

Música, Gesto y Danza en el segundo año de vida. Consideraciones para su estudio.

Silvia Español y Favio Shifres.

Cita:

Silvia Español y Favio Shifres (Abril, 2003). *Música, Gesto y Danza en el segundo año de vida. Consideraciones para su estudio. III Reunión Anual de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música. Universidad Nacional de La Plata - Presidencia, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/favio.shifres/151>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/puga/Hkp>

Música, gesto y danza en el segundo año de vida: Consideraciones para su estudio

Silvia Español y Favio Shifres

Universidad de Buenos Aires

silviaes@psi.uba.ar

Resumen: La música y la danza son actividades que parecen tener una génesis temprana. Como consecuencia de un trabajo anterior que indagaba en la génesis de la sensibilidad estética de un niño de 2 años, se buscaron indicios de antecedentes de ésta en el desarrollo anterior del niño. Del registro sistemático de las interacciones naturales que la primera autora realizó con el niño entre sus 9 y sus 24 meses, se seleccionaron una serie de secuencias que parecen indicar que música, danza y gesto surgen como germen de la expresión y la contemplación artística. En este trabajo se exponen algunas consideraciones preliminares para el estudio de las secuencias seleccionadas. Éstas abarcan tanto aspectos teóricos como metodológicos y pretenden constituir un marco adecuado para la formulación de hipótesis, el desarrollo metodológico y la descripción e interpretación de las secuencias. Específicamente: (a) Se presenta una síntesis de las principales vertientes teóricas involucradas, que abarcan: 1) La temporalidad en las interacciones tempranas bebé- adulto: Los conceptos de Afecto de la Vitalidad y Entonamiento derivados de las ideas acerca del mundo interpersonal del infante de Daniel Stern. La Sincronía, la alternancia y la forma repetición- variación como evidencia de la musicalidad de los comportamientos tempranos. 2) El concepto de gesto musical y la relación entre música y movimiento. 3) Los antecedentes de las artes temporales en las interacciones tempranas entre el infante y su medio. (b) Se discuten aspectos metodológicos para el estudio propuesto derivados del análisis de las metodologías empleadas en estudios sobre gesto musical, ejecución y movimiento corporal y significado corporizado en música. (c) Se presentan algunas interpretaciones preliminares de las secuencias seleccionadas a la luz del marco teórico adoptado. **Palabras Clave:** Desarrollo – Afectos de la Vitalidad – Gesto Musical

“Es necesario, por supuesto, volver a introducir el gesto y el cuerpo en la música...”

Jean Molinó (1988)

Introducción

Hace algún tiempo, uno de nosotros tuvo la oportunidad de observar ciertas actividades de un niño de 22 meses -Habib- en las que advirtió indicios de una incipiente sensibilidad estética vinculada con la música y la danza. En un escrito anterior (Español, 2002), se intentó comprender la actividad del niño desde los aportes de la Psicología del Desarrollo, especialmente desde la Teoría de Intersubjetividad de Colwin

Trevarthen, y desde las teorías del movimiento en danza. El presente trabajo refleja nuestro esfuerzo por ahondar en la comprensión de la génesis de la sensibilidad estética infantil. Para ello:

(a) Hemos ido más atrás en el desarrollo (revisando las cintas grabadas de situaciones de interacción natural de Habib con algunos adultos) y detectado algunas situaciones que constituyen el material observacional de este trabajo. Cuatro escenas, que transcurren entre los 19 y 20 meses de Habib, pueden verse en los clips que se adjuntan. Las caracterizamos sintéticamente así: (1) Cuando el sonido se transforma en movimiento -[Clip 1](#)-, (2) Bailando flamenco -[Clip 2](#)-, (3) Jugando a bailar -[Clip 3](#)- y (4) Invitando a bailar -[Clip 4](#)-. (hacer clic en los hipervínculos para ver las secuencias de video).

(b) Hemos ampliado nuestro marco teórico. En las últimas décadas un interesante diálogo va cobrando intensidad: se trata de los intercambios entre los conocimientos en el área de la Psicología del Desarrollo y en el área de la Psicología de la Música. En los primeros, se resalta la naturaleza musical de los intercambios iniciales entre el bebé y el adulto (y el lenguaje acerca de la música se torna instrumento para comprender las interacciones tempranas); en los segundos, se indaga la naturaleza de la experiencia musical y, algunos, encuentran en los primeros intercambios interpersonales claves para su comprensión. Este movimiento bidireccional -de la música al infante y del infante a la música- es extenso y barca variados tópicos. Pero aquí nos ocuparemos únicamente de aquellos aportes que se centran en un aspecto particular: la temporalidad.

En este escrito nos limitaremos a presentar algunas consideraciones preliminares para el estudio de las escenas seleccionadas. Estas abarcan tanto aspectos teóricos como metodológicos y pretenden constituir un marco adecuado para la formulación de hipótesis, el desarrollo metodológico y la descripción y explicación de las observaciones. Nos atreveremos, sin embargo, a barruntar algunas interpretaciones provisionales de la actividad del niño que deberán ser revisadas cuando podamos analizarlas con el código de observación adecuado.

1. La temporalidad en las interacciones tempranas bebé-adulto

La música y la danza son ambas artes temporalmente dinámicas; y será justamente el dominio de la temporalidad el que nos dará la clave para empezar a entender la índole de la actividad que el niño despliega en las escenas seleccionadas. Daniel Stern (1985/1991) brindó tres conceptos básicos para la caracterización “del mundo interpersonal del infante” que toman a la temporalidad como piedra angular. Ellos son: *Los Afectos de la Vitalidad* y el *Entonamiento Afectivo* y la *Forma Repetición-Variación*. Un detalle de estas ideas puede echar luz sobre las relaciones que pretendemos indagar.

Las emociones darwinianas y los afectos de la vitalidad

Tendemos a pensar en la vida afectiva en términos de categorías discretas como felicidad, tristeza, miedo, cólera, disgusto, sorpresa, interés. Desde los trabajos de Darwin, se considera que a cada una de ellas le corresponde un despliegue facial discreto innato y una cualidad emocional distinta. La hipótesis de los afectos discretos afirma que unas pocas, siete u ocho, expresiones discretas, solas o combinadas, explican todo el repertorio emocional de las expresiones faciales del hombre. Esta hipótesis ha calado hondo en la Psicología del Desarrollo actual y los intercambios de expresiones emocionales discretas ocupa un rol central en los estudios abocados al desarrollo de las capacidades interpersonales. Tal vez, uno de los aportes más originales de Stern, y ciertamente uno de los que más nos ha impactado a nosotros, es su intuición de que la experiencia emocional no se reduce a los intercambios de expresiones emocionales sino que se extiende, y ampliamente, a los *afectos de la vitalidad*. Muchas cualidades emocionales -dice- no están reflejadas en el léxico y taxonomía de los afectos. Ellas pueden describirse mediante términos

dinámicos, cinéticos como agitación, desvanecimiento progresivo, fugaz, explosivo, crescendo, decrescendo, estallido, dilatado. Al hablar de esta extensión del mundo de los afectos Stern trae la voz de Suzanne Langer (1967) y comenta su insistencia en que

“(…) en toda psicología cercana a la experiencia debe prestarse una estrecha atención a las ‘múltiples formas de sentimiento’ inexplicablemente involucradas en todos los procesos vitales tales como respirar, sentir hambre, eliminar, caer dormido y salir del sueño, o sentir el ir y venir de emociones y pensamientos. Las diferentes formas de sentimiento suscitadas por estos procesos vitales inciden en el organismo casi constantemente. Nunca están ausentes, mientras que los ‘afectos regulares’ van y vienen” (Stern 1985/1991, p. 75-76).

Los afectos de la vitalidad aparecen con o sin afectos categorías, son intrínsecos a toda conducta.

“Un ‘ataque’ de cólera o alegría, un torrente percibido de luz, una secuencia acelerada de pensamientos, una ola de sentimientos evocados por la música y una toma de narcóticos, pueden sentirse por igual como irrupciones(…)”. (Ibid, p.77).

Así también, puede percibirse la “explosividad” en una risa o en una actividad tan inmune a ella como el levantarse explosivamente de una silla. La explosividad, como cualquier perfil de activación, puede vincularse con cualquiera de las cualidades emocionales darwinianas o con ninguna. Y el infante experimenta estas “múltiples formas de sentimiento”, en sí mismo y en los otros, en actos no considerados afectivos: en el modo de alzar, de peinarse o desabotonarse la blusa de la madre, en la experiencia motora y propioceptiva de llevarse el dedo a la boca o de extenderse hacia algo.

Esta modalidad de los afectos puede definirse como una *experiencia amodal* en términos dinámicos, cinéticos; se trata de una *percepción global de perfiles de activación*. Se sabe que los bebés, sin ninguna experiencia previa que permita formar asociaciones entre lo experimentado en distintas modalidades (visual- táctil, por ejemplo), son capaces de reconocer en una modalidad lo que se les ha presentado inmediatamente antes en otra modalidad. Poseen una capacidad general innata para tomar información de una modalidad sensorial y traducirla a otra; están preconstituidos para poder realizar una transferencia de información transmodal (Mehler y Dupoux 1992). De acuerdo con Stern, los bebés parecen experimentar un mundo de unidad perceptual en el que perciben cualidades amodales en cualquier modalidad de cualquier forma de la conducta expresiva humana, las representan abstractamente y luego las trasponen a otras modalidades. Las representaciones abstractas que el infante experimenta no son sensaciones visuales, auditivas o táctiles, ni objetos nombrables sino formas, intensidades y pautas temporales: las cualidades más globales de la experiencia. Algunas propiedades de las personas (forma, nivel de intensidad, movimiento, ritmo) se vivencian directamente como cualidades perceptuales globales, amodales; y mediante ellas forman algunas piezas del sí mismo y el otro emergente.

Los afectos de la vitalidad suponen la percepción amodal de la activación que ocurre en diferentes modalidades; pero son una experiencia afectiva que no pueden subsumirse simplemente al nivel de activación. Pueden entenderse como la intensidad de la sensación durante el tiempo pero hay que fragmentarlo ya que ellos son cambios pautados característicos: *son perfiles de activación en el tiempo*. Stern lo ejemplifica comentando las acciones de una madre intentando calmar a su bebé: ella dice “bueno, bueno”, al tiempo que acompaña lo dicho acariciando armónicamente la mejilla del niño; y el bebé puede, entonces, percibir un cierto perfil de activación en diferentes estimulaciones simultáneas de la madre y vincularlos en la medida que comparten el afecto de la vitalidad. El bebé aún el “bueno, bueno” con la caricia en tanto tienen una duración, fuerza inicial y abandono final semejantes. De ambas estimulaciones (táctil y auditiva) surgirá la misma experiencia de afecto de la vitalidad. Existen infinitos perfiles de agrupamientos posibles pero ellos pueden subsumirse en familias de perfiles de activación como los que señalábamos antes, irrupción, crescendo, decrescendo, fugaz, acelerado, caída brusca, leve abandono, etc.

[\[1\]](#)

Como señala Imberty (2002), la originalidad de los afectos de la vitalidad reside en que son sobre todo modos de sentir de naturaleza dinámica y temporal.

“Ellos confieren espesor al instante, al presente de la acción y emoción en curso.”(:487) “ El afecto de la vitalidad es un momento emergente, un fragmento de tiempo visto en el presente como sucesiones de tensiones y distensiones más o menos fuertes, de variaciones de la intensidad de las sensaciones.” (: 489) (La traducción es nuestra).

Algo particularmente relevante para nosotros es la hipótesis de Stern de que la danza abstracta y la música, las artes temporalmente dinámicas, son ejemplos por excelencia de la expresión de los afectos de la vitalidad. Sostiene que la danza revela directamente múltiples afectos de la vitalidad, y sus variaciones, sin recurrir a trama alguna ni a señales de los afectos categoría. El coreógrafo trata de explicar un modo de sentir y no un sentimiento específico. Y el infante cuando ve una conducta parental sin expresividad intrínseca, sin una señal de afecto darwiniano, puede encontrarse en la misma posición del espectador de danza abstracta o el oyente de música. Como la danza para el adulto -continúa- el mundo social experimentado por el infante es primariamente un mundo de afectos de la vitalidad, antes de ser un mundo de actos formales.

En su teoría, los afectos de la vitalidad son considerados una de las vías principales para la constitución del sí mismo y del otro emergente y nuclear, que caracterizan los primeros ocho-nueve meses de vida del niño. Durante estos primeros meses, el bebé se consolida como unidad separada cohesiva con sentido de su propia agencia, afectividad y continuidad en el tiempo. El sí mismo y el otro son sentidos como entidades nucleares de presencia de acción, afecto y continuidad físicos; y la díada establece una intimidad física en la que uno y otro regulan mutuamente su conducta, especialmente los niveles de excitación y estimulación. El siguiente nivel evolutivo -aquél en el que para Stern comienza el compartir intersubjetivo y que otros han detectado como el momento de nacimiento de la comunicación intencionada y del reconocimiento del otro como un ser dotado de cierta interioridad mental (Rivière 1997; Hobson 1993/1995; Tomasello y Camaioni 1997)- es medular en nuestro estudio. Nuevamente su visión aunque incorpora, con algunas modificaciones, las ideas centrales de la Psicología del Desarrollo actual (en especial las de Colwin Trevarthen), presenta una originalidad destacable.

Como se ha señalado reiteradamente en la literatura (Hobson 1995; Rivière y Sotillo 1999; Trevarthen 1982), durante el último trimestre del primer año de vida, el bebé empieza a desarrollar una perspectiva subjetiva organizadora, descubre que hay otras mentes allí afuera además de la propia. Se muestra capaz de (1) compartir con otros su interés hacia objetos del mundo (fenómenos de atención conjunta), (2) de suscitar intencionadamente los episodios de atención conjunta (protodeclarativos) y (3) de interpretar y guiar su conducta en el mundo en función de los estados afectivos del otro (referencia social). Estas actividades señalan el tránsito de lo que Trevarthen define como período de intersubjetividad primaria, en el que se comparten únicamente estados emocionales, al período de intersubjetividad secundaria en el que la díada empieza a compartir su interés hacia los objetos y eventos del mundo. (véase en Español 2002 una síntesis de estas ideas).

Sin embargo, para Stern, recién alrededor de los nueve meses el niño se experimenta a sí mismo y a los otros como subjetividades, como entes que poseen estados subjetivos, y empieza, por tanto, a definir un otro que puede poseer estados mentales, intenciones y afectos que guían la conducta abierta. Los estados mentales se convierten en contenidos de la relación entre el niño y el adulto y se establecen, entonces, experiencias de intersubjetividad. Comienza así el aprendizaje de que la propia subjetividad (los contenidos de la mente y las cualidades de los sentimientos) pueden compartirse y emergen formas nuevas de estar con el otro, estableciéndose una intimidad subjetiva. Durante este período gran parte de la actividad de la díada está consagrado a la búsqueda y creación de la unión intersubjetiva con el otro.

El Entonamiento Afectivo

Las explicaciones actuales sobre los inicios de la capacidad de compartir estados emocionales destacan el rol que en ella cumple la imitación. Hace aproximadamente dos décadas, los experimentos de imitación neonatal (Maratos 1982; Meltzoff y Moore 1977) demostraron la sensibilidad de los bebés a la configuración o fisonomía de las expresiones humanas. Se observó en los neonatos la capacidad de imitar unas pocas expresiones faciales (protusión de la lengua, apertura de la boca, protusión del labio). [2] Un amplio grupo de investigadores (Meltzoff y Moore 1977, 1998; Kugiumutzakis 1998; Trevarthen 1998; Maratos, 1982, 1998; Rivière 1990, 1999) atribuyen un papel central a la imitación en la constitución y el desarrollo de la intersubjetividad primaria. En general, suele verse en la capacidad de imitación de los bebés el fundamento de la competencia de compartir emociones ya que -se sostiene- la imitación permite que se establezca una conexión entre los estados internos de experiencia emocional del bebé y la expresión de las emociones.

“La conjugación de los recursos expresivos con la capacidad de imitación permite las primeras expresiones rudimentarias de intersubjetividad a las que nos hemos referido. En tanto que imita las expresiones emocionales de otras personas, el bebé re-experimenta las experiencias emocionales que reflejan. Y por esta vía, podemos decir, que, en cierto modo, accede a experiencias internas. Tiene sin ‘saberlo’, una experiencia intersubjetiva primaria” (Rivière, 1990, p. 126).

Probablemente, sugiere también, las primeras pautas de intersubjetividad sean el efecto de una “conexión jamesiana” entre las expresiones y su recepción interoceptiva. En tanto el niño imita una expresión emocional (que denota un estado emocional del otro) el niño experimenta ese estado emocional, no porque lo sintiera antes sino por adoptar la expresión (algo así como “estoy feliz porque sonrío”).

Estas “imitaciones verdaderas” son una parte esencial del repertorio social durante los primeros meses de vida del niño. La diada crea mutuamente las cadenas y secuencias de conductas recíprocas que constituyen los diálogos sociales. Durante este período, las madres, señala Stern, suelen actuar siempre en la misma modalidad que el niño, y cuando toman la iniciativa realzan la conducta inmediatamente anterior del bebé, realizan imitaciones más o menos aproximadas de esa conducta; es decir, responden en la misma modalidad. Si el bebé vocaliza, la madre responde con vocalizaciones, si se mueve la respuesta materna es de movimiento. Pero, cuando el niño ronda los nueve meses, la madre lleva su conducta más allá de la imitación verdadera. Agrega una nueva dimensión a su conducta imitativa: el *entonamiento afectivo* (entonamiento en el sentido de alguien que se suma a un coro intentando entonar). Por ejemplo,

“Un niño de 9 meses golpea con la mano un juguete (...) y establece un ritmo constante. La madre cae en ese ritmo y dice “caaaa-bam”; el “bam” coincide con el golpe, y el “caaa” acompaña las acciones preparatorias de alzar el brazo y mantenerlo un instante suspendido al golpear.” (Stern 1985/1991, pag. 175).

Las conductas de entonamiento, como la precedente, tienen una serie de características: (1) Dan la impresión que se produce una imitación, pero no hay traducción fiel de la conducta abierta del niño sino alguna forma de apareamiento. Se trata de una imitación de rasgos seleccionados, se eligen para imitar unos rasgos y se prescinde de otros. (2) El apareamiento es en gran medida amodal. (3) El objeto de apareamiento no es la conducta abierta, el golpear el juguete, sino algún aspecto de la conducta que refleja el estado emocional.

Estas características hacen de los entonamientos modos ideales para compartir intersubjetivamente los afectos. Las conductas externas que se aparean pueden diferir en forma y modo pero son intercambiables como manifestaciones de un estado interno único y reconocible. Y, lo que es esencial, la referencia del apareamiento parece ser el estado emocional, no el acontecimiento conductual externo. El entonamiento parece tener como referente el estado interior más que la conducta abierta ya que lo que se aparean son

expresiones del estado interior.

Tal vez, el modo más fácil de entender el carácter peculiar del entonamiento sea contraponerlo a la imitación. A diferencia de la imitación que mantiene la atención enfocada en las formas de las conductas externas, las conductas de entonamiento llevan el foco de atención a lo que está detrás de la conducta, al “carácter del sentimiento que se está compartiendo”; por tal motivo es el modo predominante de comulgar con estados internos o indicar que se los comparte (Stern 1985). Pese a la diferencia esencial que existe entre ambos, la imitación, como señalamos anteriormente, también conlleva experiencias de compartir. En realidad, el entonamiento se asemeja a la imitación (inmediata, diferida o modificada), así como al contagio afectivo o la empatía, en tanto comparte con ellas la posibilidad de establecer una resonancia emocional. Pero su rasgo diferencial es que hace algo distinto: refunde la experiencia emocional en otra forma de expresión, reformula un estado subjetivo. Trata al estado subjetivo como referente y a la conducta abierta como posibles expresiones del referente. El entonamiento funde las conductas por medio de “metáforas” o análogos no verbales. Busca, como dice Imberty (2002), encontrar aquél “color” o “tonalidad”, percibidos y compartidos, utilizando toda la capacidad de transposición transmodal que el bebé posee.

Existen tres dimensiones de apareamiento: la Intensidad, la Pauta Temporal y la Pauta Espacial. Y de ellas surgen 6 tipos de apareamientos posibles: (1) *Intensidad absoluta*: el nivel de intensidad de la conducta de la madre es igual al del niño sea cual sea la modalidad de la conducta. (2) *El perfil de la intensidad*: el objeto de apareamiento son los cambios de intensidad en el tiempo (aceleración - desaceleración). (3) *La pulsación*: se aparea una pulsación regular en el tiempo. (4) *Ritmo*: se aparea una pauta de pulsaciones de énfasis desigual. (5) *La duración*: se aparea el lapso de la conducta. (6) *La pauta espacial*: se aparean algunos rasgos espaciales de las conductas susceptibles de abstraerse y vertirse en un acto distinto.

Los entonamientos son muy frecuentes en la conducta materna, ocurren casi ininterrumpidamente. La madre busca el perfil de activación instantáneo de cualquier actividad y lo utiliza para que no se corte el hilo de activación; y el único fin de su hacer parece ser éste: que se mantenga el hilo de activación. Las madres realizan entonamientos casi sin darse cuenta. En los casos en que se les hizo notar y se les preguntó el motivo de su hacer, la respuesta fue “para estar, participar o unirse al infante; para compartir”. Estas respuestas, indica Stern, muestran como el entonamiento sirve más a la comunión que a la comunicación: la comunicación tiende a intercambiar o transmitir información para tratar de modificar las acciones o creencias del otro. La comunión significa compartir la experiencia del otro sin ningún intento de modificar lo que esa persona está haciendo o creyendo. La comunión interpersonal, tal como la crea el entonamiento, es crucial para que el niño llegue a reconocer que los estados emocionales internos son formas de la experiencia humana compartibles con otros. A su vez, los estados emocionales que nunca son objeto de apareamiento se experimentan a solas, aislados de la experiencia compartible. Lo que está en juego es nada menos que la forma y extensión del universo interior compartible.

En síntesis, el entonamiento es la ejecución de conductas que expresan el carácter del sentimiento de un estado afectivo compartido, sin imitar la expresión conductual exacta del estado interior. Toma como referente el estado interior, es decir, los afectos vitalidad, aunque también las emociones discretas. Pero son particularmente los afectos de la vitalidad quienes se adecuan perfectamente como objeto de entonamiento porque están compuestos por las cualidades amodales de intensidad y tiempo y porque se lo encuentra en casi cualquier conducta. Los afectos de la vitalidad pueden entenderse, entonces, como tipos de estados subjetivos susceptibles de referenciarse en actos de entonamiento.

Sincronía, alternancia y la forma repetición-variación

Los comportamientos interactivos entre la madre y el bebé están, desde el inicio, estructurados en el tiempo. En la literatura se señala frecuentemente que en las tempranas protoconversaciones de la díada se

manifiesta, por primera vez, la capacidad de tomar turno en un diálogo, o la alternancia de turnos. Stern, al igual que Trevarthen y otros, agrega a esta observación que la interacción puede tomar, además de la forma de la alternancia, la de sincronía.

A veces, los comportamientos de la díada están claramente separados en el tiempo: ante una conducta de la madre tiene lugar una forma de actuar del bebé, y ésta es a su vez seguida, tras una ligera pausa, por alguna conducta de la madre y así sucesivamente. Hace tiempo que a estas tempranas interacciones cara a cara (que se inician alrededor del segundo mes de vida) se las denominó “protoconversaciones” (Bullock 1979 y Bateson 1979). El motivo de su denominación residió, justamente, en el que en ellas era posible observar el interés de dos personas en un intercambio de signos en el que la alternancia de turnos es creada por ambos (Murray y Trevarthen 1985). Pero el comportamiento de la díada no siempre sigue el camino de una cadena de estímulos y respuestas. Frecuentemente ocurre que no transcurre tiempo suficiente entre la iniciación del comportamiento de cada participante para que pueda pensarse en términos de respuesta de uno a otro. Cuando la madre y el niño actúan de modo sincrónico -dice Stern (1977/1998)- nos vemos obligados a pensar que están siguiendo un programa compartido, como cuando una pareja baila el vals: ambos conocen los pasos y los saben de memoria y pueden moverse juntos de un modo preciso.

Madre y bebé oscilan de una pauta temporal de interacción a otra: recorren secuencias concatenadas de estímulos respuestas en las que la alternancia de turnos es creada por ambos, y se mueven hacia la realización conjunta, sincrónica, que exigen algún tipo de conocimiento anticipatorio, algún programa compartido, de la corriente de comportamiento del otro, de un modo continuo y fluido. Por eso, tal vez, Stern (1977) se refiere a estas tempranas interacciones sociales como una “coreografía biológicamente pautada” y sugiere que ella servirá como prototipo para todos los posteriores intercambios personales del bebé. En las tempranas protoconversaciones, la reciprocidad en el tiempo rítmico, la equivalencia somática de movimientos y la alternancia de turnos permite que se instaure en la díada una sintonía mutua de sentimientos dinámicos (Trevarthen 1998).

Las secuencias de comportamiento de la díada en sus interacciones sociales presentan otra cualidad esencial: desde el inicio, se encuentran organizadas por lo que Stern denomina la forma *repetición-variación*. El comportamiento materno manifiesta, o utiliza, la repetición en todas las modalidades disponibles: vocalización, movimientos, estimulación táctil y cinestésica. Pero la conducta no se repite siempre de maneja idéntica sino con sutiles variaciones (en velocidad, suspenso, en acompañamiento vocal). Un mismo juego, como ascender con los dedos por la panza del bebé hasta terminar haciéndole cosquillas en el cuello, se realiza repetidamente variando alguno de sus elementos (la velocidad de los dedos o la demora antes de la excitación final o acompañándolo de vocalizaciones o exagerando la expresión facial, etc.). Pero, además, lo que será crucial para nosotros, es que esta estructura, en la que cada variación es a la vez familiar y nueva, es ideal también para enseñarle a identificar las invariantes en las conductas. El bebé llega a saber qué partes de una conducta compleja pueden suprimirse y cuáles deben quedar para que siga siendo la misma (Stern 1985).

En 1995, Stern empieza a utilizar el término *sentimientos de la temporalidad* (que incluyen los afectos de la vitalidad) y dice elegir esta expresión porque sugiere que, al igual que la música, los sentimientos estructuran la experiencia subjetiva del tiempo. Imberty (1997, 2002) recoge e invierte su pensamiento al crear -a través de las cualidades de las primeras interacciones y del imaginado mundo percibido por el infante- un puente para la comprensión de la naturaleza de la música. Y esta inversión, del infante a la música, otorga nuevo espesor y matiz a los temas que hemos estado tratando: la forma repetición-variación, los afectos de la vitalidad y el entonamiento. Imberty sugiere que la forma repetición-variación es el principio organizador del universo musical del niño; y considera que el infante aprende adaptarse a un número siempre mayor de variaciones y puede hacerlo porque la repetición está basado en un ritmo regular que torna previsible y organiza el tiempo. La variación, que conlleva tanto certeza como incertidumbre en relación con el modelo inicial, permite, fuerza de alguna manera, al sujeto a

individualizar los puntos de referencia, a construir la propia unidad a través de una multiplicidad de experiencias que refuerzan la permanencia de un elemento entre los tantos ornamentos de la variación. La repetición musical, al igual que la repetición de las secuencias comportamentales,

“(…) genera el tiempo y, en el interior del tiempo, una direccionalidad, un presente que va hacia algo; pero genera también un antes y un después, con los cuales el compositor invita al auditorio a jugar, recordar y anticipar, con un margen suficiente de incertidumbre a fin de que cada vez se insinúe la sensación de que la repetición podría haberse no realizado, que el futuro puede ser desconocido, que el misma expectativa puede fundirse en otra, la cual a su vez puede también no ser completamente diferente.” (Imberty 2002; p. 483) (la traducción es nuestra)

La repetición crea una tensión debido a la expectativa de satisfacción (el retorno de la secuencia inicial) que es seguida de una distensión más o menos marcada según que la variación esté más o menos lejana del modelo inicial.

“En este sentido, la sucesión tensión-distensión, generada en la expectativa y resolución de la expectativa, instituye un tiempo originario, la experiencia primitiva de la duración (..) Esta estructura de repetición-variación de las primeras secuencias comportamentales (...) representa la estructura originaria y prototípica de la experiencia afectiva cognitiva futura, cuya realidad profunda la música no hará más que reactivar o representar.” (ibidem)

La repetición permite al infante dominar el tiempo a través de la regularidad variada ornamentada y diversificada y en ello, sugiere Imberty, se reencuentra aquello que constituye el substrato universal de la música en todas las culturas.

La extensión (de las experiencias de intersubjetividad diádica) hacia el mundo

A continuación propondremos algunas interpretaciones preliminares derivadas del marco teórico presentado y de la observación informal de las actividades del niño. Creemos que, en dichas actividades, Habib está reeditando el lecho de roca existencial que son las experiencias sembradas de afectos de la vitalidad y sus reiteradas y frecuentes experiencias de entonamientos que los han referenciado y permitido compartir con otros su estado emocional. Nuestra hipótesis es que son estas experiencias vitales las que encausan su modo de percibir y actuar ante lo que ve y oye en el video.

Ahora bien, de acuerdo con el marco teórico presentado, los fenómenos que hemos descrito tienen lugar durante el primer año de vida: los afectos de la vitalidad están presentes casi desde los primeros meses, y las conductas de entonamiento de la madre, y por lo tanto su vivencia en el bebé, emerge alrededor de los nueve meses. Entre sus primeras experiencias de entonamiento y la situación actual ha pasado un largo período evolutivo: casi diez meses. ¿Por qué llama tanto la atención su conducta si al fin y al cabo no parece suponer más que modos de actuar, de sentir y compartir que ya estaban presentes en la diada desde hace unos diez meses? Justamente por eso, porque estaban presentes en la diada y, porque en particular los entonamientos, si acordamos con la descripción de Stern, han sido realizados siempre por la madre. Por el contrario, a sus 19 meses Habib, es capaz de percibir, identificar, contemplar “allá afuera”, en el video, el particular afecto de la vitalidad que transmite la música y puede “entonar” él mismo, al aparear, por ejemplo, el ascenso del sonido de la música con el movimiento de ascenso de sus cejas. Es posible identificar también otros tipos de apareamientos propuestos por Stern: la pauta espacial (en el “gesto de guitarra”), la pulsación (en el “gesto de castañuelas”) son algunos de ellos (Clip 1)

A la vez que entona con lo que ve y escucha en la pantalla Habib puede compartirlo con los otros que están ahí: cada tanto alterna la mirada entre el video y los adultos que lo rodean, sonriendo. Comparte, sí,

pero su sentir y labor son básicamente solitarios; y eso, justamente eso, ese hacer solitario con los afectos de la vitalidad, es lo que comparte del modo clásico, alternando la mirada, como lo viene haciendo con los demás objetos eventos del mundo que han despertado su interés.

En la misma línea, puede decirse que Habib “entona” los movimientos de los bailarines, realizando movimientos similares pero no idénticos, sin detenerse ni preocuparse por imitar bien la forma, entonando con el afecto de la vitalidad que a ellos subyace.

Cuando el movimiento semeja danza

En el clip 2, observamos a un niño que por momentos, al moverse con la mirada fija en la pantalla, parece imitar lo que ve y, en otros, el movimiento parece surgir de su propio recuerdo. En el primer caso, aunque está muy atento a lo que ocurre en la pantalla, sus movimientos no muestran interrupciones debidas a chequeos o correcciones. No podemos suponer que el niño posea alguna clase de programa biológicamente determinado que verse sobre el flamenco, y sin dudas no es él un experto bailarín. Sin embargo, la armonía de su movimiento hace pensar que posee “algún saber” vinculado con la danza.

La danza es el arte del diseño del movimiento (Humphrey, 1959/1965). Un movimiento no cambia nada en el espacio; por el contrario, una acción (como levantar una caja) siempre cambia o quiere cambiar algo, conlleva una intención que determina la cualidad de la tensión en el cuerpo (tensión que cambiaría si fuese a levantar otro objeto, una lapicera, por ejemplo). La cualidad del movimiento, principio de la danza, en cambio, no está determinada por la intención, sino por modos de sentir; o, como dice Stern, la danza revela directamente múltiples afectos de la vitalidad. [3] En este sentido, creemos que es más adecuado pensar los primeros intercambios sociales de la díada como movimientos más que como acciones.

La danza es dinámica del movimiento. La dinámica -dice Humphrey- se define por las cualidades del movimiento: puede ser suave, fuerte, con gradaciones de tensión, abrupto, rápido, lento y supone múltiples combinaciones. Es el nervio de la danza. Una dinámica fuerte y veloz opera como estímulo, un movimiento suave moderado o lento es sedante. El flamenco -comenta- constituye un ejemplo secular de dinámica alternada (¡qué bien saben esos brazos sinuosos y sensuales combinarse con el taconeo exquisitamente!) Y es eso, el movimiento lento, suave y sinuoso lo que Habib imita con maestría y lo que prima en su *performance*.

¿Cómo puede el niño captar, sin que nadie le haya dado explicación ni orientación alguna, el espíritu de la danza? Sucede que el niño está observando algo no del todo desconocido: contempla una expresión de los afectos de la vitalidad y es con eso con lo que entra en sintonía. Si, tal como dice Stern, el mundo social experimentado por el infante es, al igual que la danza para el adulto, primariamente un mundo de afectos de la vitalidad; no parece imposible que un niño pueda tener una percatación precisa de que el espíritu de la danza transcurre por la dinámica del movimiento que expresa afectos de la vitalidad: esas experiencias no están lejos en su historia evolutiva. Habib, que sin dudas ha experimentado ese mundo social imbuido de afectos de la vitalidad, parece ahora poder transponerlo a su recepción del baile y la música.

Pero lo cierto es que, además de percibir y ejecutar su dinámica, el niño esboza rasgos de la forma y diseño de la danza. ¿Cómo logra entonces generar un movimiento que, para cualquiera que lo observe, tiene los rasgos esenciales de la danza flamenca?

Recordemos que el niño está “entrenado” en detectar invariantes conductuales. La forma “repetición-variación” que caracteriza la estimulación inicial del adulto -en la que cada variación es a la vez familiar y nueva- lo ha conducido reiteradamente a aprender a identificar las invariantes en las conductas, a saber qué partes de una conducta compleja pueden suprimirse y cuáles deben quedar para que siga siendo la misma. Lo han forzado a “individualizar los puntos de referencia, a construir la propia unidad a través de

una multiplicidad de experiencias que refuerzan la permanencia de un elemento entre los tantos ornamentos de la variación”. Habib ha visto reiteradamente bailar flamenco y, luego de múltiples exposiciones a diversas partes del video, a diversas “variaciones sobre un tema”, parece haber individualizado los puntos de referencia: sabe que los brazos se alternan moviéndose hacia arriba y hacia abajo, que a veces se deslizan uno sobre otro, que la dirección de la cabeza y la extensión del tronco son componentes esenciales, que los pies se mueven hacia los costados desprendiéndose apenas del suelo. Ha extraído estas invariantes y sobre ellas se apoya para emular, sin preocuparse demasiado por la ornamentación, la danza que ve; y como tiene una clara percatación de aquello que la danza expresa puede con naturalidad imbuir su movimiento con la dinámica de la danza expresando, poniendo de relieve, determinados afectos de la vitalidad. Por otro lado, posiblemente sea la experiencia vital de acoplamiento conjunto -esa modalidad temprana de hacer con el otro en la que madre y niño actúan al unísono o alternan su comportamiento como si preformaran una coreografía- la fuente de ese “saber moverse” que torna posible el baile, o la danza, de Habib.

Una prueba indirecta de que el niño ha captado el espíritu de la danza puede encontrarse en la diferencia que existe entre los momentos en que baila o danza y aquellos en los que “juega a bailar”. (Clip3). Cuando Habib invita a M. a jugar a bailar, hace “como si bailara” y su movimiento se transforma: la dinámica y el diseño del movimiento presente cuando baila, aquello que lo acerca a la danza, se difumina. La actividad no es “seriamente atenta o contemplativa” ni solitaria. Es un juego con el otro en el que no prima la expresión o la puesta en relieve de los afectos de la vitalidad sino la emoción discreta de alegría.

En la última escena “invitando a bailar” (Clip 4), la actividad del niño no es solitaria como en la escena 1, al contrario: padre e hijo performan una pequeña coreografía. Pero en ella están presentes todos los rasgos que caracterizan la danza del niño en la escena 2. Si en las tempranas protoconversaciones, la conciencia recíproca en el tiempo rítmico, la equivalencia somática de movimientos y alternancia de turnos instaura –como sugiere Trevarthen- una sintonía mutua de sentimientos dinámicos que regulan el compartir; en esta escena, que contiene todos esos mismos elementos pero que ha sido además buscada, iniciada y conscientemente ejecutada por el niño, la experiencia de intersubjetividad, de intimidad psicológica se expande. Tal vez ante eso, ante la percatación de la intimidad, nace la vergüenza y Habib corre a abrazarse a las piernas del padre.

2- La música y la danza como artes temporales

La Música se hace Gesto

Hemos visto cómo ciertos factores claves del desarrollo tienen características musicales. Las interacciones madre-bebé se caracterizan por su ritmicidad, periodicidad, una estructura jerárquica de acentos que se desenvuelven en el tiempo, poseen un componente melódico, etc. Hemos visto el modo en el que, a través de tales características, la actividad del infante es musical; el modo en el que se vuelve música. Durante mucho tiempo, la música y el movimiento han sido una sola cosa. No es sino a partir de Pitágoras - cuando comienza a entenderse por un lado una música vulgar vinculada a la danza, la poesía y el teatro, y por otro una música teórica, vinculada a la matemática, la filosofía y la teología- que la música se separa conceptualmente del movimiento (Molinó 1988). Sin embargo, queda en la música un resabio de esta relación manifiesto en una multiplicidad de rasgos musicales en los que la idea de movimiento emerge. También el modo en el que las personas hablan acerca de la música está compenetrado de movimiento (Shove y Repp 1995; Shifres 2002). Para entender la actividad de Habib hemos de comprender cómo la música se vuelve movimiento; de qué modo su experiencia musical se “traduce” en los movimientos que él realiza. Mucho de lo estudiado acerca del movimiento musical, su realidad cognitiva, su vinculación con la ejecución y con la audición puede ayudarnos.

El lenguaje acerca de la música alude tanto al movimiento rítmico como al movimiento tonal (y como partes de éste el movimiento melódico y el armónico). Los estudios sobre movimiento musical abordan

aspectos tales como la fuente, la función, el carácter y la calidad, y la percepción y la respuesta del oyente al movimiento. Ellos pueden brindarnos un marco adecuado para estudiar lo que hace Habib.

Para muchos teóricos, el movimiento surge de la propia idea de sucesión implícita en la música, en tanto toda sucesión se desarrolla en el tiempo y puede ser caracterizada temporalmente. Podemos hablar de su *tempo*, medir su isocronía, y caracterizar su regulación temporal o agógica (Epstein 1995). Pero también existe una noción de movimiento que proviene de las relaciones de tensión y relajación. La estabilidad-inestabilidad de un sonido estimada de acuerdo al grado de consonancia del mismo genera expectativas de resolución que se traducen en movimiento. La teoría del *Espacio Tonal* del Lerdahl (2001) es una sofisticada elaboración de esta noción. Para algunos psicólogos, este tipo de movimiento tonal es análogo al movimiento aparente, un fenómeno visual que constituye una instancia intermedia entre percepción e imaginación (Gjerdingen 1994). Más generalmente todo cambio en los atributos musicales estructurales (timbre, dinámica, textura, etc.) genera patrones temporales que dan lugar al establecimiento de expectativas que son responsables del ‘movimiento psicológico’ (Jones y Boltz 1989; Berry 1967/87).

Sin embargo, la fuente más directa de la noción de movimiento musical es el movimiento que da lugar a la música, generalmente el movimiento del ejecutante al accionar su instrumento. Esta fuente se ubica en el denominado “nivel ecológico” de la percepción, en el cual la persona que percibe es remitida a un objeto concreto del entorno. De esta manera, uno puede “escuchar” el movimiento del arco de un violín, o, como hace Habib, el movimiento de la mano al rasguear una guitarra. “Esta habilidad puede venir con la experiencia auditiva repetida, tal vez ligada a la observación de la ejecución, o puede surgir como resultado de la experiencia personal de uno como ejecutante” (Shove y Repp 1995;p. 60). En este caso, estos movimientos corresponden, más o menos groseramente a la superficie rítmica de la música. Sin embargo, se ha señalado que la experiencia de movimiento puede, también, estar vinculada al contenido expresivo de la información escuchada.

Pueden existir formas de significación corporal vinculadas a movimientos naturales específicos, incluyendo los movimientos sintomáticos de los estados emocionales humanos. De acuerdo a Jones y Hahn (citado por Shove y Repp 1995), un oyente puede tener conocimiento de la estructura musical en términos de patrones familiares de movimiento o de conducta emocional. La información acústica posee una serie de características (tímbricas, duracionales, etc.) que tomadas por el oyente construyen su percepción del movimiento musical. Muchos estudios abordan el problema de cómo el oyente toma esas características de la señal y las convierte en un movimiento corporal abierto. Uno de los trabajos pioneros fue el de Alexander Truslit (Repp 1993), para quien la información expresiva (agógica y dinámica) posee propiedades cinéticas. Estas propiedades son responsables de la transmisión del movimiento subyacente a la música al oyente sensible, quien puede a partir de la información recibida corporizar tal movimiento. A su vez, Truslit aportó evidencia en el sentido de suponer que la responsabilidad de esta materialización del gesto musical en la traslación de la señal sonora a la actividad del oyente radica en el órgano vestibular - región del oído interno que controla el equilibrio y la orientación corporal-. Mas recientemente, un cuerpo importante de evidencia estaría soportando esa especulación (Todd 1993). En breve, la microestructura temporal y dinámica de la música tiene el potencial de representar formas de movimiento natural y dar lugar a los correspondientes movimientos en el oyente humano.

En algunos trabajos, se sugiere, además, que la relación ancestral entre sonido y movimiento es probablemente una parte esencial de nuestra naturaleza, y en particular de nuestra naturaleza mamífera íntimamente vinculada a nuestra capacidad emocional. Si la música genera movimientos del cuerpo es porque ella despierta emociones y las emociones producen cambios automáticos en el cuerpo (Panksepp y Bernatzky 2002). En tal sentido, es probable que las emociones despertadas en Habib por ciertas estructuras musical puestas en juego en las *sevillanas* hayan dando lugar a ciertos patrones de movimiento que son asociados luego con la pauta estilística. Por ejemplo, en el clip 1 se observa una fuerte identificación de la guitarra (no sabemos si es sólo el sonido, o también la imagen de un ejecutante) con un movimiento facial prototípico en el que las cejas se fruncen y se levantan. En esta escena también se

aprecia una combinación de movimientos del rostro – y de las manos – diferentes según se trate de la secuencia (*Sevillana*) en modo mayor y la secuencia en modo menor. En la primera, en modo mayor, la estructura de la sucesión en 1ª) movimiento de las manos imitando la guitarra; 2ª) movimiento de cejas. En la segunda (en modo menor) es al revés. Es posible que el patrón de movimiento de cejas asociado al timbre de guitarra se halla originado en la secuencia en modo menor y luego asociado a la pauta estilística (el conjunto de rasgos particulares) de las *Sevillanas*.

La ejecución del movimiento no es necesaria para garantizar la comprensión de las propiedades cinéticas de la señal acústica. Sin embargo, el procesamiento de tales atributos expresivos resulta fundamental para la asignación de significado por parte del oyente. Desde esta perspectiva, los aspectos expresivos de la ejecución musical no serían simplemente un “adorno” de la composición sino que serían los responsables de lo que Salgado Correia (1999) denomina el “significado corporizado”. Este gana importancia en las expresiones artísticas más abstractas (desde la poesía lírica hasta la música) en oposición al significado literal o proposicional. “[Los] patrones de nuestra experiencia corporal hacen posible para nosotros comprender el modo en el que el significado puede emerger en un significante sin referente” (Salgado Correia 1999; p. 99).

Resulta casi obvio enfatizar esta función semiótica del gesto musical en la actividad del ejecutante:

“El ejecutante crea significado al explorar la obra musical y sus estructuras imaginativas corporizadas, registrando nuevas marcas tan profundas e impresionantes como la que ocurrieron en la infancia. Estas marcas son una reminiscencia y un nuevo evento al mismo tiempo. El significado musical es de este modo *convertido*, emerge en los significantes, los sonidos, directamente del juego de las estructuras imaginativas corporizadas, pero no restringido, como lo es en el lenguaje verbal, a reflejar o denotar la realidad o a connotar el significado proposicional. Esta es la razón por la cual la imaginación tanto del ejecutante como del oyente puede echarse a volar al tocar o al escuchar música” (Salgado Correia 1999; p. 100)

Es precisamente el análisis de la actividad del ejecutante el que puede brindarnos importantes indicios para enfrentar los aspectos metodológicos de nuestra investigación.

En los últimos años ha habido un desarrollo importante en el estudio del rol del movimiento corporal en la producción y la recepción de la música. El ejecutante utiliza su cuerpo no solamente para accionar su instrumento musical, sino también para comunicarse tanto con los otros ejecutantes como con la audiencia. Esta comunicación presupone una base de conocimiento compartido por la díada ejecutante/co-ejecutante o ejecutante/audiencia. Este conocimiento no solamente se vincula con el código musical sino también con las ideas acerca de lo que el material musical está comunicando.

En el contexto de la interacción diádica, el gesto del ejecutante no depende solamente de su actividad imaginativa en conjunción con las características microestructurales de la obra como venimos señalando, sino también de intercambio entre los miembros de la díada. Algunos autores (Davidson 2001; Delalande 1988) señalan el efecto *facilitador* de la interacción social en la producción del gesto (y la expresión) musical. La gestualidad del ejecutante reviste rasgos ciertamente diferentes según él se encuentre en presencia de otros o no. Este hecho se puede comprobar al observar al ejecutante, por ejemplo, en un estudio de grabación. En tal sentido, esta interacción social sería responsable de ciertas características del gesto (Delalande 1988). Las diferencias más importantes parecen darse en torno a aspectos tales como la amplitud (1) (y su vinculación con la intensidad de la intención expresiva) y la predictibilidad (2) (en términos de establecimiento de patrones gestuales repetitivos) del gesto. Sin embargo, otros rasgos tales como la fluidez (3) y la vinculación entre cambio de patrón gestual y puntos estructurales del discurso musical (4), parecen mantenerse relativamente constantes en situaciones de diferentes niveles de interacción social. Esto da cuenta de una dual orientación del gesto (5) en la ejecución, hacia el otro (5a) y hacia sí mismo (5b). Existe abundante evidencia proveniente campos tan diversos como las neurociencias,

la educación musical y la biomusicología de que en ambos casos el gesto contribuye a la comprensión del discurso (Cox 2001).

Asimismo, el análisis de los movimientos de los ejecutantes, al tiempo que permite observar movimientos regulares (6) -por ejemplo balanceos más o menos constantes- posibilita mapear la estructura musical en relación a cada gesto producido por el intérprete (Davidson 2001; estudio preliminar). De este modo se pueden identificar gestos específicos (7) tales como: (7a) movimientos hechos en reacción a un dato estructural de la obra (musical o textual); (7b) movimientos producidos entre secciones estructurales de la obra que actúan como nexos; (7c) gestos de orientación técnica (requeridos para la ejecución); (7c) gestos instruccionales (orientados al co-ejecutante).

Davidson (2001) utiliza categorías de análisis aisladas en el marco de los estudios acerca de las interacciones conversaciones con el objeto de examinar la gística de una cantante en una actuación pública. De este modo define:

- 1) Gestos adaptativos, que atienden a la autoestimulación. Pueden ser considerados expresiones de estados mentales internos. Estos gestos poseen y proyectan un foco interno. Abarcan desde reacciones espontáneas -probablemente de naturaleza inconsciente- a ciertos énfasis musicales (como el movimiento sutil del hombro izquierdo de Habib en el clip 1 –13:57; 20:27.), hasta patrones más estructurados que impulsan secuencias gestuales más complejas (por ejemplo el patrón de cejas fruncidas de Habib al ser requerido a tocar la guitarra – clip 1 20:45).
- 2) Gestos regulatorios, que atienden a la coordinación con el co-ejecutante. Poseen un foco externo (como los movimientos que Habib dirige a otros; por ejemplo para invitar al otro a un movimiento –clip 3-, para buscar la aprobación del otro –clip 1-, etc.) [\[4\]](#)
- 3) Gestos ilustrativos o emblemáticos, atienden a la expresión del contenido narrativo-temático de la obra. Pueden ser considerados movimientos con un foco externo que proyectan el contenido – o secuencia narrativa - de la obra (por ejemplo los gestos de imitación de las acciones de tocar un instrumento -la guitarra, las castañuelas- clip 1).

Aunque estas categorías pueden resultar útiles para el análisis de una ejecución profesional suficientemente ensayada y derivada de una multiplicidad de subhabilidades bien desarrolladas, presentan no pocas dificultades a la hora de lograr un verdadero mapeo de la estructura musical. En primer término, los patrones gestuales tomados como unidad de análisis son muy extensos y presentan límites difusos. En tal sentido Delalande (1988) utiliza secuencias más breves estableciendo sus límites de acuerdo a la estructura musical. En segundo lugar, en muchos casos pueden presentarse situaciones de ambigüedad entre las categorías. El gesto del director de orquesta, claramente orientado a la coordinación en la ejecución, también da cuenta del contenido emblemático de la obra, al tiempo que frecuentemente refleja estados emocionales internos. Esta dificultad se acentúa, en el análisis de los movimientos espontáneos de Habib.

Más allá de la función semiótica del gesto musical, otros estudios han abordado la estructura del mismo. A comienzos del siglo XX, Becking (citado por Shove y Repp 1995) describió tipos de “curvas personales” o patrones de movimiento caracterizados en términos del flujo rítmico dinámico que subyace la superficie musical. Así, la trayectoria, la amplitud, la velocidad y la dirección del movimiento fueron consideradas para caracterizar perfiles dinámicos (las “curvas”) que Becking consideraba específicas de cada compositor. De acuerdo a esto, por ejemplo, las obras de Beethoven dan lugar a una curva redondeada, orientada hacia el propio cuerpo y con forma de ∞ . De este modo Becking vinculaba las cualidades sonoras a trayectorias en el espacio, o “gestos”. Desde el punto de vista psicológico, el análisis del gesto de acuerdo a esto podría revelar los atributos capturados durante la recepción de la música.

En una línea similar, Alexander Truslit (Repp 1993) caracterizó tipos básicos de movimientos: curvas i) abiertas; ii) cerradas y iii) ondulantes como opuestas a iv) antinaturales. A diferencia de las curvas de Becking, los diseños de Truslit capturan más características de contorno melódico que de estructura métrica de los estímulos musicales, y no son personales de un determinado compositor. Sin embargo, también se suponen como exhibiendo atributos de la estructura musical capturados en la recepción.

Más recientemente, el análisis de la trayectoria y la velocidad del movimiento ha sido utilizado en el estudio de la interacción entre padres e infantes en relación con sus características amodales (Trevvarthen 1999/2000). En este estudio, las descripciones de los movimientos de manos y brazos de un bebé ciego y su vinculación con los atributos musicales de la canción que cantaba la madre, fueron mostrados como “acompañamiento gestual” de dicha canción.

El conjunto de estas investigaciones aporta información relevante para refinar nuestro instrumento de análisis. Consideramos que es posible analizar los movimientos del niño de acuerdo a su sincronía con los atributos musicales (fuentes del movimiento) y que podría construirse un código de observación para el análisis del gesto y el movimiento en sus vinculaciones con la música a partir de las categorías reseñadas arriba. Podrían así formularse categorías de análisis del gesto organizadas de acuerdo a la orientación de las mismas. Por ejemplo, las categorías propuestas por Davidson podrían entenderse genéricamente como *Categorías Orientadas al Propósito*. Similarmente pueden formularse *Categorías Orientadas al Origen*, tales como movimientos biomecánicos, movimientos idiosincrásicos, movimientos culturalmente determinados, etc. Asimismo, el sistema debería incluir *Categorías Orientadas a la Forma*, del tipo de las formuladas por Becking en las que se tengan en cuenta las variables de amplitud, velocidad, trayectoria, etc.

Interacción Social, Ritual y Arte

En el apartado 1, destacamos la naturaleza musical de las tempranas interacciones sociales adulto-bebé y comentamos someramente el movimiento complementario que intenta indagar la propia naturaleza de la experiencia de las artes temporales a la luz de las cualidades de dichas interacciones tempranas. En la actualidad, son muchos los investigadores que consideran que los orígenes de las competencias y sensibilidades que dan lugar a la música humana pueden rastrearse en las interacciones filiales entre madres y bebés (Cross 2000; Hodge 2000; Dissanayake 2000). Dissanayake (2000) se refiere a las interacciones maternas tempranas como paquetes de conductas secuenciales vocales, faciales y kinéticas que tienen lugar entre madres y bebés por debajo de los 6 meses de vida. Para ella, mamás y bebés co-evolucionaron en las interacciones conjuntamente sostenidas y organizadas temporalmente de manera rítmica, con el objeto de intensificar el cuidado maternal. Esa cualidad rítmica es tal vez el rasgo musical mejor caracterizado de la comunicación temprana (Malloch 1999/2000; Gratier 1999/2000; Trevvarthen 1999/2000). Sin embargo, existen otras cualidades de la interacción madre-bebé que rememoran aspectos musicales: 1) el uso de rasgos secuenciales estructurales que descansan sobre las expectativas para crear significado emocional; 2) la importancia del procesamiento neural a través de variadas modalidades utilizando tanto canales kinéticos y visuales como vocales y en un orden supramodal (intensidad, contorno, ritmo y duración); 3) la importancia del movimiento físico; y 4) el logro de regulaciones sociales y vinculaciones afectivas (Dissanayake 2000; p. 394 y ss.). Todas estas características resultan fundamentales para comprender nuestra experiencia de las artes temporales. Por ejemplo, gran parte de nuestra respuesta a la música y a otras artes temporales proviene de asociaciones trans y supramodales. También la experiencia corporal de la música –tal como lo hemos visto en la sección anterior– reconoce un origen en los movimientos corporales en la interacción madre-bebé.

Ahora bien, estas investigaciones se entroncan con las provenientes del área de la musicología evolucionaria, que ha venido desarrollándose durante los últimos años. Recientes estudios en este campo dan cuenta de que la música ha jugado un rol crítico no sólo en el curso del desarrollo cognitivo individual sino en la evolución humana (Cross 1999). Aunque existe evidencia neural de un desarrollo

interdependiente entre música y lenguaje (Patel 1999), la historia evolucionaria de la música se vincula fuertemente con la capacidad supramodal de representaciones del movimiento corporal, teniendo una ontología social basada en el gesto mimético y las concepciones espacio temporales pre-verbales (Tolbert 1999, 2000). De acuerdo a Jean Molinó (2000), poesía, canto, danza y drama tendrían bases comunes en la melodía, el ritmo y en una semántica afectiva. Estas bases comunes parecen estar fuertemente vinculadas con las cualidades musicales de las interacciones sociales tempranas. Como señala Dissanayake, las tempranas interacciones sociales

“(...) desarrollan las competencias y sensibilidades, incipientes en otros primates, que proveen las bases y el ímpetu para crear y responder a las artes temporales de la música, a danza y el mimo.” (Dissanayake 2000; p. 399).

Un hecho bastante común en las artes temporales es la disposición o uso de varias modalidades sensoriales simultáneas organizadas temporalmente como “ceremonias rituales”, cuyas elementos estructurales y expresivos rememoran los de la ligazón madre-bebé y también son aculturados y unificados. Antífonas y imitaciones como unidades expresivas del desarrollo temporal son algunas de aquellas características comunes. La autora sugiere, además, que los rituales contienen una combinación de dichas artes temporales. Para Dissanayake las numerosas similitudes entre la interacción madre-bebé, la ceremonia ritual y las artes temporales no son azarosas ni espurias. Por el contrario,

“(...) sugieren no solamente una relación evolucionaria, tal como he señalado, sino que abonan en el sentido de la existencia de una propensión neural *intermodal* subyacente en la especie humana para responder, cognitiva y emocionalmente, a ciertos tipos de *patrones dinámicos temporales* producidos por otros humanos en contextos de afiliación.” (Dissanayake 2000, p. 402) (El destacado es nuestro)

El ritual se instala a partir de cambios o estructuración de sentimientos. Estos cambios tendrían lugar del mismo modo que los cambios afectivos en la interacción madre-bebé: a través de patrones secuenciales temporalmente organizados presentados multimodalmente.

Dissanayake arguye que las artes temporales se vinculan, de alguna manera, con lo que los etólogos denominan *ritualización*. Este se basa en el cambio funcional de ciertas actividades que surgieron en cierto momento de la evolución y que en determinado momento adquieren nuevos significados comunicativos. Estas actividades adquieren un carácter más prominente e inequívoco para el que percibe.

“Estos cambios incluyen lo siguiente:

1. Los movimientos (incluyendo las vocalizaciones) se simplifican, a menudo repetidas rítmicamente, y su amplitud es exagerada.
2. Las variaciones en la intensidad de la señal ahora conllevan información.
3. El umbral de desencadenamiento se baja, haciendo más probable que el suceso [ceremonia, representación, actividad] tenga lugar.
4. Hay a menudo un desarrollo concomitante de estructuras orgánicas de soporte (en animales, cosas tales como melenas, crestas, colas; en humanos, ropas, cosméticos, etc.).
5. La motivación para producir la señal original a menudo cambia a medida que adquiere un nuevo significado.” (p. 400)

En el clip 4, puede verse una escena en la que Habib y su padre performan una pequeña coreografía. En el apartado anterior, brindamos una primera interpretación de este escena que se refina a través de la elaboración del gesto musical (véase sección anterior). La secuencia “coreográfica” que tiene lugar entre Habib y el papá parece ajustarse a algún principio -o modelo- de intercambio aprendido culturalmente, propio del estilo flamenco. Si se toman en cuenta los aportes de la musicología evolucionaria, es posible ahondar en su interpretación y observarla como parte de un proceso de génesis de arte interpretativa (en

tanto se desarrolla en el tiempo e involucra una secuencia de acciones organizadas de acuerdo a patrones culturalmente incorporados). Dice Dissanayake: invitar a un compañero a una conducta imitativa iniciando la acción uno mismo, o usar la imitación para expresar acuerdo y así disposición para una acción grupal, es un principio de muchos rituales de enlace. Hacer cosas juntos confirma un sentido de unidad. La invitación de Habib se asemeja claramente a esta conducta ritual: el niño invita al padre a realizar una imitación. Pero la invitación se realiza, no mediante cualquier acción, si a través de un *gesto* cargado de información expresiva, que invita a compartir, o a entrar en sintonía, con ciertos afectos de la vitalidad expresados en el movimiento. Es posible también pensar que el carácter expresivo del gesto, aunado a la organización secuencial del movimiento de acuerdo a patrones culturalmente pautados, es lo que le otorga a la escena un sentido de unidad estética que la diferencia marcadamente de las frecuentes acciones conjuntas entre padres e hijos.

Por otro lado, de los cinco rasgos nombrados que caracterizan el proceso de ritualización, nos resulta especialmente llamativo el segundo. Obsérvese que ésta es precisamente una de las características que convierten a una desviación paramétrica (de timing, de intensidad, de altura, etc.) en expresiva. Asimismo, como se vio en la sección anterior es esta información microexpresiva la que da lugar al significado “corporizado” (gestual) del fenómeno.

Comentarios finales

Como habrá podido observarse, hemos estado otorgándole un cierto valor estético a la secuencia que se observa en el clip 4. En realidad, a lo largo de este escrito hemos estado argumentando a favor de la hipótesis de que las actividades de Habib, en el conjunto de las escenas seleccionadas, brindan indicios de la presencia una sensibilidad estética en el niño. Y para ello nos hemos servido del análisis de las interacciones sociales tempranas espontáneas. Sin embargo, lejos estamos de considerar que ambos fenómenos -arte y conducta social- sean indistintos. Como señala Stern, tanto la danza abstracta como la música son artes temporalmente dinámicas que expresan afectos de la vitalidad. Y, si bien las conductas que se ponen en juego en las interacciones tempranas también expresan afectos de la vitalidad, ello no basta para considerarlas como pertenecientes al dominio artístico.

“Parece que sólo después de muchos años de realizar esas transformaciones y constituir un repertorio de afectos de la vitalidad, el niño está preparado para llevar esa experiencia al dominio del arte como algo externamente percibido pero traspuesto a la experiencia sentida.”(Stern 1985;198)

El tránsito desde las experiencias tempranas con los afectos de la vitalidad hacia la experiencia artística parece requerir que las primeras puedan trasladarse a “algo externamente percibido”. Acordamos con ello, pero creemos que no hay “que esperar muchos años”, para poder hablar de una capacidad de recepción estética en el niño.

La distinción que señala Stern entre el modo en que se vivencian los afectos de la vitalidad en el dominio social y en el dominio artístico acuerda con la idea de que el arte supone una actitud contemplativa. Entona con la afirmación de Gadamer (1996) de que la distinción propia de lo bello reside en que *está ahí* para ser contemplado, o en otras palabras, de que la actitud contemplativa define la recepción estética. Ahora bien, hace varias décadas, Werner y Kaplan (1963) señalaron que la actitud contemplativa surge muy tempranamente en el desarrollo (alrededor de los cinco meses, cuando el infante transita de tratar a los objetos como “objetos para la acción” a considerarlos como “objetos de contemplación”) y que su despliegue está enlazado con la emergencia de la capacidad declarativa humana. (ver Español, 2002 para un desarrollo del tema)

De acuerdo con esto, la actitud contemplativa no es teóricamente imposible para un niño tan pequeño como Habib, y lo cierto es que él mismo nos lo está diciendo. En la primera escena nos encontramos ante un niño que está cerca de seis minutos “contemplando” lo que ocurre en la pantalla. No se trata

simplemente de que el niño presta atención, menos aún que se haya quedado “tonto o embobado” frente a la imagen. Al contrario, a sus 19 meses Habib es capaz de percibir, identificar, contemplar allá “allá afuera”, en el video, el particular afecto de la vitalidad que transmite la música y puede “entonar”, él mismo, el ascenso del sonido de la música con el movimiento de ascenso de sus cejas. En otras palabras, puede producir un movimiento, un gesto, que se vincula a las variaciones expresivas de lo que él escucha (contempla) y que conlleva una expresión análoga. Esto nos induce a sugerir que Habib *está preparado para llevar esa experiencia* (su historia de afectos de la vitalidad y de entonamientos) *al dominio del arte como algo externamente percibido pero traspuesto a experiencia sentida* (“su recepción de la danza en el video”). Así también, está preparado a llevar esa experiencia, a transponerla, a su propia producción de movimiento: como si balbuceara el lenguaje de la danza se mueve, no de un modo global u homogéneo, sino con esbozos de dinámica y diseño. Y es capaz incluso de crear un signo delicado y exquisito para invitar a otro a bailar con él, a compartir, o a entrar en sintonía, con los afectos de la vitalidad que se expresan en su movimiento.

Nos inclinamos, por tanto, a pensar que estas actividades de Habib responden a un registro estético. Un registro que, llamativamente, parece diferenciarse del lúdico. Como se recordará, en el apartado 1, indicamos la diferencia entre las situaciones de “bailar” y “jugar a bailar”. ¿Dónde radica la diferencia? Justamente en los elementos temporales que expresan los afectos de la vitalidad. Creemos que esta divergencia entre la actividad lúdica y la estética se pone de manifiesto en los atributos del propio *gesto*. En la situación de jugar a bailar que observamos, el gesto y los afectos de la vitalidad expresados en el movimiento se difuminan y por tanto cambia el carácter expresivo de la acción y se establece un ánimo alegre. En el baile, en cambio, el movimiento conlleva un significado peculiar: un significado que se recoge a través de la contemplación y percepción de los afectos de la vitalidad y se traducen en movimiento. Contemplación y movimiento parecen conformar una unidad constituida alrededor de los afectos de la vitalidad. Podría aventurarse, incluso, la existencia de un cierto isomorfismo entre el gesto y lo contemplado (ya se trate de algo allá afuera, como las imágenes del video, o de su recuerdo mediato). Si esto fuera así, la relación o isomorfismo entre el gesto y la fuente de contemplación podría ser la clave para el estudio de la génesis de la sensibilidad estética para las artes temporales. A la vez, permitiría perfilar un nuevo camino para indagar la poco clara, pero tan frecuentemente señalada, relación entre la actividad lúdica y la estética.

Referencias

- Bateson, M. C. (1979). The epigenesis of conversational interaction: a personal account of research development. En M. Bulowa (Ed.), *Before Speech. The beginning of interpersonal communication*. (pags. 63-78). Cambridge: Cambridge University Press.
- Berry, W. (1967/87). *Structural Functions in Music*. New York: Dover.
- Bulowa, M. (1979). Introduction. Prelinguistic communication: a field for scientific research. En M. Bulowa (Ed.), *Before Speech. The beginning of interpersonal communication* (pags. 1-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, A. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae*, **Vol. V No. 2**, 195-212.
- Cross, I. (1999). Changing your mind: A role for music in cognitive evolution. Trabajo presentado en la '99 *Society for Music Perception and Cognition Conference*. Evanston IL. USA.
- Cross, I. (2000). Music in human evolution. En S. O'Neill (Ed.) *Abstracts of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele – UK. 180.

- Davidson, J. W. (2001). The role of the body in the production and perception of solo vocal performance: A case study of Annie Lennox. *Musicae Scientiae*, **Vol. V No. 2**, 235-256.
- Delalande, F. (1988). Le geste, outil d'analyse. Quelques enseignements d'une recherche sur la gestique de Glenn Gould. *Analyse Musicale*, **1er Trimestre**, 43-46.
- 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*. (pags. 389-410). Cambridge MA: The MIT Press.
- Epstein, D. (1995). *Shaping Time. Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer Books.
- Español, S. (2002) Los inicios de la sensibilidad estética: intersubjetividad, ritmo, juego. Trabajo presentado en el *I Symposium: Psicología y Estética*. Madrid, España..
- Gadamer, H. G. (1996) *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gjerdingen, Robert O. (1994). Apparent Motion in Music?. *Music Perception*, **Vol. 11 No. 4**, 335-370.
- Gratier, M. (1999/2000). Expressions of belonging: effect of acculturation on the rhythm and harmony of mother-infant vocal interaction. *Musicae Scientiae*, **Special Issue**, 93-122.
- Hobson, R. P. (1993/1995) *El autismo y el desarrollo de la mente*. Madrid: Alianza. Hodges
- Hodge, D. (2000). Why are we musical? Support for an evolutionary theory of human musicality. En Wodds, C; Luck, G; Brochard, R. y Sloboda, J. A. (Eds.) *Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele – UK. CD-ROM.
- Humphrey, D. (1959/1965) *El arte de crear danzas* Buenos Aires: Eudeba.
- Imberty (1997) Formes de la répétition et formes des affects du temps dans l'expression musicale. *Musicae Scientiae*, **Vol 1, N° 1**. 33-62.
- Imberty (2002) La música e il bambino. En G. Einaudi Editore *Enciclopedia della musica*. Volume secondo. Il Sapere musicale. (pags. 477-495)
- Jones, M. R. y Boltz, M. (1989). Dynamic Attending and Responses to Time. *Psychological Review*. **Vol. 96, No. 3**. 459-491.
- Kugiumutzakis, G. (1998) Neonatal imitation in the intersubjective companion space. En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion In Early Ontogeny* (pags. 63-88). Cambridge: Cambridge University Press.
- Langer (1967) *Mind: An essay on human feeling*, Vol I. Baltimore, Md: Johns Hopkins Universities Press.
- Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: University Press.
- Malloch, S. (1999/2000). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae*, **Special Issue**, 29-57.

- Maratos, O. (1982) Trends in the development of imitation. En T. G. Bever (Ed.) *Regressions in mental development*. Hillsdale, New Jersey: Laurence Erlbaum.
- Maratos, O. (1998) Neonatal, early and later imitation: Same order phenomena? En F. Simion y G. Butterworth, *The development of sensory, motor and cognitive capacities in early infancy: from perception to cognition* (pags. 145-160). East Sussex: Psychology Press
- Mehler y Dupoux (1992) *Nacer sabiendo. Introducción al desarrollo cognitivo del hombre*. Madrid: Alianza.
- Meltzoff, A. N y Moore, M. K. (1977) Imitation of facial and manual gestures by human neonates. *Science*, **198**, 75-78.
- Meltzoff, A. N. y Moore, M. K. (1998) Infant intersubjectivity: broadening the dialogue to include imitation, identity and intention. En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny* (pags. 47-62). Cambridge: Cambridge University Press.
- Molino, J. (1988). La musique et le geste: prolégomènes à une anthropologie de la musique. *Analyse Musical*, **1er Trimestre**, 8-15.
- Molinó, J. (2000). Toward an Evolutionary Theory of Music and Language. En N. L. Wallin; B. Merker y S. Brown (Eds.). *The Origins of Music*. (pags. 165-176). Cambridge MA: The MIT Press.
- Murray, L. y Trevarthen, C. (1984). Emotional regulation of interactions between two-month-olds and their mothers. En T. Field y N. Fox (Eds.), *Social perception in infants* (pags. 177-97). Norwood, NJ: Albex.
- Panksepp, J. y Bernatzk, G. (2002) Emotional sounds and the brain: the neuro-affective foundations of musical appreciation. *Behavioural Processes*, **69**, 133-155.
- Patel, A. D. (1999). Syntactic processing in language and music: Neural data an evolutionary considerations. Trabajo presentado en la '99 *Society for Music Perception and Cognition Conference*. Evanston IL. USA.
- Repp, B. H. (1993). Music as Motion: A Synopsis of Alexander Truslit's (1938) 'Gestaltung und Bewegung in der Musik', *Psychology of Music*, **21/1**, 48-72.
- Rivière, A. (1990). Origen y desarrollo de la función simbólica en el niño. En J. Palacios, A. Marchesi y C. Coll (Comps.). *Desarrollo psicológico y educación* (pags. 113-130). Madrid: Alianza.
- Rivière, A. (1997). Teoría della mente e metarappresentazione. En F. Braga Illa. (Ed.), *Livelli di rappresentazione* (pags. 351-410). Urbino: Quattro venti.
- Rivière, A. y Sotillo, M. (1999). Comunicazione, sospensione e semiosi umana: le origini della pratica e della compresione Enterpersonali. *Ricerche di sociologia e psicologia della comunicazione*, **1**, 45-76.
- Salgado Correia, J. (1999). Embodied Meaning: All Languages are Ethnic.... *Psychology of Music*, **27**, 96-101.
- Shifres, F. (2002). De la Fuente de la Expresión Musical al contenido de la Experiencia del Oyente. En Martínez, I y Musumeci, O (eds) *Actas de la Segunda Reunión Anual de SACCoM (Sociedad Argentina*

para las Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes y SACCoM. ISBN 987-98750-1-X. CD-ROM.

Shove, P y Repp, B. H. (1995). Musical motion and performance: theoretical and empirical perspectives. En J. Rink (ed.) *The practice of Performance. Studies in musical interpretation*. (pags. 55-83). Cambridge: University Press.

Stern, D. (1977/1998). *La primera relación: Madre-Hijo*. Madrid: Morata.

Stern, D. (1985/1991). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.

Stern, D. (1995/1997). *La constelación maternal. Un enfoque unificado de la psicoterapia con padres e hijos*. Barcelona: Paidós.

Todd, N. P. (1993). Vestibular feedback in music performance. *Music Perception*, **10 (3)**, 379-382.

Tolbert, E. (1999). Untying the music/language knot. Trabajo presentado en la '99 *Society for Music Perception and Cognition Conference*. Evanston IL. USA.

Tolbert, E. (2000). Music and Meaning: An evolutionary story. En O'Neill, S. (Ed.) *Abstracts of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition*. Keele – UK. 168.

Tomasello y Camaioni (1997) A comparison of the gestural communication of apes and human infants. *Human Development*, **40**, 7-24.

Trevarthen, C. (1982). The primary motives for cooperative understanding. En G. Butterworth y P. Light (Eds.). *Social Cognition* (pags. 77-109). Brighton: Harvester.

Trevarthen, C. (1984) Emotion in infancy: Regulators of contacts and relationship with persons. En K. Scherer y P. Ekman (Eds.), *Approaches to emotions* (pp. 129-57) Hillsdale, N.J.: Erlbaum.

Trevarthen, C. (1998) The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Bråten (Ed.), *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny* (pags. 15-46). Cambridge: Cambridge University Press.

Trevarthen, C. (1999/2000). Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychobiology and infant communication. *Musicae Scientiæ*, **Special Issue**, 155-215.

Werner, H. y Kaplan, B. (1963/1984) *Symbol formation*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates Inc.

[1] Los afectos de la vitalidad son cualitativamente diferentes de las emociones discretas o emociones darwinianas. La expresión de los afectos de la vitalidad –dice Stern- puede asemejarse a un espectáculo de marionetas: ellas casi no expresan categorías de afecto mediante señales faciales y su repertorio de señales de afecto gestuales o posturales convencionalizadas es pobre. Inferimos los diferentes afectos de la vitalidad a partir de los perfiles de activación que surgen del modo en que se mueven. Los caracteres de

las diferentes marionetas quedan en gran medida definidos por sus particulares afectos de la vitalidad: letárgica, violenta, etc.

[2] Obsérvese que al imitar una expresión facial el bebé puede sentir su propio rostro pero no verlo, a su vez, puede ver el rostro del otro pero no sentirlo. Se trata de una imitación intencionada en la que la meta es la conducta especificada visualmente y en la que los movimientos producidos por el niño proveen información propioceptiva que es conectada con el *target* visualmente especificado. Estas imitaciones precoces son una de las manifestaciones de la capacidad de percepción amodal, o tal vez trasmodal, mediante la cual los infantes organizan y perciben el mundo. Implican el establecimiento de una correspondencia entre la información visual y propioceptiva, entre lo que ven y lo que hacen.

[3] La danza no transmite siquiera afectos discretos, emociones como la tristeza o la alegría, sino modos de sentir. La música y la danza tienen este exacto punto en común. Lo que expresen el coreógrafo y el compositor -señala Imberty (2002)- es un modo de sentir más que un sentimiento en particular. De la misma manera, dos interpretaciones distintas de una misma obra pueden evocar el mismo sentimiento –tristeza- con universos de connotaciones afectivas y dinámicas diversas

[4] En el contexto de nuestras observaciones, los gestos regulatorios incluirían diferentes modalidades: en una de las escenas observadas Habib parece invitar a su compañera a “jugar al bailar” y lo hace a través de un modo de comunicación peculiar que se corresponde con lo que suele denominarse gesto de contacto. A diferencia de los gestos deícticos que emergen hacia el final del primer año de vida, como el gesto de señalar, los gestos de contacto no son distales sino que requieren la puesta en contacto con el otro. Esta clase de gesto predomina en dos poblaciones particulares: primates no humanos y en personas autistas. Ambas poblaciones suelen realizar peticiones mediante conductas de uso instrumental de personas: piden llevando de la mano al otro hacia un lugar u objeto; o llevan la mano del otro hacia el objeto (Tomasello y Camaioni 1997). También forman parte del repertorio comunicativo de niño normal, aunque son mucho menos frecuentes: los niños suelen señalar o mostrar más que llevar de la mano. (Español 2001). Pero, probablemente, su uso sólo o en combinación con gestos deícticos, esté vinculado con el nivel de excitación del niño. Por ejemplo, a una edad más avanzada Habib, que está empezando a controlar esfínteres, me recibe en su casa tomándome de la mano, empujándome y señalando en dirección al baño, cuando llegamos me muestra sonriente, casi orgulloso, la peleta llena. En la situación que estamos describiendo, es posible que el uso del gesto de contacto se deba a su nivel de excitación, que es alto, pero también a aquello que el gesto refiere: el niño no está requiriendo nada acerca de algún objeto del entorno que pueda señalar sino algo que el otro debe hacer con su propio cuerpo. En este caso Habib invita y su compañera le responde con un baile apenas esbozado, también ella jugando o haciendo como si bailara.