

Hábitat sonoro, currículum y clase de música

Amparo Porta

El artículo realiza una aproximación al entorno comunicativo del hecho sonoro de la población escolar. Este territorio multifacético e interdisciplinar aparece especialmente silenciado en el ámbito de la didáctica cuando se toma como punto de referencia la escucha. Pasando a un nivel de concreción mayor, el Currículo es considerado como un supuesto que parte de un vaciado inicial en el que se ha de dar respuesta a una pregunta generadora de otras muchas ¿Qué enseñar? La respuesta, cuando hablamos de la música como elemento básico de la cultura contemporánea, reviste un alto grado de ambivalencia a pesar de ser uno de los elementos determinantes del universo referencial y de valores del entorno cotidiano. El máximo nivel de concreción curricular es la propia clase de música en la que el profesor adquiere un alto grado de compromiso, porque en ella siempre se produce un particular resumen de nuestro hábitat sonoro.

Palabras clave: Música, Educación musical, Educación, Escuela, Profesorado, Música popular

Sound environment, the curriculum and music types

The article carries out an approximation to the communicative environment to the world of sound of the school population. This multifaceted and inter-disciplined territory appears to be specially silenced in the didactic world where the reference point is that of listening. Moving on to a more specific area, the curriculum is considered as a supposition that begins from a empty starting point in which a response has to be given to a question that generates many others. What to teach? The answer when we talk about music as a basic element in contemporary culture acquires a high grade of ambivalence in spite of being one of the determinant elements of the referential universe and of the values in daily life. The highest level of curricular specification is the actual class of music in which the teacher acquires a high level of commitment, because within it there is always a particular description of our world of sound.

La música popular contemporánea

Neil Ardley, en su estudio sobre *La herencia musical y la música popular* (1) habla de la música popular contemporánea, la música *pop*, como aquella contrapuesta a la música seria o clásica. El autor establece como sus principales características las melodías y armonías simples, la capacidad para llegar a amplias capas de público, ser efímera y tener amplia divulgación a partir del fonógrafo y el piano vertical. Esta música nació cuando los músicos blancos adoptaron los estilos de la música de los negros, situándose el rock and roll como un inicio que todavía no ha llegado al fin. McLuhan, sin embargo, observa el fenómeno desde un punto de vista distinto, en cuanto al contenido del concepto y también al punto de vista que lo define. Está presente en todas sus obras, donde prevalece la idea de "bien cultural" como panacea de una élite que se reproduce a sí misma de forma autoreferencial (2).

Desde esta doble aproximación a la cultura popular creada desde paradigmas no excluyentes aparecen elementos de uno y otro lado que obligan a buscar una definición contemporánea de música popular, contando con los nuevos elementos que no sólo se añaden, sino que configuran un mundo de referencia, sensorial, perceptivo y simbólico, nuevo.

Definir la música popular

La llamada "Aldea Global" definida por McLuhan en 1968, es en gran medida una aldea sonora. Cuando el autor habla de componente auditivo como algo patrimonial del planeta, sitúa en su centro el pop-rock. Aparece como una de las ideas claves de su pensamiento, el retorno al espacio acústico de la era electrónica, junto con el otro elemento complementario al que va unido, la retribalización. El autor considera el mundo acústico actual como un retorno a la era Preliteraria, donde la electricidad es el medio que lo hace posible, y por ello este retorno ha tenido que esperar hasta la era electrónica (3). Sin embargo, esa vía abierta a un paraíso considerado perdido, tiene sus peculiaridades que tal vez hagan insalvable el salto. Se habla de ídolos, letras de canciones creadas para ser repetidas verbalmente, hombre pleno y resensualizado, ceremonia de participación total, nuevo horizonte de la tactualidad. Éstos son elementos de reflexión con los que hay que contar en nuestra época, aun siendo conscientes de que si las teorías de McLuhan en su tiempo ya fueron criticadas por un amplio sector intelectual, todavía hay que tomarlas con más tiento en la década de los noventa, puesto que algunos de los parámetros considerados como ejes, ya han dejado de serlo: Los ídolos son tan efímeros, que podríamos decir que no tienen entidad y cuerpo individual, más bien parece que surjan como una línea de productos en lote, donde la vida de cada uno está prevista en función del que le precede y le sigue en el continuo de una cadena que nunca se para. De la misma forma, ocurre con las letras de las canciones, que efectivamente se transmiten de forma oral, pero, esta oralidad no se

produce por el mensaje de la palabra, puesto que el fenómeno tanto de disgloria, como de falta de comprensión oral de la lengua de la canción, actúa como elemento si no de dominación, sí al menos de distorsión comunicativa y cultural. Y a pesar de ello, las canciones cantadas en lengua extranjera, principalmente en inglés, llegan al primer puesto de ventas, obviamente al margen de la letra que puedan transmitir. La tactilidad, de otro lado, es especialmente puesta en tela de juicio, en un tipo de cultura colectiva urbana, basada en la realidad virtual. Ésta última, cada vez más, va sustituyendo las sensaciones puramente sensoriales por otras digitalizadas en uno u otro soporte donde, las alteraciones perceptivas, parecen no buscar el camino de retorno hacia el paraíso del futuro al que McLuhan hace mención en sus escritos. Aún contando con que introduce elementos en el análisis con los que hay que contar, no siempre encontramos para ellos un futuro prometedor. En algunos de los casos, el análisis puede incidir, sin llegar a hacer futurología, en un posible cambio del rumbo comunicativo; bien a través del cambio de estrategias del llamado de forma clásica, emisor, o del cambio de expectativas y universo de valores del también llamado desde el punto de vista clásico, receptor del mensaje.

Desde el punto de vista musical, para hablar de música popular contemporánea, considerada en nuestra era una parte importante de la cultura de la aldea global, tenemos que situarnos en la vía que nos proporciona el folclore. Pero, su sentido de universalidad, simultaneidad, instantaneidad y reproductibilidad, introduce elementos contradictorios que no por serlo, o por falta de ser definidos de nuevo, impiden que se den de forma simultánea.

Según afirma Criville en su *Historia de la Música Española*, la palabra Folclore es de origen anglosajón: *folk* -pueblo y *lore* -sabiduría; y designa la expresión espontánea y simple de un pueblo, raza, región o nación, transmitido oralmente de generación en generación.

El mismo autor señala cuáles son las características de un hecho folclórico: Ser tradicional, popular, anónimo, colectivo, universal, regional. La música de nuestra aldea global ya nunca podrá ser folclórica, seguramente, podemos decir que, a partir de nuestra cultura musical contemporánea creada en los años cincuenta, ya nada podrá ser folclórico, a pesar de cumplir algunos de sus requisitos: ser colectivo y universal; atributos todos ellos que le proporciona el ser patrimonio del mass media. Pero, su carácter de:

- . No ser anónimo. Todas las canciones de hoy en día son fabricadas por la industria.
- . No ser tradicionales. Tienen una vida corta, su extinción está prevista desde antes de su lanzamiento.
- . No ser regional. Las peculiaridades propias de un ámbito sociocultural cerrado, son contrarias a su propia existencia, difusión y consumo.

De alguna forma, podemos decir que el poder fagocitador de nuestra música ligera, engulle, con muy pocas defensas por su parte, los resquicios de la música popular como un valor del pasado (4) .

Contemporáneo versus popular

Lo contemporáneo y lo popular parecen estar reñidos para siempre a partir de la época de la reproductibilidad técnica y los medios de comunicación de masas. El hecho folclórico ya no resiste la universalidad de nuestra cultura rock, más bien aparece como ejemplo de aquello que culturalmente puede ser contrario. ¿Qué es entonces lo que escuchamos como música que, por otra parte, nos llega a todos de forma mucho más masiva que en cualquier otra época?

La música que escuchamos, seguramente ya nunca será popular, mucho menos folclórica, pero sí es algo cotidiano de lo que nadie del llamado mundo civilizado puede prescindir, aunque quiera porque forma parte de nuestro patrimonio audible y perceptivo. Las diferencias vendrán dadas por factores educacionales y culturales, pero siendo conscientes de que los filtros cognitivos actúan a posteriori, es decir, cuando ya hemos oído nuestro entorno sonoro. El umbral de percepción, la localización de la fuente sonora, la naturaleza propia del sonido que oímos, la secuencia temporal que la música nos proporciona, las características tonales, instrumentales, rítmicas, armónicas..., no son elegidas, sino que nos eligen a cada uno de nosotros, como factores que son, definitorios, de nuestro medio ambiente.

La música de las culturas del rock: territorio multifacético

¿Quién habla en la música rock? Esta música reaviva el planteamiento dual que proviene de la cuna de nuestra cultura ¿Quién habla en ella? Habla la emoción, la estética, las matemáticas, las leyes del orden y la proporción, los sentimientos, la industria, la Historia...

Como vemos, el párrafo anterior supone un breve apunte de las cuestiones básicas. Para realizar una aproximación a las facetas implicadas en la música a la que nos referimos, se requiere un desarrollo detallado e interdisciplinar, porque el fenómeno rock hunde sus raíces en todo el grueso de la cultura contemporánea, y nada aquí escapa a ello, tal y como lo vemos desarrollado ampliamente por U. Eco, W. Benjamin y Adorno. Ésta se define por ser provisional, producto de compra-venta y universal. Estos tres parámetros, marcan los límites dentro de los cuales está comprendida, pero sin embargo lo que ocurre dentro de ellos no hace referencia a un universo homogéneo.

Si la música, como agente estético o comunicativo del hecho sonoro, es producto de la humanidad, su propio ocurrir, del

que vemos hoy en día el efecto que proporciona la última instantánea de la Historia, es el primer y más duradero causante de lo que escuchamos. Aunque nuestra instantánea, por el hecho de serlo, permite un análisis que contiene las peculiaridades propias de nuestro entorno y un encuadre que carece, por contemporáneo, de falta de perspectiva.

Existen desde la vertiente comunicativa tres elementos clásicos: Emisor, receptor y mensaje. Los tres han sido ampliamente matizados por los expertos en comunicación. Pero, de ellos, quisiéramos hacer especial mención a la escucha, elemento comunicativo que ha existido desde siempre. El llamado receptor es fundamental en nuestro entorno sonoro actual, podríamos decir, casi con certeza, que es el elemento prioritario de la música de hoy en día. Para él, debería ser fundamental saber desde dónde habla la música, sin embargo no es así; el territorio multifacético de las culturas del rock mantiene el terreno enmascarado hasta el punto que, es difícil, si no imposible para el mass media, acceder de forma reflexiva a las nuevas facetas desde donde la música emerge. Esta carencia de elementos de tipo reflexivo en nuestra cultura de consumo, hace especialmente frágil al sujeto que escucha porque, sobre todo, no tiene conciencia de serlo.

Hábitat sonoro

El hábitat sonoro de final del siglo XX es una manifestación cultural, además de industrial y de entretenimiento, que rebasa con mucho las pretensiones de Bill Halley, creador del rock and roll, en los años cincuenta. Gracias a su capacidad camaleónica, basa su éxito en la simbiosis con el collage cultural que vivimos, las culturas del rock determinan algo más que una forma de pasar el tiempo libre de un grupo social de edad e intereses determinados. La música es, en esta forma hegemónica de dominación cultural, el aglutinante que proporciona cohesión al conjunto, donde el emblema, la música, recibe unas cualidades áureas no esperadas desde el ámbito de la musicología y tampoco previstas por los expertos en comunicación. Es un lenguaje en él que la casi totalidad somos analfabetos porque es ofrecido según unos parámetros de escucha nuevos, sin embargo, el hecho y procedimiento de enseñar a leer y escribir música se realiza en base a una codificación que quedó cerrada hace bastantes años. En cualquier caso, para los que leen desde el código, o desde la globalidad de la música, tal y como hace el conjunto de los mass media, en general, se vive en un ambiente sonoro en el que las formas de percepción y representación operan cuando nuestra guardia está baja. Así, la música llega sin avisar, y los objetivos pretendidos por el nuevo lenguaje penetran creando respuestas individuales y colectivas diferentes. Tal como decía W. Benjamin, es una puerta que abre el futuro, alejándonos del planteamiento platónico que pretende acercar al ser humano hacia aquello conocido, lo avalado por las tradiciones. Sin embargo queremos hacer constar cómo este hecho no es vivido en nuestra sociedad como un valor proveniente de la innovación creativa, sino de una adquisición de expectativas y valores de carácter contradictorio donde, a modo de una jungla, el mundo de los sonidos emerge de forma fraccionada e inesperada, pero siempre útil desde un enfoque afectivo y emocional.

El hábitat sonoro es el *canto de nuestra aldea global* y el componente auditivo de la realidad nos dice cómo éste es o puede ser escuchado. Después, la interpretación que proporcione el currículo legal establecido actuará de red de pesca en este conglomerado sonoro. Y no perderemos de vista que, siempre junto a ello, o al margen de todo ello, o peleando con todo ello, como síntesis, surgirá algún día concreto, en un lugar concreto, una clase de música que, de forma obligada, resolverá todas las variables teóricas adoptando un universo de opciones que crearán un recorte, entre los muchos posibles, del mundo sonoro.

El componente auditivo de la realidad

La realidad auditiva se extiende interdisciplinariamente mediante una red intercomunicada (5) que resumimos en el cuadro 1.

<http://www.grao.com/imgart/images/EU/EU12031U.gif> - Cuadro 1

La audición del entorno sonoro proporciona en la sociedad de la postmodernidad el componente comunicativo de la música que se recibe de forma masiva y se expresa de forma ínfima. Los pilares sobre los que se sustenta son: el desarrollo evolutivo del oyente y las condiciones ambientales, es decir los factores socioculturales, en definitiva los rasgos propios del hablante. Estos ejes sustentadores proporcionan su carácter dinámico, por tanto son los responsables de que el fenómeno de la audición, que es algo más que la escucha, se vertebre en unas condiciones determinadas. Nos encontramos, pues, ante un espacio textual en el que infinidad de lecturas surgen desde el mismo sujeto que va cambiando en su evolución hasta su ser social anclado en unas coordenadas concretas que le proporciona el contexto. Éste último también es dinámico, a pesar de que la tecnología industrial actúe en contra porque proporciona al fenómeno cultural un grado de uniformidad especialmente coercitivo y dominante.

El continuo evolutivo abarca la vida individual y es limitado por ella misma mediante estadios que tienen un orden y progresión invariante (6). El continuo socio cultural, sin embargo, abarca toda la memoria histórica, y también produce la síntesis que supone la experiencia personal, donde siempre aparecen los factores socioculturales que se encuentran implícitos en el hacer y leer de cada día. El par formado por el estadio evolutivo y el desarrollo sociocultural determina el ámbito predominantemente cognitivo del que surgirá la percepción y la expectativa hacia lo escuchado. El segundo de ellos, de ámbito predominantemente físico, neurológico y psicomotor, creará el contacto con el mundo; es, tal y como dice Piaget, el que va a permitir el diálogo en base a las posibilidades físicas y a la estructura neurológica y psicomotora (7). El tercero, tendrá carácter comunicativo porque supone la incorporación del deseo que tiñe el diálogo, y en él se sitúan las formas de relación interpersonal y de interacción social (8). Desde estos tres ejes se produce el hecho mismo de la audición que toma caracteres diferentes, aunque de forma imbricada y simultánea.

Componente físico, fisiológico y funcional

La contestación a cómo se produce la audición nos sitúa ante el mundo audible, donde los parámetros sonoros iniciales parten de una gran selección de lo que sería posible oír. En primer lugar, el órgano del oído delimita el campo porque determina el componente físico y fisiológico de la escucha cuando se pone en contacto con una vibración mecánica característica del objeto sonoro. Pero este par - órgano del oído-vibración sonora- tiene dos lados, por ello -tal y como indica Jenaro Talens- actúa desde dos posiciones irreductibles *desde donde se habla* y *desde donde se escucha*. Sin embargo, los vectores dinámicos del esquema sitúan sus elementos en el terreno del imaginario, porque cuando el sonido aún no existe, hay un cómo que le puede proporcionar materialidad, y además permite el cambio, ya que los ejes en los que se vertebran constituyen caminos de la posibilidad. Las características del órgano del oído y de la energía radiante, sutilmente transformados y priorizados en su oferta por la tecnología en base a criterios industriales y de consumo, proporcionan el sustrato de todo aquello que se puede oír y escuchar.

El pensamiento

El qué de lo que escuchamos, procede de nuestra capacidad lingüística y comunicativa. Desde la vertiente más privada, nuestra aprehensión del medio sonoro proviene de una serie de procedimientos mentales mediante los cuales, el pensamiento, establece operaciones basadas en la reversibilidad y el manejo de hipótesis que permite, en el adulto, la deducción mediante cadenas que manejan conceptos y leyes (9). Para ello se requiere el uso de las formas de representación, encargadas de proporcionar la posibilidad de sustitución de las cosas por sus signos. Pero, nada tendría cohesión si no transportara lo fundamental en el hecho comunicativo y que es el significado. El camino utilizado por el conocimiento para su construcción tiene como primer eslabón la percepción que aparece situada en estructuras guía, expectativas -según Gombrich- mediante las cuales el mundo perceptivo es completado de forma permanente según una planificación previa, en la cual podríamos decir que parte del futuro ya ha sido escrito en el interior de cada uno y por ello es esperado. El significado pone en juego el mapa sonoro del sujeto que escucha el entorno con cierto grado de anticipación.

El soporte

Los modos que utiliza la música para llegar al interlocutor son, básicamente, tres. A través de la propia escucha como sonido exclusivamente, por medio de la comunicación audiovisual y mediante la partitura. Estos tres grandes apartados son ofrecidos mediante resortes masivos de carácter industrial y actúan de cabecera de una gran variedad que se agrupa alrededor de cada uno de ellos. Así, proporcionan un gran abanico que abarca desde los nuevos sonidos hasta las posibilidades derivadas de la reproductibilidad sonora con una gran cantidad y variedad de consecuencias comunicativas desconocidas hace algunos años.

El currículum como supuesto del hábitat sonoro

Según la teoría, la educación escolar responde al hecho de que ciertas facetas del desarrollo sólo están aseguradas si se lleva a cabo una intervención planificada desde la escuela. Es necesaria la mediación de los agentes sociales, donde juega un papel especialmente importante la institución escolar. Así, el currículum se entiende como el proyecto que determina los objetivos de la educación sistemática, es decir, los aspectos del desarrollo y de la incorporación a la cultura que la escuela trata de promover, y propone un plan de acción adecuado para la consecución de estos objetivos. Tal y como indican los teóricos de la educación, el currículum responde a un vacío inicial, un supuesto, de aquello que son las aspiraciones sociales y cuáles de ellas son incorporadas como valores. Se trata, en primer lugar, de valores sociales en general y posteriormente educativos, ocupando la institución escolar un eslabón importante aunque no prioritario. Pero, de todos los agentes sociales, es aquel que más puede incidir de forma intencional en la educación de la población.

Todo nuestro análisis se centra en ¿qué enseñar?, ¿qué papel juega el entorno sonoro cotidiano en el currículum escolar? Y la pregunta básica ¿cuál es la posición de la música en este ámbito? Esto, seguramente, tiene para todos nosotros unas consecuencias importantes. ¿Qué es música desde el ámbito contemporáneo? ¿De todo el fenómeno musical qué extractaremos como supuesto para ofrecerlo a la totalidad de la población escolar que asiste al mundo académico?

Varios autores, Gimeno Sacristán y Cesar Coll (10) Stenhouse (11) y Zabalza (12), entre otros, ponen de manifiesto el papel de correa de transmisión de la escuela en materia cultural, lo cual supone una elección de las múltiples posibles ¿En base a qué criterios se escogen unos supuestos y no otros? Tal vez sea la propia inercia del pasado, tal y como decía Benjamin, la que prima sobre el resto de razones... o el desconocimiento de los nuevos lenguajes el que crea un freno hacia su operatividad. O tal vez, los valores de las materias son considerados como valores en sí mismos, a pesar de la tan defendida comprensividad de la enseñanza y el aprendizaje significativo, quedando en un segundo lugar aquello que determina lo realmente importante y duradero como es aprender a aprender.

El esfuerzo social que supone la operatividad de una teoría curricular desde el ámbito legislativo está fuera de toda duda. Y así, una teoría es convertida en práctica mediante la realización de un proyecto que por querer responder a la realidad social -heterogénea, multifacética y cambiante- siempre permanece inacabado. Su máxima concreción tendrá lugar cuando un grupo de niños y niñas junto con un docente, canten una canción, lean una partitura, localicen una campana escondida,

creen el sonido para un cuento o analicen las implicaciones comunicativas de la banda sonora del anuncio de coca cola de esta temporada.

La música es un componente básico de la cultura contemporánea. Sin embargo, observamos una gran ambivalencia en la manera de enfocar su enseñanza. A la vez que una infravaloración del entorno cotidiano por un sector que, permaneciendo atado al pasado como portador de los máximos sentidos comunicativos y estéticos, se mantiene al margen del hábitat sonoro, y sin embargo nadie puede vivir ajeno a él. Las fuentes psicológicas y pedagógicas mantienen la coherencia; pero queremos insistir de nuevo en la contradicción en materia de música manifestada por las fuentes social y epistemológica. El conocimiento moderno es considerado según los patrones viejos y por tanto existe una cierta tendencia a no considerar lo contemporáneo en materia de música como susceptible de ser entendido, analizado, enseñado y recreado, porque en definitiva subyace el hecho de no ser considerado un valor. Es algo, sólo, de curso cotidiano.

Clase de música, hábitat sonoro y universo de valores

Cuando la música se crea, se piensa o simplemente se escucha, con ella, se hacen pequeños, a su medida, los valores de la sociedad que la construye. Siempre que comienza una clase de música se produce un resumen de nuestro hábitat sonoro. En una hora, o a veces menos, el mundo del sonido se hace protagonista en la clase, y, de todo lo que es posible oír, seleccionamos una parte que se irá completando en clases posteriores; creando, mediante este hilo, aquello que el estudiante recibe como entorno sonoro construido, no sólo como impacto.

Pero la tarea de un profesor o una profesora es andar a la caza de algo que permanentemente se escapa, y nuestra peculiar música popular es la más masiva y vertiginosa de toda la historia sonora. Los causantes en última instancia son: el rock and roll, la industria, la comunicación audiovisual y la reproductibilidad sonora. La Aldea Global definida por McLuhan es en gran medida una aldea sonora, por ello tenemos como tarea urgente enseñar a escuchar en ella, lo cual implica la modificación del espectro sonoro: acceso a la totalidad del campo -acústico, electrónico y digitalizado-, manipulación de la fuente sonora, reciclaje y fragmentación de la obra mediante su recorte y pegado por medio de las posibilidades de la reproductibilidad; así como la complicitad de la música con la imagen.

Este nuevo espectro sonoro se añade al que ya teníamos -vivo o en el recuerdo- y con ambos andamos todos los días. La música se mueve por terrenos lingüísticos, estéticos y comunicativos, sin embargo la criba cognitiva de la educación auditiva y de las formas de representación sonora han de proporcionar espacios donde enseñar a leer textos musicales, los ya conocidos y aquellos otros que, tal vez, aún no han sido escritos. Los ya conocidos son contenidos lingüísticos y comunicativos y nos dicen lo que la música es desde el punto de vista significativo. Los que todavía no han sido escritos, instalan la música en su lado expresivo y estético, porque tal y como decía André Bretón

Una obra de arte es aquella que contiene reflejos del futuro". Incorporando ambas vertientes en nuestra pequeña clase de música podremos situar nuestra metas, en definitiva nuestro universo de valores en educación musical y que no es otro que el de crear un puente entre "lo que es" y "lo que es posible" (13) .

Dirección de contacto

Amparo Porta
CP Luis Vives. València

-
1. ARLEY, N.; ARTUR, D. (1977): El libro de la música. Cap 2. La herencia musical. La música popular. Parramón, p. 76-79.
 2. SEMPERE, P. (1975): La Galaxia McLuhan. Fernando Torres Editor, pag. 243.
 3. SEMPERE, P. Op. cit. p. 260.
 4. ECO, U. (1969): Apocalípticos e integrados. Barcelona. Lumen. 11ª edición 1993, p. 301.
 5. PORTA, A. (1993): Educación auditiva y currículum. (Revisión) Colección experiencias para la Reforma. Edita Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia. Valencia, p. 28.
 6. COLL, C.; GILLIÈRON (1981): "Jean Piaget y la escuela de Ginebra: Itinerario y tendencias actuales" en Cuadernos de Pedagogía. Madrid. Pablo del Río Editor, Monografías 2 Piaget, p. 69.
 7. PIAGET, J. (1984): La psicología del niño. Ediciones Morata.

8. ROGERS, K.R. (1977): Psicoterapia centrada en el cliente. Barcelona. Paidós.
9. KUHN, D. (1981): "La aplicación de la teoría de Piaget sobre el desarrollo cognitivo a la educación" en Cuadernos de Pedagogía. Monografías 2 Piaget, p. 144.
10. COLL, C; GIMENO, J.; OTROS (1988): El marco curricular en una escuela renovada. Madrid. MEC- Popular.
11. STENHOUSE, L. (1984): Investigación y desarrollo del Currículum. Madrid. Morata.
12. ZABALZA, M.Á. (1987): Diseño y desarrollo curricular. Madrid. Narcea.
13. PIAGET, J. (1981): "Lo posible, lo imposible y lo necesario", Cuadernos de Pedagogía. Monografías 2, Piaget.