

HABLA Y CANTO EN LA DISCURSIVIDAD DE LA ESTIMULACIÓN DIRIGIDA AL BEBÉ

SANTIAGO VIDELA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Fundamentos

Cuando doy una clase de semiótica frente a mis alumnos es obvio tanto para ellos como para mí que les hablo. Cuando estoy en la ducha, no hablo, suelo cantar. En la mayor parte de mis acciones cotidianas no suelo intercalar canto y habla. Lo mismo ocurre con casi todo, sino todo, el resto de los adultos de la especie.

El habla constituye una práctica predominantemente improvisada. Supone un juego sobre la secuencia temporal y discursiva. El devenir del habla supone generalmente vínculos con lo inmediato anterior. Se responde a una pregunta, se explica por qué se dice lo que se dice. Se trabaja sobre el eje sintagmático.

El canto, en la práctica del nativo de nuestra cultura, supone una acción ligeramente premeditada. No se suele improvisar, en el sentido en el que se canta una melodía conocida, o se canta sobre ese artista que suena en la radio. Es decir, se opera sobre el eje de la comparación con un texto externo (la partitura, la canción radial) Se trabaja sobre el eje paradigmático.

El adulto, en la ciudad de Buenos Aires, no suele ir por la calle cantando. El adolescente sí. Pero cuando canta (*sólo* o en grupo) valga la obiedad, canta. Termina de hacerlo y cambia de actividad, habla. Comenta sobre la canción que cantó o sobre la biografía del artista o del grupo. Cuando canta su destreza consiste en jugar sobre un texto preconcebido. Cuando habla, improvisa. No mezcla habla y canto indistintamente. Habla, y luego canta, y viceversa¹.

Pensar una actividad humana en la que se intercalan indistintamente habla y canto supone pensar una práctica específica. Steve Mithen, en *The singing Neanderthal* (2006) propone que imaginemos el mundo de uno de los antecesores del Homo Sapiens, el Homo Ergaster. Por evidencias que se desprenden de sus restos fósiles y del comportamiento de alguno de sus primos evolutivos actuales, nos invita a recrear lo que habría sido su sistema de comunicación. Uno de características predominantemente *musicales*. Él, lo denomina como Hmmm (sistema holístico, multimodal, manipulador y musical) Un modo que involucra no sólo sonidos sino también gestos.

Si hubiera que imaginar algo parecido, este arqueólogo inglés nos sugiere que la estimulación de la madre a su cría, en la actualidad, es lo que más se asemeja. Millones de años de evolución biológica habrían dejado como rezago algo de ese sistema en los textos que los adultos ofrecen a los bebés. El desarrollo de nuestra lengua permite que, a diferencia de nuestros ancestros, le podamos ofrecer al niño, además de lo *músico-gestual*, fragmentos en los que el habla ocupa un papel importante.

Tenemos la posibilidad de desarrollar frente a las crías *interpretaciones* de una gran riqueza compositiva y en tiempo real. *Actuamos improvisaciones* que combinan palabras con gestos rítmicamente acompañados; caricias combinadas con fragmentos de canciones; retomamos un movimiento del bebé y lo convertimos en un movimiento de otra parte de nuestro cuerpo al que le adosamos una nueva *banda sonora*, con nuestro aparato fonador. No sólo eso, procuramos además, que ese pequeño espectador de lujo esté permanentemente atento a nuestro hacer.

Una compleja *realización* en tiempo real, sin ensayo y sin un guión, en la que pareciera que todos los componentes invocados tuvieran el mismo peso y las mismas consecuencias en su desarrollo. Que azarosamente se *canta* o se *habla* y que el resultado final de la presencia de uno u otro es el mismo.

Si así fuera, estaríamos frente al mismo problema que tuvo la lingüística al toparse con la poesía. Un objeto que por su riqueza estética debería ser patrimonio de los artistas antes que de los investigadores. Sin embargo, así como Jakobson encontró regularidades en la función poética, este trabajo se propone describir los procesos de combinación de elementos del Babytalk. También, mostrar que la selección de ellos no se reduce solamente al azar, y que sus consecuencias en los productos resultantes son particularmente diferentes.

Se trata pues de un trabajo que tomando herramientas de la semiótica abordará uno de los aspectos de la estimulación parental a sus crías, que es el de la dimensión significativa. Una posición

¹ Esto no supone en modo alguno negar los componentes musicales del habla. Todo lo contrario. Lo que se intenta marcar es que en la actividad cotidiana del nativo ponen en funcionamiento maquinarias de significación distintas.

de investigación que vincula tres dimensiones: la que tiene que ver con la estimulación adulta a infantes propiamente dicha, la que tiene que ver con la posibilidad de concebirlo en términos discursivos, y su vínculo con reglas sociales, como las de géneros discursivos.

Respecto del modo de relacionarse entre adultos e infantes, el foco está puesto en una particularidad que ha sido tópico de varias investigaciones en psicología del desarrollo: nuestra especie le habla a los niños, distinto de cómo lo hace entre adultos. Su prosodia cambia. Lo mismo ocurre con el tono que se torna ligeramente más elevado. Hiperarticula sus fonaciones, y también varía los tonos que utiliza. Esto es lo que tradicionalmente se ha denominado como habla dirigida a infantes (Fernald 1992; Malloch 1999; Threvarthen y Malloch 2002).

Hemos señalado ya que no todo en ella es habla. También comunica con el resto del cuerpo. A esto se refiere Ellen Dissanayake cuando construye la noción de Babytalk (2000). En Miall y Dissanayake (2003) se especifica que este concepto consiste en la articulación de un tipo de habla (el motherese) con un conjunto de rasgos performáticos (golpes suaves, caricias, gestos) Es el resultado de un contrato que construyen en común quien estimula y quien está siendo estimulado.

En trabajos anteriores se mostró que uno de los acercamientos posibles a este objeto es desde una mirada semiótica. Eso supone que se lo concibe como un complejo *hojaldre* de dimensiones, en la que produce sentido es una entre varias.

Esa dimensión implica construir al objeto como una configuración espacio-temporal de sentido. Esto es lo que Eliseo Verón denomina como discurso (1987, 2004). El discurso es una cristalización del proceso de producción social de sentido que tiene lugar en la semiosis social. Una red infinita en la que todas las significaciones se encuentran en alguna medida entrelazadas y dejan huellas en los productos.

La noción de discurso supone “todo conjunto significante considerado como tal (es decir considerado como materia investida de sentido), sean cuales fueren las materias significantes en juego (el lenguaje propiamente dicho, el cuerpo, la imagen, etcétera)” (Verón 2004, p. 48) Esto significa que cuando proponemos un análisis semiótico, proponemos atender a las *huellas* que dejó el proceso productivo de sentido sobre el cuerpo que está llevando adelante la *performance del Babytalk*.

Se planteó también que uno de los presupuestos de este trabajo tiene que ver con el vínculo de lo discursivo con algunas reglas sociales de producción de sentido. O lo que es lo mismo, avanzar en la descripción de cuánto de la creatividad infinita de las madres es puesto en la estimulación y cuánto de la máquina social de producción de significación colabora en que la estimulación no sea sólo un salto al vacío.

Es muy común escuchar decir sobre ciertas personas u obras de arte que tienen estilo. Esto implica una alabanza de ciertas maneras de hacer las cosas. Es decir, es a la vez una descripción y una valoración. Esa es una condición de existencia esta clasificación social sobre los textos² (estilo): producir metadisursos que no son consensuados y que en general son fragmentarios y valorativos.

Cuando se plantea que el Babytalk es un modo de hablar distinto del que se usa entre adultos, se corre el riesgo de concebirlo de este modo. Eso es lo que da lugar a los discursos del sentido común que los conciben como un “hablar como tonto”, un estilo menor de hacer en la vida cotidiana.

Sin embargo en las descripciones que sobre él hemos planteado aparecen un conjunto de rasgos estables. Esto no es novedoso. La psicología del desarrollo, ha encontrado elementos en los últimos decenios. Tal el caso del acento puesto en la forma repetición-variación como organizadora de estos textos³.

En consecuencia estamos proponiendo que la concepción del Babytalk como un estilo es al menos incompleta. Existe entonces otro tipo de discursos que tienen la capacidad de *ordenar* y *favorecer* la comunicación. Son los que conocemos como géneros. Sin adentrarnos en la complejidad de este concepto nos detendremos en el análisis de su funcionamiento en la vida social que propone Oscar Steimberg (1994). Él produce una muy acertada síntesis de esa historia, que le permite generar unas esclarecedoras proposiciones sobre la vida social de estos tipos de textos. Plantea que los géneros son clasificaciones sociales, que en su recurrencia histórica asientan condiciones que los hacen previsible –de una manera no necesariamente conciente- tanto para quienes los producen como para quienes los reciben. Esa previsibilidad tiene que ver con el asentamiento de rasgos relativos a la forma, al contenido y al tipo de situación comunicacional que construyen. Su funcionamiento en sistema supone que operan por relaciones de oposición. Es decir, que un saludo es todo lo que no es una telenovela o un parte meteorológico.

² Para los fines de este trabajo, la noción de texto funciona como sinónimo de discurso. La diferencia entre ambas tiene que ver con el momento del análisis de producción de sentido al que se hace referencia. En Verón (1987) El discurso es el texto al que el analista puso en relación con sus condiciones productivas.

³ Es al respecto que (Riviére, 1987/2003) propone que es la más adecuada para el infante porque (a) si fuese siempre igual el infante se habituara y perdería interés porque (b) la repetición genera una regularidad que permite anticipar el curso del tiempo, es decir le permite predecir lo que vendrá.



Sin embargo éste no es el mayor aporte del trabajo de Steimberg. Su riqueza radica en que describe el funcionamiento social del género en tensión con los fenómenos estilísticos. A estos los define como los modos de hacer de los textos. Ellos atraviesan distintos géneros, soportes u objetos culturales. Es decir que se puede encontrar el estilo Barroco en una pintura, en una canción, en un noticiero televisivo y por qué no, en un Babytalk.

Así cuando una madre estimula a su infante, introduce cosas de su estilo personal, del estilo regional de donde vive, pero se habrá de *ayudar* a componer recurriendo al auxilio (no necesariamente consciente) de un conjunto de reglas, que la ayudan a decidir qué formas y qué contenidos. Siempre articulando la tensión entre los modos de hacer (los estilos) y las reglas del género que lleva adelante. Es decir, performa en la tensión entre género y estilo.

Valga insistir en que concebimos a la estimulación adulta como performance en los términos en los que es trabajada por Schogler y Trevarthen (2007) y por la Antropología de la cultura⁴ (Goffman 1959). Es decir como un acto creativo que supone la puesta en juego de competencias específicas tanto en quien recibe como en quien las produce, que lo hace en función de su auditorio.

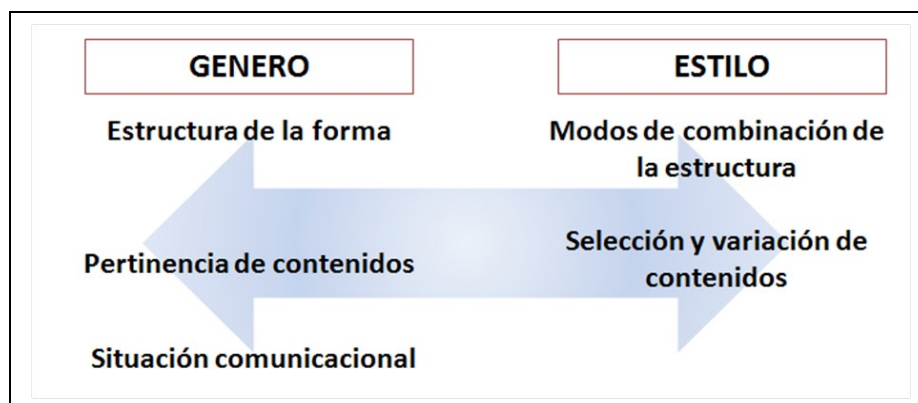


Figura 1. Performance del babytalk.

Como se sugirió en párrafos anteriores no creemos que el Babytalk constituya sólo un estilo de habla. Al analizar aspectos de su funcionamiento semiótico en trabajos anteriores (Videla 2007) habíamos sugerido ya, que funciona del modo en el que lo hacen los géneros discursivos. No decimos que es un género porque es la sociedad la que se encarga, mediante metadiscursos consensuados de definir si se trata o no de un género, determinado conjunto de textos. Allí la riqueza del texto de Steimberg: no es necesario adentrarse en la estéril discusión de tener que definir estilos y géneros. Lo importante es como cierto conjunto de textos operan en función de un paquete de reglas similares a los géneros o similares a los estilos.

Cuando planteamos el funcionamiento discursivo de la estimulación dirigida al bebé, lo hacemos desde la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón (1987). En ella se distingue que los discursos tienen restricciones que operan en la instancia de producción y en la de recepción. Esta distinción nos permite pensar al Babytalk no sólo como una producción adulta, sino también como un texto que es consumido. Es en esta instancia que se torna sugerente la propuesta de Verón (1992) de distinguir dos modos de funcionamiento de los géneros.

Por un lado está el género como producto, al que llama género P. Es decir, como discurso que es consumido por un espectador: si se enciende la televisión y se ve un noticiero televisivo, ése es el género P.

Al mismo tiempo, buena parte de los géneros funcionan como articuladores de otros géneros. Es decir que podremos encontrar en su interior a otros, a los que los denomina géneros L⁵. Continuando con el ejemplo, ese noticiero televisivo (Género P) se compone de *crónicas*, *entrevistas*, *notas color*, *columnas de opinión*, etc. (géneros L).

En el Babytalk encontramos algo parecido. Él es nuestro género P. Las canciones de cuna, las rondas infantiles, la adivinanza, el llamado de atención son algunos de los géneros L que podremos encontrar en su interior. Esto permitirá comprender mejor uno de los aspectos de la tensión entre géneros y estilos que tratamos de plantear.

Que la madre cante un fragmento de canción infantil, imite un personaje de ficción, comente algo que pasa alrededor y use una prosodia específica constituye el modo en el que ofrece su género P. Aquello que pone en el interior es el modo en el que inserta géneros L. Cuánto de cada elemento incorpora, es lo atañe a la dimensión estilística (figura 2).

⁴ Sin atender al componente de conflicto que le adjudican a la Performance autores como Bauman (1997).

⁵ La L es de Literario. A falta de mejor denominación Verón toma la tradición más antigua de Estudio de géneros que es de la Literatura. Sin embargo sabemos que hay géneros en las artes visuales y que tiene una importante tradición de análisis.

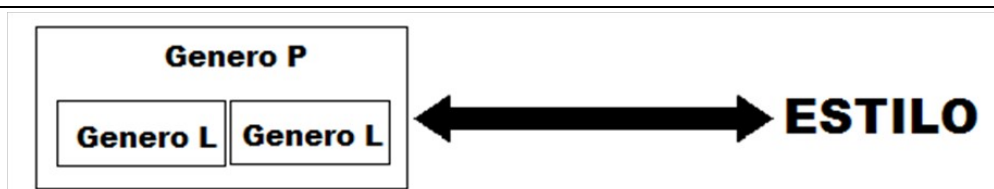


Figura 2. Relaciones entre géneros P, L y estilos.

Objetivos

Así planteado, el objetivo principal es dar cuenta de cómo elecciones estilísticas específicas (fragmentos de canto y habla) afectan la construcción del Babytalk. Es decir cómo la aparición de fragmentos cantados y fragmentos hablados y su combinación producen consecuencias en la estructura del texto.

Con ese fin habremos de concebir a ciertas formas musicales, que por su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad y proveen cierto consenso metadiscursivo como funcionando del lado del género. Las rondas infantiles, las canciones de cuna y las canciones de tribuna futbolera serán consideradas como operando del lado de los géneros.

Eso permite describir combinaciones de géneros L, y las relaciones de peso relativo de cada uno de ellos en el interior del texto.

También se evaluarán las relaciones con las variables de intensidad y altura. En trabajos anteriores (Videla 2007; Español, Shifres, Martínez y Videla 2007) se pudo apreciar la importancia de los componentes expresivos y como estos modelan la producción del Babytalk. Aquí se tratará de poner el foco en las operaciones de combinación de estos elementos.

Se tratará también de ver cuáles son algunas de las características generales del Babytalk como género.

Metodología

La tarea a realizar es un análisis microgenético de escenas de interacción espontánea en cuatro días de adultos e infantes de entre 6 meses y medio y siete y medio de edad, previamente grabadas en video digital, de entre 40 y 90 segundos cada una.

La mirada está guiada por el uso de un código de observación construido ad-hoc. Consiste en una clasificación de tres aspectos que hacen a la interacción: aquello que hace el infante, aquello que sucede en el medioambiente que rodea la escena y la incidencia de las convenciones culturales (un desarrollo del mismo puede verse en Videla y Español, en prensa).

Convenciones culturales	Producción del infante			
	Preponderancia	Incorporación modificadora	Incorporación imitadora	Desatención
Medioambiente	No-Preponderancia			
	Reelaboración	1	3	5
Desatención	Reelaboración	2	4	6
	Desatención	7	9	11
		8	10	12

COMP. SECUENCIA	COMP. DISCURSIVOS	COMP. EXPRESIVOS
"-": Contigüidad "V": Comparación "//": Ruptura	"#": Metáfora "***": Metonimia "()": Motivo "***": Repetición de motivo	"H": Hablado "A": Agudo "C": Cantando "G": Grave "F": Fuerte "O": Objeto "S": Suave "B": Cuerpo

Tabla 1. Babytalk en la instancia de producción.

Esos elementos son cruzados en una grilla de triple entrada en la que se numera cada intersección con un número, que resulta de la combinación de estos factores (ver tabla 1) Así, cuando el infante hace algo (dice ta-ta) que es retomado por la madre, sin prestar atención a lo que sucede alrededor de ellos (puede estar sonando la televisión, o una radio) y con un predominio de las

convenciones culturales (la madre hace ta-ta como el bebé, pero con la voz de un personaje infantil) se busca esa combinación en la grilla. En este caso es el número 7.

El paso siguiente la transcripción. El código permite dar cuenta de aspectos secuenciales, retóricos y expresivos. Esto se logra con la incorporación de algunos símbolos que representan relaciones entre fragmentos, operaciones de construcción de cada uno de ellos y variables de la expresión (ver tabla 1).

Con este sistema se procedió a codificar las cuatro escenas que son objeto de análisis. La utilidad de la codificación es que permite establecer regularidades y patrones comparativos.

Breve relato y transcripción codificada en función de la grilla, de las escenas que se analizan:

Escena 1

La beba tiene en la mano un juguete con forma de agarradera cuya punta tiene la forma un gato. La madre primero la llama "Hey", "Che" y después le pide reiteradas veces que se lo de. La beba hace un movimiento como para darlo que llega hasta la mano del adulto, lo apoya y comienza a agitarlo en forma vertical y lo repite varias veces. La madre hace el mismo movimiento con su cabeza y le agrega la frase "muy bien". La acción se repite un par de veces hasta que la beba se inclina a mirar nuevamente el juguete. Allí la madre comienza a hablarle con una voz modificada, que suena a ronroneo y le dice "Hola Coty", "Hola Coty", mientras ubica su cabeza detrás del juguete. "¿Quién es ése?", pregunta la madre. La escena finaliza cuando la infante gira la cabeza terminando el intercambio.

[La beba tiene un juguete en la mano]-11S - (5)SO-(5)'SO- [la beba acerca el juguete y lo mueve vertical]-(7)F- (7)'F- (7)'F // [La beba mira al juguete]-11-(5)GSO#*-(5)GFO#*[la beba gira la cabeza]

Escena 2

La beba se incorpora con ayuda de la madre y comienza a tocarle su cara. La madre dice "Aaahhh" y repite el sí dos veces también con estiramiento vocal y exageración vocal. Mientras tanto inclina su cabeza hacia el vientre de la beba y canta "besito en la panza", le da 7 besitos a ritmo regular en la panza, luego canta con la misma melodía "besito en el cuello" y le da 9 besitos en el cuello, nuevamente 7 a pulso y los dos últimos ralentizados. Luego la beba saca la lengua y hace un sonido que la madre retoma para cantar una melodía con un movimiento linguo-labial. La beba la acaricia, sonríen y la música deriva en la entonación de la canción popular "La farolera" con el mismo juego linguo-labial mientras la madre rota su frente por sobre la frente de la infante. Con la misma melodía, el juego con la lengua deriva en besos con la misma música y esto en un tarareo luego de que la beba haga "tatata". La escena termina cuando la beba rota la cabeza, como terminando el intercambio.

11C-[La beba se ríe]-(7)HFA [La beba se incorpora y toca la cara de la madre]- (7)HFA'- (7)HFA'-(7)HFA' //(11)C-(11)'C-12 [La beba hace un sonido con la lengua]// (7)C*-[Se cambia la melodía](7)'C*-[Se cambia la melodía por la farolera] (7)'C*-[la beba hace ta-ta-ta. La madre lo incorpora sobre la misma melodía]-(7)'C*-[La beba se encima y cae sobre la misma melodía]-(7)'C*-[La beba y la madre rompen el contacto visual]

Escena 3

El infante está sentado en una poltrona para bebés que posee varios puntos de inclinación. La adulta está sentada en el piso a la izquierda del bebé en un ángulo de aproximadamente 120 grado. La escena comienza con un juego de poner y retirar una manta del regazo del infante (Risas... tiquitiquitiquitiqui... A ver?... la sacamos.... La saco, la saco, la saco). Luego se acerca al bebé (Uuúpate!), se esconde detrás de la manta extendida sostenida con ambas manos desde arriba de su cabeza, retira la manta (Acá está!!). En ese momento suena un teléfono (Uh, uh... Te-lé-fo-no). Retoma el juego de esconderse tras la manta, agita la manta y se descubre, realiza esta acción dos veces (Habibi! Habibi! Aquí está Habibi!... Habibi no te veo!, Habibi donde estás?! Aquí estás!!). El bebé intenta llevarse la manta a la boca (Noooooo). Al acercarse para retirarle la manta, la poltrona de reclina repentinamente dos puntos hacia abajo (Uy!!). Simula mover la poltrona, como jugando a recrear un incidente (toc-toc... qué pasó?) y realiza gestos de aflicción (ay... qué le pasó?, toc-toc). Se inclina buscando mayor intimidad (Esa ca...es una carita...esa caritita). Le toma la mano y la agita mientras que vocaliza (dientecitos... montón de dientecitos mordedora...sí, una enormidad de dientecitos tenés vos...una enormidad...) le toca el pecho con los dedos (qué vas a hacer con tanto dientes...) El bebé da vuelta la cabeza y finaliza el intercambio.

11OS*-(11)'OS*-(11)'OF*-(11)'O*-(11)'O*-(11)'O*//5-(5)'//(11)'O-(11)'O-(7)'O//5*-(5)'
-[El bebé pone carita de tristeza](1)'-(5)'-(1)'

Escena 4

El papá alza a la beba y la hace describir un semicírculo hasta apoyarla sobre su regazo. Al tiempo que comienza a besarla mientras le dice "Que te voy a agarrar así". Luego continúa besándola alternativamente en la panza y el cuello mientras le dice "Que te agarro el cuellito, que te agarro la pancita, que te agarro el cuellito, que te agarro acá..." Luego la sienta y le dice "estás mirando la cámara vos... no le va a servir así" mientras le pica la pancita con un dedo. Finalmente le dice "Que vas a mirar" varias veces y la toma del cuello y las piernas alternando besos en el cuello. La vuelve a sentar y dice "Se colgó". Lo repite dos veces y la toma del tronco, la alza y comienza a cantarle "se colgó, se golgó" La beba es ligeramente lanzada al aire con cada frase verbal. Luego la vuelve a tomar firmemente del tronco y le dice "Sí... a vos te estoy diciendo que te colgaste..." La beba lo mira a los ojos y sonríe. La toma firmemente del tronco y le besa la panza. La beba le toma la cara. Luego la beba mira para la cámara de nuevo y él le dice "que te pasa?" repetidas veces mientras le besa el cuello.

11-(11)'-(11)'-(11)'-(11)'F-(11)F-(11)F//7S -(7)'S-(11)S- (11)'B- (11)'B //11-(11)F-(11)F-(11)F// 7S-(7)'SC-(7)'FC- (7)'FC-11S-(11)'S

Resultados

A partir de la codificación de las escenas se puede apreciar a simple vista una importante presencia del código 11. Este significa que hay *predominio de las convenciones culturales, sin atender ni a la producción de infante, ni a la información del medioambiente*. Se trata de la presencia de un componente marcadamente fático en el inicio (principalmente) y en buena parte de las performances. Como destacaba el antropólogo polaco Branislav Malinowsky existen en algunas interacciones ritualizadas usos del lenguaje en los que este aparece no como instrumento de transmisión de información sino como forma de acción (Malinowsky 1912) Es decir como elemento para construir el contacto. Es lo que Roman Jakobson denominaría tiempo después como función fática del lenguaje (Jakobson [1959]1981) Sin que esto implique adquirir una posición funcionalista de la interacción, creemos que es un aspecto a tener en cuenta a la hora de pensar la composición. Es decir, atender a que buena parte de los recursos que despliega el Babytalk parecen destinados a la construcción y mantenimiento del contacto.

Esto puede apreciarse predominantemente en la escena 4. A excepción de los fragmentos en los que dice explícitamente "Se colgó" o "A vos te estoy diciendo que te colgaste", lo que predomina es un uso de interjecciones, golpecitos, y gestos orientados a establecer el contacto.

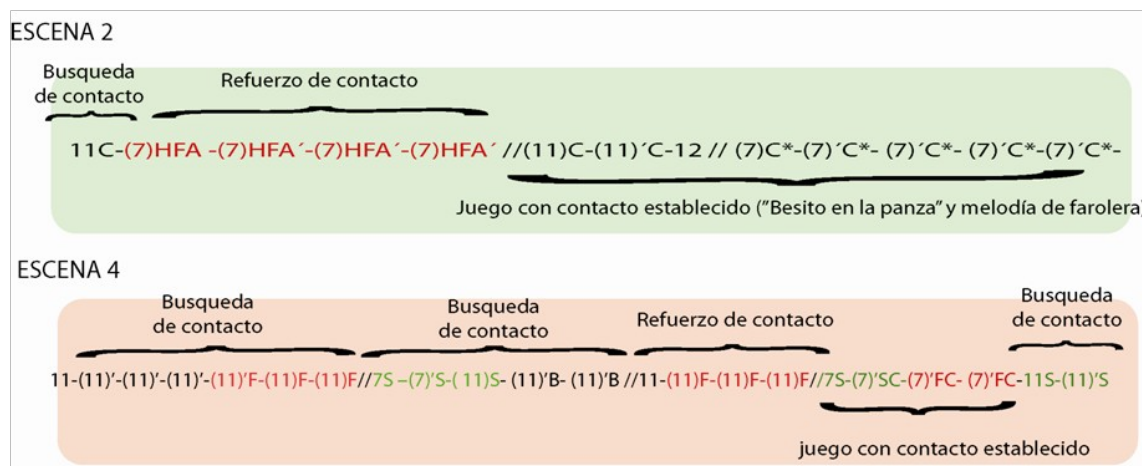


Figura 3. Relación componentes expresivos (intensidad) con búsqueda de contacto.

Esto, de alguna manera se correlaciona con la aparición de los componentes expresivos. Si se compara la escena 2 con la 4 (Ver figura 3) se puede apreciar que en los momentos en los que predomina la búsqueda del contacto (función fática), aparecen mayor cantidad de recursos expresivos. En la escena 2 la madre aumenta la intensidad (F) en respuesta a la conducta de incorporarse de la beba y luego con el contacto asegurado, comienza a jugar a besarla en la panza y luego a cantarle. En la escena 4 se puede apreciar como el padre juega permanentemente con las variaciones de intensidad.

En la escena 2, cuando comienza la canción, el contacto había sido establecido y reforzado. Allí la estructura musical construye el conjunto de expectativas discursivas que *garantiza* la atención del espectador. De algún modo permite el efecto de *disminución* del uso de recursos expresivos.

En cambio en la escena 4, el momento cantado, no llega a constituirse en una *canción* reconocible. No llega a constituir un horizonte de expectativas común y su uso dura unos pocos

segundos. Esto puede verse correlacionado con el juego de aumento de la intensidad durante el canto de “se colgó, se colgó”.

Puede verse también (como se aprecia en la tabla 2) que en los discursos en los que predominan los componentes hablados hay una mayor presencia de recursos expresivos. En particular las variaciones tonales y de intensidad. En las escenas 1 y 4 esto puede verse con mayor claridad. En la primera, la madre comienza susurrando, luego pasa a hablar fuerte, luego susurra y luego enfatiza. Lo mismo hace el padre en la escena 4. Le juega a la niña con una intensidad media y al finalizar cada frase, enfatiza subiendo la intensidad. Incluso en el fragmento en el que no le habla, pero que le llama la atención tocándole la panza, la intensidad de los golpecitos con el índice varía.

Escena 1	11S - (5)SO-(5)'SO-(7)F- (7)'F- (7)'F //11-(5)GSO#*-(5)GFO#*'
Escena 2	11C-(7)HFA -(7)HFA'-(7)HFA'-(7)HFA' //(11)C-(11)'C-12 // (7)C*-(7)'C*-(7)'C*-(7)'C*-(7)'C*-
Escena 3	11OS*-(11)'OS*-(11)'OF*-(11)'O*-(11)'O*-(11)'OF*//5-(5)'/(11)'O-(11)'O-(7)'O//5*-(5)'-(1)S'-(5)'-(1)F'
Escena 4	11-(11)'-(11)'-(11)'-(11)'F-(11)F-(11)F//7S -(7)'S-(11)S-(11)'B-(11)'B //11-(11)F-(11)F-(11)F//7S-(7)'SC-(7)'FC-(7)'FC-11S-(11)'S

Tabla 2. Incidencia de componentes expresivos: intensidad.

En cambio en la escena 2, las variaciones de intensidad aparecen más claramente en el inicio -que es más hablado- que en el resto de la secuencia -que es más cantada.

En el mismo sentido pueden identificarse mayor variedad de fenómenos reconocibles de la cultura que han insertado en las escenas más *habladas* que en las más cantadas. En principio puede verse que en el fragmento en el que la madre dice “¡Muy bien!” en la escena 1 ocurre lo que Stern (1995) denomina como entonamiento (Videla y Español 2007) La infante realiza un movimiento con el juguete que es retomado por la cabeza y la fonación de la madre, a partir de su pauta temporal. En otro trabajo de este simposio (Español, Martínez y Pattin) han descubierto que la madre realiza un movimiento anticipatorio con la mano. Aún así, no se invalida que se trate de un entonamiento mutuo entre madre e hija.

También cuando la madre dice “Grrhola, Coty” se cuela parte de la historia de la ficcionalización de los gatos. Una antropomorfización del animal que deviene de los grandes géneros populares. En la escena 3 se injertan los juegos culturales de esconderse, las explicaciones “¿Qué es eso? Teléfono, Te-le-fo-no” Se introduce un componente *meta* en la comunicación. Aparece la onomatopeya para introducir el componente explicativo en el final de la escena “¿Qué le pasó, toc, toc?” En la escena 4 aparecen los modismos propios de la margen este del Río de la plata: “Eh, che”, “¿Qué te pasa?”, “Sí, a vos te estoy diciendo que te colgaste”. También las comparaciones con un dominio específico de la tecnología: “Se colgó”. Un complejo proceso de metaforización que compara a la falta de respuestas de una computadora con la actitud similar del infante.

En cambio en la escena 3, la variedad de las inserciones es menor. La que domina es la de la melodía de la canción popular “La farolera”. Luego, las inserciones de acciones del infante, giran en torno a ella.

Esta característica no es menor. Cuando el fragmento musical que se inserta hegemoniza la estructura, el resto de las inserciones (sean de la cultura o del hacer del infante) tienden a quedar subsumidas a ella. Cuando la beba, en la escena 2 hace un juego con la lengua y los labios, la madre lo retoma, pero para incorporarlo a su canción y ponerlo en lugar de la letra. Lo mismo ocurre cuando la pequeña hace “ta-ta-ta”. La madre lo retoma para ponerlo en lugar de la letra y en remplazo de la fonación anterior.

No ocurre lo mismo con el efecto de canto de cancha de “Se colgó, se colgó” en la escena 4. Allí su inserción es distinta. El instante cantado es muy breve y continúa los patrones expresivos que se venían desarrollando. Luego la estimulación continúa reprocesando lo cantado, como una parte más de los juegos del adulto para concitar la atención.

En ambos casos lo musical tiene un componente fático: en la escena 4 para concitar la atención, en la escena 2 para mantenerla.

Discusión

Una de las características centrales del Babytalk es que se trata de una práctica discursiva que se realiza en tiempo real. A cada instante la madre construye un discurso que tiene como máxima mantener la atención conjunta. Para lograrlo despliega un inmenso abanico de recursos retóricos compuesto de sus saberes previos, de su recorrido de vida, profesional, laboral y afectivo. Además se nutre de su atención al mundo inmediato que lo rodea: el niño y el lugar físico en el que están y las cosas que pasan.

En trabajos anteriores (Videla 2007; Videla y Español inédito) se mostró que la estimulación adulta puede ser descrita a partir de un conjunto de variables expresivas: el tono (agudo o grave), la intensidad (suave o fuerte) y la prosodia (cantado o hablado) Aquí pudimos apreciar aspectos que hacen a la combinación de esos elementos.

Como se planteó al inicio del trabajo, la vida social de los géneros supone una tensión entre ellos y los estilos. Las reglas de género son las que restringen y acompañan la generación de la estimulación del adulto. Son las que determinan qué elemento se puede combinar con qué otro. Son las que posibilitan que se pueda incorporar un aspecto de la producción del infante, modificándolo de cierta manera y vinculándolo con algún acontecimiento de la cultura o del medioambiente inmediato.

Son las que regulan, y exageramos para que se entienda su importancia, que frente a un movimiento de mano del infante, se retome su pauta temporal y se le diga “¡Muy bien!” (como en la escena 1), en lugar de transformarlo en una descripción del tipo “*Caramba, mi infante acaba de describir una parábola con el miembro superior derecho de su cuerpo, imprimiéndole una fuerza de 125 joules, y que supone el desplazamiento de un volumen equivalente de la combinación de gases que componen la atmósfera!*”. No se trata de un texto ridículo, exagerado o inexistente para la cultura. Es un texto que supone reglas de otro género, el de la monografía científica.

Sin embargo esto no significa, en modo alguno, que exista un guión o algo equivalente que limite a todas las madres a hacer lo mismo todo el tiempo. Existe un margen de combinaciones de elementos muy importante. En principio, porque como se vio, el texto trabaja para concitar y mantener la atención del infante. Allí es dónde la distinción entre géneros L, P y estilos se vuelve útil.

Hemos visto que el Babytalk funciona como un género P. Otros trabajos de este simposio nos mostrarán como elementos del sonido y el movimiento se encargan de construir expectativas intra y extra discursivas. Ciertos gestos, la postura corporal, pequeños juegos musicales constituyen los recursos internos. Las convenciones del uso musical en occidente, construye las expectativas externas. Las mismas reglas de género (estructura repetición-variación, tonos, ritmos, aquello de lo que se habla) construye expectativas intra y extra textuales. Estas tiene que ver con los géneros L que se hacen presentes: con como aparece la canción de tribuna, la canción infantil, el diccionario (en te-le-fo-no), el juego con manta, la animación infantil (en la voz de “grrhola, Coty”), el saludo (en “hey, che”, en los golpecitos a la beba de la escena 4).

Lo interesante aquí es cómo la combinación entre ellos lleva al límite las características del Babytalk como género. Esto es lo que sucede cuando en la estimulación se inserta la canción infantil. El canto es una de las características posibles del Babytalk. Sin embargo su peso relativo en la composición puede cambiar el estatuto del texto producido. Es decir, que deje de ser Babytalk, para ser Canción infantil.

Ese es el caso que ocurre en la escena 2. Cuando la madre deja de hacer “Besito en la panza”, para comenzar a tararear con la lengua y que eso derive en una melodía como la de “La farolera”, ocurre algo particular. Las reglas de composición del Babytalk comienzan a ser disputadas por las reglas de la canción infantil en tanto género. Así la incorporación del tarareo de la niña se subsume a su incorporación en la melodía.

Esto no significa que deje de ser Babytalk por ser cantado. Significa que uno de los géneros L disputa el lugar de género P. Se debe en parte, a que la canción tiene mecanismos propios para sostener la atención del otro y el nativo posee un dominio de su estructura sólo por pertenecer a la cultura. Si sabemos la canción, sabemos *qué debemos hacer* de principio a fin. La canción nos indica *cuándo* podemos jugar con ella y *cómo*. Sus reglas son paradigmáticas, es decir, que debemos ejecutar *como* en la partitura, aunque esta sólo sea el recuerdo que tenemos de la canción.

Una corriente de estudios en psicología del desarrollo propone una mirada en este sentido. Es aquella que vincula algunos aspectos que venimos trabajando, con el desarrollo de las artes temporales (Español 2007) en particular respecto de la incidencia de la estructura repetición-variación. Imberty (2002) sugiere que con la repetición musical, al igual que con la repetición de las secuencias comportamentales, el compositor invita al auditorio (y el adulto invita al infante) a 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 o que la misma expectativa puede fundirse en otra, la cual a su vez puede también no ser completamente diferente.

Aquí preferimos marcar una sutil diferencia, que es que para nosotros, el Babytalk propone reglas de anticipación de la composición diferentes. Mientras la música⁶ juega con el paradigma, el Babytalk no puede. Si bien tiene rasgos rítmicos importantes que lo definen, en tanto género, su estructura es mucho más débil y se construye predominantemente sobre el eje sintagmático. Es decir, que se arma sobre la secuencia, con reglas predominantemente de contigüidad.

⁶ Esto no significa bajo ningún concepto afirmar que la resolución de la música sea enteramente paradigmática. Buena parte de sus juegos se resuelven en la secuencia sintagmática. Solo afirmamos que en tanto música preconcebida, la que se incorpora al Babytalk, necesariamente construye expectativas que están por fuera del texto.



De alguna manera, propuesto así, se acerca probablemente más a la concepción de la forma repetición-variación como un rasgo poético -en el sentido jakobsoniano de un mensaje que se vuelve sobre su forma predominantemente- que aparece sugerida en la obra de Dissanayake (2001). Al tratarse de una repetición variada y ornamentada genera una expectativa muy particular basada en la incertidumbre, la sorpresa y en la gratificación demorada de la expectativa, por lo que podría considerarse una apertura a lo posible (no a la certeza), una primera instancia de la imaginación.

En consecuencia, el discurso de la madre se vuelve la puerta de entrada a la semiótica social y en particular al complejo mundo de textos híbridos, de tensiones entre géneros y estilos que dominan la producción artística desde principios del siglo XX y los medios de comunicación desde finales de ese siglo. Es decir, al mundo del arte y los medios, pos-vanguardista.

Referencias

- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I*. Barcelona: Editorial Buenos Aires.
- Barthes, R. (1989). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- Bauman, R. (1977). Verbal arts as a performance. En R. Bauman (ed.) *Verbal arts as a performance*. Prospect Heights, IL: Waveland Press, pp. 3-58.
- Dissanayake, E. (2000b). Antecedents of the temporal arts in Early mother-infant Interaction. En N. L. Wallin, B. Merker y S. Brown (eds.). *The Origins of Music*. Cambridge MA: The MIT Press, pp. 389-410.
- Dissanayake, E. (2001). Becoming Homo Aestheticus: source of aesthetic imagination in mother-infant interactions. *Substance*, **94/95**, pp. 85-103.
- Dissanayake, E. (2003). Art in Global Context: An Evolutionary/Functionalist Perspective for the 21 st Century. *International journal of anthropology*, **4 (18)**, pp. 245-258.
- Dissanayake, E. y Miall, D. (2003). The poetics of babytalk. *Human Nature*, **14 (4)**, pp. 337-364.
- Eco, H. [1973 (1994)] *Signo*. Bogotá: GEQC.
- Español, S. (2004). *Cómo hacer cosas sin palabras. Gesto y ficción en la infancia temprana*. Madrid: Antonio Machado.
- Español, S. (2006). Las artes del tiempo en psicología. *Actas de la Quinta Reunión Anual de SACCoM*. Buenos Aires: SACCoM.
- Español, S. (2007a). Experiencia estética y desarrollo humano. Las artes temporales en la génesis de procesos psicológicos complejos. *Pshyké*, **16 (1)**, pp. 123-133.
- Español, S. (2007b). Time and Movement in Symbol Formation. En J. Valsiner y A. Rosa (eds.) *Cambridge Handbook of Socio-Cultural Psychology*. New York: Cambridge University Press, pp. 238-255.
- Español, S.; Shifres, F.; Martínez, I. y Videla, S. (2007). Frases de sonido y movimiento en las interacciones tempranas adulto-bebé. *Memorias de las XVI Jornadas de Investigación. Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, Tomo II. Buenos Aires: Facultad de Psicología, UBA, pp. 422-24.
- Goffman, I. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortú.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette.
- Schögler, B. y Trevarthen, C. (2007). To sing and dance together: from infants to jazz. En S. Braten (ed.) *On being moved. From mirror neurons to empathy*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Steimberg, O. (1994). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Trevarthen, C. (1998). The concept and foundations of infant intersubjectivity. En S. Bråten (ed.) *Intersubjective, communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-46.
- Trevarthen, C. y Malloch, S. (2002). Musicality and music before three: Human vitality and invention shared with pride. *Zero to Three*, **23 (1)**, pp. 10-18.

- Verón, E. (1987). *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- Verón, E. (2004). *Fragmentos de un tejido*. Buenos Aires: Gedisa.
- Videla, S. (2007). Las interacciones tempranas entre el adulto y el infante humano como fenómeno comunicacional. Una mirada semiótica. En M. de la P. Jacquier y A. Pereira Ghiena (eds.) *Música y bienestar humano*. Buenos Aires: SACCoM, pp. 39-46.
- Videla, S. y Español, S. (Inédito). El Babytalk como proceso de significación.