

LOS APRENDIZAJES IMITATIVOS EN LA MÚSICA POPULAR

ALICIA SHAPIRO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

“...la cultura da forma a la mente...”
“La intersubjetividad nos permite negociar los significados
cuando las palabras pierden el mundo”
J. Bruner. Educación, puerta de la cultura, 1985.

Introducción

El presente trabajo se propone comunicar una investigación que realizamos con el propósito de explorar, describir y analizar los aprendizajes musicales no sistemáticos que realizan los jóvenes que tocan en grupos de rock en Rosario.

En mi ciudad se puede aprender música de diversas maneras: concurriendo a escuelas de música – municipal, provincial y de la Universidad- o a institutos privados de diversas características, todos dentro de lo que llamamos *educación formal*. En el ámbito de la *educación no formal e informal* (UNESCO 1967) tenemos los coros, las bandas de vientos, y los grupos de música popular. Cada una les aporta diferentes conocimientos y habilidades en el campo musical, lo que pone a los jóvenes ante la posibilidad de elegir caminos diferentes para su recorrido musical. A través de Internet acceden con facilidad a todo tipo de géneros y estilos musicales de todo el mundo; aprenden a tocar con amigos y con la computadora; tocan en diversos grupos, dan recitales, tienen un público que los sigue. Cuando llegan a las Escuelas de Música traen una historia musical propia, y se encuentran con planes de estudio de más de cuarenta años, con un repertorio que está alejado de la situación antes descrita, y en el que la música popular está prácticamente ausente de los programas de estudio. Muchos de ellos cursan poco tiempo y luego abandonan la escuela.

¿Cómo aprenden a tocar si no realizan estudios musicales sistemáticos? La realidad nos muestra que alternan en la elección de lugares: pasan de las escuelas de música a las bandas, a profesores particulares, en un recorrido que vuelve a comenzar muchas veces.

La preocupación por resolver estas tensiones nos llevó a iniciar esta investigación. Nos propusimos salir de las escuelas, ir a los barrios, a las salas de ensayo, a los bares en que tocan los grupos de rock, para encontrar algunas respuestas tendientes a mejorar nuestra tarea docente. La elección del rock entre los diversos géneros musicales tuvo que ver con las características de los alumnos que ingresan a las escuelas de música, que en su gran mayoría están relacionados con el rock. Es cierto que muchos también abordan el folklore y la música popular latinoamericana – especialmente de raíz afroamericana- , pero decidimos enfocar un solo género, centrándonos en las características propias del mismo.

Sobre la investigación

Realizamos una investigación cualitativa, exploratoria, cuyos objetivos son:

- Conocer e interpretar los aprendizajes imitativos que se producen en los grupos de amigos, transformados en comunidades de aprendices a partir del hacer música en conjunto.
- Aportar a la reflexión acerca de los modos de enseñanza de la Educación Musical, y especialmente, de materias grupales de las escuelas de música.

Rosario es una ciudad con una vida musical intensa. Las bandas de rock se multiplican, se forman por algunos meses y se disuelven. Los jóvenes participan de varias a la vez. Es un fenómeno en cambio permanente, lo que hace difícil llevar algún registro o realizar censos. A partir de este análisis decidimos que los grupos fueran seleccionados arbitrariamente, atendiendo al carácter cambiante del fenómeno de las bandas de rock. Tomamos el modelo de la *bola de nieve* que proponen Scribano y Zacarías, en el que la muestra se genera en forma progresiva como resultado de las opiniones y sugerencias de los grupos y de las personas entrevistadas. Este es un modelo compatible con el *muestreo teórico* de Glaser y Strauss que organiza el trabajo de campo en un proceso de espiral creciente.

La investigación de campo constó de entrevistas en profundidad y observación de ensayos de tres bandas de rock de características diferentes en cuanto a edades, barrios y experiencia musical.

Fueron entrevistas no estructuradas al grupo completo, basadas en un guión general, ya que nos propusimos *comprender* el interjuego de relaciones personales en los grupos. La Unidad de Análisis ha sido el grupo de rock conformado por jóvenes que no han pasado por una experiencia sistemática de aprendizaje de la música.

Uno de los temas centrales en los tres grupos fue la problemática de las escuelas de música, por lo que en una segunda etapa, realizamos una entrevista al Director de la Escuela de Rock de la Municipalidad de Rosario, para conocer una experiencia diferente a las tradicionales.

Uno de los jóvenes entrevistados se refirió a la "cultura de las bandas". Consideramos que ese era el nombre apropiado para definir lo que fuimos a buscar: "la cultura de las bandas": aprender a tocar con otros, aprender de los otros, mezclar lo que se aprende en las escuelas de música con lo que se aprende cuando tenés que subirte a un escenario.

Para elegir las bandas a entrevistar tuvimos en cuenta abarcar diversos tipos de contexto, de edades, de objetivos del grupo. Trabajamos con tres bandas:

Grupo M: Tienen entre 15 y 17 años; recién comienzan a tocar sus instrumentos. La formación instrumental es: dos guitarras, bajo y batería. Van probando, casi como un juego, si todos pueden tocar todos esos instrumentos. El lugar de encuentro es la sala de ensayo y el ciber del barrio (Zona Sur). Hacen covers de Los Redonditos de Ricota, de Deep Purple.... Se presentan en pequeños bares y fiestas de la escuela secundaria a la que concurren.

Grupo X: tienen entre 18 y 30 años. Hace dos años que tocan juntos. La formación instrumental es: dos guitarras, bajo, batería, teclados, trompeta y canto. Son miembros de Planeta X, un movimiento cultural de Rosario, un colectivo cultural que tiene varios grupos musicales, disc jockeys, ferias de libros, cineclub, y un bar al que llaman "club de noche". Todos tocan sus instrumentos desde hace varios años, pasando por distintos grupos. Se autodefinen como un grupo que busca la exploración musical en diversos estilos. Actualmente es un grupo que acompaña al cantante, que es quien compone y convoca a los demás. Se proponen conformarse como grupo estable. Se presentan en bares y fiestas de Planeta X. Han grabado dos discos, y preparan un tercero.

Grupo N: tienen entre 23 y 26 años, hace algunos años que tocan sus instrumentos, y están consolidados cada uno en su elección. Hace cuatro años que tienen la misma formación instrumental: guitarra, bajo, batería, teclados, violín, saxo, percusión y canto. Hacen sus propios temas, a partir de las ideas de dos de sus integrantes. Se enorgullecen de hacer los arreglos grupalmente y se admiran mutuamente. Se definen como grupo de amigos, la mayoría conocidos del barrio de Arroyito. Se presentan en bares. Han grabado un disco y preparan el segundo.

No fue sencillo crear las condiciones para que los jóvenes entrevistados logran expresarse, poniendo en palabras su experiencia musical y grupal. Fue tal vez, por diversas causas, una de las mayores dificultades con que nos enfrentamos en las entrevistas: los jóvenes músicos se enorgullecen de su camino personal, de la búsqueda por fuera de las instituciones. Otra de las razones no explícita pero que subyace, es que hay que ser "talentoso", tener un "don" para poder ser músico sin "estudiar". Pero fundamentalmente, opera la dificultad real de los procesos artísticos, en los que las conceptualizaciones muchas veces no son verbales. Como dice Scribano (2005), "*el paso de la conciencia práctica a la conciencia discursiva*" no resulta tan sencillo. Con algunas bandas logramos más confianza que con otras. Intentamos lograr climas de seguridad y confianza que favorecieran niveles de conceptualización de la experiencia.

"Para llegar a estos niveles de producción de información, se requiere una madurez e interés en los sujetos estudiados, que solo aparece como resultado de la madurez de los procesos de comunicación generados de diversas formas en el desarrollo de la investigación." (González Rey 1999)

Nos encontramos ante la dificultad del uso de algunos conceptos: *aprender*, *estudiar* no eran claros al momento de preguntar. En todos los grupos apareció el orgullo del trabajo intuitivo,

sostenido en el supuesto de que solo los “talentosos” pueden tocar sin ir a una escuela de música. También nos enfrentamos a nuestra propia concepción del estudio personal, diferente en muchos casos de la que los músicos populares tienen. Escuchar música y “sacar” temas es un modo de estudio que en la música académica no es utilizado. Fue necesario pensar en la traducción de algunos de los conceptos: en lugar de preguntar por el estudio personal, preguntamos por cómo practican, o sacan temas cuando están solos con sus instrumentos. O sea, qué tipo de cosas hacen cuando no están en el grupo, o con amigos tocando, sino cuando están solos.

Lo mismo en relación a la pregunta ¿Cómo aprendieron? En su lugar preguntamos ¿con quien empezaste a tocar? O ¿con qué amigos te gusta tocar? ¿qué te gusta de cada uno del grupo cuando tocan? ¿mejoraste como instrumentista desde que estás en el grupo? ¿en qué lo ves?

Los aprendizajes imitativos

La intersubjetividad. Comunidad de aprendices

La investigación se enmarca en la Psicología Narrativa, tomando particularmente las siguientes categorías del psicólogo norteamericano Jerome Bruner, que aborda los problemas que se refieren a la producción y negociación de significados, la construcción del Yo, la adquisición de habilidades simbólicas y el carácter “culturalmente situado” de toda actividad mental. Despliega categorías como intersubjetividad, comunidad de aprendices, modos de aprendizaje y modos de representación. Este autor concibe al sujeto situado en la cultura, en la que produce y negocia significados. Aprender, recordar, hablar, imaginar: todo ello se hace posible como miembro de una cultura y gracias a la habilidad humana para leer las mentes de otro. Uno no negocia con la cultura en soledad, siempre lo hace agrupándose. Hay un mundo de lenguajes no verbales que dan cuenta de lo humano del hombre, y en ese mundo, el juego intersubjetivo opera entretejiendo significados.

“...la cultura da forma a la mente, que nos aporta la caja de herramientas a través de la cual construimos no sólo nuestros mundos sino nuestras propias concepciones de nosotros mismos y nuestros poderes.” (Bruner 1995)

La capacidad intersubjetiva es una condición indispensable para el trabajo musical: comprendemos al otro, otorgamos significados porque “leemos” lo que el otro piensa o siente. Bailamos al tempo de la música que otros interpretan, cantamos melodías o tocamos en grupo comenzando y terminando las frases todos juntos en el momento justo; en definitiva, concertamos el hacer música sin palabras porque leemos las intenciones interpretativas de los otros.

La intersubjetividad *“... nos permite negociar los significados cuando las palabras pierden el mundo” Bruner (1995)*

Podemos:

- Leer la mente de los otros
- Comprendernos en el hacer
- Compartir códigos culturales.

En lo educativo:

- Construimos confianza: el maestro en que su alumno va a aprender; el alumno en que su maestro le va a enseñar;
- Ayudamos al alumno a construir confianza en sí mismo.

Esa capacidad de leer la mente es lo que permite los aprendizajes en la comunidad de aprendices: es una comunidad que se especializa en el aprendizaje entre sus miembros: los aprendices se ayudan a aprender unos a otros, cada cual según sus habilidades. Esto no excluye la presencia del profesor, pero éste no tiene una presencia monopólica, sino que los alumnos se “andamian” unos a otros también.

“una comunidad que se especializa en el aprendizaje entre sus miembros: los aprendices se ayudan a aprender unos a otros, cada cual según sus habilidades. Esto no excluye la presencia del profesor, pero ésta no es monopólica, sino que los alumnos se “andamian” unos a otros también. (Bruner 1995)

Bruner no propone un “método” de enseñanza, más bien lo evita deliberadamente. Pero si pudiéramos preguntarle ¿Cómo se aprende a hacer cosas?, respondería: haciendo.

¿Qué se aprende haciendo? Oficios, todo lo que requiere habilidades.

¿Qué tiene que hacer el maestro? Hacer y mostrar.

¿Cómo se aprende? se aprende por imitación, por transmisión, por exploración; de forma individual o grupal, en una verdadera comunidad de aprendices.

Escuchamos frases como estas en las entrevistas:

Yo no estudié, yo aprendo de ellos.

La presión de cantar adelante de todo en el escenario me la banco porque sé que están ellos.

La imitación:

La pregunta que generó esta investigación es la pregunta por los aprendizajes. Analizaremos los distintos modos de aprendizaje, especialmente el aprendizaje imitativo, que es el que predomina en todas las experiencias de las bandas entrevistadas. Nuestro sostén teórico son las opiniones de Vigotski, Aebli y Bruner. Para eso partimos de una enumeración inicial de algunos modos de aprender: por imitación, por transmisión, por exploración; de forma individual o grupal..

Por imitación: a través de la acción se puede aprender algo que se desconoce. Maestro y alumnos comparten el contexto cultural y sus códigos implícitos.

Por transmisión: la enseñanza es unidireccional. Es el maestro el que transmite saberes culturales altamente valorados.

Por exploración: utilizando diversas habilidades musicales, el que aprende explora diferentes caminos a partir de elementos que ya conoce. Es un aprendizaje que se realiza de forma grupal o individual.

Estos aprendizajes pueden realizarse en situaciones educativas sistematizadas o no, o en situaciones que no fueron pensadas como experiencias educativas – los que se definen como *aprendizajes sociales* o *aprendizajes informales*. Esto es lo que sucede, por ejemplo, entre amigos que se reúnen a tocar, o cuando se emplean programas de computación, o cuando alguien escucha un tema para “sacar” lo que hacen los distintos instrumentos.

Los aprendizajes se dan de manera grupal, social; y como explica Vigotski, un proceso interpersonal se transforma en un proceso intrapersonal; cada función aparece dos veces en el desarrollo cultural de una persona: primero a nivel social y luego, intrapsicológicamente. Todos los comportamientos del niño están signados por su vida social desde el momento mismo de nacer. Y ya nunca los aprendizajes dejarán de ser sociales, signados por los adultos que lo rodean primero, y por otros niños y su comunidad luego. Vigotski valora las *interacciones asimétricas* con adultos o niños que saben cosas que él no conoce.

Si pretendemos enseñar a través de modelos a imitar, suponemos que a través de la acción se puede aprender algo que no conocemos. Subyacen además otros pre- supuestos:

- se puede aprender por imitación;

- se transmite algo relevante culturalmente;

- se supone que hay condiciones humanas de talento, habilidades, capacidades, más que conocimiento y comprensión;

- la competencia sólo llega con la práctica. (Bruner 1985)

En la práctica musical éstas son cuestiones de primera importancia, ya que todos los aprendizajes incluyen la imitación, ya sea sobre cómo resolver las cuestiones motrices, musculares, hasta escuchar e imitar cómo frasear un pasaje en particular. El “saber” del que enseña se muestra en su “hacer” o sea, que el que aprende debe valorar positivamente la musicalidad de su maestro, sus conocimientos sobre estilo, etc. En la música popular los saberes son esencialmente empíricos, con diferentes niveles de conceptualización. En algunos casos, grandes músicos populares tienen además del “hacer” música, un gran sostén de conceptualización para sus prácticas. Sería bueno indagar si son construcciones teóricas personales o aprendizajes convencionales dentro de la música. Esto confirma la opinión de Bruner (1985) sobre este tema “...no se llega al mismo nivel de habilidad flexible cuando no se acompaña la práctica con explicaciones conceptuales.”

Son importantes los aportes de H. Aebli a la comprensión de los procesos imitativos. Aebli diferencia los grados de observación, desde una vaga observación hasta una minuciosa y atenta. Un momento inicial sería el de observar como imitación interior (*Imitación interior sincrónica del modelo de comportamiento*). Además de la observación, aparece una realización interna, a veces al mismo tiempo, a veces diferida (*Imitación demorada y efectiva*). Define la imitación y mostración como “*la forma más sencilla y directa de guía*” en todas aquellas materias en las que se trata de adquirir habilidades, y hasta en la vida adulta los modelos troquelan el quehacer y los juicios de las personas.

“La renuncia de los educadores a esta forma de enseñanza y el hecho de no prestar atención a los correspondientes procesos en nuestra cultura, no significa que esos procesos no se produzcan y que la “naturaleza” determine el desarrollo del niño “a partir de él mismo”, sino solo que en lugar de la escuela y el

educador, sería la publicidad y los medios de comunicación de masas los que asumirían la función de presentar a los niños y adolescentes sus modelos de comportamiento, dando así lugar a un aprendizaje por imitación. (Aebli 1998)

Esta excelente idea evidencia la pérdida de poder de la escuela, le quita la exclusividad del conocimiento. Cuando lo que la escuela elige como currícula no es satisfactorio para los alumnos, ellos aprenden música por sus propios medios, ayudados por la difusión, por los cancioneros, y en los últimos años por la computadora. Es bueno recordar que, en realidad, en la computadora los chicos no trabajan *solos*, porque están rodeados de pares que hacen lo mismo, y con los que comparten información, modos de acceso, logros musicales.

El aprendizaje imitativo funciona en la banda como uno de los modos predominantes de aprender a tocar. Se imita en la búsqueda de una calidad de sonido que identifique el estilo, o cuando copian un *yeite*, sin necesidad de la mediación de las palabras, aprendiendo un bajo, un esquema para la batería.

En el Grupo M, sus integrantes se acompañan y se “pasan” temas y yeites permanentemente. Nacho cuenta:

Nacho: yo computadora en mi casa no tengo..... así que me arreglo con lo que me enseña él.

A: ¿Y cómo te enseña?

Nacho: Me dice: “mirá, hacé esto en la guitarra” y lo miro... pum pum pum, y lo hago....Copiándolo. A veces lo hace él y lo trato de sacar de oído.

En las entrevistas aparecieron algunas condiciones necesarias para que ocurran los aprendizajes imitativos: tiene que circular una corriente de respeto mutuo entre el que muestra cómo se hace y el que está aprendiendo. Esto quiere decir que el que muestra siente que su compañero va a poder aprender, está en condiciones de hacerlo. Y el que está observando y aprendiendo siente que lo que está intentando “comprender” y hacer, es bueno, de buena calidad, sonará bien. Deseo, entusiasmo y respeto son necesarios por parte de ambos. Muchas veces sucede que esta “mostración” y esta imitación no se dan conscientemente, en un momento en que los músicos han decidido armar una especie de clase - “*vení que te muestro*”, sino que se da con naturalidad en el mismo hecho de tocar juntos.

Tuvimos el siguiente diálogo con un trompetista que toca con Franco del Grupo X, pero en otra banda:

“Pregunta: si vos tuvieras que decir qué cosas aprendiste de Franco y cuáles aprendió él de vos, ¿qué dirías?

Diego: yo no aprendí nada de Franco, ni él de mí, simplemente tocamos juntos... (pausa) ... aunque si lo pienso bien, él tiene un modo de sacarle sonido especial a la trompeta en algunas melodías que yo antes no hacía y ahora hago...j claro! aprendí de él, pero no es que nos propusimos.... eh? Salió así....”

Vemos diversos grados de imitación, simultánea y diferida, consciente e inconsciente; en soledad, escuchando un disco, o con amigos tocando juntos, lo que Aebli denomina una *Imitación interior sincrónica del modelo de comportamiento*, y una *Imitación demorada y efectiva*.

No es necesario que esto suceda entre dos músicos que están en el mismo lugar físico, en el mismo momento. Puede ser de esta manera, pero muchas otras veces, cuando un músico está “sacando” un tema de una grabación, realiza primero una imitación sincrónica del modelo: afina su guitarra igual que el disco, si es guitarrista; si es pianista, o toca otro instrumento, intentará tocar las mismas notas, los mismos acordes, al mismo tiempo que suena el disco. Toca “sobre” el disco, decimos. Cuando se ha logrado cierta destreza, el instrumentista intenta tocar sin que suene el disco, con uso de una autonomía incipiente, logrando así, una *Imitación demorada y efectiva*. Muchas veces es más lenta, faltan algunas notas, algún acorde no es el mismo, pero solo resta mejorar esa ejecución.

Los entrevistados dicen que “estudiar” es escuchar y sacar temas, y se refieren a este tipo de aprendizaje imitativo. Como dice Juani, de Grupo X, “... *escucho mucha música; mi escuela es la cantidad de música que escucho, todo lo que sé lo sé por la cantidad de música que escuché.*”

O un pianista que acompaña a un guitarrista de jazz y dice: “...*hoy me pasé la tarde escuchando grandes guitarristas de jazz para escuchar qué hacen los pianistas que los acompañan. O sea.... estuve estudiando toda la tarde!*”

Por último, la imitación ahorra palabras, pone a la música en primer plano, y permite tocar haciendo uso de conceptos musicales, pero musicales propiamente dichos: más grave, más agudo, deslizado, acorde en primera inversión, la novena en la melodía, son todos conceptos que funcionan en la imitación, sin necesidad de agregar palabras que expliquen. Entra en juego la capacidad intersubjetiva, *leer* la mente del otro. Esto es posible porque se comparten códigos musicales comunes. Todos hablamos sin pensar en reglas gramaticales, al igual que bailamos al *tempo* de la música sin saber cómo definimos *pulso*, o cantamos melodías sin saber nociones teóricas acerca de

tonalidad y escala. Podemos hacerlo porque participamos de una cultura que durante siglos ha ido construyendo la música que actualmente escuchamos, cantamos y tocamos. Entendemos que una canción termina porque reconocemos la sensación melódica y armónica de conclusión, aun sin haber llegado a construir estos conceptos. Es claro que en el caso de todos los músicos entrevistados, sólo compartiendo un código musical y cultural común, y sintiendo cercanía afectiva con los compañeros, es posible *hacer música*. Están tocando una música que escuchan, analizan, copian y admiran

En una segunda etapa de la investigación decidimos entrevistar al Director de la Escuela de Rock de la Municipalidad de Rosario, Mendel Geller, con quien tuvimos un interesante intercambio de opiniones. La Escuela de Rock es una experiencia nueva, que comenzó a mediados de 2007, y que está comenzando su segundo ciclo anual completo. En ella pueden inscribirse jóvenes que toquen un instrumento, y que solo podrán participar en las clases como miembros de un grupo. O sea, se inscriben individualmente pero son alumnos en tanto miembros de una banda. Semanalmente las bandas tocan y se escuchan unas a otras en las materias Banda 1 y Banda 2. El objetivo del trabajo es mejorar musicalmente para participar de esas clases en que todos opinan y realizan aportes sobre lo que escuchan de todos los grupos. La consigna no es estudiar para la clase siguiente, sino tocar mejor para que el grupo suene mejor. *“Es el núcleo basamental que te une con otros, que tenés un proyecto que es tuyo que lo generaste ahí adentro”* dice Geller. Las otras materias son Historia del Rock, Taller de Canción y Descomposición, Escucha y Armonía. El objetivo es el producto final, tocar en público. Geller explica:

“Es el arte de cómo está armado, como el orfebre. Ahí está el conocimiento, cuando ese producto se terminó. Vos tenés tipos que la tienen clara en determinadas cuestiones y tipos que la tienen clara en otras. Entonces el producto se va creando en el cruce. Que el producto muestre lo que cada uno sabe.”

Conclusiones

Las primeras conclusiones nos llevan a considerar que la enseñanza académica - basada en trabajos de aula, grupos homogéneos de alumnos, y un docente a cargo de la tarea- dificulta los aprendizajes imitativos y grupales. Los alumnos estudian para aprobar la materia, esperando que la institución marque el camino a seguir. A diferencia de esto, los entrevistados son inquietos buscadores y apasionados músicos desde que comienzan a tocar. Esto nos muestra cuán naturalizados tenemos los modelos escolares vigentes. Se hace necesario repensar las currícula de las escuelas de música, el rol docente, y el repertorio que utilizamos.

¿Será posible incluir la música popular en las currícula de las escuelas de música, pero desde su propio hacer, sus propios modos? Aprendizajes imitativos, grupos heterogéneos, el producto final como fin último del trabajo, el maestro como alguien que transmite una experiencia que ya hizo o está haciendo; formar músicos que hacen música hoy, o mañana, pero no en un futuro lejano. Son tiempos de cambio, de revisar los modelos pedagógicos con que nos formamos con el objetivo de *aggiornar* las escuelas de música a los tiempos de la circulación de la información, de la fusión de estilos, de la facilidad técnica para grabar. En los tiempos de la globalización nuestra identidad musical queda desdibujada en la marea de información musical que recibimos. Sigue siendo tarea de las escuelas de música la preservación, difusión y desarrollo de nuestra música popular.

Bibliografía

Aebli, Hans: *Doce formas básicas de enseñar*. Editorial Narcea. Madrid: 1988

Bruner, Jerome:

(1985) *Realidad mental y mundos posibles*. Editorial Gedisa. Madrid: 1989.

(1987) *La elaboración del sentido*. Editorial Paidós. Barcelona: 1990

(1990) *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Editorial Alianza- Madrid, 1991

(1997) *La educación, puerta de la cultura*. Editorial Visor. Madrid: 1997.

(2002) *La fábrica de historias. Derecho, Literatura, Vida*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires: 2003

González Rey, Fernando: *La investigación cualitativa en psicología. Rumbos y desafíos*. Edit. Educ. Sao Pablo, 1999

Maxwell, Joseph: *Qualitative research design. An interactive approach*. Sage Publications 1996

Menin, Ovide y Temporetti, Félix: *Reflexiones acerca de la escritura científica. Reflexiones, proyectos, tesis, tesinas y monografías*. Editorial Homo Sapiens. Rosario, 2005

Scribano y Zacarías: *Introducción a la investigación cualitativa*. Universidad de El Salvador. Facultad Multidisciplinaria de Occidente. Depto. de Ciencias Sociales. 2005

Vigotski, Lev: (1933) *Pensamiento y habla*. Editorial Colihue. Buenos Aires: 2007