

**Dina Ricc6 (1999): *Sinestesia per il design*.  
Mil6n, ETAS.**

Reseña de Jes6s M. Corriente Cordero

Universidad de Sevilla

Si hay un t6rmino que se preste al uso y abuso en la ciencia moderna y en sus formas de transmisi6n es el de “inter(/multi)disciplinariedad”. Cualquiera de los lectores de esta reseña podr6a dar fe de ello mediante multitud de ejemplos, y da la sensaci6n de que la longitud de la palabra es lo que permite su constante manoseo. Si hay otro t6rmino que sufre el mismo grupo de s6ntomas es “multimedia”. Resultan presa f6cil tanto del relativismo como del rechazo despectivo, y ello a cargo tanto de autores

irresponsables como de lectores caprichosos. Tal problema dificulta aún más la tarea de aquellos investigadores que centran su objeto formal de estudio en las fronteras y sus mecanismos de trasvase, o bien en las sistematizaciones que resitúan el *statu quo* de diferentes dominios conceptuales, especialmente cuando no nos estamos refiriendo al análisis de un *corpus* más o menos cerrado, sino a una realidad en permanente cambio.

Ante este cúmulo de dificultades, la única garantía es una formación adecuada en los campos en los que se entra, una perspectiva rigurosa que sea posible sostener en los mismos, una fuerte dosis de autocrítica (entre otras cosas, para acotar un campo de trabajo razonablemente abarcable), y, finalmente, la suficiente claridad expositiva para que los malentendidos sean responsabilidad de aquellos lectores que llegan al texto con la intención de que responda exclusivamente a sus intereses preconcebidos.

Entiendo que sólo estos últimos podrán considerar trivial o absurda la obra de la que nos estamos ocupando. En primer lugar, el curriculum formativo, investigador, docente y profesional de la autora la ha hecho pasar, y no livianamente, por los campos de la arquitectura, la música, el diseño industrial y las técnicas de comunicación visual y auditiva. A esto hay que añadir la rigurosa acotación que realiza en su obra: el problema de la sinestesia en el campo del diseño tanto de objetos como de productos multimedia.

Como es conocido, los primeros usos de la palabra “sinestesia” proceden del campo de la psicología de la percepción, y más tardíamente se iría incorporando al terreno de la retórica, donde, si bien el fenómeno había sido detectado, había sido desde antiguo considerado un caso particular de diferentes figuras según cada autor. Y por los modelos sensoriales comienza nuestra autora su trabajo, realizando una rápida panorámica de aquellos que

conforman el pensamiento occidental sobre este problema, de Aristóteles a Luria, mostrando cómo las antiguas visiones separadas de la percepción ya mostraban “grietas” que anuncian la necesidad de un modelo integrado sobre lo sensorial. A continuación, su trabajo se amplía examinando las diferentes taxonomías de los sentidos (de la que la de los cinco es una simple tradición más), e incluso de sus relaciones, en una todavía más rigurosa perspectiva cronológica, que muestra con claridad cómo cada modelo supone una integración y ampliación del anterior, hasta llegar a dejar abierta la cuestión de si las nuevas tecnologías multimedia (en especial las de realidad virtual) pueden revelar la existencia de sentidos o interrelaciones hasta el momento desconocidas. Tras esa estimulante sugerencia, fija la autora la clasificación (y fuentes bibliográficas) de sistemas sensoriales que adoptará a lo largo de su trabajo.

Sentadas estas bases, el paso siguiente será la investigación de las formas de interacción sensorial, para lo cual comienza por examinar los mecanismos neurológicos que podrían justificar el fenómeno sinestésico. Así realiza un repaso de diversidad de fenómenos e investigaciones que agrupa en dos categorías: “*transfert* sensorial” (la percepción de un mismo objeto a través de distintos sentidos por separado, y “percepción intermodal”, donde el proceso resulta simultáneo. En ambos casos, cada uno con sus peculiaridades, se observa un factor común: el resultado no es la simple suma, pues, dependiendo de qué sentidos y de qué manera se relacionen, la percepción resultante puede ser de superior o inferior cantidad de información. Así, nos recuerda la autora que el sonido producido por un avión a baja altura puede reducir, en ese momento, hasta en un 20 por ciento la agudeza visual periférica (56, nota 41). De la misma forma, hace mención de los resultados de diversos trabajos sobre el rendimiento de la interrelación entre parejas de sentidos.

Desde este apoyo teórico-experimental, aborda la autora el fenómeno de la sinestesia. Dejando a un lado el concepto, clásico en psicología, del individuo que realiza el cruce de sensaciones de forma inconsciente, se centra en aquellos procesos que conscientes, y sugiere la ampliación del término, también en lo psicológico, al objeto percibido, en especial (pero no exclusivamente), a los artefactos interactivos y/o multimedia. Un exhaustivo repaso de fuentes sobre el estudio psicológico de la sinestesia, junto con una primera alusión a su uso en los discursos artísticos precede a una depuración terminológica en la que se separa la misma de sus pseudosinónimos. No se muestra partidaria de un uso excesivamente amplio del término, y sostiene el criterio diferenciador en la transferencia de sensaciones, datos sensoriales u otros elementos del mundo sensible (82). En especial pone la autora buen cuidado en marcar la frontera con los discursos multisensoriales (caso, por ejemplo, de los multimedia que no parten de un registro y se traducen a los otros), distinción interesante en un campo en el que tanto y a veces con tan poca base se habla. El “objeto” (permitámonos nosotros que valga “texto”) sinestésico es en realidad un objeto diferente, pues, a la suma de los anteriores, por lo que el grado de iconicidad de la percepción puede perfectamente ser tanto facilitado como entorpecido. Este nuevo recordatorio es especialmente reseñable para todos los que profesionalmente nos dedicamos al estudio y docencia sobre el discurso y, en especial, sobre el impacto de las nuevas tecnologías en el mismo, superando inocentes presupuestos basados en el simple solapamiento de medios.

Tras un repaso de diversas clasificaciones de fenómenos de sinestesia, la autora hace algunas precisiones sobre el fenómeno en sí. En primer lugar, parece haber una cierta predisposición congénita a asociar determinadas sensaciones sonoras y visuales<sup>[1]</sup>. Pero junto a esta, señala la

autora la existencia de una predisposición cultural que asocia tanto colores como sonidos a determinados estados de ánimo[2]. No se escapará al lector entonces el abanico de posibilidades comunicativo-culturales que se abren al respecto.

Unas páginas más dedica la autora a la cuestión neurológica, mencionando el actual debate científico sobre el decrecimiento, o no, con el proceso madurativo, de la capacidad sinestésica en favor de otros procesos de memorización. Tampoco se olvida de un campo privilegiado de estudio: las minusvalías perceptivas, en las que, dependiendo de si son congénitas o adquiridas, se produce un fenómeno de simulación-memorización (caso de los que tuvieron la facultad) o bien de traducción-imaginación (individuos de deficiencia congénita). Desde esta perspectiva, se abren numerosas posibilidades en el campo de la realidad virtual, tanto en lo que concierne a la solución de la minusvalía, como en lo referente al campo de los simuladores. En cuanto al caso de la sinestesia inducida por fármacos de diversa acción, presenta resultados muy similares, (aunque quizá más intensos), a la percepción sinestésica espontánea de individuos aislados y objeto de estudio clínico.

Una consecuencia fundamental de esta panorámica es, no por esperable menos importante, la unidad no meramente sumativa de los sentidos en el proceso en la construcción mental de la realidad. Y de ello se deriva la necesidad de explicar el fenómeno, para lo que la autora recurre a las dos líneas maestras: la psicolingüística, en la que destacan Osgood y otros, y la neurológica, en la que la referencia inevitable es Cytowic. No obstante la disparidad de metodología investigadora que implican ambas líneas, encuentra la autora que la discrepancia es sólo aparente, localizando con brillantez los puntos comunes a ambas perspectivas, y señalando dos cuestiones que podrían dar mucho juego en investigaciones futuras: el fuerte

papel de lo lingüístico en el proceso sinestésico, y la probabilidad de que el núcleo del mismo esté situado en la “zona de ensamblaje” cerebro-mente.

Como continuación de ese esbozo que la autora había dedicado para clarificar la influencia de lo cultural y lo psíquico en la formación del mecanismo sinestésico, analiza la autora la aplicación a diferentes campos. No faltan, es claro, la metáfora sinestésica (con sus resbaladizas fronteras en la tradición retórica), así como el simbolismo fónico, desde la perspectiva antes mencionada, que en ningún caso ataca a la arbitrariedad del signo. De la misma forma, se abordan las representaciones sinestésicas (nuevamente deslindadas de la simple superposición de medios), tanto en lo que podría ser considerado como “traducción estética” como en lo que cabría clasificar como “síntesis estética”.

En el primero de los casos se aborda de forma privilegiada la relación entre la música y otras artes (el permanente caballo de batalla en la aplicación de las aproximaciones de estética comparada, y sobre el que ya hemos mencionado las aportaciones de Lèvi-Strauss (...o de Souriau), con una taxonomía de posibilidades muy sugerente. Respecto al segundo, realiza un hábil recorrido por la historia del texto espectacular, donde analiza el trasfondo conceptual de las más diversas propuestas (del teatro griego a las nacidas en la Bauhaus, pasando por la *Gesamtkunstwerk* wagneriana).

Todo el anterior constructo teórico-crítico aterriza, como es de esperar, en el impacto de la representación sinestésica aplicada al diseño de objetos. Quizá podríamos pensar en que en este momento se separan los caminos del teórico y del técnico, dado que ya el objeto no es sólo considerado en tanto que percibido, sino, y de forma importante, en tanto que usado. Sin embargo, este modesto reseñista sugiere que no olvidemos

que también puede estar sometido a un *design* sinestésico el texto en tanto que “objeto proyectado para comunicar”, cuestión que nos lleva automáticamente a la subsiguiente reflexión sobre las relaciones entre arte, comunicación e ideología. Una lectura de tal tipo deparará al semiólogo interesantes reflexiones recogiendo, *mutatis mutandis*, las reflexiones de nuestra profesora de *laurea* en diseño industrial.

Así nuestra autora rastrea los inicios del diseño industrial contemporáneo en el trabajo de los diseñadores japoneses, cuando empezaron a tener en cuenta las variables no visuales (especialmente las táctiles) en sus proyectos, a partir de su tradición filosófica<sup>[3]</sup>, tras lo que cita como hitos occidentales el *radical design* y el *design primario*, entre mediados de los sesenta y mediados de los setenta.

Establecida la estirpe histórica, aplica el aparato teórico anteriormente desarrollado para llevarnos hacia la generación de completitud o incongruencia informativa que puede provocarse en la inevitable fruición multisensorial del artefacto diseñado, así como la nada trivial diferencia entre multisensorialidad y sinestesia. Especial atención dedica en este momento a los efectos proxémicos (no lo olvidemos, considerados un sentido en algunas clasificaciones) del diseño y sus consecuencias, que la autora resuelve a través de una fina pero sencilla clasificación.

Si como lectores desde un punto de vista semiótico no hemos querido dejar de lado en ningún caso la existencia del diseño en el texto como artefacto, la autora dedica también atención al diseño de los objetos comunicativos, ya sea en forma de traducción estética (así, el anuncio televisivo de comida) o de síntesis estética (así, numerosos casos de multimedia). E incluso acierta notablemente cuando señala cómo puede ocurrir que un artefacto multisensorial puede llegar a ser anulador de la

sinestesia, provocando la existencia de un usuario pasivo del objeto (que entonces se convierte en no-comunicador, asunto en el que a todos nos resulta interesante pensar en pleno boom de la publicidad y la didáctica multimedia. De hecho, el correcto proyecto sinestésico resulta especialmente provechoso cuando, por algún motivo, es necesario tratar de anticipar alguna característica sensorial del producto.

Junto con los casos típicos, citados por la autora, del embalaje como ficción del producto, o de su presentación tras el escaparate, estima este humilde lector que cabe pensar en la recepción del conocimiento sobre un objeto (incluido el textual) en el forzosamente impedido mundo del aula, e incluso las consecuencias para revisar la práctica de estrategias de motivación didáctica que se alejen (cuando hablamos de aprendizaje significativo y no de modificación de conducta pura y dura, tan necesaria en determinadas circunstancias, por otra parte) del skinneriano terrón de azúcar, o del palo y la zanahoria.

Dado su afán teórico-práctico, explora Riccò algunos campos concretos de diseño de artefactos con una especial propensión sinestésica. Así, las circunstancias técnicas actuales, junto con sus propias características psicofísicas, hacen del sonido un componente de gran presencia en tales artefactos. Los indicadores, los iconos verbales (abstractos), los sintetizadores y reconocedores de voz desarrollan en este campo un papel fundamental, no sólo para los discapacitados visuales, sino para una mayor efectividad o manejabilidad por parte de quienes perciben correctamente imagen y sonido.

De la misma manera, refleja la autora el impacto que ha tenido el sintetizador en el mundo de la música, ejemplo en el que se lleva al máximo un posible divorcio entre el sonido y aspecto del instrumento y su ejecutante, con lo que se halla el diseñador en una encrucijada: restaurar o

no la coherencia sinestésica entre la identidad visual y el sonido, y muestra la autora la nada baladí cuestión de la manipulación de las sensaciones acústicas para las que se proyectan los automóviles, según gama. Otro campo que llamará la atención de la autora, y qué duda cabe que la de proyectistas y de analistas de la cultura, será la del sonido ambiental. Si de suyo siempre cada espacio ha tenido su caracterización sonora, el sonido grabado aplicado a los mismos complica la cuestión, desde la música ambiental al autoaislamiento del *walkman*, la espacialidad de la música ha ganado terreno a su temporalidad. Espacio y posiciones de escucha se han transformado, especialmente en lo concerniente al espectáculo.

Finalmente, nos encontramos con un capítulo para un final prospectivo: en la era del multimedia manejado informáticamente se ha abierto toda una serie de posibilidades (y, obviamente, riesgos). En primer lugar, queda obsoleto el estilo de proyectar atendiendo únicamente a lo que ofrece el proyecto a la vista. En segundo lugar, es necesario tener en cuenta que la consideración de la percepción cerebral, con sus mecanismos de evaluación de coherencia y de selección, hace más compleja la idea del proyecto, puesto que pueden darse dominios de un campo sobre otro (lo cual inutiliza el trabajo sobre el segundo) o generarse situaciones de incomodidad psicofísica, que generarán un rechazo hacia el objeto. Por tanto, la obtención de la sinergia hacia la finalidad de lo proyectado deberá ser una de las preocupaciones del proyectista o diseñador.

A esto se añade dos campos que la autora destaca casi como una preocupación personal: la creación de ambientes didácticos y (constructivamente) lúdicos para la infancia, dada la plasticidad de sus conexiones neuronales[4]. Otro campo de extraordinarias posibilidades es el del desarrollo de traductores para discapacitados sensoriales, a través de mecanismos *interface*.

A partir de todo lo anterior, la autora propone la creación de la “ciencia del proyecto sinestésico” como un campo de estudio en el que se ahonde en los interrogantes, presentes y futuros que la percepción sinestésica del objeto va suministrando.

No debería pasar por alto el lector la multitud de esquemas, cuadros sinópticos y presentación estructurada de referencias que responden a la intención de sistematizar lo que se expone en el texto, y que, lejos de ser un mero adorno, tienen la virtud de clarificar en numerosas ocasiones las definiciones y sus diferencias, así como mostrar, indirectamente, las limitaciones que, por diversos motivos, han presentado diversos autores en sus planteamientos psicológicos o de estética comparada.

Asimismo, esta obra da pie a múltiples extrapolaciones, y muy especialmente en el campo de la semiótica transdiscursiva, bien que ahí es donde entra en juego la responsabilidad del lector para abordarlas con el mismo rigor científico con el que la autora ha desarrollado los objetivos que se marcó. Por otra parte, factores como la interdisciplinariedad incomprendida, lo relativamente escaso de su difusión (la sucursal de Feltrinelli en Palermo tardó cerca de un mes en servir el ejemplar, editado hacía apenas un año, que he manejado), pueden contribuir a que quede relegado un texto pleno de sugerencias que podría dar lugar a diferentes debates teóricos tal como está, sin necesidad de tener que acudir a recensiones parciales y/o plagios, o a que alguien con mejores contactos editoriales descubra el Mediterráneo de lo ya dicho. La falta de prejuicios del texto, su frescura conceptual y un rigor intelectual encomiable hacen de este libro acreedor a una buena traducción a nuestra lengua, preferiblemente de forma no tardía y a través de una previa versión anglosajona.

Jesús Manuel Corriente Cordero

[1] A pesar de cuanto se ha escrito en contra, en especial apoyándose en la babel de los colores de las vocales, un análisis más detenido encuentra similitudes. Cfr., por ejemplo, Lévi-Strauss y su análisis del soneto de Rimbaud en *Mirar, escuchar, leer*.

[2] Cuestión que también toca la obra anteriormente citada en unas originales reflexiones sobre la ópera... con el pequeño detalle de que tal cuestión está ya presente en una obra, de 1947, del por entonces renombrado catedrático de la Sorbona y autoridad en estética, Etienne Souriau (*La correspondencia de las artes*)

[3] Aunque evidentemente partieron del pensamiento zen sobre la percepción, bien podría haberse dado el caso de una versión occidental de corte gestáltico, dado el común punto de llegada de ambos en el campos de la psicología de la percepción.

[4] Me atrevería a incluir en esta idea la presencia también de los actuales adolescentes, especialmente entrenados en un multimedia de puro entretenimiento, pero susceptibles de ser “recuperados” hacia opciones más constructivas desde el punto de vista del desarrollo personal.