

GRUPO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS de la UNMdP

**NICOLÁS LUIS FABIANI**

(COMPILADOR)

**ACTAS DE LAS  
XV JORNADAS NACIONALES DE ESTÉTICA  
Y DE HISTORIA DEL TEATRO MARPLATENSE**

*· Estética y poéticas de las artes ·*



1era Edición – CD-ROM  
Mar del Plata: UNMdP, 2012.  
ISBN: 978-987-544-460-7

Actas de las XV Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense : estética y poética de las artes / compilado por Nicolás Luis Fabiani. - 1a ed. - Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012. 272 páginas.

CD-Rom.

ISBN 978-987-544-460-7

1. Estética. 2. Historia del Teatro. I. Fabiani, Nicolás Luis, comp.  
CDD 792.098 212

Fecha de catalogación: 02/10/2012

## **Unidad de los sentidos y afectos de la vitalidad: su relevancia para la comprensión de la experiencia artística**

Alicia Nudler

Universidad Nacional de Río Negro

### **Introducción: dos organizadores tempranos del psiquismo**

En este trabajo tomo como punto de partida el trabajo del psicoanalista y psicólogo del desarrollo Daniel Stern, quien dentro de su amplia teoría del desarrollo temprano, postula dos mecanismos o procesos importantes para las primeras formas de organización psíquica: la percepción amodal (o unidad de los sentidos) y las llamadas formas de la vitalidad. En lo que sigue defino y amplío estas nociones a partir del aporte de otros autores, y argumento su importancia para la aprehensión de la experiencia artística.

Haré en primer lugar una breve referencia a la teoría de Stern, en contraposición con las teorías clásicas del desarrollo temprano. Gran parte de los psicólogos evolutivos actuales, entre los que se cuenta Stern, a partir de los nuevos paradigmas de investigación con infantes preverbales hoy disponibles<sup>1</sup>, han modificado la imagen que se tenía de la mente temprana: ya no creen que el bebé pase por un período inicial prolongado de confusión o caos, ni siquiera de indiferenciación con respecto a la madre. Por el contrario, postulan que la mente posee un grado importante de organización casi desde el nacimiento. En particular, Stern propone cuatro períodos de desarrollo temprano que determinan cambios del “sí-mismo” y sostiene que dentro del primer período, del “sí mismo emergente” (hasta los dos meses), la mente del bebé experimenta la entrada en la organización, y que esa experiencia de ingresar en una organización mental es tan importante como el orden resultante. Postula, dentro de este primer período, tres mecanismos tempranos que auxilian al bebé en la tarea de organizar el mundo: la percepción amodal, los afectos de la vitalidad y la

percepción fisiognómica. De ellos, tomaré en este trabajo únicamente los primeros dos, por su relevancia para la cuestión del arte.

### **La percepción amodal: definición y recorrido**

En su libro *El mundo interpersonal del infante*, Stern define la percepción amodal como “una capacidad general innata (que tendría el infante) para tomar información recibida en una modalidad sensorial y de algún modo traducirla a otra modalidad sensorial” (1991, pág. 72). Según el autor, esta capacidad le permite al infante integrar experiencias potencialmente diversas del sí-mismo y del otro, y de este modo comenzar a organizar tempranamente las percepciones del mundo que lo rodea.

Este mecanismo es casi idéntico a lo que, fuera del contexto del desarrollo infantil, se conoce como unidad de los sentidos y se estudia en diversos ámbitos: en laboratorios de neurofisiología, en teorías sobre arte, y en la propia experimentación artística, entre otros.

Según Marks (1978), la unidad de los sentidos se revela en una variedad de formas: en procesos sensoriales, donde el comportamiento de los diferentes sentidos muestra marcadas similitudes; en procesos perceptuales, donde los diferentes sentidos proveen información común acerca del mundo; y en procesos cognitivos, donde las metáforas verbales sugieren similitudes entre los fenómenos sensoriales.

Ya los filósofos griegos observaban que los humanos tenían órganos sensoriales separados, pero al mismo tiempo una experiencia única. Esto generaba la pregunta acerca de cómo las experiencias sensoriales se unifican. ¿Cómo pueden los humanos percibir una unidad en la multitud de impresiones sensoriales?

Aristóteles suponía la existencia, por detrás de los sentidos exteriores, de lo que llamaba un sentido común, que percibía la cualidades comunes en los diferentes sentidos. Por ejemplo, percibimos el brillo, el ritmo y la intensidad en imágenes, sonidos, olores, y sensaciones táctiles. Cada órgano es un modo especial de sentir, pero el sentir mismo es algo primariamente unitario. El sentido común o íntimo no era según Aristóteles una síntesis, sino una unidad primaria frente a la cual los órganos serían más bien analizadores de lo sentido.

A finales del siglo XIX, los simbolistas franceses elevaron la equivalencia transmodal de la información a la categoría de principio-guía del proceso poético. Estos poetas utilizaban mecanismos sinestésicos para crear secretas afinidades entre el mundo sensible y espiritual.

Dice Baudelaire: “Lo verdaderamente sorprendente sería descubrir que el sonido no puede sugerir color, que los colores no pueden evocar la idea de una melodía, y que el sonido y el color no fueran aptos para la traducción de ideas, ya que las cosas siempre han encontrado expresión a través de un sistema de analogía recíproca”.<sup>ii</sup>

Rimbaud, por su parte, definía al poeta del futuro como “un ladrón de fuego que busca lo desconocido a través de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos”, y sufría personalmente de una condición neurológica rara y fascinante de la que aun hoy no se sabe demasiado: la sinestesia. Se denomina así a la condición específica que ocurre cuando un individuo que recibe un estímulo en una modalidad sensorial simultánea y consistentemente experimenta una sensación en otra. Otros artistas muy importantes también “padecieron” esta condición, entre otros Nabokov, Scriabin y Kandinsky.

En la últimas dos décadas, el tema ha despertado el interés de muchos artistas y científicos; es objeto de estudio en laboratorios de neurociencia, por ser un ejemplo poderoso de integración sensorial que puede ayudar a develar los mecanismos neurales responsables de nuestra experiencia perceptual. La forma más común de sinestesia es la visión inducida por el oído o escucha coloreada, donde los sonidos o las palabras provocan experiencias visuales, pero hay una gran variedad de formas distintas. Aunque las causas de la sinestesia se desconocen todavía, hay cierta evidencia de factores hereditarios, y también hay quienes creen en influencias culturales en el tipo específico de sinestesia.

### **Sinestesia y arte**

Consideremos los siguientes testimonios<sup>iii</sup>:

*“Lo que me sorprende es el color de la voz de determinadas personas. (Tal) tiene una voz quebradiza, amarilla, como una llama con puntas que sobresalen. A veces me interesa tanto la voz que no puedo entender lo que me dicen”.*

*“La menta sabe como columnas altas de vidrio. El limón es una forma puntiaguda, es como colocar mis manos en un colchón de agujas”.*

Estas frases, que parecen metáforas, en realidad no lo son: son descripciones de lo que una persona con sinestesia siente y no puede elegir no sentir. Cuando se tiene sinestesia, los sonidos pueden provocar la aparición de colores o imágenes de formas, los sabores pueden generar sensaciones táctiles, la visión de palabras o dígitos puede evocar la percepción de colores

específicos. Estas experiencias suceden sin ser convocadas, y tan ajenas al control conciente como cualquier otra percepción.

Pero más allá del hecho de que la sinestesia no sea una situación elegida por aquel que la “padece”, resulta clara la relación entre esta modalidad perceptual intersensorial y variadas formas del arte, especialmente en las metáforas.

Algunos autores (por ej. Heyrman, 2005) llegan a afirmar que toda forma de arte es sinestésica. Aunque por supuesto hay que diferenciar entre sinestesia natural y creada: para un sinestésico, ésta es parte integral de su percepción sensorial (sinestesia natural), mientras que para un artista, es el resultado de una intención artística. (A esta distinción habría que agregar que en la sinestesia natural, las conexiones entre sensaciones son fijas y prácticamente inamovibles a través del tiempo, mientras que en la creada tienen mucha mayor flexibilidad y elección personal).

Volviendo a Stern, este autor sostiene que en el curso del desarrollo, las experiencias previas a la adquisición del lenguaje están profundamente teñidas de transmodalidad, y que la llegada del lenguaje si bien abre posibilidades muy importantes de comunicación interpersonal, también inhabilita otras, dejando todo un mundo de experiencias aislado, alienado. El lenguaje categoriza, obligando a fijar las percepciones en una sola modalidad sensorial para nombrarlas, y de este modo produce una herida en la forma más temprana y transmodal de experimentar el mundo. Y es allí donde Stern rescata la importancia del arte, como posibilidad de expresar esa zona de experiencia que el lenguaje alienó. El arte, por su transmodalidad intrínseca, permitiría expresar esas formas más primarias de experimentar el mundo.<sup>iv</sup>

La sinestesia es entonces, por un lado, una extraña condición neurológica, y por el otro, un efecto buscado por los artistas, en distintas formas: como modo de inspiración, como fuente de metáforas, y también como base para la colaboración entre distintas artes.

La unidad de los sentidos le presta al arte una función fundamental, y a su vez el arte permite revivir y expresar esa transmodalidad que el lenguaje, salvo en sus formas poéticas o metafóricas, no puede abarcar.

### **Afectos o formas de la vitalidad**

Pasaré ahora a esta forma de experiencia, muy ligada a lo anterior, que Stern llamó inicialmente “afectos de la vitalidad” y actualmente “formas de la vitalidad”. En “El mundo interpersonal del infante” define los afectos de la vitalidad como “una cualidad de la experiencia que puede surgir

directamente del encuentro con la gente, que envuelve afectos energéticos” (1991, pág.75) . Son “cualidades elusivas”, distintas de los sentimientos, aprehendidas por términos dinámicos tales como “agitación”, “desvanecimiento progresivo”, “explosivo”, “crescendo”, “decrecendo”. Stern postula estas experiencias como otro de los organizadores psíquicos tempranos en el período del sí-mismo emergente, y retoma su importancia en lo que él llama “entonamiento de los afectos”.<sup>v</sup> Este entonamiento es la forma en que madre e hijo se comunican de forma prelingüística, a partir del ingreso del bebé en la etapa del “sí mismo subjetivo”, cuando ya es capaz de mantener intensos intercambios subjetivos porque “sabe” que los otros, al igual que él, tienen estados internos.<sup>vi</sup>

En un libro de 2010, Stern amplió y profundizó el tema de las formas de la vitalidad en el arte, definiéndolas como “fenómenos subjetivos, psicológicos, que emergen del encuentro con los eventos dinámicos”. Los eventos dinámicos son todos aquéllos relacionados con la vitalidad, entendiendo a su vez vitalidad como una gestalt compuesta por movimiento, fuerza, tiempo, espacio y direccionalidad/intencionalidad.

Las formas de la vitalidad son difíciles de captar porque las experimentamos en casi todas las actividades de la vigilia. A veces permanecen ocultas por la calidad de las emociones que las acompañan, o absorbidas dentro del significado cuando acompañan un curso de pensamiento.

### **Formas de la vitalidad y arte**

Sostiene Stern que estas formas de experiencia son un aspecto fundamental en las artes que denomina “basadas en el tiempo”: música, danza, teatro y cine, que nos mueven precisamente por las expresiones de vitalidad que hacen resonar en nosotros. También les asigna una importancia central en la colaboración entre las artes: “Las diferentes formas de arte nunca podrían hablar entre sí y colaborar sin las dinámicas de la vitalidad. Ellas son su esperanto” (2010, pág. 21).

Stern se pregunta cómo se traducen al terreno de lo perceptible en cada forma artística, y para investigarlo en el área del teatro, trabajó en colaboración con el artista Robert Wilson. Luego de mantener con él una “entrevista microanalítica” (tipo de entrevista en la cual se desmenuza segundo a segundo la experiencia de un período muy breve sucedida un rato antes), le pidió al director que creara una pieza teatral a partir de este relato. Al hacerlo, obtuvo una descripción de su experiencia subjetiva y su proyección en un escenario y pudo estudiar cómo cada pequeño movimiento, sonido, luz, generaba una dinámica de vitalidad determinada<sup>vii</sup>.

En relación a la danza, señala Stern que a medida que ésta se fue alejando del relato de una historia a través de posiciones y movimientos convencionales, se volvió cada vez más un arte de las fuerzas vitales. “La danza le revela al espectador múltiples afectos de la vitalidad y sus variaciones, sin recurrir a una trama ni a señales categorías que sirvan como indicios”. En su libro ejemplifica a partir del trabajo de varios coreógrafos modernos, y cita el sistema de notación Laban que incluye indicadores de dinámicas.

Stern reconoce un antecedente de sus ideas en el trabajo de Suzanne Langer. Esta filósofa, en su análisis de la música, decía que no ésta no transmite referencia a objetos concretos ni tampoco sentimientos (como la felicidad o ira del compositor): lo que presenta la música son “las formas de los sentimientos”. Plantea que el atractivo de los símbolos artísticos está precisamente en su conocimiento de la vida sensible, especialmente en tanto son capaces de transmitir estas formas del sentimiento como formas genéricas, desprovistas de las contingencias de los episodios particulares. La música y otros productos artísticos se vuelven expresivos al reproducir en su estructura los ritmos de tensión y relajación que caracterizan la vida emocional. Las obras de arte en general son la expresión simbólica del conocimiento del artista sobre el sentimiento, y no una expresión sintomática de sus emociones presentes. “En el estudio de la música como forma de expresión, llegué a la conclusión de que es un símbolo a través del cual entendemos las formas características del sentimiento, porque la estructura simbólica del sonido articula con gran precisión la estructura del sentimiento en su pasaje<sup>viii</sup>.”

## **Conclusión**

Las ideas aquí descritas abren a mi juicio numerosas posibilidades de indagación en la intersección entre artes y psicología; surgen preguntas acerca de las formas específicas en que cada arte utiliza o canaliza las formas de la vitalidad y la unión entre los sentidos, y se vuelven posibles y necesarias nuevas colaboraciones entre científicos y artistas en un camino de ida y vuelta donde la ciencia echa luz sobre aspectos de la experiencia artística y el arte permite comprender mecanismos y fenómenos de la vida psíquica.

Por otro lado, estas ideas son, a mi entender, muestra de los cambios de paradigma de las últimas décadas, tanto en ciencia como en arte. Apuntan a un fascinante campo emergente, el de la cognición corpórea, que está cuestionando el dualismo mente-cuerpo a partir de nuevas bases biológicas, psicológicas y neurofisiológicas; y es posible pensar que los notables cambios en los

modos de hacer y pensar el arte de las últimas décadas hayan sido una influencia importante para esta “vuelta a lo corporal” en el terreno de las ciencias.

---

<sup>i</sup> Básicamente dos: el paradigma de preferencia y el paradigma de habituación-deshabitación (ver por ej. Karmiloff-Smith, 1995 o Stern, 1991)

<sup>ii</sup> Baudelaire, C. (1964) *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traducción y edición de Jonathan Mayne, London: Phaidon, 1964. Tomado de la conferencia “Art and Synesthesia: in search of the synesthetic experience” de Heyrman, H. en el Primer Congreso Internacional sobre Arte y Sinestesia, 2005, España. (<http://www.doctorhugo.org/synaesthesia/art/index.html>).

<sup>iii</sup> Ivry, R. A Review of Synesthesia, Univ. of California. (<http://hci.stanford.edu/jheer/files/2000-Synesthesia-Psych127>).

<sup>iv</sup> Esto tiene una clara resonancia con las ideas de Winnicott respecto al arte como recreación de la zona transicional.

<sup>v</sup> El concepto de affect attunement es también fascinante, y con muchas implicaciones para la cuestión del arte, pero por razones de espacio no puedo desarrollarlo aquí.

<sup>vi</sup> Lo que se conoce como “teoría de la mente” o capacidad de mentalizar (ver por ejemplo Tomasello, 2007 o Riviére y Núñez, 2008, entre muchos otros).

<sup>vii</sup> “Bob’s breakfast” (Wilson, Stern and Bruschiweiler-Stern, 2009) citado en Stern, 2010.

<sup>viii</sup> Langer, S. *The principles of creation in art*.

## BIBLIOGRAFÍA

Heyrman, H. (2005) *Art and synesthesia: in search of the synesthetic experience*. Primer Congreso Internacional de Arte y Sinestesia. Universidad de Almería, España.

Karmiloff-Smith, A. (1995). *Más allá de la modularidad. La ciencia cognitiva desde la perspectiva del desarrollo*. Madrid: Ed. Alianza.

Marks, L. (1978). *Unity of the senses: interrelations among the modalities*. New York: Academic Press.

Riviére, A. y Núñez, M. (2008). *La mirada mental*. Bs. As.: Aique.

Stern, D. (1991/2005) *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Bs. As.: Paidós.

..... (2010) *Forms of vitality. Exploring dynamic experience in psychology, the arts, psychotherapy and development*. Oxford University Press.

Tomasello, M. (2007) *Los orígenes culturales de la cognición humana*. Bs. As.: Amorrortu.