

Capítulo 4º. EL LENGUAJE GESTUAL DEL DIRECTOR.

4. 1. INTRODUCCIÓN.

Supuestos los fundamentos asentados en los temas anteriores, el director ya está preparado para ejercer la noble y sagrada misión de conducir el coro o la orquesta a la puesta en acto o interpretación de la obra musical, previa su preparación y montaje gradual en los ensayos.

Contemplamos ahora al director en su aspecto más externo y notable: la figura que, ocupando el centro de la escena, todos ven moverse para *dirigir* el grupo musical.

El director tiene que comunicar a los cantores o profesores instrumentales un denso mensaje musical sobre el *tempo*, dinámica, intenciones interpretativas diversas, etc. Y esta comunicación se hace, como no podría ser de otro modo, por medio de un lenguaje.

Ahora bien, como la Música utiliza el *sonido* como materia de su arte, la comunicación del director deberá ser por medio de un *lenguaje no sonoro*, para no introducir *elementos sonoros ajenos* a los de la misma música. Dicha comunicación deberá ser también en un *lenguaje no escrito*, ya que los músicos están interpretando la música que se les presenta en un soporte de escritura, con lo que no pueden atender simultáneamente a otro soporte escrito, aparte los evidentes problemas de lejanía de los músicos con respecto al director, o de la lentitud en la transmisión y recepción de esta comunicación por escrito, que a menudo afecta a elementos musicales o efectos de muy corta duración.

Además, la Música relaciona el sonido con el *tiempo*. El tiempo es una dimensión física sólo percibida gracias al movimiento. Esta última característica del arte musical impone la naturaleza del lenguaje con el que el director se comunica con sus dirigidos: el *lenguaje gestual* o del gesto, producto de la movilidad de ciertos elementos corporales o *comportamiento cinésico* del cuerpo.

La *cinesis* es la ciencia que estudia la característica de los gestos, movimientos corporales, de las extremidades, las manos, la cabeza, las expresiones faciales, la conducta de los ojos (parpadeo, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura.

Debemos tomar conciencia aquí de que no toda comunicación utiliza medios verbales. Apenas sería necesario señalar esto, a no ser porque resulta sorprendente hasta qué punto olvidamos que los canales de comunicación no verbal pueden llevar mensajes muy importantes. Las señales no verbales, que incluyen las expresiones faciales, la calidad y el tono de la voz, la postura del cuerpo, la forma que se dé a las manos, etc., parecen ser particularmente importantes en la comunicación de "actitudes" y en la provocación de "reacciones".

El lenguaje gestual es un auténtico lenguaje, producto de la naturaleza racional del hombre, con unos *signos*, en principio espontáneos, después modificados y trabajados para que consigan su máximo de expresión y comunicabilidad y, por fin, estructurados y codificados para

que puedan ser estudiados e interpretados siempre en el contexto de una determinada cultura y época.

La dirección articula unos *signos* que tienen un *significado*, que viene a ser el sonido, la duración, determinado matiz...; y un *significante*, que son los diferentes gestos empleados para expresar los conceptos anteriores.

La dirección musical es, por tanto, un verdadero lenguaje que aporta un método de codificación del sonido y, como todo código, establece una técnica de interpretación de sus signos, siendo ésta en sí misma una de sus principales aportaciones al arte de la Música en general: articular un sistema normativo que permita el uso racional y consciente del material sonoro.

Como pequeña demostración del carácter comunicativo de los gestos del director, propongo el siguiente ejercicio: Dar una nota al unísono al coro, o un acorde distribuido entre sus cuerdas, que se mantendrá indefinidamente; los cantores mirarán al director; sobre este sonido el director irá ordenando con sólo su gesto más o menos potencia, contrastes súbitos, repetición de sonidos, cortes, ataques de distinto carácter, destacar una voz sobre otras, y un sin fin de posibilidades que nos ilustran de la riqueza de este lenguaje. La respuesta por parte de los cantores está en proporción directa con la claridad de los signos/gestos, y con las buenas cualidades y experiencia del director.

El lenguaje gestual del director afecta directamente a los parámetros musicales de *agógica* o velocidad, *dinámica* o potencia, y color o carácter del sonido. También es capaz de provocar consciente o inconscientemente estados de ánimo en los dirigidos. El parámetro de la altura del sonido podría ser conducido por el gesto en una obra monódica o a una sola voz (*quironomía* o dibujo con la mano de la música en el espacio); sin embargo, al ser nuestra música normalmente polifónica, este parámetro sólo es controlable por el oído.

La consideración de la dirección musical como auténtico lenguaje es algo incontestable, por lo que tiene de comunicación de intenciones, pero su fenómeno aún no ha sido estudiado científicamente en los diversos tratados sobre la dirección de orquesta o de coro. Es un tema de indudable interés que queda aquí abierto para los expertos en las disciplinas de comunicación y música. Pedro Andrés García, discípulo mío, en su precioso trabajo de fin de carrera titulado "*Aproximación a una descripción científica de la técnica de Dirección*" (1994), hace con valentía una primera entrada en el tema. De este trabajo, para terminar con esta invitación a la consideración de lenguaje para la dirección musical, traemos aquí la **definición de dirección**:

"Lenguaje arbitrario, mediante el cual el director se comunica con un grupo instrumental o vocal, para conseguir la interpretación musical".

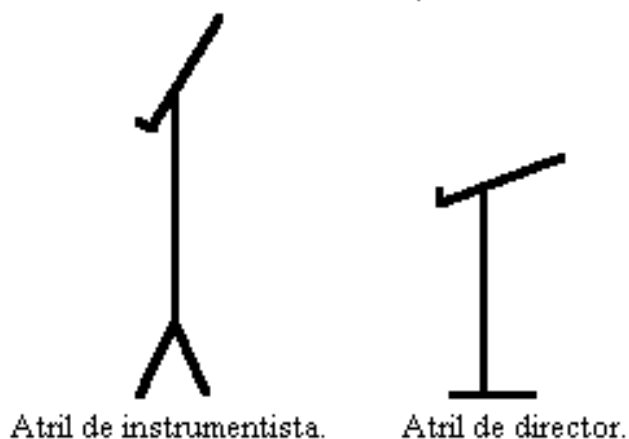
Esta definición la creemos acertada, por delimitar y describir la parcela de conocimiento que nos interesa, con la suficiente amplitud para abarcar todos los hechos que en ella puedan estar contenidos, y a los que dedica su esfuerzo; evita su confusión con otras parcelas del conocimiento o ciencias; y establece una finalidad a la que se supeditan todas las acciones, recursos, teorías, etc.

4. 2. INFRAESTRUCTURA NECESARIA.

El estudiante de Dirección, y a veces el director en ejercicio, tiene que ensayar sus gestos y demás menesteres de su oficio en casa, aparte el estudio de la partitura, para que cuando llegue al ensayo con el coro o la orquesta aquéllos sean naturales, claros, adecuados a la finalidad perseguida.

Para ello debe disponer en casa de un espacio en una habitación, capaz para hacer los movimientos de la dirección y dotado de:

- a) Un ATRIL DE DIRECCIÓN. Este atril es distinto de los atriles de los instrumentistas:
- debe ser especialmente estable para soportar las partituras del director, más voluminosas y pesadas que las simples *particelas* de los instrumentistas.
 - la parte donde reposa la partitura debe poderse poner bastante horizontal para poder leer desde arriba (los instrumentistas leen desde el frente y su atril es mucho más vertical).
 - la altura del atril debe ser tal que deje visible toda la parte inferior del espacio circular gestual de los brazos. La parte de espacio gestual que ocultara el atril estaría inutilizada y los gestos que se hicieran en ella no servirían para nada.
 - la altura del atril no debe ser tan baja que haya que flexionar el tronco o las rodillas para pasar las páginas de la partitura.
 - el director debe colocarse a una distancia del atril tal que no lo roce con su cuerpo, ni le impida los movimientos de los que se hablará más adelante.



El uso de un atril de dirección adecuado es de capital importancia para no adquirir defectos habituales en el gesto, bien por exceso de altura, bien por mala colocación del cuerpo que tenga que inclinarse demasiado para leer por defecto de altura, o porque tape la cara del director. El uso habitual del mismo atril, ya adecuado a la dirección, crea un hábito, una costumbre que conlleva una comodidad en la dirección que no distrae de los verdaderos problemas de la interpretación.

Por eso se invita a los directores a que tengan su atril personal plegable, que pueda ser

llevado -como el diapasón, la carpeta con las obras o el traje de concierto- a todos los conciertos y actuaciones en lugares que no están preparados para ello, por ejemplo: iglesias, salones de actos, etc. en los que no es habitual que exista este instrumento auxiliar. Si se va a actuar en una sala de conciertos, auditorio, etc. puede pensarse que es normal que en ellos sí exista un atril para el director.

Una vez más se nota la diferencia entre un director técnico, que tiene en cuenta la previsión del atril de dirección, por las incomodidades que traería su ausencia, y el director meramente aficionado al que no le preocupa el problema, porque probablemente tampoco le preocupa especialmente la dirección y su gesto. Se han presenciado actuaciones directoriales reales que rozan el ridículo, cuando no son totalmente esperpénticas: Directores que dirigen con un atril de los que se usan en la Iglesia para las lecturas litúrgicas (el director prácticamente invisible para el coro, abrazando el atril para que sus brazos y manos se vieran por delante del mismo); directores inclinados sobre una silla sobre la que han puesto como pueden las partituras, con problemas para leer o porque las partituras se resbalan...; directores que necesitan *personas auxiliares* que les sostengan las partituras, etc.

Ni que decir tiene que el atril se coloca ante el director. A veces se ha visto el atril colocado a un lado y el director dirigiendo al frente, volviendo la cabeza al lado cada vez que quiere mirar al atril. En otras ocasiones, el director, que además ejercía de solista, se ha vuelto de lado, colocándose de perfil para el coro y para el público, para cantar su solo, mientras seguía dirigiendo al coro en esa postura de perfil... Normalmente, la calidad de los coros así dirigidos es pareja con la despreocupación de su director.

Como ya se ha dicho al hablar del diapasón, el director debe dar en su actuación como tal un aspecto de dignidad que, no sólo es algo relacionado con el protocolo de un acto público, sino que es la señal de su preparación, fundamento de la disciplina que seguramente él impone a sus cantores en cuanto a indumentaria, por ejemplo, y garantía para ejercer mejor su oficio.

b) Un ESPEJO FRONTAL en el que el director pueda verse y observarse de cuerpo entero.

Se trata de un medio de ensayo, observación y control personal que sustituye en casa al profesor y al coro. Cuando el director se ve en el espejo está viendo virtualmente lo que ve el coro cuando es dirigido. Y el director puede observar la claridad, justeza, naturalidad de sus gestos, o la confusión o artificiosidad de los mismos; su expresividad personal o su amaneramiento; su confianza y seguridad o su nerviosismo.

Cuando se ensayan los gestos de la dirección no existe la sensación de la respuesta sonora, como cuando se canta o se toca un instrumento, o cuando el coro está presente y responde a los gestos del director; dicha respuesta sonora y el sentimiento resultante orientan al director en lo que es correcto y en lo que necesita más práctica. ¿Cómo se ejercita el director en su nuevo lenguaje gestual si no es practicándolo, repitiendo gestos difíciles que corresponden a situaciones sorpresivas, etc.? Es lo que hace el estudiante de gramática de un idioma, hasta que éste se vuelve familiar.

¿Cómo puede el director en su estudio del gesto de una obra, saber si lo que está haciendo es correcto? El espejo es un testigo fidedigno que da fe de lo que hace el director. Como en tantas facetas del arte, el primero que tiene que estar de acuerdo, satisfecho, es el propio protagonista de la acción (en este caso el director); entonces es probable que también lo estén los destinatarios (los cantores o instrumentistas, el público).

"Practica delante de un espejo todos los días. Recuerda: lo que ves es tu única guía

positiva cuando estudias los gestos de la dirección".¹

4. 3. LA RELAJACIÓN PERSONAL.

La acción de dirigir es una de las acciones más complejas que la persona puede realizar, como se está empezando a ver desde el principio de este tratado. En ella se pone en funcionamiento la persona humana en su totalidad de elementos memorísticos, intelectuales, volitivos, afectivos, sensitivos (sensibilidad), sensoriales (vista, oído), corporales (respiración, ritmo cardíaco, tensión arterial, fonación, motricidad general y parcial de sus miembros), y un gran etcétera...

Por ello, el director debe tener en el momento de ejercer la dirección el mejor autocontrol de su persona o dominio de sí mismo, cosa imposible si se siente afectado por el cansancio, la distracción interna o externa, diversos estados psicológicos de excitación nerviosa, miedo, ridículo, ansiedad, estrés, conflictos personales afectivos, laborales, familiares, etc.: el sin fin de circunstancias que normalmente rodean a la persona allá donde está.

La relajación es la ascesis o ejercicio por el que la persona intenta tomar conciencia de ella misma, así como tomar su autocontrol para sustraerse a las fuerzas intrínsecas o extrínsecas que intentan ejercer un dominio inconsciente más o menos importante sobre ella.

La relajación debe formar parte de la preparación próxima del director para el acto de dirigir siempre; pero esta exigencia se hace más imperante para el concierto que para el ensayo; más con un programa de estreno que con uno de repertorio común; más en un teatro importante con un auditorio exigente que en un concierto didáctico para estudiantes; más si el director se considera afectado por alguna de las circunstancias vitales antes esbozadas que si se encuentra en situación de normalidad psicoafectiva. Presentarse ante unos intérpretes, ante un público, para mostrar una obra de arte, en un estado de conflictividad del tipo que sea, no sometida a control, es un riesgo que no se puede permitir nadie que se llame mínimamente *director*.

Proponemos a continuación DOS EJERCICIOS DE RELAJACIÓN que describiremos con sencillez, sin otras pretensiones científicas o paracientíficas que las de obtener los resultados que perseguimos: que el director tenga la serenidad y el autocontrol necesario para no desperdiciar energías inútiles, sino concentrarlas en los elementos anímicos y corporales que necesita utilizar para realizar su misión. Los interesados en profundizar en los aspectos anátomo-fisiológicos, mentales, terapéuticos, parapsicológicos y tantos otros, deben acudir a libros especializados sobre el tema.

A) Relajación pasiva: es aquella en la que sólo trabaja la mente, mientras el cuerpo permanece aparentemente inactivo. Más bien es un ejercicio de concentración, en el que progresivamente nos abstraemos del mundo exterior, nos conocemos mejor psicosomáticamente,

¹ B.R. Busch: "El Director de Coro", p.8.

descubrimos nuestros "puntos flacos" o miembros en los que se concentra especialmente nuestra tensión, nos tranquilizamos y nos sentimos descansados.

En posición sentados, con las piernas normalmente flexionadas (no cruzadas), las manos abiertas apoyadas sobre los muslos, el tronco se apoya en el espaldar de la silla, o se deja caer descansando sobre los costados, todo con naturalidad, sin especial esfuerzo.

En esta posición, cerrar los ojos y, progresivamente, ir aflojando los músculos y haciendo la respiración (nasal) diafragmática, pausada y profunda.

A continuación siguen una serie de órdenes mentales de relajación o distensión a las distintas partes del cuerpo, miembros y articulaciones. Estas órdenes serán lentas (el hacer un ejercicio de relajación con sensación de prisa y nerviosismo es una contradicción en sí mismo). Los elementos corporales a los que se refiera cada orden no se moverán, todo será interno.

La secuencia de estas órdenes podrá ser la siguiente:

- músculos de la frente.
- los párpados.
- músculos de la cara (labios cerrados, pero no apretados; caja dental floja; sensación de que la boca se abriría con un levísimo tirón del mentón).
- velo del paladar (paladar blando) y lengua (recostada en su base natural).
- músculos del cuello (hasta cierto punto; si la relajación fuera total, caería la cabeza).
- músculos de los hombros y espalda.
- músculos del pecho y tronco (hasta cierto punto; si la relajación fuera total caeríamos como un muñeco de trapo).
- tomar conciencia del diafragma y su trabajo constante.
- músculos de los brazos y articulaciones de los codos.
- músculos de los antebrazos y articulaciones de las muñecas.
- músculos de las manos y articulaciones de los dedos.
- músculos dorsales y abdominales (hasta cierto punto...).
- músculos de los muslos.
- articulaciones de las rodillas.
- músculos de las piernas.
- articulaciones de los tobillos.
- músculos de los pies y articulaciones de los dedos.

Al terminar este ejercicio, que al principio podrá durar de diez a quince minutos, se deberá sentir una agradable sensación de placidez, bienestar y descanso. El hábito hará que el ejercicio de relajación pasiva o concentración se haga con más rapidez, o se centre sólo en las regiones o partes del cuerpo que sean más conflictivas porque en ellas se concentra nuestra tensión.

Este ejercicio, muy concentrado en el tiempo, habrá que hacerlo en el concierto cada vez que, sobre la marcha de la dirección de una obra, sentimos que nos invade la tensión, los nervios, el cansancio o cualquier otra sensación negativa o desmoralizante. Se deberá utilizar cualquier pausa entre obras o tiempos de una obra o, incluso, silencios o cesuras dentro de la misma, para rápidamente volver a concentrarse, relajarse y seguir adelante.

B) Relajación activa: Es aquella en la que, para conseguir la meta de la relajación, hay

movimiento corporal. Es un ejercicio algo gimnástico, pero su objeto no es hacer trabajar los músculos, sino al contrario, flexibilizarlos y destensarlos con vistas a la concentración y autocontrol final.

Los movimientos que se proponen serán, en primer lugar controlados, acompasados, nunca ciegos o al azar, pues podrían dañar alguna articulación; en segundo lugar, deberán ser lo suficientemente moderados o lentos para conseguir la distensión muscular y no lo contrario.

En ocasiones puede ser bueno provocar la contracción o tensión muscular correspondiente para tener experiencia de su carácter nocivo y negativo para nuestra actividad y después proceder a su distensión.

Estos ejercicios requieren un espacio suficiente para los movimientos que se van a realizar, además de buena ventilación.

Seguirá una secuencia de pasos, en este caso activos, semejante a la anterior:

De pie, derechos con normalidad, los brazos naturalmente caídos, los pies levemente separados; controlamos nuestra respiración (nasal) para hacerla pausada y profunda. Relajar sucesivamente, siempre con movimientos repetidos, acompasados y moderados:

- la frente con los ojos (si es preciso, automasajearse la frente y las sienes con los dedos).
- los músculos de la cara: (abrir y cerrar la boca con cierta amplitud; mover la mandíbula inferior de múltiples maneras; si es preciso, automasajearse con los dedos).
- el velo del paladar o paladar blando (subir y bajar el velo del paladar ahuecando la boca; provocar el bostezo: con él se distienden además todos los músculos faciales).
- la lengua (apretarla contra los dientes superiores o contra el paladar duro y aflojarla dejándola caer en su lugar natural).
- los músculos del cuello (flexionar el cuello adelante y atrás; flexionar el cuello a derecha e izquierda; flexionar el cuello circularmente; si es preciso, automasajearse con las manos).
- los hombros y la espalda (levantar y bajar uno o los dos hombros; mover circularmente uno u otro hombro alternativa o simultáneamente. El movimiento de los hombros actúa sobre la espalda).
- abrir el pecho, expandiendo la caja torácica, para dejar mayor espacio a los pulmones y, de camino, distender aún más los músculos de la espalda.
- flexionar las articulaciones de los codos, las muñecas y los dedos de las manos (recordar la moderación y acompasamiento de todos estos movimientos).
- tomar conciencia del músculo *diafragma* y su movimiento continuo, relacionado con la respiración: comprobar que puede entrar o salir rápidamente; que se nota su acción en los costados, e incluso por detrás (sentado en una silla, juntando la espalda contra el espaldar de la misma).
- flexionar el tronco hacia adelante, dejando los brazos caídos para relajar los músculos dorsales y abdominales; flexionar el tronco a uno y otro lado; girar el tronco sin mover los pies.
- manteniendo una pierna fija y firme, flexionar levemente las articulaciones de la pierna contraria: rodilla, talón y dedos del pie.

Como se ha dicho antes, el director deberá hacer todos o algunos de estos ejercicios de relajación antes de un concierto, con tanta más necesidad cuanto más se sienta nervioso o preocupado por cualquiera de los condicionamientos de dicho concierto. También durante el concierto acudirá a ellos siempre que se encuentre cargado por la tensión o atenazado por los nervios, naturalmente haciendo estos ejercicios con discreción absoluta y sin que externamente se note nada; aprovechará para ello todos los espacios entre obra y obra, o entre partes diferentes

de una misma obra.

4. 4. ACTITUD CORPORAL GENERAL.

El director dirige naturalmente de pie, derecho, como quien tiene una gran confianza en sí mismo y en los cantores o instrumentistas, dando una impresión de firmeza, de salud y de seguridad ante el coro, la orquesta y el público. Todo el carácter simbólico de liderazgo, responsabilidad y armonía que entraña su oficio debe estar presente en su figura y su actitud.

La *cabeza*, símbolo de la inteligencia, debe estar alta, bien libre de los hombros, alineada verticalmente con el cuerpo, sin inclinación lateral ni sobresaliendo hacia adelante.

El *pecho*, símbolo de la voluntad, abierto y erguido; lo contrario indica apocamiento.

Los *pies* deben separarse ligeramente, para asegurar un buen equilibrio. El estar con los pies juntos (postura del '*firme*' militar) indica o provoca tensión general. La separación excesiva de los pies es incómoda y, además, antiestética para los espectadores.

Durante el acto de la dirección es frecuente ir cargando la energía en los pasajes fuertes, pudiendo el cuerpo perder el equilibrio, yéndose hacia adelante, tras un gesto potente y enérgico de los brazos, si no se está bien 'clavado' en el suelo y con el peso del cuerpo distribuido al nivel de las caderas. ¡Mientras se dirige, no se debe perder la sensación de fuerte contacto con el suelo!

Para contrarrestar la rigidez y con vistas a la naturalidad del ejercicio de la dirección, el director tiene a su disposición un espacio vital, pequeño pero suficiente, apto para moverse un poco, 'desclavándose' de cuando en cuando de la postura adoptada. Este espacio es el del *podium* o pequeña tarima, de unas dimensiones aproximadas de 120x120 cm., colocada delante del atril, sobre la que el director dirige para ser bien visto por todos los intérpretes. Este pequeño espacio vital permite al director:

- hacer movimientos de rotación para dirigirse a un sector determinado del coro o de la orquesta. Como la cabeza sigue a la mirada, el cuerpo debe seguir y ceder a los distintos gestos que debe ejecutar el brazo. Estos movimientos deben ser lo suficientemente preparados y discretos, evitando la precipitación.

Hay que vigilar y corregir posturas incorrectas, por lo incómodas y ridículas, originadas por un miedo al uso de esta rotación, como: orientar los brazos a un lateral manteniendo el cuerpo en posición frontal hacia el centro del coro; u orientar los brazos a un lateral contorsionando el tronco sobre los pies inmóviles, como el *pase* de un torero.

- Hacer movimientos de acercamiento o lejanía con respecto al grupo dirigido, para expresar intimidad o perspectiva sonora.

- Acercarse a una u otra de las esquinas delanteras del *podium*, para tomar más contacto con alguna sección o voz correspondiente de la orquesta o el coro.

- Incluso, con muchas reservas, hacer movimientos de flexión del tronco o de las piernas, siempre por motivos de ayuda a la expresión.

Si la ausencia de movimiento espacial del cuerpo denota la timidez del director y origina rigidez y monotonía, el movimiento excesivo expresa su nerviosismo y provoca desazón y ausencia de expresión.

Si no se dispone de esta tarima, debe el director figurársela, para evitar desplazamientos demasiado grandes por el suelo del escenario. Nunca, desde luego, debe perder de vista el atril con la partitura, como centro de referencia de su colocación.

Como anécdotas curiosas vistas en conciertos, que denotan la falta de rigor y seriedad del director ante el acto de la interpretación musical, recuerdo a alguno que se pone de perfil en el *podium*, mientras sigue dirigiendo en esa postura, para cantar como solista. Otro director se baja del *podium* para acercarse a cada voz del coro y comunicar el tono de entrada. Algún otro se pasea, mientras dirige, por el escenario de un extremo a otro del Coro.

Lo hablado aquí sobre la movilidad del director, se refiere, naturalmente, a los conciertos. En los ensayos, la libertad es mucho mayor y no hay otras reglas salvo las que aconseje la pedagogía para la mejor consecución de los fines. Por ejemplo, en los ensayos el director podrá dirigir sentado en muchas ocasiones, levantándose cada vez que lo considere oportuno con fines expresivos.

El director debe ejercitarse en el control de su postura, para evitar todo lo que pueda resultar forzado y rígido. Este ejercicio se realiza en casa, ante el espejo, que es la única guía positiva permanente del estudio de los gestos de la dirección. Debe hacerse a diario, durante varias sesiones al día, cortas al principio; más largas conforme se las pueda ir resistiendo, hasta hacer sesiones de trabajo de duración semejante a la de un concierto, de manera semejante al trabajo de un instrumentista. (También la resistencia debe ser ensayada, para evitar sorpresas de cansancios o desfallecimientos no previstos; téngase en cuenta que en el concierto la tensión que se sufre no es comparable a la de un ensayo, por los condicionamientos del acto público...).

Se debe prestar una especial atención a evitar ciertos gestos primitivos e inconscientes, realizados, por tanto, de manera mecánica, que son inútiles en cuanto que no expresan nada, salvo una percepción maquinal y continua del ritmo, y que se vuelven ridículos al ser observados. Citaremos entre ellos: el llevar el ritmo con la punta del pie (costumbre frecuentísima entre los cantores, que pasa también a los directores); las flexiones rítmicas de las rodillas (costumbre frecuentísima entre los directores no formados); las contorsiones rítmicas de las caderas (igualmente frecuente en las directoras), y otros defectos por el estilo.

El profesor será inflexible con este tipo de percepción primitiva del ritmo y, no sólo la prohibirá, sino que deberá formar al discípulo director en sentir cada vez más la obra musical como un ente vivo, dotado de una elasticidad rítmico-vital bastante alejada del sentido maquinal de un metrónomo o de los gestos antes citados.

El director deberá considerar la distancia que le debe separar del coro, por dos razones: la primera, para ser bien visto por todos los cantores. El *podium* deberá estar algo elevado, sobre todo si no se dispone de unas gradas adecuadas para ellos. Si el grupo coral es pequeño y se ordena en una única hilera o, siendo grande, los cantores de las filas posteriores están elevados, el director puede estar en el suelo.

La segunda razón es para que el director pueda tener la suficiente perspectiva para juzgar la sonoridad general; esta perspectiva es relativa al número de cantores o tamaño del coro: a mayor tamaño, el director debe situarse más lejos. Si el director se coloca muy cerca del coro, esa perspectiva se pierde, porque escucha sólo a los cantores que están en primer término. Pero si el

director se aleja demasiado sus gestos pierden eficacia por la lejanía. Se hablará más sobre este importante aspecto en el capítulo dedicado a la colocación del coro.

4. 5. LOS BRAZOS Y LAS MANOS.

Bajo una primera impresión, los brazos y las manos son los principales medios del lenguaje gestual de la dirección musical, por ser los elementos más móviles del cuerpo; también son los más fáciles de observar, no sólo por los espectadores oyentes, sino por los intérpretes mismos. Y es cierto, sobre todo en lo que concierne al movimiento o devenir temporal (agógica) de la música y en muchos aspectos concretos de la intensidad o dinámica.

Son éstos también los elementos más moldeables o sujetos a la formación por parte del profesor, ya que, como apéndices del cuerpo, son los más impersonales. La actitud corporal general, de la que se ha hablado en el apartado anterior, le viene dada al individuo en su gran parte. El rostro y su capacidad de comunicación, del que se hablará en el apartado siguiente, es esencialmente personal de cada uno y, por tanto, es menos capaz de ser formado.

Intentaremos dar por escrito unas normas muy generales que, naturalmente, serán observadas y clarificadas por el profesor:

Se dirige siempre con los CODOS separados del tronco; la articulación de los hombros debe estar muy suelta. Incluso cuando los brazos se acerquen al cuerpo, los codos seguirán estando separados del tronco.

Los BRAZOS deben adoptar una posición tendente a la horizontalidad, dirigidos hacia el coro u orquesta. Los brazos se alejan del cuerpo y se elevan, agrandando el campo gestual, para dirigir pasajes en *forte* o con más potencia. Este alejamiento y elevación de los brazos es simultáneo a su carga de energía y tensión; de lo contrario, aunque el gesto sea amplio, lo que hay es flaccidez y gesto blando e inconcreto.

Los brazos se acercan al cuerpo y vuelven a la horizontalidad, disminuyendo el campo gestual, en los pasajes en *piano* o con menos potencia. Simultáneamente pierden la tensión y energía que hubieran acumulado. La articulación de los codos debe estar muy suelta para estos movimientos.

Las MANOS deben flotar u ondular en las muñecas; deben seguir al brazo en sus movimientos "como una bandera flota en el asta".² La mano debe seguir a la muñeca en sus movimientos. La relajación de las muñecas es esencial para la consecución de esta imagen. Este "principio de buena dirección", al decir del citado autor, es válido en la dirección relajada, propia de pasajes lentos o moderados y suaves.

Cuando la música va buscando la velocidad o la fortaleza, las manos se van cargando de energía, perdiendo la ondulación, hasta hacerse un bloque con el brazo en los *fortissimi*.

No debe pensarse en una postura predeterminada para los DEDOS; esto es algo demasiado artificioso. Los dedos son el punto último y definitivo de la pulsación y, de cualquier modo, en

² T. de Manzárraga: *Dirección Coral*, pág. 96.

forte o en *piano*, en ellos estará la percusión o golpe en la barra imaginaria de la dirección.

Los dedos tienen especial trabajo, adoptando una posición relajada, espontánea, ondulada y expresiva, cuando la música es libre, dulce, ligera, etérea, suave. Debe tenerse cuidado en no unir inconscientemente los dedos índice y pulgar, como si se tuviera cogida la batuta; la unión de estos dedos puede tener sentido, y este gesto puede utilizarse conscientemente, para dar carácter u obtener una precisión rítmica.

Pero en los *forte* los dedos se cargan de energía, haciéndose un bloque con la mano, hasta llegar a la crispación en los pasajes muy fuertes o violentos.

Al dirigir, las manos adoptan diversas posturas o gestos que expresan un sentido musical. Los más fundamentales son:

- Manos con las palmas hacia arriba: manos que invitan, que animan, que piden, que sostienen...

- Manos con las palmas hacia abajo: manos que aplacan, que apagan, que desaniman, que querrían quitar algo, que reprueban...

- Manos endurecidas, crispadas, incluso cerradas en un puño: expresión de una música de carácter fuerte, duro y preciso, violento. (Esta expresión es poco frecuente en la música coral).

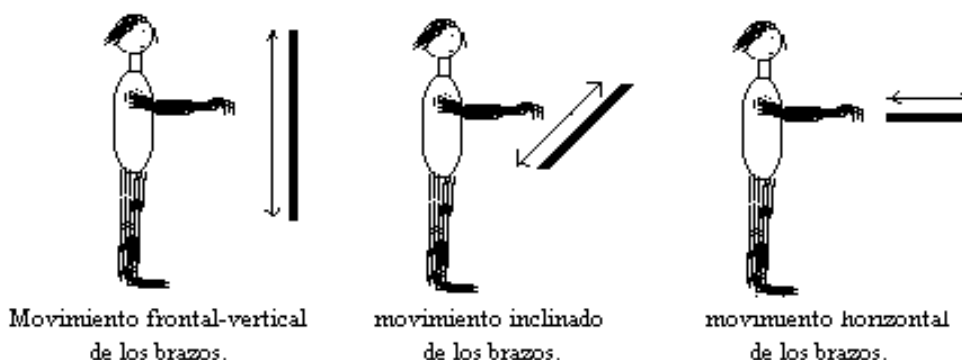
- Manos relajadas, en las que funcionan los dedos: expresión de una música suave, amable, dulce... (Esta expresión es mucho más frecuente en la música coral).

Entre estos extremos están todos los grados intermedios de la expresión, que dan a la dirección toda su variedad y belleza.

Éstas son algunas pinceladas del 'arte de la dirección con la mano', que recibe el nombre de *quironomía* (en algunos libros, *quironimia*), vocablo que deriva de las palabras griegas *χειρ* (*cheir*) = mano y *νομος* (*nomos*) = regla, ley.

PRINCIPIOS GENERALES DE DIRECCIÓN:

1º. Principio de utilidad: A. El director debe mover sus brazos y manos en un plano frontal y vertical respecto a la vista de los intérpretes. Los movimientos que se hagan en un plano inclinado respecto a su vista pierden tanta más información cuanto más inclinado resulte este plano, siendo inútiles aquellos movimientos que se hagan en un plano horizontal respecto a su vista.



B. El director debe mover sus brazos y manos en un plano medio en el que se encuentren los ojos de los intérpretes y la mirada del director. Los movimientos demasiado elevados o demasiado bajos son excepcionales, por ejemplo para obtener un contraste brusco; pronto deberá volverse al plano medio de la dirección. Hay que cuidar que los gestos bajos no se oculten tras el atril, sobre todo si son gestos de pulsación. Los gestos elevados son incómodos para el director, pero habrá que recurrir a ellos cuando el coro no tiene unas tarimas adecuadas y hay problemas de visibilidad y comunicación con los cantores ubicados en una segunda o tercera fila.

Adquiere especial importancia para la formación del gesto quironómico el local de ensayo y la buena colocación de los cantores en él, por el problema antes apuntado; algunos directores adquieren el vicio de dirigir siempre elevando mucho el gesto; otros, por estar situados muy próximos a los cantores y, ante el temor de darles en sus partituras, se acostumbran a lateralizar o desparramar hacia los lados sus gestos. Atención a factores como éstos, ya que el director pasa muchas más horas trabajando en ensayos que en conciertos, pudiendo viciar su técnica..

2. Principio de economía. El director no debe hacer con las dos manos lo que puede hacerse con una sola. Hay que educarse y entrenarse para utilizar los elementos disponibles al mínimo; de esta manera se tendrán elementos y gestos en reserva para utilizarlos en nuevas necesidades expresivas posteriores, o solucionar algún imprevisto, cosa que siempre es posible y a veces se da de hecho.

Hay una máxima de oro, útil en muchas disciplinas musicales (composición, por ejemplo) y no musicales, que es "*obtener el máximo de efectos con el mínimo de elementos*" (gestos).

En general hay que huir de la dirección habitual con los dos brazos simétricos, o de la dirección habitualmente amplia.

3. Principio de independencia. Cada mano debe funcionar autónomamente, como una especificación del principio anterior. De hecho, y en términos generales, cada mano se ha especializado en una misión determinada, cosa que en los directores zurdos es a la inversa:

- La mano derecha es la mano encargada de la agógica: el tempo, el ritmo y sus modificaciones: lleva el compás o marca la pulsación básica, el *tactus* o las subdivisiones... Es una mano que no descansa, siempre está en movimiento.

- La mano izquierda es la mano encargada de la expresión dinámica: actúa para modificar la fuerza o suavidad de la interpretación, subiendo o bajando, cambiando la palma de posición, tensándose o relajándose; una vez conseguida una determinada fuerza o suavidad puede descansar, aunque en los *forte* mantenidos deba permanecer en tensión para que no decaigan. Esta mano requiere especial educación y ensayo por parte del director para hacerla dúctil. Cuando no se usa debe estar bajada, no como a veces se ve pegada al vientre. Cuando esta mano sale poco a poco de su posición baja puede tener una fuerza irresistible en la modulación del sonido.

- La mano derecha, al llevar el movimiento rítmico de la música, es simultáneamente expresiva junto con la izquierda: como no podría ser de otro modo, la mano derecha, al llevar el compás o pulsar, se carga de energía, amplía su campo gestual y su gesto se hace más *marcato* al crecer la intensidad de *piano* a *forte*. Por el contrario, se destensa, reduce su campo gestual y se vuelve más *legato* al decrecer la intensidad.

- En las obras contrapuntísticas, el aspecto dinámico es normalmente más plano, o una vez conseguido un determinado nivel dinámico, cualquiera de las dos manos dan entradas

contrapuntísticas según las voces estén situadas a derecha o izquierda del director, y deben poder modular dichas voces si se requiere un matiz peculiar en ellas. De aquí la necesidad de acostumar a la mano izquierda a ser también mano rítmica, haciendo ejercicios de dirección sólo con esta mano.

LA BATUTA. Generalmente el coro se dirige quironómicamente, es decir, con sólo las manos. Pero esto es una costumbre relativamente reciente, y propia del entorno europeo. Aún recuerdo a mi querido maestro de capilla de la Catedral de Granada dirigir la Schola Cantorum del Seminario, en la que yo cantaba como tiple, con su batuta de madera en los conciertos, no en los ensayos. Es frecuente ver todavía a los directores de coro americanos dirigir con batuta.

Lo que sí debe ser corregido es la impresión de muchos melómanos que creen que el uso de la batuta es señal de una sabiduría superior por parte del director de orquesta, que sí suele usarla, sobre el director de coro. Como en el caso del hábito para el monje, *la batuta no hace al director*.

La batuta es el último estadio de un instrumento que han usado los maestros de capilla desde el Renacimiento al menos, para hacer llevar hacia adelante el movimiento musical de la obra que se interpreta. Podía ser un rollo de pergamino, o de papel de música, o un bastón, con los que se percutía *sonoramente* (o ruidosamente) el facistol, una mesa o el suelo, ya que los intérpretes estaban con la vista alzada mirando, no al maestro, sino el gran libro puesto sobre el facistol o sus propias partituras. ¿La gangrena en el pie que llevó a la muerte a G.B. Lully fue producida por su bastón al percutir erróneamente sobre su dedo, o por un fuerte golpe del talón contra el suelo *marcando* el compás con demasiada vehemencia?

En una etapa posterior más silenciosa, el instrumento era el arco del violín del concertino, o un pañuelo agitado a modo de bandera. Pero todavía a principios del Siglo XIX, Bernard Anselm Weber (1766-1821) dirigió un concierto en Berlín esgrimiendo como batuta un rollo de cuero recubierto de piel de becerro; durante el concierto golpeaba su atril con tanta fuerza que levantaba una nube de pelos de becerro.

Posteriormente las batutas han sido de madera noble, a veces con labrados; modernamente se fabrican de metal, incluso de plata u oro; últimamente de plástico, resina o fibras sintéticas, que las hacen muy ligeras de peso y de gran agilidad para el manejo.

El coro se dirige hoy sin batuta porque la mano, con su movilidad, se considera más apta y expresiva para la naturaleza general de la música coral, normalmente de tiempos moderados, de carácter cantable y ligado, de gran expresividad corporal por parte del cantor-instrumento.

La música instrumental, al no ser cantable, usa mucho más del factor rítmico, de los tiempos rápidos, del virtuosismo instrumental, y la batuta, que es una prolongación de la mano en su aspecto básico de la percusión de las pulsaciones o apoyos rítmicos, es suficiente y aún más eficaz.

En el mundo orquestal son ya varios los directores, algunos legendarios, como Hermann Scherchen u Otto Klemperer, que habitualmente dirigen sin batuta. Leopold Stokowski hacía llamar la atención sobre sus manos cuando dirigía, haciéndolas enfocar con un reflector, o proyectando sus sombras sobre las paredes de la sala de conciertos; sus manos han sido retratadas infinidad de veces. Hoy es un placer ver dirigir con sus manos a Pierre Boulez obras de la máxima complejidad rítmica.

Incluso directores de orquesta que usan habitualmente la batuta, precinden de ella en los movimientos lentos de las obras sinfónicas o sinfónico-corales, precisamente por su carácter *cantabile*.

La batuta tiene una expresión por analogía, que le viene dada por la expresión de la mano que la sostiene. Si el director decide utilizarla, deberá familiarizarse con su presencia en la mano: "La palma de la mano mirará hacia abajo, con la batuta sujeta entre el índice y el pulgar. La batuta, firmemente sujeta, debe apoyarse en la primera articulación del índice y con su base descansando en la palma de la mano".³ La fortaleza o suavidad de la sujeción depende del carácter enérgico o dulce del pasaje que se dirige. Debe notarse que un pequeño gesto de la muñeca mueve la punta de la batuta una distancia considerable.

4. 6. EL ROSTRO.

El rostro del director es un auxiliar imprescindible de sus brazos y manos en orden a completar la información que éstas transmiten. El rostro está conformado por los elementos móviles de la cara: los ojos y los labios.

A. LOS OJOS. Los ojos tienen una gran importancia en el conjunto del gesto del director: la mirada es el más poderoso medio de comunicación muda que existe entre los hombres. La mirada del director aporta o debe aportar mensajes expresivos. En ella deben leer los intérpretes la satisfacción o el desagrado del director por lo que está ocurriendo, sus intenciones de normalidad o de algún matiz peculiar.

Por ello el director debe estar libre de la partitura y estar en permanente contacto visual con los intérpretes cantores o instrumentistas, estableciendo una especie de corriente magnética que los guíe y sostenga, y que no deberá interrumpirse durante el transcurso de la obra, sino momentáneamente para mirar la partitura o dirigirse a otro sector del coro u orquesta, para reanudarla en seguida.

Hay unos grandes momentos de la interpretación de la obra musical en los que es absolutamente necesario el contacto visual entre el director y el coro/orquesta: El comienzo de la obra, las distintas entradas de frases importantes, y el final. Antes de dar el ataque inicial de la obra, sobre todo, el director mirará a todos y cada uno de sus dirigidos; de igual modo, si la duración del acorde final lo permite, mirará a todos antes de dar el corte final.

Aunque la mirada, como todo el lenguaje gestual, transmite intuitivamente unos sentimientos, puede ser educada para ser más expresiva. En general se pueden recomendar:

- los ojos grandes o bien abiertos, como expresión de lo fuerte, grandioso, enérgico;
- los ojos pequeños o casi cerrados, como expresión de la suavidad, dulzura;
- los ojos maliciosos, como expresión de lo gracioso o cómico;
- Los ojos cerrados, como expresión de la emoción profunda.

³ B.R. Busch: "El Director de Coro", pág. 6s.

B. LOS LABIOS. Los labios son un elemento probablemente inútil para el director de orquesta, pero de gran utilidad auxiliar de los brazos y manos en el director de coro, como transmisores de información sobre todo tímbrica y textual y, de camino, agógica. Además el movimiento de la boca y los labios añade una expresividad facial superior a la del rostro inmóvil del director de orquesta. El director habitual de coros se queda truncado en su manera de expresarse cuando, al dirigir orquesta, no sabe qué hacer con la boca, ya que es inútil articular algo a los instrumentistas.

La articulación con los labios es el medio más preciso para asegurar el sincronismo en la pronunciación de todos los cantores y establecer un modelo del tipo de pronunciación que éstos deben emplear.

Por la sola articulación o posición de la boca el director puede corregir, durante la interpretación de la obra, los defectos de emisión o de timbre que observe en los cantores, lo que conseguirá mejor aún si se ayuda simultáneamente de la mano izquierda.

Prescindiendo ahora del problema de si el director debe cantar o no con el coro, daremos algunas orientaciones sobre el uso de la articulación (al menos muda) del texto con la boca y los labios, como parte de los gestos de la dirección para ayudar al coro en la interpretación de la obra:

- Al comienzo de la obra y de las subsiguientes frases homofónicas, el director debe articular las primeras sílabas del texto junto con el gesto de ataque. Se logra así una gran precisión en el ataque y en el acierto del *tempo* deseado por el director. Naturalmente, debe haber una absoluta coincidencia entre las manos y la boca.

- En los pasajes rápidos, la articulación de todo el texto, junto a gestos breves, incisivos y precisos, pueden lograr gran precisión rítmica.

- En las entradas contrapuntísticas, al principio o en el transcurso de la obra, el director debe dirigir la mirada a la voz correspondiente, dar el gesto de ataque y articular las primeras sílabas con esa voz, para pasar a continuación a hacer lo mismo con la siguiente voz que entra, y así sucesivamente.

- La articulación del texto ayuda muchísimo a los gestos manuales en transmitir las intenciones reales de aceleración o retardo en los *accelerando* y *ritardando*. El director de orquesta debe conseguirlos sólo con su gesto manual.

- En los finales de frase y en el final absoluto de la obra, el director acompañará sus gestos finales con la articulación de las sílabas.

4. 7. EL GESTO.

Los brazos con las manos y sus dedos, la cara con los ojos y la boca, y todo el cuerpo del director forman su gesto, su manera absolutamente personal, intransferible y única de comunicarse silenciosa y eficazmente con los intérpretes vocales o instrumentales en el acto de edificar o hacer la música.

Cada director tiene su gesto, su manera personal y peculiar de dirigir.

Dentro de esa personalidad única e intransferible del gesto, el director necesita una formación gestual por parte de un maestro o profesor para darle las siguientes CUALIDADES:

1º. El gesto debe ser *claro* y *preciso*, para indicar perfectamente el movimiento de la

música y su expresión en el momento instantáneo que se interpreta, y que podrá ser distinto del momento anterior o del que le siga. El gesto ambiguo lleva como resultado una interpretación métricamente desajustada, imprecisa o arrítmica, y expresivamente plana, lineal, sin expresión.

2º. El gesto debe ser *sobrio*. Cuanto más sobriedad tenga el director en el uso de sus gestos, más recursos le quedan para obtener efectos grandes, o salir al paso de situaciones no esperadas en la interpretación musical. Recuérdese el *principio de economía* y la máxima de *obtener el máximo de efectos con el mínimo de gestos*.

Cuando una obra se ha trabajado a conciencia en los ensayos, la interpretación no es más que un juego y los gestos del director pueden reducirse a un mínimo, ya que el director y los intérpretes se entienden perfectamente.

3º. El gesto debe ser *expresivo*, como consecuencia de la expresividad de la persona toda del director. Recordemos, a este respecto, el *principio de independencia* por lo que se refiere a la misión normalmente expresiva de la mano izquierda. Atención especial requiere la expresividad facial en el director de coro.

4º. El gesto debe ser *elegante*, no como meta a buscar, sino como resultado de poseer las cualidades anteriores. La búsqueda de la elegancia por sí misma es una cursilería y una vaciedad de ideas importantes que transmitir. Sin duda que todos recordamos algún director que sólo persigue la elegancia, y al que sólo caracteriza también la frivolidad musical.

Ser elegante es ser claro, preciso, sobrio y expresivo en el gesto. Ser elegante es poseer la discreción necesaria para cumplir la función directorial, sirviendo a la buena interpretación de la música, y no servirse del oficio de dirigir para atraer la atención del público en el concierto.

Lo importante es que el director, con su trabajo de preparación personal de la obra, ensayo meticuloso de la misma con el coro u orquesta, y con sus gestos *artísticos* en el concierto, consiga una interpretación perfecta de la obra.

A veces los directores dirigen con exageraciones gestuales desmedidas, estrafalarias y desde luego no útiles para lo que se pretende; más bien parecen movimientos gimnásticos, gesticulaciones alocadas, pantomimas, que los profanos parodian con facilidad. Como tantas veces, lo sublime del acto de dirigir está muy cerca de lo ridículo. Por desgracia, cierto público, con frecuencia, aplaude mucho estas maneras de dirigir, pero esto no es más que otro dato de la ignorancia general de ese público que busca el espectáculo en el concierto.

¡Qué admirable es el acto de dirigir! ¡Qué riqueza de medios tiene el director para hacer la música! Puede dirigir sólo con el movimiento de la cabeza, con la articulación de los labios y la expresividad de sus ojos; hágase la prueba y téngase en cuenta, sobre todo si se dirige a un pequeño grupo como cantor o concertino del mismo, o sea desde dentro del mismo. Puede dirigir sólo con un brazo, y sólo con la mano, y sólo con los dedos. ¿Qué elocuencia tendrá cuando dirige sirviéndose de todo su cuerpo a la vez?