

La Globalidad de Lenguajes. Semiótica, antropología, psicología

Stefania Guerra Lisi* y Gino Stefani**

RESUMEN: *La Globalidad de Lenguajes es una disciplina de comunicación y expresión con todos los lenguajes; es de carácter teórico-práctico e integra distintos campos como la antropología, la semiología, la psicología y la pedagogía, con aplicaciones en la investigación, la educación y la terapia. Ha sido elaborada desde 1970 en Italia por Stefania Guerra Lisi y se enseña y aplica en muchos contextos científicos, pedagógicos y terapéuticos en distintos países. Su paradigma incluye valores, conceptos, principios, teorías y métodos articulados y entrelazados.*

ABSTRACT: *The Globalism of Languages is a multidimensional discipline of communication and expression, related to anthropology, semiotics, psychology and pedagogy. In Italy, Stefania Guerra Lisi has been developed it since 1970. Its teaches and used to scientific, pedagogic and therapeutic contexts on different countries. Its paradigm includes values, concepts, principles, theories and methods articulated and intercrossed.*

PARADIGMA DE UNA INTERDISCIPLINA

El campo y el objeto específico de la Globalidad de Lenguajes (*Globalità dei Linguaggi*) (GdL) es la comunicación y la expresión de y entre los seres humanos. Globalidad de Lenguajes o todos los lenguajes significa la apertura a todas las posibilidades comunicativas y expresivas, verbales y no verbales, sin ninguna exclusión previa. En particular, tiene el interés de estudiar la práctica de los lenguajes del cuerpo, ya que son los más fundamentales, comunes y eficaces para la comunicación humana. En este sentido, la GdL es una semiótica antropológica, bio-fisio-psicológica y social, más que una disciplina pedagógica y terapéutica.

VALORES, CONCEPTOS Y PRINCIPIOS

Tanto la vida, valor primero y absoluto desde la concepción, como los potenciales comunes a todos los seres humanos son inextinguibles en cualquier condición psicofísica. Los potenciales innatos o adquiridos se consideran manifestaciones

* Universidad de Roma, Tre, Universidad Popular de Bologna

**Universidad de Roma "Tor Vergata" y Universidad Popular de Bologna

normales y la diversidad, la originalidad y el arte, como manifestaciones excepcionales de esos mismos potenciales humanos. De esta premisa deriva el interés por el niño, el discapacitado y el artista, sujetos en quienes esos potenciales se expresan de manera más inmediata y por lo tanto están menos condicionados por la cultura o por los intereses propios, además en ellos destacan la integración, el desarrollo y la maduración de la persona y del grupo humano.

Una de las premisas básicas de la GdL es considerar al cuerpo como substancia e identidad primaria del ser humano, fundamento de la comunidad y comunicación de los mismos, entre ellos, con el universo y la unidad psicósomática del ser humano, además, concebir a la comunicación como condición primaria de la vida, necesaria para la sobrevivencia y rasgo esencial del ser humano.

Anteponiendo la comunicación a la expresión, la GdL asume una perspectiva bio-antropológica más que psico-pedagógica, de hecho, considera el contacto físico como principio básico de la comunicación y la expresión. Por estos planteamientos, la GdL se distingue de otras semióticas, incluso de las cinéticas y proxémicas, esencialmente centradas en lo cognitivo.

Los principios inspiradores de la investigación y práctica de la GdL en el arte, la pedagogía y la terapia son los siguientes:

- **El desarrollo del embrollo** y de lo enredado (*sviluppo dell'avviluppo*), desde lo inarticulado a lo articulado como ley del crecimiento orgánico que se expresa típicamente por la “trans-formación”, la metamorfosis.
- **La unidad hombre-cosmo** que busca —como Bateson [1984]— la estructura que conecte diversos órdenes de realidad.
- **El placer y la belleza**, experiencias de “bien-ser” de la realidad humana y cósmica: una estética antropo-psicofisiológica. La continuidad expresión-arte como base del arte-terapia porque expresar y comunicarse es siempre terapéutico.
- **Dar sentido a los comportamientos insensatos** (fuera de lo normal) es el valor y principio inspirador supremo y extremo de la investigación y práctica de GdL en el arte, la pedagogía y la terapia.

MODELOS, TEORÍAS, MÉTODOS

Respecto al conocimiento, la GdL toma como propios los modelos cognitivos del pensamiento metafórico y de los esquemas imaginarios que reformulan el “pensamiento del cuerpo”, complementario y alternativo, al pensamiento racional de los conceptos lineales y de los recorridos lógicos que en muchas situaciones son lo único que se usa al comunicar.

La observación de los comportamientos psicomotores es el método válido para abordar la comunicación y expresión no-verbales y por eso la GdL elabora métodos y sugerencias, en particular con los mapas corpóreos. Asimismo, en la investigación

el método es de la globalidad al análisis, de lo inarticulado a la articulación, de lo complejo a lo lineal, de la experiencia a la teoría, es decir, una comprensión progresiva, según el principio vital “de lo enredado a lo desarrollado” (*sviluppo dell'avviluppo*).

Las teorías de la GdL son las siguientes:

- **Energía y materia:** es la teoría tradicional de los cuatro elementos (aire, agua, tierra, fuego) revisitada bajo los principios de la unidad hombre-cosmo y de la constitución psico-somática del hombre.
- **Formas:** la morfogénesis de la energía vital y las leyes de la formatividad descubren la unidad de procesos constructivos constantes en la naturaleza, en el mundo humano y en la creación artística.
- **Estilos expresivos prenatales:** conectan las fases de la vida intrauterina con comportamientos expresivos cotidianos, artísticos y de carácter regresivo.
- **“Viaje del héroe”:** toma el proceso del nacimiento como modelo de muchos casos de “re-salida” en los acontecimientos cotidianos, como en las historias y en las formas artísticas.
- **Reflejologías boca-mano-cuerpo-mente:** explican el intercambio entre mundo interno y externo mediante una sucesión de procesos de incorporación, elaboración y asimilación. Desde las memorias ancestrales del cuerpo-historia, la GdL elabora un *mapa corpóreo* eficaz para describir los distintos estados psico-sensoriales y motrices.
- **Cuerpo tripartido:** reconduce a los procesos de carga y descarga de la energía vital, como las experiencias musicales más comunes, porque están arraigadas en el cuerpo (melodía, ritmo, *sound*) y al mismo tiempo las modalidades expresivas básicas de la figuración (línea, color, plasmación).
- **Emo-tono-fonosimbolismo:** reformula la estética en la que la sinestesia y las emociones se encuentran juntas en la raíz, en las “e-mociones” que se imprimen y se expresan en el cuerpo prenatal de manera indisolublemente intersensorial. Por una estética psico-fisiológica, la GdL desarrolla los trayectos del cuerpo al lenguaje, de un esquema corpóreo al movimiento, de la emoción al conocimiento.

La sinestesia, como potencial humano primario, funda y articula la vicariedad de los sentidos, es decir, la globalidad de todos los lenguajes y la posibilidad de transposición de uno a otro. De este planteamiento surge la idea de una globalidad de las artes y de una artiterapia en donde la música, la danza, la poesía, la pintura, la escultura, etcétera, están en una interrelación originaria destruida por la separación cultural moderna.

A partir del principio de la unidad psicosomática y de la desvalorización del cuerpo en nuestra cultura oficial, estudiar el cuerpo es esencial tanto en la investigación como en el contexto pedagógico-terapéutico. Además, el trabajo de

grupo es una estrategia obligatoria para valorar las potencialidades humanas y las competencias comunes.

ESTÉTICA Y SEMIÓTICA PSICOFISIOLÓGICA

La continuidad cuerpo-mente se manifiesta de manera típica en lo que el psicofisiólogo Vezio Ruggieri [1997] llama “decodificación imitativa” y que considera un proceso central en la experiencia estética. Ésta consiste en la traducción de esquemas imaginarios corpóreos, por ejemplo motrices, a distintas expresiones visuales, sonoras, verbales, etcétera. En esas traducciones actúan los “procesos protomentales” en los que, como dice Bion [1972], “lo físico y lo psicológico o mental se encuentran en un estado indiferenciado”, pero no se extinguen en la primera etapa del desarrollo; para Ruggieri es lo contrario: esto forma parte del patrimonio del individuo y permanece durante toda su vida. Ruggieri sigue a Bion [*op. cit.*] al describir el sistema protomental, pero lo considera permanente en el patrimonio del individuo, desde su nacimiento.

De hecho, lo fisiológico y lo psicológico son sólo funciones con distintos niveles de complejidad del hombre como unidad psicofísica. Por ejemplo, un acto físico tal como una organización de actividades musculares puede transformarse en el gesto del abrazo, adquiriendo un sentido psicológico que se extiende en la experiencia del mundo humano y del pensamiento abstracto; en virtud de esa experiencia muscular es posible abrazar personas, espacios, árboles, columnas, conjuntos de argumentos, etcétera. Lo mismo podríamos decir de los gestos de “concentrarse” o de “balancear” que se perciben como estilos expresivos prenatales en arquitectura, música, textos poéticos, etcétera.

El sentimiento representa la fase terminal del proceso y tiene función de autoseñal. A través del sentimiento, el sujeto interpreta la experiencia corpórea según una modalidad no cognitiva. Los procesos protomentales resultan así una semantización de los procesos fisiológicos, en donde los hechos físicos se transforman en representaciones de estructuras y procesos. El cuerpo no es una estructura independiente de los procesos mentales sino que es un actor en el mecanismo de decodificación connotativa porque remite a las sensaciones de placer y dolor que cada estímulo —interior o exterior, físico o mental, inevitablemente transcrito en el cuerpo— provoca en el sujeto humano.

Este proceso protomental es más importante al ser menos verbalizable y traducible en términos cognitivos. Se observa en la experiencia musical, que es fundamentalmente protomental y no llega a ser “significación” sino en la medida —siempre muy limitada— en que se exprese en términos cognitivos, en palabras.

La región del protomental es hoy en día reconocida y explorada como proto-semiótica. Para la semiótica, franquear su umbral inferior, investigar sobre las bases

materiales de la significación y detectar un iconismo primario natural significa literalmente tomar cuerpo. Así, la atención se dirige hacia la disposición al sentido —adecuación física y fisiológica— (en metáforas musicales, en la GdL se habla de “sin-cronía, sin-tonía, sin-fonía”); se vuelve hacia la impresión primaria de/por un cuerpo, allá “donde algo está apretado sobre otro”, como escribe Umberto Eco [1990]; hacia las “memorias del cuerpo”.

La GdL comienza en este “umbral inferior” donde se detienen las semióticas cognitivas conocidas, es decir, el “contacto” físico, corpóreo, el primero y más fundamental modo de comunicación y expresión.

SENTIDO: EMOCIÓN/SIGNIFICACIÓN

Sentido, en la conciencia común, es lo que responde la gente después de una audición musical a la pregunta: ¿qué es lo que ustedes han sentido en y con esta música? “Sentido” en todos los sentidos del término y del sujeto: oído, percibido acústicamente; vivido en sensaciones, en la imaginación, en la afectividad, en la tonicidad muscular, en propiocepciones motoras; elaborado en sinestesias, atrapado, entendido, comprendido mental y culturalmente.

Las respuestas más comunes son: esta música me atrapa, me prende, me interesa, me dice mucho, me gusta (o el contrario); todas esas respuestas son equivalentes y dicen: esta música tiene sentido para mí. Pero, ¿quién puede distinguir en esta experiencia la emoción de la significación? En realidad, “me gusta” representa el grado cero de una escala de intensidad de la experiencia estética, cuyo extremo opuesto es el éxtasis y el trance, en donde la distinción mencionada parece totalmente impracticable.

Pensemos en una melodía agradable, familiar, fácil, cantable, amistosa, suave y expresiva. ¡Cuánto poder de volar y de soñar damos a la música y la música nos da! Y pensemos en el ritmo, en vivir más intensamente la música con el cuerpo, en el deseo de moverse, en el placer del movimiento corpóreo con la música.

El sentido es la atmósfera, el *sound*, el alma de la música u otra experiencia artística; totalidad global e indivisible, profundidad inagotable, “embrollo” que se podría desarrollar al infinito; inefable por exceso de riqueza, pero no indecible —como sería la nada o el terror que nos hace enmudecer—. Emoción y significación son dos aspectos —de la misma naturaleza— del sentido (el término “significado” toma el valor limitado, lingüístico, correlato de “significante” y sólo es un elemento interno de un sistema o código).

La emoción es el sentido profundo, más o menos inconsciente, inarticulado, como lo diría Ehrenzweig [1977]; la significación es la misma emoción, o sea el sentido articulado, consciente y expresado al exterior. El camino hacia la articulación es progresivo, transita por la sinestesia, en donde el cuerpo emocionado toma (los)

sentidos como puede y la articulación se elabora en imágenes que se expresan en metáforas. Puesto que la emergencia del sentido es siempre parcial, la metáfora queda como el medio privilegiado, inevitable y único de expresar y comunicar lo que no puede ser dicho totalmente.

MORFOGÉNESIS DE LA ENERGÍA VITAL

Para comprender las expresiones humanas se deben entender las conexiones comunes de esta semio-estética psicofisiológica que conecta las formas más variadas de nuestro universo, desde las formas físicas —atadas a las leyes de la gravitación— hasta las psíquicas, en donde la percepción humana cambia, mediante metáforas —a través de su cuerpo—, las realidades de la naturaleza por formas mentales.

Formas espaciales que vemos en el origen del universo como la explosión-irradiación, la espiral-embrollo o el meandro-ramificación, recurrentes (porque son económicas) a los virus y hasta las galaxias, en todo el mundo mineral, vegetal y animal. Estas mismas formas se encuentran en la misma sucesión en el garabato infantil, según la coordinación progresiva de la mano y en el camino pedagógico (motivación, reflexión, expresión creativa).

Cada estructura natural es un laberinto, una geometría de contracciones y extensiones que el cuerpo tiene que actuar rítmicamente y comprender en sus leyes. Focalizar (ubicar) el centro y las ramificaciones, bajo cualquier forma, permite percibir la materia como equilibrio de fuerzas de cohesión.

El círculo —la forma del Sol— es una de las primeras formas que aparecen en los vestigios humanos: grabaciones rupestres, pinturas vasculares, primeras fases del garabato infantil, etcétera; según esa forma y sus derivaciones (irradiaciones concéntricas, *mandala*, etcétera) los hombres construyen símbolos, habitaciones, formas urbanísticas y los niños juegan con su cuerpo y con los objetos cercanos.

En el proceso que va desde la simetría radial a la bilateral, el desarrollo psicomotor humano resume filogenéticamente la evolución de la especie y en eso se fundamentan las reflejologías boca-mano-cuerpo-mente.

El ser humano se caracteriza por su redundancia creativa, que rebasa las funciones del placer, acomodo en el ambiente y de las relaciones comunicativas. Posee la capacidad de percibir las coincidencias entre sí y el mundo exterior, en el reflejo narcisista hombre-naturaleza de la “satisfacción”. La expresión de esta satisfacción tal vez es el arte: este sentido estético hace imprimir conchas sobre un cuenco prehistórico (más allá de la función técnico-práctica de “contener”), además pliega su borde para verter gradualmente el contenido en un “piquillo”, que simula la actitud tónica prolongada de los labios, cuando queremos beber sin perder una gota.

Basta imaginar la infinidad de soluciones estéticas inspiradas por la función de “toma sobre la realidad” para comprender el empleo de imágenes análogas que provienen del empuje de la satisfacción.

En cada cultura primitiva, todo objeto cotidiano conducía a relacionarlo con otra cosa que no fuera su función técnica, con el objetivo de mimetizarla, para sobreponerle abiertamente la función esencial de la belleza, la función estética.

El deseo de encuentro con cierta “buena forma” transforma después al recolector de frutos en investigador: él descubre cómo el hueco de la mano se adhiere bien a la curva de un fruto y mientras más difícil sea hallar una castaña o un hongo entre las hojas secas, más se complace el “investigador” al extraer del inarticulado bosque la forma buena y reconocible del fruto.

Debido a que para la semio-estética psicofisiológica cada forma corresponde a una función que está articulada a la vida, en la transformación del cuerpo está inscrito, desde la primera célula, el alfabeto de arquetipos formales, universales y reconocibles en las articulaciones comunicativas.

El arte de vivir del ser humano se expresa en una interacción hombre-ambiente que determina las líneas de fuerza que están en la base de las formas y de las transformaciones. La forma es la huella de este acomodo. Tomar conciencia de este morfo-alfabeto existencial es hallar “aquel amplio saber que es el pegamento (el eje) que tienen en común las estrellas y las anémonas de mar [...] sobrepasando el confín que encierra el ser humano” [Bateson, 1984].

Así, se descubre el sentido de muchos comportamientos insensatos (del niño, del discapacitado y del artista), arraigados a la historia universal que conllevan y por la que son profundamente creativos. De este modo, la gDL coincide profundamente con el pensamiento de Gregory Bateson, quien ve continuidad entre la mente humana y la naturaleza y quiere que los psiquiatras y los estudiantes de bellas artes de California busquen la “estructura que conecta al cangrejo con la langosta y a la orquídea con la primula”. Esto es posible porque el ser humano tiene en sí los signos de referencia y los criterios para examinar el mundo que él crea y observa.

LOS CUATRO ELEMENTOS EN EL COSMOS Y EN LA VIDA

En la dimensión profunda de la constitución del ser humano se encuentran energías, materias y estructuras comunes a la constitución del mundo animal, vegetal y mineral. Así, es razonable pensar que por este camino se pueda lograr una mejor comprensión del hombre, más allá de cada diferencia, y vivir en armonía con el cosmos. Por este camino, una larga historia antropológico-cultural ha elaborado una visión y lectura del mundo según una serie de arquetipos como los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego.

En la teoría de los cuatro elementos son igualmente importantes la identidad de substancia o esencia, aquélla de estado o modo de comportamiento y la categoría dinámica de la metamorfosis que marca continuidad entre la esencia y el estado, ya que los elementos no existen en estado puro sino en mezcla y transformación, tanto en el mundo material como en el anímico.

De hecho, en la GdL los cuatro elementos son metáforas sinestésicas de los ritmos, temperamentos, comportamientos psico-sensomotores, indicadores del tono muscular y del carácter de una persona; además, son metáforas de los caracteres expresivos del lenguaje en todos sus aspectos (fonética, prosodia, ritmo, métrica, etcétera) y de las producciones artísticas: a esto nos invitan tantas poéticas, obras y experiencias artísticas cuyas referencias a los cuatro elementos son claras y fundamentales. Una vez más, la llave *passee-partout* es la sinestesia y la manifestación verbal típica es la metáfora.

En el carácter de aire, el flujo de energía es ascendente: lleva al deseo, a mover las extremidades superiores con movimientos continuos, curvos, sinuosos, hacia el vuelo y a lo arabesco; tónicamente, tiende a la suspensión, la intensidad es débil, la materia es ligera; rasgos, colores y sonidos son claros y blandos, evanescentes. Sus consonantes típicas son: /th/, /(\emptyset)/, /f/, /v/, /r/. Estilos y personajes: Don Quijote, Charlot, Troisi, Marilyn Monroe, Botticelli, Leopardi, Kandinsky, Chopin, Ligeti, Sciarrino, romanticismo, canto gregoriano neumático, *art nouveau*, arpa, flauta de pan, dibujo en pastel.

En el carácter de agua, el flujo de energía es continuo, desde arriba hacia abajo, con una sinuosidad que le permite adecuarse a las situaciones ambientales, como una ola más amplia y densa que el aire. Sus consonantes típicas: /l/, /ll/. Estilos y personajes: Venus, la Virgen, Pierrot, L. Bacall, Juliette Gréco, Debussy, Munch, Schubert, música melódica en general, *new age*.

En el carácter de tierra, materias y emociones son densas, fuertes, pesadas y graves, como las acciones de apoyarse, permanecer, imprimir, descargar energía y como las consonantes /t/, /d/, /p/, /b/, /k/. Las expresiones gestuales son mordisco, puño, paso militar; orales: tono decidido, imperioso (órdenes), seco (exactitud). Estilos y personajes: Sancho Panza, Giotto, Hércules, Golía, Mussolini, Craxi, Berlusconi, Sylvester Stallone, Clark Gable, Saddam Hussein, Reina Victoria, el Comendador (en *Don Juan* de Mozart), Mafalda (en las tiras cómicas).

En el fuego, la energía se mueve hacia arriba, en movimiento antigravitacional en forma de puntas, con rapidez, impulsos instantáneos, sobresaltos, catársis. Consonantes: /s/, /sc/, /j/ y las de aire. Estilos y personajes: Beethoven, Jimi Hendrix, Paganini (*Capricci*), Schumann, Verdi (*Trovatore*), Van Gogh, Stravinski, Benigni, flamenco.

Los cuatro elementos constituyen un modelo orgánico, un conjunto sistémico de categorías que describen la experiencia como se presenta en nuestro cuerpo

sensorial; este modelo es un instrumento interpretativo comprensivo, organizador, eficaz, al alcance de todos. Por eso, cuando se encuentra una combinación cuaternaria de cualquier tipo que sale bien, es razonable suponer que contenga la fórmula áurea de los cuatro elementos, por ejemplo, los Evangelistas, los Mosqueteros (con D'Artagnan), los Beatles, los protagonistas de la película *Gone with the wind*, el cuarteto clásico de las voces, el cuarteto de cuerdas, los cuatro movimientos de la sinfonía clásica, etcétera.

ESTILOS PRENATALES

La intuición de los estilos prenatales nace al percibir una referencia común de la existencia prenatal en distintas manifestaciones humanas. El punto de apoyo es que la vida orgánica no padece interrupciones sino que se desarrolla en continuidad desde el comienzo (la concepción) hasta el fin (la muerte). Esto quiere decir que la vida prenatal, con sus arquetipos universales, sus *imprinting* individuales, deja vestigios profundos e indelebles en toda nuestra vida. Siempre presentes, estos vestigios son más evidentes en sus emergencias de lo profundo, más libres de todo condicionamiento, como en la edad infantil, en la creación artística, en los graves comportamientos “sin sentido”.

En el desarrollo de la vida intrauterina se pueden destacar siete fases y en correspondencia siete estilos psico-motrices, o más específicamente, estilos expresivos:

1. **Estilo concéntrico:** corresponde al periodo del “anidamiento” (primeras dos semanas de gestación), cuando se estabiliza la regularidad sincrónica y la vida pulsa en el organismo; en la etapa de sintonía, sincronía y sinfonía: el inicio de la sensibilidad afectivo-musical. Embrollo, concentración sobre un punto, núcleo y pulsación son los rasgos que caracterizan este estilo en todas sus manifestaciones de energía, movimiento y forma en cualquier materia y condición. De aquí surgen las posturas de recogimiento y contemplación y los sonidos retenidos, inmóviles o apenas vibrantes de las meditaciones vocales; asimismo, las formas circulares de los primeros asentamientos humanos (cabañas, *nuraghi* de Sardeña, etcétera), de templos y cúpulas y de la polifonía religiosa clásica que envuelve estos espacios, hasta las discotecas que desarrollan (o simulan) la función y forma del seno social regresivo.
2. **Estilo balanceante:** corresponde al periodo de la mórula, cuyo movimiento produce un placer de ser balanceada (“por acá-por allá, por delante-por atrás”), con satisfacción, sin ningún esfuerzo, deslizándose en diversos matices y claroscuros. Formas y ritmos binarios nacen de esta experiencia del cuerpo, que es la caricia suave, tierna y dulce. Esto se vive en música en el ritmo típico (seis octavos) de las canciones de cuna, barcarolas y pastorales, pero también en el

swing (balancear) lento y en todos los movimientos que les acompañan y luego en los ritmos repetitivos de los salmos y las letanías, en el recurrir de la rima en poesía, en las simetrías binarias de las decoraciones figurativas. Un artista ejemplar: Beato Angélico.

3. **Estilo melódico:** se ubica en el periodo “natatorio”, cuando se desarrollan las articulaciones y extremidades con las que el feto produce movimientos activos y con propiocepción; el niño “re-actúa”, se “con-mueve” en un diálogo emo-tónico con la madre; el placer se convierte en satisfacción de producir efectos por un movimiento. Ahora nace el deseo y la aspiración; el movimiento suscita resonancias sonoras en el líquido amniótico. Las “memorias de la piel”, tiernas como caricias, son líneas cinéticas continuas, sin ángulos ni puntas, sinuosas, ascendentes y después descendientes. Aquí están los caracteres de la melodía. Un comportamiento melódico típico es el arabesco, que encontramos en Fidia y en la Alhambra de Granada, en Botticelli, Modigliani, Klimt y el *art nouveau*, en Bellini y Schubert.
4. **Estilo rotante:** el desarrollo gradual de las extremidades y la tonicidad del movimiento conducen a una articulación cada vez más amplia, hasta revolcarse todo el cuerpo en un espacio inmenso, sin encontrar límites. Durante toda la vida, esta sensación de omnipotencia y libertad se revive con placer al rodar sobre un prado o en los juegos y las danzas, cuando nos sentimos en el centro de un espacio inmenso. El movimiento es circular, en todas las formas según distintos espacios, tiempos e intensidades; filotaxis en los vegetales, espiral como forma universal, desde los fósiles hasta la cúpula de Borromini en la iglesia de San Ivo en Roma; el vórtice, la columna torcida y la concha en la arquitectura y la decoración. En la cultura occidental el ritmo típico es el ternario (tres cuartos). Maravilla, *crescendo*, exceso y énfasis son experiencias comunes de este estilo, en los mitos dionisiacos, en el arte barroco y en el Carnaval de Río o el de Bahía.
5. **Estilo rítmico:** las proporciones del cuerpo permiten al feto tocar los límites del útero y sus articulaciones ya no son curvas sino que se direccionan en trayectos rectos, en segmentos de “ida y venida” desde el centro hacia la periferia y viceversa. Es una exploración recurrente del espacio buscando puntos de referencia ya probados, por lo tanto, una medida del tiempo empleado; la espera solicita una mayor activación tónica y el placer del juego (perder y hallar de nuevo, aparecer y desaparecer: los juegos del eco, del rebote, de la bola). Todo eso constituye una experiencia propiamente rítmica. En la vida postnatal, la postura erecta, que desarrolla la bilateralidad orgánica, enfoca continuamente el metro binario que domina en la mayoría de las prácticas sociales de marcha y danza, fundadas en el paso. Por otro lado, la articulación *staccato* (al contrario del *legato*, que es melódico) hace vivir este estilo en las estructuras “en forma de puntos” del arte de Miró, Webern y Stockhausen, así como en las “metrallas” silábicas del

rap; además, el movimiento segmentado y rígido de este estilo es similar a las figuraciones geométricas de todos los tiempos, hasta el cubismo y Mondrian y el *tag* metropolitano.

6. **Estilo imago-acción:** es la última etapa de la gestación; el niño es prisionero del espacio, no logra más mover las extremidades. Pero la naturaleza le ofrece un recurso a través de la imaginación: la acción-por-imágenes, que le permite actuar mediante la magia de movimientos psíquicos durante el “sueño fetal”. En un trazado electroencefalográfico, él vive las mismas imágenes sensoriales y mentales —formas-colores—, que la madre pero internas (no el “ver” sino el “sentir”). Desorden, caos, pérdida de control; el inarticulado prevalece sobre el articulado, lo informal sobre lo figurativo, la emoción-sinestesia global de una “atmósfera” sobre la significación distinta. El niño espera ansiosamente algo desconocido, imprevisible y amenazante, en un estado de trance.

En la etapa adulta a menudo se vive esa situación arquetípica y sucede lo mismo en las “revoluciones culturales”, con las costumbres y formas de vida de grupos sociales. El arte contemporáneo de *avant-garde* regularmente es rechazado porque expresa metafóricamente esta misma situación revolucionaria, que ocurre periódicamente en cada sociedad y cultura. Su mensaje es que los lenguajes de ayer no sirven más, se deben destruir, pero no sabemos cómo expresar lo nuevo, lo desconocido pero que se presiente. Ahora la conciencia de los arquetipos prenatales ayuda a comprender estas metáforas.

7. **Estilo catártico:** la imago-acción continúa en el trabajo de parto. Por primera vez, el niño se enfrenta con un percurso obligado y peligroso, una lucha entre la vida y la muerte que nadie más puede hacer. Él vive ahora la experiencia arquetípica del “viaje del héroe” que recorrerá otras veces en su vida de manera más o menos crucial. El ritmo se acelera, las pulsiones se hacen más fuertes, el esfuerzo se intensifica hasta la caída final: la “conclusión liberadora”. Propp reconoció este “viaje del héroe” como una estructura típica del cuento popular de todos países; en las artes existen varios ejemplos clásicos de catársis: la tragedia griega y Shakespeare, Brecht y García Lorca, Beethoven y Verdi, Tintoretto y Tamayo, el flamenco y *El pueblo unido*.

EL CUERPO TRIPARTIDO

¿Dónde sentimos la música, el color, las formas? en todo el cuerpo, pero se perciben de manera distinta según las diferentes experiencias musicales. Una extensa investigación sobre la experiencia musical común del hombre occidental moderno ha puesto en evidencia tres dimensiones mayores de esta experiencia, tres “tomas de sonido” vividas, conscientes y expresadas por la competencia musical común: la melodía, el ritmo y el *sound*. Así surge la pregunta: ¿por qué esas dimensiones son

primeras y fundamentales? Una respuesta satisfactoria proviene de la teoría del cuerpo tripartido, que la GdL ha desarrollado a partir de la óptica bioenergética de Wilhelm Reich [1978].

En la experiencia melódica, la parte superior del cuerpo (cabeza, brazos y manos) sigue la línea articulada de la música; esa es la postura del deseo como aspiración-inspiración. El flujo energético sube, hace abrir las axilas para ascender en una ausencia metafórica de gravedad, en un vuelo ideal del ser. En las expresiones artísticas esto es el canto gregoriano y lírico e igualmente la lírica de los poetas; en la pintura es el arabesco de Granada, del *art nouveau* de Klimt y el linearismo de los pintores florentinos (Botticelli); en la escultura es la plasticidad melódica de Canova y de Moore.

La parte media del cuerpo recibe el ritmo directamente y reaccúa emotivamente a través del aparato respiratorio, digestivo y la asimilación, siente mediante matices y sinestesias. El flujo se mueve en todas direcciones, sobre todo hacia lo profundo. Así, se perciben los empastes tímbrico-cromáticos (los *sounds*), fónicos, visuales y táctiles de la pintura que tiende a destruir la línea, desde Caravaggio hasta los impresionistas y expresionistas, de la poesía futurista y de la música electrónica.

La parte inferior del cuerpo (genitales, manos en actividad percusiva o matérica, piernas y pies) siente el ritmo como un impulso hacia la descarga energética y la expresa fuera del cuerpo en un flujo hacia abajo, hacia la tierra de donde —como en el mito de Anteo— saca de nuevo la energía que recarga el organismo psicofísico. Esto sucede de manera típica, institucional o ritual en la mayoría de las danzas en todo el mundo; pero la misma experiencia, más o menos intensa, se vive en las expresiones poéticas verbales de todas las culturas, hasta el rap, en muchos virtuosismos de la lucha y del circo, en la pintura de Pollock.

REFLEXOLOGÍAS BOCA-MANO-CUERPO-MENTE

La evolución humana depende de la capacidad de la mano para transformar la realidad según sus necesidades. En este camino es importante la relación de forma y función entre la mano y la boca —también un aparato transformador— y la analogía entre manipular y masticar.

Los movimientos de la boca se relacionan con los de los dedos; las yemas son los labios, la primera barrera que se erige cuando no se quiere incorporar la realidad sino conocerla, asediándola con cautela. Antes de comer el alimento, el niño (como el hombre primitivo) lo manipula. Las yemas, al igual que los labios, discriminan; los dedos, como los dientes, se abren o se cierran para aceptar o rechazar.

Asociando boca-mano con manipular-masticar, se llega al proceso protensión-prensión-transformación-asimilación. Si funcionan bien, boca y mano activan todas

las partes del cuerpo. Los conflictos con la realidad se deben a la falta de voluntad por incorporar, absorber y manipular lo que está fuera de nosotros.

En la apropiación de la realidad, el mundo consiste en resistencias que desarrollan la voluntad en sentido psicofísico y sobre todo el esfuerzo en dirección de un objetivo. En realidad, cuerpo, boca y mano son los medios de incorporación de la mente. Leroi-Gourhan [1977] ha subrayado el desarrollo paralelo del gesto y de la palabra; ahora la reflejología articula en detalle ese paralelo entre las funciones de protensión-incisión-tirón de boca y mano y el nacimiento del pre-lenguaje gestual y vocal hasta el verbal.

Sin embargo, no sólo del verbal. El niño de un año de edad traduce en música todo el mundo sensible, empezando por los sentimientos impalpables, a través de la extraordinaria orquesta oral-nasal-gutural, cuyo director vibrante es la epiglotis y la solista refinada es la lengua, que armoniza en sí todas las vibraciones. Casi al mismo tiempo, el dedo índice (epiglotis de la mano) indica las materias, en protensión con la mente y el cuerpo entero que escuchan las formas, mientras que el pulgar-lengua decanta en interacción cognitiva y discriminatoria las calidades y cantidades de las materias, interiorizándolas en una continua actividad imaginaria.

Cada sentido agarra, transforma, amplifica, selecciona, roza, penetra la realidad para hacerla emo-linfa-memoria personal: tal como la mano que nos hace reconocerla y es el símbolo del deseo humano más profundo, que se traduce en sinestesia y en lenguaje como un poder sobre la realidad, para poseerla y no ser poseídos por ella. En este sentido, la naturaleza nos ha predisuesto a tener la vida en el puño.

EMO-TONO-FONOSIMBOLISMO

La voz es cuerpo y las emisiones vocales conducen y manifiestan estados del cuerpo, tienen un valor emocional traducido en tono muscular y finalmente en sonido: este es el significado del término emo-tono-fonosimbolismo, peculiar de la g.d.L. Una lengua es una estructura que subordina a sí misma las capas (fonéticas, gramaticales, etcétera) que la constituyen, en una autonomía que suele llamarse lo "arbitrario lingüístico". Pero debajo de esta organización cultural permanecen los potenciales de sentidos del cuerpo, que se filtran en los sonidos y en las imágenes. Las onomatopeyas son las manifestaciones más evidentes de esta condición; sin embargo, estos potenciales presionan y afloran en un funcionamiento fonosimbólico mucho más intenso y extenso de lo que normalmente se llega a reconocer y pensar, como lo ha demostrado Dogana [1990].

Las palabras son sonidos, los sonidos reenvían las imágenes a las sensaciones sinestésicas. Las "palabras sonoras" son también las "palabras en libertad" de los poetas futuristas y las expresiones orales sin sentido por las cuales el cerebro exterioriza sus emociones.

Las vocales son los sonidos internos y manifiestan las emociones. La */i/* vibra cerrada en las sienas, extrema, histérica; la */e/* se sitúa en la laringe, estrecha, controlada, ambigua; la */a/* ancha en el pecho, es abierta y liberadora; la */o/* abre el diafragma en una expresión satisfactoria; la */u/* viene del plexo solar, de lo profundo, oscuro, misterioso. Con esta conciencia se logra conocer mejor el estado de comunicación de una persona y los sentidos de un texto poético marcado por unas u otras vocales.

Las consonantes se producen al pasar el aire (factor externo) en el aparato boca-nariz-garganta con varias modalidades, como si el instrumento-cuerpo se articulara en una miniorquesta de distintos instrumentos (de percusión, cuerda, aliento, dientes, labios, lengua). Redescubrir la naturaleza de cada consonante significa reconquistar la “consonancia” con el movimiento exterior que el cuerpo percibe e interioriza.

Las consonantes son los sonidos de la energía que se transforma en la materia proteiforme, evanescente como los símbolos —como Goethe lo percibió— de los cuatro elementos. Así, */r/* es sonido de aire: al pronunciarla se advierte la vibración total de la lengua y una energía que activa todo el cuerpo; */l/* es de agua: para emitirla, la lengua tiene que apoyarse en el paladar en un abandono elástico, mientras el cuerpo asume un tono muscular relajado, líquido; */k/, /q/, /m/, /n/, /d/, /t/ /g/, /gn/, /gh/, /b/, /p/* son de tierra porque en la pronunciación generan contactos entre los órganos fonéticos, como las materias con la fuerza de gravedad o el impacto con otras materias; */v/, /z/, /f/, /s/, /sch/* son de fuego: máxima energía y rapidez.

La eurítmica [Steiner, 1944] y la chirofonética llevan más allá las intuiciones básicas y el largo trabajo de Goethe; la *gdL* lo reconoce e integra esas contribuciones, continuando con sus propias teorías. Por ejemplo, en virtud de la continuidad reflejológica boca-mano-cuerpo-mente, los sonidos del lenguaje son además metáforas de las posturas, actitudes y acciones del organismo humano; así, el gesto de “tir-ar” implica más concentración y tensión que el gesto de “lanz-ar:” pues bien, no es difícil notar el paralelismo de este nivel semántico con los caracteres fonéticos de los dos términos.

El emo-tono-fonosimbolismo es una clave de lectura que abre horizontes más allá de la imaginación. Con esta teoría se comprende cómo el lenguaje verbal no es antagónico y alternativo a los demás sino que es la síntesis de una semiótica psicofisiológica, de la capacidad de transformar en símbolos las imágenes del movimiento vital interno (acciones anímicas) y externo (imágenes sensoriales).

Finalmente, el emo-tono-fonosimbolismo es una teoría original que unifica dos ámbitos de investigación normalmente tratados de manera separada y sin comunicación: la sinestesia y las emociones.

SIMBOLOGÍA DEL COLOR

La simbología del color es la observación de cómo el hombre percibe la luz en la naturaleza [Goethe, 1981]. La luz del día influye sobre el organismo, acelerando el impulso cardíaco y el flujo circulatorio; por eso se perciben calientes, activos y vivaces los colores amarillo, anaranjado o rojo; en cambio, los colores nocturnos —violeta, azul, verde—, el tono muscular y los ritmos biológicos aparecen fríos, relajantes.

Una estructura dinámica de la luz es el arcoiris, que también es simbólico. El orden físico-temporal de aparición de la luz del día, o sea de los colores, corresponde en la naturaleza, según la GdL, al proceso de evolución orgánica de la vida fisiológica y psíquica.

Primero aparece el violeta en la frontera entre lo visible y lo invisible y por eso muy atractivo para el ojo; este color es la traducción cromática de la urgencia de expresarse: no vemos todavía claro y luego deseamos ver, comprender, decir.

Después aparece el azul, color que se percibe en el cielo y en el mar, en una profundidad abierta; se relaciona con la actitud del profundizar, meditar, reflexionar.

En tercer lugar está el verde, la sensación, el deseo, la dirección del crecimiento; el verde es la vida vegetal, nacida de la fusión de las dos fuerzas-colores, el sol-amarillo y el agua-azul.

La transición del verde al amarillo, que sigue en el arco iris, sigue también en el desarrollo de la vida. Esto se observa en el proceso de maduración de la gema vegetal y asimismo en lo psíquico; cuando sabemos bien qué queremos, entonces ya estamos madurando en amarillo, el color de la elección, de la decisión.

Sigue el anaranjado, confirmación y satisfacción de su propia elección. Después el rojo, la energía ahora está canalizada hacia el logro del objetivo; llega el momento del investimiento total, de la descarga energética. Aquí el ciclo del arcoiris tendría que regresar a su comienzo y el rojo se transformaría en violeta. Pero el rojo se transforma también en marrón, que cromáticamente se obtiene con la mezcla de todos los colores, así como la tierra se traga todas las materias orgánicas y las transforma en ese color. El negro será el éxito extremo de este proceso de muerte de los colores inertes, estáticos; en oposición, el blanco es la suma de todos los colores, pero en movimiento, de modo que la diferencia entre los dos opuestos no está en los componentes sino en la energía expresada.

BIBLIOGRAFÍA

Arnheim, Rudolf

1969 *Verso una psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi.

Bachelard, Gaston

1973 *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo.

Barthes, Roland

1985 *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi.

Bateson, Gregory

1984 *Mente e natura*, Adelphi, Milano.

Bion, Wilfried R.

1972 *Apprendere dall'esperienza*, Roma, Armando.

Dogana, Fernando

1990 *Le parole dell'incanto. Esplorazioni dell'iconismo linguistico*, Milano, F. Angeli.

Eco, Umberto

1990 *I limiti del'interpretazione*, Milano, Bompiani.

Ehrenzweig, Anton

1977 *La psicoanalisi della percezione nella musica e nelle arti figurative*, Roma, Astrolabio.

Goethe Wilhelm, Friedrich

1981 *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore.

Gombrich E., Hochberg J., Black M.

1978 *Arte percezione e realtà, Come pensiamo le immagini*, Torino, Einaudi.

Guerra Lisi, Stefania

1980 *Comunicazione ed espressione nella globalità dei linguaggi*, Roma, Il Ventaglio.

1983 *Integrazione interdisciplinare dell'handicappato*, Roma, Il Pensiero Scientifico, (traducción al español: *La integración interdisciplinar del deficiente*, Barcelona, CEAC, 1988).

1985 *Il metodo della globalità dei linguaggi*, Roma, Borla.

1986 *Come non spezzare il filo*, Roma, Borla.

1987 *Psiche suono corpo-movimento musica-danza*, Assisi, Edizioni Musicali PCC.

1990 *Ri-uscire*, Roma, Borla.

1992 *Il racconto del corpo*, Roma, Borla.

1993 *Continuità 1 e 2*, Roma, Borla.

1996a *La trans-formazione possibile. Globalità dei Linguaggi e Analisi Transazionale*, Pisa, Ediciones del Cerro.

1996b *Sinestesi Arti*, Bologna, Fuori Thema.

1997 *Viaggio nel ritardo mentale*, Pisa, Ediciones del Cerro.

Guerra Lisi, Stefania y Gino Stefani

1997 *Musicoterapia nella Globalità dei Linguaggi*, Bologna, Fuori Thema.

1997 *In principio era il corpo*, Bologna, Fuori Thema.

1998 *L'integrazione: nuovo modello di sviluppo*, Roma, Borla.

1999 *Gli Stili Prenatali nelle arti e nella vita*, Bologna, CLUEB.

2001 *I Quattro Elementi nella Globalità dei Linguaggi*, Roma, Borla.

Johnson, Mark

1987 *The body in the mind*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Jousse, Marcel

1979 *L'antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline.

Jung, Carl. G.

1984 *L'uomo e i suoi simboli*, Torino, Einaudi.

Kandinsky, Wassily

1968 *Punto, línea, superficie*, Milano, Adelphi.

Lakoff, George

1994 *Women, fire and dangerous things*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Lapierre, A. y R. Aucouturier

1979 *Simbología del movimiento*, Cremona, Edipsicologiche.

Leroi Gourhan, André

1977 *Il gesto e la parola*, Torino, Einaudi.

Marks, L. E.

1978 *The unity of the sense: interrelations amongs the modalities*, Nueva York, Academic Press.

Montagu, Ashley

1981 *Il linguaggio della pelle*, Milano, Mondadori.

Rascovsky, Andrea

1980 *La vita psichica del feto*, Milano, Il Formichiere.

Reich, Wilhelm

1978 *Analisi del carattere*, Milano, Sugar.

Ruggieri, Vezio

1997 *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Roma, Armando.

Stefani, Gino

1967 *L'espressione vocale e musicale nella liturgia*, Torino-Leumann, LDC.

1974 *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano, Bompiani.

1975 *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo, Flaccovio.

1976a *Actes du 1er Congrès International de Sémiotique Musicale / Proceedings of the 1st International Congress on Semiotics of Music*, Pesaro, Centro di Iniziativa Culturale.

1976b *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo, Sellerio.

1977 *Insegnare la musica*, Firenze, Guaraldi.

1978 *Capire la musica*, Milano, L'Espresso Strumenti.

1987 *Il segno della musica*, Palermo, Sellerio.

1998 *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milano, Ricordi.

1996 *Intense Emozioni in Musica*, Bologna, CLUEB.

Stefani, Gino y Stefania Guerra Lisi (eds.)

1999 *Sinestesia Arti Terapia*, Bologna, CLUEB.

Stefani, G., L Marconi, E. Tarasti (eds.)

1998 *Musical Signification, between Rhetoric and Pragmatics / La significazione musicale, fra retorica e pragmatica*, Bologna, CLUEB.

Steiner, Rudolf

1944 *Introduzione alle opere scientifiche di Goethe*, Milano, Bocca.

Stern, Daniel N.

1991 *Diario di un bambino. Da un mese a quattro anni*, Milano, Mondadori.

Winnicott, David W.

1974 *Gioco e realtà*, Roma, Armando.