

VII Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). Saccom, Rosario, 2008.

La base del movimiento en el habla y en el canto dirigidos a bebés.

Español, S. Martínez, M. y Pattin, M.

Cita:

Español, S. Martínez, M. y Pattin, M. (Diciembre, 2008). *La base del movimiento en el habla y en el canto dirigidos a bebés. VII Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música). Saccom, Rosario.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/silvia.espanol/18>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pH0V/MUz>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

LA BASE DEL MOVIMIENTO EN EL HABLA Y EN EL CANTO DIRIGIDOS A BEBÉS

SILVIA ESPAÑOL* **, MAURICIO MARTÍNEZ* *** Y MARIANO PATTIN****

*UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**CONICET

***APADEA

****ASOCIACIÓN FELDENKRAIS DE ARGENTINA

Introducción

Cuando hablamos raras veces nos quedamos quietos, lo usual es que de manera continua y no consciente realicemos “gestos espontáneos” que acompañan los sonidos que producimos. A veces realizamos también otro tipo de gestos, como la V de la Victoria, que son gestos simbólicos discretos: tienen una forma clara y precisa y un significado convencional adherido. Otros gestos que solemos intercalar al habla son los gestos deícticos, como el señalar o el mostrar, que también, como los gestos simbólicos, son discretos en el sentido de que tienen una forma clara y precisa. Los gestos deícticos sólo permiten referirse a lo que está aquí y ahora presente, en cambio, los gestos simbólicos permiten evocar lo ausente y referirse a significados abstractos. Los gestos espontáneos difieren, tanto en su forma como en su función, de los gestos deícticos y de los gestos simbólicos. No son discretos, son holísticos; no tienen un claro inicio y fin sino que son un continuo de movimiento que se realiza al tiempo que se habla. No remiten a objetos presentes en el medio ambiente o a significados posibles de ser evocados o nombrados; de hecho no es fácil saber qué significan; no parecen tener una función referencial, aunque pueden apoyar a la referencia (así si hablamos de un puente largo probablemente nuestro brazo se extienda indicando lontananza). Los gestos espontáneos se componen de movimientos vagos y difusos. Al no tener formas precisas y estables son difíciles de categorizar. Ellos constituyen el continuo, variado aparentemente inasible movimiento que acompaña al habla. Pero aunque sean difíciles de categorizar, aunque no tengan un significado claro adherido a una forma precisa, su sentido puede intuirse si se presta atención a lo que son: puro movimiento.

De acuerdo con Rudolf Laban (1970), el movimiento, en danza pero también en la vida cotidiana, expresa modos de sentir. Cada frase de movimiento, cada pequeña transferencia de peso, un simple gesto de una parte del cuerpo, revela algún rasgo de nuestra vida interna. El movimiento transmite, objetiva, expresa modos de sentir difíciles de verbalizar. Cualquier movimiento se puede realizar con múltiples variaciones: con movimientos focalizados que se desatan rápidos y repentinos o de una forma lánguida y despreocupada, con movimientos dispersos suaves y lentos que casi no se completan o con movimientos percutidos y breves y veloces. Cada modo de moverse expresa sentimientos temporales diferentes como el sentimiento de la fugacidad, de la explosión repentina de la caída leve o brusca, de la dilatación pausada. Pero más que sensaciones simples como las descritas, los sentimientos temporales que expresa el movimiento pueden describirse como perfiles de activación de la sensación en el tiempo, como, por ejemplo, un aumento brusco de la excitación y picos de alto nivel de la excitación que van descendiendo a una calma gradual, o un perfil de calma y aumento paulatino de la excitación y descenso lento a la calma (Stern 1985, 2000).

Mithen (2006) señala que los gestos espontáneos conforman una parte esencial del mensaje que transporta el habla. Indica que, a diferencia de las palabras y oraciones que transmiten información semántico-proposicional, los gestos espontáneos, al igual que el movimiento en danza, esencialmente expresan sentimientos. La expresión es entonces la esencia de los gestos espontáneos: en los movimientos de manos, troncos, cejas, labios, cabeza de los que somos escasamente conscientes que producimos de forma continua se transparentan los sentimientos del que habla.

Los gestos espontáneos -vagos, difusos, continuos- impregnan el habla adulta cotidiana y significan como un rumor constante por debajo de ella. Porque, a diferencia del habla que es intermitente, los gestos espontáneos conforman un mensaje corporal continuo que se extiende aún cuando callamos. Además, a diferencia del habla que sólo puede presentar un único registro a la vez, el movimiento corporal se realiza orquestado entre sus partes. Hay un único sonido de voz humana (con todas sus variadas y sutiles elaboraciones) cuando hablamos; pero hay múltiples movimientos posibles de realizarse al unísono y de alternarse en variadas combinatorias: brazos, cabeza, manos, tronco, piernas, dedos pueden moverse por separado o en forma conjunta. El equivalente en el

sonido sería que cada uno de nosotros pudiera producir al mismo tiempo varias voces, como un coro que saliera de un único cuerpo.

Pero los gestos espontáneos trascienden al habla en un sentido más profundo: es factible pensar que son, en términos filogenéticos, previos al habla. Mithen (op. cit.) defiende las siguientes hipótesis: (a) que antes de que hubiera habla, antes de que hubiera música, antes de que el *homo sapiens* conquistara la tierra, existieron otros *homo* que utilizaron un sistema de comunicación que era pura danza, puro movimiento con variaciones dinámico-expresivas a los que se unían sonidos no articulados; (b) que los gestos espontáneos que acompañan al habla del hombre moderno son un resabio de este sistema antiguo de comunicación que nació antes que el *homo sapiens*; y (c) que, en nuestros días, la cosa más cercana a ese antiguo sistema de comunicación la encontramos en las interacciones adulto-bebé, específicamente en el “Hablar con los bebés”.

En psicología del desarrollo se ha prestado especial atención a las peculiaridades del “Habla Dirigida a Bebés” y existe cierto acuerdo en que suele implicar variaciones tonales, hiperarticulación de las vocales, exageración de rasgos prosódicos, etc. (Karmiloff y Karmiloff Smith 2001). Sin embargo, el análisis del movimiento que acompaña al habla ha estado más bien relegado. Fue Ellen Dissanayake (2000) quien comenzó a insistir en que no sólo el Habla Dirigida al Bebé es peculiar sino que los adultos elaboran (alteran) la información en todas las modalidades disponibles para el bebé -visual, auditiva, táctil, kinestésica-. Por eso se refiere a la estimulación que los adultos ofrecen al bebé como una *performance* multimedia en la que los adultos hablan, tocan, mueven al bebé y se mueven frente a él.

Si las hipótesis de Mithen son correctas y (1) los gestos espontáneos son un resabio de un sistema de comunicación antiguo, y (2) el “Habla Dirigida a Bebés” es la cosa más cercana a ese sistema de comunicación antiguo hecho de pura danza, entonces los gestos espontáneos de los adultos cuando hablan a sus bebés han de ser un elemento esencial de las *performances* que el adulto ofrece al bebé. Y si (3) los gestos espontáneos son resabios de un sistema arcaico de comunicación hecho de pura danza, puro movimiento con variaciones dinámico-expresivas, entonces los gestos espontáneos o lo que es lo mismo el movimiento continuo y fluido que acompaña al Habla Dirigida al Bebé serán movimientos ligados, semejantes o estrechamente vinculados, a la danza. Y será observándolos como si de danza se tratare que podremos tal vez comprender su organización y función. Ése es nuestro objetivo general.

Lo expuesto indica la relevancia del movimiento en la *performance* adulta. La siguiente observación, simple pero crucial, la corrobora: a excepción de los sonidos, que obviamente llegan al bebé como información auditiva, la información que recibe a través de todas las restantes modalidades tiene su fuente en el movimiento del adulto. El bebé ve el movimiento que realiza el adulto, percibe táctilmente el movimiento del adulto sobre su cuerpo (cuando lo acaricia o le da palmadas) y percibe kinestésicamente el movimiento que el adulto imprime en él (cuando le mueve los pies o las manos). Es decir, en las interacciones adulto-bebé, los gestos espontáneos que realiza el adulto concentran información provista por todas las modalidades menos la auditiva.

Pese a que el movimiento (o los gestos espontáneos) conduce información relevante en la mayoría de las modalidades, lo que más se ha estudiado de la estimulación ofrecida por el adulto es la cualidad musical -rítmica y melódica- del habla parental (ver Shifres 2007). Asimismo, si bien el movimiento ha sido foco de atención en el estudio de las escenas de interacción (Trevvarthen, 1998), su análisis suele restringirse a los rasgos musicales del movimiento, como el ritmo, o a su relación contingente con el sonido (Dissanayake, 2000). En investigaciones recientes esta tendencia se está revirtiendo y se extiende la mirada hacia otros rasgos como, por ejemplo, formas compartidas de sonido y movimiento -el descenso de la voz y el descenso del movimiento de la mano- (Schögler y Trevvarthen 2007; Martínez 2007). En la misma línea, en estudios recientes hemos iniciado el análisis del movimiento con las categorías de análisis propias de la danza en situaciones en la que el adulto le habla al bebé (Español 2007; Español, Shifres, Martínez y Videla 2007; Español 2008).

Aunque frecuentemente se señala que, además de hablar, los adultos suelen cantar a sus bebés, son pocas las investigaciones dedicadas al canto (Longhi 2003; Longhi y Karmilof-Smith 2004). El estudio de las cualidades del movimiento en el canto dirigido a bebés es, hasta donde sabemos, inexistente. En este trabajo nos proponemos realizar una primera exploración de las cualidades del movimiento en contexto de canto dirigido al bebé y compararla con el movimiento en contexto de habla dirigida al bebé. Las *performances*, cantadas o habladas, que crea el adulto no son independientes del hacer de bebé. Incluso es posible pensar que se trata de una *performance* conjunta. Intereses teóricos y cuestiones metodológicas nos llevan a poner el foco en el adulto, aunque sin dejar de observar cómo el hacer del bebé moldea la *performance* adulta. Los gestos espontáneos pueden entenderse como los movimientos que acompañan al habla y también al canto (cuando no está coreografiado). En lo que sigue del texto nos referiremos a ellos indistintamente como movimiento o gestos espontáneos.

Objetivos específicos

Nos proponemos comparar los rasgos del movimiento del adulto en dos modalidades de actuación de padres con sus bebés: (1) con deliberada actuación musical (esto es con la inclusión de canciones, cantilenas, etc., es decir, haciendo un uso consciente de la voz cantada o CDB) y (2) sin uso deliberado de la voz cantada (o HDB).

Metodología

Se seleccionaron dos escenas de interacción espontánea de una misma díada adulto-bebé, una de HDB y otra CDB. Las escenas corresponden, respectivamente, a los 7.5 y 6.5 meses de edad del bebé.

El análisis del movimiento, tal como venimos haciendo en investigaciones previas, se realizó con un código de observación que sigue el sistema de análisis de movimiento en danza de Laban-Bartenieff incorporado al programa Anvil 4.0 (Kipp 2004). En esta ocasión se agregaron algunas modificaciones producto de la inclusión de conceptos y modalidades de observación provenientes del Método Feldenkrais de educación somática. El código quedó conformado de la siguiente manera.

Cuerpo: (refiere las partes del cuerpo que son usadas en el movimiento): brazos, manos, dedos, cabeza, tronco, piernas, pies. Hemos agregado dos categorías objeto y bebé que indican qué, además del cuerpo, se está moviendo.

Espacio: (se distinguen 3 posibles actitudes del cuerpo en el espacio de acuerdo a las dimensiones): vertical (arriba-abajo), horizontal (derecha-izquierda) y sagital (adelante-atrás). Se agregaron tres categorías de modos de moverse en el espacio: pivote, rotación y translación.

Forma: (incluye las formas que emergen de la oposición básica de apertura y cierre de la respiración en los planos vertical, horizontal y sagital): elevarse-hundirse, extenderse-encogerse, avanzar-retroceder. Se agregó una forma complementaria: ladear.

Energía: refiere a la cualidad del movimiento y frecuentemente se lo compara con los términos expresivos 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 flexible (dispersa). La combinación de la actitud de entrega o lucha a los factores de peso, espacio y tiempo da lugar a 8 tipos básicos de movimientos: Directo-firme-sostenido, Flexible-firme-sostenido, Directo-liviano-sostenido, Flexible-liviano-sostenido, Directo-firme-súbito, Flexible-firme-súbito, Directo-liviano-súbito, Flexible-liviano-súbito.

Resultados

Se analizó completa la escena de Canto dirigido al bebé (en adelante CDB) y algunos aspectos de la escena de Habla dirigida al bebé (en adelante HDB).

Escena de Canto Dirigido al Bebé

La escena tiene una duración total de 1 minuto y 4 seg. El análisis realizado puso de relieve la configuración de 5 unidades o frases de movimiento. La primera y la última son dos frases breves (la última brevísima) que enmarcan -introducen y cierran- una secuencia de 3 frases que muestran rasgos regulares. La Figura 1 muestra la relación de duración de las 5 frases.

Las frases centrales (b, c y d) se conforman con una alternancia de movimientos amplios y “a la vista del bebé” y huecos en los que el adulto realiza movimientos pequeños que, puede suponerse, el bebé percibe fundamentalmente por propiocepción. En los huecos, adulto y bebé establecen un contacto corporal cercano (aunque diferente en cada ocasión). La Figura 2 muestra la duración de las frases indicando los momentos de movimiento y los “huecos”.

La **frase a** tiene una duración de 8 seg. (00:00 a 00:08). Funciona como una introducción con un primer momento de expansión seguido de un momento intimista.

La **frase b** tiene una duración de 10 seg. (00:08 a 00:18). Se inicia con un “hueco” de dos segundos de duración en el que el adulto toca el cuerpo del bebé (dándole besitos en la panza) a la par que le imprime en el cuerpo pequeños movimientos directos-livianos-súbitos. Antes de finalizar la frase (de 0:14 a 00:16) se repite el hueco con algunas modificaciones. Pero esencialmente en ambos casos el bebé recibe información cinética no por la modalidad visual sino directamente en su cuerpo.

La **frase c** tiene una duración de 20 seg. (00:19 a 00:39). Se inicia también con un hueco de 5 segundos (más del doble de los anteriores). Poco después, le sigue un hueco breve de apenas un segundo en el que el bebé mueve las manos frente a la cara de la madre y, antes de finalizar la frase ocurre otro hueco de 3 segundos de duración (00:31 a 00:34) en el que el bebé empuja a la madre hacia atrás desde un rebote de piernas reiterados mientras madre e hija tienen las caras en contacto una con la otra. En los últimos huecos ocurre algo especial: es el bebé quien realiza

movimientos tocando la cara de la madre o rebotando sus piernas. Como si el adulto estuviera ofreciendo nidos que contienen la intervención corporal del bebé, es decir, un formato de alternancia de turnos en el movimiento (que podría parafrasearse como: me quedo quieta, me tocás, vuelvo a moverme; me quedo quieta, te movés, vuelvo a moverme).

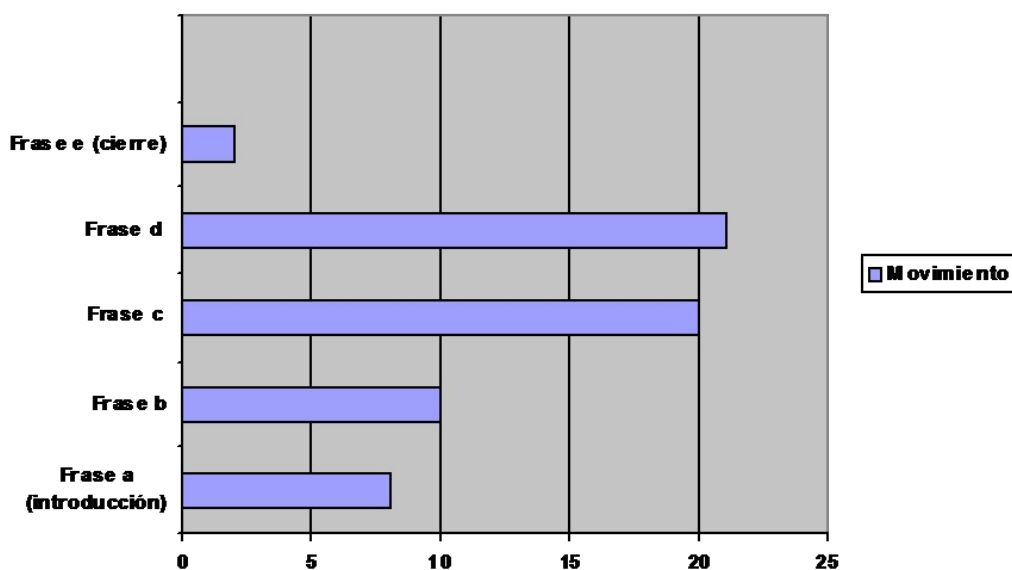


Figura 1. CDB Duración de frase de movimiento.

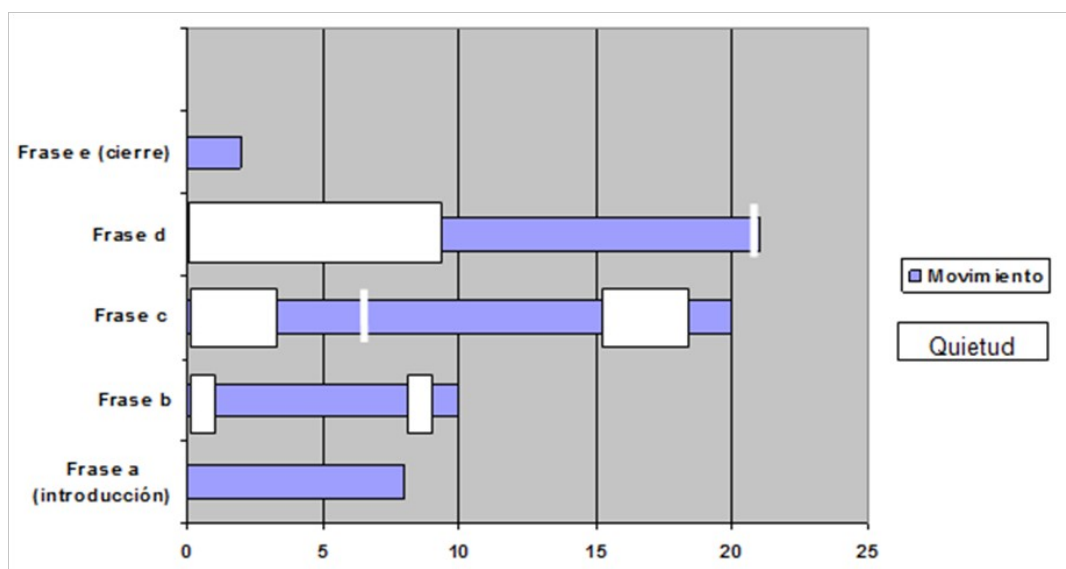


Figura 2. CDB Momentos de movimientos y "huecos".

La **frase d** tiene una duración de 21 seg. (00:40 a 01:01). Se divide en dos partes bien delineadas (primera parte de 00:40 a 00:51; segunda parte: de 00:52 a 01:01). La primera parte se inicia con un momento de hueco: la madre ladea la cabeza reiteradamente con su frente apoyada en la de su hija y luego apoyando sus labios en la mejilla de la beba. La madre imprime movimiento al cuerpo de la beba al tiempo que le da información táctil. Se trata de otro hueco, el más extenso de todos (11seg.) del doble de duración de los de la frase anterior. Durante este hueco, la beba toca todo el tiempo con ambas manos la cara de su madre e inserta movimientos de rebote de piernas (además de vocalizaciones analizadas por Shifres y Martínez, en este simposio). El contacto cara con cara es continuo mientras la madre repite e imprime en el cuerpo de la beba un mismo movimiento de ladeo sin mayores variaciones. Luego la madre se distancia y durante la segunda parte de la frase ofrece el mismo movimiento de ladeo pero ahora amplio y "a la vista" de la beba. Durante esta segunda semi-frase el movimiento es reiterado y poco elaborado. Hacia al final hay otro hueco, de un segundo de duración, en el que la madre busca el contacto ocular. Parece no encontrarlo. Tal vez ello la induzca a construir el cierre de la escena global en la frase siguiente.

La frase e tiene una duración de 2 seg. (01:02 a 01:04). La madre baja la cabeza, aleja un poco a la beba, levanta la cabeza y vuelve al centro de su kinesfera, estableciendo contacto ocular. Esta brevísima frase, el movimiento conforma un cierre elegante y sintético que recuerda una reverencia.

La alternancia entre movimientos amplios y huecos parece ser el rasgo más relevante de la escena en conjunto. La comparación de la duración global de tiempos de movimientos amplios y huecos en cada frase pone de relieve la forma global de la escena: frases de apertura y cierre compuestas por dos momentos breves de movimientos amplios, que enmarcan 3 frases con una distribución relativamente homogénea de momentos de movimientos amplios y de huecos.

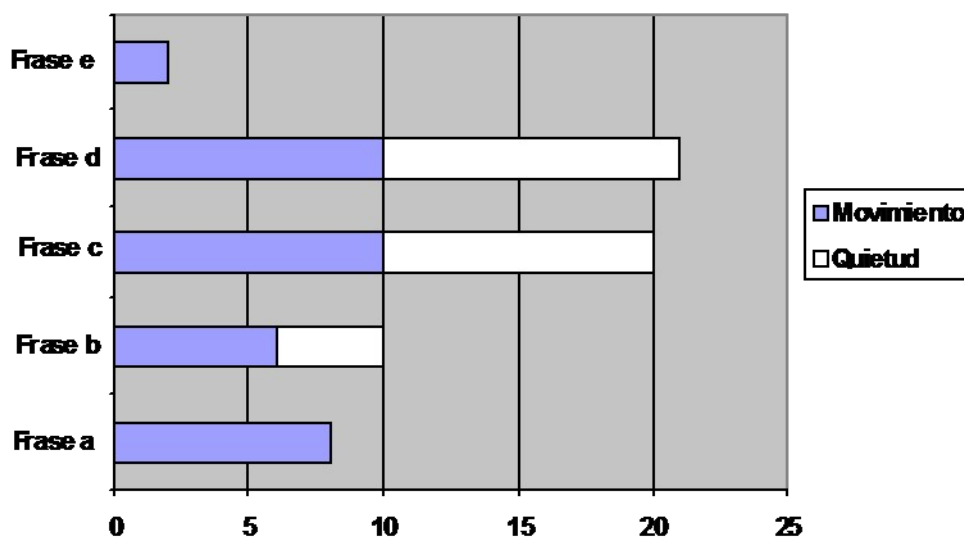


Figura 3. Tiempos de movimiento y de quietud por frases.

Escena de Habla Dirigida al Bebé

La escena tiene una duración total de 2 minutos y 59 seg. Hasta ahora, se ha realizado el análisis de un fragmento de la escena de 40 segundos de duración (de 01:49 a 02:29). No podemos, por tanto, indicar la estructura completa de frases de la escena, aunque sí las frases que parecen constituir el fragmento analizado. La figura 4 muestra la conformación de frases que surge del análisis del movimiento con el código arriba indicado.



Figura 4.

De acuerdo al análisis preliminar realizado, en la primera frase, frase a, además del movimiento general del tronco, la madre ejecuta un movimiento de subir y bajar la mano en el plano vertical. En la frase siguiente, frase b, ese movimiento se complejiza por adición. El gesto se repite varias veces, y luego se le adhiere el movimiento de cabeza. Como también es cierto que la beba realiza un movimiento semejante con la mano al inicio de la primera frase, no tenemos forma de saber si se trata de un entonamiento de la madre de la conducta del bebé que la madre retoma y modifica

(para una exposición del concepto de entonamiento: Español 2007; Videla en este simposio) o si se trata de una elaboración materna de su propia conducta. En cualquier caso, el movimiento se presenta como un “motivo” que posteriormente se elabora. Luego, en lo que puede considerarse o bien la continuación de la misma frase o bien una repetición de la primera, frase b’, se repiten los movimientos de mano y cabeza en el plano vertical, con la misma forma elevar-hundir y con la misma calidad directo-liviano-súbito. Se inicia después otra frase, frase c, en la que cambian el plano, la forma, la parte del cuerpo que se mueve y la calidad del movimiento: prevalece el plano sagital, desaparece el movimiento de manos y predomina el del tronco y la forma avanzar-retroceder (y plegarse). La calidad del movimiento varía de súbito a sostenido: aparecen las cualidades directo-liviano-sostenido y flexible-liviano-sostenido. No se completó todavía el análisis de la frase c.

DISCUSIÓN

En la escena de CDB el rasgo sobresaliente de la *performance* es la alternancia de movimientos amplios y de huecos. La escena de HDB, por lo analizado hasta ahora, se caracteriza por el “desarrollo de motivos”.

La organización del movimiento en el CDB parece favorecer el aprendizaje de la reciprocidad: el adulto deja huecos, construye espacios que pueden anidar la intervención del bebé. Primero, ofrece huecos en los que el movimiento es factible de ser sentido propioceptivamente. Luego, los huecos contienen - enmarcan- la participación activa del bebé (como la extensión de sus brazos y el movimiento de sus manos hacia la cara de la madre y el rebote reiterado de sus piernas que empujan hacia atrás a la madre). La madre marca corporalmente los bordes del espacio para la intervención del bebé: abre el hueco disminuyendo drásticamente el movimiento visible y acercándose al bebé y lo cierra al interrumpir el contacto corporal cercano, alejarse, y volver al movimiento visible. Favorece así la percepción de unidades de movimientos y ciclos de relación -ahora vos, ahora yo- incentivando la experiencia de reciprocidad o mutualidad y favoreciendo el aprendizaje de la alternancia. Por otro lado, pareciera que el movimiento inicial de la introducción -que va de la expansión hacia lo intimista- marcara la organización del resto de la escena: la alternancia reiterada de momentos de expansión con movimientos amplios y momentos intimistas en los huecos.

La alternancia o toma de turnos es una habilidad implicada en el diálogo verbal y también en lo que se han denominado protoconversaciones o diálogos preverbales. Ciertamente, la toma de turnos es la espina dorsal de nuestros ciclos abiertos a la acción del otro que caracterizan a las situaciones comunicativas prototípicas tanto verbales como preverbales. A veces, es cierto, uno habla mucho y el otro responde con monosílabos (o viceversa), pero el diálogo verbal es uno en el que la simetría en la participación es, si no siempre real, por lo menos posible. Sin embargo, las primeras alternancias en el desarrollo son claramente asimétricas. La primera es tan asimétrica que uno de los participantes se acomoda a una pauta fija, biológica, que propone el otro. Nos referimos al modo de alternancia que caracteriza al estado más primitivo de mutualidad: el amamantamiento. Hay un modo específicamente humano de realizar el amamantamiento: la organización en ciclos de succión-pausa. Y es en las pausas (de 4 a 15 seg.) donde las madres suelen realizar sus intervenciones. El ciclo succión-pausa parece tener solamente una función psicológica: funciona como molde prototípico de situación de intercambio por turnos. El bebé presenta un molde prefijado, ofrece una pauta rítmica, a la que la madre se acomoda. Se trata de una primitiva conversación nutritiva o biológica en la que se inicia el aprendizaje de la reciprocidad que se continuará en posteriores ciclos de relación con los otros en los que el bebé intervendrá cada vez más activamente (Rivière 1986).

Aunque suele reconocerse que el ciclo succión-pausa funciona como un molde prototípico para la comunicación preverbal y verbal, es posible pensar que también funciona como tal para otras actividades humanas, por ejemplo para conductas rituales o para la danza. El movimiento del adulto en el CDB parece organizarse para facilitar la participación abierta del bebé en los ciclos de interacción, pero también para anidar sus movimientos, marcar sus bordes y favorecer no sólo su ejecución sino también su reconocimiento. Mientras realiza la alternancia movimientos-huecos, la madre canta o vocaliza melodías vinculadas con canciones populares. Probablemente, es la estructura preestablecida de la canción lo que posibilita que la madre genere *on line*, y seguramente sin darse cuenta, este molde para la interacción que recuerda las rondas infantiles sedimentadas por la cultura o los “juegos musicales” típicos de la niñez, en los que los movimientos están ritualizados, pautados y preestablecidos, o algunas pautas coreográficas de danzas clásicas y contemporáneas.

En las situaciones de Habla Dirigida al Bebé es poco probable que pueda darse una organización de tal índole ya que no hay una estructura relativamente preestablecida en la que apoyarse. La escena se construye con otros recursos, esencialmente mediante el “desarrollo por motivos” en el que un movimiento casual se elabora mediante la repetición variada y la adición de rasgos al movimiento inicial. El movimiento inicial se comporta como un motivo que se repite y varía. Este recurso lo hemos encontrado en otras escenas de Habla Dirigidas al Bebé (Español 2007). Es



por tanto posible que en la creación *on line* de la *performance* adulta, los movimientos o gestos espontáneos que se enlazan con el Habla Dirigida al Bebé se construyan frecuentemente mediante el “desarrollo de motivos”. Es esta una hipótesis abierta a la indagación empírica que esperamos poder llevar a delante en breve.

Aunque en primera instancia podría suponerse que el Habla y el Canto Dirigido al Bebé tienen una organización y función semejante, esta primera aproximación al tema señala una divergencia en el modo de organización del movimiento. Es posible que la divergencia en la organización suponga una divergencia funcional. Hemos apuntado que el CDB facilita la participación activa del bebé (y probablemente el reconocimiento de su propia participación). En la situación de HDB, como indicamos en Español (2007), la organización del movimiento parece ser un reclamo para la vida social y emocional. Los movimientos o gestos espontáneos que acompañan al habla materna transparentan, expresan, los sentimientos de la madre, los tornan públicos y por tanto perceptibles y compartibles. Como señalamos al inicio, los sentimientos que expresa el movimiento no son emociones densas y discretas sino sentimientos temporales, fluidos y cambiantes. En el HDB, los gestos espontáneos de la madre, vagos y difusos, llevan y traen una diversidad de sentimientos variopintos, cambiantes, que introducen al bebé en un mundo de sentimientos temporales sofisticados a los cuales el bebé responde con sus propios movimientos. Por supuesto, en CDB también se transmiten sentimientos temporales, no podría ser de otra manera. Pero la organización del movimiento parece ceñirse a la estructura, en cierta medida predecible, de la canción mitigando la variación fluida y espontánea de sentimientos temporales. La divergencia funcional entre el HDB y el CDB es otra hipótesis abierta a la indagación empírica que esperamos poder explorar próximamente.

Referencias

- Dissanayake, E. (2000). Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (eds.) *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, pp. 389-410.
- Español, S. (2007). 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*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 3-13.
- Español, S. (2008). La entrada al mundo a través de las artes temporales. *Número monográfico dedicado a Psicología de la Música. Estudios de Psicología*, **29** (1), pp. 81-101.
- Español, S.; Shifres, F.; Martínez, C. y Videla, S. (2007). Frases de sonido y movimiento en las interacciones tempranas adulto bebé. *Memorias de las XIV Jornadas de Investigación Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, pp. 422-424.
- Karmiloff, K. y Karmiloff-Smith, A. (2001/2005). *Hacia el lenguaje*. Madrid: Morata.
- Laban, R. (1970 [1989]). *Danza Educativa Moderna*. México: Paidós.
- Longhi, E. (2003). The temporal structure of mother-infant interactions in musical contexts. PhD Thesis, The University of Edinburgh.
- Longhi, E. y Karmiloff-Smith, A. (2004). In the beginning was the song: The complex multi-modal timing of mother-infant musical interaction. *Behavioural and Brain Sciences*, **27** (4), pp. 516-517.
- 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*. Buenos Aires: SACCoM, pp.25-37.
- Mithen, S. (2006). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*, Cambridge: Harvard University Press.
- Rivière, A. (1986 [2003]). Interacción precoz. Una perspectiva vygotskiana a partir de los esquemas de Piaget. En M. Belinchón, A. Rosa, M. Sotillo e I. Marichalar (comp.) Ángel Rivière. *Obras Escogidas, II*, pp.109-131. Madrid: Panamericana.
- 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*. Ámsterdam: 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*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 13-24.
- Stern, D. (1985 [1991]). *El mundo interpersonal del infante*. Buenos Aires: Paidós.

- Stern, D. (2000). Putting time back into our considerations of infant experience: a microdiachronic view. *Infant Mental Health Journal*, **21** (1–2).
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Brâten (ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*, pp. 15-46. Cambridge: Cambridge University Press.