

SILVIA ESPAÑOL

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Performances en la infancia: cuando el habla parece música, danza y poesía

Resumen

El foco de este trabajo es el modo de actuar de los adultos frente a los bebés, en un momento específico: cuando el bebé ronda el medio año de vida. En primer lugar, se argumenta que, en ese momento particular, la actuación adulta, generalmente concebida como Habla Dirigida al Bebé (Infant Directed Speech), es fundamentalmente una *performance* de sonido y movimiento que requiere ser contemplada al modo de las artes performativas. Se describen, entonces, análisis de sonido y movimiento de la actuación adulta dirigidas a bebés de alrededor de 6 meses, con las concepciones teóricas y las herramientas de análisis propios de la música y la danza. En segundo lugar, se exponen los rasgos de la Oralidad Primaria, en particular la trama de música, danza y poesía que constituyen su habla, se sugiere que el Habla Dirigida al Bebé puede considerarse un asombroso vestigio de Oralidad Primaria y se describe el campo de exploración que esta hipótesis abre.

SILVIA ESPAÑOL

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Performances in infancy: when speech seems music, dance and poetry

Abstract

The main focus of this work is the way in which adults interact with babies in a specific moment: when the baby is about 6 months old. Firstly, it is stated that at that particular time adult performance, generally conceived as Infant Directed Speech, is fundamentally a performance of sound and movement that requires to be contemplated in the way of the Performative Arts. Analysis of sound and movement in the performance of adults when addressing babies -that are approximately 6 months old- are therefore described here by using the theoretical conceptions and analytical tools that belong to the domains of Music and Dance. Secondly, the features of Primary Orality are described, particularly the thread formed by music, dance and poetry that constitutes its speech, suggesting that Infant Directed Speech may be considered an amazing vestige of Primary Orality. A field for exploration that rises from this hypothesis is described.

Desde hace algún tiempo en psicología se presta atención al modo particular en que los adultos hablan, se mueven y gesticulan cuando se dirigen a los bebés. Aunque tanto el habla como los gestos del adulto muestran modos propios de la cultura de origen, ellos no ocultan la existencia de rasgos comunes en el modo de comportarse de casi todos nosotros cuando nos acercamos a quienes transitan sus primeros dos años. Pero dos años son, en términos ontogenéticos, mucho tiempo. Los adultos parecen conocer intuitivamente esta verdad evolutiva por lo que las transformaciones que ocurren en el modo de dirigirse a los pequeños varían en tramos de meses. Hay un momento evolutivo particular, cuando el bebé ronda el medio año o poco más, en que el modo de actuar de los adultos adopta un matiz tan especial que parece requerir de las artes para su descripción y comprensión. Ese modo de actuar, específico de ese momento evolutivo, es el foco de este artículo. El reconocimiento de este “detalle evolutivo” es relativamente reciente, se puede trazar su recorrido en el pensamiento psicológico, señalar las formas actuales en que se piensa el fenómeno e incluso atisbar el modo en que en él se instancia el entramado naturaleza/cultura. También parece posible abrir el campo del pensamiento y seguir los ríos caudalosos que nos inducen a estudiarlo, y a reconocerlo, por primera vez creo, como uno de los escasos vestigios de Oralidad Primaria.

Me ocuparé primero de contar los pasos iniciales en el estudio de las peculiaridades de la actuación adulta frente a los bebés, lo cual implicará analizar un aspecto restringido de dicha actuación: el Habla Dirigida a los Bebés. A continuación, destacaré los componentes musicales que atraviesan el habla de los adultos cuando se dirigen a los pequeños lo que conducirá a delinear el concepto amplio, abarcador y profundo de Musicalidad Comunicativa. Un concepto que encuentra un puesto relevante en la explicación de nuestro pasado evolutivo y es capaz de establecer un hilo delgado, sutil, entre el ser humano moderno y otras especies del género Homo. A partir de ahí comenzaré a argumentar a favor de una contemplación “al modo de las artes” del detalle evolutivo en cuestión: más que habla, en sentido estrecho, será poesía, música y danza lo que encontraremos. En otras palabras, pura performance. Finalmente, expondré la hipótesis de que estas performances son asombrosos vestigios de la oralidad primaria, y que reconocerlas como tales puede abrir nuevas vías para su exploración.

I

EL Habla Dirigida a Bebés

El primer paso hacia el estudio del detalle evolutivo en cuestión se dio cuando los psicólogos observaron que el habla del adulto cuando se dirige a bebés se altera de un modo notable y regular. El estudio del Habla Dirigida a Bebés (en adelante HDB) se convirtió en foco de investigación hacia los años 80. Probablemente, el “giro lingüístico” en ciencias sociales posibilitó su reconocimiento como un genuino tópico de estudio: parece razonable suponer que, en un sentido general, el predominio del lenguaje como objeto de pensamiento en diversas disciplinas haya sustentado la emergencia del HDB como un objeto digno de ser pensado. Sin embargo, creo que su condición de posibilidad teórica radica específicamente en la repercusión de los estudios de pragmática en la psicología del desarrollo de esos años.

A principios de la década de los 60, Austin sugirió que en todo Acto de Habla se realizan sincrónicamente 3 actos: un acto perlocutivo (el efecto en el receptor), uno ilocutivo (la intención del emisor) y uno locutivo (la emisión lingüística propiamente dicha) (Austin, 1962). En la siguiente década, Bates desarrolló la idea de que los componentes perlocutivos, ilocutivos y locutivos -sincrónicos en todo acto de habla adulto- podían presentarse secuencialmente en el desarrollo ontogenético (Bates, 1976). Lo cual condujo a que se prestara atención a los efectos perlocutivos, los primeros en aparecer, de las acciones del bebé, así como a la emergencia de la comunicación intencional preverbal. Ambos se transformaron en temas centrales de los estudios en psicología del desarrollo. Acompañó a este movimiento el reconocimiento de que la forma narrativa precede, con creces, a la capacidad de generar complejas oraciones gramaticales organizadas en episodios: el impulso a narrar se manifiesta temprano en los niños quienes con pocas palabras y gestos narran simples acontecimientos cotidianos (Nelson, 1989; Bruner, 1990). Los tres fenómenos nombrados -la perlocución, la comunicación intencionada y la forma narrativa- suponen un foco de observación: la acción del bebé. Se refieren a rasgos o hechos que emergen desde la acción del bebé. Sin embargo, creo que la idea de que los actos perlocutivos, ilocutivos y locutivos se presentan secuencialmente en el desarrollo ontogenético fue responsable directa de que cambiara también el modo de ver las acciones de los adultos frente a los bebés y de que el HDB se vislumbrara como un acto interesante. Visto que no hay que esperar a la emergencia de la conducta verbal (la locución) para que las conductas del bebé tengan efectos perlocutivos sobre el adulto, es dable suponer que las acciones del adulto pueden también tener efectos perlocutivos en el bebé. Y más aún aquellas acciones que (como se verá en

breve) se transforman ostensiblemente, aunque de manera no consciente ni voluntaria, cuando el adulto se dirige a él. Así, aunque la locución en sí misma (sus componentes sintáctico-semánticos) no pueda ser interpretada por el destinatario, parece razonable pensar que las particularidades del HDB puedan tener efectos en su destinatario.

El espacio teórico preciso para que el HDB se vislumbrara como un fenómeno de interés se completó con los estudios de las últimas décadas sobre las precoces capacidades de percepción/acción del bebé: sólo es posible pensar en los efectos de las transformaciones que los adultos introducen en su modo de hablar si suponemos que el destinatario de estos cambios es capaz de percibirlos. El bebé, tal como lo concebían William James, Jean Piaget, Sigmund Freud y en algunos aspectos también Lev Vygotski no es un destinatario posible de estas transformaciones del habla: si sus capacidades de discriminación y categorización perceptuales son nulas (es ciego y sordo al nacer), si se orienta hacia sí mismo, es solipsista o egocéntrico, si no cuenta con habilidades o tendencias sociales, entonces, las transformaciones del lenguaje de los adultos o bien pasan desapercibidas o bien son “tonteras de madre”. Pero si el bebé se orienta y es atraído por las personas desde el inicio, si desde los últimos meses de vida in útero percibe el sonido del lenguaje, si en cuanto nace lo prefiere a otros estímulos sonoros, si es capaz de reconocer su lengua materna y diferenciarla de otras, entonces sí, es posible suponer que las transformaciones del habla de los adultos cuando se dirigen a los pequeños (es decir, del HDB están sustentadas por motivos profundos y radicales.

La imagen del recién nacido y del bebé de pocos meses cambió mucho en nuestra época. Estudios de laboratorio de las últimas décadas indican la existencia de preferencias estimulares en el neonato hacia parámetros que definen la voz y el rostro humano, así como precoces capacidades de interacción social. En relación con el lenguaje, son muchos los datos que sugieren que los bebés están biológicamente presintonizados y dispuestos para procesar los sonidos del habla: prefieren estímulos de la longitud y frecuencia de onda que caracterizan la voz humana y específicamente prefieren la voz materna a otras (más aún cuando ésta se modifica de forma que se hace corresponder a las características del input que han percibido en los últimos tres meses de vida intrauterina), distinguen y prefieren su lengua materna a partir de rasgos muy globales como la prosodia o las cualidades rítmicas del habla (Fifer y Moon; Gibson y Spelke; Hepper, Scott y Shahidullah citados en Rivière y Sotillo, 1999; Bremner y Fogel, 2004; Karmiloff y Karmiloff-Smith, 2001). Las capacidades y preferencias halladas en el laboratorio muestran que el bebé está desde el inicio orientado hacia sus congéneres y hacia el lenguaje humano. Es, podríamos decir, un buen receptor pero también un buen buscador de personas que hablan (aunque no sepa ni qué es una persona ni qué

es habla); y, a no ser que ocurra algo por fuera de lo ordinario, las encontrará en reiteradas ocasiones. Ellas le ofrecerán un habla diferente, especial para él. Un habla cuyas transformaciones están sustentadas por motivos profundos y radicales vinculados con la necesidad de un cuidado global del bebé que trasciende las necesidades particulares biológicas comúnmente aceptadas (como la alimentación o la protección frente agresiones) y se extiende hacia el cuidado social y el amor, con las cuales las primeras a veces se entremezclan (como en el amamantamiento). Un habla transformada por motivos profundos vinculados con la necesidad de un cuidado global que sitúa al cuidado social, al amor y al amamantamiento, al murmullo materno, al juego vocal, al habla y a la alegría compartida en una misma mezcla de actividad-corpórea-sensual-sentimental-cognitiva necesaria para el desarrollo de la vida.

En general, el HDB, comparado con el habla cotidiana entre adultos, presenta un tono de voz más agudo, mayores variaciones tonales y pausas más largas. Es un habla más rítmica, con frases cortas y bien segmentadas. Los adultos modifican también aspectos articulatorios, fonológicos (exageran o hiperarticulan vocales) y sintácticos del habla, sin embargo estos ajustes lingüísticos se vuelven prominentes en momentos más avanzados del desarrollo, cuando consideran que el bebé ya comenzó a hablar (Fernald, citado en Papoušek, M., 1996). Lo cual deja en evidencia una cuestión importante: el HDB no es una forma fija de habla sino un comportamiento flexible que va cambiando y acomodándose al desarrollo del niño durante sus primeros dos años de vida. Y lo que más me interesa: presenta rasgos idiosincrásicos al inicio de la vida del bebé.

Probablemente, los primeros meses de vida sean el momento en que más lejos de aquello que normalmente concebimos como lenguaje está un ser humano. Es un momento en el que no hay nombres para los objetos, ni siquiera objetos distinguibles que alguna vez puedan tener nombre, tampoco hay verbos que indiquen acciones ni frases que aludan a hechos en el mundo. No hay hechos en el mundo, en tanto implican un análisis del mundo. Sin embargo, el adulto le habla al bebé y su habla tiene sentido. Aquello a lo que sólo el lenguaje puede referirse (hechos en el mundo referidos mediante proposiciones o estructuras predicativas) no es asequible para un ser humano de pocos meses. Pero sí lo es el sonido del lenguaje. Donde nosotros escuchamos “(mirá, mirá) el gato está sobre el felpudo”, una corriente sonora segmentada en unidades sintácticas con contenidos semánticos y referencia al mundo, él recibe un flujo continuo de sonido (parecido al que percibimos cuando escuchamos un idioma desconocido) en el que, como veremos enseguida, el contorno melódico es uno de sus rasgos más salientes. Y si se trata de un caso de HDB, y no una frase casual oída al pasar, seguramente el bebé recibirá repeticiones de esa misma frase con variaciones que recaerán en gran

medida en el ritmo, el tono y/o la intensidad del sonido. Podrá entonces percibir mejor aquello de lo que está hecho el HDB: del moldeado del sonido y del silencio del habla. He exagerado el fenómeno para describirlo, porque ciertamente ahí mismo, en las primeras frases que va recibiendo el bebé hay algo al servicio de la referencia y la conformación de contenidos semánticos vinculados a algunos movimientos y acciones básicas, a los objetos cercanos al bebé, a su cuerpo, al adulto que está con él, e incluso a algunas localizaciones espaciales. Volveré sobre este tema al final. Ahora me interesa destacar las cualidades del sonido del HDB y algunos de sus cambios durante los primeros dos años de vida.

Durante los primeros meses, las emisiones maternas tienden a realizarse con una voz aguda, suave y entrecortada; son cortas y repetitivas, con pausas claras. La altura de la voz varía a la manera de contornos melódicos claramente distinguibles y controlados, y los acentos regulares establecen un ritmo estable que calma y tranquiliza. De la tranquilidad suave que arrulla durante las primeras semanas, el habla materna se desliza hacia el juego mutuo cada vez más animado: hacia los 5 meses, los bebés responden enérgicamente a las bromas y rutinas estructuradas donde hay una concentración hacia un punto culminante. De ahí que la mayor parte de las madres proporcionen con entusiasmo juegos dramáticos y emocionantes de generación de expectativas y mantenimiento de la tensión con resoluciones, a veces sorprendidas. La voz sigue siendo aguda, pero las emisiones se hacen más largas, con pausas más marcadas entre ellas y con mayor variedad de contornos melódicos, ritmos y contrastes dinámicos (Miall y Dissanayake, 2003).

Como indican los trabajos de Metchill Papoušek (1996) y Ann Fernald (1989) el HDB es una herramienta privilegiada para la regulación de los estados atencionales y emocionales. Al inicio del inicio de la vida, el HDB sirve para atraer y mantener la atención del bebé, fundamentalmente brinda un estímulo al cual responder; pero al poco tiempo se transforma en un buen instrumento para regular el estado emocional y la conducta del bebé: los padres tienden a usar un conjunto de cinco o seis prototipos melódicos que varían incrementando o disminuyendo la excitación y la tensión o realizando variaciones en un alto nivel de excitación. Los contornos melódicos toman la forma de contornos simples unidireccionales (ascendentes, descendentes y llanos) o contornos bidireccionales (con forma de campana y de U). La forma y la función del habla se vinculan: los padres usan contornos ascendentes para llamar la atención del bebé o para darle turno en un diálogo y contornos descendentes ante la sobreexcitación o para finalizar el diálogo. Los contornos bidireccionales en forma extendida prevalecen cuando quieren reforzar o aprobar alguna acción; al revés, los contornos bidireccionales se tornan más breves cuando desean poner fin a una conducta. En palabras de Fernald

(1989), en estas circunstancias, “la melodía es el mensaje”. La melodía lleva las intenciones del hablante y los bebés perciben sus mensajes categoriales básicos: aceptación, prohibición, incitación, alivio.

Durante la segunda mitad del primer año de vida, los rasgos prototípicos de los primeros meses menguan: el bebé encuentra el estímulo de la exploración de un mundo más grande, su entorno circundante, y la interacción madre-bebé comienza a contener más contenido (léxico) de referencia y a sonar más parecida a la conversación adulta (Miall y Disssanayake, 2003). Cuando el niño ronda el año de edad, el habla de los padres es menos musical de lo que era cuando el bebé tenía pocos meses. El niño está ocupado en la importante labor de segmentar cadenas de sonido y adquirir un vocabulario y una gramática propios de la lengua materna, y los padres lo siguen en su desarrollo modificando de tal modo su HDB que favorecen la adquisición de aspectos semánticos y sintácticos: usan un tono más alto cuando introducen una palabra nueva y suelen situarla al final de la frase; la exageración de la prosodia parece facilitar la división en secciones de la corriente fónica y la adquisición de aspectos de la estructura sintáctica; realizan, por ejemplo, pausas muy marcadas al final de las oraciones apoyando la distinción de unidades oracionales (Fernald y Mazzie, citados en Papoušek, M. 1996).

Si bien hacia el año de edad se acentúa el andamiaje para la adquisición de los componentes sintácticos y semánticos eso no significa que la labor de facilitación para la adquisición de habilidades lingüísticas a través del HDB empiece en ese momento. Al contrario, comienza desde el inicio de la vida junto con la función reguladora del estado atencional, emocional y del nivel de excitación del bebé. Lo cual muestra que, en el “saber hacer” de los padres -en la “Parentalidad Intuitiva” como la nombra Hannus Papoušek (1996)- no hay una separación rígida entre aspectos cognitivos y aspectos sentimentales-emocionales; en realidad, no hay separación ni distinción alguna.

Un caso de andamiaje desde los primeros meses de vida para la adquisición de habilidades lingüísticas, descrito con bastante detalle, es el camino hacia la vocalización, inherente al lenguaje oral (y también al canto). De acuerdo con Hannus Papoušek (1996), el recién nacido llega al mundo con una capacidad plenamente desarrollada para el llanto; un patrón preprogramado que incluye una expiración prolongada. Pero los sonidos del lenguaje han de ser aprendidos. Los padres ofrecen modelos de sonidos vocales, estimulan su imitación y ajustan sus intervenciones al nivel del niño en su progresiva vocalización hacia al menos tres niveles de maestría vocal preverbal. El primer nivel se logra cuando los primeros sonidos que el bebé vocaliza sobre su ritmo respiratorio fijo se desarrollan hacia sonidos más prolongados y eufónicos alrededor de las ocho semanas, es decir, cuando el bebé puede ir alargando los sonidos para modular “melodías”. Los padres intuitivamente

guían la vocalización del bebé hacia modulaciones melódicas desplegando en el HDB modelos melódicos prominentes; usan preferiblemente emisiones de una sílaba, a menudo sin información lingüística alguna, tales como interjecciones, llamadas y sonidos imitativos y tienden a prolongar los segmentos vocálicos de esas emisiones y a usarlos para expandir la modulación melódica. El segundo nivel de maestría vocal concierne a la producción de consonantes y a la segmentación del torrente vocal en sílabas. Los padres intuitivamente andamian su desarrollo al incrementar la estimulación con juegos rítmicos combinándolos con melodías sencillas. Cuando el bebé tiene alrededor de cinco meses, los padres tienden a reemplazar parte de sus melodías por otra estimulación musical que sirve de modelo para el balbuceo canónico repetitivo: estimulan a sus hijos con secuencias de sílabas repetidas caracterizadas por una secuenciación rítmica de fonación y melodía superpuesta. La producción de sílabas canónicas parece indicar que es tiempo (recién ahora) de una nueva intervención concerniente a la función declarativa de los símbolos vocales y a la adquisición de palabras. Mientras que antes intuitivamente soportaban exclusivamente los aspectos procedimentales del habla, ahora inmediatamente toman las sílabas canónicas como protopalabras potenciales, atribuyéndoles significado. Cuando empiezan a decir sus primeras palabras diferenciadas, los padres comienzan a usar más frecuentemente explicaciones racionales e instrucciones.

En síntesis, el moldeado del habla -la exageración de contornos melódicos, el alargamiento de las vocales, la elevación del tono, la marcación rítmica, la repetición silábica, la acentuación de las palabras, la modificación de la duración de las pausas, etc.- parece cumplir, en principio, y al unísono, dos funciones primordiales: por un lado, regular la atención, el estado emocional y el nivel de excitación del bebé y, por otro, facilitar la adquisición del lenguaje. Y tal moldeado del habla varía acompañando el desarrollo del niño.

II

La Musicalidad del Habla Dirigida al Bebé

Metchill Papoušek (1996) señala que el HDB, además de andamian la adquisición del lenguaje, es una fuente relevante y oculta de estimulación musical: la voz humana ofrece una rica fuente para variar melodías en término de tempo y ritmo, duración, pausas, alturas, intervalos y acentos. Como señalé antes, los adultos elevan la altura promedio de su voz, en realidad expanden la tesitura del habla de siete semitonos a dos octavas. Los contornos melódicos también se expanden a un promedio de siete semitonos por emisión. Aunque los padres suelen repetir contornos melódicos prototípicos,

su reiteración no es monótona ni resulta aburrida para el bebé: como una interminable variación sobre unos pocos temas en música, los contornos melódicos varían constantemente en formas que recuerdan los principios de organización morfológica de la música, de variación y reiteración, de aumento, disminución de la excitación y la tensión. Sin embargo, resalta Papoušek, el HDB no semeja melodías de canciones con notas bien discernibles, se trata más bien de contornos de altura no discretas, de variaciones de altura continua o glissandos.

En este sentido, el HDB se asemeja al sistema que Steven Mithen (2006) describe como el sistema originario de comunicación del género Homo. En pocas palabras, (una síntesis más exhaustiva de su teoría puede encontrarse en Español, 2008a) Mithen sugiere que, como consecuencia de la bipedestación, las secuencias de movimientos y las vocalizaciones pudieron empezar a exagerarse, a repetirse con múltiples variaciones expresivas. Nuestros antecesores no lingüísticos usaron entonces variedades de movimientos similares, al realizar actividades comunales (como la carnicería de cadáveres o el compartir la comida) o en las mímicas de tales actividades, e incorporaron matices de intenciones y de significados en una unidad holística básica de comportamiento. Se tuvo entonces un medio de expresión y comunicación pero también patterns de movimiento, pura danza. Fue el comienzo del sistema Hmmm (por holístico, manipulativo, multimodal, mimético y musical), un sistema de comunicación compuesto por varias señales holísticas, donde cada emisión es un mensaje en sí mismo. En él no hubo una organización de unidades discretas como en el lenguaje. No hubo nada semejante a palabras o morfemas, ni variaciones bruscas de sentido en función del orden de las palabras en las frases. No hubo unidades discretas factibles de entrar en diversas combinaciones que multiplicaran los significados posibles de ser expresados (como ocurre en “me baño en el río” - “me río en el baño” o “la tormenta se avecina” - “la vecina se atormenta”). Pero hubo frases. Unidades holísticas, indivisibles, de sonidos, movimientos y acciones desplegándose en el tiempo. Unidades indivisibles que se aprendían, se emitían y se entendían como todos indivisos. El sistema contuvo, por tanto, un número limitado de mensajes. Pero con ellos se podían hacer muchas cosas, como pedir, advertir, imponer, saludar, confortar, amenazar, apaciguar.

El Hmmm se inició hace unos 1,8 millones de años con el Homo Ergaster, se desarrolló en las otras especies Homo tempranas, llegó a su máximo despliegue en el Homo Neandertal y en el Homo Sapiens, a medida que emergieron unidades discretas factibles de ser combinadas en sistemas jerárquicos, se separó en música y lenguaje. Hoy, dice Mithen, cuesta imaginarnos la existencia de un sistema de comunicación compuesto por unidades holísticas de sonidos y movimientos porque hemos perdido el lenguaje cor-

poral. Sin embargo, tenemos algún tipo de experiencia vinculada. El HDB es para él la cosa más cercana al Hmmm que conservamos en la actualidad (otro remanente lo constituyen los gestos espontáneos con que el hombre moderno acompaña al habla); como el Homo Ergaster y el Homo Neandertal hoy cantamos y hablamos a los bebés para hacerlos sonreír, mover, dormir, para confortarlos.

En esencia, dice Mithen, el HDB consiste en exagerar notoriamente los rasgos prosódicos (melódicos y rítmicos) inherentes al habla, de modo tal que nuestras oraciones adoptan un modo musical. Y a tales exageraciones los bebés responden ostensiblemente porque cuentan con precoces capacidades perceptuales que les permiten diferenciar y procesar rasgos fundamentales y patterns globales de la estimulación musical. Por ejemplo, desde los primeros meses de vida, discriminan pequeñas diferencias en la frecuencia, en la amplitud y en el espectro armónico; son capaces de diferenciar sonidos en términos de la duración, de la longitud de las pausas, del tempo y de la regulación temporal relativa en las secuencias rítmicas; y sobre la base de atributos de altura, sonoridad y timbre son capaces de estructurar la estimulación que reciben en patterns globales coherentes provenientes de distintas fuentes. Son capaces también, de diferenciar los cinco o seis contornos prototípicos del HDB y de responder a sus mensajes categoriales inherentes (Papoušek, M., 1996; Fassbender, 1996; Trehub, 2003).

Durante los primeros meses de vida del bebé, es factible que todos los rasgos del Hmmm se encuentren en la estimulación que le ofrece el adulto. La semejanza disminuye al año de edad cuando los niños empiezan a segmentar sonidos y los padres ajustan sus actividades al desarrollo del niño para andamiar el proceso de adquisición del lenguaje. El desarrollo ontogenético parece espejar el proceso filogenético de separación del Hmmm en música y lenguaje (Mithen, 2006).

La diferencia esencial entre el sistema Hmmm y ambos, el lenguaje y la música, radica en el rasgo holístico, por ende no sintáctico, del primero. Tanto el lenguaje como la música son sistemas susceptibles de descripciones sintácticas; para ambos la psicología ha encontrado formulaciones representacionales plausibles de instanciarse en la mente/cerebro de los humanos (baste recordar la propuesta de la gramática generativa de Chomsky y la descripción de la estructura musical en términos computacionales apelando a gramáticas, reglas y representaciones de Lerdahl y Jackendoff (1983). El Hmmm no tolera tales descripciones pero, sin embargo, es esencialmente musical. Su musicalidad, manifiesta en modulaciones y exageraciones vocálicas, contornos melódicos, variaciones de intensidad, juegos dinámicos y patrones rítmicos no implica necesariamente música. Por el contrario, la música, siguiendo a Merker (2002), requiere que alguna de las dimensiones

sobre las que tiene lugar (fundamentalmente la altura del sonido y el tiempo) sea discreta; es decir, que alguna de sus dimensiones constituya un sistema de pocos elementos susceptibles de ser combinados de (cuasi) infinitas formas.

De la misma manera, aunque se adjetive al HDB como musical, y aunque se sostenga que el bebé responde a atributos musicales, no se considera sinónimo de música ni al HDB, ni a la interacción entre adulto y bebé. Más bien, suele indicarse que los rasgos del HDB son universales o que poseen pocas diferencias interculturales (a pesar de las obvias diferencias lexicales y gramaticales entre las lenguas), en contraste con la indudable condición cultural de la música.

El HDB puede entenderse como un caso de lo que Malloch (1999/2000) denomina Musicalidad Comunicativa: la habilidad para movernos simpatéticamente con otro, esencial para la comunicación humana. Y aquí movimiento tiene un sentido amplio que atañe también al movimiento sonoro implicado en los contornos melódicos o en los cambios tímbricos y rítmicos. Se trata de nuestra habilidad esencial para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro.

El concepto de Musicalidad Comunicativa -en tanto refiere a fenómenos interactivos, corpóreos, organizados temporalmente (y con rasgos melódicos y/o tímbricos) de amplia extensión, relacionados con, pero más amplios que la música propiamente dicha- es un buen candidato a englobar la multiplicidad de datos, descripciones e intuiciones acerca de las cualidades musicales y acerca de las experiencias de comunión, intersubjetividad o comunicación que ocurren entre adultos y bebés. Creo que esta es la idea de Shifres (2007) quien indica, además, que el concepto nos permite distinguir entre rasgos de especie y rasgos culturales. La Musicalidad Comunicativa es, en primera instancia, una habilidad para congeniar con los otros, propia de nuestra especie que presenta, teóricamente, poca variación cultural. La música, en cambio, es un rasgo no sólo propio sino exclusivo de nuestra especie que está signado por diferencias culturales. La condición de ser específica de la especie y a la par estar culturalmente mediada define tanto a la música como al lenguaje. Lo cual nos permite pensar a la música como una “función crítica de humanización”. Ángel Rivière (2003a, 2003b) define a las “funciones críticas de humanización” como aquellas funciones mentales que no están determinadas sino permitidas por el genoma; que implican el formateo cultural de funciones definidas por el genoma; y que sólo se dan en contextos de crianza y no requieren de aprendizaje declarativo. Las describe como sirenas o centauros porque son un punto de unión entre biología y cultura. El niño incorpora artificios culturales pero su mente ha sido preparada biológicamente para ello. La música, como el lenguaje, cumple con esta definición. Por otro lado, vale destacar que el concepto de Musicalidad Comunicativa es compatible

con la hipótesis de Mithen (2006) de la musicalidad como rasgo del género Homo (Ergaster, Neandertal, etc.) y la música como artificio cultural propio del Homo Sapiens. Finalmente, permite también reubicar la música, vincularla con su matriz de origen, porque visto desde esta perspectiva, la música constituye una de las tantas actividades en las que la Musicalidad Comunicativa se manifiesta. La danza, el relatar historias, las ceremonias rituales, los comportamientos de trabajo cooperativo y las conductas amatorias, son, probablemente otras (Shifres, 2007). El HDB es seguramente una de sus manifestaciones más primarias.

Las dimensiones constitutivas de la Musicalidad Comunicativa son el pulso, la calidad y la narrativa. Con algunas modificaciones o ampliaciones del planteo original de Malloch, estas dimensiones pueden vehicular los datos, descripciones e intuiciones provistos en los últimos años sobre los rasgos musicales que conforman las interacciones tempranas adulto-bebé.

El pulso refiere a la recurrencia temporalmente regular de los eventos en la interacción. Y tiene una función primordial, primigenia, primitiva (la adjetivación no es excesiva en este caso): al tornar posible que se compartan patrones temporales, permite la participación conjunta. Es lo que hace que nuestras interacciones sean armónicas y no espasmódicas, inconexas o destartaladas, que la interacción entre el adulto y el bebé se asemeje a una danza interactiva (Stern, 1985) de una organización temporal tan sutil que se si se modifica artificialmente (una demora de unos pocos segundos en la recepción de la conducta del otro) produce inmediatamente malestar y desconcierto (Murray y Trevarthen, 1985). La fluidez de la interacción se forja sobre la dimensión temporal del pulso. Y también del ritmo. El análisis de las vocalizaciones entre bebés de dos meses (y más grandes) y sus padres, realizado por Malloch, muestra que desde esta edad tan temprana los humanos podemos compartir patrones rítmicos, es decir, modos regulares de organización temporal de los eventos. Como puede observarse, el tratamiento de esta dimensión, como de las siguientes, trasciende los rasgos del HDB e incluye el interjuego con las conductas del bebé.

La calidad da cuenta de los contornos melódicos y tímbricos de la vocalización. Los análisis presentados por Malloch muestran que adulto (y bebé) imitan las cualidades tímbricas de sus vocalizaciones (caracterizadas por los atributos de nitidez, expansión y rugosidad) a lo largo de la interacción y desarrollan un juego tímbrico en el que parecen entenderse en una especie de contrapunto tímbrico (Shifres, 2008). Puede incluirse en esta dimensión las observaciones de Metchill Papoušek (1996), previamente comentadas, acerca de los contornos melódicos del HDB. Es importante resaltar que Malloch considera que la calidad de los contornos melódicos tiene su equivalente en la forma y la velocidad de los gestos corporales.

La Narrativa combina pulso y calidad; refiere a la construcción de eventos organizados en un pulso y con valores de calidad que delimitan unidades temporales que abarcan un rango que va de unas décimas de segundo a varios minutos. De acuerdo con Malloch, se trata de una creación conjunta: hacia los 4 meses el bebé puede participar con sus vocalizaciones en la estructura formal temporal de la interacción. La organización de la actividad compartida permite que ambos miembros de la diada construyan juntos su sentido del tiempo. La misma idea de unidades narrativas se encuentra en Stern (1985 y 2000) y en Trevarthen (1999/2000).

En tanto el HDB tiene bajo sus pies (o hunde sus raíces) en la Musicalidad Comunicativa deja translucir nuestra habilidad esencial para congeniar con el ritmo y el contorno del gesto motor y sonoro del otro. Mitchell Papoušek (1996) utiliza otra expresión para referirse al universo compartido, al hacer y a la experiencia conjunta de la diada. Desde muy temprano, dice, adultos y bebés comparten un “alfabeto prelingüístico” de elementos musicales: el HDB y las vocalizaciones del bebé tienen elementos musicales comunes, como el tono y la melodía, los patterns temporales y el ritmo, los acentos, el timbre y la armonía; y rápidamente se vuelven los primeros medios para la comunicación recíproca, la imitación vocal pre-verbal y los juegos de intercambio vocálico. La metáfora, sin embargo, chirría con la línea de argumentación que estamos siguiendo. Por un lado, porque un “alfabeto prelingüístico” induce a pensar en unidades discretas y la idea que he reseñado es justamente que previo a las unidades discretas (que componen el lenguaje o la música) existen unidades holísticas de significado. Por otro, porque el alfabeto es el conjunto ordenado de las letras de un idioma y las letras son signos gráficos de un sistema particular de escritura. Y en todo momento hemos estado hablando de habla, no de escritura. Hemos dado por sentado que el Habla Dirigida al Bebé, mejor dicho las Performances Dirigidas al Bebé, no distinguen entre adultos alfabetizados o no. En el sentido más importante es así, de no serlo no habría modo de enlazar nuestro hacer con el modo de comportarse del Homo Neandertal o del Homo Ergaster, ni habría modo de sustentar su homogeneidad a través de diferentes culturas (con sistemas alfabéticos o ideográficos de escrituras o plenamente ágrafas). Es posible que en un sentido interesante no sea tan así pero no estoy en condiciones de entrar en esta cuestión. Por ahora me conformo con resaltar que la búsqueda de los antecedentes o de los orígenes de algo no tiene por qué orientarse a buscar las unidades más pequeñas que lo componen (hasta llegar al átomo), podemos también operar al revés y ver como el detalle, la unidad, se segrega de una totalidad menos compleja. En especial en el sonido del lenguaje y en los movimientos que lo acompañan que pueden albergar diferentes niveles de significado.

III

Las Artes y el Habla Dirigida al Bebé

La Poética

Hacia la mitad del primer año de vida del bebé, no sólo el HDB tiene rasgos musicales particulares sino que, como indican Trevarthen y Reddy (2007), también los bebés exhiben un talento creciente en la Musicalidad Comunicativa. Las melodías rítmicas los atraen, responden a los cambios de pulso, intensidad, tono y timbre, les llama la atención las rimas de vocales que marcan los puntos culminantes y las conclusiones de las frases. Los padres usan canciones, canturreos y tarareos para entretenerlos, distraerlos o calmarlos, para regular su estado de excitación.

En tales circunstancias, el HDB resulta un recurso privilegiado para el despliegue de los primeros modos diádicos de contacto psicológico -o experiencias de intersubjetividad primaria. Esos estados de interacción diádicos cargados de habla y canto materno son probablemente el acontecer más nítido en la vida humana del lenguaje sin función referencial. Un modo de usar el lenguaje fácilmente producido por el adulto y alimentado, incentivado, por la respuesta gozosa del bebé que intensifica el placer del adulto por su propia actuación. Como comenté en el punto anterior, en este momento el HDB tiene rasgos muy particulares. Tal vez ellos se deban a que cuando la función referencial decae (o no está) la función poética parece emerger o estar a disposición del sujeto. Cuando le indicamos a alguien que “el gato está en el felpudo” nuestras palabras refieren, “dejan ver”, un hecho en el mundo: un gato en el felpudo. La función referencial prima. En la poesía, sin embargo, las palabras se vuelven sobre sí mismas, y su plenitud sensible y sensual devuelve al lenguaje una densidad comparable a la de la piedra esculpida; lo tornan objeto. Ciertamente en la poesía hay fusión del sentido y del sonido como fusión del sentido y las imágenes que despiertan las palabras. Algo imposible de ser percibido por el bebé. Sin embargo el HDB, al no privilegiar la función referencial, (las madres no están constreñidas por tener que transmitir información precisa, compleja, con sofisticadas estructuras gramaticales ni pretenden que los bebés entiendan la totalidad del contenido semántico-referencial de sus enunciados), puede volverse sobre sí misma con facilidad, o lo que es lo mismo, al no estar principalmente orientada ni constreñida a transmitir información referencial compleja, la forma del habla puede pasar a primer plano.

De acuerdo con Miall y Dissanayake (2003), a pesar de la simpleza tanto

de sus contenidos semánticos como de su elaboración sintáctica, en el HDB -desde las 6 semanas hasta aproximadamente los 6 meses- pueden identificarse rasgos poéticos que sirven para crear y mantener el estado de mutualidad (o intersubjetividad primaria) en la díada. Las frases tienen una estructura temporal descriptible, se organizan en episodios con un principio claro o introducción y finales a veces con estribillos o coda y pausas marcadas. Aunque una secuencia de episodios pueda mostrar una variedad de ritmos, y aunque dentro de un episodio pueda variarse el énfasis, el vigor y la amplitud, cada episodio tiende a sostener su propio ritmo. Las madres utilizan recursos poéticos dinámicos como pausas y cambios y exageraciones de la amplitud: fuerte y débil, rápido y lento. El habla presenta fuertes acentos que proporcionan un ritmo que podría ser poco natural en el discurso cotidiano. El uso de palabras cortas (de una o dos sílabas) y frases breves que se repiten anima un metro regulador repetitivo (es decir, el enunciado se organiza en una estructura métrica que lo regula) alrededor del cual se elaboran variaciones melódicas, dinámicas y rítmicas. Las emisiones tienden a organizarse alrededor de líneas de una duración de 3 a 4 segundos, lo cual es una característica compartida con las líneas del verso, pero que es típica también de la poesía oral, de la música, del habla adulta y de las vocalizaciones infantiles preverbales. Asimismo, muchos episodios son variaciones de sonidos y movimientos sobre un “tema”. Otros dispositivos poéticos usuales son el paralelismo, la hipérbole (de la expresión facial o en contornos vocálicos exageradamente ondulantes, con movimientos de alturas por grados o glissandos bien controlados y diferenciados, de duración y extensión regular), la aliteración y la asonancia (que es inevitable con palabras repetidas y frases pero que también ocurre más allá de ellas) y la rima o correspondencia vocal.

Si bien algunos de los recursos poéticos identificados son novedosos otros son los mismos que describimos como Musicalidad Comunicativa. No es extraño, en este marco teórico, tanto la música como la poesía son concebidas como manifestaciones de la Musicalidad Comunicativa. Son artes temporales que, en este sentido, comparten tal vez más que lo que las diferencia. Dissanayake, en diversos trabajos (Dissanayake, 2000a; Miall y Dissanayake, 2003 y Dissanayake, 2008) apuntan una idea semejante: la poética del HDB (en realidad del Babytalk como comentaré enseguida) merece considerarse como una fase fundacional de las artes temporales, como el lenguaje literario, la música y la danza que creamos y experimentamos como adultos.

Aunque Miall y Dissanayake analizan el habla adulta no usan el término HDB sino que acuñan la expresión Babytalk (que escrito así, como una sola palabra, no encuentran en el diccionario inglés) para referirse al encuentro diádico, conjuntamente construido, entre adulto y bebé, especialmente entre las 6 semanas y los 6 meses de edad del bebé, en los cuales las conductas vo-

cálicas y kinéticas están modificadas. Es decir, el concepto Babytalk remarca que no sólo la conducta vocal se transforma sino también el resto de la información que el adulto provee al bebé. La idea estaba presente en los trabajos previamente reseñados. Por ejemplo, para Metchill Papoušek (1996), desde el inicio la producción vocal y la percepción de elementos musicales están incrustadas en patterns multimodales de comunicación preverbal que incluyen formas de estimulación táctiles, kinestésicas y vestibulares. Es más, considera que las formas más salientes de estimulación multimodal son consistentes con los incentivos más relevantes del desarrollo musical temprano: la modulación rítmica y dinámica de la estimulación kinética, propioceptiva y vestibular. Señala también que, durante las interacciones adulto-bebé, los contornos melódicos están estrechamente relacionados con los patterns de la conducta kinética -los movimientos- de la madre. Y que la sincronización regular de patterns vocálicos y kinéticos-que incluyen información táctil (cuando lo acaricia, lo toca o lo empuja), kinestésica (cuando le mueve las manos o los pies) y visual (al saludarlo con la cabeza o cuando agita la cabeza)- provee al bebé de información sensorial multimodal. Consecuentemente, los aspectos temporales y dinámicos del HDB -o de las Melodías DB, como ella las llamasen transmiten frecuentemente a través de varias modalidades, no sólo la auditiva. La idea estaba sin duda presente, pero Ellen Dissanayake la enmarcó y la resaltó al insistir que las alteraciones del habla son sólo un aspecto de la elaboración -o el moldeado dinámico, rítmico y transmodal- del conjunto de la estimulación materna en todas las modalidades disponibles: en los sonidos pero también en los movimientos, en la estimulación táctil, visual y kinética que los adultos ofrecen al bebé (Dissanayake 2000 a, b y 2008).

En el tránsito del HDB hacia la Musicalidad Comunicativa y hacia el Babytalk dos giros teóricos se acentuaron: por un lado, se intensificó el enlace del hacer adulto con las artes y, por otro, dejó de percibirse una línea de sonido lingüístico para dar cabida a cuerpos en movimiento, así el movimiento, abandonado en un principio a la sombra del sonido del lenguaje, pasó a primer plano. Digo que se acentuaron porque ambos estaban presentes desde antes, en la obra de Stern (1985), de Trevarthen (1982), de Metchill Papoušek (1996) y de Hannus Papoušek (1996), entre otros. Pero tanto el enlace genético entre las artes y las interacciones tempranas como el valor del cuerpo y la experiencia de “el ser movidos por” pulsos, ritmos y sentimientos en sintonía con otros se tornan cada vez más explícitos y ampliamente aceptados. En la psicología del desarrollo, en la psicología evolucionista, en la psicología de la música y en la estética evolucionista estas ideas se encuentran cómodamente asentadas, por lo menos a partir del 2000, por poner una fecha redonda (Dissanayake, 2000 a y b; 2001, 2008; Mithen, 2001, 2006; Braten, 2007; Schögler y Trevarthen, 2007; Cross, 2003; Imberty, 2002). Comenté

en este punto el enlace de la actuación adulta con la poesía, en el próximo ahondaré en sus puntos de contacto con la música y con la danza desde los trabajos pioneros hasta sus formulaciones actuales.

La Música y la Danza

En las investigaciones del HDB, mencionadas en el punto II, se utilizaron conceptos teóricos y herramientas provenientes de las investigaciones en acústica y en musicología. Los análisis digitales sonográficos de la frecuencia fundamental, de tiempo y espectro armónico de los Papoušek (1981), los microanálisis de Stern et al. (1977) y los de Malloch (1999/2000) son claros indicadores del uso fructífero de tales herramientas. En algunos de estos trabajos se transcribió el HDB en notas musicales. Así, aunque Metchill Papoušek observa que el HDB no semeja melodías de canciones con notas bien discernibles sino más bien contornos de tonos no-discretos, de continuados glisandos, eso no fue óbice para que lo transcribiera en notas musicales. Ni para que comentara que a menudo, cuando realizaba tales transcripciones, estuvo tentada de usar anotaciones musicológicas, como transposición a otra clave, aumento o inversión de la melodía, ornamentación con trinos y descripciones dinámicas, como crescendo, disminuyendo, rallentando, acelerando, staccato, legato, dulce o agitato.

Como indica Shifres (2008), el análisis del HDB en términos de contornos melódicos, timbres, ritmos, etc., no es el resultado de una descripción figurada de las conductas verbales de los adultos; más bien obedece a una caracterización metódica de los componentes musicales como la altura, la calidad sonora y la duración. La metáfora, o la idea de que el bebé frente a la actuación adulta se encuentra “como si” fuese un oyente de música o un espectador de danza abstracta circula en el área desde el trabajo clásico de Stern (1985). Pero es importante no olvidar que para Stern entre las interacciones tempranas adulto-bebé y las artes existe una distancia marcadamente extensa. Y que los análisis realizados se nutrieron mayormente de la fonología haciendo uso ocasional de notación y de otros elementos de descripción musical simples (como la noción de contorno melódico), sin considerar relaciones musicales más sofisticadas.

En el trabajo de Miall y Dissanayake (2003), sin embargo, puede observarse una adopción plena de la metáfora del Babytalk como arte. Algo que también se manifiesta en otras investigaciones recientes. Schögler y Trevarthen (2007), por ejemplo, vinculan las performances artísticas y las performances de la infancia al observar con idénticas herramientas las propiedades dinámi-

cas de los sonidos y los movimientos que permiten que la coordinación entre el adulto y el bebé esté encajada en unidades de tiempo musicales (aunque la modalidad de información que cada uno recibe del otro esté constantemente cambiando) y aquellas que tornan posible que variables expresivas de una obra musical se trasladen al movimiento del bailarín o que el movimiento de la mano de una cantante se aparea con el contorno temporal de su voz. Sugieren, además, que las propiedades dinámicas en ambas situaciones despiertan los sentimientos temporales propios de cualquier performance artística.

El cambio actual no radica en negar la distancia entre el arte y el “saber hacer” de los padres, o la actuación adulta frente a los bebés pequeños, sino en tomar más cabalmente la metáfora, sondear aún más sus semejanzas para calibrar la naturaleza de la distancia existente entre ambas. Refleja, ciertamente, una concepción evolucionista del arte, constitutiva de nuestra propia condición de humanos. Miall y Dissanayake no dudan en tratar al Babytalk como si de poesía se tratara; en la misma línea, desde hace unos años, Favio Shifres, Isabel Martínez y yo misma estamos explorando y apropiándonos de las concepciones teóricas y de las herramientas de análisis propias de las artes performativas para estudiar la actuación del adulto frente a los bebés, en especial en ese momento evolutivo de contacto diádico que se establece hacia la mitad del primer año de vida. Como no encontramos una feliz traducción para el término Babytalk, y Habla Dirigida al Bebé no es una expresión adecuada para caracterizar nuestra concepción de la actuación adulta en la que el movimiento es tan relevante como el sonido, optamos por adoptar el término performance (para el cual tampoco encontramos una traducción feliz) que figura en trabajos cercanos al nuestro (como los recién mencionados) y parece conducir con mayor facilidad la idea que tenemos in mente: un espectáculo de sonido y movimiento que el bebé recibe a través de distintos canales sensoriales: la visión, el oído y el tacto. Un espectáculo multimodal, como los espectáculos de luz sinfónica, que no es factible de ser puesto ni en papel ni en partitura, que no puede escribirse porque lo define su ejecución. Como se trata de un espectáculo que el adulto ofrece al bebé pero también de un espectáculo del que el bebé es partícipe y del cual se va apropiando cada vez más, las llamamos indistintamente performances adultas o performances en la infancia. Y las estudiamos con las herramientas teóricas y las técnicas de análisis propias de la ejecución musical y del movimiento en danza.

La danza, el arte del movimiento, no puede describirse adecuadamente en términos de elementos discretos jerárquicamente combinados. Para describir la danza necesariamente ha de tomarse en cuenta plenamente al cuerpo vivo, activo. Lo mismo ocurre en la ejecución musical en la que de los movimientos del cuerpo del músico sobre el instrumento surge la música. Y cuando el cuerpo pasa a primer plano reclama otros modos de acercamiento que, ex-

trañamente, nos conducen más hacia atrás, hacia la experiencia de unidades holísticas no discretas internamente indivisibles que, sin embargo, no son ajenas al esqueleto gramatical que hoy las sostiene.

Shifres (2007 y 2008) analiza, de acuerdo a categorías de la morfología musical clásica, la banda sonora de performances que los adultos dirigen a bebés que rondan los seis meses y presta atención a aquellos aspectos musicales que en la tradición musical de occidente resultan propios de la actividad performativa. Es decir, se ocupa de los componentes dinámicos, articulatorios y agógicos propios de lo que se considera expresividad en ejecución musical. Su trabajo muestra que nuestro modo de hablar a los bebés en occidente se organiza, en parte, como un reflejo de la organización de la música hegemónica en la cultura occidental. Su análisis saca a luz momentos del habla del adulto que remedan la organización de la música tonal de occidente, como la organización de agrupamientos jerárquica, con rasgos de simetría y equilibrio propios del período clásico: el habla del adulto, a veces factible de transcribirse a notación musical, muestra en ocasiones estar organizada en un nivel jerárquico de antecedente y consecuente, los cuales subsumen niveles menores de idea básica e idea contrastante. Los microanálisis efectuados indican también que sobre la configuración de un patrón de regularidad sonora, el adulto realiza sutiles desviaciones en puntos claves de su performance. Y lo hace utilizando recursos propios de la ejecución musical expresiva. Por ejemplo, remarca la separación de las frases mediante el uso de sutiles pausas y ritardandi. Pero, tal vez lo más interesante, es que la duración de las pausas y los gradientes de ritardandi se relacionan con la jerarquía estructural de las frases (duración más larga de la pausa al final de frases de nivel jerárquico musical mayor).

Sobre las bases de estas observaciones, Shifres desarrolla una idea fundamental: que la Musicalidad Comunicativa sostiene pero no agota los recursos de la Parentalidad Intuitiva. La Musicalidad Comunicativa en tanto habilidad específica de la especie, atraviesa las culturas y subyace a diversas actividades humanas. Entre otras cosas, permite que adulto y bebé se entiendan y alcancen el estado de mutualidad necesario para el desarrollo de la mayoría de las habilidades socio-cognitivas humanas. Pero como muestran los datos arriba comentados, la Parentalidad Intuitiva, aunque vertebrada por la Musicalidad Comunicativa, está transida por contenidos musicales culturales.

Asimismo, sus análisis muestran el uso de dinámicas y articulaciones para generar diferentes atmósferas y sostener la atención del bebé. Las articulaciones más stacatto organizan rítmica y métricamente la situación pero generan también determinados caracteres (sorpresa, animación, etc.); los cambios de dinámicas son un recurso frecuente para lograr contrastes entre los caracteres de la interacción, para pasar de lo intimista a lo más expansivo, de la

excitación a la calma. Coherentemente, defiende la hipótesis de que muchos de los recursos expresivos tradicionalmente puestos en juego en la ejecución musical (tales como rubato, acentuaciones y gradientes dinámicos) son utilizados de manera sistemática en la Parentalidad Intuitiva con el fin de extender el sostén atencional y regular los estados emocionales del bebé.

Finalmente, y en concordancia con su Hipótesis Cultural de la Parentalidad Intuitiva, sugiere que el rubato se origina en la habilidad inicial para advertir, acoplarse a y predecir la isocronía y detectar microdesviaciones respecto de ella, habilidad propia de la Musicalidad Comunicativa pero que no se agota en ella. La “labor” que los padres realizan se asocia con “enseñar”, transmitir, el valor expresivo que la cultura ha asignado a tales microdesviaciones. Concluye destacando que en ambas situaciones (en la ejecución musical expresiva en la cultura tonal de occidente y en la experiencia de intersubjetividad adulto-infante) los recursos expresivos están significando sin palabras; en ambas situaciones circulan significados pero, en un caso, ocurren en ausencia del lenguaje y, en el otro, los significados son independientes y trascienden la estructura sintáctico-semántica del habla, acoplándose, en cambio, a los significados musicales.

Los componentes dinámicos, articulatorios y agógicos propios de lo que se considera expresividad en música pueden aparecer en actividades distintas a la música propiamente dicha, como en el Hmmm o en HDB. Pero lo llamativo del caso es que, de acuerdo a estos datos, cuando se realizan en el HDB, se ejecutan como si de música se tratara. La metáfora entonces adquiere más matices. El HDB se asemeja más a una performance que al habla. Algo que también nos muestra el análisis del movimiento del adulto.

El movimiento del adulto cuando habla al bebé también fue estudiado en las investigaciones reseñadas en el punto II. Los microanálisis realizados por Stern et al. (1977) mostraron correspondencias, en términos de patrones temporales, fraseo y contornos de intensidad, de las conductas vocales y kinéticas en el repertorio de la madre. Del mismo modo, Metchill Papoušek (1996) señaló algunos resultados preliminares del análisis transmodal de la actuación adulta, como la sincronía de la forma táctil y la forma vocal; y también equivalencias de formas: por ejemplo, en la estimulación excitante, las melodías ascendentes tienden a acompañarse de una estimulación táctil compuesta por toques con la punta de los dedos moviéndose hacia arriba en el cuerpo o los brazos del bebé. En la estimulación calmante, en cambio, las melodías descendentes tienden a acompañarse con las manos abiertas. Pero también en este caso quien parece haber extremado la idea fue Ellen Dissanayake (2000 a y b, 2001). Su noción de elaboración de la estimulación adulta -o lo que es lo mismo, su idea de un moldeado dinámico, rítmico y transmodal de sonidos y movimientos ordinarios que en virtud de tal se

tornan extra-ordinarios y desatan un clima emocional- resalta el significado del movimiento en el hacer adulto. Sin embargo, en todos estos casos, el análisis del movimiento es subsidiario del análisis del sonido: los rasgos que se destacan del movimiento son aquellos que comparte con el sonido, como la sincronía o equivalencia con el sonido, o el ritmo y la dinámica. Hasta donde conozco, solamente Mithen (2006) recurre a la danza, específicamente a las ideas de Rudolf Laban (probablemente el pensador más influyente acerca del arte del movimiento humano del siglo XX) para describir el HmMMM. Y entonces la expresión del movimiento pasa a primer plano. Para Mithen el HmMMM era sobretodo, y esencialmente, pura danza. Por lo tanto, es razonable suponer que la cosa más parecida al HmMMM que tenemos en la actualidad, es decir, las performances que los adultos dirigen al bebé, habrán de tener algo de danza también y deberán conservar algo del holismo idiosincrásico del HmMMM.

En algunos trabajos recientes, analicé el movimiento del adulto (Español, 2007a; 2008a) con el Sistema de Análisis del Movimiento Laban-Bartenieff que describe el movimiento a través de 4 categorías: cuerpo espacio, forma, energía. El Cuerpo refiere a las partes del cuerpo que son usadas en el movimiento. El Espacio da cuenta del uso del cuerpo en el espacio circundante; se distinguen posibles actitudes del cuerpo en el espacio de acuerdo a las dimensiones: vertical (arriba- abajo), horizontal (derecha-izquierda) y sagital (adelante-atrás). La Forma describe los cambios constantes en la forma del cuerpo hecha en el espacio; las cualidades de formas que se observan son extensiones de la oposición básica de apertura y cierre de la respiración en los planos vertical, horizontal y sagital. A saber: elevarse-hundirse, extenderse-encogerse, avanzar y retroceder. La Energía o Effort es una categoría fundamental que indica la cualidad del movimiento y frecuentemente se la compara con los términos dinámicos musicales (legato, forte, dulce). Está determinada por la actitud de entrega o lucha hacia los factores peso, espacio y tiempo. El factor peso describe la fuerza del movimiento y puede ser firme o liviano; el tiempo puede ser súbito o sostenido; el factor espacio indica la atención al medioambiente y puede ser directa (o focalizada) o indirecta (dispersa). La combinación de la actitud de entrega o lucha a los factores peso, espacio y tiempo da lugar a ocho tipos básicos de movimientos que Laban presenta con nombres de fantasía, siguiendo, tal vez la jerga de la danza: presionar (directo-firme-sostenido), retorcer (flexible-firme-sostenido, deslizar (liviano-directo-sostenido), flotar (flexible-liviano-sostenido), golpear con un puño (directo-firme-súbito), arremeter (flexible-firme-súbito), dar toques ligeros (liviano-directo- súbito), dar latigazos ligeros (flexible- liviano- súbito). Así, presionar (firme-directo-sostenido) implica luchar contra el peso y el espacio (producir una fuerte resistencia y seguir un empuje unidireccional)

y abandonarse al tiempo (sostener la acción durante un período determinado). Dar latigazos leves: es un movimiento que surge de abandonarse al peso (aflojar la tensión muscular y lograr una sensación de ligereza) y al espacio (abandonarse al tirón unidireccional y rendirse a la sensación de ubicuidad) combinado con luchar contra el tiempo (acelerar la acción de modo que ocurra en un breve período de tiempo). Flotar surge de una actitud indulgente, arremeter de una actitud de lucha hacia el peso y el tiempo y abandono al espacio. Dar toques ligeros tiene dos elementos de lucha y uno de indulgencia (lucha con el espacio y el tiempo, abandono al peso).

Los modos del movimiento, unos en secuencia con otros, forman una especie de melodía, una FRASE de movimientos. Es decir, en danza, la forma del movimiento (incluido el uso del cuerpo y del espacio) y la energía del movimiento (como determinante de los rasgos dinámicos) delinean la organización del movimiento en frases. Basta mirar el movimiento del adulto frente al bebé a través de las categorías del sistema para que asomen a primer plano frases holísticas de movimientos que se inician, desarrollan y cierran, si ninguna contingencia las interrumpe; y que responden convenientemente si algo irrumpe durante su ejecución, incorporando elementos de lo que allí afuera ocurre. Se trata de creaciones on-line que, hasta donde he observado, se generan de formas diversas, a partir de un movimiento casual, como sacar una manta, que se repite dos tres veces con variaciones en la forma o en la intensidad; o a partir de un movimiento que remeda un estímulo excesivo del medio ambiente, un sonido fuerte o un golpe, pero que no se repite tal cual sino que se modifica algún elemento, por ejemplo su intensidad, y entonces se suaviza.

El movimiento tiene algo básico y peculiar: realizarlo implica tener una sensación de movimiento o un sentimiento. De acuerdo con Jean Newlove (discípula de Laban) cada uno de los elementos que componen los ocho tipos de Effort o Energía se acompañan de sentimientos particulares. El elemento “directo” consiste de una sensación de movimiento filiforme en el espacio, un sentimiento de estrechez; el elemento flexible consiste de una sensación de movimiento de flexibilidad en el espacio, o un sentimiento de expansión hacia todos lados; súbito conlleva una sensación de algo momentáneo; sostenido un sentimiento de sin fin o infinitud; firme conlleva la sensación de pesado, y así. De tal suerte, cada uno de los ocho movimientos básicos consisten en sensaciones de movimiento o sentimientos particulares: flotar se acompaña del sentimiento de ser suspendido; golpear con un puño de un sentimiento de caída; deslizar conlleva euforia; arremeter, un sentimiento de derrumbe; dar toques ligeros, la sensación de estimulación; retorcer, de estar

relajado; dar latigazos conlleva excitación; presionar, hundimiento (Newlove, 1993/2007).

Cuando el adulto mueve manos, cabeza, brazos y tronco al bebé, su propio movimiento lo lleva a transitar por varios de los sentimientos mencionados. Y si tomamos en cuenta los hallazgos de las neuronas espejo y las especulaciones sobre su funcionamiento (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006; Braten, 2007), entonces, cabe pensar que el bebé es llevado de la mano hacia el tránsito de un sentimiento a otro, porque ver mover al otro es “ser movido” especularmente por el movimiento del compañero. Cada frase de movimiento es una unidad de sentido, en la que se reiteran y despliegan “motivos”, que transportan combinaciones variadas de sensaciones de movimiento. De este modo, vía el desarrollo neuronal y a través de los sentimientos más arcaicos, los que acompañan al movimiento, adulto y bebé comparten esa especie de baile sentimental cambiante y colorido que son las interacciones con bebés de alrededor de seis meses, cuando todo está bien, cuando las necesidades básicas están satisfechas y ambos vocalizan y se mueven en ciclos reiterados de reacciones sociales (Español, 2007a). Así se entienden adulto y bebé; y así se desentienden también, de a ratos. Y cuando las cosas no están bien, algunos sentimientos se fijarán y puede que se tornen constantes hasta dañar.

Los movimientos del adulto forman parte de una performance multimedia en la que se cruzan y combinan con los sonidos del habla y otros ruidos (chasquidos, sonidos labiales, silbidos) (Martínez, 2007). Así, por ejemplo, puede combinarse el movimiento deslizante y demorado de retirar la manta del cuerpo del bebé con el sonido staccato, de una duración semejante, de la voz diciendo “la saco la saco la saco”. Los adultos “saben hacer” frases holísticas de sonidos y movimientos que pueden confortar y calmar, al interpretar los estímulos excesivos del ambiente. Frases que transforman, por ejemplo, un movimiento, vertical, directo, súbito y pesado (un sentimiento de caída), en un movimiento vertical, directo y súbito pero liviano (un sentimiento estimulante); frases que le muestran al bebé lo mismo pero diferente, lo interpretan al repetirlo transformado y lo tornan amable. O, a la inversa, frases que transforman un movimiento de acercamiento suave y deslizante en un movimiento súbito y reiterado, que se modifica, extendiendo y achicando las pausas entre cada repetición, aumentando el nivel de excitación, jugando con la sorpresa, la expectativa, lo previsible pero no seguro, la incertidumbre. Mediante la forma repetición-variación que organiza y atraviesa toda la performance, los adultos introducen al bebé a la experiencia de la expectativa. Como la repetición no es mecánica sino variada, ornamentada, el bebé puede extraer invariantes y generar expectativas; puede sorprenderse ante lo nuevo de la variación al tiempo que reconoce lo que permanece en la repetición;

puede experimentar, a veces, placer por la expectativa cumplida, otras, tensión ante la demora de la repetición. No hay certeza acerca de lo que ocurrirá pero tampoco es del todo imprevisible, nunca es igual pero tampoco del todo diferente. Como lo expresa Dissanayake (2001), los adultos introducen al bebé a la experiencia de una expectativa especial no basada en la certeza sino en la incertidumbre.

Cabe destacar que los estudios de laboratorio indican que los bebés están especialmente predisuestos o dotados para procesar la información temporal que los adultos les ofrecen: son capaces, por ejemplo, de establecer equivalencias temporales de duración y ritmo de las estimulaciones que reciben provenientes de diversas modalidades sensoriales (Stern, 1985 y 2000). Pero además, los datos de laboratorio muestran que la información presentada en forma redundante y en sincronía temporal a través de dos o más modalidades sensoriales atrae mucho más su atención. También se ha observado que la información sensorial presentada en forma redundante realza las propiedades transmodales (como el ritmo, la intensidad o la duración, todas propiedades temporales) del estímulo, facilitando el aprendizaje y la discriminación de estas propiedades. En cambio, bajo condiciones de estimulación unimodal, la atención de los bebés se dirige más hacia las propiedades específicas del estímulo, como el tono, la orientación, el timbre o el color (Bahrick y Lickliter, 2000; Bahrick, Lickliter y Flom, 2002). Entonces, al ofrecerles una performance multimedia, al hablarles mientras movemos nuestras manos frente a ellos, al arrullarlos en brazos mientras caminamos, los adultos los llamamos, los reclamamos, los orientamos hacia una dimensión temporal, musical y sentimental de la experiencia humana.

Los adultos brindan frases holísticas de sonido y movimiento que transportan sentimientos semejantes a los que expresan la música y la danza y que convocan y reclaman al bebé al mundo social-sentimental. Y al mismo tiempo, al ofrecerles una tras otra, ininterrumpidamente, frases de sonidos y movimientos que pueden diferenciarse unas de otras, los adultos favorecen, la generación de unidades de sentido. Abren así las puertas al mundo humano arcaico de unidades holísticas de significado. Un mundo al que los bebés pueden ingresar con facilidad ya que están dotados de una sensibilidad al tiempo que los torna buenos espectadores y buenos partícipes de las performances de los adultos.

IV

La Poética, la Música y la Danza en la Oralidad Primaria

En *La Musa Aprende a Escribir*, Eric Havelock desarrolla una hipóte-

sis que golpea como una ola gigantesca. Dice: gran parte del pensamiento moderno es consecuencia del re-descubrimiento y asombro ante la oralidad primaria. Después de estar durante siglos cegados por la potencia de la escritura, una serie de colisiones culturales (que se iniciaron en el contacto de la cultura Europea con el Nuevo Mundo) y algunos desarrollos tecnológicos (como la radio que llevó la voz a través distancias antes inimaginables) nos dejaron perplejos ante el influjo del habla. El libro se publicó en 1986 y en las primeras páginas con voz grave y mesurada nos avisa: están actuando ciertas fuerzas que empujan el problema de la oralidad-escritura hacia el nivel del reconocimiento consciente obligándonos a mirarnos a nosotros mismos como escritores y lectores pero también como seres que actúan y escuchan. A veinte años, creo, el problema está en la superficie y lo tocamos desde distintas disciplinas. Havelock, en el momento de escribir el libro, tiene 83 años y sintetiza en pocas páginas numerosas ideas. Comentaré sólo tres de ellas que, me parece, nos permiten mirar desde una nueva perspectiva las performances dirigidas a bebés y explican, en parte, también la fascinación que ellas ejercen sobre quienes las estudiamos.

La primera idea: cuando la vieja Europa encontró al Nuevo Mundo descubrió que la escritura alfabética no era un modo de expresión “natural” y necesario para el desarrollo de culturas complejas. Culturas avanzadas, enteramente ágrafas, como la de los Incas peruanos, poseían arte, arquitectura e instituciones políticas. Havelock sugiere que Jean-Jacques Rousseau escuchó el hechizo del habla y comprendió que su genio reside en su expresividad, en su capacidad de dar voz a las impresiones, las sensaciones y los sentimientos inmediatos. Tiñó de un valor romántico al habla natural, salvaje, estrictamente oral; y frente a la escritura adoptó una actitud ambivalente en la que el reconocimiento de sus valores daba paso a concebirla como portadora de esclavitud para el espíritu natural del hombre. La modernidad descubrió lo que parecía su pasado que aún sobrevivía del otro lado del Atlántico (de “este lado” para quien escribe ahora) y encontró un espejo frente al cual pensarse. Empezó entonces a esbozarse el concepto de “Oralidad Primaria” (que se asienta como tal en los años 80) el cual se refiere, por definición, a sociedades que no usan la escritura fonética. No a sociedades o grupos analfabetos que, por definición también, suponen un campo de alfabetización cercano que domina, por buenos o malos modos, parte de las reglas de esa sociedad; sino a sociedades enteramente orales en las que un sistema de comunicación de ecos, ligero y fugaz como el aire -el habla- es suficiente para transmitir de generación en generación las tradiciones, los usos y las costumbres que permiten generar arte, arquitectura, instituciones políticas. (En más de una ocasión utilizaré expresiones de Havelock, cada vez que me dé cuenta las pondré en cursiva). En las sociedades alfabetizadas esta función la cumple la

escritura. Una vez escritas las palabras quedan fijadas; toda la espontaneidad, la improvisación y la agilidad del lenguaje hablado se desvanecen. La disposición verbal fijada en la escritura es el instrumento para sostener la tradición de la sociedad en la que vivimos. Esta clase de lenguaje tiene una importancia que jamás alcanza la conversación informal. Ahora bien, una cultura de Oralidad Primaria, es decir, una sociedad que depende de un sistema de comunicación enteramente oral, dependerá también, igual que la nuestra, de una tradición expresada en enunciados fijos y transmisibles. Pero, he aquí la pregunta esencial: ¿qué clase de lenguaje puede satisfacer esa necesidad sin dejar de ser oral? La escritura suministra información lingüística capaz de sobrevivir, ¿qué mecanismos cumplen esa función en la oralidad?, ¿cómo pudieron sostenerse sin la ayuda de la escritura?, ¿cómo pudo la oralidad almacenar su información para volverla a usar y conservar así su identidad?, ¿mediante qué artilugios pudo generarse esa especie de enciclopedia oral que sostendría la tradición, el conocimiento y los usos pasados de generación en generación? No es fácil siquiera empezar a sospechar cómo sería ese lenguaje. Somos herederos de 2.000 años de hábito de escritura, pensamos el lenguaje con las categorías propias de una cultura alfabetizada, vemos en él gramática (categoría propia de la escritura), información que se almacena en el gran almacén de la mente (lo mismo): estamos acostumbrados desde hace mucho tiempo a contemplar el lenguaje en aquél punto donde cesa de ser eco y se convierte en artefacto. Tenemos dificultades en pensar la oralidad primaria y definirla. Pero no estamos solos. Homero viene en nuestra ayuda.

La segunda idea: cuando la vieja Europa encontró al Nuevo Mundo se topó con sociedades que se regían por pautas que ella había dejado atrás desde los tiempos de los griegos. El problema de la oralidad se entremezcló desde su origen con la cuestión griega: acaso en la antigüedad clásica se escondieran respuestas que fueran más allá de lo que podía inferirse de las culturas “primitivas”. El arte de la escritura de Oriente Próximo había promovido durante milenios la invención de signos que tenían valores fonéticos, a diferencia de los valores visuales simbolizados por los jeroglíficos egipcios primitivos. Pero los sistemas anteriores al griego no fueron nunca más allá de la sílaba: un trozo de sonido pronunciable y empíricamente perceptible. Las consonantes en cambio son mudas e impronunciadas. El sistema griego abstraía los elementos impronunciados contenidos en las sílabas, los que hoy llamamos consonantes. Le dio una identidad visual a un componente impronunciable. Los griegos inventaron las consonantes (puras). Proporcionaron, por primera vez, a nuestra especie una representación visual del ruido lingüístico que era económica y exhaustiva; una tabla de elementos atómicos que combinándose representan con exactitud razonable cualquier ruido lingüístico. (Los sistemas de escritura árabe y sánscrito derivados de los sistemas semí-

ticos pre-griegos conservan un residuo de ambigüedad cuya interpretación requiere cierta pericia y la oralidad pervive). El alfabeto griego suministró el primer y último instrumento que estaba perfectamente construido para reproducir el entero alcance de la oralidad previa. Y su primer uso fue transcribir el habla oral. El alfabeto griego permitió transmitir su recuerdo hasta nosotros. Los textos homéricos son claros ejemplos de conservación plena de la Oralidad Primaria. Las epopeyas homéricas eran recreativas, la poesía era producto de un arte elaborado para entretener (y así generalmente las consideramos) pero eran también un método de conservar una enciclopedia de costumbres sociales, leyes y convenciones que constituían la tradición cultural griega de la época en que se compusieron esos poemas. En síntesis, la idea es que el modo particular y único en que la cultura griega transitó de la oralidad a la escritura permitió la generación de un modelo de oralidad primaria en relación con la escritura en la Grecia Antigua. El lenguaje de Homero es un lenguaje de almacenamiento confeccionado oralmente para fines de conservación; es la “oralidad escrita”, uno de los pocos casos en los que el eco fugaz del habla quedó congelado en la escritura.

La tercera idea: los textos homéricos indican qué clase de lenguaje puede satisfacer la necesidad de almacenar el conocimiento, los hábitos, los modos de hacer las cosas, a fin de transmitirlos de generación en generación, sin dejar de ser oral. Sólo un lenguaje factible de ser memorizado puede abrazar la tradición. Un habla repetible como un ritual en el que las palabras permanecen en un orden fijado, un habla que se puede congelar, estabilizar: un habla poética.

La repetición es el principal medio para la fijación. La repetición se asocia a una sensación de placer, crucial para entender la fascinación de la poesía oral. Pero la repetición no alcanza. Lo que se requiere es un método de lenguaje repetible, unas estructuras de sonido acústicamente idénticas que sean capaces de cambiar de contenido para expresar significados diversos. La solución que encontró el cerebro del hombre primitivo fue convertir el pensamiento en habla rítmica. El ritmo ofrecía lo automáticamente repetible. El elemento monótono de una cadencia recurrente creada por correspondencia entre los valores puramente acústicos del lenguaje pronunciado, sin tener en cuenta el significado, permitió una estructura de sonido idéntica en la que podía entretenerse un enunciado particular con otro diferente pero semejante por la semejanza acústica. Así nació la poesía: en su origen un instrumento funcional de acopio de información cultural, el modo en que en el hilo ligero y fugaz como el aire de la oralidad puede sobrevivir el conocimiento. Un instrumento para establecer la tradición que a la par de su función didáctica originaria cumplía una función recreativa, también originaria. La regla fundamental que parece seguir es que lo nuevo se debe presentar como un

eco parcial de algo ya dicho. Una diferencia contenida dentro de lo mismo, donde lo mismo es el golpe métrico o la semejanza semántica. Así, dentro de la semejanza ocurre algo nuevo: la conexión del eco ayuda a pasar de uno a otro: se registra a sí mismo como secuencia. El ritmo, fundamento de todos los placeres naturales y probablemente también de los así llamados intelectuales (ritmo semántico, equilibrio de oposiciones) está sin duda vinculado a la música y a la danza. Las sociedades orales asignaban la responsabilidad del habla conservada a una asociación entre poesía, música y danza. Otro recurso de la oralidad (además del ritmo) para la memorización fue la forma narrativa cuyo contenido no es ideología sino acción. La tradición se enseña mediante la acción y no mediante principios. El lenguaje de acción, no de reflexión, es requisito de la memorización oral. Es un flujo de sonido que simboliza un río de acciones, un dinamismo continuo expresado en una sintaxis de conducta o una sintaxis realizativa que se organiza en la forma de coordinaciones (esto y esto y esto) más que de subordinaciones.

Un lenguaje de este tipo se convierte en un instrumento sofisticado, en habla elaborada que existe dentro del habla vernácula y que cae en manos de los especialistas, los rapsodas. Se transforma en un habla más conservadora que llega a ser tradición y que se enseña al conjunto de la población para que la comparta y viva con ella. Una primera ayuda para su enseñanza está en los ritmos que emplea, biológicamente placenteros, especialmente si se acompaña de cantos y de los movimientos corporales de la danza. Pero bajo las condiciones de la oralidad primaria el lenguaje de almacenamiento se expresa en recitales épicos, actuaciones corales y rituales y representaciones dramáticas. Lo que requiere de un considerable espacio social: la fiesta se convirtió en la ocasión para la recitación épica, el canto coral y la danza. El auditorio oral participaba no sólo escuchando y memorizando sino participando activamente en el lenguaje usado; palmeaban, bailaban y cantaban colectivamente como respuesta al canto del cantor. El lenguaje rítmico de la oralidad combina las funciones didáctica y estética en un arte único. La carga de responsabilidad social lo tornaba majestuoso. Su contenido era formidable, majestuoso y al mismo tiempo hechizante.

El papel de la poesía en las sociedades alfabetizadas es más reducido porque la función de almacenaje la carga la prosa documentada. La aparición de la escritura y consecuentemente la desaparición de la necesidad de memorizar aligeró la necesidad de narrativizar todo enunciado. Dio la libertad de elegir sujetos de discurso que no necesariamente tuvieran que ser agentes de alguna acción y los predicados pudieron describir una clase o una propiedad. El verbo ser dejó de ser empleando para expresar una presencia y pudo emplearse como una conexión requerida por una operación conceptual: el uso narrativizado del verbo se transformó en uso lógico. El discurso alfabetiza-

do, privado de la espontaneidad y expresividad de la oralidad primaria, ofrece, sin embargo sus propias formas de libertad y de excitación: liberada del ritmo, la prosa se liberó de la tradición, permitió la innovación y dio lugar al nacimiento de la filosofía y la ciencia. El uso de la vista para recordar lo que se había dicho (Homero) se sustituyó rápidamente por el uso de la vista para inventar un discurso textual (Platón) que pareció hacer obsoleta la oralidad. Estas son algunas de las otras ideas que Havelock desarrolla y que abandono, no más nombrar, para volver a las tres que me interesan y presentar una hipótesis con ellas relacionada.

V

Vestigios de oralidad primaria

Primero una idea simple: como sugerí al inicio, el énfasis puesto en el Habla Dirigida al Bebé se enlaza con “el giro lingüístico” en ciencias humanas; asimismo, su concepción como performance puede vincularse con el “giro corporeizado” de los estudios actuales en psicología y en disciplinas afines. Pero, además de estas y otras determinaciones específicas, es posible que el “descubrimiento” de todas las cuestiones a las que me he referido (el Habla Dirigida al Bebé, las Melodías Dirigidas al Bebé, el Babytalk, las Performances Dirigidas a Bebés) formen parte de un mismo movimiento de pensamiento. Es posible que todas ellas puedan inscribirse en la oleada de reconocimientos estupefactos ante el influjo o hechizo del habla. De hecho, Havelock señala varias colisiones de oralidad-escritura (como las investigaciones de Luria con analfabetos de la Unión Soviética y sus modos prototípicos de categorización) y las relaciona con el interés por el lenguaje oral del último Wittgenstein y de los filósofos analíticos de los años 50 y 60, entre ellos Austin, con quien iniciamos nuestro recorrido de los estudios del Habla Dirigida al Bebé y en cuya obra encontramos una de sus condiciones de posibilidad teórica. Nuestro asombro contemporáneo ante los dones de la oralidad probablemente explica parte del influjo que el HDB, o las performances dirigidas a bebés, tienen para quienes la estudiamos (y seguramente para tantos otros). Sengados por el poder de la palabra escrita y deslumbrados ante su impulso conceptual y racional, nos quedamos boquiabiertos ante el influjo del habla en sus múltiples manifestaciones, entre ellas, ante el habla materna, ante su poder sedante, incitante, burlón, apaciguador. Sólo por estar henchidos de escritura podemos asombrarnos ante el río arrullador del habla materna que lleva, como quiere, del asombro a la calma, de la excitación a la espera y a la demora, y que conoce los secretos de cómo hacerlo aunque no medie alfa-

beto alguno. Y así como tenemos dificultades para imaginar el tipo de habla que constituye la Oralidad Primaria, nos cuesta describir las performances dirigidas a bebés y usamos frecuentemente imágenes asociadas a la escritura, como “el alfabeto prelingüístico” mencionado en el punto II.

Pero el vínculo de las performances dirigidas al bebé con la oralidad primaria puede ser más profundo. El habla, como ya se dijo, es asombrosamente flexible y móvil. Un modo de comunicación espontáneo, variado, flexible, expresivo y momentáneo. El lenguaje escrito no es espontáneo ni móvil, está fijado, permanece inmóvil por el mero hecho de existir en forma escrita. Aunque de espíritu distinto, uno destinado a la comunicación inmediata, el otro a la conservada, son, sin embargo, para nosotros, dos lenguajes entretreídos en uno que se entremezclan en nuestra conversación cotidiana. No hay en nosotros registros de Oralidad Primaria aunque sí cierta nostalgia y añoranza por ella que Havelock percibe en algunos escritos contemporáneos, como los de Derrida. Añoranza que también puede evocarse en la grieta en la estructura conceptual, que en la concepción de Nietzsche, el sonido del lenguaje puede llegar a producir cuando el lenguaje se poetiza, se musicaliza (Picó Sentelles, 2005; Español, 2006). Las performances que los adultos dirigen a los bebés no son registros de Oralidad Primaria pero sí pueden considerarse vestigios de Oralidad Primaria. No son majestuosas, como los textos homéricos, porque no cargan con el peso de transmitir la tradición; son livianas y móviles como el habla espontánea. Pero, sugiero, están formadas de un habla musical y bailarina que conserva algunos artilugios que la Oralidad Primaria utilizó para congelar el habla.

Como se indicó en el punto III, hacia la mitad del primer año de vida, los bebés exhiben un talento creciente en la Musicalidad Comunicativa y, a la par, el habla de los padres derrocha recursos poéticos, aliteraciones, rimas, etc. La mitad del primer año de vida es un momento evolutivo muy particular: en él, la experiencia de contacto diádico, de una subjetividad directa a otra subjetividad, llega a su máximo despliegue y está pronta a ceder paso a la inclusión del mundo de “allá afuera”. Es el momento previo a que empiece a construirse un mundo más allá del universo temporal y corpóreo adulto-bebé, a que empiece el proceso que dará lugar a la existencia de objetos posibles de ser referidos, señalados y nombrados. Un paso más, y el adulto si quiere atraer la atención del bebé habrá de traerle objetos, moverlos, acercárselos, hacer cosas con ellos. Pero en este período no es necesario, basta su performance. En este momento todavía no hay preocupación alguna por nombrar, por mostrar. Sin embargo, el adulto habla. Se mueve, da información temporal transmodal, sí, pero además habla y habla al bebé. Sus palabras, como en la poesía, pueden repetirse libremente; su mensaje es la melodía, el pulso regular que calma y ordena o el ritmo alegre que despierta, no hay otra refe-

rencia, no hay riesgo de redundancia, las palabras pueden repetirse, relegar su contenido semántico y volverse musicales, sensibles. Esta situación no vuelve a editarse. Es un breve momento, un detalle de la evolución, por el que todos pasamos y al cual no volvemos. Pero ahí se asienta un modo de contacto humano -al que nombramos, siguiendo a Trevarthen (1998), experiencias de “Intersubjetividad Primaria”- que es el asiento de todos nuestros modos más elaborados de estar con otros. Es un momento que no puede ser descuidado: biología y cultura están ahí para hacer que se transite. La Musicalidad Comunicativa, un rasgo de especie, nos impele al encuentro corporal, temporal y musical con el bebé, sus claves están inscritas en nuestro modo natural de hacer y comportarnos. Pero, como se indicó también en el punto III, la Parentalidad Intuitiva no recurre sólo a los modos de hacer pautados por la biología sino que se nutre de los recursos expresivos propios de su cultura de origen. Y, probablemente, apela también a algunos recursos de la Oralidad Primaria.

En los trabajos expuestos en el punto III, subyace una pregunta en cierta medida novedosa. Ellos no sólo indagan, como tantos otros, las cualidades de la actuación de los adultos sino que preguntan y muestran algo de cómo se va construyendo la performance. Porque si bien la tarea parece simple a primera vista -se trata sólo de decir sonseras sin sentido mientras nos movemos y emitimos sonidos musicales- cualquiera puede hacer la prueba de pedirle a distintas personas que simplemente hablen y podrá observar que, salvo nuestra entrañable Susanita amiga de Mafalda, los actores y algunos otros profesionales entrenados en el habla, las personas tenemos ciertas trabas y somos torpes para decir cualquier cosa porque sí. Para hacerlo dos cualidades, la espontaneidad y la creatividad, han de estar al alcance de uno. Cuando conversamos nos apoyamos, nos sostenemos, en que queremos decir algo al otro, transmitir alguna información, eso organiza nuestro discurso y la participación del otro nos ayuda a desplegarlo. Sin embargo, frente a un bebé no solemos trabarnos. Y no nos apoyamos en ninguna información a transmitir, ni nuestro compañero de diálogo nos ayuda en la invención y desarrollo de temas. ¿Cómo llegamos entonces a producir el habla fluida, suave, musical y bailarina que tanto les gusta a los bebés?, ¿cuáles son los hilos que tiran de la lengua del adulto y le permiten soltar un habla fluida y espontánea?, ¿a qué recursos se entrega sabiamente?, ¿qué clase de habla es un habla que no pretende referir algo del mundo para otro, es fluida y espontánea, puede hasta tornarse dicharachera, toma la forma del diálogo aunque no espera ser literalmente comprendida ni pretende obtener respuestas lingüísticas?

En un trabajo reciente (Videla y Español, 2008), observamos desde una perspectiva semiótica las condiciones de producción del habla materna y encontramos que esta puede provenir del hacer del infante (ya sea un mo-

vimiento o una fonación, o una risa que el adulto retoma por la vía de la imitación o de la transformación), de estímulos del medio ambiente que el adulto incorpora o de los recorridos semióticos propios de la cultura del adulto (desde el uso de la lengua materna, hasta la imitación de personajes infantiles o ruidos prototípicos como chistidos). En algunos de los trabajos reseñados en el punto III, se indicó también que movimientos casuales pueden organizarse porque sí en motivos que se repiten y se ensamblan con las cualidades dinámicas y estructurales de los ruidos (chistidos, aplausos) y sonidos del habla. La repetición y la rima, los contornos melódicos, los pies rítmicos y los cambios dinámicos, rubatos y ritardandi, modelan el habla. Pareciera que la asociación entre poesía, música y danza, propia de la Oralidad Primaria, se ejerce nuevamente en los períodos de Intersubjetividad Primaria. Lo que otrora fue recurso para la memorización ahora es recurso para la fluidez, para la inventiva espontánea, oral, en tiempo real, del adulto. En los momentos de Intersubjetividad Primaria, como en la Antigua Grecia, el habla se torna musical y poética. Los hilos que tiran de la lengua y del alma del adulto y vuelven fluida su habla son los recursos poéticos de la oralidad. Las repeticiones, liberadas de toda necesidad de comunicación de contenidos precisos, pueden variar y enlazarse meramente por la forma, la rima, el ritmo o la melodía formando versos breves y estrofas con o sin sentido. Sin embargo, como me hizo notar Favio Shifres, el fenómeno no es idéntico, es parecido. Si en la Oralidad Primaria se recurre a estructuras de sonido acústicamente semejantes capaces de cambiar de contenido para expresar significados diversos (es decir, se busca que con una misma forma musical se vayan enunciando diferentes contenidos semánticos), en las performances dirigidas a bebés, el sentido de la emisión sigue siendo la melodía o el ritmo; es decir, el sentido musical prima por sobre el contenido semántico. Pero tal vez no del todo.

Pensar las performances como vestigios de Oralidad Primaria conduce a prestar atención a otros de sus rasgos. En el punto I indiqué que en las primeras frases que va recibiendo el bebé hay algo al servicio de la referencia y la conformación de contenidos semánticos vinculados con algunos movimientos y acciones básicas, con los objetos cercanos al bebé, con su cuerpo, con el adulto que está con él e incluso con algunas localizaciones espaciales. Aunque lo que se diga no esté destinado a que el bebé realice un análisis sintáctico-semántico, ¿no tendrá lo efectivamente dicho rastros de la narratividad propia de la Oralidad Primaria? El trabajo de Miall y Dissanayake (2003) sacó a luz una cuestión obvia pero crucial: los adultos “hablan” al bebé. Los trabajos previos sobre HDB resaltaron los rasgos acústicos y musicales del habla, su organización temporal pero, hasta donde sé, no dijeron mucho acerca del contenido semántico del hablar fluido y espontáneo del adulto. Miall y Dis-

sanayake señalaron sus rasgos poéticos y así nos hicieron recordar que se trata de habla. Se trata de un habla musical y poética que no es incoherente o absurda. Un habla que, aunque en primera instancia, no parezca constreñida a transmitir información compleja, predicativa, lo cierto es que es un habla organizada. Es posible que su contenido semántico no sea azaroso. Acaso la forma narrativa de la Oralidad Primaria esté sosteniendo, apuntalando, unos pocos y básicos contenidos semánticos. Es posible que sus frases incluyan agentes y acciones más que predicados que describen clases o propiedades. También es probable que sus breves frases se relacionen por coordinación y no por subordinación. Y tal vez sean algunos recursos poéticos propios de la Oralidad Primaria los que nos dan la creatividad necesaria para producir espontáneamente las breves y reiteradas frases de habla, música y danza que producimos en tiempo real, espontáneamente, sin esfuerzo alguno.

Una rápida revisión de los casos de actuación adulta que hemos analizado bajo la metáfora de la performance indican que su contenido semántico no sólo no es azaroso sino que además forma una unidad indivisa con las cualidades musicales del habla y con la organización del movimiento que ejecuta el adulto. Así, las frases de sonido y movimiento que reconocimos en el análisis de la actuación de un adulto con un bebé de 7 meses (Español, 2007a; Shifres, 2007; Martínez, 2007) se articulan con unidades narrativas de diversas formas. Por ejemplo, una forma es la duración, duran aproximadamente lo mismo. Pero su articulación es más fina. Por ejemplo, desde el punto de vista de la organización del movimiento la primera frase se constituye sobre la elaboración de un “Motivo” de movimiento. En el caso estudiado, el motivo estuvo dado por el movimiento ocasional del adulto de retirar la manta que abrigaba al bebé. El motivo entra en la forma repetición-variación y se repite 3 veces. Las palabras presentan cualidades musicales que se combinan con las cualidades del movimiento. Pero además, no son azarosas: están nombrando la acción simple que se realiza. El adulto dice “A ver ¿la sacamos? ... La saco la saco la saco la saco”. En otra frase dice: Y esa carita, y esa carita, eh? y esa caritita. Dientecitos, montón de dientecitos mordedor, sí, una enormidad de dientecitos tenés vos, una enormidad. ¿Qué vas a hacer con tantos dientes? En la primera frase el adulto habla de la acción que está realizando de manera reiterada y elaborada; en la cuarta habla, poéticamente, con repeticiones y rimas, del cuerpo del bebé, de su cara y de sus dientes y de una acción que frecuentemente realiza y que ha de aprender a controlar: morder. En otros análisis (Martínez y Español, 2008; Martínez y Español, 2009) observamos que el adulto habla de, y acentúa musicalmente, ciertas locaciones espaciales, como “arriba-abajo”. Por ejemplo, el adulto establece contacto ocular y levanta una almohada hacia arriba y luego la baja a la par que dice: “Habib mirá, mirá... Aquí arriba está Habib.... tutututu ... y baja para Habib” (Habib

es el nombre del niño). El adulto repite la frase 2 veces más con variaciones en el movimiento, en rasgos musicales del sonido y pequeñas modificaciones del habla pero que mantiene constante las palabras “aquí” y “arriba” siempre acompañadas de la ornamentación musical del habla y del movimiento que va hacia arriba. En el análisis de pies rítmicos realizado por Shifres (2008) las palabras del adulto eran “¿Me lo das? ¿Me lo das? ¿Me lo das al gato? Che... che... ¿Me lo das al gato? ¿Me lo das? Al ga...” El nombre propio del bebé, las acciones simples, realizadas por el adulto o solicitadas al bebé, las acciones prototípicas del bebé, los objetos sobre los que recae la acción, las partes del cuerpo del bebé, la ubicación del espacio en relación al cuerpo son, a primera vista, los contenidos del habla adulta. Cabe señalar que los ejemplos que traje corresponden al momento de tránsito desde la Intersubjetividad Primaria, esencialmente diádica, hacia la Intersubjetividad Secundaria, triádica. En este momento de tránsito los objetos están en la más absoluta proximidad con el cuerpo del adulto y del bebé. Y el habla adulta los nombra a través de la acción. Es posible que los contenidos del habla sean distintos unos meses antes o unos meses después.

La forma narrativa de la Oralidad Primaria parece estar sosteniendo estos pocos y básicos contenidos semánticos. Los recursos poéticos de la Oralidad Primaria probablemente sean, como sugerí arriba, un andamiaje que favorece la creación de estas performance espontáneas y momentáneas. El habla de los adultos no es majestuosa, no carga con el peso de tener que transmitir la tradición, pero tal vez tenga alguna función de almacenaje para el bebé. Es posible que la asociación entre poesía, música y danza, propia de la Oralidad Primaria, favorezca en el bebé el proceso de formación de significados corporeizados y de categorías simples del lenguaje y de nuestro pensamiento: desde las relaciones más básicas espacio-temporales, como la relación arriba-abajo, a las partes significativas del propio cuerpo que solemos nombrar y reconocer, a las acciones simples sobre objetos, hasta el propio nombre. Si la indagación empírica más sistemática brinda una primera respuesta positiva, entonces podemos pensar que un conocimiento más extenso de los rasgos de la Oralidad Primaria puede resultar una fuente novedosa de inspiración para el estudio de la infancia.

Referencias

- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words* [Cómo hacer cosas con palabras (G.R. Carrió y E. A. Rabossi, trads.) Barcelona: Paidós, 1981] Oxford: Oxford University Press.
- Bahrck, L. E. y Lickliter, R. (2000). Intersensory redundancy guides attentional selectivity and perceptual learning in infancy. *Developmental Psychology*, **36**, 190–201.

- Bahrlick, L. E., Flom, R. y Lickliter, R. (2002). Intersensory redundancy facilitates discrimination of Tempo in 3-Month-Old Infants. *Developmental Psychology*, 41(4), 352-63.
- Bates, E. (1976). *Language and Context: The Acquisition of Pragmatics*. Nueva York: Academic Press.
- Bråten, S. (Ed.). (2007). *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Bremner, G. y Fogel, A. (Eds.). (2004). *Blackwell Handbook of Infant Development*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bruner, J. S. (1990). *Acts of Meaning [Actos de significado (J.C. Gómez y J. Linaza, trads.) Madrid: Alianza, 1991]* Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Cross, I. (2003). Music and biocultural evolution. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction* (pp. 19-30). New York y Londres: Routledge.
- Dissanayake, E. (2000a). Antecedents of the temporal arts in early mother-infant interaction. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (Eds.), *The Origins of Music* (pp. 389-410). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Dissanayake, E. (2000b). *Art and Intimacy: How the Arts Began*. Seattle: University of Washington Press.
- Dissanayake, E. (2001). Becoming *Homo Aestheticus*: source of aesthetic imagination in mother-infant interactions. *Substance, Special Issue. On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspective*. 94/95, 30 (1y2), 85-103.
- Dissanayake, E. (2008). Bodies swayed to music: The temporal arts as integral to ceremonial ritual. En: S. Malloch, y C. Trevarthen, C. (Eds.), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship* (pp. 533-544). Oxford: Oxford University Press.
- Español, S. (2006). De las emociones darwinianas a los afectos de la vitalidad o del tiempo de la evolución al tiempo del devenir. *Revista de Historia de la Psicología*, 2/3, 13-21.
- Español, S. (2007a). La elaboración del movimiento entre el bebé y el adulto. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Música y Bienestar Humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM* (pp. 3-13). Buenos Aires: SACCoM.
- Español, S. (2007b). Time and Movement in Symbol Formation. En J. Valsiner y A. Rosa (Eds.), *The Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology* (pp. 238-255). New York: Cambridge University Press.
- Español, S. (2008a). La entrada al mundo a través de las artes temporales. *Estudios de Psicología*, 29 (1), 81-101.
- Español, S. (2008b). Metarrepresentación e intersubjetividad. En A. Gianella, M.C. González y Stigol, N. (Comps.), *Pensamiento, Representaciones y Conciencia* (pp. 113-148). Buenos Aires: Alianza.
- Fassbender, C. (1996). Infants auditory sensitivity towards acoustic parameters of

- speech and music. En I. Deliège y J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence* (pp. 56-81). Oxford: Oxford University Press.
- Fernald, A. (1989). Intonation and communicative intent in mothers' speech to infants: is the melody the message? *Child Development*, **60**, 1497-510.
- Havelock, E.A. (1986). *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy* [La Musa Aprende a Escribir. Reflexiones sobre Oralidad y Escritura desde la Antigüedad hasta el Presente (L. Bredlow Wenda, trad.) Barcelona: Paidós, 1996]. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Imberty, M. (2002). La musica e il bambino. En J. J. Nattiez (Dir.), *Enciclopedia della Musica* (pp. 477-495). Torino: Giulio Einaudi Editore.
- Karmiloff, K. y Karmiloff-Smith, A. (2001). *Pathways to language. From fetus to adolescent* [Hacia el Lenguaje. (P. Manzano, trad.) Madrid: Morata, 2005]. Harvard: The President and Fellows of Harvard College.
- Lerdhal, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music* [Teoría generativa de la música tonal (J. González-Castelao, trad). Tres Cantos (Madrid): Akal, 2003] MIT Press: Cambridge (MA).
- Malloch, S. (1999/2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae, Special Issue*, 29-57.
- Malloch, S. y Trevarthen, C. (Eds.) (2008). *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez, I. C. (2007). La composicionalidad de la performance adulta en la parentalidad intuitiva. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Música y Bienestar Humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM* (pp. 25-34). Buenos Aires: SACCoM.
- Martínez, I. C. y Español, S. (2008). Los componentes imagen-esquemáticos de la parentalidad intuitiva en las interacciones tempranas adulto-infante. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Objetividad - Subjetividad y Música. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM* (pp. 105-106). Buenos Aires: SACCoM.
- Martínez, I. C. y Español, S. (2009). Image-Schemas in Intuitive Parental Performance. En S. Eerola (Ed.), *Proceedings of the VII Triennial ESCOM Conference* (pp. 297-305). Jyväskylä: University of Jyväskylä. Finlandia.
- Merker, B. (2002). Principles of Interactive Behavioral Timing. En C. Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (Eds.), *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition* (pp. 149-152). Sydney: University of Western Sydney.
- Miall, D. y Dissanayake, E. (2003). The poetics of babytalk. *Human Nature*, **(14)** 4, 337-364.
- Mithen, S. (2001). The evolution of imagination: An archaeological perspective. *Substance, Special Issue. On the Origin of Fictions: Interdisciplinary Perspective*. **94/95**, 30 (1y2), 28-54.
- Mithen, S. (2006). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind*,

- and Body. Cambridge: Harvard University Press.
- Murray, L. y Trevarthen, C. (1985). Emotional regulation of interactions between two-month-olds and their mothers. En T. Field y N. Fox (Eds.), *Social Perception in Infants* (pp. 177-197). Norwood, N.J.: Albex.
- Nelson, K. (ed.) (1989). *Narratives from the Crib*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Newlove, J. (2007). *Laban for Actor and Dancers. Putting Laban's Movement Theory into Practice: A Step-by-Step Guide*. New York: Routledge. (Primera edición 1993).
- Papoušek, M. y Papoušek, H. (1981). Musical elements in the infant's vocalizations: their significance for communication, cognition and creativity. En L. P. Lipsitt (Ed.), *Advances in infancy research*, Vol 1. (163-224). New Jersey: Ablex Norwood.
- Papoušek, H. (1996). Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality. En I. Deliège y J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence* (pp. 37- 55). Oxford: Oxford University Press.
- Papoušek, M. (1996). Intuitive parenting: a hidden source of musical stimulation in infancy. En I. Deliège y J. Sloboda (Eds.), *Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence*. (pp. 88-112). Oxford: Oxford University Press.
- Picó Sentelles, D. (2005). *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*. Barcelona: Crítica.
- Rivière, A. (2003 a). Desarrollo y educación: El papel de la educación en el "diseño" del desarrollo humano. En: M. Belinchón, A. Rosa, M. Sotillo e I. Marichalar (comps.), *Ángel Rivière. Obras Escogidas*. Vol III (pp. 203-242). Madrid: Panamericana.
- Rivière, A. (2003 b). Educación y modelos del desarrollo. En: M. Belinchón, A. Rosa, M. Sotillo & I. Marichalar (comps.), *Ángel Rivière. Obras Escogidas*. Vol III (pp. 243-284). Madrid: Panamericana.
- Rivière, A. y Sotillo, M. (1999). Comunicazione, sospensione e semiosi umana: le origini della pratica e della comprensione interpersonali. [Comunicación, suspensión y semiosis humana: los orígenes de la práctica y de la comprensión interpersonal. En: M. Belinchón, A. Rosa, M. Sotillo y I. Marichalar (comps.) *Ángel Rivière. Obras Escogidas*, Vol III. Madrid: Panamericana, pp. 181-201.]. *Ricerche di sociologia e psicologia della comunicazione*, 1, 45-76.
- Rizzolatti, G. y Sinigaglia, C. (2006). *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. [Las Neuronas Espejo. Los Mecanismos de la Empatía Emocional (B.M. Carrillo, trad.). Barcelona: Paidós, 2006]. Milano: Cortina Editore.
- Schögler, B. y Trevarthen, C. (2007). To sing and dance together: from infants to jazz. En S. Braten (Ed.), *On Being Moved. From Mirror Neurons to Empathy* (pp. 281-302). Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Shifres, F. (2007). La ejecución parental. Los componentes performativos de las interacciones tempranas. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Música*

- y *Bienestar Humano. Actas de la VI Reunión de SACCoM* (pp.13-24). Buenos Aires: SACCoM.
- Shifres, F. (2008). Expresión musical en la voz cantada y hablada en interacciones adulto-infante. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Objetividad-Subjetividad y Música. Actas de la VII Reunión Anual de SACCoM* (pp. 83-93). Buenos Aires: SACCoM.
- Stern, D.N., Beebe, B., Jaffe, J. y Bennet, S.L. (1977). The Infant's Stimulus World During Social Interaction: A Study of Caregiver Behaviours with Particular Reference to Repetition and Timing. En H.R. Schaffer (Ed.), *Studies in mother-infant interaction* (pp.177-202). Londres: Academic Press.
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology* [El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva (J. Piatigorsky, trad.) Buenos Aires: Paidós, 1991] Nueva York: Basic Books.
- Stern, D. (2000). Putting time back into our considerations of infant experience: a microdiachronic view. *Infant Mental Health Journal*, 21(1-2), 21-28.
- Trehub, S. (2003). Musical predispositions in infancy: an update. En I. Peretz y R. Zatorre (Eds.), *The Cognitive Neuroscience of Music* (pp. 3-20). Oxford: University Press.
- Trevarthen, C. (1982). The primary motives for cooperative understanding. En G. Butterworth y P. Light (Eds.), *Social Cognition* (pp. 77-109). Brighton: Harvester.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny* (pp. 15-46). Cambridge: Cambridge University Press.
- Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicæ Scientiæ, Special Issue*, 155-215.
- Trevarthen, C. y Reddy, V. (2007). Consciousness in infants. En M. Velmans y S. Schneider (Eds.), *The Blackwell Companion to Consciousness* (pp. 41-57). MA: Blackwell Publishing.
- Videla, S. y Español, S. (2008). El *babytalk* como proceso de figuración. *Anuario de Investigaciones*, 15, 273-281.