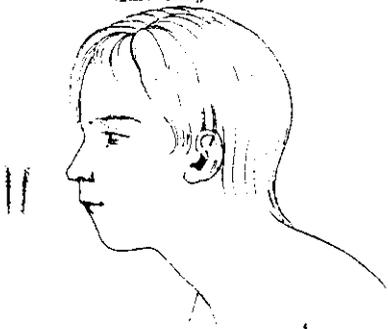
Pl. 2.





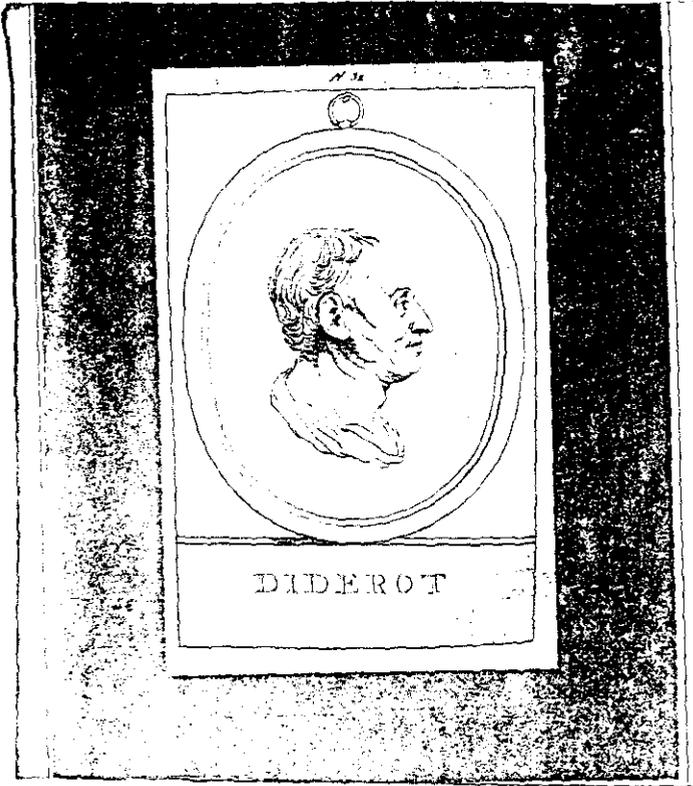


Vertex *Caenage*





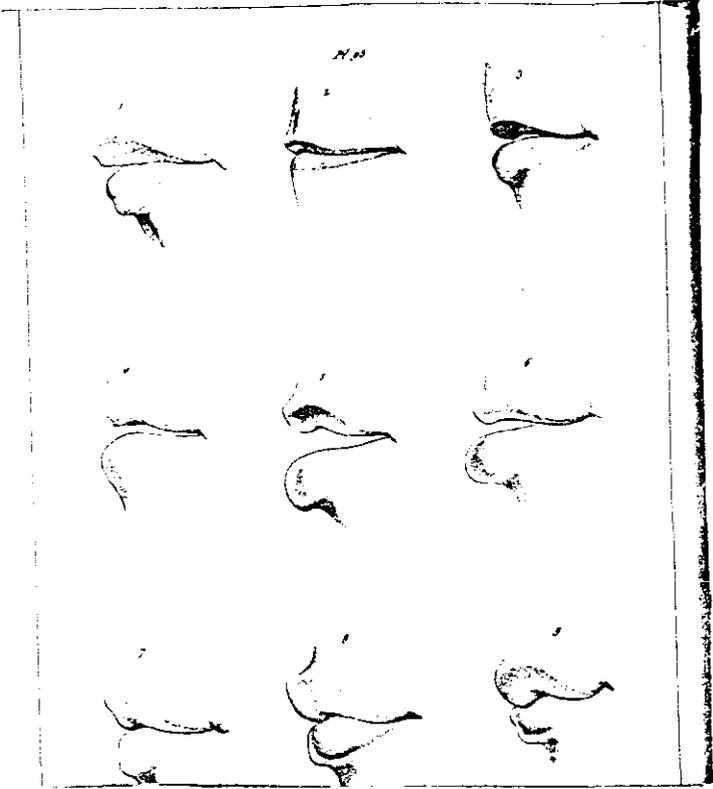


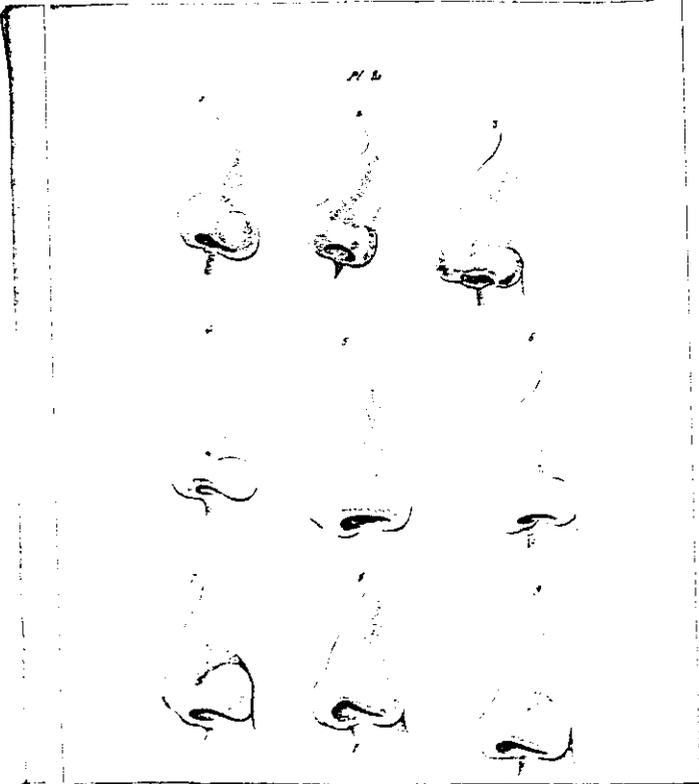


DIDEROT

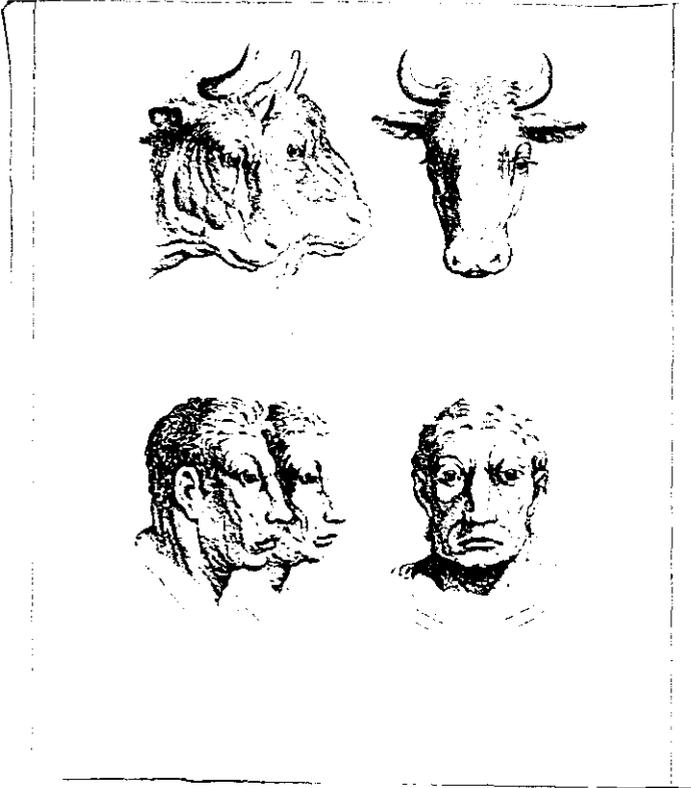
Pl. 10







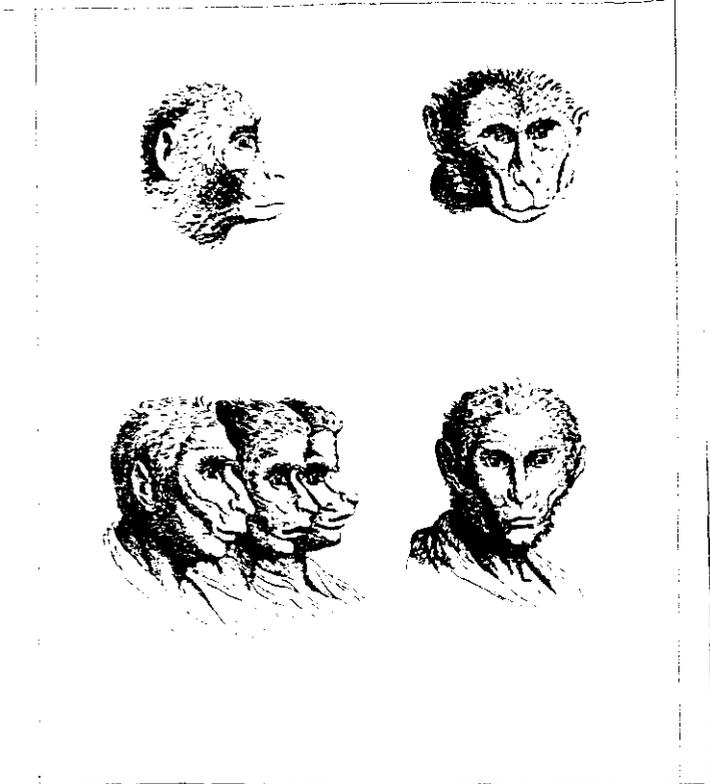






— — — — —



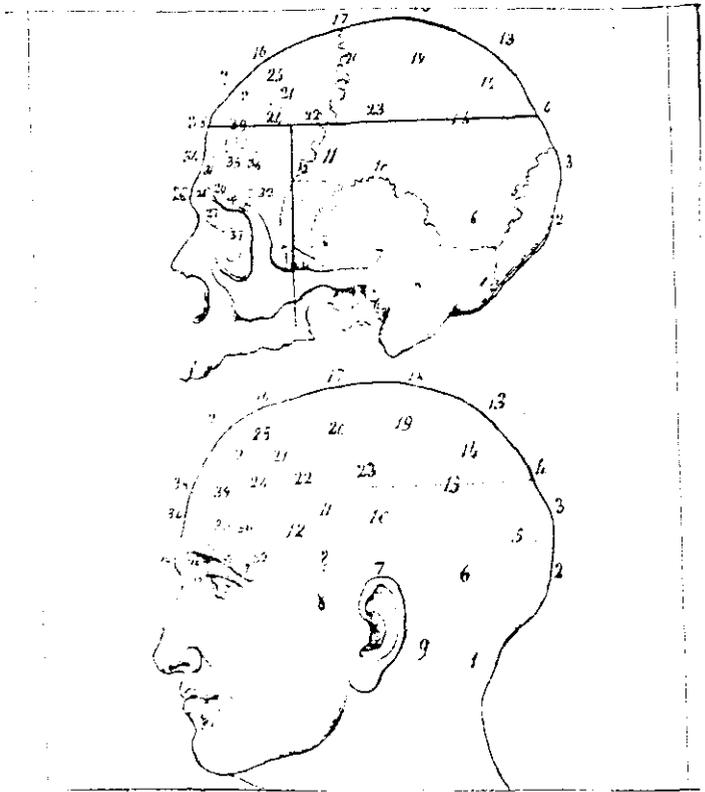




Curo



Esquinet





1. Trocophale violateur, de Havana.





1. R., assassin sicilien.



2. P., assassin de Luque.



1. P. C., brigand de la Basilicate, détenu à Pesaro.



2. Voleur pomontar.



3. Incendiaire et cynique de Pesaro, surnommé *la femme*.



4. Mi-bou.



F. R. Iedro neapolitano



E. S. Faicario astigiano



P. COGIA assassinio falerno



CARTOCCHI





SALVATORE R. brigante calabrese



G. SANA di Galluccio brigante



CAVACCIÀ detto FUSIL assassinio



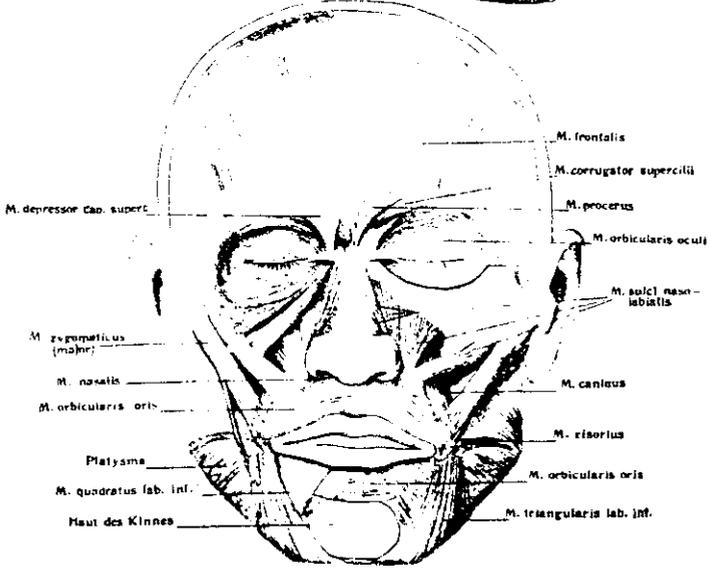
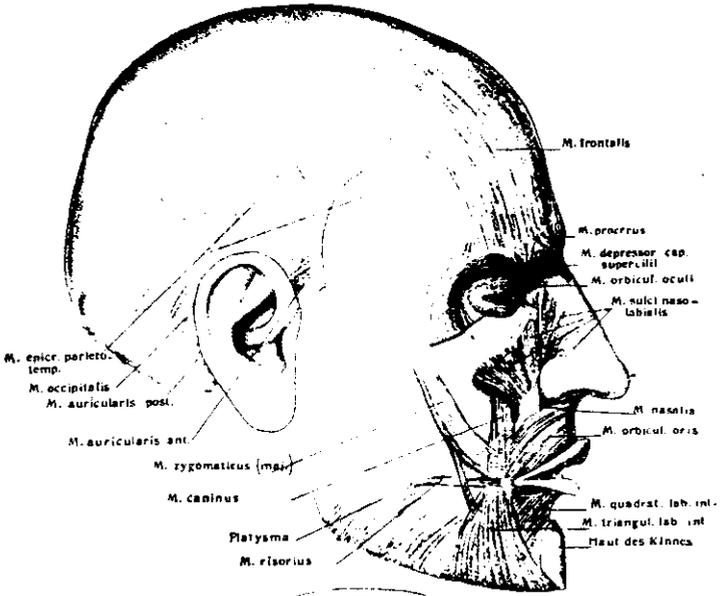
G. B. VENAPRO di Caspoli brigante

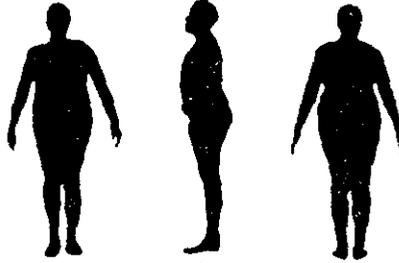




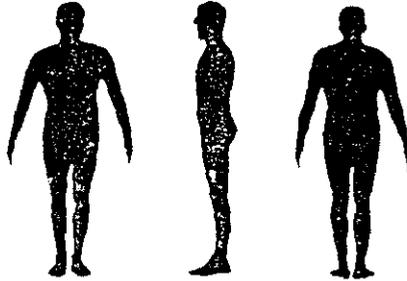




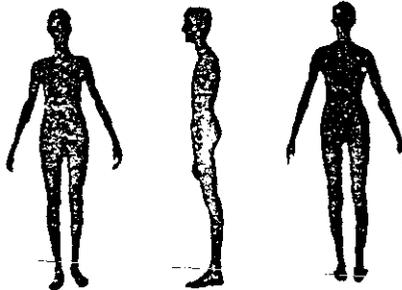




a) Los endomorfos: blandos, redondos, gordos



b) Los mesomorfos: robustos, musculosos, atléticos



c) Los ectomorfos: altos, delgados, frágiles













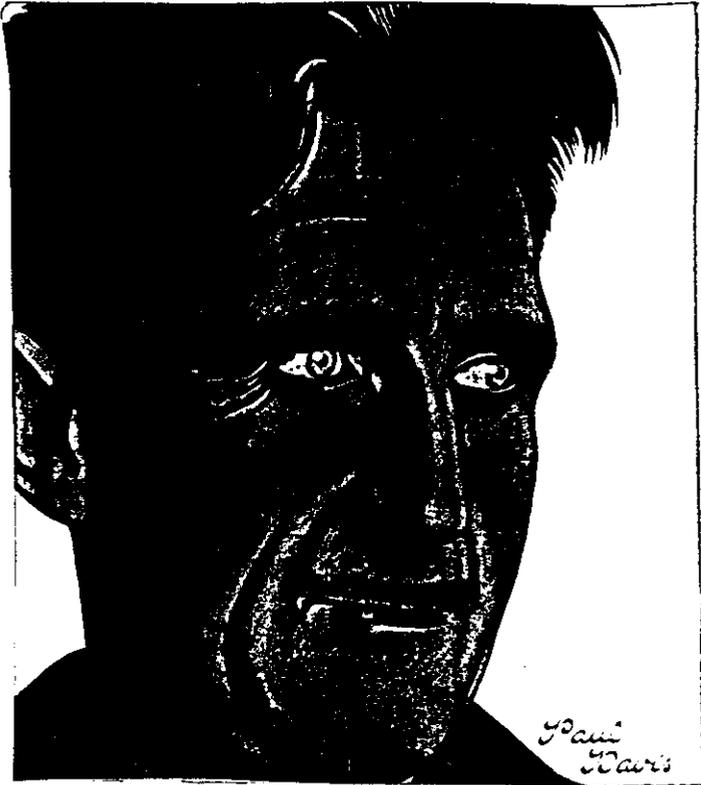


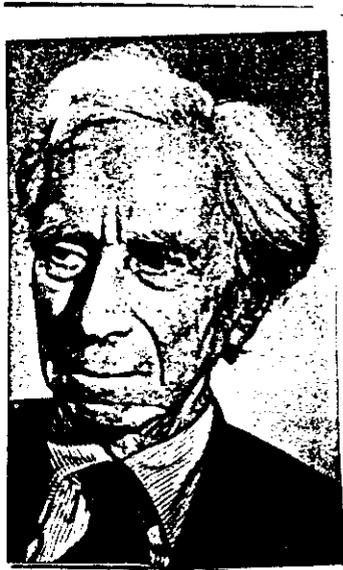


- 207 -



- ROVI -





- NOVEL -









- CII -





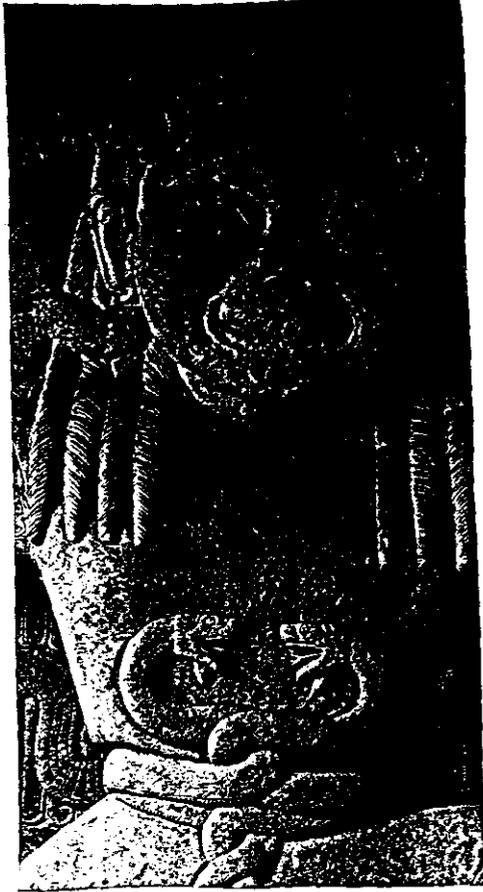








































11111111



- GIBBY -







SECRET

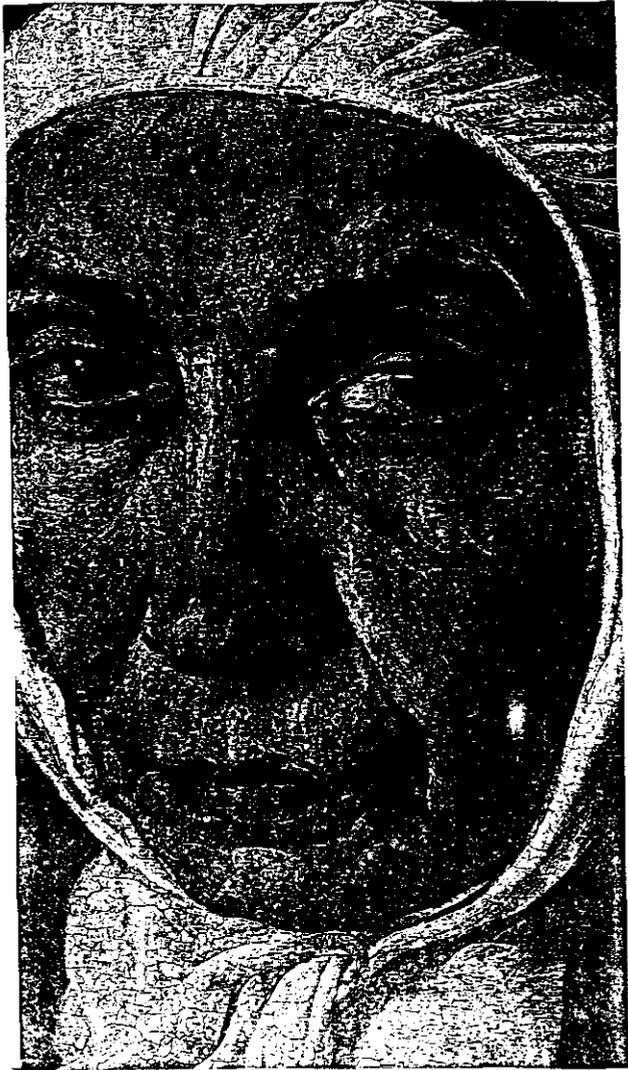












- CINDIE .A -







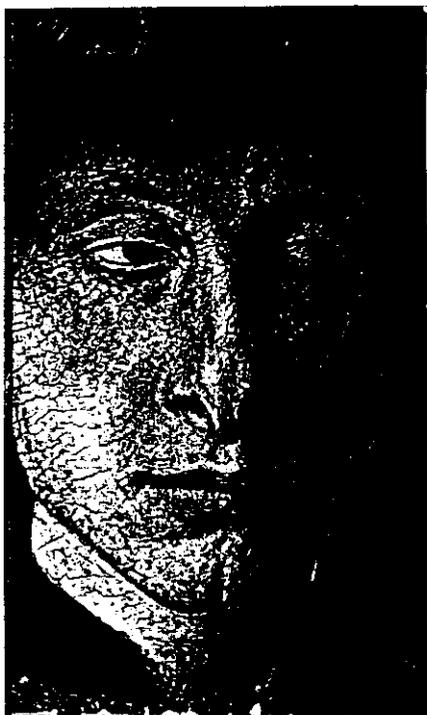
- COUNTRY -





- 00000000 -



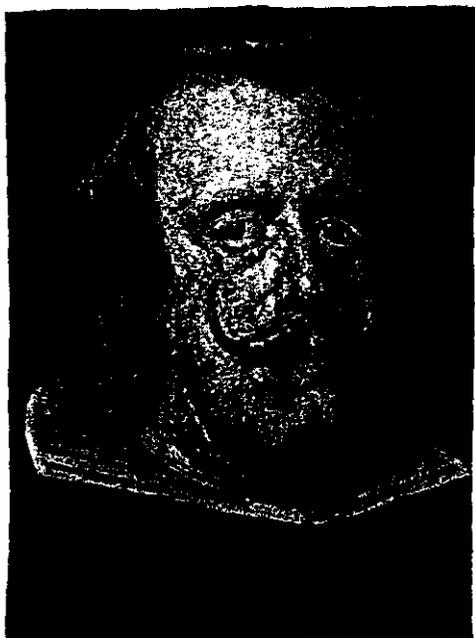


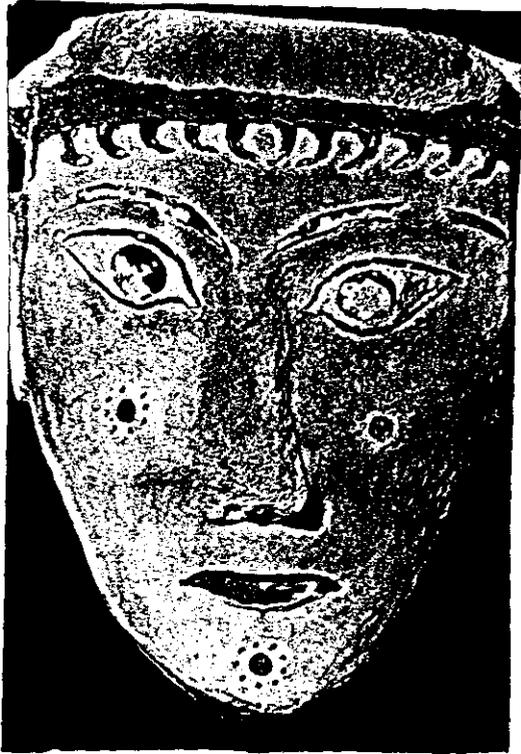
- OMBUDSMAN -





-ONLY -









- ONIN -







a. Mona Lisa. Retrato original. Cuadro de Leonardo de Vinci



b. Se han reducido las comisuras labiales mediante retocado



c. Se han reducido un poco más las comisuras labiales mediante retocado
(Louvre, París)





- OFFICE -



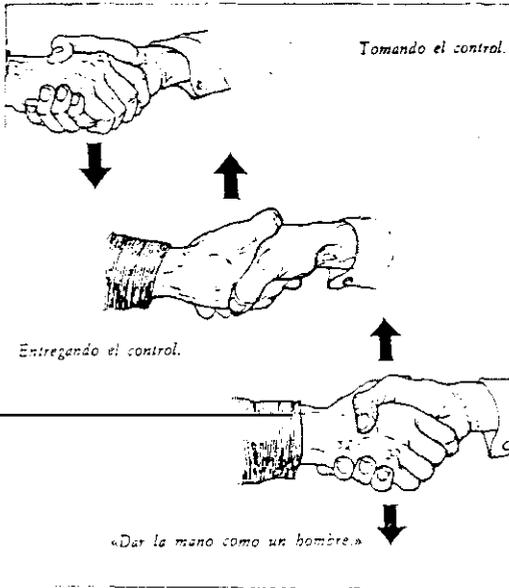




- 0111 -

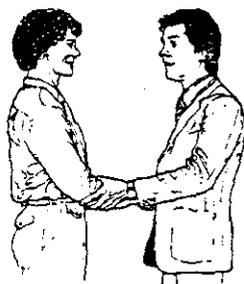








Tomar de la muñeca



Tomar del codo.



Tomar del brazo.



Tomar del hombro.

2. Cara

- ○ - Cara en blanco
- ◡ - La única ceja levantada ◡ indica la ceja levantada
- ∩ - Ceja bajada
- ∩ - Contracción medial de las cejas
- ∩ ∩ - Cabeceos mediales de las cejas
- ∩ ∩ - Cejas levantadas
- ○ - Ojos abiertos
- ○ - Guiño
- > < - Estrabismo lateral
- > < > < - Estrabismo completo
- A Pausa cerrada A cómputo 2 ó Guiño
- B Pausa cerrada B cómputo mayor de 5
- ○ - Mirada lateral
- ○ - Ojos centrados en el oyente
- ○ - Ojos fijos
- ○ - Ojos rodantes
- ⊕ ⊕ - Ojos en hendedura
- ○ - Ojos hacia arriba
- ○ ○ - Ojos movedizos
- “○ ○” - Ojos brillantes
- ⊕ - Contracción de la órbita lateral inferior
- △_s - Fosa nasal curvada
- s△_s - Fosas nasales ensanchadas
- △_c - Fosas nasales apretadas
- △ - Nariz de conejo
- △ - Nariz arrugada
- ∩ - Burla por la izquierda
- ∩ - Burla por la derecha
- - Boca ladeada (a la derecha)
- - Boca ladeada (a la izquierda)
- ∩ - Mandíbula encajada
- ∩ - Sonrisa apretada o floja
- ∩ - Boca en reposo, tensa o laxa
- ∩ - Boca colgante
- ∩ - Lengua en la mejilla
- ∩ - Puchero
- ∩ - Dientes apretados

	Sonrisa dentona		Picotazo
	Sonrisa cuadrada		Chasquido
	Boca abierta		Boca relajada
	Labios lentamente lamidos		Mentón protuberante
	Labios lamidos rápidamente		Mandíbula "caída"
	Labios humedecidos		Masticando
	Labios mordidos		Siens apretadas
	Silbido		"Cimbreo" de las orejas
	Labios fruncidos		Movimiento total del cuero cabelludo
	Labios retraídos		



