

# Pedagogía de la propiocepción corporal en el cantante. Un estudio exploratorio en estudiantes universitarios\*



## Pedagogy of Body Ownership in the Singer: An Exploratory Study in University Students

Henry Gustavo Roa Ordóñez<sup>§</sup>  
Urpi Barco Quintana<sup>‡</sup>  
John Jairo Aponte Ovalle<sup>¶</sup>

\* Artículo de investigación resultado del proyecto: *Nuevas pedagogías en la enseñanza del canto* en el contexto formativo de la Escuela de Artes y Música de la Universidad Sergio Arboleda.

<sup>§</sup> Docente Investigador. Bogotá, Colombia. Maestría en evaluación en educación de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: [henry.roa@correo.usa.edu.co](mailto:henry.roa@correo.usa.edu.co)  
 0000-0002-4057-8670

<sup>‡</sup> Maestra en Artes Musicales. Docente Área de Canto en la Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: [urpi.barco@correo.usa.edu.co](mailto:urpi.barco@correo.usa.edu.co)  
 0000-0003-2139-9981

<sup>¶</sup> Maestro en Canto de la Universidad Nacional de Colombia. Docente área de Canto en la Universidad Sergio Arboleda, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: [john.aponte01@correo.usa.edu.co](mailto:john.aponte01@correo.usa.edu.co)  
 0000-0003-1827-327X

### Cómo citar:

Roa, H., Barco, U., & Aponte, J. (2020). Pedagogía de la propiocepción corporal del cantante: un estudio exploratorio en estudiantes universitarios. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*, 20(38), 11-28. <https://doi.org/10.22518/jour.ccs-h/2020.1a05>

## Resumen

Este artículo, derivado del proyecto investigativo *Nuevas pedagogías en la enseñanza del canto en el contexto formativo de la Escuela de Artes y Música de la Universidad Sergio Arboleda*, tuvo como objetivo indagar sobre los distintos mecanismos propioceptivos y los diferentes grados de conciencia interna desarrollados por cantantes en formación dentro de una experiencia colectiva de aprendizaje. Los resultados, analizados desde una postura hermenéutica, arrojan las reflexiones, dilemas y logros originados en el proceso de construcción de la propia corporalidad y los distintos ajustes y desarrollos perceptivos para una adecuada articulación entre la voz y el cuerpo. Las conclusiones destacan la importancia de la propiocepción como un aprendizaje social e intersubjetivo a través de un proceso de internalización en el cual cobra valor la reivindicación de la subjetividad del cantante para expresar su mundo interior.

## Palabras clave

Subjetividad, canto, aprendizaje social, desarrollo perceptivo, conciencia de sí mismo.

## Abstract

This article, which derived from the research project *New pedagogies in the teaching of singing in the formative context of the School of Arts and Music of the Sergio Arboleda University*, aimed to investigate proprioceptive mechanisms and the degrees of internal awareness developed by singers in training within a collective learning experience was. The results, analyzed from a hermeneutic position, expose the reflections, dilemmas and achievements originated in the process of construction of one's corporeality and the different adjustments and perceptive developments for an adequate articulation between the voice and the body. The conclusions highlight the importance of proprioception as social and intersubjective learning through an internalization process in which the singer's subjectivity to express their inner world is valued.

## Keywords

Subjectivity, singing, social learning, perceptual development, self-awareness

Recibido: 07/10/2019  
Revisado: 16/02/2020  
Aceptado: 06/04/2020

Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-  
SinDerivar 4.0 Internacional  
(CC BY-NC-ND 4.0).



## Introducción

Desde el momento en que un estudiante de canto se enfrenta a las exigencias que demanda el aprendizaje de la voz cantada, este se ve abocado a diversos dilemas y desafíos. Uno de ellos tiene que ver con las tensiones que, en muchos casos, representa la disyuntiva entre su presencia como cantante en cuanto a su propio perfil histórico y el argumento semiótico de la obra musical que tienen en frente. Dicha tensión se dimensiona en el momento en el que el cantante está en el proceso de hallar las relaciones funcionales y de sentido entre el cuerpo y la voz y el encuentro y relación entre técnica e interpretación. Estos factores resultan en interrogantes que el cantante se suele plantear dentro de su propia subjetividad.

El encuentro entre técnica e interpretación representa una permanente construcción y un cuestionamiento sobre sus posibles relaciones. Se sabe, por ejemplo, que algunos profesores e intérpretes del canto prefieren priorizar la técnica por encima de la interpretación o viceversa. En el caso de la técnica, esta aparece como una dimensión obligada y rigurosa que una vez asentada con eficiencia dará paso a la interpretación. En la situación contraria, la dimensión interpretativa suele aparecer desde el comienzo del trabajo vocal con la finalidad de hallar o liberar un sonido afectivo propio y, desde este lugar, construir la técnica respectiva. Existe, sin embargo, una línea media que defiende el presupuesto de la doble vía; es decir, el abordaje de la interpretación para hallar nuevos recursos técnicos o viceversa. En este sentido, esa doble vía constituye un mecanismo para encontrar recursos que posiblemente antes no existían.

Con respecto a las relaciones voz y cuerpo, las posturas conceptuales y de trabajo aparecen como eventos muy singulares que corresponden a determinadas experiencias. Para algunos, la voz es el lugar donde todo se integra y se concreta: es el espacio de conexión del cuerpo y la emoción. Cantar significa estar en relación directa con el cuerpo, como una manera de conexión interna. En este caso, la voz y el cuerpo no transitan por vías separadas; los dos son una síntesis en la cual se integran y mantienen un vínculo recíproco por medio del cual es posible una determinada expresión.

También existe la concepción del cuerpo como un instrumento en torno al cual se debe tomar conciencia; por tal razón, el empleo de la técnica

cobra importancia para su perfeccionamiento. Otra noción al respecto la constituyen aquellas referencias que asumen la voz como parte del cuerpo y que en articulación con la emocionalidad debe conducir a un sonido determinado. Esta postura otorga mayor relevancia al sonido ubicándolo por encima de la voz, en el lugar donde se sintetizan o confluyen el cuerpo y la emoción. Situar el sonido en ese nivel significa pensar en el sonido para lo cual se debe cantar desde el cuerpo y la afectividad misma.

En un sentido u otro, las percepciones en las relaciones entre el cuerpo y la voz aparecen de formas diferentes e incluso, pueden parecer como instancias divergentes; sin embargo, no aparecen como dimensiones en conflicto. En algunas apreciaciones, la noción del cuerpo responde a la idea de instrumento, mientras que en otras, refiere al lugar donde habita la voz. Así, la experiencia del canto aparece entre la idea de ser o tener; de estar separada o hacer parte del cuerpo.

Acercarse a la solución de los dilemas entre voz/cuerpo y técnica/interpretación (Magri, 2013) como entidades integradas, exige pensar en formas de propiocepción como medios para prestar atención al cuerpo, lo cual demanda una escucha diferente y un especial desarrollo sensorial. Resolver estos dilemas implica, además, una actitud de audición interna que se desarrolla de forma paulatina en la medida en que el cantante logre precisar y tomar conciencia de sus propios procesos orgánicos al interior de su cuerpo y en interacción con lo que sucede en el entorno.

Resulta especialmente relevante que durante su proceso formativo y, en particular, en el escenario de actuación pública, el cantante perciba su cuerpo desde el punto de vista de la primera persona; es decir, desde sus propios sentidos. Solo una atención y conciencia unificada de su forma externa como de su visión interna provocarán en el cantante una experiencia integrada de sensación de sí mismo, lo que, en últimas, acarreará un pleno acercamiento y vivencia a su auténtico potencial artístico.

En síntesis, se hace indispensable que el cantante conozca las grandes posibilidades que su cuerpo y su voz tienen. Es a través de un diálogo interno como el cantante construye por sí mismo la doble mirada entre lo que está adentro y afuera, como discierne entre el contenido y la forma y percibe aquello que él mismo representa con respecto al ser que lo personifica o encarna.

## Marco teórico

El cuerpo se ha convertido en un tema recurrente entre los distintos saberes científicos, religiosos, filosóficos, y artísticos que, desde sus lógicas internas, intentan dar respuesta a su sentido y trascendencia. El concepto mismo de cuerpo ha sido objeto de viejas discusiones en que es evidente la falta de unanimidad. En un sentido y otro, las distintas visiones paradigmáticas dentro de la historia de las ideas filosóficas en la cultura occidental coinciden en sus puntos de vista en cuanto al rol del cuerpo y su sentido trascendente dentro de la existencia humana. Si en las sociedades “primitivas” o ancestrales, el cuerpo no se comprende aislado sino como parte de la persona, de la naturaleza y del cosmos, en las sociedades occidentales se está frente a la disyuntiva permanente de tener un cuerpo o ser un cuerpo.

Un breve recorrido histórico acerca de las interpretaciones del cuerpo remite inicialmente a las visiones platónica y aristotélica. Para Platón —quien acuñó el concepto del cuerpo como “cárcel del alma”—, el destino final del hombre es el mundo espiritual. Dado que el cuerpo y el alma están continuamente enfrentados, la labor formativa del hombre ha de estar dirigida a la liberación de cuerpo. Por otro lado, para Aristóteles, el cuerpo guarda una interacción recíproca con el alma. Cuerpo y alma están llamados a fundirse formando un solo ser, en el cual, el cuerpo actúe como materia prima y el alma como elemento sustancial.

Las cosmovisiones religiosas y filosóficas de los pensadores de la Edad Media recogen el concepto de cuerpo de Platón como “cárcel del alma” como justificación para doblegar los impulsos naturales en favor de la perfección del alma. Bajo esta premisa, los predicadores de la época asociaron las enfermedades y desgracias con el pecado cometido por el cuerpo. Tanto así, que para Frugoni (citado por Gómez y Sastre, 2008), el cuerpo de la mujer en la Edad Media era casi tan temible como el demonio, pues era su instrumento y de él se servía para hacer perder a los santos (p. 124).

A pesar de los juicios de la época contra el cuerpo, Tomás de Aquino concibió al hombre como una totalidad única en cuerpo y alma: dos realidades inseparables que componen una misma esencia. “El cuerpo es materia del alma y el alma es a su vez la forma del cuerpo” (Gómez y Sastre, 2008, p. 123). El hombre por el alma pertenece a los seres inma-

teriales, mientras que por el cuerpo se sitúa entre la naturaleza material. En contravía a las posturas de la época, que concebían al cuerpo como un castigo para el alma, Tomás de Aquino establece dicha relación como un vínculo natural, no antinatural; según el cual, el alma estaría en el cuerpo como prisionera en una celda.

Más adelante, cuando aparece el racionalismo cartesiano, conciencia y cuerpo son separados, y este último es visto como una máquina. Para Descartes, la mente está primordialmente vinculada al acto de pensar y el cuerpo, en cambio, se ubica solo en el espacio y es gobernado por las leyes del movimiento. El rol del cuerpo es, por tanto, impropio por ser un anexo, una extensión más. Más tarde aparecen, por oposición a los planteamientos cartesianos, los empiristas ingleses como Hume, Locke y Berkeley, quienes reivindicarían el cuerpo como entidad que siente. A través de su máxima: “Nada hay en el entendimiento que primero no haya pasado por los sentidos”, estos pensadores otorgan valor al conocimiento sensible a través de la experiencia. Es en la experiencia, como vía para establecer las representaciones de los hechos, donde se halla el conocimiento y no a través de la razón. Por esta misma época, Baruc de Spinoza, crítico acérrimo del racionalismo, cuestiona la supuesta superioridad del alma sobre el cuerpo porque considera que ambas entidades expresan, de una manera u otra, una misma realidad: una condición del cuerpo es por reciprocidad un sentido del alma.

Sin duda alguna, llegado el período contemporáneo, la filosofía asume una nueva mirada con respecto a la manera de concebir al hombre y al mundo en general. Caso particular y representativo lo constituye Nietzsche y su manera de concebir lo corporal. Nietzsche plantea, por contraposición a la gran tradición filosófica moderna, la supremacía del cuerpo más allá que la conciencia y el espíritu. “Detrás de tus pensamientos y sentimientos hermano mío, hay un amo más poderoso, un guía desconocido. Se llama sí-mismo. Reside en tu cuerpo. Es tu cuerpo”, exponía el filósofo alemán (Nietzsche, 1999, p. 45). El cuerpo es “la gran razón” donde el yo y el espíritu tan solo son instrumentos a su servicio. Para el filósofo, no existe la consabida dualidad porque todo es unidad en donde la razón y el alma son partes constitutivas del cuerpo.

Con la llegada de la corriente fenomenológico-existencial, la noción del cuerpo adquiere nuevas

dimensiones. Más allá del tradicional dualismo clásico, esta corriente concede mayor valor a la experiencia que la persona tiene del mundo y de sí misma. La noción presentada confiere, por un lado, un papel preponderante a la conciencia corporal para entender al hombre como existencia corpórea y con una subjetividad propia. Por otra parte, el hombre por su condición encarnada y ontológica, volcado hacia afuera, mantiene una relación constante con los otros, el mundo y, en especial, consigo mismo.

Entre los pensadores que más se ocuparon del cuerpo están Michel Foucault (1994), quien lo abordó desde la consideración del cuidado de sí mismo, y Merleau-Ponty (1945), quien trabajó con base en el análisis de la percepción. Foucault y Merleau-Ponty al estudiar el cuerpo y la corporalidad, proporcionan nuevas miradas acerca del hombre como ser corpóreo capaz de trascender el tiempo y el espacio. Los autores coinciden en señalar cómo a través del cuerpo se genera el conocimiento del mundo y reconocen la pertinencia de este como un lenguaje dado, a partir del cual es posible la construcción y transformación del entorno.

Cabe resaltar que, dentro de la corriente fenomenológica, las concepciones acerca del cuerpo y los planteamientos del filósofo Maurice Merleau-Ponty (1945) resultan relevantes al espíritu de la presente propuesta investigativa. Este autor postula una concepción de hombre no dualista y plantea la necesidad de integrar nociones de mente y cuerpo, interior-exterior, sujeto-objeto como partes articuladas dentro de la experiencia perceptiva. Para ello, señala la importancia de la vivencia como unidad y fuente de conocimiento, aseverando que:

Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo, eso es, recogerlo por mi cuenta como el drama que lo atraviesa y confundirme con él. (p. 215).

Merleau-Ponty define la percepción como aquella instancia en la cual la conciencia y el objeto se integran de manera recíproca. Es por ello por lo que el sujeto-cuerpo que percibe no se encuentra ubicado ni en la cosa ni en la conciencia; por el contrario, el sujeto-cuerpo convive una doble existencia integrada.

Asimismo, Gibson (1979) plantea que “la información de uno mismo y del entorno van juntas” (p. 116). Esta experiencia solo puede vivirse a tra-

vés de la percepción —la cual hace inseparable las cosas— porque es en el cuerpo donde es posible esta integración. “Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como tantos otros emblemas de las conductas que queremos y detestamos” (Merleau-Ponty, 2002, p. 31).

Para el filósofo francés, el cuerpo es aquella instancia intermedia en la cual las ambigüedades encuentran un lugar para la construcción de la propia identidad y el reconocimiento del otro. Merleau-Ponty asegura, “adentro y afuera son inseparables. El mundo está enteramente en mí y yo estoy enteramente fuera de mí” (Merleau-Ponty, 1997; citado por Idiáquez, 2011, p. 20). Esta afirmación implica que la experiencia no significa necesariamente fusión ni absoluta distinción; esta es, ante todo, una interdependencia entre el hombre y el mundo. Es en el cuerpo donde se hacen posibles las dualidades del sujeto y el objeto como las dos caras de una misma realidad. Por esta razón, Merleau-Ponty (2002; citado por Idiáquez 2012) propone volver “al mundo de la experiencia misma que es previa al mundo objetivo, a redescubrir los fenómenos, esa capa de la experiencia viva a partir de la cual las otras personas y las cosas se nos dan a conocer inicialmente” (p. 20).

Superar la disyuntiva de ser cuerpo o tener cuerpo solo es posible en la medida en que se articulen la experiencia de la percepción unificadora de las cosas y su forma de manifestación. Articular música con la letra y los gestos y posturas escénicas conlleva “encarnar” una actuación con la voz. Merleau-Ponty intenta resolver qué significa encarnar en el cuerpo y en la voz:

Esta carne que vemos y tocamos no es toda la carne, ni es esta corporeidad maciza, todo el cuerpo ... Entre mis movimientos los hay que no se dirigen a ninguna parte, ni siquiera a buscar en el otro cuerpo su semejanza o su arquetipo: son los movimientos de la cara, muchos gestos y, sobre todo, esos extraños movimientos de la garganta y la boca que dan lugar al grito y a la voz. Estos movimientos concluyen en sonidos y los oigo. Como el cristal, el metal, y muchas otras sustancias soy un ser sonoro, pero mis vibraciones las oigo por dentro; como dice Malraux, me oigo con la garganta. Y en eso, dice Malraux, soy único, mi voz está ligada a la masa de mi vida como lo está

la de nadie más. (Merleau-Ponty, 1970; citado por Magri, 2013, p. 115).

En efecto, resulta imprescindible asumir una identidad totalizadora del cuerpo. Cada persona es una unidad de mente, con experiencias corporales particulares, con un sonido único en un contexto específico, en el que el sonido es, sin duda, lo más genuino de cada uno. Csordas (2010), al preguntarse cuál ha de ser el papel de la atención en la construcción de la subjetividad como fenómeno fundamental en la constitución del cuerpo, plantea la necesidad imperiosa de volver a la conciencia de lo corpóreo. Al respecto, este autor asegura que:

Ese “tornarse hacia” podría parecer implicar más compromiso corporal y multisensorial que lo que comúnmente permitimos en las definiciones psicológicas de prestar atención”. Más adelante agrega: “Si esto es así entonces los procesos en los cuales prestamos atención y objetivizamos nuestros cuerpos deberían tener un interés particular. Estos son los procesos a los que llamamos modos somáticos de atención. (Csordas, 2010, p. 87).

Pensar a la manera de modos somáticos de atención significa prestar atención al propio cuerpo. Dado el carácter sonoro del cuerpo, este requiere para su activación de un conocimiento consciente de los espacios sensoriales. La experiencia corporizada del sonido es un estar en un mismo plano donde convergen de manera recíproca el adentro y el afuera. Gibson asegura que “percibir el mundo es percibirnos a nosotros mismos. En este sentido, la conciencia del cuerpo es necesaria para percibir el mundo” (Gibson, 1979; citado por Peñalba, 2008, p. 104). Para tal efecto, es menester desarrollar la capacidad consciente de reconocer las experiencias del cuerpo en cuanto a actividades voluntarias e involuntarias, entre lo que se desea y lo que se siente —hecho que, necesariamente, conlleva y demanda la atención sobre sí mismo—. Estar atento al proceso interior implica el saber autorregular la experiencia, representando previamente lo que puede suceder. Al respecto, Hanna (1994) puntualiza: “a mayor rango de conciencia, mayor será el rango de autonomía y auto-regulación, por lo que puede decirse que la conciencia somática es el instrumento de la libertad humana, la cual puede expandirse mediante el aprendizaje consciente de sí mismo” (p. 7).

El lugar del cuerpo es una oportunidad para el autoconocimiento, en el cual, la articulación entre la creación de la forma y el proceso interior no obedece a un control exclusivo de la razón. Se debe actuar

(cantar) desde el error, el temor y la debilidad como vía de cambio y transformación (Grotowski, 1993). Abordar el cuerpo del cantante desde las premisas del Grotowski implica pasar de un cuerpo sin salidas o respuestas expresivas a un cuerpo en producción significativa. Debe hallarse la verdad de ese ser en la escena a través de la superación de los límites y la liberación de los determinismos socioculturales del cuerpo en relación con su expresividad.

Para avanzar en la definición y construcción de los componentes plásticos en su cuerpo y de los efectos de sonido mediante la voz, el artista necesita despojarse de la máscara de la cotidianidad, liberarse de los obstáculos, desafiarse y revelarse a través de su cuerpo. El artista debe construir por sí mismo su propio sonido y un lenguaje de gestos apropiado. Para ello, la preparación corporal no debe orientarse a la habilidad corporal, sino a la autorrevelación — hecho que ineludiblemente conduce al crecimiento y conocimiento personal—. La tarea consiste en desafiar al cuerpo presentándole tareas y propósitos superiores a sus capacidades a través de un proceso creativo interior por medio de las memorias que provienen de los impulsos corporales.

Superar esos obstáculos requiere del desarrollo de una gestualidad creadora encaminada a producir emociones con base en el conocimiento y empleo del cuerpo. Se trata de un lenguaje corporal no solo para complementar o calcar la expresión emanada de la voz, sino también para hallar una dimensión figurativa. Construir una interpretación convincente significa una convivencia con la obra en cuestión; en la cual, la integración de música, letra y posturas escénicas conlleva un encarnar en la voz. En este sentido, Grotowski (citado por Laverde, 2013, p. 19) afirma que su principio fundamental “es no pensar nunca en el instrumento vocal mismo, no pensar en palabras, sino reaccionar con el cuerpo. El cuerpo es el primer vibrador y el primer resonador”

Grotowski (2000) considera, además —como componente central de la experiencia musical— que la canción debe surgir como producto de una exploración de su memoria cultural, en que el cantante se deje cantar por ella. Es decir, que el canto adquiera sentido en el propio cuerpo a través de los impulsos arquetípicos que subyacen en el nacimiento de la melodía. Este producto es una manera de vinculación con una sensibilidad común, en un constante fluir de signos con los cuales el espectador pueda llegar a identificarse plenamente.

Eugenio Barba (1986) brinda un aporte valioso con respecto al desarrollo de la musicalidad. Aunque tradicionalmente la musicalidad ha sido explorada a partir de las cadencias venidas del texto, el trabajo de Barba se centra en encontrar los impulsos físicos que la desencadenan; es decir, la manera como ella surge del cuerpo. “No se trata de ya de interpretar el texto, sino de inscribirlo en el cuerpo mediante la voz, de hacerlo parte de la fábula simbólica que construye el cuerpo” (Morales y Quintero, 2012, p. 81). El trabajo consiste en avivar y construir la musicalidad con base en los impulsos físicos que despierta la canción en el cuerpo. Barba y Grotowski coinciden en señalar la necesidad de asumir la voz y el cuerpo como una entidad integrada en la cual es posible cualificar de forma permanente la capacidad sensorial y auditiva del cantante. “El cuerpo es la parte visible de la voz y puede verse donde se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: voz y cuerpo” (Barba, 1986, p. 80).

Barba actúa a través del principio de que la voz es una fuerza poderosa, invisible y material, capaz de producir reacciones en los demás y destaca la importancia de trabajar los componentes físicos y vocales como una unidad inquebrantable, sin que haya dualidad entre ellos, con base en acciones que comprometan al organismo en su totalidad. No se trata de crear formas de comportamiento que acompañen las emociones venidas de la canción. Esta unidad es, ante todo, un acto de creación de estructuras físicas de donde surja el sentimiento a través de los cuales se establezca la conexión con el espectador, quien intentará develar los significados puestos en la escena. Por encima de los aspectos técnicos del canto, la tarea consiste, entonces, en descubrir la dimensión teatral de la canción a través de la imaginación y creatividad del cantante.

Dentro de este panorama, cabe destacar las oposiciones entre la pedagogía tradicional del canto y el enfoque corporeizado. La pedagogía tradicional —presente aún hoy en día y reconocida como Modelo Conservatorio (Gainza, 2002)— se ha caracterizado como un modelo por imitación, en el cual el maestro entrega traducido sus propiocepciones al estudiante. Levignac (citado por Alessandroni, 2013a, pp. 1-2) es quien mejor define este modelo. Para este autor:

La enseñanza en los conservatorios ... es, sobre todo, dogmática ... El profesor es considerado impecable e infalible, lo que diga debe ser aceptado

como artículo de fe, y el ejemplo que da deber ser imitado servilmente. Si es cantante o instrumentista, enseña a sus alumnos a tocar o cantar como él, a respirar, a pronunciar, a sostener el arco como él; les comunica algo de su propio estilo, los forma a su imagen, tan bien que, cuando se les escucha se puede decir sin vacilar: este es el alumno de tal profesor. Es lo que se llama formar escuela ... Cuando el maestro es realmente un gran artista, sabe dejar a cada uno lo que le es necesario para conseguir su individualidad, y se consagra especialmente a desarrollar sus cualidades innatas. (Levignac, 1950, pp. 365-366).

Desde luego, este modelo por imitación conlleva un permanente control por parte del profesor acerca de la evolución vocal del estudiante. El profesor observa la reproducción fidedigna que el estudiante elabora con base en el modelo expuesto; analiza la capacidad para sortear los inconvenientes, y valora constantemente el talento con el que debe contar el estudiante como materia prima para desenvolverse como artista del canto (Alessandroni, 2013a).

Con la llegada de las nuevas corrientes de pensamiento y de desarrollo pedagógico, el enfoque corporeizado (Johnson, 1987) aparece como un campo disruptivo de cara a los modelos imitativos. Si las premisas clásicas consideraban mente y cuerpo como entidades aisladas sin articulación alguna, esta nueva perspectiva aboga por una integración funcional entre cuerpo y mente. Es así como el cuerpo puede determinar el pensamiento, pero también la cognición interviene en la actividad sensorial. Sin duda, acceder a este modelo corporeizado, como contrapeso al modelo por imitación, implica un proceso subjetivo y personal adecuado y particularizado para cada estudiante. Tomar esta senda implica, como bien lo manifiesta Parussel (1999, p. 87) preguntarle al cuerpo qué quiere expresar; es decir, estar en disposición de trasladar movimientos y sensaciones internas hacia afuera. Para ello, el entrenamiento vocal recobra valor y nuevos significados (Rabine, 2002): como una instancia oportuna y necesaria para acceder a diversos modos de representación interior a través de los cuales el estudiante acceda a los distintos procesos cognitivos y corporales que suelen desarrollarse en el estudio del canto.

### **Metodología de trabajo colectivo**

Tradicionalmente, el proceso de enseñanza y aprendizaje del canto ha estado supeditado, de manera exclusiva, al encuentro profesor-estudiante.

Escasas son las oportunidades de construcción social que de manera alterna, dinámica y participativa propenden por la propiocepción corporal del cantante. Un encuentro en comunidad entre estudiantes de canto en formación permite, no solo, romper con el aislamiento y las posiciones competitivas a cambio de un encuentro colectivo para compartir conocimientos de manera intersubjetiva. A lo largo del proceso, estudiantes de canto popular y lírico construyen y comparten maneras singulares de corporalidad; internalizan algunos principios de acción en los cuales se practican, y comparten las distintas maneras de actuación que conllevan visiones del cuerpo que se recrean, apropian y resignifican en tiempo presente.

Las acciones dirigidas a fomentar el proceso creativo residen en la generación de experiencias formativas de carácter sensorial, imaginativo y lúdico. Colocar el énfasis en lo cinestésico —es decir, en el movimiento— exige prestar atención a las distintas posibilidades de acción del cuerpo. Esta posición implica, en consecuencia, hallar nuevas sensaciones mediante la autoobservación y autointerrogación hacia el conocimiento y evolución de este, y comprende hallar otros lugares; es decir, otras formas de conocimiento integral en cada uno de sus sistemas o partes que lo constituyen. Por todo ello, es menester afinar la consciencia interior a través de los sentidos cinestésico y propioceptivo para dar lugar a una actuación sin esfuerzo y con una expresión auténtica.

Con respecto al componente lúdico, existe una gran variedad de juegos provenientes de los hallazgos de los actores contemporáneos, los cuales son claramente aprovechados y trasladados al trabajo vocal y al cuerpo del cantante. En este caso, la finalidad del juego está dirigida al aprendizaje, puesto que, al tener una semejanza con las reglas de la realidad, permite encontrar soluciones a problemáticas del canto: la adquisición de estructuras mentales o formas de autorregulación.

La función imaginativa constituye un aspecto esencial en el planteamiento del trabajo colectivo de la corporalidad del cantante en tanto permite describir e incluso proyectar, en términos metafóricos, la sensorialidad desplegada por la representación gestual o icónica de determinado momento. Resulta relevante hallar aquellas imágenes que guarden relación con la producción de la voz y con el movimiento corporal. No es posible hacer refe-

rencia a las sensaciones sin recurrir a las imágenes metafóricas provenientes del cuerpo en sus diversas posibilidades. Estos recursos imaginativos, puestos de manera reflexiva, permiten describir las transformaciones alrededor del cuerpo y se constituyen en un medio a través del cual el cantante reflexiona sobre sí mismo y, en particular, la experiencia de vivir su propia corporeidad.

Las imágenes son el lenguaje del cuerpo. Suscitando sentimientos y emociones que a su vez provocan impulsos y acciones. Si las usamos con frecuencia para percibir nuestra voz reprogramaremos una conexión mente-cuerpo que saca a la imaginación de la cabeza y la coloca en el cuerpo. La imaginación encarnada es muy útil para un actor; es posible ejercitarla y desarrollarla al igual que cualquier músculo (Ocampo, 2013, p. 19).

El proceso conlleva una somatización gradual de los principios de actuación de acuerdo con el grado de adecuación y las capacidades de representación del cuerpo. En otras palabras, se pretende que el cuerpo haga parte de un *habitus*; es decir, siguiendo a Bourdieu (1967), un “sistema de esquemas interiorizados que permiten engendrar todos los pensamientos, las percepciones y las acciones características de una cultura” (p.152). El proceso de somatización implica apropiarse de determinadas prácticas de acuerdo con las situaciones y dinámicas del conjunto social en que se participa, lo que desemboca en una infinidad de situaciones según los principios de ese *habitus*.

### Acción metodológica

La experiencia del canto tan poco objetivable y tan difícil de definir en palabras se aprende desde la vivencia y de lo que puede realizar el cuerpo. Como todo hecho o actividad corporal, el canto es efímero y cambiante en cada momento. Dado dicho carácter, el cuerpo es diferente en cada representación y momento y no se presenta igual cuando determinada representación se repite. Tal como afirma Merleau Ponty (1945): mientras el cuerpo se materializa, este se enriquece alrededor de una amplia multiplicidad de significados.

Evidentemente, los alcances del cuerpo construido con base en la experiencia colectiva de aprendizaje van más allá de las acciones puramente visibles. Este hecho dificulta capturar y traducir en palabras cercanas la evidencia corporal construida. Para superar dicha circunstancia, se recurre a las narrativas que se desprenden del proceso, combi-

nando distintas visiones acerca de la propiocepción del cuerpo logrado e interrelacionando los distintos hechos y sucesos, aparentemente dispersos, dotándolos de un significado global.

Los resultados presentados con base en la fenomenología hermenéutica de Ricoeur (2001, p. 380) muestran las narrativas surgidas durante el proceso formativo. Por tratarse de un evento colectivo con efectos personales únicos y diferenciados dentro del conjunto poblacional de estudiantes, las fuentes primarias y representativas de la información aportada fueron tres alumnas: Paola, María Alejandra y Andrea. Las estudiantes, en su mayoría de canto popular y con una edad promedio de veinte años, han sido orientadas dentro de un programa formativo de cuatro semestres con una intensidad de dos horas semanales por los profesores del área de canto y teatro de la Escuela de Artes y Música. Por ser un evento único, singular e irrepetible, en el cual los alcances de las aplicaciones en función de la capacidad propioceptiva del cuerpo se dirigen a estudiantes concretos, por lo cual no es generalizable para todos los casos, el número de alumnos elegidos representa una ponderación alta de cara a la población que terminó su ciclo formativo. Un criterio de selección adicional, como muestreo no probabilístico, consistió en la elección al azar de aquellos estudiantes que mostraron disposición y asequibilidad para describir los procesos cognitivos y corporales que desarrollaron a lo largo del proceso formativo.

Para comprender el modo de propiocepción desarrollado, la tarea del investigador consistió en adentrarse comprensivamente en los procesos cognitivos y sensoriales de los estudiantes dentro del quehacer colectivo de aprendizaje. El investigador, a su vez, mantuvo un interés para dirigir la reflexión y el pensamiento como medio para registrar los cambios en las propiocepciones construidas. Para ello, se realizaron observaciones de clases y entrevistas sobre las percepciones. Al respecto, fueron nueve las preguntas enmarcadas dentro de un cuestionario semiestructurado: ¿de qué manera se ha establecido la relación entre tu voz y el cuerpo?, ¿cómo se ha establecido la relación entre la evolución de tu voz con los rasgos de tu personalidad?, ¿cómo ha evolucionado el conocimiento de sí mismo?, ¿cuál ha sido la importancia del movimiento en el desarrollo de la conciencia corporal?, ¿cuál es la relación del movimiento, la conciencia corporal y la voz?, ¿qué has aprendido a través de tu cuerpo?, ¿qué implica-

ciones tuvo para el desarrollo de la corporalidad el trabajo colectivo?, ¿qué hechos de tu intimidad han florecido y que no conocías?, y ¿qué pasa ahora entre el cuerpo y la voz?

Desde luego, la atención investigativa no se centró de manera específica en el canto en sí mismo, sino en las representaciones y modos como el cuerpo y la voz, como unidad corpórea, se integraron durante el proceso de aprendizaje a través de las experiencias propioceptivas que los estudiantes lograron desarrollar. El carácter multidimensional de la experiencia desarrollada demanda una atención en sendos aspectos o unidades analíticas consideradas como relevantes dentro del campo de la propiocepción. Por lo anterior, el análisis de las respuestas, a través del cruce de reflexiones diferenciadoras y significativas, permitió establecer las características más relevantes para las categorías de análisis que surgieron en el proceso de indagación y que se presentan a continuación:

**Conciencia corporal.** Trata del conocimiento que el estudiante logró de sí mismo y de los aspectos que lo llevaron a manejar y comprender tanto su corporalidad como su disposición para desenvolverse en medio de su proceso de aprendizaje.

**Memoria del cuerpo.** Una manera de avanzar en la conciencia del cuerpo que consiste en evaluar o considerar las sensaciones antiguas con respecto a las nuevas dentro del proceso formativo. Para ello, el estudiante cuenta las experiencias o hechos significativos que, como personas y cantantes, vivieron en sus vidas y la manera como lograron transformaciones significativas a través del desarrollo de su conciencia corporal.

**La metáfora corporeizada.** El paradigma de mente corporizada (Johnson, 1987) considera que la mente y el cuerpo están inexorablemente integrados y que guardan entre sí una relación de equilibrio funcional. La tarea consistió en reconocer aquellas instancias metafóricas que permitieron alcanzar determinados desarrollos del cuerpo y de la voz y sus implicaciones en la mentalidad del estudiante.

**Aprendizaje social.** El desarrollo de la propiocepción del cantante, al igual que toda actividad humana, es un aprendizaje social. En este caso el estudiante da cuenta de la manera como logró construir una unidad corpórea en relación con los demás compañeros.

**Conciencia del sentimiento de sí mismo.** El trabajo integrado de la voz y el cuerpo conlleva un



paulatino autoconocimiento y autoconciencia en términos de sensaciones, sentimientos, actitudes, componentes emocionales, entre otros, presentes en el desarrollo de las experiencias del cuerpo. Dentro de esta instancia formativa, el estudiante debe manifestar las diferentes formas en que su subjetividad se transformó en consonancia con el desarrollo de su conciencia corporal.

## Resultados

### Conciencia corporal

A partir del principio de actividad, el cuerpo del estudiante debe estar dispuesto para construir, incorporar y regular actitudes y percepciones en relación consigo mismo y demás componentes del contexto de aprendizaje. Según la Real Academia Española (2014), *disposición* significa “hallarse apto y listo para algún fin”; ello implica la posibilidad de llegar a ser parte de algo o de estar presente y acorde con los rasgos y características propias en una apertura hacia nuevas posibilidades de conocimiento. Al respecto, las disposiciones corporales que permitieron desencadenar la conciencia corporal del cantante remiten al movimiento, postura y actitudes a través de las cuales el estudiante tuvo la posibilidad de avanzar en el desarrollo de su conciencia corporal durante las experiencias de aprendizaje colectivo.

Las expresiones generadas en los estudiantes demuestran que, cuando se ha estado acostumbrado a un cuerpo estático, adoptar el movimiento como primera disposición desarrollada no solo permite que el cantante adquiera movilidad. El movimiento, además, posibilita, por una parte, una comprensión de la manera como se expresa y manifiesta la corporalidad y, por otro lado, le da razones de ser al cuerpo. Al respecto, María Alejandra, una de las entrevistadas, manifiesta:

*Mi instrumento principal no es mi voz, es, ante todo, mi cuerpo entero. Sé que mi voz no es diferente al cuerpo como una parte independiente. En el momento en que conecto mi mente con el cuerpo a través del movimiento comienzo a jugar con mi voz. Es el movimiento el que me hace sentir y reconocer que tengo un cuerpo.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

En Paola, otra de las participantes, el movimiento interior la ha acercado y compenetrado más con su cuerpo. La entrevistada expresa que ha logrado mantenerse y vivir en el cuerpo a través de

sus experiencias y emociones y ha aprendido, ante todo, a reconocerse en él. Ese pensarse corporalmente le confiere el sentido de ser cantante y persona en constante formación. Por su parte, Andrea comenta:

*En el momento de ser consciente de mis movimientos y de cómo se expresa mi cuerpo, se ve reflejado en mi voz. Cuando realizo un movimiento delicado o ligero mi voz va a salir mucho más ligera. Si sé manejar la fuerza, la energía, la velocidad, o cómo sube o baja mi cuerpo mi voz sale de otra manera.* (A. Villegas, comunicación personal, marzo 10, 2019).

Es evidente que la adopción consciente de posturas y alineaciones y el reconocimiento de las propiocepciones internas como segunda disposición desarrollada producen un cambio notable en la mentalidad del estudiante. Los cambios expresados y experimentados incluyen la activación permanente del cuerpo, la ausencia de cansancio por sensaciones de alivio y un cambio notable en el rendimiento general. De igual manera, son reiteradas las afirmaciones en cuanto al despertar del diálogo interno y a la percepción de los mínimos aspectos emocionales y físicos del ambiente. Estos mecanismos perceptivos, sin duda, se han visto favorecidos tanto por la consecución y apropiación de repertorios de movimientos como por el desarrollo del pensamiento del estudiante en función de sensaciones y de su sensibilidad, como partes constitutivas en la evolución de la conciencia corporal.

Acceder a una mayor significación del cuerpo implica hacer uso del poderoso contenido de reacciones que este posee y la creación de conceptos que la misma palabra no alcanza. No se trata solamente de la voz bien tratada, sino del trabajo corporal a través de conceptos inscritos en él. Conceptos como elongación, estiramiento, alineación, apoyo respiratorio, manejo del piso pélvico, entre otros les permitieron a los estudiantes hacer conciencia del cuerpo como una estructura hecha de partes que cuando están desajustadas o desalineadas, afectan su armonía funcional. Un cuerpo desarticulado intentará, por cualquier vía y de la manera menos esperada, una compensación que tarde o temprano producirá mayores desalineaciones.

Para acceder a las disposiciones de manera reflexiva, la autointerrogación y la autoobservación, como formas de escucha, se reconocen como los mecanismos cognitivos a través de los cuales es

posible explorar las sensaciones internas del cuerpo. Al respecto, María Alejandra comenta: *“ahora, cuando canto pienso a través del cuerpo, pensar en el cuerpo es sentirlo. A medida que progreso el cuerpo sabe cantar, y la conciencia la ocupo para dirigir la expresión”* (M. A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019). Comentarios como estos dan cuenta de la conciencia corporal desarrollada que, como producto de la modelación subjetiva por parte cada estudiante, les permite avanzar en su propio conocimiento para acceder a una adecuada representación personal en el escenario de su actuación vocal.

Desde luego, pensar en el movimiento no solo ha sido útil para dar razones de ser al cuerpo; también ha propiciado, entre otros aspectos, conocer la naturaleza de cada uno, introducir al cantante en espacios, tiempos e intenciones como base para posteriores representaciones y contribuir, de manera especial, a restituir aquello que aún no ha sido resuelto o está en conflicto, incluso aquello que no guarda relación con el aprendizaje del canto.

### Memoria del cuerpo

“Todo lo vivido se instala en el cuerpo” (Gallo, 2011, p. 35). En el cuerpo se halla inscrita la historia de cada persona como un devenir de acontecimientos que van dejando huella. No existe nada en lo que no esté implicado el cuerpo. Desde los razonamientos, los deseos y las más íntimas aspiraciones deben contarse con la presencia inequívoca de la corporalidad. Como es natural, cada estudiante cuenta con una historia de vida que ha dejado alguna huella en sus cuerpos; rastros de dolor en algunos casos y en otros, recuerdos de hechos significativos que marcaron un hito en sus vidas como personas y como cantantes. Evocar dichos acontecimientos se asumen como travesías, cuestionamientos internos, valores y desafíos que han permitido, dentro del contexto de la experiencia formativa, reducir ansiedades, aumentar la percepción y tomar conciencia del cuerpo.

Evidentemente, cuanto más intensas han sido las experiencias que los cantantes han vivido, más grande es la memoria depositada en sus cuerpos. Es en el cuerpo donde se constatan los bajos niveles de conexión entre este, la mente y las emociones, con prevalencia en los prejuicios y en las inseguridades. Al respecto, María Alejandra expresa: *“antes, no había conexión entre mi cuerpo, la mente y mi voz. Si no sé cómo es mi cuerpo la voz no sale”*. Este viaje

personal de introspección y de experiencia sensible como fuente de conocimiento entre las experiencias pasadas y el contexto actual ha sido una vía de cambio y ruptura transformadora a través del cual cobra validez la importancia de aprender del propio cuerpo. María Alejandra comenta: *“he aprendido a escuchar el cuerpo, no solo para cantar, sino para vivir con liviandad”*, y agrega: *“es preciso tomar conciencia en el sentir, ser consciente de que algo está sucediendo en mi cuerpo”* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Dichos cambios se han hecho posibles en el desarrollo de la atención y concentración de las propias sensaciones; para lo cual, ha sido fundamental escuchar atentamente las reacciones y acomodaciones internas cuando se hace referencia a las memorias del cuerpo. Los caminos para lograr esa escucha han sido diversos dependiendo del estudiante. A algunos les ha funcionado acciones como cerrar los ojos para prestar atención a las sensaciones internas —hecho que brinda confianza para la autocorrección y transformación del cuerpo sin la ayuda de la observación—; para otros, el movimiento ha constituido el eje articulador y desencadenador entre la mente y el cuerpo. Este movimiento provocado por la escucha interna permite reaccionar de forma natural ante cualquier exigencia corporal. La metáfora sugerida o evocada es otra estrategia empleada para conectar el pensamiento y la acción del cantante, en articulación con los mecanismos corporales involucrados. Finalmente, la relajación y la meditación llevada a cabo como una apertura del sentir interno y para percibir las diferentes partes del cuerpo han favorecido tanto la conexión entre las experiencias pasadas con las nuevas resignificaciones como la relación de unidad entre la cognición y el cuerpo.

Estas acciones y modos particulares de representación corporal del conjunto de estudiantes han conformado una experiencia de unidad del cuerpo en la cual, la voz es reconocida como una parte constitutiva no separada del mismo. Desde su vertiente emocional, estas exploraciones, como estrategia complementaria de aprendizaje y auto-descubrimiento, permitieron una toma de conciencia en cuanto a discernir y comprender cómo es el funcionamiento y la disposición natural del cuerpo en cada estudiante. En este sentido, María Alejandra expresa: *“he aprendido a través de mi cuerpo que hay una forma natural de estar; él me avisa, pero a*

veces uno no lo escucha. He aprendido a escuchar el cuerpo no solo para cantar sino para vivir mi vida” (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019). Andrea, por su parte, asegura: “el manejo de la voz a través del cuerpo me ha llevado a preguntarme de dónde provenían ciertos estados de ánimo y por qué me sentía de determinadas maneras” (A. Villegas, comunicación personal, marzo 10, 2019).

Todo lo anterior configura una realidad en la mentalidad del estudiante acerca del cuerpo que lo interpela interiormente y lo hace capaz de pensar corpóreamente. El estudiante comprende que su cuerpo está en constante modificación y que puede elegir dónde y cómo estar y, ante todo, qué tanto despliegue de energía puede imprimir en determinado momento de su actuación sonora.

### La metáfora corporeizada

Cuando se hace referencia a que el sentir y el pensar van de la mano o que el cuerpo es el que piensa y siente, el lenguaje que el estudiante emplea al respecto no suele ser literal, sino más bien simbólico y de carácter metafórico. Una señal del grado de evolución de la propiocepción del estudiante tiene que ver con la manera como construye sus propias representaciones internas. Dichas formas de elaboración personal dan cuenta de la corporalidad para pensar tanto las sensaciones globales como de determinadas partes del cuerpo. Por ello, “la activación sensorial del cantante es absolutamente esencial para el desarrollo de las funciones mentales, y, asimismo, las imágenes metafóricas son un estímulo que provoca sensaciones para aconsejar o advertir determinado manejo o adecuación vocal” (Roa Ordoñez, Barco Quintana, Belmonte Culman, Hernández Vásquez, y Hoyos Ordóñez, 2018, pp. 93-94).

Los estudiantes, de acuerdo con sus experiencias personales o por la guía de sus maestros, reconocen y plantean que han llevado a cabo cambios en sus propiocepciones corporales a través de diversos recursos metafóricos. Metáforas como ‘síntesis de lo viejo y lo nuevo’ representan un antes y un después como respuesta a la naturaleza de las transformaciones vividas. Otras metáforas cumplieron una función práctica para desencadenar determinadas acciones sensoriales, como el hecho de liberar tensiones en ciertas partes del cuerpo, a nivel del cuello y los hombros, entre otros. Algunas fueron importantes para recordar determinada información y conectar nuevos conceptos con las experiencias pre-

vias del estudiante y para esclarecer ciertos conceptos que suelen ser difíciles de explicar por la vía de la objetividad; tal es el caso de las relaciones de equilibrio entre el cuello, la espalda y los hombros dentro de un todo integrado para favorecer la movilidad y flexibilidad del cuerpo. En el estudio, sobresalieron aquellas metáforas que buscaron las sensaciones en torno a la energía adecuada que debe desplegarse en determinados momentos. No faltaron las metáforas que permitieron sensaciones de grandeza y amplitud corporal y que a su vez otorgaron seguridad en el momento de cantar.

Ahora bien, las metáforas que estuvieron dirigidas a la reacción del cuerpo antes que al despertar de la voz merecen una mención especial. El principio fundante de este tipo de metáforas consistió en hallar, a través de la autoexploración, las reacciones y sensaciones del cuerpo mucho antes que el trabajo vocal. Claro ejemplo de ello es el comentario de María Alejandra al respecto:

*Las metáforas cumplen su función en tiempos determinados. Sirven para ciertos momentos porque las situaciones son cambiantes e instantáneas. Las de antes ya no me sirven ahora, por lo tanto, debo buscar otras porque la mente se aburre. Cuando hay desconexión entre la voz y el cuerpo, por ejemplo, en horas de la mañana, recorro a imágenes, como caminar pesado para encontrar después mi voz.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Este conjunto de procesos metafóricos de activación motora y sensitiva son reconocidos como valiosos porque, así como generan transformaciones en la propiocepción del cuerpo, cambian notablemente los mecanismos auditivos del estudiante. Cuando se logran articular de manera funcional la escucha con las sensaciones a través de las imágenes metafóricas, el hecho vocal vive una transformación y adecuación significativa.

Gracias a las bitácoras elaboradas por algunos estudiantes, se tiene evidencia de las representaciones cinestésicas desarrolladas por ellos a través de la combinación de los sentidos. Estos registros permitieron encontrar analogías para la representación del cuerpo, el manejo pertinente de las sensaciones y, de manera particular, la expresión a la hora de cantar. Caso representativo de este hecho lo constituyen las reflexiones de María Alejandra:

*De acuerdo al (sic) carácter de la obra, me llegan a mi mente los colores y pienso en el ambiente en que*

*estoy. Si la canción es triste, los colores son grises y opacos; pero, si la voz es alegre aparecen los colores rojos. De acuerdo a (sic) esto, regulo y direcciono mi actuación. Cada color significa algo diferente; por eso es que no lo hago tan racionalmente sino en la forma en que me llega esa asociación con los colores.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Aunque las metáforas no producen efectos iguales directos o automáticos en todos los estudiantes, sino que tiene efectos concretos y diferenciados en cada uno de ellos, se reconoce su valía por ser un medio que permite acrecentar el autoconocimiento corporal. Más allá de los beneficios que resultan de la aplicación consciente para producir reflejos posturales en cuanto a estabilidad, alineación y balance; y aumento en la flexibilidad, en el tono muscular, en la regulación de la energía y en las disposiciones corporales a que haya lugar, ellas envían mensajes de solución. Este hecho, de una manera u otra, obliga al estudiante a aumentar y encaminar las representaciones mentales en cuanto al conocimiento del cuerpo, de tal forma que pueda anticipar y regular las acciones pertinentes para cada momento de actuación.

### Aprendizaje social

El hábito de observar a los otros y no reparar en uno mismo y en el propio cuerpo es un factor que dificulta el tránsito entre la mirada externa y la interna. Andrea asegura que *“al comienzo, algunos ejercicios fueron difíciles de realizar por la costumbre de observar otros cuerpos y no el propio. Todo porque nos cuesta aceptarnos como somos. Por la tendencia a compararnos con otros, nos olvidamos de nuestro cuerpo”* (A. Villegas, comunicación personal, marzo 10, 2019). Por su parte, María Alejandra asegura que: *“ello es porque uno no se quiere y valora lo suficiente. Eso de mirar al otro no es un “te reconozco”, sino un ¿qué tiene esa persona que no tengo yo?”* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

La imperiosa necesidad de romper con los prejuicios con relación a lo que los otros piensan y a los condicionamientos que surgen a partir de la opinión de los demás es una reiteración que hacen los estudiantes. No obstante, esa necesidad no desconoce la importancia de reconocer la existencia de los otros dentro del espacio formativo; ya que, de una manera u otra, ello implica una experiencia psicológica adicional que permite canalizar los

sentimientos y actitudes del cantante. Sin duda, la mirada y la valoración de los demás actúan, a la manera de un espejo, en la forma como el cantante se percibe, imagina y actúa con respecto al propio cuerpo. El sentido perceptivo del estudiante se va creando de manera progresiva y constante a través de la cercanía e intercambio corporal con otros. Esta circunstancia le permite constatar a cada uno cómo la conciencia corporal se ve fortalecida por las conciencias corporales de sus compañeros. Robustecer esa conciencia se torna valioso porque brinda confianza y seguridad, pero, ante todo, contribuye de manera significativa al crecimiento y transformación de cada participante dentro de la experiencia colectiva de aprendizaje.

A través del contacto y la sensibilización de la existencia del otro —que gracias a sus movimientos, actitudes, ritmo y posición es posible modificar la conciencia propia—, se resalta la pertinencia de la relación con el espacio y los objetos como una forma de situar al cantante en el aquí y en el ahora. Una vez lograda esa meta, se considera que el cuerpo llega a hacer parte de un espacio en el cual cada quién aporta armonía y creatividad en una multiplicidad de acontecimientos llenos de significación. Todo esto se materializa en el cuerpo, donde, además, se constata la manera como este está inexorablemente ligado al sentir, pensar, y cantar.

Dicho estadio de desarrollo de la corporalidad se caracteriza, además, por ser un hecho o fenómeno expresivo con alta carga simbólica que comienza en cada cuerpo que enriquece y fortalece la propiocepción de los demás. Cuando el estudiante lee y comprende otros cuerpos a través de su cuerpo, percibe que el encuentro consigo mismo, con los otros y con las cosas solo es factible por medio de la corporalidad. No se trata, sin embargo, de hacer sucedáneos con base en otros cuerpos; el cantante entiende que, a través de una permanente búsqueda, debe reconocer sus propios límites y valorar su subjetividad como bases para construir una corporalidad propia.

En la medida en que la conciencia corporal coincide o guarda cercanía con lo que se intenta representar y la manera como los demás observan, se tiene una clara señal de que las cosas van bien. En este sentido, María Alejandra comenta:

*Una vez me puse el reto de intentar mirar a todos a los ojos. Eso me hizo no bajar la mirada y casi de inmediato la postura mejoró mucho más y logré quitarme el miedo al qué dirán. Eso me ayudó y no*

*pasó nada. Fue maravilloso.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

No cabe duda de que esta es una manera de generar y construir empatía, la cual se desarrolla sobre la conciencia de sí mismo; porque en la medida en que el cantante está abierto a sus propios sentimientos y formas de pensar y expresar el canto en su cuerpo, más hábil se muestra para interpretar la obra y conectar con los demás.

Este cambio de actitud obedeció, además, a la manera como se logró acercar y conciliar el cuerpo sujeto con el cuerpo objeto. La perspectiva funcional e instrumental del cuerpo pensado en función de los demás y no para sí mismo cambia en el momento en que se establece conexión entre los estados corporales internos en toda la variedad de sensaciones y emociones y los estados externos de ser de los demás y del mundo. Por ello, hablar de propiocepción es hacer referencia a la subjetividad en una experiencia educable por sí misma que reivindica la actuación del cantante en su forma de relacionarse con la realidad que le rodea.

En síntesis, la perspectiva interior de cada entrevistado da cuenta de los cambios vividos en torno a la percepción desarrollada. Algunos de estos cambios tienen que ver con la ampliación o aumento de la sensibilidad perceptual de los otros y de sí mismo, a quien se le agudizan y sensibilizan aún más la mirada y la escucha que atienden rápidamente los distintos detalles del contexto. Asimismo, hay un florecimiento de la inteligencia perceptiva que sabe ahora cómo discernir y direccionar determinada actuación corporal en aspectos referidos a la energía desplegada en determinado momento, al manejo de la voz, al movimiento y desplazamiento conveniente y, por supuesto, a las modificaciones a que haya lugar.

Todo lo anterior conlleva a destacar la importancia del ambiente formativo creado como un espacio socialmente abierto que favorezca el intercambio subjetivo y experiencial en que se comparten emociones similares. Es evidente el valor de este escenario como un lugar donde es posible desarrollar la propiocepción a través de conceptos corporeizados. Es decir, un espacio de construcción experiencial en que la “propia corporalidad, del otro y de las cosas está atravesada por aspectos subjetivos como actitudes, motivaciones, circunstancias, lazos afectivos, sentimientos y emociones” (Gallo, 2009, p. 234). Llegado ese momento, el cuerpo que canta adquiere

una nueva significación en cuanto a la posibilidad de expresar o simbolizar una experiencia personal.

### Conciencia del sentimiento de sí mismo

Las referencias al autoconocimiento dan cuenta de la manera como el estudiante se descubre, hace y ocupa de sí mismo, y cómo se piensa con y en el cuerpo. Las narrativas corporales hablan de aspectos personales antes desconocidos para cada estudiante que les ha permitido adentrarse a sus propias intimidades, encontrar cosas nuevas y, ante todo, entenderse a sí mismos. Las reflexiones de los estudiantes, de igual manera, remiten a las singularidades de las experiencias subjetivas en las cuales los cantantes encuentran la oportunidad de transformarse desde la propia corporalidad y vencer el miedo a través del juego. En este sentido, María Alejandra asegura:

*Durante estas clases aprendí a comunicarme conmigo misma. He aprendido a reconocer mis miedos. Tenía miedo de fallar con relación a todo. Miedo a decepcionar a todos, en especial, a mí misma. Me preguntaba: ¿Seré suficiente y capaz? Ahora, no tengo miedo de fallar o equivocarme, eso no importa, pienso en jugar. Veo el presente con mayor disfrute. Todo porque el cuerpo me ayudó a saber quién soy en medio de mis desavenencias y dificultades personales.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Resulta revelador cómo ciertas alteraciones de la conciencia corporal provienen de una historia de desajustes emocionales. Algunos déficits de autoestima del cantante vienen de eventos traumáticos que ineludiblemente conllevan dificultades para representar con su cuerpo determinado contenido expresivo. Esas barreras, de una manera u otra, comportaban sentimientos de duda y vacío que, en últimas, no permitían regular los estados internos y la actuación vocal de manera acertada.

Asimismo, como consecuencia de las transformaciones en su intimidad, en particular, en el modo de ser de cada uno de ellos, los participantes reconocen los conflictos y desafíos que han tenido que pasar para poder construir su identidad como cantantes. Viviendo en el mundo de hoy, el reconocerse a sí mismo significa enfrentarse a contradicciones que acarrearán colocar en tela de juicio su presencia en función de reproducir un modelo de vida alineado a los mandatos sociales. Este dilema hace que la perspectiva como cantantes no esté desprendida de la personalidad, de la esencia de

ser hombre o mujer, ni del sentimiento de tener un cuerpo con unas características propias. Por ejemplo, de acuerdo con Paola, “*el cuerpo es un obstáculo cuando tienes en tu cerebro la condición de mujer*” (P. Ortiz, comunicación personal, marzo 21, 2019). A las mujeres, en particular, se les exige un cuerpo más para los demás que para ellas mismas; deben hacer lo que se espera en beneficio de otros y no de ellas habitando un cuerpo.

Otras causas que no permitían acercarse de manera diferente el cuerpo y la mente residen en las explicaciones técnicas sobre el tratamiento conjunto del cuerpo y de la voz desprovistas de entendimiento de tipo sensorial. Se trata de prácticas corporales de concepción mecanicista, funcional e instrumental basadas en los recursos técnicos para el desarrollo vocal. Asimismo, el proceso que en ocasiones se lleva a cabo en la formación vocal alude a las prácticas solipsistas, las cuales suelen conceder mayor valor al individualismo artístico que al aprendizaje colectivo como una alternativa innovadora de enseñanza.

Paulatinamente tanto las afectaciones como las experiencias del cantante se van transformando en la medida en que este logra sincronizar componentes emocionales con la experiencia perceptual del cuerpo —hecho que conlleva un cambio en su actitud—. Al respecto, Andrea comenta: “*aprendí a comprender a los otros llegando a armonizar mi ser con los otros y con el mundo de las cosas, dando y recibiendo*” (A. Villegas, comunicación personal, marzo 10, 2018). Mientras que María Alejandra asegura:

*Con la cuestión del cuerpo he aprendido a manejar mis emociones para que no se desborden, sabiéndolas controlar. Claro que no se trata de controlar las emociones porque sí, se trata, más bien, de saberlas direccionar para encaminarlas de otra manera.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Queda claro que en la medida en que el cantante logra aliviar, conciliar, superar e, incluso, aprovechar sus experiencias, condicionamientos sociales y falencias internas a través de la activación y direccionamiento de su propiocepción corporal como campo sensible de conocimiento y aprendizaje no solo produce una sensación de relajación, sino que la percepción cambia de manera significativa. Si para Paola el canto ha sido una medicina frente a su historia, para María Alejandra ha sido una forma para vivir el presente. Así lo manifiesta cuando dice:

*He sentido más calma viviendo el presente. Pienso más en mí en términos de lo que quiero y de lo que me hace sentir cómoda. Un hecho, por ejemplo, que no conocía, es que soy muy calmada, porque he venido liberando, soltando y manejando mejor mis emociones. Los momentos tristes me han servido para evocarlos cuando canto. Me apresuro a pensar en lo que siento; no lo pienso analíticamente sino como lo siento.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

Como consecuencia del desarrollo perceptivo, es evidente el grado de confianza, seguridad y de crecimiento interno adquirido por los participantes. Este desarrollo ha desencadenado, a su vez, en un aumento en la sensibilidad del estudiante.

*Mi afectividad cambió, mi forma de vestir cambió, mi forma de verme cambió, ahora me amo, antes no me quería y esto afectaba mis relaciones. Porque me quiero ver mejor y porque soy importante para mí, gracias al trabajo del cuerpo.* (M.A. Martín, comunicación personal, febrero 20, 2019).

La reflexión de María Alejandra demuestra que existe un proceso sincrónico entre cada una de las evoluciones de la propiocepción del cuerpo y la experiencia psíquica que no solo otorga confianza en sí misma, sino que también favorece la cercanía con los demás y su relación con el escenario.

Por todo lo anterior, la disposición, las memorias corporales y demás recursos para conectar el mundo interior del estudiante con la intimidad del público recobran valor. Tal conexión suele considerarse como una zona de intercambio subjetivo en el cual se hace público algo que es privado. Lograr esa correspondencia es razón suficiente para considerar el canto como una vía de reencuentro y de construcción del estudiante desde sí mismo en tanto cuerpo sujeto que explora sus propios límites subjetivos y que bordea aspectos desconocidos de sí mismo.

## Conclusiones

El proceso implementado evidencia un tránsito de la vivencia del cuerpo entre su concepción como instrumento y medio de expresión. Desde el punto de vista formativo, cada vivencia implica modos diferenciados y complementarios para entender, vivir, sentir y hacer cuerpo la experiencia de cantar.

Hacer referencia al cuerpo como instrumento es compatible con la idea de un objeto que se debe manipular con una finalidad determinada. Es ape-

nas obvio que el fin último de esta concepción es el control a través de diversas técnicas. En este sentido, el desarrollo perceptivo del cuerpo está supeditado a acoger y asumir los principios y reglas de actuación vocal con la finalidad primordial de servir de plataforma al desarrollo de la voz. Este carácter instrumental hace alusión a cualquier práctica involucrada con la administración de la respiración, exploración de resonadores, tiempos y cuidados, entre otros. Sin duda, para llegar a este nivel de conciencia propioceptiva, esta práctica es necesaria como una manera de percibir los órganos fonoarticulatorios durante el proceso técnico de desarrollo de la voz de una manera más eficaz.

No obstante, estos primeros planos de evolución de la propiocepción dan lugar a la concepción del cuerpo como un medio de expresión a través del cual, el cantante manifiesta su sentir controlando un objeto que es su cuerpo. Si como medio debe entenderse aquella instancia mediante la cual es posible llevar a cabo determinada acción, el cuerpo emerge, entonces, como un medio que permite materializar un sentimiento. En este plano, la técnica ya no es vista como un fin en sí misma, como tampoco el cuerpo es formado como un producto; este es percibido, ante todo, como un medio para la expresión. Para ello, se hace necesaria la presencia de una técnica vocal plenamente desarrollada que haga posible el desenvolvimiento natural del cuerpo; porque en la medida en que dicha técnica esté incorporada, no es necesario pensar en ella y, de esta manera, se puede dar paso a lo que se quiere decir con el cuerpo.

Desde el punto de vista formativo, una pedagogía de la propiocepción corporal del cantante sitúa la reflexión en un contexto que va más allá de la instrucción del cuerpo. Esta pedagogía conlleva una educación de la subjetividad misma que resalta la vivencia, la percepción y la conciencia de sí mismo como una vía para ayudar al estudiante a hacerse artista del canto. No hay nada en la expresión del canto que no se cristalice en y a través del cuerpo. Lo corporal es el lugar donde se es como cuerpo sensible y animado que toma como punto de partida el yo interior.

Contrario a los postulados cartesianos que otorgan razones objetivas a la presencia del cuerpo, una pedagogía de la subjetividad corporal hace referencia de este en primera persona. Desde el punto de vista de la formación musical, la experiencia

desarrollada da cuenta de la importancia del rol del maestro y del estudiante a través de una enseñanza vitalmente cercana en la que se valoren las experiencias subjetivas como momentos de aprendizaje valioso. Holguín y Martínez (2017) denominan esta dimensión como “una ontología de estar junto con el otro” (p. 14); es decir, todas aquellas interacciones entre los diferentes protagonistas del acto educativo que otorgan sentido a las vivencias subjetivas del estudiante en sus dimensiones emocionales, mente-cuerpo y su entorno sociocultural. Sin duda, es una educación de lo corpóreo que, como aseguran Castañeda y Gómez (2011) “permite saber del cuerpo y de quien lo habita” (p. 72).

Lo desarrollado a lo largo de esta experiencia formativa evidencia la manera como el cuerpo, en su dimensión vocal, es capaz de expresar estados internos. El canto como expresión simbólica del cuerpo da lugar a distintas formas de expresión de la subjetividad del artista. Por ello, se hace necesario una “pedagogía de la subjetividad corporal” (Planella 2006, p. 181) orientada a traspasar la frontera del cuerpo tenido y adiestrado técnicamente para acceder a un cuerpo ligado tanto al pensamiento y el sentimiento como a la reflexión y lo estético en un territorio de significaciones.

El giro corporal en la pedagogía y la psicología de la música, (sic) implica superar la idea del cuerpo como instrumento, para ubicarlo como una pieza clave en los procesos psicológicos que nos permitan comprender el mundo y replantear las categorías musicológicas que incluyan otros aspectos de la experiencia musical (lo dinámico, lo emocional, lo intersubjetivo que han sido negadas por la musicología hegemónica. (Shifres, 2015, p. 54).

Se trata, en últimas, de dar razones sensibles al cuerpo para que el estudiante sea un artista que evidencie con su voz su mundo interior; es decir, que logre hacer-se en la tarea continua de conocerse porque su cuerpo tiene la fuerza y el potencial para simbolizar y la disposición para expresarse.

## Referencias

- Alessandroni, N. (2013a). El paradigma del diagnóstico en la Pedagogía Vocal Contemporánea: orígenes y aplicaciones. En *VI Jornadas de investigación en Disciplina Artísticas y Projectuales*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata.
- Alessandroni, N. (2013b). Pedagogía vocal comparada: que sabemos y que no. *Arte e investigación*, 9, 7-15.
- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. Gaceta.

- Bourdieu, P. (1967). "Postfacio". En E. Panofsky (Ed.), *Architecture gothique et pensée scholastique* (pp. 133-167). De Minuit.
- Castañeda, G., y Gómez, S. (2011). Hacia una perspectiva hermenéutica crítica de la Educación Corporal: Foucault y el cuidado de sí. En C. García (Ed.), *Hermenéutica de la Educación Corporal*. Funámbulos Editores. [http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/libros\\_expo2011/hermeneutica\\_educacion\\_corporal.pdf](http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/libros_expo2011/hermeneutica_educacion_corporal.pdf)
- Csordas, M. (2010). Modos somáticos de atención. En *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (pp. 83-104). Biblos. [http://www.academia.edu/15289066/Somatic\\_Modes\\_of\\_Attention\\_Spanish\\_](http://www.academia.edu/15289066/Somatic_Modes_of_Attention_Spanish_)
- Foucault, M. (1994). *La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad*. Gallimard.
- Gainza, V. (2002). *Pedagogía musical. Dos décadas de pensamiento y acción educativa*. Lumen.
- Gallo, L. (2009). El cuerpo en la educación da qué pensar: perspectivas hacia una educación corporal. *Estudios Pedagógicos* 35(2), 231-242. <http://doi.org/10.4067/S0718-07052009000200013>
- Gallo, L. (2011). Lo que nos da a pensar Schiller para la Educación Corporal. En C. García (Ed.), *Hermenéutica de la Educación Corporal*. Funámbulos Editores. [http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/libros\\_expo2011/hermeneutica\\_educacion\\_corporal.pdf](http://viref.udea.edu.co/contenido/publicaciones/libros_expo2011/hermeneutica_educacion_corporal.pdf)
- Gibson, J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Houghton-Mifflin. <https://doi.org/10.1002/bs.3830260313>
- Gómez, J., y Sastre, A. (2008) En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales. *Hallazgos*, 9, 119-131. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170007>
- Grotowski, J. (1993). Dalla compagnia teatrale a L'arte como veicolo. En T. Richards (Ed.), *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche* (pp. 123-141). Ubilibri.
- Grotowski, J. (2000). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Hanna, T. (1994). *Somática. Recuperar el control de la mente sobre el movimiento, la flexibilidad y la salud*. Ed. Yug
- Holguín, P., y Martínez, I. (2017). La didáctica musical entre la primera y la tercera persona: hacia una perspectiva de segunda persona en la formación de músicos profesionales. *Pensamiento, palabra y obra*, 18, 6-15. <https://doi.org/10.17227/ppo.num18-6279>
- Idiáquez, C. (2011). *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena* [Tesis de maestría]. Universidad de Chile. <https://studylib.es/doc/7369783/%E2%80%99Cproximaci%C3%B3n-psicoanal%C3%ADtica-al-cuerpo-del-actor-en-escena%E2%80%99D>
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind. The bodily bases of meaning, imagination and reason*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226177847.001.0001>
- Laverde, A. (2013). *Aportes para la formación corpo-vocal del educador escénico desde la pedagogía musical* [Tesis de grado]. Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1297>
- Magri, M. G. (2013). Resuena el cuerpo: hacia una etnografía con cantantes de música popular en la Plata. *Question: Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(40), 112-126. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question>
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. Editorial Planeta -De Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción, siete conferencias*. Fondo de Cultura Económica. <https://archive.org/details/MerleauPontyMaurice.ElMundoDeLaPercepcion.SieteConferencias>.
- Morales, P., y Quintero, A. (2012). *Investigación en Artes. Una caracterización general a partir del análisis de creaciones de Eugenio Barba y el Odin Teatret*. Unitec. Colección Investigativa Universitaria.
- Nietzsche, F. (1999). *Así habló Zaratustra*. Ediciones Universales.
- Ocampo, A. (2013). *La libertad de la voz natural, método linklater*. Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial: Universidad Autónoma de México.
- Rabine, E. (2002) *Educación funcional de la voz. Método Rabine*. Centro de Trabajo Vocal.
- Parussel, R (1999). *Querido Maestro Querido Alumno. La educación funcional del cantante. El método Rabine*. Ediciones GCC.
- Planella, J. (2006). *Cuerpo, cultura y educación*. Desclée De Brouwer.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Lengua Española* (23ª edición). <https://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014>
- Peñalba, A. (2008). *El cuerpo en la interpretación musical. Un modelo teórico basado en las propiocepciones en la interpretación de instrumentos acústicos, hiperinstrumentos e instrumentos alternativos* (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/55>



- Ricoeur, P. (2001). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica*, II Trad. Corona, P. Fondo de Cultura Económica. <https://elfondoenlinea.com/Detalle.aspx?ctit=004230R>
- Roa Ordoñez, H., Barco Quintana, U., Belmonte Culman, G. L., Hernández Vásquez, S., y Hoyos Ordóñez, C. (2018). *Sensaciones, imágenes y metáforas en la enseñanza del canto*. Fondo de Publicaciones Universidad Sergio Arboleda, Escuela de Artes y Música. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11232/1186>
- Shifres, F. (2015). El pensamiento musical en el cuerpo. *Epistemos. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3(1), 45-56. <https://doi.org/10.21932/epistemos.3.2938.1>

