

La composicionalidad de la performance adulta en la parentalidad intuitiva.

Martínez, Isabel Cecilia.

Cita:

Martínez, Isabel Cecilia (Abril, 2007). *La composicionalidad de la performance adulta en la parentalidad intuitiva*. VI Reunión de SACCoM. SACCoM, Entre Ríos.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martinez.isabel.cecilia/23>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGAb/EB2>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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 COMPOSICIONALIDAD DE LA PERFORMANCE ADULTA EN LA PARENTALIDAD INTUITIVA

ISABEL CECILIA MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Introducción

En la actualidad resulta central en algunas de las disciplinas que estudian aspectos evolutivos de la cognición humana, tales como la psicología y la antropología, la idea de que la génesis de la conducta artística está fundada en capacidades biológicamente adaptadas en nuestra especie y cuyas manifestaciones incipientes ocurren en las primeras interacciones que tienen lugar en el vínculo parental con el bebé. Lo que aún es un tema abierto a discusión y estudio es el modo en que dichos comportamientos primarios se transforman luego en las formas elaboradas de la conducta artística demostradas en los diversos ambientes culturales de las sociedades adultas. Es un supuesto del presente trabajo que en la conducta parental primaria es posible identificar formas embrionarias de lo que luego serán las formas más sofisticadas de la conducta artística madura. Aplicando técnicas y categorías propias del análisis musical, se intentará analizar la actuación espontánea del adulto en la interacción con el bebé con el fin de caracterizar aspectos de un componente del juego parental al que se considera fundante de la conducta artística y al que hemos denominado la composicionalidad de la performance parental intuitiva.

Explorando el concepto de composicionalidad

La idea de composicionalidad, que en primera instancia refiere a la cualidad de lo que se compone, esto es, de la composición, entendida esta como la acción y efecto de componer obras de arte literarias o musicales (Diccionario de la Lengua Española 2001), alcanza una definición más instrumental en el dominio de la gramática, donde es entendida como el procedimiento por el cual se forman voces compuestas a partir de preposiciones, partículas u otros componentes lingüísticos. Es decir que en la idea de composición, y por extensión en la de composicionalidad, está implícito un componente elaborativo, que llevado a sus últimas instancias, ha dado lugar, en el dominio musical, al sistema de reglas que se utilizan para dar cuenta de aspectos constructivos de la pieza musical, como por ejemplo el tratamiento de las voces y sus grados de importancia relativa en el entramado de la obra.

Ahora bien, en el asunto que aquí nos preocupa, esto es, el estudio de la naturaleza de la composicionalidad en la actuación parental espontánea, consideramos a la composición espontánea como un producto que se configura en el tiempo, en donde la acción es de una naturaleza tal que la temporalidad del proyecto compositivo es contingente con la temporalidad del producto. Por lo tanto, no se trataría de la puesta en obra de decisiones que involucran la aplicación sistemática de reglas y principios establecidos a priori por quien actúa espontáneamente, sino más bien de una construcción narrativa cuya composicionalidad está movilizadora por la necesidad de activar el vínculo comunicativo con el bebé. La actuación espontánea del adulto adquiere así una dimensión performativa, en cuyo seno se genera un producto de naturaleza multimodal en íntima relación con la temporalidad del intercambio.

Nos interesa indagar en la naturaleza del proceso comunicativo que se genera en el interior de la interacción en la díada adulto-bebé porque creemos que, tal como se sostiene en los estudios antropológicos y culturales y en algunas producciones provenientes del campo etnomusicológico, dicho componente, de naturaleza simbólica (Nettl 1983; Cassirer 1994; Langer 1942, 1953; Meyer 1956 1967), está organizado desde un inicio en lo que se interpreta como la unidad básica del comportamiento humano, esto es, la idea germinal o *motivo* (Reti 1951; Schoenberg 1975; Cone 1987), que fundamenta luego el concepto de tematicidad en el dominio musical.

La estrategia composicional, entendida aquí como el recurso utilizado por el adulto para *arreglar* en tiempo real los materiales que conforman su actuación, guardaría una estrecha relación con aspectos de la construcción de significado en la interacción comunicativa. *“La composicionalidad, concebida en estos términos, supone una alianza entre la sintaxis y los procesos de construcción del significado: los compositores arreglan los materiales musicales teniendo en la mente metas expresivas o comunicativas de un grado de especificidad relativo.”* (Zbikowsky 2002, p. 138). En este sentido, y al igual que cuando se analiza la semiosis de la producción compositiva en la música

(Zbikowsky 2002; Tarasti 1994; Eco 1976) podría decirse que aquellos aspectos vinculados al arreglo de los materiales que conforman la composicionalidad de la actuación espontánea del adulto estarían determinados por las metas expresivas que tiene por delante el responsable de dicha actuación. Encontramos también esta idea en algunos enfoques provenientes del campo de la lingüística cognitiva que, por ejemplo, consideran la vinculación que ocurre entre la forma de una expresión lingüística y el significado que el hablante quiere comunicar: aquí se establece una conexión entre la estructura imagen-esquemática de la forma con la estructura imagen-esquemática del significado (Turner 1998). Tal es el caso del uso poético y musical de figuras repetitivas tales como la anáfora (repetición de una palabra, un sonido o un motivo en distintas proposiciones) o el paralelismo (repetición de una estructura sintáctica sin repetir las mismas palabras) que tienen por objeto enfatizar el contenido expresivo de la comunicación. Como Turner (1998) bien señala: *“involucrar a los miembros de una audiencia en el esquema imagen de una forma icónica automáticamente los compromete en la estructura básica de significado, motivándolos mediante la elaboración de la parte hacia la aceptación del todo.”* (pp. 50-51). Si bien para Zbikowsky (2002) la estrategia compositiva guarda algunas similitudes con la táctica logística de la retórica (p. 139) considera sin embargo que su alcance debiera ser entendido en un sentido más general como vinculado al modo en que los eventos musicales se arreglan en el tiempo, siendo esta una caracterización de dicho concepto que resulta de crucial importancia para nuestro análisis de la actuación parental espontánea o intuitiva. El análisis acerca del modo en que la actuación parental adquiere forma en el tiempo se convierte así en un aspecto clave a dilucidar, puesto que el análisis de la temporalidad en las artes constituye un problema que ha sido motivo de intensa indagación tanto en el dominio filosófico como en el musical propiamente dicho (ver, por ejemplo, Imberty 1992).

Veremos más adelante que en la performance parental espontánea está implícito el uso de un componente de repetición-variación sobre un motivo básico, y encontraremos que en cada episodio de dicha performance es posible encontrar una lógica de su uso que en cierta forma refleja de modo embrionario lo que luego constituirán las formas elaborativas más sofisticadas de la expresión artística en el seno de la cultura. No intentamos aquí dar cuenta de posibles significados que la actuación parental espontánea pueda conllevar sino que queremos indagar en el componente organizativo y elaborativo de dicha actuación, esto es, en la estrategia composicional que el adulto despliega espontáneamente para incentivar los aspectos de la comunicación en la interacción con el bebé. Es un supuesto de este trabajo que el análisis de la composicionalidad de dicha actuación, de naturaleza multimodal, puede conducir a revelar el uso de ciertos recursos elaborativos que se presentan en las diferentes modalidades que despliega la actuación parental, en relaciones de un grado relativo de concordancia, algunas de las cuales esperamos poder identificar.

En síntesis, como señala Zbikowsky (2002) el concepto de estrategia composicional puede entenderse en un sentido más amplio y aplicarse entonces al análisis de situaciones de comunicación que van más allá del estricto acto de la composición de música académica, entendiendo con esto que la implementación de estrategias composicionales puede estar a cargo de quienes no son reconocidos convencionalmente como compositores. Es este el sentido más amplio que le daremos en este trabajo.

Si bien en estudios anteriores se han identificado algunos atributos de índole musical relativos al *babytalk* que podrían estar asociados al concepto de composicionalidad de la parentalidad espontánea (ver, por ejemplo, Miall y Disanayake 2003) tales como la organización episódica del juego parental, la gestación de una periodicidad construida en base a repeticiones y variaciones sobre unidades de sentido, una duración promedio de las unidades de significación, la presencia de una pulsación mensurable a lo largo de la interacción, el uso de incrementos y decrementos en la velocidad, la intensidad, la entonación, la tímbrica vocal y la gestualidad corporal de la performance con fines expresivo- comunicacionales, estos indicadores no han sido abordados con la idea que en este trabajo se quiere desarrollar.

Dado que la performance espontánea es de naturaleza multimodal, se asume que la característica motivico-elaborativa de la actuación parental puede ser rastreada en la multimodalidad comunicativa que dicha performance adquiere. Por lo tanto, se utilizarán las herramientas del análisis musical para dar cuenta inicialmente de algunos aspectos elaborativos del componente motivico de la actuación y de sus relaciones de concordancia en el complejo multimodal comunicativo que dicho componente adopta.

Objetivos

Se propone entonces:

Analizar la composicionalidad de la ejecución parental haciendo uso de las herramientas provenientes del análisis musical; bajo la hipótesis de que en el interior del juego parental tiene lugar una construcción discursiva en la que el proyecto compositivo está guiada por la temporalidad de la



acción espontánea y que, se presume, reconoce similitudes con algunas de las experiencias de producción y recepción de las artes performativas en la vida adulta.

Método

Se tomó como unidad de análisis la escena de una secuencia fílmica de 1 minuto y 24 segundos de interacción espontánea entre un adulto (Silvia) y un bebé (Habib) de 7 meses.

Se realizó el análisis estructural de dicha secuencia¹ tomando en cuenta una variedad de componentes estructurales que intervienen en la construcción de los episodios narrativos, para lo cual se segmentaron los fragmentos que constituyen dichos episodios. Una vez obtenida la estructura de constituyentes formales, se analizaron los componentes rítmico-métricos y se transcribieron en notación tradicional las unidades algunos componentes formales de la alocución adulta, con el objeto de establecer las pautas estructurales sobre las que tienen lugar los comportamientos expresivos y gestuales que son motivo de microanálisis en otros trabajos (ver Shifres y Español en este simposio). Se procedió luego al análisis de la composicionalidad de la acción, esto es, al modo en que el material constitutivo de la composición espontánea se elabora en el tiempo tanto en sus aspectos motivicos como en los componentes imagen-esquemáticos, dinámicos y gestuales, con sus correspondientes interrelaciones.

Se presentan en este trabajo algunas aproximaciones iniciales al análisis de esta problemática.

Resultados

Análisis de la composicionalidad de la secuencia de interacción entre Silvia y Habib en los episodios 1 y 2

EPISODIO 1.

Duración total: 22 segundos.

La estructura narrativa básica del episodio 1 consiste en un juego de Silvia con una manta sobre el cuerpo de Habib que responde a la siguiente lógica de acción: coloca la manta sobre Habib-la desliza para sacarla.

La estructura constituyente del episodio 1 consta de cuatro unidades con una duración promedio por unidad de 4 segundos. Sin embargo, el incremento en la duración de las cuatro unidades sucesivas se distribuye en un perfil de incremento-decremento, incremento siendo la última unidad la de mayor duración, tal como se muestra en el siguiente diagrama:

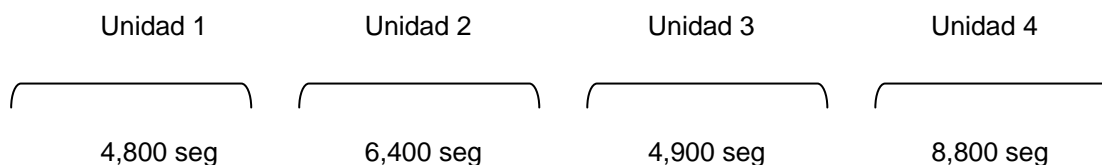


Figura 1: *Episodio 1. Duración de las unidades.*

La tematicidad del episodio 1 se organiza de acuerdo a la presentación del motivo básico (MB) y sus variaciones como se observa en el siguiente diagrama:

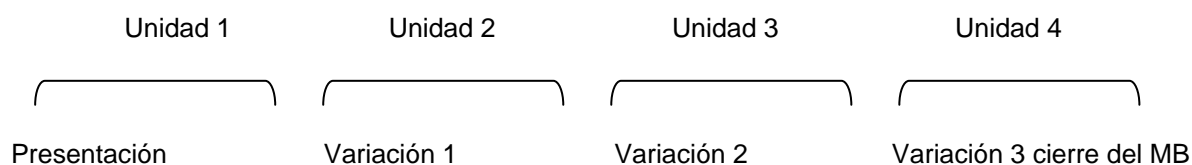


Figura 2: *Episodio 1. Organización temática*

Análisis de la Unidad 1

Motivo básico:

Consiste en la acción de mover un objeto (manta) realizada por Silvia sobre el cuerpo de Habib.

Descripción de la acción:

¹ Se utilizó para ello el software Acid, que permite segmentar y analizar fragmentos de la secuencia fílmica.

Silvia está sentada en posición frente/ángulo extremo izquierdo a los pies de Habib. Coloca la manta y la desliza sobre su cuerpo.

Componentes de la acción de Silvia:

1. movimiento corporal del tronco superior de acercamiento/ alejamiento con mirada sobre Habib.
2. uso de un objeto (manta).

Trayectoria del movimiento con el objeto:

Inicia el movimiento colocando la manta/deslizamiento de la manta sobre el cuerpo de derecha a izquierda hasta sacar la manta (final).

Relación de proximidad entre Silvia y Habib durante la acción:

Se acerca-se aleja.

Análisis de la Unidad 2

Variación 1.

Descripción:

Repite el motivo básico, agregando componentes al principio y al final del movimiento los que, al delimitarlo mejor, contribuyen a enfatizarlo.

Componentes de la variación:

1. agregado, al iniciar el movimiento con la manta, de una elevación y posterior bajada sobre el cuerpo de Habib, que opera a modo de un alzar y dar (levare y caída o *arsis* y *tesis*) en la gestualidad de la acción.
2. agregado de un movimiento de acercamiento del tronco de Silvia hacia Habib en el final.
3. superposición en 2) de su voz de risa en el final.

El agregado de estos componentes produce:

1. enfatización del inicio y el final de la acción.
2. agregado de 1 componente al perfil de proximidad entre Silvia y Habib: se acerca-se aleja-se acerca.
3. aparición de voz en el final (acercamiento con risa).

Componentes que provocan énfasis en la acción:

1. dinámico-gestual el movimiento corporal y objetual más amplio, exagerado y marcado, al comienzo y al final reafirma los límites del motivo, creando un punto claro de articulación en la continuidad narrativa (quizás tenga como *función* concitar la atención de Habib). Dicha acción resulta concordante con los movimientos de acercamiento del tronco de Silvia hacia Habib al comienzo y al final del motivo.
2. rítmico del movimiento: la adición –al inicio de la acción de movimiento- de alzar la manta y fijarla, en lugar de simplemente depositarla sobre el cuerpo de Habib (esto es, el levare en anacrusa y la resolución del levare con caída y fijación de la manta sobre Habib, y con detención o pausa en el movimiento antes de continuar con el movimiento de deslizamiento) produce un gesto rítmico no sonoro cuya sintaxis contribuye a destacar expresivamente, a enfatizar el comienzo de la acción.
3. emocional-afectivo: la fijación de la mirada de Silvia sobre Habib en el inicio, mientras se inclina hacia él (se acerca) simultáneamente a la producción del levare y caída de la manta.) y el intraentonamiento producido por la simultaneidad -en el cierre de la acción- entre la risa de Silvia y su inclinación sobre Habib (se acerca) enfatizan el contenido expresivo de la interacción, que resulta concordante con la sonrisa de Habib.
4. rítmico-verbal: aparece por primera vez un componente de ritmo verbal en la risa de Silvia. A continuación se transcribe el ritmo de dicho motivo.

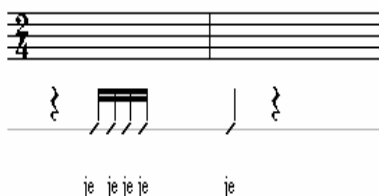


Figura 3: Episodio1-Unidad 2. Ritmo de la risa de Silvia.

Análisis de la Unidad 3

Variación 2.

Descripción:

Nueva elaboración sobre el motivo de la unidad 2 con agregado de alocución. La concordancia del componente rítmico verbal con el componente de movimiento agrega un valor de "musicalidad" a la composicionalidad de la performance.

Componentes de la variación:

1. rítmico-verbal

La alocución de Silvia se organiza en una estructura constituyente de 3 células rítmicas, de gesto anacrúsico, que se superponen al movimiento de la manta, a saber:

- célula 1: "¿a **ver**?" Se enuncia en el momento de colocar la manta
- célula 2: "¿la **saca**mos?" Se enuncia durante el deslizamiento de la manta sobre el cuerpo de Habib
- célula 3: "tutut**ú** tututut**ú**" Se enuncia en el final, mientras se retira la manta del cuerpo de Habib.

La continuidad rítmica de la alocución se desarrolla por un aumento de la cantidad de eventos sonoros en cada unidad rítmica sucesiva. De los tres motivos rítmicos, el segundo es una variación por extensión en el número de ataques del primero, que se agregan al inicio y al final del motivo, mientras que el tercero es el que contiene más eventos, los que se agregan al final.

El análisis resulta en lo siguiente:

- motivo 1: anacrusa de 1 ataque y resolución de 1 ataque de final masculino;
- motivo 2: anacrusa de 2 ataques y resolución en 2 ataques con final femenino,
- motivo 3: consiste de 2 células, la primera de anacrusa de 2 ataques y resolución de 1 ataque y la segunda consta de 4 ataques en levare que resuelven en ataque con final masculino en tiempo fuerte. El ritmo es similar al ritmo del final de la unidad 2 (risa) pero está extendido en su longitud ya que contiene un mayor número de ataques.

La temporalidad de esta organización rítmico-métrica presenta una variabilidad en la regulación de las pausas entre los motivos, las que van disminuyendo resultando los motivos 2 y 3 casi yuxtapuestos y el motivo 3 acelerado respecto del tempo inicial.

Se transcribe a continuación la alocución rítmico-verbal de la unidad 3:

Figura 4: Episodio 1 - Unidad 3. ritmo de la alocución

2. dinámico-gestual

Se produce un incremento en la tensión dinámico-gestual por un movimiento de alejamiento más marcado de Silvia respecto de Habib. Luego de un acercamiento en el levare inicial, Silvia aleja marcadamente su tronco de Habib, coincidiendo con el movimiento de sacar la manta; al alejarse con la manta, incita a su captura por parte de Habib, quien interactúa con la manta (mueve sus brazos no se sabe si para retenerla o para ayudar a Silvia a sacarla). Al 'danzar' juntos varía la calidad gestual del movimiento de la manta. El final de esta sección deja a Silvia en posesión de la manta y alejada de Habib (el tronco hacia atrás).

La relación de proximidad entre Silvia y Habib durante la acción resulta en el siguiente esquema:

Se acerca-se aleja más

3. melódico-vocal

En la vocalización de la primera célula de la alocución el contorno vocal es ascendente (abajo-arriba) ("¿a ver?") coincidiendo con la intención interrogativa; en la vocalización de la segunda alocución el contorno vocal también es ascendente ("¿la sacamos?") pero la entonación alcanza una zona de registro vocal más aguda (esto es, implica una ampliación del registro vocal hacia el agudo

con respecto al primer motivo verbal); la tercera alocución presenta un contorno vocal estable de una altura repetida (emisión de la sílaba 'tu') pero que es pronunciada con un sonido aún más agudo que los de las alocuciones anteriores.

El perfil general del contorno melódico de la alocución presenta una ampliación de la tesitura vocal hacia el registro agudo.

Composicionalidad de la concordancia verbal/gestual.

Se aprecia la presencia del fenómeno de intraentonamiento en la actuación de Silvia, manifiesto en los siguientes atributos:

1. concordancia rítmico-métrica entre voz y movimiento:
 - *simultaneidad en el levare* entre la alocución ("¿a ver?") y el movimiento de alzar la manta; la voz comienza apenas antes que el movimiento, por lo tanto son dos elementos con una misma función imagen-sentido (anacrusa verbal y anacrusa gestual del movimiento de la manta) que se producen por superposición dando por resultado una hipérbole verbal/gestual (exageración del levare por la duplicación del gesto en dos modalidades diferentes (verbal-movimiento));
 - *yuxtaposición y simultaneidad* entre la alocución ("¿la sacamos?") y el gesto de *deslizamiento* de la manta. El inicio de la alocución opera como un levare del movimiento de la manta y el final se superpone al movimiento.
 - *simultaneidad* entre alocución ("tututu tututututu") y el gesto de deslizamiento en el tramo final. La alocución acompaña el movimiento final de 'salida' de la manta del cuerpo de Habib.
2. concordancia entre la direccionalidad del contorno vocal y la trayectoria del movimiento:
 - contorno vocal ascendente en "¿a ver?" y gesto ascendente del movimiento de la manta;
 - contorno vocal ascendente en "¿la sacamos?" con entonación en registro más agudo. Crea más tensión e "impulsa" el movimiento de deslizamiento;
 - contorno vocal llano (nota repetida 'tu') acompaña el movimiento 'llano' de deslizamiento (aliteración).

En esta unidad hay mayor nivel de actividad multimodal e intraentonamiento en la acción de Silvia.

Análisis de la Unidad 4

Variación 3

Descripción:

Segunda elaboración "musical" del motivo básico de movimiento mediante el agregado de alocución. Es una nueva variación del motivo básico que finaliza con una interjección verbal que cierra la sección. Presenta tres elementos bien marcados:

1. comienzo (levare y caída para colocación de la manta sin alocución).
2. deslizamiento de la manta con alocución en susurro.
3. final con alocución en interjección bien marcada de cierre concordante con el acercamiento de Silvia hacia Habib.

Relación de proximidad entre Silvia y Habib:

Vuelve el esquema se acerca-se aleja-se acerca.

Componentes de la variación:

1) rítmico-verbal

Elaboración del texto del motivo rítmico verbal de la unidad 3 "¿la sacamos?" en un motivo rítmico con los siguientes cambios:

- a) cambio métrico (de binario a ternario);
- b) cambio en la extensión del motivo por aumento en el número de ataques la organización rítmica procede por **encadenamiento repetitivo yuxtapuesto** del fragmento verbal "*lasaco*" y resulta en lo siguiente: "lasacolasacolasacolasaco" (imposible determinar el número de veces que repite por el nivel dinámico mínimo de la voz susurrada);
- c) mantenimiento del gesto anacrúsico del motivo, pero con variación en el número de sonidos de la anacrusa (un solo sonido esta vez).
- d) cierre del episodio con interjección verbal: apoyatura sobre tiempo acentuado y final femenino (uúpatéeee, es casi melódico). en simultáneo al movimiento de deslizamiento de la manta.

Se transcribe a continuación la alocución rítmico-verbal de la unidad 4:





Figura 5: Episodio 1 - Unidad 4.

2) dinámico-gestual

Disminución general de la tensión respecto de la unidad motívica 3. Presencia de 3 componentes sucesivos:

1) repetición del comienzo de la unidad 2 en el movimiento inicial de la manta en levare sin alocución.

2) deslizamiento de la manta en simultáneo con alocución en voz susurrada. Aquí disminuye la tensión dinámico-gestual, que pareciera balancear la tensión que ocurre en ese mismo lugar en la unidad motívica 3.

3) cierre del episodio con gesto de acercamiento de Silvia hacia Habib en movimiento de aproximación final.

3) emocional-afectivo

Fijación de la mirada de Silvia sobre Habib desde el inicio de la unidad, en el momento de acercarse al producir el movimiento de la manta y durante el movimiento de deslizamiento de la manta. Mantenimiento de un tono emocional calmo y sostenido. En el cierre, acercamiento máximo de Silvia hacia Habib y acercamiento simultáneo de Habib a la cara de Silvia tomando la manta, en concordancia con la interjección verbal de Silvia (“uúpateeee”), lo que genera un pico dinámico, definiéndose como el punto culminante de la meta comunicativa.

Composicionalidad de la concordancia verbal/gestual.

Se organiza en una secuencia de movimiento de la manta sin voz, de movimiento de la manta con voz y de movimiento del tronco con voz y sin manta. Se identifica un fenómeno de intraentonamiento en la actuación de Silvia, manifiesto en los siguientes atributos:

1. concordancia rítmico-métrica entre voz y movimiento: la alocución, al plantear un motivo rítmico extenso por repetición encadenada sin solución de continuidad de la célula *lasaco* genera una continuidad verbal que se superpone y aumenta la continuidad del movimiento de la manta, produciendo una hipérbole verbal-gestual por simultaneidad de ocurrencia de componentes imagen-sentido iguales. En el final, la interjección “uúpateeee” opera como un levare que impulsa el movimiento de acercamiento final de Silvia hacia Habib aumentando el énfasis de la comunicación por acercamiento.
2. concordancia entre la dirección del contorno vocal y la dirección del movimiento: la alocución “*lasacolasacolasacolasaco*” en voz susurrada y sin variantes aparentes en el contorno vocal contribuye a la calidad de continuidad del deslizamiento del movimiento de la manta. La interjección final “uúpateeee”, con contorno en registro agudo de ascenso y descenso posterior, prepara el descenso del movimiento de acercamiento de Silvia hacia Habib de atrás hacia delante y de arriba hacia abajo.

Con esta última acción finaliza el episodio narrativo 1.

En síntesis, se puede decir que en el episodio narrativo 1 la composicionalidad de la performance espontánea de Silvia rescata la idea de motivo básico, presentándola inicialmente desde el campo del movimiento, la elabora sumando al movimiento la idea de unidad lingüística, que también opera como motivo básico y que resulta concordante con el motivo básico anterior, en general en acciones de intraentonamiento, y elabora el episodio por medio de la reiteración y la variación de los diferentes elementos compositivos que integran la acción multimodal en la comunicación, tales como los movimientos de acercamiento y alejamiento el énfasis relativo en la dinámica de los movimientos, el uso del objeto, las modulaciones vocales y la organización formal y rítmico-métrica tanto de la acción de movimiento como de la alocución a lo largo del intervalo temporal que constituye cada segmento narrativo. Sin embargo, resulta interesante notar que, a diferencia de lo que se verá en el análisis del episodio 2, en el episodio 1 la composicionalidad de la alocución pareciera estar gobernada más por la temporalidad del juego de movimiento que por la propia continuidad musical de la organización sonora, y en consecuencia, la elaboración compositiva

del motivo básico de la alocución, sus variaciones rítmico-métricas, dinámicas y su organización formal dependen de la configuración en el tiempo de la acción de movimiento; así por ejemplo el motivo básico “lasaco” se repite sin solución de continuidad tantas veces como dura el movimiento de deslizamiento de la manta sobre el cuerpo de Habib, sin guardar una relación estructural jerárquica con la organización formal mayor. Pareciera que aquí la continuidad temporal de la alocución se configura por una yuxtaposición de motivos más que por relaciones de dominancia/subordinación en un entramado jerárquico.

Forma	Unidad 1	Unidad 2	Unidad 3	Unidad 4
Estructura	Motivo básico	Variación 1	Variación 2	Variación 3
Duración	4,800 seg	6,400 seg	4,900 seg	8, 800 seg
Componentes de la actuación	Movim c/ Objeto	Movim c/ Objeto Movim c/ Voz	Movim c/ Objeto y Alocución	Movim c/ Objeto Movim c/ Objeto y Alocución Movim y Alocuc
Relación de Proximidad	Se acerca/se aleja /se acerca	Se acerca/ se aleja más	Se acerca/se aleja	Se acerca/se aleja /se acerca más
Contorno Vocal				
Tensión narrativa				

Figura 6: Elementos componentes de la composicionalidad del episodio 1

Se presenta una síntesis de algunos de los principales componentes de la composicionalidad de la performance antes detallados (ver cuadros 1, 2 y 3).

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics 'je je je je je'. The second system shows a vocal line with the lyrics 'a vez? la sa ca mos? ti ti ti ti ti ti ti ti (a jh)'. The third system shows a vocal line with the lyrics 'la sa co la sa co la sa co la (no audible) uí pa teeee'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'accelerando'.

Figura 7: Cuadro 2. Organización de la composicionalidad de la alocución en el episodio 1





Figura 8: Cuadro 3. Construcción compositiva de la alocución en la unidad 2

EPISODIO 2

La estructura narrativa básica del episodio 2 consiste en un juego de figura-fondo de Silvia con la que responde a la siguiente lógica de acción: me oculto-me descubro.

La estructura constituyente del episodio 2 consta también de cuatro unidades motívic.

Se presenta a continuación un análisis breve de algunos aspectos de la composicionalidad del episodio.

Análisis de la Unidad 1: Duración aproximada 5 segundos.

Motivo básico

Descripción de la acción: Silvia sentada frente/ángulo extremo izquierdo a los pies de Habib juega a me oculto tras la manta y aparezco luego diciendo: “acaestáaaa”. La alocución tiene una función de marcación de cierre con aproximación de torso de Silvia hacia Habib.

Se transcribe el ritmo de la alocución:

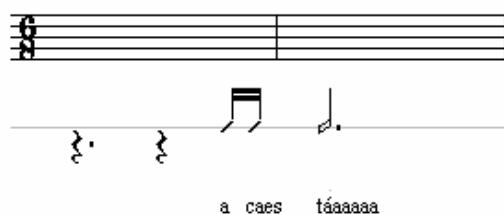


Figura 9: Unidad 2. Duración aproximada: 9 segundos.

Característica narrativa: La figura del motivo básico de actuación es reemplazada por una nueva figura con el objeto de integrar la ocurrencia de un evento incidental.

Ocurrencia de un evento incidental (sonido del teléfono). Genera la interpolación de una sección rítmico-verbal de alocución que cumple un rol explicativo y de integración del evento al hilo narrativo. Silvia baja la manta y comparte la ‘sorpresa’ con Habib “Ahh que paso?” Habib responde al estímulo: “uhh”. Silvia en sintonía con Habib emite “uhhh” y mira hacia el teléfono. Bajando la manta totalmente, da paso a la nueva figura de la unidad diciendo bien rítmico a igual intervalo temporal: “Te-le-fo-no” en voz semi fuerte y con tendencia estable y descendente en altura, como compartiendo la novedad en complicidad con Habib, mirándolo y acercándose a él. En síntesis, la unidad 2 funciona, no como una variación del motivo básico sino como un motivo nuevo.

Se transcribe el ritmo de la alocución:

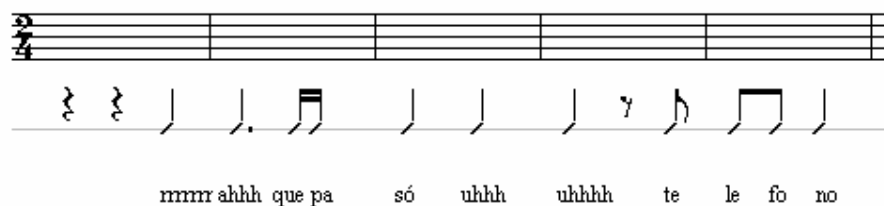


Figura 10: *Unidad 3. Duración aproximada: 7 segundos.*

Se retoma el motivo básico. Silvia: me escondo: llamada verbal activadora con dos unidades que operan como dos gestos en levare de altura ascendente “¿Habiiib?” y “Habibiii”; el segundo es una variación del primero con un ataque más y alcanzando una altura mayor, que se acompaña con movimiento rítmico intraentonado de la manta. Silvia se descubre luego y dice: “Aquiestashabibi” y Habib responde con ggggg y sonrisa. Nuevamente, al igual que en el episodio 1, la unidad 3 tiene mayor nivel de actividad interaccional, y de variabilidad en el contorno melódico de la alocución, lo que incrementa el contenido expresivo-comunicacional de la actuación adulta.

Se transcribe el ritmo de la alocución:

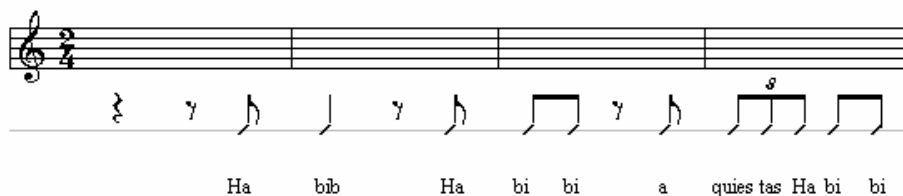


Figura 11: *Unidad 4. Duración aproximada: 9 segundos.*

Compone un desarrollo de lo presentado en la unidad 3. Incremento en la variación sobre el texto e intencionalidad de la voz, con estricta organización rítmico-métrica de tres motivos:

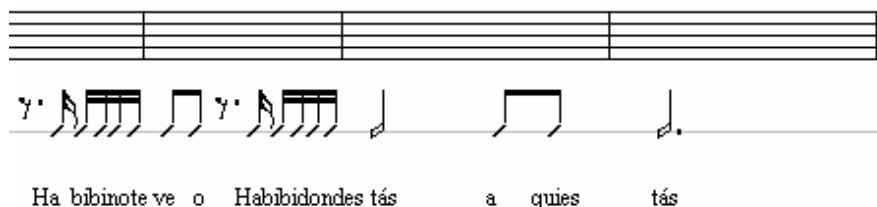
Motivo 1: gran anacrusa “Habibinoteveo”.

Motivo 2: “Habibidondestás” variación del motivo 1 con respuesta sincrónica de movimiento de brazos, pies y risa de Habib, que ya ‘es cómplice’ del juego de la escondida.

Motivo 3: resolución de la tensión anterior en “Aquiestás”, por disminución de ataques pero en igual posición métrica. Final con acercamiento y pico comunicacional máximo al igual que en el final del episodio 1. Habib se acerca a Silvia y toma la manta.

A diferencia del episodio 1, la tensión se lleva hasta el final de la unidad 4. Esta unidad es la que mayor nivel de interacción tiene hasta su resolución.

Se transcribe el ritmo de la alocución:



Si analizamos la organización constituyente de la alocución en las unidades 3 y 4 vemos que dicho análisis arroja una lectura alternativa desde la perspectiva musical, ya que la misma se estructura respondiendo a las pautas de la organización fraseológica del período clásico. En el estilo clásico, la organización formal típica de la frase se compone de dos términos, denominados antecedente y consecuente. Este modo de caracterizar a la organización musical es derivado de la



idea de atribuir a dicha organización una función formal (Caplin, 1988), que asigna un rol a un determinado fragmento musical (en nuestro caso, la de antecedente y la de consecuente) dentro de la organización mayor de la pieza de música, similar al rol que el actor desempeña en la obra dramática. Así, tal como un personaje posee ciertos atributos, un fragmento musical también los posee. En la frase clásica típica, el antecedente despliega el discurso musical llevando la tensión tonal hasta una situación de resolución intermedia y el consecuente completa el ciclo arribando a una situación de mayor estabilidad tonal. En el caso de la alocución analizada el antecedente y el consecuente están compuestos, cada uno, de dos grupos de unidades contrastantes: una idea o motivo básico (Habibi) que se repite con una mínima variante (Habibi) y un motivo contrastante (Aquí estás Habibi), que son concordantes, respectivamente con las dos situaciones planteadas por el juego de ocultarse y descubrirse. El consecuente obedece a la misma lógica constructiva presentando el motivo (Habibi no te veo), su repetición con mínima variación (Habibi donde estás) y el motivo contrastante (Aquí estás), cerrando la estructura para finalizar con la interjección Nooooo, que opera a manera de Coda. Cuando la forma adscribe a esta estructura se la caracteriza como forma estricta. La forma estricta, entonces, presenta con claridad la unidad del material motivico, una organización simétrica de los agrupamientos de los términos de la frase y relaciones de estabilidad tonal, diferenciándose de otras formas más libres donde las relaciones entre las unidades formales no guardan dichas proporciones ni en la simetría ni en la estabilidad tonal.

Así, encontramos que la composicionalidad de esta alocución, al proceder de acuerdo a una típica organización de frase antecedente-consecuente, se presenta, no funciona segmentada en dos unidades autónomas, sino integrada en una frase con dos términos, en donde tanto la organización de los motivos rítmico-verbales como la temática de la alocución brindan los elementos de cohesión necesarios para orientar dicho análisis. El gráfico de dicha estructura de frase resulta en lo siguiente:

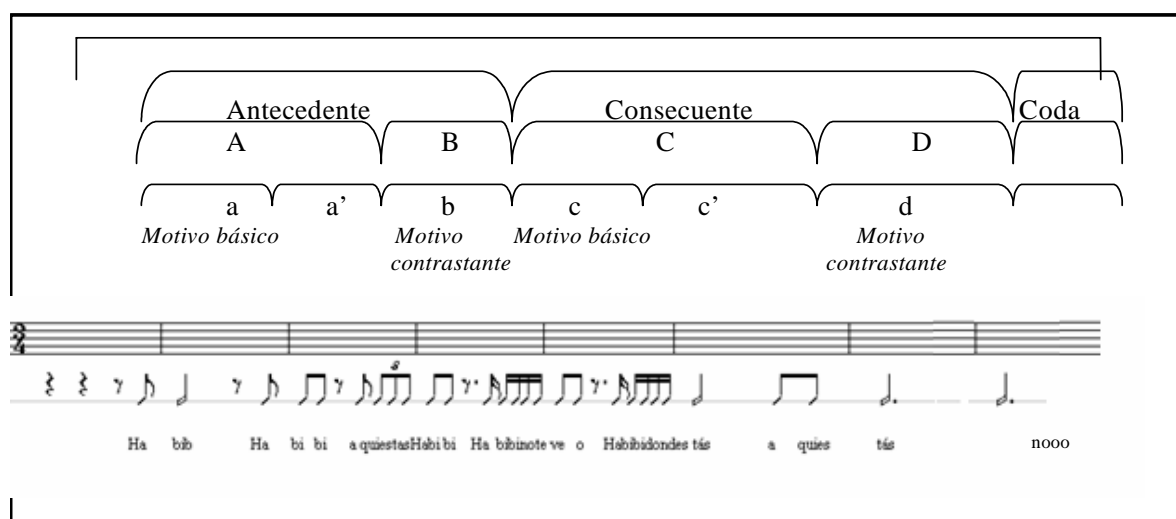


Figura 12: Estructura de frase de las unidades 3 y 4 del episodio 2

En síntesis, y a diferencia de lo que se vio en el análisis de la composicionalidad de la alocución en el episodio 1 en este episodio la alocución se configura en el tiempo, si bien de manera concordante con la temporalidad del movimiento, con un grado de estructuración que es más dependiente del propio desarrollo de la discursividad musical. Probablemente el juego de ocultarse-describirse plantee una lógica del movimiento que favorece la construcción formal de la alocución con una temporalidad basada en una jerarquía constituyente más que en una yuxtaposición de motivos.

Discusión

El 'estar juntos' compartiendo nuestros estados emocionales con otros constituye un componente esencial de la naturaleza biológica humana. Allí donde una serie de patrones de mutualidad tienen lugar en las interacciones tempranas entre la madre y el bebé, se desarrollan unas capacidades que, se presume, se convertirán luego en formas más sofisticadas de actuación artística (Dissanayake 2000). Desde un comienzo, estas interacciones tempranas parecieran estar penetradas fuertemente por atributos de las prácticas culturales de la sociedad adulta. Por otro lado, existe acuerdo en el campo de los estudios culturales y antropológicos de la presencia en la cognición humana de una estructura germinal que constituye la base de la construcción de sentido en el seno de la cultura. Dicha unidad o idea básica, que en la música se denomina habitualmente motivo,

constituye una Gestalt sobre la cual operan una serie de transformaciones o elaboraciones, genéricamente denominadas estrategia compositiva (Zbikowsky 2002), cuyo grado de tipicalidad obedece a convenciones culturales y estilísticas propias del dominio social en el que dicha unidad tiene existencia. La obra musical, como expresión artística madura, contiene en su estructura esta idea motivica básica, la que, junto a sus elaboraciones, se despliega en la temporalidad del discurso musical adoptando modalidades peculiares, sea que se trate de composiciones “escritas” o de improvisaciones o composiciones en tiempo real.

Por otro lado, se entiende actualmente al dominio mental como un escenario de construcción de significado donde la corporalidad juega un rol primordial junto al cerebro (Lakoff y Johnson 1999; Thompson 2004) para dar cuenta de la percepción de la realidad. Esta redefinición del mentalismo es congruente con el desarrollo de aspectos de la parentalidad intuitiva, donde es posible observar el modo en que, en la actuación parental, una producción natural, en la que el adulto despliega, espontáneamente y sin dificultad aparente, un complejo gestual de naturaleza multimodal involucrando el movimiento corporal y la voz, presenta un alto grado de elaboración expresivo, cuya organización en el tiempo reconoce similitudes importantes con la de algunas modalidades de expresión más sofisticadas propias de las artes performativas de nuestra cultura.

Los resultados preliminares que se desprenden del análisis de la composicionalidad de la performance natural adulta al interactuar con el bebé para concitar su atención -realizado sobre los primeros dos episodios de una secuencia de actuación espontánea- arrojan interesantes indicios acerca de una organización de dicha actuación que evidencia un alto grado de coherencia estructural en la concordancia multimodal. Constituyen algunos atributos de la misma, los siguientes:

1) Se reconoce en la composicionalidad de la actuación natural una estrategia compositiva basada en la construcción narrativa a partir de un motivo básico, el que es sujeto a elaboraciones en una multiplicidad de aspectos, algunos de los cuales han sido identificados en el análisis (ver cuadro 1).

2) En las numerosas instancias de intraentonamiento de la actuación adulta, las acciones concordantes dan cuenta de la puesta en acción de un complejo gestual de movimiento corporal (con y sin objeto) y vocal-sonoro, que conforma una organización de naturaleza multimodal, y que despliega temporalmente un complejo expresivo-comunicacional, algunos de cuyos atributos quedan evidenciados en el análisis realizado (ver descripción de concordancias en el análisis de los episodios 1 y 2).

3) El valor agregado que aportan al producto multimedial (Chion 1993) los componentes visual, de movimiento y de alocución, que transforman dicho producto en una resultante diferente de la que podría producirse por simple sumatoria ya que, debido a su contribución relativa en la configuración temporal de la acción, condicionan tanto la estrategia composicional adulta como así también (se presume) el modo en que el bebé participa en la mutualidad de la interacción comunicativa promovida por el juego espontáneo (ver diferencias en la composicionalidad del fraseo entre los episodios 1 y 2).

4) La estructuración formal del hilo narrativo de la alocución origina a veces una composición del fraseo que guarda relación estrecha con estructuras organizativas prototípicas del fraseo en las piezas musicales del estilo clásico (ver cuadro 4).

5) No obstante las diferencias potenciales que pueden suscitarse debido a la contribución relativa de los diferentes componentes del complejo multimodal señaladas en 3) existe en general un alto grado de concordancia entre la gestualidad del movimiento y la gestualidad de la alocución.

6) La lógica de tensión narrativa resulta similar a las lógicas tensionales que se presentan en formas más elaboradas de las artes temporales y su vez guarda similitudes con pulsiones naturales que se supone han sido adaptadas evolutivamente en nuestra especie (Dissanayake 2000).

En general puede observarse una distinción interesante entre la composicional del movimiento, dada por el tipo de narrativa que este propone, y el despliegue en paralelo de la composicionalidad del fraseo musical. Pareciera que la motivica del juego con el objeto conserva más el esquema repetición-variación, en tanto que la organización fraseológica de la alocución, si bien, como se dijo antes, se construye tomando como base a la elaboración motivica y a los principios de repetición y variación temática, conforma a veces una estructura constituyente más estricta, gobernada por los principios jerárquicos que resultan prototípicos en la música popular y académica de nuestra cultura occidental de tradición centroeuropea.

La característica de tipicalidad del motivo como unidad básica de sentido se une entonces a la idea de estrategia composicional, entendida como la capacidad de arreglar los materiales a lo largo del tiempo. En este arreglo se destaca la necesidad de operar con la redundancia como un modo de lograr la coherencia estructural. En el caso de la parentalidad intuitiva, la redundancia se produce no sólo por el uso espontáneo de una estrategia de elaboración motivica que opera con el principio de repetición-variación sino principalmente por la conducta intraentonada de carácter multimodal de la performance, que por medio de la reiteración de los componentes motivicos en las diferentes



modalidades expresivas enfatiza ciertos rasgos del discurso narrativo con el fin de concitar y favorecer el proceso de mutualidad en la comunicación.

En síntesis, se puede decir que en ambos episodios narrativos la composicionalidad de la performance espontánea de Silvia rescata la idea de motivo básico, presentándola desde el complejo movimiento-objeto-alocución y la elabora en general en acciones de intraentonamiento, por medio de la reiteración y la variación de los diferentes elementos compositivos que integran la acción multimodal comunicativa, tales como los movimientos de acercamiento y alejamiento, el énfasis relativo en los movimientos, el uso del objeto, las modulaciones vocales y la organización rítmico-métrica de la acción a lo largo del intervalo temporal que constituye cada segmento narrativo.

Referencias

- Caplin, W. E. (1998) *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York. Oxford University Press.
- Cassirer, E. (1944) *An Essay of Man*. New Haven. Yale University Press.
- Chion, M. (1993) *La audiovisión*. Buenos Aires. Paidós comunicacion.
- Cohen, A. (1993) Association and musical soundtrack phenomena. *Contemporary Music Review*, **9**, pp. 163-168.
- Cone, E. (1987) On Derivation: Syntax and Rhetoric. *Music Analysis*, **6**, pp. 237-255.
- Cook, N. (1998) *Analusing musical multimedia*. Oxford. Clarendon Press.
- Dissanayake, E. (2000) *Art and Intimacy*. Seattle. University of Washington Press.
- Eco, U. (1976) *A theory of semiotics*. Bloomington. Indiana University Press.
- Imberty, M. (1992) Stabilité et instabilité: comment l'auditeur organise-t-il la progression d'une œuvre musicale. En R. Dalmonte e M. Baroni (Eds.). *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Trento. Università degli Studi di Trento. Pp. 91-104.
- Krumhansl, C y Schenk, D. (1997) Can dance reflect the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's Choreography of Mozart's Divertimento No. 15. *Musicae Scientiae*, **1**, pp. 63-85.
- Lakoff, G: y Johnson, M. (1999) *Philosophy in the flesh*. New York. Basic Books.
- Langer, S. (1942) *Philosophy in a new key*. New York. Mentor.
- Langer, S. (1953) *Feeling and Form*. New York. Scribner.
- Meyer, L. (1956) *Emotion and meaning in music*. Chicago. University of Chicago Press.
- Meyer, L. (1967) *Music, the Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago. University of Chicago Press.
- Miall, D. y Dissanayake, E. (2003) The poetics of babytalk. *Human Nature*, **14**, **4**, pp. 337-364.
- Nettl, B. (1983) *The study of ethnomusicology*. Chicago. University of Illinois Press.
- Real Academia Española (2001) *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Buenos Aires. Espasa Calpe.
- Réti, R. (1951) *The thematic process in music*. New York. Macmillan.
- Schoenberg, A. (1975) *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. En L. Stein (Ed.). Trad. L. Black. New York. St. Martins'sPress.
- Tarasti, E. (1994) *A theory of musical semiotics*. Indianapolis. Indiana University Press.
- Thompson, E. (2001) Empathy and consciousness. En E. Thompson (ed). *Between ourselves. Journal of Consciousness Studies*, **8**, **5-7**, pp. 1-32.
- Turner, M. (1998) Figure. En A. Katz, C. Cacciari, R. Gibbs, Jr. y M. Turner (Eds). *Figurative Language and Thought*. New York. Oxford University Press.
- Zbikowsky, L. (2002) *Conceptualizing music*. New York. Oxford University Press.