

Imitación Mutua en el Juego Musical.

Bordoni, M. y Martínez, I.

Cita:

Bordoni, M. y Martínez, I. (Junio, 2009). *Imitación Mutua en el Juego Musical. VII Reunión de Sociedad Argentina de Ciencias Cognitivas para la Música. Universidad Nacional de Villa María, Villa María, Córdoba.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bordoni/6>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pvck/4om>



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

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

IMITACIÓN MUTUA EN EL JUEGO MUSICAL¹

MARIANA BORDONI* E ISABEL MARTÍNEZ **

* UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

** UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Fundamentación

El juego infantil y la capacidad de imitación han sabido ocupar lugares destacados en la agenda de la Psicología del Desarrollo. Recientemente, se ha reconocido la importancia de profundizar el estudio en una modalidad de juego especial: el juego musical. En el presente trabajo se propone describir las características que toma la imitación en el contexto del juego musical que se despliega en la interacción entre una niña y una adulta.

Dos modalidades de juego vinculadas con la formación simbólica -el juego de ficción y el juego protagonizado- han acaparado la atención de la mayoría de los psicólogos. Sin embargo, el trabajo interdisciplinario con la psicología de la música ha permitido reconocer al juego musical como una modalidad de juego especial que se encuentra fuertemente vinculada con el desarrollo de la intersubjetividad. Concebido de una manera amplia, el juego musical es una modalidad de juego caracterizada y definida por la presencia, en el sonido y/o en el movimiento, de patrones rítmicos y/o melódicos recurrentes y elaborados (de acuerdo a la estructura repetición-variación) y/o de acuerdo a la sujeción de las conductas a un pulso musical subyacente, que se constituyen en el foco de atención, en detrimento de cualquier contenido figurativo (Merker 2002; Shifres y Español 2004; para mayor profundidad, ver Español y Firpo en este Simposio).

Como se mencionó anteriormente, el juego musical tiene una fuerte vinculación con el desarrollo de las experiencias de intersubjetividad, pues en él se pone en práctica, como en ningún otro contexto, la *musicalidad comunicativa*. Este término fue acuñado por Stephen Malloch (1999) para referirse a aquella habilidad, que nos permite la coordinación interpersonal creativa y expresiva en el tiempo, y que constituye una base crucial para la constitución y despliegue de la experiencia intersubjetiva en todos sus estadios evolutivos (Malloch 1999).

Así como el juego fue tema de múltiples estudios en Psicología del Desarrollo, la capacidad de imitación ha sido ampliamente explorada y, en general, se la ha vinculado con la formación simbólica y con la comunicación pre-verbal. Si bien tradicionalmente, se la abordó desde un enfoque individual, que resaltó la función cognitiva que implica la acomodación de habilidades (Piaget 1951/2006); en los últimos treinta años, distintos investigadores han destacado que la imitación también cumple una función social importante en la comunicación (Uzgiris 1981) y, en la medida en que su aparición es precoz en la vida de los sujetos (Meltzoff y Moore 1977), es fundamental en el establecimiento de experiencias de intersubjetividad temprana (Kokkinaki y Kugiumutzakis 2000; Kugiumutzakis 1993, 1998; Meltzoff y Brooks 2007). La imitación es un comportamiento típico en el despliegue de las interacciones tempranas y hemos observado que ella puede aparecer intercalada en el juego musical.

El concepto "imitación" tiene distintos usos en variados contextos, que abarcan desde el uso en laboratorios de psicología comparada o psicología del desarrollo, hasta el que se hace en conversaciones de la vida cotidiana (Tissaw 2007); incluso la literatura sobre imitación utiliza el término haciendo referencia a distintos fenómenos (Uzgiris 1981). Sin embargo, todas las definiciones se refieren a aquellos actos que se parecen a un modelo y cuya producción no resultaría probable sin la previa observación del mismo (Kaye 1982/1986; Tissaw 2007). Siguiendo esta amplia definición, Kenneth Kaye (1982/1986) agrega que el acto de imitar es un fenómeno activo y creativo; es activo en la medida en que tiene lugar un ejercicio de selección de los aspectos que serán reproducidos, y es creativo, porque nunca la reproducción será una copia idéntica del modelo.

Diversos estudios sobre intersubjetividad, han registrado observaciones que demuestran que la imitación en situaciones naturales de interacción madre-bebé puede ser bi-direccional (Uzgiris 1981) y que alrededor de los 2 ó 3 meses de vida, es mucho más frecuente que las correspondencias de las expresiones y vocalizaciones en la interacción provengan más de la madre que del comportamiento imitativo del bebé (Kokkinaki y Kugiumutzakis 2000; Papousek y Papousek 1977; Trevarthen 1977 citados Uzgiris, 1981). La imitación temprana aparece en juegos de comunicación social (Uzgiris 1981) denominados por Kugiumutzakis (1993) y Kokkinaki y Kugiumutzakis (2000) como *juegos imitativos tempranos*. En estos juegos, el sonido hecho por uno de los sujetos es transformado intuitivamente por el otro (madre o bebé) en un medio para establecer juegos vocales intersubjetivos (Kugiumutzakis, 1993).

¹ Investigación subsidiada por el Proyecto UBACyT P808

La tendencia marcada de los adultos a imitar las expresiones de sus bebés (sobre todo las vocalizaciones), unido a la capacidad de imitación temprana conduce a que la interacción de la díada en ciertas ocasiones tome la forma de intercambios basados en las imitaciones mutuas (Rochat 2001/2004). Si bien la imitación neonatal de algunos gestos faciales no es sistemática y muestra poca flexibilidad, la capacidad de imitación se desarrolla con la edad y sigue cumpliendo una función social importante en las interacciones sociales posteriores (Agnetta y Rochat 2003, citados por Rochat, 2004; Killen y Uzgiris 1981).

Por último y profundizando el análisis entre imitación e intersubjetividad, Stern (1985/1991) realiza una distinción entre los conceptos de imitación y *entonamiento afectivo*. La imitación centra la atención en la reproducción de las características de la conducta abierta. En cambio, el entonamiento es definido como una especie sofisticada de imitación de rasgos seleccionados de la conducta: su intensidad (absoluta y perfil de intensidad), su pauta temporal (pulsación, ritmo y duración) o su pauta espacial. Este tipo de comportamiento (entonamiento de comunión), tiene como objetivo compartir la experiencia con el bebé; al no reproducirse fielmente la conducta abierta del otro, el entonamiento lleva el foco de atención al sentimiento que se está compartiendo. Stern distingue este tipo de entonamientos de comunión de las afinaciones (desentonamientos deliberados) que, siendo conductas comunicativas, se proponen influir en la conducta del infante, generando alguna alteración o modificación en el curso de la misma. Por último, diferencia las afinaciones de los desentonamientos accidentales que pudiera provocar el adulto. Tanto las afinaciones como los desentonamientos llaman la atención del bebé y alteran su curso de comportamiento.

Entonces, teniendo en cuenta que la imitación mutua es un tipo de comportamiento típico de las interacciones tempranas, considerando además la hipótesis general del equipo UBACyT (P808) que afirma que los componentes de estas interacciones se conservan y se ponen en juego a lo largo del desarrollo evolutivo del sujeto y que el juego musical es una modalidad de juego donde estos componentes se manifiestan con particular claridad; este trabajo se propone describir las características que la imitación mutua toma en el contexto del juego musical y qué aporte hace a la estructuración del mismo.

Objetivos

El objetivo general es ahondar en el estudio del juego musical a través del análisis de los ciclos de imitación mutua entre adulto y niño. Se propone describir y analizar la dinámica y la forma que toma la imitación mutua en el juego musical a partir de la estructura repetición-variación.

Metodología

1. Se seleccionó una escena de juego musical entre un adulto y una niña de 28 meses.

La escena pertenece al registro de sesiones observacionales de un estudio longitudinal en la que adulto y niña interactúan de manera espontánea en encuentros semanales de 45 minutos de duración. El período observacional del estudio longitudinal es el comprendido entre los 28 meses y los 36 meses de la niña. La escena analizada proviene del primer encuentro de la díada.

Se hace un breve relato observacional de la escena seleccionada.

2. Se realizó un microanálisis de la escena.

2.1. Se describieron las secuencias de imitación vocal a través del uso de categorías utilizadas en estudios de imitación vocal en interacción temprana madre-bebé (ocurrencia, contenido, dirección y cantidad de intercambios).

Se define *imitación vocal* como un intercambio en el cual un miembro de la pareja produce una vocalización que es repetida (activa y creativamente) por el otro participante inmediatamente después que el primero. Se destacarán aquellas cualidades de la vocalización que no sean semejantes (por ejemplo, la intensidad o la altura del sonido) y se discutirá su función. El participante que vocaliza en primer lugar será considerado el *modelo* y el participante que reproduce el sonido modelo, será denominado como *imitador*.

Se denominará *secuencia imitativa* al período que transcurre desde el momento que la expresión vocal del modelo comienza hasta la terminación de la actividad del imitador. Éstas pueden ser de episodio único o de episodios múltiples. La secuencia será simple o de episodio único, cuando haya un solo intercambio modelo-imitador; cuando haya dos o más intercambios, la secuencia será de episodios múltiples.

Se tomará en cuenta la dirección de la secuencia imitativa, que indica quién es el iniciador de la vocalización modelo y quién da la primera respuesta imitativa (por ejemplo, el adulto inicia y la niña imita: A-N).

2.2. Se seleccionaron 3 secuencias imitativas, de las que se transcribió el ritmo de la alocución utilizando grafía musical y atendiendo a la organización temporal de la ejecución y a los aspectos expresivos relativos a la dinámica. Para ello se utilizó el software de edición de sonido Soundforge 9.0.

Resultados

Breve relato observacional de la escena seleccionada

La niña está dibujando con lápices sobre una hoja de papel. Menciona que el lápiz que está usando es de color verde y la adulta responde afirmativamente. La niña dibuja algunas rayas y luego le pide a la adulta que le dibuje una nena. La adulta se niega y le dice que le gustó algo que ella hizo (refiriéndose a las rayas) y lo reproduce agregando una fonación “Ta, ta, ta, ta”. La niña responde haciendo una líneas en el papel y diciendo “Ta, ta, ta, ti, no, ve, de”. La adulta responde haciendo lo mismo y dice “Ta, ta, ta, pi, no, ver, de”. La niña hace un movimiento ligeramente diferente y aumentando la intensidad de la voz y del movimiento, cambia la fonación. La adulta hace lo mismo que la niña propone. Luego, la niña dibuja las rayas sin hablar y al finalizar exclama “¡Mirá!”. La adulta hace las rayas, acompañadas de la fonación “ta, ta, ta, ta, ta, ta”; pero la niña la corrige, le dice “Es así” y vuelve a dibujar en silencio. La adulta vuelve a dibujar rayas con la fonación, la niña vuelve a corregir, hasta que la adulta hace, en su turno, su dibujo en silencio. Luego, la adulta cambia la hoja de dibujo y propone un nuevo dibujo: hace un círculo y luego hace rayas acompañadas de la fonación “ta, ta, ta, ta”. La niña sigue, dibujando acompañando con una fonación “ta, ta, ta, ta”, aumenta fuertemente la intensidad del sonido y del movimiento, también aumenta la altura del sonido. Luego se imitan mutuamente 2 veces, hasta que la adulta cambia sutilmente el contorno melódico de la fonación. La niña replica con la intensidad que venía sosteniendo, pero reproduce las fonaciones propuestas por la adulta. La adulta introduce una variación en la intensidad y el estilo de la fonación (pasa de stacato a ligado). La niña, no reproduce y propone algo nuevo, dibuja con la vocalización “Mi, cha”. La adulta reproduce la vocalización y el estilo de movimiento, aunque menos enérgico que la niña. Sigue este juego de imitaciones, hasta que se rompe el lápiz.

Descripción de las secuencias de imitación vocal (sólo se hará referencia a la fonación de los sujetos)

Ocurrencia y contenido

Se reconocen 4 secuencias de imitación vocal, en las que adulta y niña se imitan en turnos:

Secuencia 1: (La adulta retoma la conducta de dibujar rayas de la niña y le añade la fonación “ta, ta, ta, ta, ta” –conducta de entonamiento). La niña vocaliza “Ta, ta, ta, ti, no, ve, de”, la adulta dice “Ta, ta, ta, pi, no, ver, de”. Niña: “ta, ti, ta, ti, ta, ti, taaa”. Adulta: “ta, ti, ta, ti, ta, ti, taaa”. (Pausa. Luego, la niña dibuja en silencio).

Secuencia 2: Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. (Pausa)

Secuencia 3: Adulta: “ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “t, t, t, ta, ta”. Adulta: “tu, tu, tu, tu, tuu”. Niña “tu, tu, tu, tuu”.

Secuencia 4: Niña “Mi, chaa”. Adulta: “Mi, chaa”. Niña: “Tan, tia”. Adulta “Tan, tia”. Niña: “San, tiao”. Adulta: “San, tia, go”. Niña: “San, tia, jj” (se rompe el lápiz).

Dirección y tipo de secuencia (simple o múltiple)

Secuencia 1: De episodios múltiples (2 intercambios) en dirección Niña-Adulta.
 Secuencia 2: De episodios múltiples (4 intercambios) en dirección Adulta-Niña. Se revisará la dirección de esta secuencia en el análisis musical.
 Secuencia 3: De episodios múltiples (2 intercambios) en dirección Adulta-Niña.
 Secuencia 4: De episodios múltiples (3 intercambios) en dirección Niña-Adulta.

Análisis musical de las secuencias imitativas

Daniel Stern (1985/1991) señala que los aspectos de las conductas que son susceptibles de entonamiento afectivo son la intensidad (absoluta y su perfil), la pauta temporal (pulsación, ritmo y duración) y la pauta espacial. Estas categorías nos orientaron a la hora de seleccionar aquellos aspectos de las secuencias imitativas que merecían el análisis musical.

Se transcribió el ritmo de la alocución de las secuencias de imitación utilizando grafía musical y atendiendo a la organización temporal y métrica de la ejecución. Se consignaron indicadores expresivos relativos a la dinámica (ver signos ubicados debajo de los pentagramas).

Secuencia de imitación 1

A partir del análisis musical (figuras 1a, 1b y 2), se observa la comunión en la pauta temporal de las alocuciones de la adulta y la niña. Sin embargo, en lo que respecta a la dinámica de

las ejecuciones, observamos que si bien se comparte el perfil de intensidad de las conductas, las vocalizaciones de la niña tienden a sostener más la intensidad en el sonido climax, en tanto que las de la adulta decaen más rápidamente.

Intercambio 1

Niña

Adulta



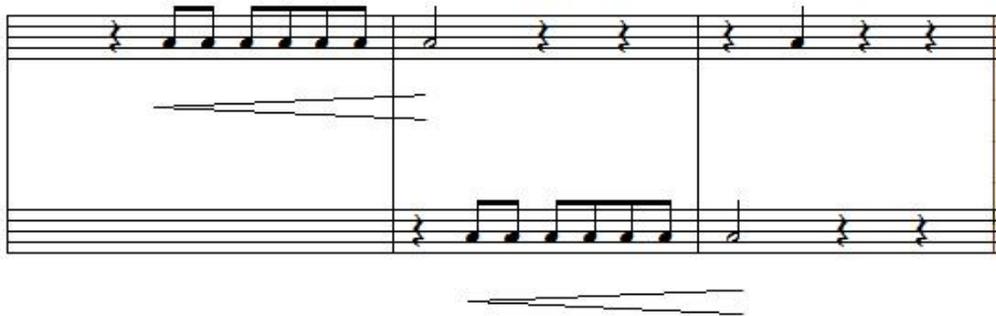
- a) "Ta, ta, ta, ti, no, **ve**,de" "Ta,ta, ta, pi, no, **ver**, de"

Intercambio 2

Niña

"ta, ti, ta, ti, ta, ti, **taaaaa**"

jeh



- b) *Adulta*
"ta, ti, ta, ti, ta, ti, **taaaaa**".

Figura 1a y 1b. Transcripción en notación musical de los intercambios 1 y 2 de la secuencia 1 de imitación. La dinámica general es *f*, con tendencia a crecer en el rango dinámico y a ir hacia el registro agudo en la altura. La transcripción sólo refleja aspectos rítmicos y dinámicos de la ejecución. El contorno de alturas se puede observar en el gráfico 2.

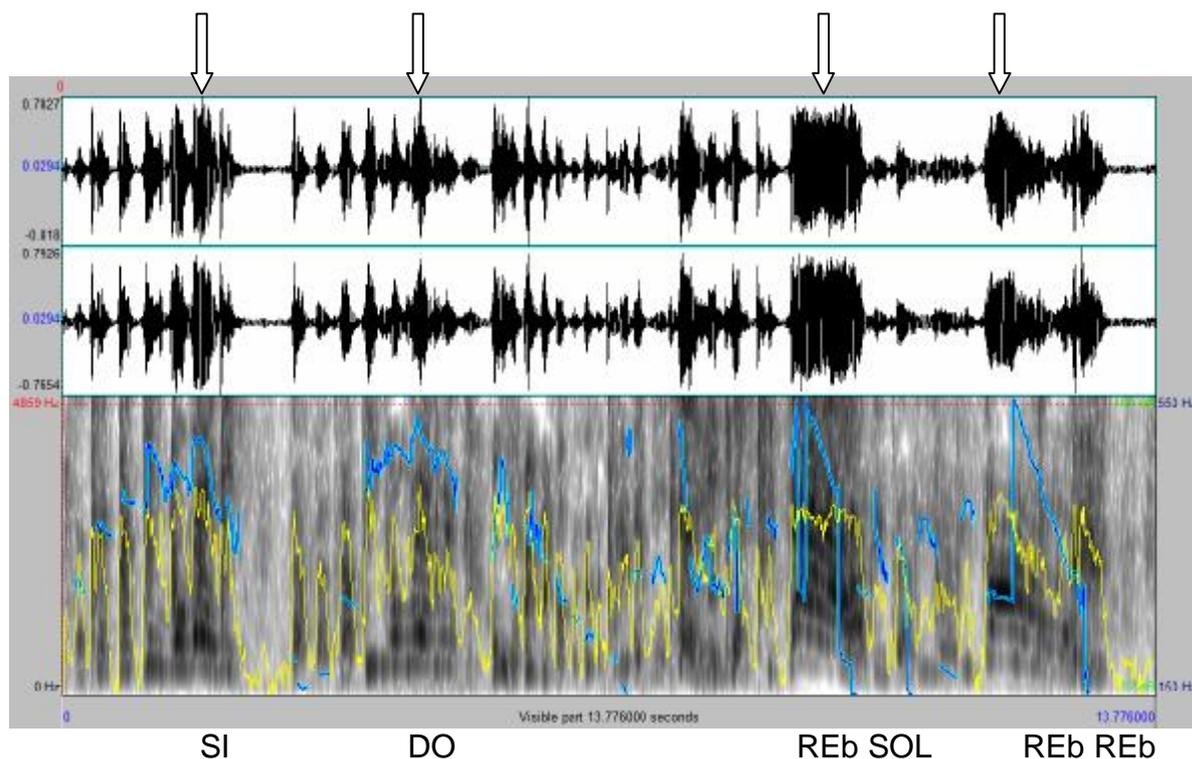
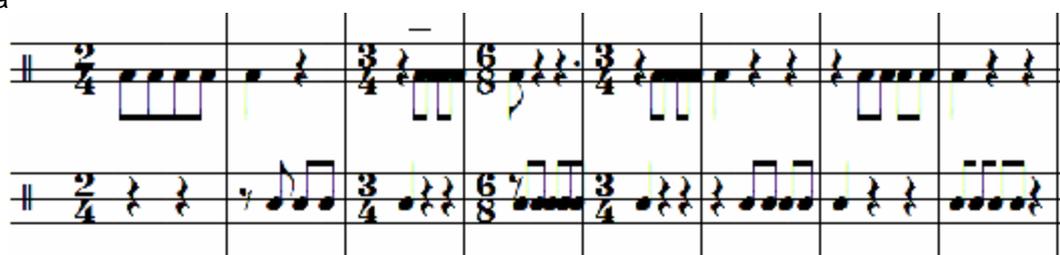


Figura 2. Gráfico espectral de la envolvente dinámica de la secuencia 1. La curva amarilla representa la dinámica del sonido y la línea azul indica la curva de entonación de la alocución. En la parte superior se observa el buffer de audio. Se advierte el aumento en la intensidad en el intercambio imitativo infante-adulto (contorno amarillo en la parte inferior del espectrograma). En el intercambio 1 la sucesión de ataques genera un contorno también ascendente hasta el ataque climax, que acompaña el crescendo dinámico. El ataque climax (señalado con fechas) corresponde a las sílabas *ve* y *ver*, respectivamente, que se localizan en el acento métrico. En el intercambio 2 se mantiene la conducta antes descrita. Se destaca el *fff* y *sf* en el ataque climax, hacia el final de la alocución, que resulta más sostenido en la niña y más modulado en la adulta. El ataque climax (señalado con fechas) corresponde en ambas ejecutantes a la sílaba *taaaaa* que se localiza nuevamente en el acento métrico, dando cuenta del ajuste en el intercambio imitativo, no sólo a la pauta temporal sino también a la jerarquía métrica. La nota climax del motivo 1 se alcanza en la imitación a un semitono de distancia (*si-do*). En los motivos 3 y 4 el final de la nota climax contiene un glissando descendente que en la niña alcanza una 5ta (*reb-sol*) en tanto que en la adulta llega a una 8va (*reb-reb*).

Secuencia de imitación 2

Adulta: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta, ta”. Adulta dice: “Ta, ta, ta, ta, ta”. Niña “Ta, ta, ta, ta”. (Pausa)

Adulta



Niña

Figura 3. Transcripción en notación musical del ritmo y la métrica de la secuencia 2 de imitación. Se advierte en la construcción formal la sujeción a dos unidades métricas de nivel jerárquico próximo, la unidad de tactus y la unidad de nivel métrico inferior que se mantiene estable a lo largo de la secuencia imitativa. A un nivel métrico por sobre el tactus, la organización métrica sufre variaciones que no rompen la conservación de la unidad métrica inferior (véanse los cambios de compás). En final la niña realiza una imbricación superponiendo su ejecución sobre el acento final de la secuencia de la adulta.

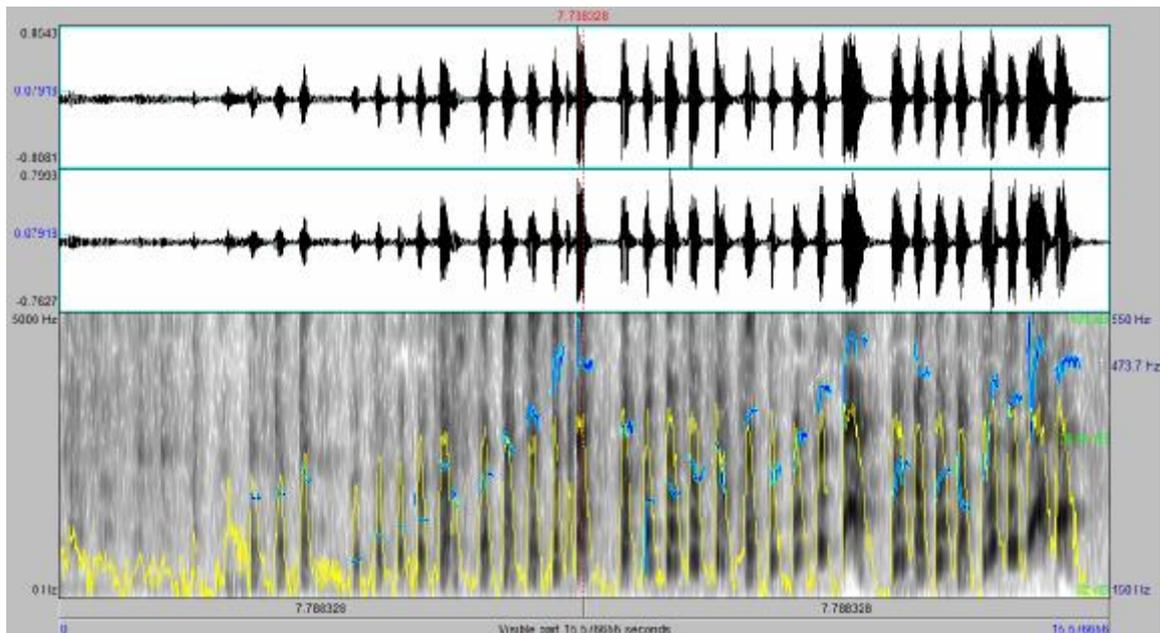


Figura 4. Gráfico espectral de la envolvente dinámica de la secuencia 2. La curva amarilla representa la dinámica del sonido y la línea azul indica la curva de entonación de la alocución. En la parte superior se observa el buffer de audio. Se advierte en la señal la construcción compartida del largo crescendo que comienza en el pppp de la voz áfona del adulto. En esta construcción compartida, cada integrante de la díada retoma el rango dinámico inicial del motivo del integrante anterior y realiza un crescendo en la ejecución que alcanza un nivel superior en el final. La ejecución sigue creciendo hasta alcanzar su máximo en los tres últimos intercambios. El crescendo es acompañado por una ampliación en el contorno de la altura hacia el registro agudo. Así, la redundancia altura-intensidad contribuye a la generación del clima de creciente tensión del fragmento.

En esta secuencia imitativa observamos que se comparte la pauta temporal (figura 3) y la intensidad (figura 4). Asimismo se comparte el contorno de alturas, aunque se varía su posición, puesto que las vocalizaciones van creciendo hacia lo agudo. En este caso particular se observa una franca imitación mutua, puesto que los roles de modelo e imitador se van intercambiando, ya que la que imita reproduce la ejecución de la modelo, de forma tal que su ejecución es modelo para el próximo intercambio. En esta secuencia observamos que el contorno melódico se conserva, mientras que el registro de altura va aumentando. En este caso la estructura de la secuencia de imitación no está compuesta por pares simples de modelo-imitación, sino que en el diálogo se construye un único objeto común, una frase que se constituye en los 8 intercambios que, por lo mencionado anteriormente, podemos pensarlos como francamente bi-direccionales.

Secuencia de imitación 4

Niña "Mi, chaa". Adulta: "Mi, chaa". Niña: "Tan, tia". Adulta "Tan, tia". Niña: "San, tiao".
Adulta: "San, tia, go". Niña: "San, tia, jj" (se rompe el lápiz).



Figura 5. Transcripción en notación musical del ritmo y la métrica de la secuencia 4 de imitación. La imitación se construye en base a un único motivo anacrúsico y es quizás la frase que más se ajusta temporalmente a la unidad del tactus y a su nivel jerárquico superior, el metro 2.

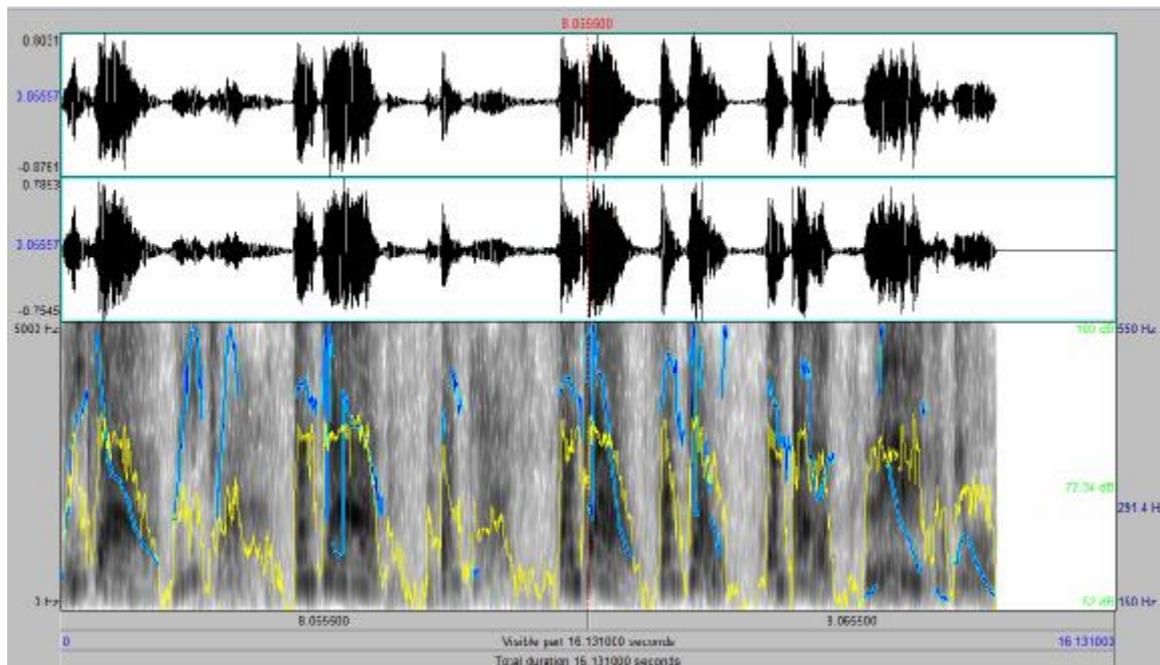


Figura 6. Espectrograma de la secuencia de imitación 4. La curva amarilla representa la dinámica del sonido y la línea azul indica la curva de entonación de la alocución. Se advierte en la señal el contraste dinámico f-p entre adulto y niña en las alocuciones de los 4 motivos correspondientes a los 2 intercambios iniciales. Luego la señal deja ver que el rango dinámico se iguala entre ambos ejecutantes y permanece así hasta el final de la secuencia. El rasgo expresivo característico del contorno vocal lo constituyen los portamentos cuya extensión en altura entre máximo y mínimo es amplia. Se advierte una tendencia a intercambiar el contorno melódico entre el adulto y la infante en el orden 1-3-2-4. Asimismo se observa una inversión de la dirección del contorno de altura entre niña y adulta entre propuesta e imitación.

Además del contraste dinámico inicial, otro rasgo expresivo destacado del fragmento lo constituye el glissando o portamento vocal con el que adulto y niña sostienen la duración del sonido vocal, y que dota a la expresión del contorno melódico de un gesto de movimiento continuo de la altura, luego de cada ataque. Así por ejemplo en el primer *Santiao* la niña integra la *o* final en el glissando descendente. En tanto que la adulta separa *tia* y *go*, contribuyendo a la comunicación del nombre con todos sus atributos articulatorios. En el final del intercambio, la niña realiza la separación silábica 'correcta'. Por último, infante y adulta reproducen la misma altura en *tantia* y *santiao*.

En esta secuencia, observamos que la pauta temporal se comparte entre modelo e imitador (figura 5), si bien los aspectos dinámicos de intensidad son claramente diferentes (figura 6); las primeras dos ejecuciones de la adulta son mucho más suaves que las de la niña, si bien en la última ejecución, la adulta aumenta la intensidad de su vocalización. En el primer intercambio, la adulta propone un cambio en contorno de altura de la ejecución, que podríamos pensarlo como una variación en la pauta espacial (espacio acústico).

A su vez observamos que en los últimos 2 intercambios también se produce una franca imitación mutua, en el sentido arriba mencionado. La niña ocupando el lugar de modelo propone "San, tiao (con glissando)" y la adulta, quizás producto de su enculturación en el lenguaje, responde "San, tia, go (rompiendo el glissando)", a lo que la niña responde conservando la pauta temporal, rompiendo con su glissando original "San, tia, jj".

Discusión

Las investigaciones en imitación vocal temprana indican que los adultos imitan mucho más a sus bebés, que éstos a sus padres y que la mayoría de las imitaciones vocales tempranas son de naturaleza simple. Los episodios de imitación simple son más frecuentes en la dirección Adulto (modelo) – Niño (imitador) que en la dirección N-A (Kugiumutzakis 1993). En esta breve escena se observa que la niña y la adulta alternan equitativamente entre ser modelo e imitador. Hay dos secuencias en dirección N-A y dos en dirección contraria (A-N). Por otro lado, se observa que todas las secuencias son múltiples (entre 2 y 4 intercambios), siendo el más largo el que tiene dirección A-N (al contrario de lo que se observa en la imitación temprana). Podría pensarse que esto se debe al desarrollo normal de la capacidad de imitación.

Hemos podido distinguir en las secuencias de imitación múltiples, una secuencia completa de imitación mutua o bi-direccional franca y definirla como aquella en la que los roles de modelo e

imitador se intercambian entre los miembros de la pareja interactuante, a la vez que se va produciendo una única frase total co-construida.

En la escena analizada hemos señalado la presencia de momentos de imitación vocal con entonamiento afectivo parcial, confirmando de este modo la utilidad de la distinción conceptual de ambos fenómenos. Se ha observado cómo la imitación vocal posibilita el despliegue de un juego musical intersubjetivo, ya que permite el establecimiento de patrones rítmicos y melódicos recurrentes y también permite la variación de ciertos aspectos expresivos y dinámicos, a partir del desentonamiento (por ejemplo de la intensidad absoluta o su perfil). Queda pensar si sería posible establecer el juego musical basado en una imitación que desentone completamente (en pauta temporal, de intensidad y de espacio).

El análisis realizado permite confirmar la propuesta de Keneth Kaye de concebir a la imitación como un fenómeno activo y creativo. La adulta y la niña se están imitando vocalmente, están compartiendo la modalidad de conducta y asemejan su comportamiento al de la otra participante, pero no realizan una copia fiel. Podemos reconocer la imitación, incluso cuando ciertos aspectos pueden aparecer como no conservados. ¿Casualmente?, los aspectos que pueden variarse son aquellos sobre los que Stern sostiene que se puede efectuar una operación de entonamiento afectivo.

La imitación, entendida como la semejanza entre los actos de dos sujetos no atribuible al azar, a simple vista parece estar al servicio de la repetición. Sin embargo, en este caso particular, ésa semejanza en las ejecuciones de las conductas abiertas, está permitiendo (a través del desentonamiento) la variación a otro nivel: el expresivo.

Referencias

- Kaye, K. (1982). *The Mental and Social Life of babies*. [La Vida Mental y Social del Bebé. (D. Rosenbaum, traductor) Barcelona: Paidós, 1986]. Chicago: University of Chicago Press.
- Killen, M. y Uzgiris, I. (1981). Imitation of actions with objects: the role of social meaning. *The Journal of Genetic Psychology*, **138**, pp. 219-229.
- Kokkinaki, T., & Kugiumutzakis, G. (2000). Basic aspects of vocal imitation in infant-parent interaction during the first 6 months. *Journal of reproductive and infant psychology*, **18 (3)**, pp. 173-187.
- Kugiumutzakis, G. (1993). Intersubjective vocal imitation in early mother-infant interaction. En J. Nadel y L. Camaioni (Eds.) *New perspectives in Early Communicative Development*. Lugar: Routledge, pp. 23-47.
- Kugiumutzakis, G. (1998). Neonatal imitation in the intersubjective companion space. En S. Braten (Ed.) *Intersubjective communication and emotion in early ontogeny*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 63-88.
- Malloch, S. (1999). Mothers and infants and communicative musicality. *Musicae Scientiae*, Special Issue, pp. 29-57.
- Meltzoff, A.N. y Brooks, R. (2007). Intersubjectivity before language: Three windows on preverbal sharing. En S. Braten (Ed.) *On Being Moved: from mirror neurons to empathy*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 149-174.
- Meltzoff, A.N. y Moore, M.K. (1977). Imitation of facial and manual gestures by human neonates. *Science*, **198**, pp. 75-78.
- Merker, B. (2002). Principles of Interactive Behavioral Timing. En C. Stevens, D. Burham, G. McPherson, E. Schubert y J. Renwick (Eds.) *Proceedings of the 7th International Conference of Music Perception and Cognition*. Sydney: University of Western Sydney, pp. 149-152.
- Piaget, J. (1959) *La formation dy symbole chez l'enfant; Imitation, jeu et rêve: Image et representation*. [La formación del símbolo en el niño. (J. Gutierrez, traductor) Méjico: Fondo de Cultura Económica, 2006]. Neuchatel: Editions Delachaux & Niestlé S.A.
- Rochat, P. (2001). *The infant's world*. [El mundo del bebé. (R. Filella, traductor) Madrid: Morata, 2004].
- Rochat, P. (2004). Emerging Co-Awareness. En G. Bremmer y A. Slater (Eds.) *Theories of Infant Development*. Blackwell Publishing.
- Shifres, F. y Español, S. (2004) Interplay between pretend and music play. En S.D. Lipscomb, R. Ashley, R.O. Gjerdingen y P. Webster (Eds.) *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston, IL*. Adelaide: Causal Productions, pp.1-4.
- Stern, D. (1985). *The Interpersonal World of the Infant*. [El mundo interpersonal del infante. (J. Piatigorsky, traductor) Buenos Aires: Paidós, 1991]. Nueva York: Basic Books Inc. Publishers
- Tissaw, M. (2007). Making sense of neonatal imitation. *Theory & Psychology*, **17 (2)**, pp. 217-242.
- Uzgiris, I. (1981). Two functions of imitation during infancy. *International Journal of Behavioral Development*, **4**, pp. 1-12.