

LA MÚSICA Y LA CORPORALIDAD: UN RECORRIDO HACIA LA CONSCIENCIA CORPORAL EN EL HACER MUSICAL

Anika Bermeo
Nicolás Fernández Arana
Constanza Salamanca
Julieta Sigismondi
Antonella Sarteschi
María Julia Alba

Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata

Resumen

El presente trabajo pretende mostrar que existen diferentes tipos de relaciones entre cuerpo y música, que variarán dependiendo del tipo de formación que se haya transitado, del instrumento elegido, del repertorio y de la conciencia corporal. A su vez estos aspectos se analizarán teniendo en cuenta la clase social de las y los músicos valiéndonos de los conceptos abordados por García Canclini tomados de Pierre Bourdieu.

Palabras clave: Conciencia corporal - Aprendizaje - Performance - Canto - Guitarra

Introducción

Como músicos/as, en nuestro rol de artistas y docentes, entendemos que no siempre somos conscientes del uso que hacemos de nuestro cuerpo, y de cómo eso afecta nuestras diversas prácticas. Nos vemos en la necesidad de repensar nuestra corporalidad e integrarla en nuestro hacer musical. Sostenemos así que, a lo largo de la constitución del músico/a como sujeto musical, se gesta una relación entre el cuerpo y la musicalidad, que puede darse de manera inconsciente, consciente y puede ir transformándose en el tiempo.

El objetivo de este trabajo será mostrar que existen diferentes tipos de relación entre cuerpo y música, que variarán dependiendo del tipo de formación que se haya transitado, del instrumento elegido, del repertorio y de la conciencia corporal. A su vez estos aspectos están determinados por la clase social de los/las músicos/ as.

Sabemos que existen técnicas instrumentales legitimadas culturalmente, que proponen relaciones entre el cuerpo y la música que se constituyen como Habitus, aunque no siempre propongan una concienciación corporal.

Entendemos Habitus como un conjunto de esquemas generativos que estructuran los comportamientos de las personas. Se lo puede definir como “estructuras estructurantes estructuradas”, ya que han sido socialmente conformadas a lo largo de la historia de cada persona; suponen la incorporación de la estructura social, del campo concreto de relaciones sociales en el que el sujeto se ha conformado como tal. Pero no es sólo lo social incorporado, sino que habría que precisar que es lo social hecho cuerpo, y en éste sentido son estructurantes porque producen los pensamientos, percepciones y acciones de la gente. Dicha función estructuradora se sostiene sobre los procesos de diferenciación en cuanto a las condiciones y necesidades de cada clase. Entonces, podemos decir que el habitus varía según la clase. Canclini, explica que “(...) Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de habitus el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas (...)” (García Canclini N., 1990, pág. 34).

El Habitus se internaliza a través del cuerpo, mediante un proceso de familiarización práctica, cuya construcción no se da de manera completamente inconsciente ni completamente consciente. En la facultad, en la calle, en cada contexto el cuerpo responde a un corpus de habitus que lo caracterizan y estructuran.

Nos parece importante rescatar otro concepto de Bourdieu, el de capital cultural, que delimita las formas de conocimiento, educación y habilidades que portan ventajas que tiene una persona y que le dan un status particular dentro de la sociedad. Es un instrumento de poder al nivel del individuo bajo la forma de un conjunto de cualificaciones intelectuales producidas por el medio familiar y el sistema escolar. Es un capital porque se puede acumular en el tiempo, y también es, en cierta medida, una condición de la reproducción social por la trasmisión y la asimilación de éste capital en cada generación. A su vez Bourdieu diferencia tres categorías dentro de capital cultural: capital cultural incorporado: se trata de todo el conocimiento que una persona adquiera, tanto de forma inconsciente como consciente, mediante los procesos de socialización y tradición. Este tipo de capital no se puede intercambiar, según Bourdieu, se adquiere poco a poco, cuando la persona lo va incorporando a su habitus. Capital cultural objetivado: tiene que ver con las propiedades de una persona que pueden ser intercambiadas por un beneficio económico, además de poseer un significado que le otorga estatus. Este tipo de capital simboliza el conocimiento de una persona sobre la sociedad en la que se encuentra y sus formas de expresión más

importantes. Capital cultural institucionalizado: está relacionado con el reconocimiento formal de las instituciones políticas del capital cultural de una persona. Esto puede hacerse mediante títulos obtenidos en estudios formales, un trabajo que otorgue buena posición social, o mediante la pertenencia a algún club o asociación social. Dice Canclini: “(...) *¿Qué es lo que define a las artesanías: ser producidas por indígenas o campesinos, su elaboración manual y anónima, el carácter rudimentario o la iconografía tradicional? La dificultad de establecer su identidad y sus límites agrava en los últimos años porque los productos juzgados artesanales se modifican al relacionarse con el mercado capitalista, el turismo, la “industria cultural”, con formas “modernas” de arte, comunicación y recreación. Pero no se trata simplemente de cambios en el sentido y la función de las artesanías; este problema es parte de una crisis de identidad generalizada en las sociedades actuales (...)*”. (García Canclini, N., 1982, pag. 74)

Si lleváramos esta cita de Canclini a la música entendida como un capital cultural, podríamos decir que: ya no es un parámetro excluyente de separación de clases, porque las clases populares están recurriendo y accediendo a productos de las clases elitistas y viceversa. Por ej: la incorporación de instrumentos de la orquesta en una puesta de rock sinfónico (ya hoy considerado género en sí mismo), y todas las bandas del creciente estilo llamado “cumbia pop” que llevó un capital cultural de la baja sociedad a las fiestas de las elites. Excelentes intérpretes del folklore nacional donde aplican todo el capital obtenido en su formación legitimada por la universidad, y la incorporación de inversionistas, sponsors y productores, que permiten a bandas de poco presupuesto acceder a grande producciones.

La relación entre cuerpo y músicos/as

Para abordar el siguiente análisis partimos de nuestra propia experiencia para luego relacionarla con la de los entrevistados. Para ello, decidimos establecer tres ejes que nos ayuden a organizarlo. Estos son: a) la formación de cada entrevistado/a, b) su tránsito en la performance en vinculación con el cuerpo, c) su práctica docente en relación con la educación corporal. Ya que creemos que existe una corporeidad específica en cada instrumentista, decidimos analizar por separado las experiencias de guitarristas y cantantes.

Nuestra experiencia

Dentro del aprendizaje de la guitarra académica hemos experimentado la docilidad del cuerpo tendiendo a la inmovilidad del mismo. Creemos que esto responde a una concepción decimonónica en la que el cuerpo aparece como mero medio en favor de

la autonomización de la música. De esta manera, se constituye una estética musical con gran peso hegemónico dentro de la historiografía musical, que perdura dentro de las instituciones académicas; comúnmente denominado dentro del campo pedagógico como “Modelo Conservatorio”. En este sentido, creemos que hay una relación estrecha entre la técnica entendida como -un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos que tiene como objetivo obtener un resultado determinado y efectivo-, y el repertorio abordado. Entendemos que la técnica instrumental proviene de un contexto histórico particular y surge de las exigencias del entorno socializador en la que la obra actúa como agente legitimador (pudiendo esta técnica responder a su vez otros repertorios/estilos). Como se mencionó anteriormente, el disciplinamiento del cuerpo en la performance musical académica, tiende a la supremacía de la técnica y responde en cierto punto a un *control* corporal que proviene del -rito de concierto- donde se hace eje en la inmovilidad-silencios de los sujetos participantes privilegiando el ámbito sonoro en detrimento de la corporeidad escénica. De esta manera podemos hablar de la conformación de un habitus del músico/a académico que tiende a replicar estas corporeidades en otros ámbitos volviéndose una práctica anacrónica.

En el caso de la formación del canto, por lo que conocemos y hemos transitado, vemos que siempre hay, en mayor o menor medida, un uso consciente de la corporalidad, ya que el instrumento es el cuerpo. Las técnicas más tradicionales, como el Bel Canto por ejemplo, se basan en un extenso entrenamiento de la respiración y la fonación, que no podría darse sin la consciencia corporal. Los entrenamientos tan exigentes, suelen estar relacionados con repertorios clásicos o líricos. Sin embargo, parte de esas técnicas son tomadas también por otro tipo de procesos educativos, aunque no son aplicadas de una forma tan estricta, y permiten una mayor flexibilización del cuerpo y de las técnicas mismas, en pos de la corporalidad de cada cuerpo, de los estilos o decisiones estilísticas.

Por consiguiente, creemos pertinente hablar de la multiplicidad de las técnicas en relación a la ejecución instrumental y vocal, donde se ven implicadas las características físicas corpóreas, las inquietudes interpretativas y el repertorio interpretado. Estas características confluyen y se visualizan en la instancia performática.

En este sentido consideramos importante aclarar que la postura que sostenemos sobre la música es más bien experiencialista, contraria a la concepción decimonónica objetivista donde se corre el eje del hacer musical al resultado sonoro en sí mismo. Entendemos que la música conforma una experiencia que es multimodal, donde se ponen en juego acciones vinculadas a la escucha, la interpretación y el compartir con el/la otro/a en un determinado contexto. “(...) *En la perspectiva experiencialista de la*

cognición musical, por el contrario, se transfiere el eje desde el estudio de la música como análisis al de la música como práctica de significado en cuanto acto social, corporeizado, multimodal e intersubjetivo (...)” (Martínez, Isabel Cecilia; (2014); pág. 72.)

Guitarra

A continuación se mostrarán las declaraciones más relevantes de los entrevistados, quienes fueron seleccionados valorativamente por ser representativos de diferentes apropiaciones culturales. Extrayendo la noción de ‘campo’ de Bourdieu, diremos que si bien ambos son docentes/músicos de la Facultad de Bellas Artes (U.N.L.P), uno se desenvuelve en el ámbito de la Música Popular y otro dentro de la Música Académica. No obstante, dicha categorización es susceptible a críticas, tema que excede al de este trabajo; aquí se la va a utilizar (no sin reparos) para delimitar un hábito, un repertorio y una impronta técnica que ambos espacios/campos poseen como capital cultural.

Eje a) La formación:

Acerca del aprendizaje en la ejecución/interpretación de un instrumento musical.

El primer entrevistado, proveniente del campo de la música popular, comenzó sus estudios de manera autodidacta, tanto en el canto como en la guitarra, a la edad de 10/11 años, abordando mayoritariamente el repertorio folclórico. Esto resultó así, ya que en el pueblo del cual proviene no había profesores de dichos instrumentos. En la adolescencia, comenzó a tomar clases particulares de canto, lo que significaba un esfuerzo ya que tenía que viajar a Tandil para poder concretar esas clases. En el año 2013, comenzó a estudiar en la ciudad de La Plata la carrera de Música Popular en la Facultad de Bellas Artes (UNLP), y paralelamente con profesores particulares. Actualmente, el entrevistado sigue estudiando de manera autodidacta con herramientas como el uso de internet, y a su vez cursa algunas materias en la facultad. Al mismo tiempo, por su trabajo como músico, realiza muchos viajes al interior del país, encontrándose y compartiendo con otros músicos donde realiza intercambios musicales, pudiendo aprender las músicas de las distintas regiones.

El segundo entrevistado, se desenvuelve como docente en la materia troncal de la carrera de Música en orientación Guitarra (F.B.A-U.N.L.P). Para sorpresa nuestra, la enseñanza inicial se produjo con una maestra particular que tenía una peña de Danzas Folclóricas. Por lo que sus primeros pasos en la educación guitarrística consistió en aprender a rasguear y cantar repertorio folclórico (zamba, chacareras, gatos, entre otros). De ahí que una vez decidido encarar el estudio universitario en la

ciudad de La Plata, el entrevistado comenta que tomó clases particulares para prepararse en el repertorio solista requerido en la facultad. De esta manera, vemos que los supuestos de un temprano aprendizaje académico como requisito indispensable para el buen desarrollo universitario no siempre se comprueba en la práctica. En cuanto a la educación de la técnica él comenta: *“De grande a medida que fui necesitando cosas las fui buscando. Técnicamente cuando fui necesitando tener más solvencia en algunos aspectos, ahí fui a empezar a empaparme de los métodos. Sobre todo Carlevaro y los métodos Clásicos”* (Entrevista anónima). Por consiguiente, uno de los análisis es que su Capital Cultural en relación a la técnica académica viene a ser una búsqueda personal y no una imposición a priori. A su vez, muestra la necesidad de enriquecerse de un método para poder desenvolverse en un nuevo campo de legitimación como es el académico. En relación con la conciencia de su cuerpo y la música él es muy ilustrativo cuando responde a la siguiente pregunta: ¿Crees que a lo largo de tu proceso formativo estableciste algún tipo de relación con el cuerpo?: *“Sí, tal vez de una manera extraña. En la facultad teníamos Senso-perceptiva y Expresión Corporal, en el momento no las entendí bien, te soy sincero. Pero por alguna razón en los últimos años de la carrera me di cuenta que necesitaba pensar el cuerpo como un todo y empecé a hacer yoga. Buscar respuestas por otro lado, pensar el mecanismo como un todo; que no era solo mover los dedos si no que tenía que pensar todo, desde la respiración, el cuerpo, la estabilidad. Empecé a explorar toda esa cuestión, para bajar la tensión y potenciar toda la energía al momento de tocar. Siempre fue posterior nunca me callo la ficha antes”*. (E.A.)

Como se muestra en la cita, la conciencia en la importancia del cuerpo como canal vital de la expresión musical está presente dentro de un estadio posterior al del desarrollo pedagógico. Y esto puede tener dos interpretaciones no excluyentes; en primer lugar esto podría evidenciar una ausencia en el modelo pedagógico académico de la relevancia de la conjunción de la técnica y el cuerpo. Y en segundo lugar, su experiencia nos puede manifestar la dificultad, o mejor dicho, la longevidad en la que la conciencia corporal se internaliza a la conciencia senso-perceptiva del sujeto.

Desde un acercamiento reflexivo en la relación cuerpo-instrumento-música.

Al indagar sobre la vinculación que tuvo el primer entrevistado en su proceso formativo con el cuerpo, nos contestó: *“Al comenzar a estudiar de una forma autodidacta, mi técnica era espantosa, y con profesores fui educando y corrigiéndola.”*(E. A.)

A su vez, nos compartió la experiencia que tuvo hace algunos años relativa a una sobrecarga muscular que padeció en ambos brazos por lo que debió dejar de tocar la guitarra por 3 meses. A partir de ese momento comenzó un trabajo de concientización

corporal y técnico en el instrumento. Con distintos profesores particulares profundizó en la postura, con el fin fundamental de quitar las tensiones provocadas por mala administración de la fuerza en los brazos.

Mientras que el segundo entrevistado manifiesta su constante búsqueda en una técnica, que por un lado lo haga más eficiente y por otro, más saludable. Siendo consciente de que cualquier postura, posición o técnica llevada en el tiempo, siempre es dañina para el cuerpo. Comenta que probó la utilización de banquitos y soportes de todo tipo; expresando una preocupación por lograr la estabilidad del instrumento, anhelando un mejor desempeño y comodidad en la ejecución del mismo. En relación a los fines que persiguen estas búsquedas él comenta que es *“una cuestión de salud, buscar que esa postura sea lo menos agresiva al cuerpo. Más allá del rendimiento, del resultado musical esto uno piensa que lo quiere hacer durante mucho tiempo y si al cuerpo lo vas dañando no lo puedes hacer, así que es importante cuidar la salud.”* (E.A.)

De esta manera, sus reflexiones dejan en claro que aquí su principal preocupación en relación a la técnica esta corrida del eje principal del discurso presente en las instituciones académicas: que es el resultado musical legitimado. En definitiva y como se mencionó anteriormente, la técnica instrumental tradicional, en la guitarra deviene de una construcción cultural, en un contexto determinado. Sostenemos también que esa técnica, debiera presentar modificaciones atendiendo a las diversidades corporales, pudiéndose adaptar también a los distintos repertorios/estilos. ¿Qué sucede con el cuerpo cuando el aprendizaje de un instrumento de forma autodidacta supone la *creación* de una propia técnica? Es importante generar una consciencia corporal en términos de tensión/fuerza que supera las posibilidades de una técnica determinada y que debiera ser aplicable en todas las relaciones con el instrumento. Podría vincularse la construcción de una propia técnica no legitimada en determinados ámbitos, como *capital cultural incorporado*, inscripto al habitus del músico popular. Pero esto no debería delimitar en términos de *capital cultural* como legitimador, el status social del músico.

Eje b) La performance:

Acerca de la ejecución musical en modo “concierto”.

Al preguntarle al entrevistado si establecía alguna diferencia entre el uso corporal en el estudio y el momento de la performance, nos respondió que sí. Nos comentó que durante la performance cambia su postura conscientemente, debido a que canta de pie e inevitablemente, al acompañarse tocando la guitarra, la postura corporal cambia totalmente. A su vez, el segundo entrevistado posee mucha experiencia tocando en

diversas formaciones: en grupos de rock, tango, swing y jazz. Actualmente se dedica a la música del repertorio clásico solista, tocando con la ausencia de la partitura como soporte a la ejecución, elemento llamativo para dichos contextos.

Eje c) El desarrollo como docente:

A partir de la indagación sobre el trabajo docente que el primer entrevistado lleva a cabo, y la relación que establece con el cuerpo o intenta transmitir a sus estudiantes, nos manifestó que presta mucha importancia a la postura corporal. Asimismo, compartiendonos su posición respecto a la enseñanza de la técnica y la actitud corporal frente al instrumento, el entrevistado nos dijo que consideraba que hay muchas cuestiones que él enseña porque sabe que *están bien así*, pero que no son lineales. En este sentido sostuvo la fusión entre los distintos métodos y la experiencia personal de cada uno, centrándose en la importancia de cuidar el cuerpo de sus estudiantes. Siguiendo esta visión el segundo entrevistado nos comenta: *“Trato de preocuparme por la salud de los alumnos, si veo que alguien me comenta que tiene una tensión trató de replantear todo el tema de la postura la técnica, plantearle hábitos en el estudio, las pausas los descansos. Si es necesario algún calentamiento previo, estiramiento, también. Pensando en las dos cuestiones, la salud y la mejor performance, tocar mejor”*. (E.A)

Finalmente, las flexibilidades que ambos entrevistados manifiestan en la selección de los contenidos relacionados con la técnica y la postura corporal, puede asociarse a la comprensión del cuerpo como un participante activo y consciente dentro de la ejecución musical. Aprendizaje y saber que como hemos visto, ha implicado un desarrollo prolongado en el tiempo, pasando por instancias de búsquedas, de lesiones y entrenamientos que muchas veces se daban de forma autodidacta. Esta mirada se condice con la concepción experiencialista de la música donde vemos involucrados distintos aspectos durante el *hacer* musical que influyen en la práctica de cada instrumentista. En esta misma línea, es importante señalar el posicionamiento docente que tienen estos guitarristas respecto de la transmisión de un corpus de conocimiento que en otros ámbitos de enseñanza está legitimado desde un único camino posible. Podemos notar cómo a partir de esta postura, los guitarristas rompen con la noción de *habitus* del músico académico donde la técnica responde a un repertorio determinado, obviando las particularidades de cada cuerpo; y es universal, entendiendo este último punto como la aplicabilidad de la técnica de manera lineal en todos los cuerpos.

Canto

Eje a) La formación:

Acerca del aprendizaje en la ejecución/interpretación de un instrumento musical.

Una de las entrevistadas nos cuenta que su formación como cantante comenzó en su hogar, con su madre cantando con ella, de una manera muy intuitiva y experiencial, sin tomar una conciencia real sobre lo realizado con el cuerpo. Su aprendizaje formal comenzó a partir de los 17 años, en Pehuajó, con el director del coro al que a ella asistía. Luego, siguió estudiando con diversos profesores en La Plata y en Capital, por lo menos durante 10 años más. Al principio, la mayoría del repertorio que cantaba era folclórico. Cuando ingresó a la facultad de Bellas Artes de la UNLP, el repertorio que estudiaba en las clases, era clásico, o lírico.

Las técnicas del lírico que más estudió/trabajó encajan con el Bel Canto. También se especializó en la Método Funcional de la Voz (método Rabine). La entrevistada considera que los profesores de canto popular con los que trabajó no se circunscriben a un método o técnica específica.

El proceso de formación de la segunda entrevistada, se asemeja bastante al ya descrito: en sus comienzos fue de manera lúdica y autodidacta, y posteriormente inició sus estudios formales en el ámbito coral y lírico, con diferentes profesores y técnicas. A lo largo de su carrera realizó variadas capacitaciones, y además considera que su experiencia docente es una gran fuente de formación.

Con respecto al eje de la formación, podemos concluir que, la formación del canto, la mayoría de las veces, suele iniciar desde una exploración personal, lúdica, del encuentro y descubrimiento del propio cuerpo y las propias posibilidades de acción, sin que haya necesariamente un trabajo consciente desde la corporalidad. Todas aquellas que tengamos un cuerpo con capacidad de fonar, tendremos la posibilidad de iniciar el aprendizaje del instrumento de manera autodidacta y personal, sin que se vea condicionado por los hábitos de las técnicas más tradicionales ni los de los géneros abordados, lo que nos permitirá direccionar nuestro hacer musical estilísticamente según nuestros intereses y repertorio preferido. Así mismo, creemos que los diversos géneros musicales que tomemos como punto de partida para el aprendizaje nos brindarán amplias oportunidades para la exploración.

Desde un acercamiento reflexivo en la relación cuerpo-instrumento-musica.

La entrevistada 1 nos propone que el repensar el cuerpo y la relación con el mismo aparece todo el tiempo en el canto. Algunos de sus profesores hicieron más hincapié en esto más que otros, pero en todos los casos hubo una búsqueda desde la conciencia corporal. Ella considera que la conexión con la corporalidad es muy importante, por lo tanto trabajó el cuerpo desde otras disciplinas (yoga, danza) para complementar su formación. En consecuencia, realizó cambios corporales radicales

que considera fundamentales para su bienestar físico y para un buen uso del instrumento. Para poder hacerlo, primero tuvo que desarrollar una consciencia corporal que le permitiera identificar cuáles eran los problemas o puntos a corregir, y así poder después modificarlos; sostiene que esto debe hacerse de manera permanente, ya que siempre hay una tendencia a volver a los vicios posturales: *“El fin que persigue una buena postura en el canto, es una mejor administración del aire, que pueda fluir mejor, que no haya bloqueos musculares en distintos niveles del cuerpo que frenen el flujo de la energía; siempre que se pueda cantar con un cuerpo en armonía, con una correcta disposición corporal, va a estar todo más disponible para que el canto sea más rico y que integre la totalidad del cuerpo”.* (E.A)

De la segunda entrevista, también resaltamos el abordaje del cuerpo desde otros métodos y disciplinas: *“Me formé mucho en métodos y técnicas de conciencia corporal: esferodinamia, yoga, contact... todas las prácticas de danza que hice, me sirvieron. Eso yo lo considero como parte de la formación.”* (E.A)

De las entrevistas y de nuestra experiencia personal, extraemos la importancia de complementar la formación como cantantes con la exploración corporal desde otro tipo de disciplinas. Así mismo, la inquietud por este tipo de búsquedas experimentales, puede surgir en diversos momentos de nuestro recorrido artístico, y una vez iniciado, podrá tener continuidad e ir mutando a lo largo de las subsiguientes etapas.

Eje b) La performance:

Acerca de la ejecución musical en modo “concierto”.

La primera entrevistada no considera que su postura para estudiar o para realizar una performance sea distinta. Sostiene que a la hora de la performance en vivo, hay muchos factores que intervienen, que son extramusicales, y que por eso puede ser que haya una distracción sobre la corporalidad, pero es algo momentáneo. *“En seguida vuelvo a la postura correcta, porque si me corro de ahí, me corro de mí.”* (E.A)

La segunda entrevistada nos cuenta que la exploración corporal integral e interdisciplinaria que ella realizó, le brindó herramientas para su desarrollo escénico, como la improvisación y la posibilidad de búsquedas tímbricas para generar sonidos con el cuerpo.

Comparando los relatos de las entrevistas, y pensando en nuestros procesos como cantantes y en otros músicos que conocemos, concluimos que la corporalidad no siempre se pone en juego de la misma manera a la hora de la performance. Tomando siempre como punto de partida una corporalidad consciente, algunos optarán por posturas y vínculos con el cuerpo más relacionados con las técnicas formalmente incorporadas, y otros tendrán una búsqueda más multimodal, jugando con la

interdisciplinariedad de lo escénico. Si bien suele asociarse la primera de las búsquedas descritas con el repertorio lírico, y la segunda con lo popular, creemos que estas se darán desde la particularidad de cada sujeto, las necesidades de cada cuerpo y sus intereses estilísticos, sin estar necesariamente condicionadas o enmarcadas en los hábitos o representaciones sociales de cada género musical.

Eje c) Desarrollo como docente:

Como docentes de canto popular, las dos entrevistadas sostienen que utilizan las técnicas que han aprendido a lo largo de su formación, y las transmiten y comparten con sus alumnos de manera versionada y modificada: la importancia del cuerpo y de la conciencia del mismo en el canto, las transmiten basándose en sus búsquedas y exploraciones personales más que en las técnicas tradicionales que han aprendido, poniéndolo como eje central de su práctica docente.

Pensando en estas temáticas, a una de las entrevistadas le preguntamos qué tipo de relación con el cuerpo le propone a sus alumnos: *“Toda. La relación entre el cuerpo y el canto es indisociable.”* (E.A)

Podemos concluir entonces que, las técnicas más tradicionales y ortodoxas, que suelen estar asociadas al canto lírico, reproducen el hábito legitimado (registro homogéneo tímbricamente, postura enclavada en el eje vertebral, técnicas de amplificación vocal para cantar en espacios muy amplios sin microfoneo, etc.), sin adaptarlo a las particularidades de cada sujeto ; en cambio, para las técnicas más vinculadas con lo popular, los docentes que trabajan con ellas suelen crear “nuevos métodos”, tomando de diversas técnicas vocales y otras disciplinas, elementos que les resulten útiles y apropiados para las búsquedas personales y para las de cada alumno, generando así nuevos hábitos, producto de las experiencias vivenciales y particulares de cada sujeto y de cada contexto, y no solo de las normas impuestas por la academia. Este es un trabajo que nosotros como docentes de canto llevamos a cabo, y es algo que las entrevistadas reconocen, tanto en sus experiencias docentes, como en la formación que recibieron de sus profesores para la música popular.

Conclusión

En este trabajo, buscamos poder identificar que hay diferentes tipos de relaciones existentes entre el cuerpo y la música.

A partir de dicha indagación, pudimos confirmar con los entrevistados guitarristas, que existen distintas formas de concientizar las relaciones entre el cuerpo y la música. Como primer conjetura, podemos afirmar que el proceso de concientización del trabajo senso-perceptivo que enfrenta al ejecutar un instrumento está marcado por un

camino de aprendizajes que no es lineal y por sobre todas las cosas, demanda un tiempo prolongado de trabajo en la práctica.

En segundo lugar, encontramos que cada entrevistado despertó en alguna instancia de su desarrollo como instrumentista un interés en poder establecer una relación con su cuerpo que le permita no sólo poder desarrollar una técnica o postura que sea saludable al cuerpo, sino la corporalidad como agente activo del proceso tanto de estudio como de la performance. En este sentido, nos parece interesante resaltar lo que el segundo entrevistado plantea sobre la relación holística con el instrumento, pudiendo fusionar cuestiones vinculadas con la corporeidad a la experiencia de performance: “(...) *necesitaba pensar el cuerpo como un todo y empecé a hacer yoga. Buscar respuestas por otro lado, pensar el mecanismo como un todo; (...) tenía que pensar todo, desde la respiración, el cuerpo, la estabilidad. Empecé a explorar toda esa cuestión, para bajar la tensión y potenciar toda la energía al momento de tocar.*” (E.A)

A su vez, nos parece importante resaltar el valor que cada entrevistado le da a la vinculación corporal, en su práctica como docentes atendiendo a la multiplicidad de cuerpos y respuestas de los mismos frente a las disposiciones técnicas. Prevalciendo, en este sentido, la armonía/bienestar de las dinámicas corporales antes que la búsqueda sesgada de un resultado meramente sonoro.

Desde la indagación y las entrevistas realizadas a cantantes, consideramos que el desarrollo del canto, en sus etapas iniciales, puede darse de una manera más intuitiva y a partir de las vivencias cotidianas, sin estar vinculada necesariamente con la conciencia corporal. Sin embargo, al ser el cuerpo el instrumento, es completamente necesario desarrollar y generar una conciencia, para hacer un uso sano y fructífero de la corporalidad. Este proceso de búsqueda, no devendrá solamente del aprendizaje de técnicas legitimadas, sino que podrá tomar recorridos más personales, que serán igualmente válidos.

En cuanto a las técnicas vocales, si bien todas proponen como eje central la relación entre el cuerpo y la voz, algunas se mantienen enmarcadas dentro de los habitus legitimados por la academia, la tradición y los repertorios líricos, y otras emprenden búsquedas más interdisciplinarias y re-contextualizadas para cada sujeto de aprendizaje, construyendo nuevos habitus.

A modo de cierre en lo vocal, retomamos una frase de una de las entrevistadas: “*La voz tiene la particularidad y la potencialidad de estar y ser un cuerpo, o estar en el cuerpo, pero también de ir hacia el afuera, inundar el espacio, y hacerse espacio.*” (E.A)

Finalmente, a partir de las conclusiones a las que arribamos en este trabajo, coincidimos con la concepción experiencialista de la música, que supone un *hacer* multimodal donde intervienen aspectos que exceden la mera ejecución instrumental. En este sentido, también podemos concluir que como fenómeno experiencial, cada músico corporeiza la música de distinta manera y evidenciamos que no existe una técnica única, ni una técnica superior, para el desarrollo de las capacidades motoras-instrumentales/vocales. Así, acorde al planteo que venimos realizando, existen innumerables acercamientos introspectivos que varían dependiendo la formación transitada, del repertorio abordado, de las búsquedas estéticas, y de las posibilidades corporales que cada músico presente.

Bibliografía

García Canclini, Néstor (1982), *Las Culturas Populares en el Capitalismo*, Editorial Nueva Imagen, México, D. F.

García Canclini, Néstor (1990), *Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Miguel Hidalgo, México, D. F., Grijalbo.

María Victoria Assinnato y Joaquín Blas Pérez (2013) *Improvisación Musical y Corporeidad. Acción epistémica y significado Corporeizado*. Revista Epistemus N° 2/ pag. 89-122. Buenos Aires, Argentina. SACCoM

Martínez, Isabel Cecilia (2014). *La base corporeizada del significado musical*. En Silvia, Español *Psicología de la música y del desarrollo. Una exploración interdisciplinaria sobre la musicalidad comunicativa*. Buenos Aires, Argentina. Paidós.