

**IMPLEMENTACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE LA
CORPORALIDAD PARA EL ENSAMBLE CORAL JUVENIL DE MOSQUERA**

LAURA DANIELA MONTENEGRO AVELLA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. 2020

**IMPLEMENTACIÓN DE UNA UNIDAD DIDÁCTICA SOBRE LA
CORPORALIDAD PARA EL ENSAMBLE CORAL JUVENIL DE MOSQUERA**

LAURA DANIELA MONTENEGRO AVELLA

CÓDIGO: 2013205022

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA

ASESORA

LILA ADRIANA CASTAÑEDA MOSQUERA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C. 2020

DEDICATORIA

Dedicado a mis amados padres quienes me han apoyado y animado en todo momento en la música, y con su amor me han guiado en el camino a cumplir mis sueños.

AGRADECIMIENTOS

A Dios por ser quien guía mi camino día a día, ser mi esperanza, mi sustento y el dueño de los dones que tuve la oportunidad de desarrollar para compartir con otros.

A mis padres, quienes a través de su entrega y amor han hecho de mí la mujer que soy, gracias por brindarme su apoyo en cada momento de la vida, y por cultivar en mí este gran amor por la música.

A mi hija Luciana Rivera, quien ha sido la más grande motivación para no desfallecer, por más difíciles que fueran las circunstancias en mi proceso como profesional.

A mi maestro Guillermo Plazas, quién desde el inicio de la carrera me mostró las grandes calidades humanas, musicales y amor por el que hacer que debe tener un docente y director coral, llevándome a interesarme por este campo.

A mi maestra Lila Castañeda, por acogerme en la recta final de mi carrera, porque a través de su amor por la enseñanza me apoyó y me transmitió sus saberes en el campo de la investigación.

A mis compañeros de carrera, ya que hicieron de este proceso formativo un momento cálido, y aportaron en mi formación como músico y como persona.

A aquellos maestros que hicieron parte de mi formación a lo largo de mi carrera universitaria.

A la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, mi *alma mater*, por enseñarme a valorar y comprender el importante papel de la educación, y brindarme las herramientas para desempeñarme como profesional, para asumir el futuro y la responsabilidad de lo que significa ser maestra en mi país.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
I. PRESENTACIÓN DE LA ESTRUCTURA INVESTIGATIVA	9
Planteamiento del problema	9
Justificación.....	11
Pregunta de Investigación	12
Objetivo General.....	13
Objetivos específicos	13
II. MARCO CONCEPTUAL.....	14
Fundamentos teóricos.....	15
Cuerpo, corporalidad y corporeidad.....	15
Estimulación sensorial.	19
Movimiento.	22
Fundamentos pedagógicos	24
Canto coral.....	24
Elementos Técnicos de la voz en el canto coral.	24
Secuencia pedagógica del canto coral en el método de Alejandro Zuleta.....	29
La unidad didáctica	31
III. METODOLOGÍA.....	37
Población.....	40
Instrumentos de recolección de la información	42
Fase de diagnóstico.....	42
Fase de planeación.....	43
Fase de evaluación.....	44
Fase de análisis	46
IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	49
Fase de diagnóstico.....	49
Fase de planeación.....	55
Fase de evaluación.....	59
V. CONCLUSIONES	78
VI. Referencias Bibliográficas	84

Anexos	86
---------------------	-----------

Índice de tablas

Tabla 1 formato de planeación de la unidad didáctica	44
Tabla 2 formato de bitácora para el registro de la sesión, elaboración propia.	45
Tabla 3 formato de matriz para cada instrumento	46
Tabla 4 formato de matriz por categoría	47
Tabla 5 codificación de instrumentos de recolección de la información	47

Índice de figuras

Figura 1 diseño investigativo, fuente: elaboración propia.....	40
--	----

Introducción

El canto coral es una actividad que incorpora dinámicas fisiológicas, en tanto se trabaja con el instrumento sonoro natural de los seres humanos, la voz, pero a su vez involucra aspectos donde la interacción, el cooperativismo, la apropiación de los conceptos musicales y la comunicación, le dan vida a una obra de arte.

El coro Juvenil es una de las agrupaciones de proyección de la *Escuela de Formación Musical* de la Secretaria de Cultura de Mosquera que ha funcionado desde el año 2007 con el fin de ofrecer formación vocal a los instrumentistas de la escuela y brindar un espacio de construcción y desarrollo integral a través del manejo de la voz, para la población mosqueruna.

La investigadora se encuentra vinculada como docente de técnica vocal y directora de las agrupaciones corales en la escuela de formación musical de la Secretaria de Cultura de Mosquera; y en este proceso dentro del coro juvenil, se identificaron algunos factores que dificultan el desarrollo del ensamble coral.

Respondiendo a estas necesidades, el trabajo de investigación consistió en diseñar y aplicar una unidad didáctica para el coro juvenil de Mosquera, donde se involucra el trabajo corporal al canto coral, para brindar una experiencia integral a sus miembros, donde puedan disfrutar del aprendizaje, cumpliendo los objetivos teóricos musicales propuestos y ampliando el conocimiento musical alrededor de repertorios que aporten a la construcción de identidad cultural.

De este modo, el trabajo de investigación se desarrolló de la siguiente manera: *Diagnóstico con caracterización del grupo* mediante cuestionarios y entrevistas con el fin de

definir cuáles son las necesidades de aprendizaje de los estudiantes del coro. Con base en la información recolectada, se pasó a la segunda fase, que corresponde al *diseño de la unidad didáctica* con actividades que desarrollaron conceptos de corporeidad, movimiento y estimulación sensorial. La tercera fase corresponde a la *implementación del diseño y el registro escrito y audio visual de las sesiones* para evaluar y analizar los resultados de la experiencia. En la fase final se analizó detalladamente la información recogida para encontrar resultados y conclusiones.

Cabe anotar que los nombres de los participantes de la investigación han sido suprimidos con el fin de proteger sus datos personales y de común acuerdo entre la institución, los participantes y la investigadora, todas las frases que provienen de los estudiantes se han resaltado con comillas sencillas ‘y’ para traer al texto las frases originales de los estudiantes sin comprometer su identidad.

Si bien se reconoce la importancia del lenguaje inclusivo, con el fin de evitar excesivas reiteraciones al hablar de los y las jóvenes o los y las estudiantes, en este trabajo se utilizará de manera indistinta el artículo en masculino implicando la participación de personas de ambos géneros.

Igualmente se aclara que en el documento se utilizó el estilo APA en sexta edición, y en la citación se decidió utilizar los dos apellidos de un autor o autora únicamente en el caso de que sea su voluntad expresa en la publicación referenciada.

I. PRESENTACIÓN DE LA ESTRUCTURA INVESTIGATIVA

Planteamiento del problema

Al analizar cuidadosamente los referentes investigativos en torno a los desarrollos pedagógicos del canto coral, se observa una inclinación por fortalecer las competencias musicales de los coristas en cuanto a la técnica vocal, afinación, ritmo y repertorio, teniendo como único derrotero el resultado musical. Desde trabajos como *Los pilares metodológicos del maestro Alejandro Zuleta Jaramillo en el desarrollo vocal y coral de los niños del coro mixto del colegio nuestra señora de Fátima*, de Erika Noreña y Juliana Pabón (2017), donde se analizan y establecen los alcances formativos que tuvieron los niños del coro mixto de este colegio respecto a aptitudes y técnicas corales, a partir de la aplicación de su propuesta y da una visión de cómo se adecúa a la realidad de las instituciones educativas de Colombia. En este trabajo, lo corporal se aborda en el sentido de desarrollar en los estudiantes habilidades y destrezas en pro de la ejecución del repertorio.

Otro de los trabajos de investigación referenciado es *El coro como escenario educativo*. (Quintero, 2014), en el cual se identifican cuatro ambientes de formación (musical, ético, administrativo y comunicativo), relacionados a métodos de estructuración del conocimiento los cuales según Not citado en Quintero (2014) se enmarcan en las siguientes categorías, heteroestructurante, auto estructurante e interestructurante.

En este trabajo se encontró que en algunas actividades de práctica y ejercicio del canto no hay una clara relación entre el esquema corporal y la voz. Si bien se construye una aproximación al manejo del cuerpo en función de una mejor ejecución vocal y coral, no es evidente la relación con el resto del cuerpo en cuanto a la apropiación de las piezas que se

piensa ejecutar, ni con el contexto cultural del que proviene la música que se interpreta en el coro

En la revisión realizada solo se encontraron estos dos trabajos de investigación que involucran el concepto de corporeidad en el canto coral. Por esto se observa que existe un vacío investigativo que se intenta abordar a través de este ejercicio de indagación.

Por otra parte, se considera esta agrupación como un escenario adecuado para el desarrollo de esta investigación educativa, dado que el coro juvenil es un espacio de formación complementaria para el desarrollo auditivo, el aprendizaje de la lectura y el favorecimiento de la musicalidad para los estudiantes que se encuentran en la formación instrumental de la escuela de música y, por consiguiente, tiene una finalidad más formativa que hacia la proyección artística.

El coro juvenil actualmente está conformado por 25 integrantes con edades comprendidas entre los 13 y los 17 años de edad. En esta agrupación se identificaron algunos factores que dificultan su desarrollo: en primer lugar, la admisión permanente al coro hace que haya distintos niveles en el aprendizaje musical y vocal; en segundo lugar, está la dificultad al ejecutar las estructuras rítmicas complejas y, por último, la falta de motivación de algunos de los integrantes del coro frente a algunas piezas del repertorio, esto debido a la diversidad en los gustos musicales de los participantes.

Justificación

Se evidenció que en el coro juvenil de Mosquera la formación coral estaba dada por un aprendizaje en su mayoría mecánico y por repetición dejando un gran vacío en la sensibilización de los estudiantes. En primera instancia, al requerir resultados musicales en muy corto tiempo las estrategias de enseñanza se limitaban a abordar el repertorio mediante escucha e imitación impidiendo realizar un trabajo consciente y profundo en torno a las músicas, las características interpretativas de los géneros incorporados en el repertorio, y las estructuras teórico – musicales de las mismas. Esto implica que no existe una apropiación por parte de los alumnos en términos de incorporar la pieza musical a otras dimensiones más allá de la ejecución de la voz, lo que se puede entender como una falta de la experiencia desde una perspectiva global.

En segundo lugar, los estudiantes presentaban algunos problemas en el aspecto musical tales como dificultad para afinar, inestabilidad rítmica, falta de coordinación motriz; en la dimensión actitudinal demostraron tener una conducta tímida, desinterés, reticencia a establecer lazos con sus pares y falta de empatía, aspectos que no permitían una adecuada comodidad en el ambiente de trabajo. Es decir, el coro se caracterizó en un principio como un grupo en el que las relaciones interpersonales entre los estudiantes se veían obstaculizadas por un manejo del cuerpo rígido que se manifestaba a través de la timidez, dificultad para solidarizarse con sus compañeros y una baja fluidez en lo que respecta al uso de la voz y la capacidad de los alumnos de apropiarse de una estructura rítmica.

En tercer lugar, pero no menos importante, se observa que los estudiantes desconocen el importante papel que desempeña el cuerpo en la habilidad comunicativa y expresiva del arte. Ya que, a partir del auto reconocimiento, el cuerpo puede convertirse en un agente transmisor de emociones y sensaciones entre el artista y el público.

Por lo cual se puede observar que las dificultades en el manejo del cuerpo entorpecen la ejecución adecuada de la voz en la interpretación de una pieza musical y la construcción de relaciones interpersonales entre pares. También obstaculiza el manejo de sí mismos frente a situaciones que les generan una conmoción, ya sea la experiencia de las emociones o el experimentar de forma estética la pieza que han de aprender e interpretar.

Por todo lo anterior, es importante elaborar una estrategia de enseñanza en la cual los integrantes del coro Juvenil puedan apropiar el conocimiento musical desde varias perspectivas, y brindarles la oportunidad de enriquecer su interpretación como cantantes con una base sólida de experiencias que les permitan llegar a un nivel de apropiación que se refleje tanto en su desempeño musical como en su construcción como individuos.

Pregunta de Investigación

¿Cómo abordar pedagógicamente el papel de la corporeidad en la formación musical teniendo en cuenta el contexto, las edades y las características de los estudiantes de los integrantes del ensamble coral juvenil del municipio de Mosquera?

Objetivo General

Diseñar y aplicar una unidad didáctica para el coro juvenil de la escuela de formación musical perteneciente al municipio de Mosquera, Cundinamarca alrededor una experiencia que involucre la corporeidad y corporalidad.

Objetivos específicos

- Reconocer las necesidades formativas del coro juvenil del municipio de Mosquera.
- Diseñar una unidad didáctica que aborde la problemática de la corporeidad y la corporalidad en la formación musical de los integrantes del coro a través de la estimulación sensorial y el movimiento corporal
- Aplicar la unidad didáctica y analizar los procesos realizados acerca de la corporalidad, la corporeidad, el cuerpo y movimiento y la estimulación sensorial

II. MARCO CONCEPTUAL

El siguiente apartado de este trabajo corresponde al marco conceptual desde el cual se realiza la presente investigación. Inicialmente se encuentran los fundamentos teóricos y a continuación los fundamentos pedagógicos.

Los fundamentos teóricos incluyen conceptos como la distinción entre cuerpo, corporalidad y corporeidad y las categorías derivadas: estimulación sensorial y movimiento. Situando el cuerpo, como parte tangible del ser sobre el que se manifiestan diversos aspectos tanto individuales como sociales, la corporalidad, entendida como la experiencia que tiene el sujeto de su propio cuerpo, y la corporeidad, comprendida como la experiencia del cuerpo siendo atravesado por los parámetros socioculturales donde se desempeña el sujeto.

A continuación, se observan tres apartados que corresponden a la explicación teórica de las variables a analizar dentro del trabajo de grado, es decir: corporalidad y/o corporeidad, estimulación sensorial y movimiento.

Los fundamentos pedagógicos incluyen conceptualizaciones acerca del canto coral, que incluyen el manejo de la voz, el manejo de la respiración y sobre todo lo que se entiende por aspectos de la ejecución del canto en cuestiones de afinación y sincronía dentro del coro. De igual forma también se va a abordar lo que se comprende por unidad didáctica, que fue lo que se realizó como instrumento de intervención.

Fundamentos teóricos

Cuerpo, corporalidad y corporeidad.

En lo que se refiere a corporalidad se iniciará trayendo a colación el texto *Los esquemas encarnados y las metáforas de la Embodied Mind en la conceptualización musical en la educación infantil* (Peñalba – Acitores 2009). Este artículo es la base de estructuración del presente marco teórico en tanto aborda la forma en la que se relacionan las metáforas con lo corpóreo.

El artículo parte de la teoría filosófico-cognitiva de la *Embodied Mind* o *Mente Corporizada* establecida por Mark Johnson, (1987, Citado en Peñalba - Acitores, 2009) que parte del concepto de *Esquemas Encarnados*, los cuales se definen como aquellas construcciones cognitivas que parten y constituyen la experiencia corporal, que Johnson define como “un patrón recurrente en nuestras interacciones perceptuales y programas motores que da coherencia y estructura a nuestra experiencia” (Johnson, 1987, Citado en Peñalba - Acitores, 2009, p. 238). Los esquemas encarnados se relacionan con el uso de metáforas, definiéndolas como una forma de entendimiento de la realidad dominante, es decir, la metáfora utilizada brinda una comprensión sobre la forma de entender el mundo al hacer un poco más tangibles conceptos u objetos intangibles.

A partir de estas dos definiciones, se aborda la forma en que estos esquemas encarnados se construyen a partir de las metáforas dentro del aprendizaje musical en niños. Es así como se realiza un análisis de la forma en la que las metáforas sobre fuerza, espacialidad, distancia, tamaño, temporalidad y dirección se hacen evidentes dentro de la enseñanza musical en tres aspectos: la educación auditiva, la educación rítmica y la educación vocal. En estos tres ámbitos los profesores hacen uso de metáforas y gestos que

ayudan a que los niños puedan entender y aprehender aspectos conceptuales de la música, agudeza del sonido, ritmo, tiempo, etc. (Peñalba -Acitores, 2009).

La forma en la que la música se hace sensible al cuerpo implica una comprensión determinada del aspecto pedagógico de la música ya que, mediante la explicación del profesor, los juegos y los mismos esquemas de movimiento practicados por los estudiantes en relación con la música, se consigue que las experiencias musicales sean tangibles y manipulables. Sin embargo, el uso de determinadas metáforas, en lo que respecta a fuerza, por ejemplo, hace que los alumnos comprendan dichas experiencias musicales de una forma determinada, es decir, el comprender los sonidos agudos de la voz como «sonidos altos» implica una forma determinada de conocer y comprender la música.

A continuación, se menciona la perspectiva de «corporeidad encarnada» desde la perspectiva de Battán (2015), en la que se aborda desde la perspectiva de la semántica postestructuralista. Partiendo de la distinción entre corporalidad y corporeidad, que, dentro de esta concepción se comprende como la diferenciación de la dimensión física del cuerpo y la dimensión cultural. De acuerdo con Foucault (citado en Battán, 2015) el cuerpo se comprende como aquel elemento físico en el cual la estructura social ejerce el poder de disciplinar. Es decir, se comprende el cuerpo a partir de la materialización de la disciplina ejercida por parte de la estructura social.

Entonces en la comprensión de este trabajo la experiencia del cuerpo disciplinado y ajustado a la estructura se le denomina corporalidad. Esto parte del concepto de corporalidad encarnada, desde la mirada de Foucault explicado anteriormente, comprendiendo que el cuerpo actúa como una materialización de ciertos significados generados socioculturalmente. Sin embargo, frente al concepto de corporeidad, se integra el proceso sociohistórico de

producción tanto de significados como de cultura en tanto la construcción del cuerpo. Es decir, la corporeidad trasciende de la inmediatez de la corporalidad en tanto la corporeidad, abarca no sólo el proceso disciplinario sobre el cuerpo de forma inmediata, sino también los procesos sociohistóricos que se plasman en los significados plasmados en el cuerpo, incluyendo las fuerzas estructurales que ejercen sobre él, como también la resistencia a la misma.

Esto hace referencia a que la corporalidad es la forma en que los significados y la cultura se ven plasmados en el cuerpo del individuo. Esto en tanto la construcción de dicho cuerpo es fruto de un proceso de construcción del mismo en cuanto los significados y la cultura, en su cambio constante, influyen en la forma en que el cuerpo se presenta y se concibe. Es decir, la corporalidad es la forma en la que el cuerpo se muestra como producto de las construcciones sociohistóricas apropiadas y ejercidas por el individuo dentro de un proceso disciplinario que responde a la estructura social en la que el individuo apropia los parámetros estéticos, comportamentales y físicos que propone la estructura, considerándolos una producción personal del cuerpo. (Battán 2015).

Ahondando en la concepción de Foucault acerca del cuerpo, este se define como un espacio físico del individuo sobre el cual la estructura social ejerce diversos mecanismos de poder que le permiten acondicionarlo a la misma. Principalmente se resalta el cuerpo como la materialización de la estructura disciplinaria en la que un sujeto se desarrolla a nivel social e individual. Esta estructura también puede comprenderse como cultura en tanto la disciplina, normalización e interiorización de determinados valores éticos, estéticos y que rigen el modo de vida del individuo. Es entonces como el manejo del cuerpo en un área disciplinar como lo es la escuela, lleva a que el docente discipline a los estudiantes para que estos comprendan y

manejen su cuerpo de una forma determinada que se verá representada en una corporeidad posterior (Perea, 2017.)

El cuerpo entonces actúa como un mediador entre la corporalidad y la corporeidad en la que se interioriza determinada forma de vivir la corporalidad y la materializa mediante su corporeidad. Siendo así, el quehacer del docente disciplina o estructura la experiencia de la corporalidad del estudiante, para después, pasar a estructurar la corporeidad. Este tránsito de corporalidad a corporeidad también establece una dicotomía en tanto la concepción propia del cuerpo pasa a la percepción de los otros frente al propio cuerpo.

Teniendo en cuenta las anteriores perspectivas la investigación apuesta por observar cómo desde la corporalidad de los participantes del coro juvenil, se construye una corporeidad intercultural a partir de la música. Entonces, dentro de la investigación, se comprende el cuerpo como una materialización de las dimensiones socioculturales en las que se comprende la cotidianidad del individuo (Arango, 2012).

Ahora bien, el cuerpo tiene un papel fundamental dentro del ejercicio del docente de música relacionado con esta estructuración de la corporeidad y corporalidad del estudiante. Es así como, facilitando la relación entre el cuerpo y la voz, se enriquecerá la expresividad de la interpretación musical:

La coordinación de estos dos aspectos [la técnica vocal y la técnica expresiva] se logra a través de la búsqueda del equilibrio entre el espacio, tiempo, energía, peso, balance, plasticidad y gravedad, que pasan por el cuerpo e imprimen en él sensaciones y emociones que llegan a ser percibidas por el oyente. (Valencia y otros, 2014, p.103).

Las teorías pedagógico-musicales del siglo XX conciben que la experiencia corporal y la encarnación de la música en el cuerpo son un paso fundamental no sólo para el aprendizaje musical, sino para el quehacer pedagógico en general. Este ejercicio implica también la apropiación mediante la corporalidad de la música y de su experiencia sensorial (Valencia y otros, 2014) por lo anterior se incluye la estimulación sensorial-como factor a considerar en el ejercicio formativo musical y vocal.

Estimulación sensorial.

La estimulación sensorial, de la mano con la pedagogía se comprende como una herramienta fundamental para que el estudiante aprenda a interactuar con su cuerpo y con su entorno mediante los sentidos. Si bien también funciona como terapia, dentro del quehacer docente se utiliza para estructurar la corporalidad y la corporeidad del estudiante mediante la forma en que los estudiantes interactúan con el mundo a través de sus sentidos.

Es así como Gonzáles-Carvajal (2009) desde propuestas venidas del campo de la medicina, emplea estrategias de Fröhlich (1997, citado en Gonzáles-Carvajal, 2009) y Lázaro (2002, citado en Gonzáles-Carvajal, 2009) para la estimulación sensorial de alumnos afectados a nivel neurológico. El autor parte del principio de que la estimulación sensorial es un pilar fundamental en la educación inicial, en tanto el estudiante se acostumbra y aprende a interactuar tanto con su corporalidad como con su entorno mediante la experiencia de los sentidos. Estas se distinguen entre: estimulación basal que consiste en mediar las sensaciones utilizando el cuerpo de la persona, estimulando sus percepciones buscando mejorar la comunicación con su entorno; La estimulación de las vías somatosensorial, que capta estructuras superficiales y profundas del cuerpo, a través del tacto y también la sensación de movimiento; la vía vestibular, que es la encargada de la información sobre el equilibrio y la

posición del cuerpo en el espacio; la vía vibratoria, las vías olfativa, gustativa, auditiva y visual.

De igual forma la estimulación sensorial se desempeña como estrategia terapéutica y pedagógica para el incremento de la autoestima de los estudiantes. en la que los estudiantes tengan la oportunidad de explorar por cuenta propia su sensorialidad con la asesoría del profesor. Para efectos de la investigación citada las actividades empleadas se relacionan con la estimulación visual y auditiva con la música y el ballet, además de contar con la pintura para plasmar la emocionalidad despertada por los estímulos a los sentidos.

Lo anterior en la medida en que la estimulación sensorial en los estudiantes genera una cierta independencia que no puede ser regulada por el docente. Esto refiere a que la sensorialidad de cada estudiante es diferente, si bien se encuentran vínculos en común en cuanto a capacidades que es necesario desarrollarlas para el desempeño óptimo de cada individuo. Por lo tanto, la estimulación sensorial, que, si bien puede ser un ejercicio docente destinado a un público amplio, la sensorialidad se vive de una forma diferente entre cada individuo.

Esta individualidad experimentada de acuerdo a los sentidos genera que el estudiante se sienta único a la hora de experimentar sus propios sentidos como algo personal e importante en el desarrollo de las clases. El papel del docente dentro de la estimulación sensorial se refiere a que el docente además de implementar las formas más lúdicas de provocar estímulos en sus estudiantes, es hacer que cada uno se sienta importante y conforme

consigo mismo en cuanto a que sea consciente de que su experiencia desde la sensorialidad es única y relevante para los demás (Kraso, 2007).

De igual forma la estimulación sensorial se transforma en algo que hace parte no sólo de la esfera educativa del individuo, sino también de la vivencia cotidiana de la cultura en la que se ve inmerso. Retomando un estudio etnomusicológico realizado en el Chocó, la forma en la que los niños son criados dentro de lo que significa “ser chocoano” implica una serie de estímulos sensoriales que parten desde el embarazo de la madre, pasando por el nacimiento y, por supuesto, la niñez. La dimensión mágico-religiosa de las prácticas de resulta imprescindibles para la construcción de lo que dentro de la cultura chocoana se consideraría un buen ser humano.

Las prácticas de estimulación sensorial realizadas en el Chocó están asociadas a la cotidianidad de la música, el hecho de que las madres les canten a los bebés en la fase del embarazo, el baile para los bebés y el enseñarles a los niños diversas expresiones corporales desde la edad temprana, son ejemplos de estas. La estimulación sensorial dentro de la cotidianidad del individuo se convierte no sólo en una práctica cultural extendida y necesaria para la creación de pertenencias, sino en una actividad que forma parte de la buena paternidad en cuanto los padres y la familia extendida emplean dichas prácticas para lograr que el niño o el bebé sean un individuo óptimo, sano y valioso para la sociedad en la que se desempeña (Arango, 2012).

Ahora, en términos de la pedagogía musical, Dalcroze concebía que la estimulación sensorial es un aspecto de la formación que debe estar abierto no solo-a músicos, sino para cualquier persona. Esto debido a que se considera que, dentro de la teoría de Dalcroze, la música construye ciertas experiencias sensoriales que determinan la sensibilidad,

coordinación y cognición del sujeto no sólo de su entorno socio-cultural, sino también de la percepción espacial y corporal de sí mismo. En este sentido, la música funciona como un estímulo sensorial que sitúa al individuo dentro de un espacio físico y un espacio social del cual hace parte (Valencia Mendoza, y otros, 2014).

Movimiento.

este se relaciona con las dos variables anteriores en el sentido en que es la materialización en el cuerpo de la estimulación sensorial recibida. Esto es posible verlo en múltiples ámbitos de la terapia y la educación, ya que el movimiento si bien puede ser un indicador de los procesos cognitivos, también se considera un medio de expresión por parte del alumno.

En un inicio en las sesiones de arteterapia, los terapeutas les muestran a los alumnos ciertas ideas de cómo podrían moverse de acuerdo a la música. Los estudiantes en un inicio imitan los movimientos de los tutores para posteriormente modificarlos de acuerdo a sus posibilidades motoras y su imaginación, lo que terminan siendo movimientos propios de acuerdo a la música. Es así como dentro de proyectos de educación especial, el movimiento actúa como indicador de los procesos cognitivos de los alumnos.

De igual forma, el movimiento da cuenta de las dimensiones espaciales de los estudiantes de acuerdo a las diferentes etapas de su desarrollo. Ya que la sincronía y fluidez del movimiento influye en la interacción espacial entre los sujetos, en la medida en que el movimiento de cada uno de los alumnos afecta a nivel de lo sensorial sobre el movimiento, la música y la clase (Kraso, 2007).

El movimiento también puede comprenderse como la expresión de la cultura a la que pertenece el individuo. Para ilustrar esta afirmación se toma el caso de la cultura chocoana, en la cual el movimiento hace parte fundamental de lo que se considera ser chocoano y de lo que es un ser humano sano. Las prácticas culturales asociadas con la crianza de un niño que tenga un movimiento estético, fluido y hábil constituyen un pilar fundamental en la crianza del chocoano, respondiendo a que un movimiento ágil y fluido demuestra que el niño ‘no tiene los huesos pegados’. Por lo tanto, además de ser una manifestación de la estimulación sensorial a través del cuerpo, también consiste en una práctica cultural que encierra un contexto social - cultural y por supuesto histórico, ya que las prácticas empleadas en el Chocó para garantizar un movimiento ‘sano’, están basadas en una historicidad del contexto chocoano (Arango, 2012).

Pasando al campo específico de la pedagogía musical del siglo XX, el movimiento se comprende como el reflejo físico del aprendizaje musical. Por otra parte, la danza se entiende como la corporalización de las sensaciones que despierta la música en el estudiante, además de verse como la primera aproximación a la música. Esto implica concebir al movimiento como un pilar fundamental para la formación musical del sujeto pues a través de éste, se evidencia el proceso de aprendizaje musical, la cognición espacial y la habilidad del sujeto sobre su propio cuerpo en el aula de clase y en la producción de música (Valencia y otros, 2014).

La fundamentación teórica presentada constituye la base sobre la que se planteó el problema de investigación y se examinó el desempeño de los estudiantes del coro juvenil de Mosquera. Es entonces como a partir de esto se estructuraron las fases determinadas para el

trabajo, que se explicarán posteriormente en la metodología, y se construyeron los resultados y las conclusiones del presente trabajo de investigación.

Fundamentos pedagógicos

En este apartado se abordarán los conceptos necesarios para comprender la enseñanza del canto en el ámbito coral.

Canto coral.

“El canto coral es la actividad musical orientada a la enseñanza de los aspectos básicos de la emisión vocal, como resonancia y respiración, en una práctica individual y colectiva” (Espinosa, 2012 p.27). Según lo anterior, podemos inferir que cantar en grupo desarrolla un modelo educativo de carácter inclusivo, donde se aprende y se desarrollan competencias musicales. Sin embargo, no se puede desconocer que el coro aporta una dimensión social clave que tendremos en cuenta en el desarrollo de la presente investigación.

Como se indica en el libro *El Director de Coro – Manual para la dirección de coros vocacionales*, (Gallo, 1965) el coro es un espacio donde convergen ideologías, religiones, razas, estratos, edades y sexos de seres humanos que pertenecen a distintos círculos sociales y culturales, creando comunidad a través de una actividad artística.

Elementos Técnicos de la voz en el canto coral.

Los elementos técnicos de la voz en el canto coral se podrían definir como el conjunto de aspectos que se deben trabajar de una manera específica para conseguir un sonido característico en este caso del coro.(Piñeros 2004) Como aparece en el libro *Introducción a la pedagogía Vocal para coros infantiles*, elaborado por la Cantante, directora y pedagoga

Vocal colombiana, María Olga Piñeros (2004), se mencionarán los elementos técnicos vocales más relevantes para un proceso de formación vocal, los cuales son:

Postura.

La postura corporal es uno de los pilares centrales a la hora de realizar una producción saludable de la voz cantada y hablada, ya que, en una parte importante, de ella depende la configuración de las estructuras que sostienen el aparato respiratorio y fonador.

Según Higuera, (2017) la postura hace referencia a la posición compleja y reciproca del cuerpo y las extremidades según la orientación adoptada por éstas dentro de un espacio. En cuanto a la producción vocal, el autor menciona que, para conseguir una emisión vocal armónica, se requiere de alineación de la cabeza con el tronco favoreciendo la colocación de las estructuras internas y una adecuada función vocal.

El trabajo de la postura corporal es primordial en un proceso de formación vocal, ya que como expone Piñeros (2004) “(...) es lo que permite que haya una eficiente respiración, posibilitando una buena y sana producción vocal. Para cantar necesitamos todo el cuerpo.” (p. 20) según Kendall (1985) se entiende como la organización y estructuración de las posiciones generadas en todas las articulaciones del cuerpo humano en todo momento.

Respecto al concepto de correcta postura corporal en el proceso de formación en canto, Piñeros (2004) hace hincapié en que debe construirse a partir de una posición dinámica, no estática ni fija, ya que debe permitir un movimiento fácil y fluido, acompañado por sensaciones de ligereza, comodidad y equilibrio, pero al mismo tiempo de estabilidad y solidez, brindando un soporte a la emisión vocal.

Teniendo en cuenta lo anterior es posible reiterar la importancia de la correcta postura corporal en un proceso de formación vocal coral en pro del cuidado de la voz y la búsqueda de una efectiva función vocal.

Respiración.

se puede definir como un proceso que se lleva a cabo en el tubo respiratorio, el cual según la autora previamente citada comprende los siguientes órganos “fosas nasales, la cavidad nasal, las cavidades faríngeas, la cavidad oral, la laringe, la tráquea y los bronquios.” (Piñeros, 2004 p. 55,). Dicho proceso se divide en dos etapas, inhalación y exhalación. La inhalación tiene como finalidad llevar el aire a los pulmones y la exhalación su proceso inverso, la expulsión del aire del cuerpo.

Por otra parte, Higuera (2017) se refiere a la respiración como un proceso automático comandado por el cerebro, generando la activación del diafragma que a su vez moviliza todo el sistema musculo esquelético torácico produciendo la expansión del mismo en varias direcciones, permitiendo el ingreso y la salida del aire.

A partir de lo anterior se puede inferir que el proceso respiratorio y la estructura postural están directamente relacionadas en función de la producción vocal.

La respiración en el canto debe obedecer a dos características principales, la primera es que la inhalación se produzca de tal manera que propicie el cuidado del aparato fonador y la segunda característica responde a que debe ser efectiva ya que en la actividad musical coral las obras no siempre permiten un gran lapso de tiempo para la inhalación, de acuerdo con lo anterior Piñeros (2004) señala que, si el "tempo" de la música lo permite, se puede inhalar por la nariz sin producir ningún ruido, de lo contrario, se puede utilizar una inhalación rápida

y de mayor capacidad realizada simultáneamente por nariz y boca, de modo que el aire tomado por la nariz caliente el aire que se toma por la boca y este se alcance a humedecer y filtrar un poco evitando una posible resequedad de los pliegues vocales y consiguiendo el volumen de aire adecuado para producir el sonido.

Fonación.

Hace referencia al proceso mediante el cual se produce un sonido vocal a través de la vibración de los pliegues vocales mediado por el paso del aire. Este proceso que depende del proceso respiratorio, la adecuada función muscular, que permita una adecuada capacidad vibratoria y las propiedades biomecánicas de los pliegues: elasticidad, viscosidad, fluidez.

López García (2019) la define como el proceso de producción del sonido proveniente de los pliegues vocales como consecuencia de la presión sub glótica ejercida en ellos, en conjunto con la acción de los músculos y cartílagos laríngeos que modifican el grado de tensión en las cuerdas vocales consiguiendo los movimientos de apertura y cierre.

Por otra parte, Piñeros (2004) describe que la correcta fonación requiere de un ataque del sonido limpio y exacto, sin fuerza ni escape de aire, consiguiendo que los pliegues vocales se acerquen de una manera adecuada y puedan vibrar con el paso del aire.

Debido a esto, es prioritario trabajar en la práctica coral, la manera en la que se produce la fonación, ya que esto afectará directamente la salud, el desempeño de los coristas y el resultado sonoro de la agrupación.

Resonancia.

Es un componente acústico del sonido, que en la voz hace referencia a la amplificación del sonido, que a su vez tiene un impacto en sus características tímbricas. Lo anterior depende de la configuración de las cavidades supraglóticas: laringofaringe, orofaringe y nasofaringe.

López García. (2019) define a la resonancia como un enriquecimiento del sonido producido inicialmente que también modifica el resultado final, por medio de los puntos y modos de articulación.

Piñeros (2004) se refiere a la resonancia como el proceso mediante el cual el sonido atraviesa las cavidades llenas de aire en su camino hacia afuera del cuerpo, permitiéndole realzar sus características tímbricas y aumentar su intensidad. Gracias al desarrollo de este elemento técnico, un director coral podrá trabajar de manera profunda con sus coristas aspectos interpretativos musicales tales como dinámicas (intensidad del sonido) y homogenización vocal (Timbre). Según Piñeros (2004) dicho proceso se produce de la siguiente manera

Cuando las paredes suaves y carnosas de la cavidad oral y la cavidad faríngea se tensan y adelgazan, el tracto vocal se amplía. El amortiguamiento disminuye y las ondas sonoras las hacen pulsar, despertando vibraciones afines dentro del espacio de aire del tracto vocal. El sonido parece ser amplificado de forma más brillante, con mayor proyección. (Piñeros, 2004, p. 88).

Se observa como todos los elementos técnicos del canto coral involucran un fuerte componente corporal; la fonación responde a la correspondencia de los procesos

respiratorios, cuyo funcionamiento se afecta directamente por los hábitos posturales y por último, los procesos resonanciales según las configuraciones del tracto vocal, determinan las cualidades del sonido vocal. Si bien, se evidencia tanto en la consciencia como en el conocimiento del propio cuerpo, resaltando la importancia del trabajo corporal para la formación coral.

Secuencia pedagógica del canto coral en la propuesta de Alejandro Zuleta

La secuencia pedagógica en el canto coral hace referencia a uno de los aspectos que requiere de mayor atención por parte del maestro director de coro ya que involucra la escogencia de repertorios adecuados para su grupo. Todo esto dentro de un marco que le permita plantear objetivos a corto, mediano y largo plazo con su agrupación.

El director colombiano Alejandro Zuleta Jaramillo quien ha sido un importante referente en la dirección coral nacional, expone en su libro *Dirección de coros infantiles y juveniles*, (2004) que los niños aprenden a cantar en armonía con gran naturalidad, mediante un proceso cuidadoso y la adecuada selección de material musical realizada por el director. Es por eso que da gran importancia a la hora de abordar el repertorio con las agrupaciones corales este sea organizado y secuenciado, y a partir de eso plantea una secuencia pedagógica que expone una serie de pasos para alcanzar un canto a varias voces respetando los grados de facilidad o dificultad que cada textura musical ofrece.

La secuencia que propone está compuesta por canto a unísono, unísono con ostinato, quodlibet, canon, obras a dos voces y obras a tres o más voces:

- Unísono: también conocido como canto a una sola voz es considerada la base fundamental del canto coral.
- Unísono con ostinato: podría definirse como una melodía que es acompañada por un patrón ritmo-melódico corto y repetitivo a lo largo de toda la composición.
- Canciones simultaneas: también llamadas “*quodlibet*” (vocablo derivado del latín: lo que le plazca) hace referencia a una composición en la que dos o más melodías independientes son presentadas de manera simultánea. Dichas canciones deben tener similitud en sus características melódicas, rítmicas y armónicas de tal manera que puedan ser superpuestas para crear composiciones polifónicas.
- Canon: Se puede definir como una misma melodía que se superpone en distintos momentos, generalmente se puede superponer entre 2 y 4 veces dependiendo de la composición de esta. El canon ofrece un mayor nivel de dificultad debido a que por ser la misma melodía, los coristas tienden a confundirse fácilmente, lo que requiere un mayor desarrollo auditivo y de atención.
- Obras a dos voces: hacen referencia a obras que contienen dos melodías que responden armónicamente entre sí y que su texto se complementa, existen dos tipos de obras a dos voces, independientes, cuya estructura es similar a la de los quodlibet y las obras a dos voces homofónicas de este tipo de obra. Este tipo de obras corales presentan un grado de dificultad mayor, debido a que existe mayor riesgo de que los estudiantes puedan confundirse al ejecutar las melodías dado que las voces acompañantes no tienen tan definido el carácter melódico, y presentan movimiento con el mismo ritmo y con un contorno similar al de la melodía principal.

- Obras a tres o más voces: también llamadas polifonía, se refiere a obras con tres o más melodías que pueden ser independientes, homofónicas, o melodía con voces acompañantes.

Los conceptos definidos anteriormente se consideraron importantes a la hora de definir cuales características tendría el repertorio adecuado para abordar el coro juvenil de Mosquera, teniendo en cuenta que no todos los coristas cuentan con el mismo nivel musical y fue necesario utilizar algunos pasos de la ruta metodológica.

Las obras “Suenan el porro” y “De Mañana” del compositor colombiano Julio Castillo Gómez, (ver anexo 4) cumplieron con dichas características ya que se pueden ejecutar como melodía acompañada por ostinatos y también como canon, permitiendo que los estudiantes desarrollen de forma progresiva sus habilidades y destrezas en el canto coral

La unidad didáctica

En torno a la unidad didáctica existen bastantes definiciones. A continuación, se presentarán concepciones de algunos autores que aportaron a este trabajo de investigación una visión respecto a la estructuración de esta estrategia didáctica.

Según Torres Santomé (1998) una unidad didáctica es una propuesta de trabajo diseñada para realizarse en un tiempo específico y con un grupo determinado de estudiantes en la cual convergen un número de conocimientos o disciplinas, donde el objetivo no se basa únicamente en que el estudiante apropie los conceptos, sino que pretende llevar el aprendizaje a la reflexión promoviendo la motivación y el desarrollo de destrezas con las cuales podrán establecer relaciones entre el conocimiento y otros contenidos culturales.

Por otra parte, Sánchez y Valcárcel (1993) hacen referencia a la unidad didáctica como un elemento del diseño curricular por medio del cual el profesor define organiza y estructura los contenidos de clase, de modo que el estudiante pueda establecer relaciones entre los mismos permitiéndole llegar a un aprendizaje significativo.

Adicionalmente Torres Santomé (1998) propone un esquema para el diseño de una unidad didáctica, dicho esquema está conformado por los siguientes pasos, en primer lugar, un diagnóstico previo donde se observan aspectos importantes sobre los estudiantes, tales como habilidades, destrezas, experiencia previa con el tópico a abordar, adicionalmente se deben tener en cuenta aspectos institucionales en términos de espacio y recursos, los aspectos normativos y por último la relación de la comunidad con el objeto de estudio.

En la fase de diseño de la Unidad didáctica el autor menciona que se deben tener en cuenta los siguientes aspectos:

- Metas educativas: haciendo referencia a los procedimientos actitudinales, valores en los cuales se quiere incidir.
- Selección del tópico para investigar: definir cuál es la relación entre el tema elegido y la vida de los estudiantes, evaluar cuál es la contribución del tema elegido al desarrollo de destrezas y conocimientos e indagar sobre las posibles ventajas y desventajas del tema elegido respecto a otros.
- Elaboración de un plan de investigación: hace referencia a definir los subtemas e ideas que componen el tópico y la manera en la que se distribuyen los subtemas entre los estudiantes
- Recursos y materiales: definir las posibilidades de acceso a la información del tema objeto de estudio y localizar las fuentes de información más pertinentes.

- Agrupamiento de alumnos y alumnas: se refiere a definir el plan de trabajo y tareas para los distintos grupos.
- Exigencias a nivel organizativo: en el que se involucran la organización espacial con el fin de elegir un espacio adecuado si se requiere realizar dinámicas grupales, proyección de material audiovisual, entre otros, la organización de los materiales y la organización temporal, definir la implicación y flexibilidad respecto a los horarios.
- Papel del profesorado: en este elemento se tienen en cuenta dos momentos importantes, el primero es la evaluación, donde el docente debe realizar matrices de seguimientos y valorar la participación de los estudiantes durante la actividad, y el segundo se refiere a la redacción y presentación de las conclusiones finales del trabajo realizado, este último punto es muy importante, ya que es el momento en el cual el docente realiza una profunda reflexión sobre los problemas que surgieron durante la implementación de la unidad didáctica, evalúa el proceso, y por último los resultados obtenidos.

A partir de lo anterior podemos definir que la unidad didáctica es un proceso de enseñanza aprendizaje diseñado sobre unos objetivos, contenidos y población determinada, donde el profesor orienta el conocimiento desde una perspectiva integral en la cual el estudiante genere relaciones entre los contenidos y generen una significancia que les permita extraer dicho conocimiento y aplicarlo en distintos contextos.

Componentes de una unidad didáctica

En el diseño de una unidad didáctica existen componentes que deben ser tenidos en cuenta por el docente; Según Sánchez y Valcárcel, (1993), son cinco:

- Análisis Científico:

Los autores mencionan que este componente tiene dos objetivos principales, en primer lugar, se hace referencia a que el profesor estructure los contenidos que va a impartir en el proceso de enseñanza, y en segundo lugar, la generación de un proceso de consulta y reflexión por parte del profesor sobre su propio conocimiento incluido en la unidad didáctica.

La estructuración de dichos contenidos se realiza mediante un marco teórico que incorpore aquellos conceptos que el profesor considera necesarios para brindarle al estudiante un esquema conceptual científico sobre el objeto de estudio.

Según los autores dichos contenidos pueden ser de identificación, de interpretación y de aplicación.

- Análisis didáctico:

Tiene como objetivo principal delimitar los condicionantes del proceso enseñanza-aprendizaje, centrado en la capacidad cognitiva del estudiante, es decir, lo que es capaz de hacer y aprender en cualquier situación. Entre otros condicionantes, el autor menciona la competencia profesional del profesor, los hábitos de trabajo por parte del alumnado, sus actitudes e intereses, el ambiente del aula y los recursos.

Cuando el autor menciona la capacidad cognitiva del alumno se refiere a los conocimientos previos sobre el tema en cuestión y al nivel de desarrollo operatorio donde se encuentran los estudiantes. De esto se desprende que conocer con suficiencia el nivel de desarrollo operatorio de los estudiantes y sus conocimientos previos es vital para el proceso

de enseñanza permitiendo que el docente pueda diseñar actividades que permitan al estudiante estructurar y hacer más complejos sus conocimientos.

Selección de objetivos:

Durante este componente el docente debe realizar una reflexión en torno a los aprendizajes que desea impartir en los estudiantes, teniendo en cuenta los resultados de los dos componentes anteriores para posteriormente determinar los objetivos que se conseguirán a través de la práctica educativa. Esta reflexión y la toma de decisiones deben estar guiadas por criterios coherentes con el nivel educativo; ahora bien, debe estar dirigida por contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales.

Cabe resaltar que seleccionar los objetivos en un proceso posterior al análisis, permite ajustar los contenidos a la realidad, el contexto y las necesidades de los estudiantes.

Selección de estrategias didácticas:

Los autores las definen como aquellas normas de actuación ante las cuales el docente espera que los estudiantes respondan de una manera determinada. La selección de estas, hace referencia a que dichas normas de actuación sean eficaces en la consecución de los objetivos propuestos dentro de la unidad didáctica.

Adicionalmente a esto, es de gran ayuda tener en cuenta en esta etapa otros aspectos tales como:

- Los planteamientos metodológicos que dan cuenta de la función que cumplen el profesor y el alumno dentro del proceso de enseñanza - aprendizaje, y este a su vez está determinada por las teorías y creencias que el profesor sustenta.
- La secuencia de enseñanza, puesto que es necesaria para saber de qué manera se llevan al aula dichos planteamientos metodológicos.
- Las actividades de enseñanza que son un conjunto de actividades que favorece en el desarrollo de la unidad didáctica en el aula. Entendiendo la actividad como cualquier tarea que se realiza en clase por parte del profesor o los estudiantes que apunte al cumplimiento de los objetivos.
- Materiales de aprendizaje, tales como libros, videos y en general todo tipo de recursos útiles en el proceso de apropiación de los contenidos.

Selección de estrategias de evaluación:

Las valoraciones y decisiones generadas en el proceso de la evaluación, están condicionadas por la concepción que el maestro tenga acerca del proceso de enseñanza aprendizaje.

Los autores consideran que dichas valoraciones no se realizan con un carácter restrictivo, sino que deben tomarse con un carácter formativo, que tiene como función favorecer los aprendizajes, continuar avanzando o rectificar, si es necesario.

Por otra parte, resaltan que el proceso evaluativo debe ser compartido con el alumno, con el fin de que las valoraciones que surjan de la experiencia sean realmente formativas, de lo contrario la evaluación se daría como un elemento de control. Debido a lo anterior, la evaluación se debe servir como una herramienta que proporcione información tanto para ofrecer una retroalimentación al estudiante, como para mejorar la enseñanza del profesor.

Desde la planificación de la unidad didáctica se debe reflexionar y tomar decisiones sobre el qué, cómo y cuándo evaluar. El delimitar claramente los contenidos y aspectos relevantes de la evaluación es la primera decisión.

En el proceso de evaluación los autores mencionan como criterios ineludibles que se deben tener en cuenta el relativo a los aprendizajes de los alumnos su situación de partida, los progresos en la construcción de conocimientos y del cambio conceptual y por último la adquisición de los conocimientos. Y también aspectos de la dimensión actitudinal, tales como el ambiente en el aula, relación profesor-alumno, alumno-alumno, motivación y actitud ante la asignatura.

Para el presente trabajo de investigación se adoptó este modelo de diseño de unidad didáctica ya que plantea una ruta organizada tanto en la fase de diseño como en la implementación.

III. METODOLOGÍA

La presente investigación es cualitativa, de corte narrativo participativo (Creswell 2014). El enfoque narrativo se determina a partir de que se abordan las experiencias de los actores que están directamente involucrados con el problema de investigación, el manejo del cuerpo dentro del aprendizaje del canto coral, por lo que se tienen en cuenta las perspectivas de la directora del coro y de los estudiantes del mismo. En lo que respecta al enfoque participativo, responde a que la investigación y sus resultados giran en torno a una intervención directa por parte de la investigadora sobre el coro juvenil de Mosquera. En esta investigación se pretendió detectar las necesidades formativas de los integrantes del coro y

de acuerdo a esto diseñar y aplicar una unidad didáctica orientada a superar algunas dificultades detectadas en el área de coro de la escuela de formación musical de Mosquera.

Este trabajo de grado se enmarca dentro de la investigación acción pedagógica como principal enfoque investigativo. Restrepo Gómez, lo define como una rama de la investigación acción educativa.

Una aplicación más específica, o una variante del modelo de investigación-acción educativa, es la investigación-acción pedagógica que utiliza el modelo de investigación-acción para transformar la práctica pedagógica personal de los maestros investigadores elevando a estatus de saber los resultados de la práctica discursiva de los mismos. (Restrepo Gómez, 2006 p.95)

A partir de esta definición en donde el docente es el sujeto que dirige la experiencia educativa, se sitúa el maestro como investigador, rasgo implementado en el presente trabajo de grado. Adicionalmente, se plantea una ruta metodológica propuesta en tres fases centrales. “La primera fase se ha constituido como una deconstrucción de la práctica pedagógica del maestro, la segunda como una reconstrucción o planteamiento de alternativas y la tercera como evaluación de la efectividad de la práctica reconstruida.” (Restrepo Gómez, 2006 p. 96).

Las fases mencionadas en la cita anterior se incorporaron en la investigación mediante las siguientes fases:

Diagnóstico, donde se evidenciaron las necesidades de aprendizaje de los estudiantes y los factores que estaban fallando en la práctica educativa del coro Juvenil de Mosquera, equivale a la fase de deconstrucción.

Planeación, en la cual se analizó la información recolectada y a partir de ésta se definieron los componentes, ejes temáticos y contenidos a abordar durante la experiencia equivale a la fase de reconstrucción y planteamiento de alternativas.

Análisis y evaluación de resultados en la cual se observaron a detalle los avances y cambios en el desenvolvimiento de los estudiantes en lo que respecta al canto, sus aptitudes y actitudes individuales, su nivel de comunicación e interacción con sus pares y su nivel de apropiación respecto al género porro, corresponde a la evaluación de la práctica reconstruida

En otro sentido, el autor Rafael Ávila Penagos, en su artículo *La producción de conocimiento* presenta la investigación acción pedagógica (IAPE) como una variante de la investigación social, pero converge con el autor anterior en la medida que es el docente quien investiga y reflexiona sobre su propia práctica.

la IAPE es, sin lugar a dudas, una modalidad de investigación social que busca explorar las intimidades de las prácticas pedagógicas, en el ámbito de la escuela. Está diseñada para realizar un tipo de investigación en la cual el sujeto y el objeto de la investigación se superponen. El sujeto que diseña las prácticas y las despliega al ponerlas en escena, es el mismo que vuelve sobre ellas (sus prácticas) para tomarlas como objeto de estudio, explicitando los problemas y las preguntas que “surgen” de los agujeros y de los intersticios de su práctica. (Ávila Penagos, 2005, p. 505).

Por consiguiente, el presente trabajo de investigación se enmarca dentro de una intervención al interior del aula en la cual la investigadora reflexiona sobre la acción

educativa y sobre sus propias concepciones didácticas y pedagógicas, esta reflexión se da en la etapa de análisis de los instrumentos de recolección de la información.

A continuación, se presenta el diseño investigativo en cuatro etapas: la primera, una fase de diagnóstico, en el que se hizo un estudio preliminar de las necesidades formativas del coro. La segunda una fase de planeación curricular en la que, a partir de lo hallado en el diagnóstico, se organizan actividades de aprendizaje del canto coral involucrando el cuerpo; en tercer lugar, una fase de evaluación frente a la aplicación de las dos partes anteriormente mencionadas; y por último, el análisis de la información recogida en todas las fases anteriores (Ver figura 1)

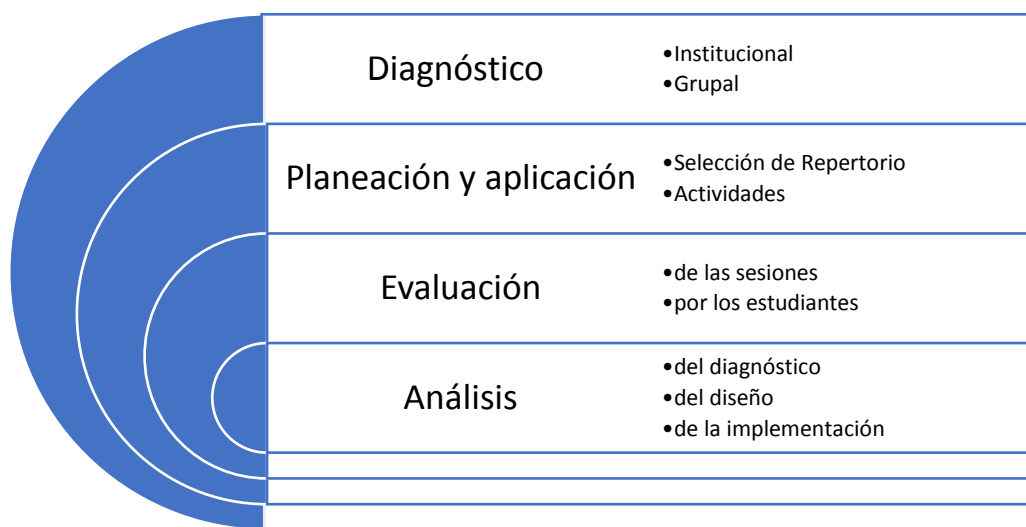


figura 1 diseño investigativo, fuente: elaboración propia

Población

En el momento de la intervención pedagógica el grupo coral Juvenil del municipio de Mosquera, se compone por 25 estudiantes entre los 13 y los 17 años de edad, de los cuales 11 son hombres y 12 mujeres, que pertenecen a los estratos socio económicos 2 y 3.

La agrupación coral tiene como objetivo brindar formación vocal a los instrumentistas de la escuela de formación musical en un proceso previo a que integren la orquesta de cuerdas frotadas, la orquesta típica y la banda sinfónica. El coro juvenil realizaba dos encuentros semanales de dos horas cada sesión, la mayoría de coristas ven otros instrumentos dentro de la escuela de formación musical tales como piano, violín, contrabajo y guitarra.

De los 25 estudiantes miembros del coro 10 tienen un proceso mayor a dos años de formación musical, cinco tienen un proceso correspondiente a un año de formación y los 10 restantes son estudiantes que comenzaron su proceso de formación en el semestre 2019 – 1.

Los integrantes del coro tienen necesidades formativas en dos aspectos centrales; en el aspecto musical se encuentran falencias en varios aspectos debido a que los estudiantes no se encuentran en el mismo nivel de conocimiento musical, por esta razón en algunos estudiantes se evidencian dificultades en torno a la percepción y ejecución rítmica, coordinación grupal, comprensión de conceptos como contra tiempo, anacrusa y síncopa; por otra parte algunos estudiantes demuestran problemas a la hora de afinar y descubrir los mecanismos apropiados para hacer sonidos vocales saludables y homogéneos, propios de la actividad coral.

El segundo aspecto hace referencia a las necesidades de aprendizaje de tipo actitudinal dado que algunos estudiantes manifiestan conductas agresivas, falta de empatía, problemas a la hora de comunicar sus emociones y sensaciones, poco interés en relacionarse con sus compañeros y desarrollar trabajo en equipo, rasgo determinante en la dinámica del trabajo coral. Se pretende que en la unidad didáctica se mitiguen las debilidades en términos musicales y actitudinales mediante la incorporación de dinámicas de trabajo corporal y corporeidad en la práctica coral.

Instrumentos de recolección de la información

En cada una de las etapas se utilizaron los siguientes instrumentos de recolección de la información

Instrumentos para la fase de diagnóstico

Se realizó durante los meses mayo y junio del año 2019, a través de tres herramientas de recolección de información

- **Encuesta de caracterización** del coro sobre los rasgos distintivos de los miembros que conforman el grupo coral, incluyendo información sobre edad, grado de escolaridad, gustos musicales, cuál es su nivel de consumo cultural, y si han realizado otro tipo de actividades musicales. (ver anexo 2)
- **Auto entrevista** es un instrumento de recolección de la información explorado ampliamente en las ciencias sociales , especialmente en la investigación biográfica, dado que se trata de una retrospección sobre la propia practica se optó por utilizar esta herramienta para facilitar el recuerdo y análisis de la propia practica pedagógica. En este caso consistió en resolver en un cuestionario de preguntas abiertas sobre la experiencia previa de la investigadora – directora del coro juvenil de Mosquera, esta auto entrevista se respondió de forma escrita para contar con una herramienta que permitiera evidenciar las características de las prácticas y de los integrantes del coro. (ver anexo 3)
- **Entrevista al director** de la escuela de formación musical de la secretaria de cultura de Mosquera, para detectar la perspectiva de la corporalidad desde el punto de vista institucional. Las preguntas formuladas previamente para la entrevista fueron:
 - ¿Cuál es la importancia del trabajo del cuerpo en los procesos musicales?

- ¿En qué momentos, espacios o con qué estudiantes ha sido trabajado el cuerpo en los procesos musicales de la escuela? ¿Qué resultados se han obtenido?
- Durante su permanencia como coordinador pedagógico del área de música ¿se ha evidenciado en la escuela el trabajo corporal? ¿Cómo?

Instrumentos para Fase de planeación

- Diseño de las actividades

De acuerdo con los resultados arrojados por el Diagnóstico, para esta fase se seleccionó un repertorio que se ajustara a las necesidades del coro en aspectos como la construcción de identidad, el desarrollo de competencias rítmicas a través del movimiento, aportara al trabajo de ritmo sincronizado y fuera algo ajeno a su cotidianidad para despertar curiosidad y motivación por aprender. Por estas razones se decidió que fuera un ritmo del caribe colombiano, que ofrece la posibilidad de bailar, y tiene estructuras rítmicas sincopadas de fácil comprensión. Se escogieron dos piezas vocales del compositor monteriano Julio Castillo Gómez realizadas con estructura de canon y melodías con ostinatos, muy apropiadas para trabajar independencia auditiva, a la vez que se trabajan elementos del ritmo, y expresividad corporal en función de la interpretación musical (ver anexo 4).

Para realizar el diseño y secuenciación de las actividades se partió de la necesidad de integrar el cuerpo como un eje principal en el aprendizaje, teniendo en cuenta la dimensión fisiológica, propioceptiva. Sin desconocer que cada estudiante es un sujeto, que tiene identidad, cultura, habilidades, conocimientos previos, sensaciones y emociones que configuran una experiencia completa en doble vía. Los estímulos que el estudiante recibe y convierte en conocimiento, y las expresiones artísticas que el estudiante puede recrear a partir de su aprendizaje

La planeación de cada clase tiene cuatro componentes o etapas: 1.Sensibilización, donde se busca que los estudiantes tengan un acercamiento a los contenidos que se abordaran en la clase por medio de la exploración sensorial. 2. Aprestamiento, cuyo objetivo es preparar sus cuerpos para las actividades musicales que se realizarán. 3. Apropiación, donde se trabaja concretamente el contenido o tópico a enseñar musicalmente, pero desde varias perspectivas, corporal, auditiva y cantada.4.Creación, un momento donde los estudiantes tienen la oportunidad de hacer ejercicios de creación con base en lo aprendido, esta creación puede ser a través de distintas expresiones artísticas, no solo musicales. (ver anexo 1)

El diseño se consignó en un cuadro síntesis de las actividades a partir del siguiente formato

Clase n°	Momento	Descripción de la actividad	Contenidos musicales	Recursos materiales

Tabla 1 formato de planeación de la unidad didáctica

Fase de evaluación

En esta fase se realizaron dos actividades, la primera el diligenciamiento de una bitácora, a manera de diario de campo y al finalizar la unidad didáctica se realizó una evaluación de las actividades realizadas por parte de los estudiantes a través de un cuestionario.

Bitácora

Tras la realización de cada una de las sesiones se diligenció una bitácora de sistematización del trabajo, con dos columnas, en la primera (descripción) se narraron los acontecimientos de la clase y en la otra columna (reflexión) se escribieron los pensamientos, sentimientos y emociones de la directora del coro alrededor de los eventos de la sesión, el formato de la bitácora se presenta a continuación

Fecha de la sesión	Duración
Asistentes	
Descripción	Reflexión

Tabla 2 formato de bitácora para el registro de la sesión, elaboración propia.

Cuestionario de evaluación de la unidad didáctica

Fue aplicado a los estudiantes del coro como cierre de experiencia en la última sesión (ver formato en anexo 5). El cuestionario estaba conformado por cuatro preguntas abiertas en las cuales se pretendía que los integrantes del coro plasmaran con libertad sus opiniones en torno a la actividad desarrollada mediante las siguientes preguntas:

1. ¿Qué te pareció el trabajo realizado en clase sobre el porro colombiano? ¿aprendiste cosas nuevas?
2. ¿Qué fue lo que más te gustó de las sesiones?
3. ¿Qué fue lo que menos te gustó de las sesiones? ¿por qué?
4. ¿Cómo te pareció el trabajo del cuerpo en coro? ¿qué te aportó?

Fase de análisis

Todos los instrumentos de recolección de información descritos anteriormente fueron analizados a partir de matrices, en las cuales se señalaron los aspectos representativos para las categorías de análisis propuestas en el marco conceptual: corporalidad y corporeidad como categoría principal y estimulación sensorial y cuerpo y movimiento como categorías asociadas a esta categoría principal.

La primera matriz se realizó para cada instrumento de recolección la información: encuesta de caracterización, autoentrevista, entrevista al director, cuadro de diseño de actividades, bitácora y cuestionario de evaluación. En cada matriz se seleccionaron unidades de sentido con contenido que diera cuenta de las categorías mencionadas anteriormente.

El formato de esta matriz fue el siguiente

Matriz de análisis del instrumento:		
Código	Unidad de sentido	Categorización

Tabla 3 formato de matriz para cada instrumento

En la segunda matriz se seleccionaron todas las unidades de sentido correspondientes a cada categoría y se realizó una interpretación de lo que revela cada unidad de sentido, se realizaron tres matrices, una por cada categoría: corporalidad y corporeidad (categoría principal), estimulación sensorial y cuerpo y movimiento (categorías asociadas) el formato empleado fue el siguiente

Categoría analizada:		
Código	Unidad de sentido	Interpretación

--	--	--

Tabla 4 formato de matriz por categoría

Codificación de los instrumentos de recolección de información

Para facilitar el procesamiento de la información se asignaron códigos a los diferentes instrumentos de recolección de información, estos códigos corresponden a la asignación de letras y números para cada unidad de sentido procedente de cada uno de los elementos de recolección de la información.

La primera letra corresponde a la fase correspondiente de la investigación: D para diagnóstico (fase inicial) P para planeación de las actividades (fase de diseño didáctico) y E para evaluación y reflexión posterior a la acción pedagógica (fase de reflexión).

Las letras siguientes corresponden al tipo de instrumento que se aplica y a continuación se añade el número de la unidad de sentido extraída de cada uno de los instrumentos.

Instrumento de recolección de la información		Código
Diagnóstico	Entrevista al director	DED
	Caracterización del coro	DCC
	Autoentrevista	DAE
Planeación	Cuadro de actividades	PD
Evaluación n	Bitácora	EB
	Cuestionario final estudiantes	ECF

Tabla 5 codificación de instrumentos de recolección de la información

IV. ANÁLISIS Y RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Este capítulo se dividirá en las tres fases iniciales de la presente investigación. La parte de diagnóstico se enfocará en los elementos que posibilitaron la construcción de un esquema de planeación curricular en torno a la estimulación sensorial. La sección de planeación muestra cómo se construyó un producto final a partir de un diagnóstico en lo que se refiere a construir una unidad didáctica de aprendizaje coral en torno a la experiencia corpórea. Por último, la fase de evaluación en la que se reflejan los resultados tanto del producto de planeación curricular como la evolución de las necesidades formativas del coro.

Si bien cada una de las fases tiene un propósito diferente, todas tienen presente la división entre las categorías principales de la investigación que son: la corporalidad y corporeidad, que comprenden la forma en la que la experiencia atraviesa el cuerpo y la forma en el que el sujeto experimenta su propio cuerpo inmerso en un marco sociocultural. El cuerpo en relación al movimiento, y la estimulación sensorial, que son las variables que se construyen a partir de la articulación de corporalidad y corporeidad.

Fase de diagnóstico

Dentro de la variable de corporalidad y corporeidad en cuanto a la directora del coro se observa que se tiene una definición del concepto de *maestro* bastante marcada por sus experiencias, donde el maestro, además de ser una guía para que los estudiantes puedan llegar al conocimiento y causar curiosidad y motivación. Debe tener un desempeño excepcional en la disciplina que enseña, y velar por generar un ambiente de seguridad y confianza al reconocer que el proceso de aprendizaje impacta las dimensiones, sensoriales, cognitivas y

emocionales que van a configurar a un artista. Pero también a un sujeto con identidad y pensamientos que se relaciona con otros construyendo sociedad.

En otro sentido, expresa que para los coristas es muy importante incorporar conscientemente el trabajo corporal, con el fin de que puedan apropiarse e interiorizar las sensaciones al cantar, ya que les darán cuenta de un desempeño adecuado al ejecutar sus voces en el coro, comprendiendo los aspectos técnicos e interpretativos del canto. En la autoentrevista se afirma respecto a la propia formación “mediante el trabajo de relajación y conciencia corporal, mi comodidad al cantar y, por consiguiente, mi salud.” (DAE,10).

Otras prioridades en la formación vocal consisten en identificar los momentos de relajación y tensión en el canto, de manera asertiva, evitando el riesgo de lesiones en la voz. Por último, considera importante el abordaje del trabajo corporal como un medio generador de interacción entre los estudiantes del coro, teniendo como objetivo establecer relaciones sociales que puedan potenciar la actividad musical e impactar la dimensión emocional de cada uno de los coristas y hacer del espacio coral, un lugar donde los jóvenes tengan momentos de relajación, esparcimiento y construyan sociedad.

Por su parte, el coordinador pedagógico de la escuela de formación musical resalta la importancia del trabajo corporal y su papel en el aprendizaje basado en su experiencia personal y los resultados de algunos cursos de la escuela de formación musical, donde se visibiliza que la presencia del cuerpo y su trabajo de manera consciente afectan positivamente aspectos musicales como la afinación, la percepción rítmica, al ejecutar la música en sus distintos estilos y en la interpretación musical. En la entrevista que se le realizó, el coordinador lo ilustra poniendo como ejemplo el sistema de gestos Curwen al solfear “uno

de mis profesores de solfeo que, si nos trabajó con Kodaly y los gestos Curwen y el hecho de ver la mano generando una intención, si lo ubica a uno tonalmente” (DED, 6).

Finalmente, según la caracterización realizada a los estudiantes del coro juvenil, se observa que se sienten atraídos por repertorios que les signifiquen retos, como cantar obras en distintos idiomas o que tengan complejidad rítmica corporal. Por este motivo se decidió incluir en el programa obras que puedan tener cercanía a los intereses y emociones de los estudiantes, de esta manera, ellos tendrían una mayor disposición para realizar el respectivo montaje musical. Por otra parte, la directora del coro consideró significativo incorporar obras de música tradicional colombiana que puedan contribuir a la construcción de identidad, familiarizando a los coristas con músicas que pueden no ser muy cercanas a ellos, pero hacen parte de una gran diversidad cultural del país.

Respecto a la actitud de los estudiantes, en la observación previa se evidencia que los varones del coro juvenil demuestran una conducta de introversión que se refleja en su capacidad de relacionarse con otros y afecta su desempeño en el canto. Por otra parte, las mujeres tienen mayores habilidades comunicativas, son más activas y arriesgadas. Lo anterior facilita su proceso de aprendizaje en el canto ya que son extrovertidas y no permiten que el miedo bloquee su expresión, hacen preguntas y comparten con sus compañeros sus inquietudes en torno a la clase. Esto generó que posteriormente generaran grupos de estudio teniendo como objetivo mejorar la calidad musical del coro, ayudar a los compañeros que tenían más dificultades y superar en equipo las falencias en común.

Por lo anterior, como necesidades fundamentales para la experiencia diseñada, se hace necesario primero, involucrar un repertorio conformado por un género musical tradicional de Colombia con el cual se pueda incentivar la construcción de identidad en el

grupo. En segundo lugar, realizar actividades que puedan acercar a los estudiantes no solo a la música sino a las raíces culturales del entorno donde surge dicho género, donde ellos compartan sus experiencias personales en torno al tema. Por último, actividades que fomenten el trabajo creativo equipo entre hombres y mujeres, minimizando la barrera de género y motivando a los varones a superar sus dificultades de comunicación e interacción.

Dentro de la primera subcategoría que surge de la corporalidad y corporeidad, el cuerpo y movimiento, en primer lugar, se observa que para la directora del coro es muy importante involucrar el trabajo corporal en el proceso con distintos fines: fomentar el auto reconocimiento para que los coristas comprendan de una manera más sencilla la técnica del canto considerando que la voz es un instrumento que no se puede ver; también mejorar la conciencia rítmica, la comunicación al presentar las obras en público, y el cuidado de la salud ya que al activar el cuerpo se disminuyen las tensiones corporales mitigando los riesgos de lesiones en la voz. Lo cual se ejemplifica en la siguiente unidad de sentido

El trabajo corporal en el coro municipal está pensado a partir de cuatro aspectos centrales, que considero aportarán en el desarrollo de cantantes (...), primero desde el auto reconocimiento corporal con el fin de que los estudiantes aprendan los aspectos básicos de la anatomía del canto, en segundo lugar, mediante juegos e imitación de movimientos para que a través de ellos consigan relajarse en beneficio de su técnica vocal (DAE,12)

En segundo lugar, el directivo manifestó de forma reiterativa que la ‘frialidad corporal’ entendida como una excesiva quietud a nivel corporal, es una conducta indeseable para un músico. Haciendo hincapié en que entorpece desde el proceso de aprendizaje, hasta el

desempeño artístico en tanto que el artista no puede impactar ni energética, ni emocionalmente a su público, perdiendo la posibilidad de comunicar. Señala que

Una de las barreras que se crea entre el público y el artista o interprete, es justamente eso, es la frialdad corporal que tenemos sobre todo los músicos al enfrentarnos al público, de repente son muy virtuosas las personas, pero no logran transmitir nada, no logran llevar un mensaje y su cuerpo en el escenario es realmente estático e incluso desde el momento de aprendizaje (DED,2)

En tercer lugar, basado en la caracterización realizada al coro, se evidenció que los varones del coro juvenil de Mosquera presentan dificultad a la hora de trabajar actividades que involucren ritmo coordinado. Esto afecta su desempeño musical si las obras tienen una alta complejidad rítmica cantada, percutida o coreográfica. Por esto se toma la decisión de abordar el trabajo con el cuerpo y el movimiento, es decir lo kinestésico, en la unidad didáctica, fomentando el reconocimiento del cuerpo como medio vital para el aprendizaje del canto y el auto cuidado, en segunda instancia eligiendo un repertorio llamativo, en donde los miembros de la agrupación coral puedan explorar sus habilidades de movimiento corporal a través de juegos rítmicos, danza coordinada e improvisada, con el objetivo de minimizar las debilidades en el campo corporal y potenciar el resultado musical y por último, utilizando el cuerpo como un medio para la comunicación y expresión artística.

Finalmente, en lo que responde a la estimulación sensorial se observó poca información que arroje indicios de su uso en el trabajo con el coro juvenil y en general en los procesos de formación de la secretaría de cultura de Mosquera.

La directora del coro involucra los estímulos sensoriales únicamente desde el aspecto auditivo. Cuando en su programa hace referencia a la discriminación de alturas musicales y a la presentación del repertorio a tratar. El coordinador de la escuela tampoco lo menciona, lo anterior hace evidente que no hay una concepción integral del cuerpo y los sentidos dentro del proceso musical que se ha hecho en el coro.

Por lo anterior se considera pertinente incorporar en el desarrollo de la unidad didáctica la estimulación sensorial como una estrategia para sensibilizar a los estudiantes no solo desde el oído, sino el tacto, el gusto y la vista con la música a abordar en el ensamble coral. Despertar en ellos interés, imaginación y curiosidad en torno a la música, ubicación geográfica, sabores y bailes que refuercen el conocimiento musical, sus emociones y su identidad.

En síntesis, se observó a través de estas estrategias de diagnóstico que el coro tiene la necesidad de fomentar el trabajo corporal con varios fines: fortalecer el desarrollo rítmico - interpretativo de los coristas; mejorar la capacidad individual de expresión y desinhibición, imprescindibles para la actividad coral; mejorar la comprensión de la música como fenómeno artístico y cultural y fortalecer las relaciones interpersonales entre los integrantes del coro.

Para ello se adoptaron las siguientes estrategias para el diseño:

- Trabajar una pieza que pertenezca a la música tradicional colombiana, aumentando el horizonte de identidad y que vincule a los estudiantes desde sus propias evocaciones

- Implementar un trabajo propositivo de carácter coreográfico para minimizar la barrera de género y motivando a los varones a superar sus dificultades de comunicación e interacción y fomentar la creatividad
- Adoptar estrategias de estimulación sensorial inspirando a los estudiantes desde lo kinestésico, el oído, el tacto, el gusto y la vista con la música a abordar en el ensamble coral.

A partir de estos lineamientos se realizó el diseño de la experiencia que se consignó en el siguiente diseño de actividades.

Fase de planeación

El diseño de la unidad didáctica puede verse en su totalidad en el anexo 1. En cuanto a su análisis dentro de lo que responde a la categoría principal, corporalidad y corporeidad, en la fase de planeación se encontró información valiosa que involucra directamente los conceptos de corporalidad y corporeidad. En primer lugar, y en concordancia con la información encontrada en la fase de diagnóstico, en la planeación se hizo énfasis en el trabajo corporal para satisfacer algunas necesidades. Teniendo en cuenta las edades y características de los estudiantes miembros del coro juvenil, fue necesario buscar estrategias para abordar un género musical que probablemente es lejano a su cotidianidad, pero al descubrir diferencias y elementos con los que puedan sentirse identificados respecto a la cultura, los sonidos, la danza, las expresiones verbales, entre otras cosas, se pretende despertar la curiosidad y la motivación de los estudiantes, teniendo un acercamiento satisfactorio al repertorio y consiguiendo una exitosa experiencia.

En segundo lugar, se tomó la decisión de trabajar el género porro ya que tiene elementos rítmicos musicales apropiados para reducir las falencias rítmicas en el aspecto

musical y corporal al vivenciarlo corporalmente. Además de permitir trabajar aspectos como la expresividad corporal, exteriorización de emociones y sensaciones en torno a la música, establecimiento de lazos de amistad entre los integrantes del coro entorno al juego y la danza, entre otros.

Respecto a la selección del repertorio, se eligieron las piezas corales *De mañana* y *Suena el porro*, del compositor cordobés Julio Castillo Gómez, porque incorporan patrones rítmicos propios de género porro aportando a las intenciones mencionadas anteriormente. Sus líneas melódicas son de fácil comprensión y corresponden a los registros vocales de los integrantes teniendo en cuenta que, en el coro, todos los hombres están en su proceso de cambio de voz y presentan dificultades de afinación. Adicionalmente al ser obras con estructura de canon acompañado por ostinatos melódicos, se podrá realizar el proceso coral desde el unísono hasta el canto a tres voces de manera sencilla.

Durante el proceso de aproximación respecto a la cultura, geografía, el paisaje de la región del Sinú, se busca que el primer acercamiento a estas temáticas nuevas no sea directamente musical y los estudiantes tengan acceso a datos que sirvan de anclaje para un aprendizaje significativo. En el cuadro se indica que lo anterior se realiza mediante proyecciones de video donde ellos puedan apreciar las características de los paisajes naturales y sonoros del Sinú, las expresiones verbales que coloquialmente utilizan sus habitantes, los marcados rasgos culturales entorno a la música y la danza del porro.

En tercer lugar, se evidenció que la investigadora incluyó en la experiencia algunas expresiones artísticas no musicales que permitieran a los estudiantes realizar una exploración en torno a la relación entre sus sensaciones, emociones, la música y sus cuerpos, buscando

que generen vínculos entre sus intereses, las cosas que los identifican, los conocimientos previos, y los contenidos que se vayan a abordar. En el diseño se indica:

Se invitará a los estudiantes a realizar una obra artística manual utilizando pintura y papel periódico donde se plasme lo que para ellos significó el trabajo del porro en el proceso coral, mientras escuchan una canción de porro y las pinceladas se van realizando obedeciendo a los elementos del ritmo según proponga la docente. (PCA,16).

De la misma manera, la directora del coro incorpora en su planeación actividades de aprestamiento vocal- corporal en las cuales se pueden apreciar dos momentos importantes: un primer momento en el que cual se busca despertar el auto reconocimiento y la propiocepción en los estudiantes, herramientas que les permitirán identificar un adecuado funcionamiento de elementos como la emisión vocal, respiración, afinación, entre otros. De este modo se busca conseguir una correcta ejecución de los mismos, así “se realizará un esquema de respiración para trabajar la dosificación del aire y el tono muscular del diafragma. Esquema 4 x 4 x 8 pulsos de exhalación continua y luego exhalación pausada, jadeo por boca y por nariz.” (PCA,39).

En un segundo momento se observa que el contenido elegido para las vocalizaciones del coro, está directamente relacionado con las melodías y patrones rítmicos del repertorio que se abordará, dos piezas corales escritas por el compositor Julio Castillo Gómez, *De mañana* y *Suena el porro*.

Se trabajará en clase el compás 2/2 y se explicara la notación musical rítmica correspondiente a esta métrica y a los patrones propios del aire de porro presentes en

las obras *De mañana* y *Suena el porro*, mediante células rítmicas escritas en fichas, se realizarán ejercicios de lectura grupal y posteriormente individual. (PCA,13).

Para la sexta sesión, la directora del coro propuso una actividad en la que se evidencia una clara intención por el desarrollo de la corporeidad. La actividad consiste en pedir a los integrantes del coro que formulen preguntas dirigidas al compositor Julio Castillo, posteriormente se le solicitó al maestro que contestar estas preguntas a través de video para que los estudiantes lo conozcan y lo escuchen al responder para ellos públicamente sus interrogantes. Este ejercicio fue muy importante, ya que luego de haber tenido gran parte de la experiencia musical, sensibilización y contexto con el porro y la región del Sinú, ellos expresaron sus dudas sobre el ejercicio del compositor, su aspecto humano, su trayectoria, motivaciones, aciertos y desaciertos; y al escuchar las respuestas tuvieron un gran impacto en su dimensión emocional y cognitiva que por supuesto podemos considerar como aspectos importantes de la corporeidad que , a diferencia de la corporalidad no es solo la expresión física de un conocimiento sino la interacción entre el cuerpo y la constitución de subjetividad.

Por otra parte, en reiteradas ocasiones se incorporaron actividades de improvisación a través de movimientos y sonidos producidos con el cuerpo, con el fin de observar el nivel de corporalidad en la experiencia relacionándolo con el aprendizaje rítmico y melódico del género abordado y directamente con las piezas elegidas para interpretar con el coro. “se les pedirá a los estudiantes proponer diversas formas de ejecutar la obra, en dinámicas, forma, etc. Teniendo en cuenta que también se puede interpretar como canon.” (PCA, 32).

También frente a la creación con el cuerpo se indica “los estudiantes propondrán movimientos para la interpretación de las obras *Suena el porro* y *De mañana*, que refuercen los conceptos de musicalidad y expresión corporal.” (PCA, 37). Cerrando la experiencia se

evidenció en gran medida la intención de integrar la corporeidad, ya la investigadora plantea una actividad en la que los estudiantes mediante un cuestionario expresen sus sensaciones, pensamientos, aprendizajes y descubrimientos al abordar desde varias perspectivas un tipo de música ajena a su cotidianidad.

Fase de evaluación

En lo que respecta a la categoría principal corporalidad y corporeidad, dentro de la investigación realizada se encontró que, en el inicio de la experiencia, donde el primer momento fue el proceso de sensibilización y contextualización de los estudiantes respecto a la ubicación geográfica, expresiones culturales, danza, música y modismos de la región del Sinú se observó en los estudiantes una gran expectativa, debido a que el 96% de los estudiantes nació y creció en la capital de país. Por lo tanto, no tenían mucha información sobre el tema a abordar, a excepción de dos estudiantes cuya ascendencia es costeña y una de ellas, nacida en Montería, demostró gran emoción porque en la clase se trabajará sobre este tema que involucraba sus recuerdos de infancia.

“Los chicos mantuvieron todo el tiempo una actitud bastante receptiva ya que les causaba curiosidad, las estudiantes 16 y 21 estuvieron bastante emocionadas desde el inicio de la sesión ya que tienen en sus familias ascendencia costeña y estuvieron realizando aportes acerca de cómo el porro es tan importante ya que es lo primero que ponen a bailar a los niños.” (EB,2).

Esto generó un ambiente de aprendizaje bastante agradable, ya que los estudiantes conversaron acerca de las referencias que tenían sobre la región. Al observar los videos, pudieron obtener bastante información que les permitió encontrar similitudes y diferencias respecto a la cultura, visualizar los paisajes, familiarizarse con los sonidos propios de la

región lo que aportó a la construcción del conocimiento alrededor de la cultura sinuana. Al manifestarse dentro del material audiovisual las expresiones del arte danzario propio de la región como el baile del porro, un pequeño porcentaje de estudiantes manifestó una ligera inseguridad por no saber bailar.

Algunos muchachos como el estudiante 1, estudiante 3, y estudiante 9, se preocuparon cuando notaron que trataríamos un género bailable debido a que manifiestan dificultades en la coordinación, sin embargo, la mayoría de estudiantes demostraron estar interesados en realizar trabajo corporal. (EB, 4).

Cabe resaltar que, debido al rango de edades que maneja el coro juvenil, los estudiantes se encuentran en una etapa dónde la comunicación y la expresividad suelen costar trabajo, a consecuencia de la vergüenza, la timidez, el miedo a expresarse, entre otros factores hace que se sientan cohibidos al realizar trabajos que tengan que ver con contacto físico o con manifestar ante los demás sus emociones.

Al observar un video donde una pareja de bailarines sinuanos bailaron un porro, los estudiantes conversaron acerca de lo que vieron y se sorprendieron a descubrir que este tipo de danza no se componía únicamente por una dimensión física. Debido a esto, tomaron un poco más de conciencia en torno al lenguaje corporal en varias áreas, el habla como acto comunicativo, la danza, no solo por diversión sino como una estructura que tiene roles y un significado y la música como un medio de expresión.

luego de que la docente comenzara explicarles las características del baile del porro y hablar acerca de que la danza del porro trata de un coqueteo entre un hombre y una mujer, en donde las miradas y el lenguaje no verbal eran los protagonistas y

simbólicamente se entregan las velas; varios de los estudiantes quedaron sorprendidos porque pensaban que consistía en algo ‘solo para mover el bote’ mencionó la estudiante 17. Y no se imaginaron que existiera algún otro mensaje de fondo. (EB, 6)

Una de las actividades que mejor reflejaron la corporalidad y corporeidad en el proceso de contextualización fue la proyección de un video donde un youtuber costeño definía algunas expresiones verbales propias de la región. Esta actividad de contextualización fue muy interesante, en primer lugar, se desarrolló entre risas, todos los estudiantes se encontraban en un estado de receptividad por la novedad del tema, ya que muchos comentaban que los costeños ‘hablaban de forma extraña’, pero no conocían muchas expresiones verbales de las que escucharon en el video. Adicionalmente, se observa un resultado positivo a abordar el conocimiento desde otras dimensiones que les permitan a los estudiantes establecer vínculos emocionales, sentirse identificados o en desacuerdo con lo que ven.

El impacto en las emociones de los estudiantes se vio bastante rápido, en especial en un estudiante que desde el inicio del año manifestó algunos problemas de actitud, como rechazo a actividades con contacto, incomodidad al trabajar en equipo y rebeldía, sin embargo, durante esta actividad se evidenció un cambio importante en su manera de actuar en el aula y con sus compañeros. “El estudiante 9, que es un es un estudiante con problemas de comunicación y comportamiento, se sonrió varias veces mientras observábamos el video.” (EB,10).

Otro aspecto muy importante donde se evidenció directamente la corporalidad y corporeidad, fue en las actividades en las cuales se les pedía a los estudiantes que improvisaran movimientos conforme a las sensaciones evocadas por la música regional del

Sinú que la docente reproducía. Al inicio de la experiencia se observó bastante timidez por parte de los estudiantes, varios de ellos se mostraban reticentes a realizar movimientos corporales, pero conforme iban transcurriendo las sesiones, fueron revelando grandes avances, manifestando tranquilidad a la hora de realizar actividades que requirieran contacto físico con sus compañeros, y siendo cada vez más propositivos durante las actividades. “varios de ellos, en su mayoría niñas, ya estaban comenzando a mover la cadera, los varones mostraban cara de preocupación y puntualmente el estudiante 1, estudiante 3 y estudiante 5, no tenían disposición de movimiento” (EB, 12). También observando avances en la comprensión corporal del ritmo “Los estudiantes 1, estudiante 3 y estudiante 9, tuvieron mucho más interiorizados los elementos del ritmo, la dificultad en esta actividad estuvo en el movimiento de la cadera propio del porro, sin embargo, mostraron bastante interés por aprender.” (EB,73).

De forma paralela uno de los eventos que comenzó a desencadenar un cambio en la dinámica de trabajo en el grupo, haciendo que los compañeros fueran más solidarios y empáticos con el proceso de los demás compañeros, haciendo que sus lazos se fortalecieran fue el caso del estudiante 23, quien tiene síndrome de Down y mostraba dificultades al realizar actividades que tuvieran que ver con movimiento y coordinación, pero el estudiante 1, decidió apadrinarlo durante las actividades de movimiento, guiarlo en los juegos, y ser su pareja de trabajo, cuando al inicio de la experiencia los demás compañeros evitaban trabajar con él. “El estudiante 1 se ofreció a ser padrino del estudiante 23 (...) para que pudieran jugar, donde se pudo evidenciar un trabajo de cooperativismo y solidaridad” (EB,60)

Por otra parte, en la segunda sesión se pudo observar que un cambio de rutina en el aula impacta positivamente la actitud y disposición de los estudiantes respecto a lo que van

a aprender. Al momento de ingresar los estudiantes al salón de clase encontraron varios alimentos, que posteriormente probarían mientras escuchaban porros sinuanos, generando en los coristas sensaciones estimuladas por el gusto y el oído. Seguido de esto, los estudiantes debían retratar con un dibujo, lo que sintieron mientras realizaban la actividad. “Luego de haber probado las degustaciones de los postres, se les pidió a los estudiantes que plasmaran en un dibujo las sensaciones experimentadas mientras probaron los postres y al reverso de la hoja su opinión al respecto.” (EB, 25).

A partir de lo anterior se observó la buena disposición que los estudiantes tuvieron frente a la actividad, una actitud completamente receptiva y curiosa frente a la información que estaban recibiendo a través de sus sentidos. Se obtuvo un satisfactorio resultado de la actividad, la interacción entre los estudiantes al compartir sus diversas opiniones sobre los sabores, los recuerdos evocados y lo expresado en los dibujos, fueron una gran prueba de corporeidad al involucrar en el proceso de aprendizaje una actividad que aborda el conocimiento desde perspectivas distintas, apelando a las emociones y sensaciones como base para un aprendizaje coherente y significativo para los coristas. “Los estudiantes todo el tiempo mantuvieron la atención y la disposición durante la actividad, y expresaron que fue una ‘agradable experiencia’, ya que los ‘Sacaba de la rutina’ dijo la estudiante 20.” (EB,26).

Respecto al desarrollo de la habilidad comunicativa, se pudo observar cómo los estudiantes conforme avanzaron las sesiones fueron sensibilizándose y consiguiendo fluidez a la hora de crear a partir de sus sentimientos y pensamientos en las actividades propuestas durante la experiencia. En un primer momento, en la actividad de creación posterior a probar los postres típicos de la costa, se evidenció como varios de los estudiantes dudaron a la hora de plasmar en un dibujo qué sintieron. A algunos de ellos les tomó más que unos pocos

minutos comenzar a graficar, incluso, uno de los integrantes del coro no participó en la actividad.

“Para los estudiantes 3, estudiante 4 y estudiante 5, fue un ejercicio difícil. Estuvieron cerca de 10 min pensando en que dibujar. Finalmente, el estudiante 4 entregó la hoja en blanco argumentando que no pudo plasmar nada, porque fue ‘indescriptible la sensación’. (EB,28).

Sin embargo, en un segundo momento de creación, durante la cuarta sesión, donde la docente propuso otra actividad de creación, esta vez realizada de forma grupal e involucrando los elementos del ritmo al pintar, se evidenció como aquellos estudiantes que previamente habían tenido dificultades en este aspecto, en esta oportunidad desarrollaron la actividad de una manera un poco más fluida.

“Explicación de obra grupo 03: Estaban bastante ansiosos al verlas obras de los demás grupos, ya que ellos finalmente no se pusieron de acuerdo para realizar un dibujo en común, sino que cada uno pintó lo que le parecía. El argumento fue que ‘al cantar sentían tantas cosas que no era posible expresarlo en una sola imagen’ y que de esa forma diversa y colorida veían la música. Su dibujo incluyó flores, instrumentos musicales, notas musicales, paisajes y trazos realizados de manera rítmica” (EB,71).

Al abordar los contenidos musicales, también se observó en las actividades planteadas la clara intención de que los estudiantes llegaran al conocimiento teórico mediante una vivencia previa a partir del aprestamiento corporal – vocal, juegos, imitación, ejercicios grupales ,que fueron desde sentir y llevar con el cuerpo el pulso de distintos porros, reconocer y ejecutar con el cuerpo los elementos del ritmo, reproducir células rítmicas propias del

género, realizar esquemas grupales de movimientos coordinados regidos por los elementos rítmicos aprendidos en clase, hasta realizar ejercicios de improvisación donde los coristas podían demostrar su nivel de apropiación respecto al ritmo.

El resultado de lo anterior preparó a los estudiantes permitiéndoles corporalizar los elementos musicales antes de conceptualizarlos lo que proporcionó una mayor comprensión de los mismos y, a pesar de tener un grupo con diversos niveles en la formación teórica, mediante estas actividades se lograron mitigar dichas diferencias.

Por último, se les pidió ejecutar el contratiempo. Cuando lo ejecutaron con las palmas fue difícil de ubicar, por lo que se hizo el ejercicio de pregunta – respuesta con la docente, donde los estudiantes palmeaban el pulso y la docente el contratiempo, luego se invirtieron los roles y fue mucho más sencillo para ellos realizarlo. Luego de esto viendo que el grupo tenía más estabilidad con el ejercicio, se dividió el coro por voces (sopranos, altos y voces cambiantes) y se le asignó a cada grupo un elemento del ritmo que debían reproducir con las palmas, pies, muslos o chasquidos simultáneamente, sin perderse ni juntarse al patrón asignado al otro grupo. “El ejercicio de los elementos del ritmo fue bastante fluido, los estudiantes tenían una actitud de cooperación y estaban muy animados ya que lo ejecutaron a distintas velocidades y funcionó adecuadamente”. (EB,45).

Durante las tres últimas sesiones se observó la actitud propositiva de los estudiantes acompañado de un gran trabajo en equipo, ya que la docente motivó a los estudiantes a decidir aspectos importantes respecto la ejecución de las dos piezas escogidas *De mañana y Suena el porro*, como la forma de interpretación, ya que dichas piezas tienen una estructura musical que permite cantarse como melodía con ostinatos, o como canon; las dinámicas y la

propuesta coreográfica, llevando a los estudiantes a manifestar sus opiniones y a ponerse de acuerdo para lograr un gran resultado colectivo.

En el trabajo de apropiación de *Suena el porro* se les pidió a los estudiantes que se reunieran en grupos por voces para que se pusieran de acuerdo en movimientos corporales que pudieran incorporarse a la interpretación de la música. “Varios de los estudiantes manifestaron que querían realizar la emulación de la percusión con su cuerpo para hacer que la obra fuera más dinámica. Entonces los estudiantes propusieron dos ostinatos corporales que daban un soporte rítmico a la obra.” (EB, 81).

La última actividad planteada tuvo una gran importancia, ya que los estudiantes recibieron las respuestas en audio de las preguntas que ellos formularon dirigidas al compositor de las obras que interpretaron. Con gran expectativa los estudiantes se dieron cuenta de que el maestro Julio Castillo es un gran músico, pero además es un gran ser humano que habla con orgullo de su cultura y su entorno. Varios de los estudiantes se sintieron identificados con las anécdotas que el relató, entre ellas, el maestro les contó a los estudiantes que dedicarse a la música no había sido algo fácil, pero que recibió apoyo de su familia para continuar con sus sueños. Lo anterior fue bastante motivante para los estudiantes 1,2, 10 y 16, quienes manifestaron querer continuar en la música de manera profesional. “Los estudiantes se sintieron bastante agradados con la calidez de las respuestas del compositor ‘un músico tan ocupado, talentoso e importante desde lejos nos contestó y mando saludos’ mencionó la estudiante 16.” (EB,103).

Luego de escuchar los audios con las respuestas del maestro, los estudiantes conversaron un poco sobre la importancia de valorar la música tradicional, pues a consecuencia del mercado musical que actualmente está encabezado por el consumo de

géneros como el reggaetón, no ofrece muchas posibilidades de crecimiento a compositores que realizan propuestas de música tradicional colombiana, como es el caso del porro.

Luego de escuchar los audios que nos envió el compositor contestando las preguntas escritas por los estudiantes, el estudiante 2, expresó su preocupación por cómo un compositor de música tradicional se mantiene pese a que los medios de difusión están encargados de promocionar productos como el reggaetón y la música popular, que están arrasando con todo, y luego la estudiante 10 completó lo que el estudiante 2 dijo hablando sobre los artistas de otros géneros que se han visto obligados a componer estos géneros o hacer colaboraciones con cantantes de reggaetón para no dejar de sonar. (EB, 104).

Respecto al cuestionario de cierre de la experiencia, fue bastante gratificante observar los resultados obtenidos, ya que los estudiantes manifestaron haber disfrutado las actividades realizadas en clase. Esto gracias a que pudieron conocer a profundidad detalles de un género musical que no les era cercano y apreciar los rasgos de otra cultura de nuestro país. Varios estudiantes destacaron que fue agradable aprender utilizando estrategias distintas, ya que venían acostumbrados a una dinámica de aprendizaje netamente del canto y la teoría musical. Esto demostró que incorporar al proceso actividades que involucraron sus sentidos y dinámicas corporales, que no tenían que ver directamente con la teoría musical, hicieron que la apropiación de contenidos durante la experiencia fuera mucho más atractiva. “Las sesiones fueron bastante integrales y completas, apoyadas por una excelente explicación de la maestra. Además, fueron divertidas y despertaron curiosidad por la cultura costera.” (EC,41). esta experiencia facilitó la apropiación de elementos de la identidad nacional y el conocimiento del contexto como se evidencia en la siguiente unidad de sentido

El trabajo realizado en clase sobre el porro colombiano me pareció muy interesante y enriquecedor, ya que ya había escuchado canciones pertenecientes al género, pero no tenía claro su característica, ni su lugar de origen. Ahora sé su relación con la región caribe y puedo reconocer sus instrumentos y bailes que aluden a tradiciones (EC,8).

Más de la mitad de los coristas estuvo de acuerdo en que las actividades que más les gustaron, fueron en primer lugar, en la que probaron los postres típicos de la costa mientras escuchaban porro, ya que se ‘transportaron’, en términos de los estudiantes, y las sensaciones experimentadas fueron muy agradables. En segundo lugar, en las que se trabajaban lúdicamente los elementos del ritmo ya que les permitió mejorar su concentración, coordinación y trabajo en equipo, y, por último, la actividad donde pudieron pintar siguiendo los elementos musicales. “las sesiones que más me gustaron fueron la de la comida e imaginar con la música además de dibujar o pintar con la música.” (EC, 29).

Los estudiantes reconocieron valiosos aportes del trabajo del cuerpo en la actividad coral, ya que para la mayoría facilitó el proceso de aprendizaje respecto a la comprensión de la rítmica en compás de 2/2 de una forma vivencial, también mejoró la ejecución de las obras corales al permitirles comprender el funcionamiento de sus voces, el desarrollo de su coordinación motriz, y la alegría con la que se cantaban las obras. “Pues nunca había hecho algo en conjunto para la coordinación de varias voces y hacer algo tan bonito como el canto. Me aportó trabajar más en equipo.” (EC,27). Otro estudiante expresó que “pareció tan emocionante porque el involucrar el cuerpo en la canción es más llamativo y da más gusto realizarla” (EC,45) se exploró la relación entre la emoción que se desencadena al bailar y la influencia de esto en el auto reconocimiento como se aprecia en la siguiente intervención

Desde lo personal, Tengo buen ritmo, pero una pésima movilidad del cuerpo; el baile no me fluye, sin embargo, al bailar porro aprendí a mover las caderas, por lo menos mínimamente. La profesora hizo un muy buen trabajo en dirigir el trabajo del cuerpo; fue entendible y divertido. (EC, 42).

En lo que se encontró dentro de la categoría cuerpo y movimiento, al inicio de la experiencia, el papel del cuerpo consistió en ser un medio de sensibilización y contextualización a partir de actividades dirigidas por la docente. Dentro de las mismas se les pidió a los estudiantes que se movieran según lo que les inspiraran algunas piezas musicales del género porro. Esto con el fin de familiarizarlos con el género y analizar el nivel de entendimiento que tenían los integrantes del coro entorno a la rítmica, teniendo en cuenta que no todos tienen la misma formación musical. En el tercer momento de la clase se invitó a los estudiantes a que bailaran mientras sonaba la primera canción *Carmen de Bolívar*. “Les pedí que se movieran según lo que les inspirara la música y la mayoría empezaron a marchar, solamente la estudiante 12 empezó a mover los brazos de un lado al otro.” (EB, 11).

Dentro de las actividades del componente de sensibilización con miras a que los estudiantes continuaran con su proceso de apropiación del lenguaje rítmico mediante el cuerpo, luego de realizar reflexiones en torno a videos proyectados sobre la danza del porro, se les pedía realizar por parejas figuras de baile siguiendo la estructura de la danza vista en clase, y posteriormente se invitó a los estudiantes a crear su propio esquema. Después de este análisis se colocaron varias canciones de porro, y luego de organizar el coro por parejas de baile la docente orientó como serían las figuras de baile. Luego de eso se les permitió a los estudiantes crear su propia secuencia de los pasos.

Seguido de esto, de manera progresiva, la docente incluyó en las actividades de movimiento los elementos del ritmo con el fin de que los estudiantes de manera natural los identificaran y los corporalizaran comenzando por el pulso. Ellos lo asociaron de una manera muy natural cuando la docente les pedía que marcharan al ritmo de la música, algunos estudiantes con problemas rítmicos tuvieron dificultades que rápidamente mediante metáforas y explicaciones pudieron superarlas. Seguido de esto, el segundo porro que se escuchó fue *Fiesta de Negritos*, donde se presenta un cambio agógico, comenzaron muy bien en la parte lenta de la canción. Pero al sentir la aceleración del ritmo comenzaron a adelantarse en el tiempo, y debido a que el piso es de madera, los zapateos sonaban muy fuerte y no lograban escuchar con atención la música; Entonces fue necesario repetir esa sección y que marcaran el pulso con dos dedos y la palma de la mano. De este modo pudieron comprender mucho mejor el movimiento de la música en esta canción

Durante estas dinámicas de movimiento se emplearon diversas estrategias que permitieron el afianzamiento de los conceptos teóricos musicales, como la escucha consciente de los estudiantes a la vez que ejecutaban a través de sonidos corporales como palmas, chasquidos, zapateos, palmeo de muslos y pecho, a la vez que se realizaba un trabajo de interacción entre los miembros del coro.

Sesión a sesión se pudo evidenciar un avance positivo en tanto las actividades se realizaban con mayor fluidez y los estudiantes demostraban tener un grado de apropiación de los conceptos reflejados en su cuerpo. Luego la docente propuso el juego corporal «máquinas de sonido» donde por parejas se tenían que realizar movimientos con los brazos que reflejaran algún elemento del ritmo, con la particularidad de que tenían que ser movimientos que pudieran enlazarse.

La clase inició pidiéndole a los integrantes del coro que se organizaran en círculo para realizar una actividad llamada canon de movimientos, mientras se escuchaban diferentes porros; donde uno de los integrantes debía asumir la cabeza y este era quien determinaba los movimientos que sus compañeros debían ir ejecutando. La norma de la actividad era que una vez la docente dijera pulso, acento, división o contra tiempo, los movimientos que la cabeza proponía debían ir cambiando conforme al elemento del ritmo pedido. “El ejercicio de las máquinas de sonido fue bastante interesante ya que les permitió explorar un poco más el movimiento de los brazos a la vez que trabajaban su creatividad y la sincronía con su pareja de trabajo.” (EB, 54).

Estas actividades de trabajo corporal sincrónico permitieron evaluar el grado de comprensión de los elementos del ritmo y adicionalmente aportó aspectos positivos en el quehacer musical, como unificar el pulso interno de los coristas, aspecto que en el trabajo coral es vital, también reforzó aspectos conductuales como el trabajo en equipo, solidaridad, cooperatividad, etc.

Por otra parte, la docente involucró el movimiento corporal en el proceso previo al montaje de las piezas musicales elegidas, con el fin de anticiparse a las posibles dificultades tanto rítmicas como melódicas que pudieran aparecer. Para este fin se extrajeron fragmentos de las células rítmicas con síncopas y anacrusas que aparecen en la obra, también se tomaron los saltos melódicos grandes que pudieran ser difíciles de afinar. Durante el aprestamiento corporal vocal se realizaron dinámicas de imitación rítmica, con el cuerpo, con el fin de que los estudiantes se apropiaran de manera inconsciente de esas células rítmicas que aparecerían en las obras, y no tuvieran mayor dificultad al cantarlas en coro.

Del mismo modo, en las vocalizaciones se incluyeron los saltos melódicos realizados de manera cromática ascendente y descendente, también con varias sensaciones vibratorias consiguiendo que los estudiantes interiorizaran los saltos melódicos, mitigando los problemas de afinación. La docente realizó un juego de imitación, les pidió a los integrantes del coro que realizaran el pulso con los pies, una vez estuvo interiorizado, la docente propuso patrones rítmicos todos extraídos de la obra *De mañana* que posteriormente reprodujeron los estudiantes con las palmas.

Para concluir esta categoría, respecto al cuestionario, se pudo observar que los estudiantes consideraron un aspecto positivo el incluir el cuerpo en el trabajo coral; varios de ellos manifestaron que fue beneficioso ya que pudieron comprobar por sí mismos su avance al comprender y ejecutar mediante su cuerpo, patrones rítmicos con sincopa y anacrusa, realizar figuras de baile, y desarrollar habilidades motrices que se reflejan en el trabajo individual y colectivo. “El trabajo de cuerpo en coro me pareció muy interesante ya que aportó bastante a mi proceso en el coro, para entender mejor las melodías. A demás me ayudó en otros procesos aparte como la parte de instrumentación y danza.” (EC,11). Aludieron también a un incremento en la atención “Excelente ya que hace que mi cerebro se despierte y me coordine más, también me ayudó a mejorar mi voz al momento de cantar y esto hace que sea más alegre y divertido.” (EC, 7).

Finalmente, dentro de lo que responde a la estimulación sensorial durante las primeras sesiones, en el proceso de contextualización y sensibilización, los estudiantes demostraron sentirse motivados y con gran expectativa al realizar actividades que no tuvieran que ver directamente con canto y teoría musical, mejorando notoriamente su disposición y actitud. En un primer momento de la experiencia, se realizó, estimulación por medio del sentido de

la vista mediante la proyección de videos; lo anterior permitió que los estudiantes pudieran acercarse a bastante información importante, como las características geográficas, las expresiones artísticas y culturales de una manera entretenida que ellos pudieran recordar con facilidad estableciendo relaciones y diferencias con su cotidianidad.

Posteriormente se dio inicio a la proyección del primer video donde se realizaba una contextualización sobre los departamentos que componen la región caribe, que es el porro, cuáles son los trajes típicos del porro, cuáles son los instrumentos que acompañan el porro, cual es la estructura de la danza del porro y sus pasos. En el segundo momento de la clase se realizó la proyección del video *modismos* donde los coristas permanecieron en un ambiente bastante divertido ya que el youtuber que estaba presentando el video. “Les parecía que hablaba muy chistoso y las expresiones verbales eran muy “raras y graciosas “dijo la estudiante 18, entre risas los chicos permanecieron muy atentos y al final, muchos de ellos manifestaron que no conocían casi ninguna de las palabras que se mencionaban en el video.” (EB, 9).

En segundo lugar, la proyección de audios y videos (estimulación sensorial a través de la vista y el oído) se utilizó para que los estudiantes consiguieran familiarizarse con los instrumentos que intervienen en el género porro. Ya que muy pocos estudiantes los reconocían, y mediante el material audiovisual compartido en clase, los coristas notaron que un instrumento como el bombardino, es usualmente utilizado en géneros que ellos suelen escuchar, como la música tropical, o la música mexicana. Fue necesario mostrarles a los estudiantes imágenes de los instrumentos trombón, la trompa y el bombardino; además de y audios de salsa y música de banda mexicana donde son ejecutados dichos instrumentos, para que pudieran tener un referente visual y sonoro.

En un tercer momento, la estimulación se realizó a través de los sentidos del olfato y el gusto, los estudiantes tuvieron la oportunidad tres postres típicos de la región del Sinú, simultáneamente iban escuchando porros en diferentes formatos instrumentales, primero debían olfatear cada postre intentando identificar de que estaba hecho, luego debían probarlo y por último describir con un dibujo y con sus palabras las sensaciones evocadas en la actividad. A los pocos minutos se dio inicio a la primera actividad, se repartieron los postres. El postre número uno era “caballito” o dulce de papaya verde, el segundo era dulce de coco y el tercer plato era arroz con coco; seguido de esto, se colocaron los porros “la loreña”, “Ayapel”, ”borrachera “y “Tolú” y se les pidió a los integrantes del coro que estuvieran en completo silencio para que pudieran estar totalmente concentrados con la actividad, el primer paso era olfatear cada uno de los postres con el fin de descubrir de que estaban hechos.

El ejercicio de intentar identificar con el olfato y luego comprobar con el gusto para los estudiantes fue bastante interesante, generó gran expectativa porque en principio, para varios no fue sencillo identificar los ingredientes con los cuales fueron elaborados los postres, especialmente el ultimo postre; y algunos estudiantes aun luego de haber probado los postres, dijeron que, aunque la papaya no les gustaba, el sabor del postre había sorprendido ya que les pareció bastante agradable. “El dulce de coco y el arroz con coco para la gran mayoría fueron fáciles de identificar, pero el dulce de papaya ninguno lo identificó.” (EB, 23).

También se evidenció la presencia de la estimulación sensorial como parte importante del auto conocimiento corporal en los estudiantes, para conseguir un desempeño saludable a nivel vocal; para ello las actividades de vocalización se centraron en sensaciones vibratorias por medio de consonantes que permitieran desarrollar elementos técnicos de la voz como relajación en los músculos faciales, flexibilidad en los pliegues vocales y resonancia. La

afinación se trabajó mediante la audición y la imitación de frases melódicas. Se realizaron también ejercicios de respiración donde los estudiantes comprendieron cómo su propio cuerpo estaba reaccionando para establecer un mecanismo respiratorio adecuado que les permitiera cantar, sin riesgo de fatiga o lesiones.

Se realizó calentamiento y estiramiento para relajar y activar el cuerpo de los integrantes del coro, seguido de esto se realizaron esquemas de respiración donde se trabajó la dosificación del aire y el tono muscular del diafragma.

En el cuestionario de cierre se identificó que la mayoría de estudiantes manifestaron que las sesiones más interesantes de la experiencia fueron las que incluyeron actividades de estimulación sensorial ya que de una manera agradable y divertida pudieron aproximarse a información que no conocían haciendo que su interés por la cultura de esta parte de la región caribe y sus sonidos aumentara. “El día de la comida, ya que al comer cosas de esas y con esa música de fondo, lo traslada a uno y eso hace que uno vea la música de otra manera.” (EC, 13) igualmente se destacó la importancia de observar las imágenes, escuchar el acento regional y saborear en la integración de emociones positivas a la interpretación y audición musical

Me gustó bastante la primera sesión ya que nos mostraron un video de las expresiones típicas del caribe, y esto es supremamente importante cuando tú vas a conocer una cultura, también me gustó la clase en donde probamos comida típica de la región ya que vinculamos los sabores con los sentimientos que nos trae el porro colombiano. (EC,9).

En síntesis, se pudo evidenciar que las actividades planteadas en el diseño de la experiencia se pudieron realizar con éxito observando grandes cambios en los aspectos que se observaron como prioritarios en la fase de diagnóstico. En primera instancia los estudiantes apropiaron valiosa información sobre el género porro que forma parte de nuestra música tradicional nacional, a la vez que conocieron las características geográficas, culturales, sus expresiones artísticas, entre otras que les permitieron configurar conceptos sólidos que se vieron evidenciados en el resultado musical, y también se reflejaron en una conciencia sobre la importancia de valorar nuestra identidad colombiana y la riqueza cultural que tenemos. En segundo lugar, se observó el impacto positivo que tuvo en el proceso de aprendizaje de los estudiantes al incluir el estímulo sensorial como agente de sensibilización previa al abordaje de contenidos técnicos, ya que, a través de éste, los estudiantes pudieron acercarse desde otras perspectivas a la región y sus características. Mejorando notoriamente la disposición y actitud frente a la nueva información, creando enlaces entre sus sentidos, sus pensamientos y emociones permitiendo configurar conocimientos generales a los cuales los conocimientos específicos pudieran anclarse y convertirse en aprendizaje significativo.

Incorporar el trabajo corporal en coro fue una estrategia efectiva para que los estudiantes pudieran desarrollar varias habilidades, entre ellas la coordinación motriz y la disociación, mejorar su comprensión y ejecución de los contenidos rítmicos, lo cual se vio reflejado en varios sentidos: el avance individual, ya que al tener un grupo con distintos niveles de conocimiento musical puso a prueba la comprensión de conceptos musicales que serían necesarios para poder realizar el montaje musical y por medio del trabajo corporal, consiguieron apropiarlos.

El avance grupal no solo se observó en el resultado coral, sino también en el trabajo en equipo y la interacción entre los miembros del coro, en las dinámicas por parejas y por equipos se desarrollaron solidaridad y cooperación. Asimismo, se pudo evidenciar un adecuado desarrollo de la sensibilidad y expresividad corporal en torno al ejercicio musical, en las actividades de creación en la danza y posteriormente en la propuesta coreográfica realizada por los estudiantes durante el montaje musical.

V. CONCLUSIONES

la música no sólo se relaciona con la experiencia estética de quién hace música, sino también con la experiencia estética de quién la disfruta. La música requiere de la experiencia a través del cuerpo para ser disfrutada en su totalidad, incluyendo el movimiento y la estimulación sensorial. De igual forma, se necesita del reconocimiento del ámbito sociocultural de la música con el fin de que no sólo mejore el ejercicio y ejecución, sino también genere una apropiación de la misma y reafirme la identidad del estudiante.

Durante la apropiación inicial de la música mediante el cuerpo, los estudiantes se mostraban introvertidos, debido a que atraviesan una edad compleja en su desarrollo social en donde la opinión de los pares tiene una gran influencia. Esto afectó su desempeño vocal, y su expresión corporal durante la fase de aplicación de las actividades. Se observó que al inicio de la experiencia el escaso manejo del cuerpo afectaba la comprensión del ritmo y apropiación de la música y también es una barrera frente al reconocimiento de la música como algo propio e igualmente importante.

Con la ejecución de la unidad didáctica se pueden observar diversas formas de corporalizar la ejecución y le da la posibilidad al estudiante de comprender de otra forma su corporeidad y percibirse a sí mismo de otra forma. Dentro de este ámbito, las relaciones entre pares se ven como algo fundamental a la hora de construir diversas maneras de disfrutar la música como sucedió en el caso del coro juvenil de Mosquera, se construyen lazos de solidaridad y apoyo que hacen que los estudiantes disfruten de esta nueva posibilidad de experiencia corporal - musical. Así mismo es destacable el papel de la docente quien no sólo

posibilita estos espacios nuevos, sino que brinda una explicación sobre la corporeidad del género experimentado, en este caso el porro, y termina brindando un espacio seguro y placentero de experimentación de la música.

La estimulación sensorial, como se puede ver en el caso del coro juvenil de Mosquera completa la experiencia de la corporalidad de la música y plantea un nuevo espacio para la corporeidad de quienes son ajenos al contexto sociocultural de donde surge el porro. En lo que respecta a la construcción de la corporalidad, la estimulación sensorial hace que el estudiante pueda pasar de la rigidez que da la vergüenza a una corporalidad fluida dentro del aula. Es decir, la estimulación sensorial, al brindar otros tipos de experiencias que se consideran ‘ajenas’ a la música, posibilita una mayor integración del cuerpo del estudiante en relación a la música que hará o escuchará. De igual forma permite experimentar la música de otras formas más allá del sentido del oído y el ejercicio de la voz en los estudiantes del coro juvenil de Mosquera, mediante la estimulación sensorial se consigue que asocien el porro a un baile, a una forma de hablar, al sabor de los postres y al aroma de las comidas típicas de la región del Sinú.

En lo que respecta a las relaciones entre los estudiantes, la estimulación sensorial es una herramienta pedagógica que posibilita la disposición de los estudiantes y el espacio de interacción entre pares permitiendo a partir la experiencia del cuerpo propio la ruptura de la timidez, vergüenza y la aprehensión de los estudiantes a relacionarse con otros. De igual forma también posibilita el reconocimiento del otro no sólo como igual sino como un sujeto que puede despertar interés debido a la diferencia que representa, en síntesis, un interés por aprender de la diferencia del otro.

Lo anterior lleva a plantear la forma en la que se experimenta la propia corporeidad a partir de experiencias diversas que abren una nueva manera de vivenciarla cuando se contrasta con otra. El experimentar mediante los espacios de estimulación sensorial, una nueva forma de corporalidad que corresponde a una corporeidad distinta a la de los jóvenes mosquerunos les permite reconocerse en una relación de diferencia en el contexto social vivido y plasmado en su cuerpo como algo propio.

Si bien reconocen su corporalidad y corporeidad como algo propio y un aspecto que reafirma la identidad de los estudiantes, también el reconocimiento de otro tipo de contextos socioculturales distintos ha sido algo valioso dentro de la investigación. Esto hace referencia a que los estudiantes al ver unas corporeidades distintas, como lo fue la -que se manejaba en torno al porro sinuano, permite un reconocimiento del otro como algo valioso y, en palabras de los estudiantes algo ‘chévere’. Esto responde a la fascinación de los estudiantes por la fluidez del cuerpo no sólo al momento del canto sino también al momento del baile. Este reconocimiento del otro como algo valioso mediante la experiencia estética del canto y el baile, implicó reconocer estas otras corporeidades como algo bello, valioso y que debería tener mucho más reconocimiento dentro de la construcción cultural de lo que es ser colombiano.

Esto lleva a contemplar la forma en la que el manejo del cuerpo dentro de un contexto social, cultural e histórico no sólo lleva a mejorar las relaciones interpersonales y facilitar la buena ejecución de la música, sino que también permite reafirmar una identidad cultural al ser esta llevada al cuerpo. Dentro de la presente investigación, se contempla que el cuerpo no es sólo una herramienta que tiene las habilidades para ejecutar bien una obra musical, sino que también está atravesado por una coyuntura social, cultural e histórica que es la que

intercede en la forma en la que el estudiante maneja su cuerpo. Es decir, la forma en la que el estudiante muestra para los otros, y construye para sí su propio cuerpo no es únicamente como un medio para acciones físicas, sino que también es un pilar evidente de la identidad cultural del estudiante.

Es entonces como la corporalidad y la corporeidad se manejan en conjunto para reafirmar la identidad a nivel nacional de los estudiantes. Es decir, funcionan como herramientas de auto reconocimiento de ellos mismos y de las otras identidades, lo que desemboca en que se valore tanto la identidad propia como la corporeidad que es distinta. Es entonces como se genera una apropiación de la identidad cultural como algo estético, armónico y digno, construyendo una visión diferente para los estudiantes sobre el valor del patrimonio cultural colombiano como es la música del caribe.

Es posible afirmar que la importancia de la enseñanza de la música como una posibilidad de integrar el instrumento natural del ser humano, la voz, con el resto del cuerpo es algo que genera un mejor aprendizaje. Es así como el estudiante es capaz de apropiarse de la pieza que va a interpretar a medida que la experimenta de forma corpórea. El brindarle una sensación física a la pieza que se está aprendiendo le permite una nueva asociación más familiar al estudiante en lo que respecta a experimentar la pieza musical más allá de la voz.

Esta experiencia física de la pieza musical que se está aprendiendo no sólo es una ventaja a la hora de la ejecución de la misma, sino que también implica una reapropiación del cuerpo propio por parte del estudiante. Es decir, el espacio que se brinda por parte de la docente para la estimulación sensorial y para que los estudiantes tengan un manejo del cuerpo diferente, le permite al estudiante liberarse de ciertas tensiones (como la timidez y falta de empatía) y hace que el estudiante se apropie de su cuerpo al verse envuelto en situaciones

distintas que son agradables de experimentar. De igual forma al ver el cuerpo propio resignificado dentro de esos espacios, le permite al estudiante relacionarse con sus pares de una forma más empática y fluida a la hora de comunicarse con los demás.

La posibilidad de construir relaciones interpersonales en las que la comunicación es fluida, no sólo les permite a los estudiantes apropiarse de sus cuerpos de otra forma, sino que también les permite construir relaciones de solidaridad y apoyo entre ellos. Esto se puede ver que en el momento en que crean consciencia de que la música puede despertar sensaciones agradables en el cuerpo y generar una nueva autopercepción del mismo, les genera una empatía hacia el otro desde el momento en que se desinhiben de la rigidez con la que se desenvuelven a nivel corporal. Por lo que al romper las propias barreras físicas en colectivo les permite relacionarse reconociendo otro tipo de corporalidades como algo que es agradable para el otro y una posible experiencia agradable de interacción, solidaridad y apoyo. Lo que permite concluir, que una corporalidad adecuada en relación a los espacios de aprendizaje de la música no sólo influye en una mejora de las habilidades de ejecución de la música, sino que también construye una mejor relación con el cuerpo propio y posibilita la construcción de relaciones sociales de apoyo, solidaridad y compañerismo.

Es relevante el reconocimiento de la propia corporeidad a partir del reconocimiento de las corporalidades que son diversas en relación a la corporeidad cotidiana. El ejercicio de llevar a un grupo de estudiantes que, en su mayoría, provienen del interior del país, y es ahí mismo donde desempeñan su cotidianidad, a conocer otras formas de corporeidad en relación a la música de otras regiones como la región caribe, implica un auto reconocimiento que se desarrolla de forma paralela. Es decir, mediante el reconocer de otras corporeidades ajenas a la propia, el estudiante termina reconstruyendo su propia corporeidad y refirmando su

identidad cultural como colombiano y como colombiano del interior. A su vez esta sensación de no estar cotidianamente involucrado dentro de otro tipo de culturas suscita un interés particular por los estudiantes, en el sentido en que consideran que la corporeidad que se construye alrededor de la música de la región del Sinú es algo digno de interés y un aspecto cultural que debería tener una mayor representación dentro de la construcción de la cultura colombiana.

Finalmente, se llega a la reflexión del papel del docente dentro de la formación de músicos en la que deberían posibilitarse estos espacios seguros para mejorar el manejo del cuerpo no sólo para una buena ejecución musical, sino también para reafirmar la identidad cultural de los estudiantes y posibilitarles una experiencia de apertura a nivel de corporalidad. El hecho de que los estudiantes perciban su cuerpo de otra forma y puedan experimentar una corporeidad distinta a la propia, les permite una mejor relación consigo mismos y con los demás compañeros. Además de permitirle a los estudiantes reconocer cuál es la identidad cultural propia que se plasma a través de su cuerpo y valorar las corporalidades diversas a la propia como algo digno, que debe tener un mayor reconocimiento dentro de la construcción social y cultural de la identidad propia y nacional.

VI. Referencias Bibliográficas

- Arango, A. M. (2012). “Velo que bonito” Saberes y prácticas sonoras y corporales en la primera infancia en el Chocó. *Conf. Magistal. Primer Encuentro Nacional de Cuerpo Sonoro*. (págs. 1-13). Quibdó: Banco de la República, UTCH, Ministerio de Cultura.
- Ávila Penagos, R. (2005) La producción del conocimiento en la investigación acción pedagógica (IAPE): Balance de una Experimentación. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 503-519, <https://www.scielo.br/pdf/ep/v31n3/a12v31n3.pdf>
- Battán, A. (2015). Corporeidad y experiencia: una relectura desde la perspectiva de la encarnación (embodiment). *Itinerario Educativo*, vol 29 n° 66 pp. 329-346. DOI: <https://doi.org/10.21500/01212753.2225>
- Creswell, J. (2014). *Research Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. Washington D.C: SAGE Publications
- Espinosa, R. (2012). *La práctica coral en la escuela fiscal mixta inclusiva “Bracamoros” Tunantza Bajo-Zamora y su relación con la cultura musical inicial de los alumnos de 4to, 5to, 6to y 7mo año de básica periodo 2011-2012*. (Tesis de pregrado). Universidad Nacional de Loja. Loja. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/bitstream/3317/5121/1/T-UCSG-PRE-ART-CM-17.pdf>
- González-Carvajal, M. C. (2009). Estimulación Neurosensorial en Alumnos Especialmente Afectados. *Psicología Educativa*, vol 15 N° 1 pp.21–25.
- Higuera, D. (2017). Recursos prácticos para adoptar una adecuada postura y la respiración. *Serie Creación* n° 39. Escuela de Fonoaudiología. Facultad de Ciencias de la Salud. Centro de Investigación en Educación Superior CIES - USS; Santiago.
- Kendall, E. (1985). *Músculos pruebas funciones y dolor postural*. Santiago de Chile: Mediterráneo.
- Kraso, K. (2007). Intersemiótica y estrategia polisensorial como apoyo para niños disminuidos psíquicos. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, vol 2 pp.119-142. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0707110119A>
- López García, J. R. (2019). Protocolo De Entrenamiento Vocal Fonoaudiológico Para Cantantes: Vocalical -. *Areté* issn-l:1657-2513, 19 (2), 61-74. Obtenido de: <https://doi.org/10.33881/1657-2513.art.19207>
- Quintero, S. (2014). *El coro como escenario educativo*. Tesis de pregrado Bogotá: Repositorio Biblioteca Universidad Pedagógica Nacional. Obtenido de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1438>
- Noreña, E., & Pavón, J. (2017). *Los pilares metodológicos del maestro Alejandro Zuleta Jaramillo en el desarrollo vocal y coral de los niños del coro mixto del colegio*

- nuestra señora de Fátima*. Tesis de grado. Bogotá: Repositorio Biblioteca central de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Obtenido de <http://repositorio.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/1578>
- Peñalba -Acitores, A. (2009). Los esquemas encarnados y las metáforas de la embodied mind en la conceptualización musical en la educación infantil. *Revista NEUMA*, año 2 pp. 234-253. http://desa.utralca.cl/medios/utralca/revistas/Neuma_No2.pdf#page=246
- Perea, A. (2017). *Michel Foucault: Vocabulario de nociones espaciales*. Buenos Aires: CLACSO. DOI: 10.2307/j.ctvtwx3f4
- Piñeros, M. O. (2004). *Introducción a la pedagogía Vocal Infantil*. Bogotá: Ministerio de Cultura Republica de Colombia.
- Restrepo -Gómez, B. (2006) La investigación – acción pedagógica, variante de la investigación acción educativa que se viene validando en Colombia. *Revista de la Universidad La Salle*, (42) pp. 92 – 101 <https://ciencia.lasalle.edu.co/ruls/vol2006/iss42/11/>
- Sánchez, G. y Valcárcel, M. (1993). Diseño de unidades didácticas en el área de ciencias experimentales. Departamento de didáctica de las ciencias experimentales. Escuela universitaria de magisterio. *Enseñanza de las ciencias*, 1993, 11 (1), 33-44
- Torres Santomé, J. (1998). Elaboración de unidades didácticas integrales en *Globalización e interdisciplinariedad: el curriculum integrado*, Madrid: Morata. pp. 220-264.
- Valencia G.; Martínez M.; Castañeda L.; Ramón H.; Bibliowickz L.; Vanegas A.; Jiménez O.; Gómez L.; Londoño E, (2014) Música, cuerpo y lenguaje. Aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico-musicales del siglo XX. (*Pensamiento*), (*palabra*) y *obra*, Vol. 12, N°. 12, págs. 91-104 <https://doi.org/10.17227/2011804X.12PPO91.105>
- Zuleta Jaramillo, A. (2004). *Dirección de coros infantiles y juveniles*. Bogotá: Ministerio de cultura Republica de Colombia.

Anexos

Anexo 1 cuadro de actividades

Clase N°	momento	Descripción	Contenido musical	Recursos
1	Sensibilización	Mediante la proyección de dos videos Se realizará un proceso de contextualización de las características geográficas y culturales (modismos, expresiones artísticas y musicales) de la región del Sinú.	audición	Televisor, computador Cable HDMI Videos https://www.youtube.com/watch?v=M48E6IEBxbY https://www.youtube.com/watch?v=YOoIMauBGXo
	Aprestamiento	Todos los integrantes de coro estarán de pie y escuchando diferentes obras musicales del porro con las cuales se pretende que los estudiantes sientan e identifiquen los diferentes elementos rítmicos (pulso, acento, contra tiempo, división) presentes en este género. Una vez identificados van a dividirse por grupos y a ejecutarlos a través del sonido de las palmas y zapateos procurando que los movimientos sean fluidos y se mantenga un tempo colectivo constante.	Pulso Acento Contra tiempo división	Equipo de sonido Carmen de bolívar: https://www.youtube.com/watch?v=qF7BYTnYPZA Fiesta de negritos: https://www.youtube.com/watch?v=jp-UZVXxjQI San Fernando: https://www.youtube.com/watch?v=aS_OXBpg9_4 Tolú: https://www.youtube.com/watch?v=EpFLfCSetYc

2	Sensibilización	Se les va a compartir a los estudiantes un postre típico de la región mientras escuchan los dos tipos de porro (Pelayero y palitiao) con el fin de aproximarlos un poco más a ese contexto cultural a través del sentido del gusto y posteriormente realizarán un dibujo para plasmar sus emociones y pensamientos durante la actividad.	Discriminación auditiva de ritmos y timbres	Equipo de sonido Postre Hojas blancas Colores Porro palitiao: https://www.youtube.com/watch?v=vo7AyZXH6dY https://www.youtube.com/watch?v=vo7AyZXH6dY Porro pelayero: https://www.youtube.com/watch?v=pgOC9NPNdXw https://www.youtube.com/watch?v=Cj0_M4Gh95s
	aprestamiento	Se reproducirá el audio del porro “fiesta de negritos” y se pedirá a los estudiantes que reproduzcan aplaudiendo y palmeando sus muslos la base rítmica del porro. Seguido de esto se les pedirá que identifiquen los instrumentos musicales melódicos que intervienen en la pieza musical, se asociará cada instrumento melódico a un movimiento corporal propuesto por los mismos estudiantes, y cada vez que suene ese instrumento musical en la pieza, se debe ejecutar el movimiento correspondiente.	Discriminación tímbrica Pulso Acento División	Equipo de sonido, computador Fiesta de negritos: https://www.youtube.com/watch?v=jp-UZVXxjOI
	Apropiación	Se abordará el canon a 2 voces “Suena el Porro”, realizando una breve contextualización sobre el autor y compositor Julio Roberto Castillo.	Coordinación Secuencias rítmicas Memoria musical	

		<p>Seguido de esto se comenzará la enseñanza de la misma a partir de la reproducción corporal de los patrones rítmicos presentes en los ostinatos de la obra, inicialmente todos los coristas van a reproducir en secuencia todos los patrones rítmicos, y luego serán divididos en tres grupos diferentes donde ejecutarán simultáneamente los 3 ritmos de los ostinatos.</p> <p>Finamente a los ostinatos se les adicionará el texto mientras que la docente cantará la melodía principal.</p>	Independencia auditiva	
3.	sensibilización	<p>La clase iniciará con una actividad de audición de porros instrumentales donde se invitará a los estudiantes a caminar por el espacio del salón al ritmo de la música y con sus brazos realizaran una creación de movimientos que expresen lo que la música les haga sentir.</p>	Agógica Expresividad Pulso	<p>Equipo de sonido, computador Popurrí Lucho Bermudez https://www.youtube.com/watch?v=J4lGufqlh8</p>
	aprestamiento	<p>-Se realizarán ejercicios de respiración que trabajen extensión de la capacidad respiratoria</p> <p>-Se abordarán ejercicios de vocalización con “burbujas” y con la silaba “la”, que trabajen salto de tercera ascendente y movimiento por grado conjunto desde el primer grado hasta el quinto y descendente.</p> <p>- Realizarán un Juego que se llama “máquinas de sonido”, el coro se dividirá en grupos de 3 integrantes, seguido de esto se reproducirán 1 porro palitiao y un porro pelayero. Cada uno de los integrantes del grupo debe proponer un movimiento corporal visible que responda a un elemento del ritmo (pulso,</p>	- melodía - afinación - técnica vocal - coordinación	<p>Teclado Equipo de sonido Computador</p>

		acento, división) y se relacione con el de sus compañeros		
	apropiación	<p>-Se trabajará en clase el compás 2/2 y se explicara la notación musical rítmica correspondiente a esta métrica y a los patrones propios del aire de porro presentes en las obras “de mañana” y “Suenan el porro”, mediante células rítmicas escritas en fichas, se realizarán ejercicios de lectura grupal y posteriormente individual. Seguido de esto los estudiantes se harán en un círculo y llevando un mismo pulso, realizarán patrones rítmicos improvisados.</p> <p>-Se les enseñará a los varones del coro melodía principal del canon a dos voces “Suenan el porro”, las voces femeninas se dividirán en 3 grupos y a cada uno de los grupos se les asignará uno de los ostinatos acompañantes, seguido de esto se abordará melódicamente cada uno de los ostinatos y se iniciará el ensamble de las 4 voces dando prioridad el fraseo y a la afinación.</p>	Compas Lectura musical Ritmo Independencia auditiva Afinación	Tablero Fichas con patrones rítmicos teclado
	Creación	Se invitará a los estudiantes a realizar una obra artística manual utilizando pintura y papel periódico donde se plasme lo que para ellos significó el trabajo del porro en el proceso coral, mientras escuchan una canción de porro y las pinceladas se van realizando obedeciendo a los elementos del ritmo según proponga la docente. Cada minuto se realizará el cambio entre pulso, acento, división, subdivisión y contratiempo.	Audición Ritmo	Papel periódico Temperas Pinceles

4	sensibilización	Presentar a los estudiantes un video proyectado del Baile en parejas del género Porro. Posteriormente se invitará a los estudiantes a replicar grupalmente los pasos realizando unas figuras sencillas de baile propuestas por la docente. Y luego los estudiantes propondrán combinaciones de pasos	Expresividad	Televisor Equipo de sonido Computador Cable HDMI https://www.youtube.com/watch?v=K1qQHF0zw5w
	aprestamiento	Se realizarán ejercicios técnicos de respiración y vocalización donde se trabaje la apertura interna de la boca y la homogenización de las voces involucrando saltos de tercera y sexta, intervalos extraídos de las obras objeto de estudio. Mediante un juego de imitación la docente propondrá un pulso marchando con los pies, todos los estudiantes podrán disponer de la totalidad del espacio del salón, una vez el pulso este interiorizado, la docente realizará patrones rítmicos acéfalos y anacrúsicos con las combinaciones rítmicas presentes en la obra “De mañana” del compositor Julio Roberto Castillo. Y los estudiantes los reproducirán con sus palmas, para concluir, los estudiantes propondrán patrones rítmicos llevando todos el mismo pulso.	Técnica vocal Afinación Melodía Ritmo Contra tiempo	
	Apropiación	Se realizará el abordaje de la obra “De mañana” del compositor Julio Roberto Castillo. En primer lugar será presentada y enseñada la línea melódica, una vez este interiorizada, la docente les pedirá los coristas que la canten varias veces llevando el pulso con las palmas. Seguido de esto la docente comenzará a cantar el primer ostinato y	Melodía Afinación Independencia auditiva	teclado

		<p>simultáneamente se desplazará por el espacio mientras escoge a algunos chicos del grupo coral para que imiten la línea melódica y la apoyen.</p> <p>El proceso se repetirá con los otros dos ostinatos presentes en la obra.</p>		
	Creación	<p>Retomando la obra “Suenan el Porro” de Julio Roberto Castillo, se invitará a los estudiantes a que propongan movimientos corporales que acompañen la melodía principal y cada uno de los ostinatos.</p>	Expresividad	
5	Sensibilización	<p>La clase iniciará con la proyección de un video en el que una pareja de baile presentaba todas las figuras y momentos importantes del porro como danza, acercando a los estudiantes a los esquemas propios de la danza.</p> <p>Seguido de esto los estudiantes realizarán un análisis de los elementos estructurales del baile que encuentran en el video y replicarán la coreografía en parejas, con la secuencia de pasos orientada por la docente.</p> <p>Por último, los estudiantes podrán elegir su propia secuencia de pasos y realizarlos en parejas.</p> <p>Como segunda actividad de sensibilización, la docente orientará una actividad imitativa donde todos establezcan un pulso común llevándolo con los pies y ejecutaran con las palmas diversos patrones rítmicos extraídos de la obra “De mañana” de Julio Castillo Gómez que posteriormente ejecutarán con otras partes de cuerpo.</p>	Expresión corporal Análisis coordinación	<p>Computador Parlante</p> <p>https://youtu.be/K1qQHFOzw5w</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=Jhvnxsicc2s</p>
	Apropiación	Se realizarán ejercicios de respiración y vocalización	técnica vocal afinación	Teclado

		<p>preparatorios para la obra a trabajar, utilizando la silaba lu, realizando un salto ascendente y descendente de sexta presente en el repertorio con el fin de asegurar la afinación.</p> <p>Se iniciará con el abordaje melódico de la obra de mañana, mediante la imitación por frases y pregunta respuesta.</p> <p>Luego la docente cantará la melodía de los 3 ostinatos y simultáneamente los integrantes de coro cantarán la melodía principal, mientras ella se desplaza por el salón escogiendo los coristas que integrarán cada una de las cuerdas de voces.</p>	molde vocal	
	Creación	<p>Se trabajará la obra “suena el porro” puliendo las dificultades de afinación detectadas y seguido de esto se les pedirá a los integrantes del coro que se organicen en grupos por voces para que se pusieran de acuerdo en movimientos corporales que puedan incorporarse a la interpretación de la música.</p> <p>Luego, se les pedirá a los estudiantes proponer diversas formas de ejecutar la obra, en dinámicas, forma, etc. Teniendo en cuenta que también se puede interpretar como canon.</p> <p>Para concluir la clase, se les pedirá a los estudiantes que en una hoja escriban una pregunta que quieran realizar al compositor de las obras que están interpretando.</p>	Dinámicas Agógica Expresividad	teclado
6	aprestamiento	<p>Se realizarán ejercicios técnicos de respiración y vocalización donde se trabaje la apertura interna de la boca y la homogenización de las voces y</p>	técnica vocal afinación molde vocal	teclado

		<p>cambios dinámicos con las vocales U, I, A.</p> <p>Posteriormente se realizarán ejercicios que ubiquen a los estudiantes en los centros tonales que se trabajarán en cada obra.</p> <p>Se propondrán motivos melódicos para que imiten con diferentes sílabas, reforzando los grados de la tonalidad.</p>		
	apropiación	<p>Se abordaran las obras “Suenan el porro” y “ De mañana” del compositor Julio Roberto Castillo trabajando los aspectos dinámicos y agógicos presentes en la obra con el fin de enriquecer la interpretación y la expresividad musical.</p> <p>Se propondrán unos movimientos corporales visibles para los sonidos de mayor intensidad de volumen y unos movimientos diferentes para los sonidos de menor intensidad de volumen.</p> <p>Se interpretarán ambas obras en forma de canon con sus respectivos ostinatos.</p>	<p>Dinámicas</p> <p>Agógica</p> <p>Expresividad</p>	
	Creación	<p>los estudiantes propondrán movimientos para la interpretación de las obras “suenan el porro” y “de mañana”, que refuercen los conceptos de musicalidad y expresión corporal.</p> <p>Para concluir se realizará organización coreográfica de las dos obras, involucrando lo creado por los estudiantes.</p>	<p>Audición</p> <p>Ritmo</p>	
7	Aprestamiento	<p>La clase iniciará con un calentamiento y estiramiento para relajar y activar el cuerpo de los integrantes del coro, seguido de esto se realizará un esquema de respiración para trabajar la dosificación del aire y el tono</p>		teclado

		<p>muscular del diafragma. Esquema 4 x 4 x 8 pulsos de exhalación continua y luego exhalación pausada, jadeo por boca y por nariz.</p> <p>Seguido de esto se realizarán 2 ejercicios de vocalización con trino de labios y consonantes “TR” para despertar la vibración y la resonancia, posteriormente se trabajó una escala ascendente y descendente por grados conjuntos las vocales U y O, para conseguir un color más homogéneo de las voces.</p>		
	Evaluación	<p>Se realizará el registro de video final de las obras, seguido de esto hará la entrega y posterior diligenciamiento de un cuestionario diseñado por la investigadora, donde los estudiantes expresarán lo que aprendieron, percibieron y sintieron durante la experiencia.</p> <p>Para concluir la experiencia, se compartirá con los estudiantes la grabación de la entrevista realizada al compositor de las obras interpretadas, con las preguntas que ellos mismos elaboraron.</p>		Cuestionario Parlante y computador

Anexo 2: Formato de caracterización coro Juvenil

Encuesta de caracterización coro Juvenil de Mosquera

Nombre: _____

Edad: _____

Estrato socioeconómico _____

¿Hace cuánto ingresaste al coro?	este semestre ()	Dos semestres ()	Tres o más semestres ()
¿Qué grado de escolaridad tienes?	Grado 6 – 7 ()	Grado 8 – 9 ()	Grado 10-11 ()
¿Has realizado otro tipo de actividad musical?	Si ()	No ()	¿Cual?: Ya graduado ()
¿Señala a que tipo de eventos culturales has asistido en el último año?	Cine: Cuántas veces?	Conciertos musicales: Cuántas veces?	Exposiciones de arte: Cuántas veces?
¿Qué géneros musicales prefieres escuchar?			
¿Qué te gustaría aprender y que actividades quisieras realizar en el coro?			

Anexo 3 – Auto entrevista

AUTO ENTREVISTA – LAURA MONTENEGRO.

SISTEMATIZACION DE PENSAMIENTO CON PREGUNTAS ORIENTADORAS

Luego de casi 20 años de mi vida, siendo instruida por diferentes profesores, en distintas instituciones y diversas disciplinas he podido definir que un profesor es un sujeto con amplios conocimientos, habilidades, y dominios de alguna o varias disciplinas, cuyo objetivo es incentivar mediante diversos recursos, el interés y la curiosidad por el aprendizaje en sus estudiantes, guiarlos para construir y profundizar en sus propios conocimientos, desarrollar sus habilidades y refinar las destrezas que les permitan obtener un buen desempeño en dicha disciplina.

Durante mi vida tuve la fortuna de encontrar buenos profesores, que hicieron que me interesara por varias disciplinas. La lectura, química y la música. Este último marco un antes y un después en mi vida. Comencé interpretando la viola y cada vez me esforzaba por ser mejor, posteriormente comencé a cantar en un coro y además de aprender a manejar mi voz, aprendí mucho sobre el trabajo en equipo, el auto reconocimiento por mi cuerpo, y el interés por escuchar diversas músicas. 4 años después inicié mi camino como cantante enfocándome en el folclore colombiano en la Academia Luis Antonio Calvo, había tomado la firme decisión de desempeñarme como cantante solista, ya que hasta el momento había sido mi pasión más grande; estaba muy interesada en comenzar mis estudios en la Academia superior de artes de Bogotá para egresarme en estudios universitarios como cantante profesional.

Debido a que los estudios en la Academia Luis A. Calvo eran informales, mis padres estaban muy preocupados porque iniciara mi carrera universitaria cuanto antes, y luego de evaluar muchos factores, la economía familiar, las distancias de la universidad a casa, entre otras. La mejor opción para iniciar mis estudios musicales profesionales era la Universidad Pedagógica Nacional. Esa noticia no me gustaba para nada, realmente yo quería especializarme únicamente en mi disciplina como cantante solista, pero mis padres seguían insistiendo en que no debía ocupar mi tiempo en estudios que no tuvieran como resultado un título profesional, entonces me obligaron a presentarme a la universidad pedagógica nacional.

Esta situación causó en mí bastante descontento ya que sentía que abandonaría mi sueño de ser cantante para convertirme en profesora de música, en ese momento a mis dieciséis años ignoraba por completo que gracias a muchos excelentes profesores había conseguido sentir pasión por la música y el canto.

Inicié mis estudios en la universidad y con el paso de los primeros semestres esa “resignación” que sentía fue desapareciendo para descubrir una nueva versión de mí. Mientras estudiaba canto y otras tantas materias referentes a la disciplina musical, en las materias de pedagogía iba comprendiendo procesos que nos configuran como seres humanos, entender cómo funciona el aprendizaje, las diversas etapas por las que atraviesa un ser humano, las distintas maneras por las que un ser puede llegar al conocimiento y su historia, entre otros. Una vez empecé a interesarme por estos conocimientos, la disciplina musical dejó de ser solo una disciplina y se convirtió en un acto mucho más consciente.

Una de las motivaciones más grandes para no dejarme afectar por mi “frustración”, fue analizar la vida de mi maestra de canto en la UPN, Silvia Ortega. Causaba una gran admiración en mí ya que tenía un proyecto musical propio que por cierto considero excelente, pero adicionalmente mantenía una academia musical donde se desempeñaba como maestra de canto y coro.

En sus clases siempre demostró un excelente dominio de su instrumento, pero más allá de solo enseñarme a cantar me demostró varias cualidades que hacían de esa clase un momento muy especial en mi formación. Se preocupaba por trabajar en nuestra relación profesor – alumno para poder trabajar en mi seguridad conmigo misma y con los demás, se interesó porque aprendiera a cantar con calidad, pero también a que profundizara en mi auto reconocimiento corporal y emocional, exploramos diversas técnicas, muchas músicas y estilos de interpretación prestando especial atención al análisis contextual de todo lo que se abordaba.

También pude percibir durante todo mi proceso con ella que, siendo una cantante profesional, estaba siempre en constante formación, recibiendo talleres, clases magistrales, entre otros. De esta manera seguía creciendo en sus intereses personales y a través de ello aportar conocimientos nuevos a sus estudiantes.

Todo lo anterior me llevo a romperme el paradigma de que un buen músico no podía ser un excelente profesor; De que tal vez podría ayudar a despertar interés y pasión por la música y el canto en otras personas desde el escenario, pero también desde el aula de clase.

El segundo momento determinante en mi vida para tomar el camino de la docencia fue convertirme en madre en el año 2014. Esto me impulso de dos maneras, la primera porque al ser madre joven tuve abruptamente la necesidad de conseguir por mis propios medios la estabilidad financiera, y en la docencia musical pude encontrarla ya que tenía una entrada económica que me permitía seguir con mi pasión, la música. En segundo lugar, porque descubrí esa vocación por la enseñanza de la música podría transformar vidas, en todas las etapas, así como sucedió conmigo.

Desde entonces la docencia ha sido un parte muy importante de mi vida, me he desempeñado como docente de iniciación en Violín y viola, técnica vocal, sensibilización musical, ensambles Orff y directora de coros.

No ha sido una tarea fácil, ser docente implica mucho trabajo, estudiar, reconocerse uno mismo, reconocer de qué manera y con qué lenguajes puede acercarse asertivamente a sus estudiantes dependiendo de la población, horas de planeaciones, desgaste físico y emocional sobre todo en el comienzo.

En este camino de la docencia han existido algunos momentos que me han hecho replantear si enseñar es para mí. Cuando comencé a trabajar como profesora de sensibilización musical en primera infancia, con la alcaldía de Mosquera, tuve una complicación de salud. Tal vez por ignorancia e inexperiencia, tuve una lesión vocal que no me permitió desempeñarme como cantante durante casi 6 meses debido a trabajar con grupos de 30 niños de 3 a 5 años y no contar con espacios adecuados para las clases, esto me obligo a esforzar mi voz. Ese acontecimiento hizo que replanteara si la docencia era lo mío ya que tenía miedo de no poder volver a cantar, con tratamientos de rehabilitación con fonoaudiólogos logre recuperarme. Lo que me mantuvo motivada a no dejar la docencia además de la estabilidad económica, fue

ver que esas clases de música estaban formando parte de una de las etapas más importantes de esos niños, y que también estaba formando mi carácter.

Un segundo momento que me llevo a reflexionar fue que cuando tome la decisión de trabajar para la secretaria de cultura de Mosquera, por las exigencias de mi trabajo, a la vez que culmino mis estudios universitarios, tuve que abandonar mis proyectos como cantante solista. Esto ha sido un reto porque he tenido que trabajar más duro para organizar mejor mis tiempos y mis prioridades.

Pero así como ha habido momentos duros, también han llegado momentos en los que todos los esfuerzos han sido compensados, a través de este ejercicio me he formado como persona, he aprendido a orientar situaciones que nunca pensé tener que enfrentar, como motivar a un estudiante a que no se quitara la vida, ayudar a que mis estudiantes consigan que sus padres les apoyen al tomar la decisión de estudiar música o cuando un adulto me expresa que en clase ha logrado realizar un sueño que había sido frustrado toda su vida, también me han compensado las sonrisas de satisfacción de los niños y sus padres cada vez que terminamos una presentación, el hecho de saber que hay niños con situaciones lamentables en sus casa pero en el aula de clase tienen un momento de felicidad y cariño en sus vidas y por último, sentir que hay jóvenes que prefieren tener sus clases de coro como una prioridad antes de tomar decisiones equivocadas con los vicios y las amistades.

Dentro de los sucesos de mi vida que han sido determinantes para conformar mi percepción de que cualidades aparte de las musicales debe tener un profesor y acerca de la docencia, fue uno negativo en mis primeros semestres de carrera profesional, con un docente que hacía de la disciplina que enseñaba algo rígido, que no producía motivación, sino que, al contrario, inspiraba miedo. La Justificación siempre fue que no había otro camino para tener resultados musicales de alta calidad sin ser estrictos, lo grave es que no solo era estricto, sino que era evidente la carencia de calidad humana en su quehacer, esto me llevo a tomar la decisión de buscar siempre la manera de obtener resultados de calidad, pero sin buscar dañar a mis estudiantes a nivel psicológico o emocional.

Por otra parte, he visto importante involucrar el corazón en la docencia, ya que eso me ha impulsado a hacer mi trabajo con gran empeño obteniendo buenos resultados; en el lugar en el que trabajo he visto personas que solo piensan en el dinero.

RESPECTO A LA DIRECCIÓN DEL CORO MUNICIPAL

De igual forma que las guitarras dependen de su caja de resonancia para producir y proyectar su sonido, los cantantes necesitamos tener un cuerpo bien acondicionado para tal fin. Cuando comencé a cantar a los 5 años, pensaba que lo único que necesitaba para cantar era mi garganta y mi boca; pero cuando paso el tiempo y yo seguía cantando sin supervisión de un maestro intentando imitar a los cantantes que solía escuchar, comenzaron a aparecer malos hábitos o “mañas” que fueron convirtiéndose en tensiones imposibilitando una ejecución cómoda y saludable de mi instrumento. Al comenzar mi proceso de estudio de la voz a los 11 años, mediante el trabajo de relajación y conciencia corporal, pude vivenciar la notable mejoría de mi sonido vocal, mi comodidad al cantar y, por consiguiente, mi salud.

Cuando asumí la dirección de las agrupaciones corales tomé la decisión de comenzar a abordar el trabajo corporal con distintos objetivos que beneficiaran el desarrollo vocal de mis estudiantes y el montaje del repertorio coral.

El trabajo corporal en el coro municipal está pensado a partir de cuatro aspectos centrales, que considero aportaran en el desarrollo de cantantes y en la conformación sólida del ensamble coral, primero desde el *auto-reconocimiento corporal* con el fin de que los estudiantes aprendan los aspectos básicos de la anatomía del canto, en segundo lugar mediante juegos e imitación de movimientos para que a través de ellos consigan relajarse en beneficio de su *técnica vocal* y se fortalezcan las relaciones interpersonales entre los miembros del grupo, en tercer lugar, utilizo en mis ensayos el movimiento corporal con el fin de vivenciar a través del cuerpo *conceptos musicales* como compás binario, compás ternario, diferenciación entre sonido agudo y grave, dinámicas, células rítmicas y mediante los gestos Curwen abordo el proceso de solmización; y por último, también utilizo el trabajo del cuerpo para motivar en los estudiantes el acercamiento a su *expresión corporal* y posteriormente incluir dichos movimientos en un performance.

para incorporar el trabajo corporal en el coro, utilizo generalmente dos maneras de abordaje, la primera es mediante juegos que tienen una intención de desarrollo musical, pero como fue mencionado anteriormente, a la vez permite la interacción entre los miembros del coro permitiendo que se construyan lazos sociales que ayudaran a fortalecer el acople musical al trabajar el repertorio.

La segunda es mediante Metáforas o imágenes mentales, cuyo objetivo es que a través de la imaginación consigan asociar conceptos musicales o de la técnica vocal y sean representados en su cuerpo.

Uno de los recuerdos que tengo de infancia al abordar un concepto musical como el compás a través del cuerpo fue en un encuentro de coros infantiles en la universidad javeriana donde a los 12 años tuve la oportunidad de participar. Durante el festival recibimos talleres con la maestra María Olga Piñeros, quien tenía a cargo el montaje de una obra infantil que estaba en compás de 6/8 y personalmente me costaba mucho trabajo entender e interpretar el ritmo, sus acentos y duraciones.

Anexo 4 – Partituras Obras “De mañana” y “Suenan los tambores” del compositor Julio Castillo Gómez.

De Mañana
Porro - canon a dos voces

Letra y música: Julio Roberto Castillo

Melodía

Cuen - do el sol de la ma - ña - na a - lum -

Ostinato 1

Por la ma - ña - na

Ostinato 2

Un nue - va dí - a

Ostinato 3

Un nue - va dí - a

bra mi co - ra - zón me re - ga la un nue - va

me da ca - lor. Por la ma - ña -

en mi co - ra - zón.

a - lum - bra el sol. Un nue - va

di - a y me cu - bre con su ca -
 na me da ca - lor.
 Par la ma - ña - na
 di - - - a a - - lum - brar

lor. Cuen - dol bre con su ca - lor.
 me da ca - lor.
 en mi ca - ra - zón.
 sol. a - lum - brar sol.

Suena el Porro

Canon a 2 voces

Música: Julio Roberto Castillo

1

Melodía
Sue-ñal bam-bo ya la trom-pe-ta can-tó.

Ostinato 1
Ay hom-bel!

Ostinato 2
El bam-bo trompe-tas se pren-den

Ostinato 3
Ya la rue-da se for-

Detailed description: This system contains the first four staves of the musical score. The top staff is the melody, followed by three ostinato parts. The lyrics are written below each staff. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and quarter notes.

2

Se pren-die-ren ve-las y log-le-

Gü-pi-pil Ay hom-bel-

las ve-las. El bam-bo trom-pe-tas

mó que ya la rue-da

Detailed description: This system contains the next four staves of the musical score. It continues the melody and the three ostinato parts from the first system. The lyrics are written below each staff. The music maintains the same rhythmic and melodic patterns.

gri - a lle - gó. 1. Güe - pol 2. Güe - pol.

Gui - pi - pi Que Güe - pol

se pren - den las ve - las y que Güe - pol.

se for - mó que mó Güe - pol.

Anexo 5: Formato de cuestionario Final

Cuestionario de Cierre de aplicación de Unidad Didáctica al Coro Juvenil de Mosquera

Nombre: _____

Edad: _____

Fecha: _____

1. ¿Qué te pareció el trabajo realizado en clase sobre El porro Colombiano?
¿aprendiste cosas nuevas?

2. ¿Qué fue lo que más te gustó de las sesiones?

3. ¿Qué fue lo que menos te gustó? ¿por qué?

4. ¿cómo te pareció el trabajo del cuerpo en coro? ¿Qué te aportó?

