

Capítulo 19. LA IRRADIACIÓN DEL CORO

19.1. INTRODUCCIÓN.

El coro es un instrumento musical, y como tal está destinado a hacer música. La música, como todo arte, está destinada a su exhibición y apreciación por parte de la sociedad, para su formación y disfrute, en un acto que se constituye en uno de los más nobles, superiores y gratuitos del ser humano. Cuando un individuo experimenta la emoción estética al contemplar, escuchar o asistir a una obra de arte, se levanta sobre sí mismo, sobre sus aspectos más animales, se olvida de sus debilidades y problemas más materiales, para constituirse en persona en la que domina lo racional, lo sensible, lo cordial..., en una palabra el espíritu. La búsqueda del gozo artístico es una actividad gratuita e inútil en términos de producción económica: no enriquece materialmente, no produce dinero ni poder, que son los grandes motores de la actividad humana. Pero el disfrute del arte aporta algo que no tiene precio: felicidad, satisfacción de la sensibilidad, sensación de plenitud y equilibrio humanos...

Por otro lado, en el caso de la música, ésta no puede hacerse arte si no es por medio del intérprete, quien, a su vez, se constituye en creador de la obra musical en alguna manera, y verdadero *artista*. El coro, como ya se ha dicho en los principios de este Tratado, es el instrumento necesario para crear o poner en acto sonoro el inmenso caudal de las obras corales, caudal exclusivo en el principio de la Historia de la Música, desbordante en otras etapas, que abarca la totalidad de las naciones de nuestra cultura occidental, y que probablemente contiene lo más sublime del arte de la Música.

Los cantores, sobre todo los de un coro no profesional, (y también el director) tienen necesidad psicológica de ofrecer a la sociedad el fruto de su trabajo libre y gratuito, y encuentran en el acto público de la interpretación musical la recompensa a su esfuerzo. Los cantores no profesionales, cualquiera que sea su nivel de preparación y calidad, ponen un gran interés en este acto interpretativo, y lo hacen con una responsabilidad difícilmente igualable por los profesionales de la música. Por eso, cuando a un coro no profesional de buena calidad se le unen el esfuerzo y la responsabilidad habitual en estos grupos, el resultado es siempre excelente.

El acto de interpretar la música puede tener distintas modalidades, puede hacerse con más o menos formalidad; de ello queremos hablar en este capítulo. Pero cualquiera que sea su formato, en este acto el coro se está irradiando, está dando a participar a la sociedad, de la que procede y a la que pertenece, el bien cultural y artístico que se cultiva en él. Y la sociedad eleva su nivel cultural y alimenta su sensibilidad por el conocimiento de nuevas obras musicales, interpretadas cada vez con mejor calidad.

Con su actividad pública, el coro cumple también con unas demandas sociológicas: la solicitud de intervenciones musicales-corales por parte de diversas entidades políticas, culturales o religiosas, que quieren organizar un acto cultural, o artístico, o estrictamente musical, para formar a sus miembros, solemnizar un acontecimiento público o privado, promover la afición musical, etc.

Las ocasiones más importantes de interpretación musical o irradiación del pueden ser las siguientes:

- Los conciertos.
- La participación en actos litúrgicos.
- La participación en concursos y festivales corales.
- La grabación para radio o televisión.
- La grabación discográfica.

Veamos algunas características de cada una de ellas.

19.2. EL CONCIERTO.

El concierto es probablemente la actividad pública más frecuente del coro. En el caso de algunos coros, quizá demasiado frecuente, dándose el caso de cantores de no demasiada formación musical que hablan de dar un concierto como quien hace cualquier cosa intrascendente.

Un concierto es el acto supremo de la actividad ordinaria de un coro, y como tal siempre tiene que ir rodeado de unas características de excepcionalidad e importancia sociomusical. Dar un concierto siempre es un acto de responsabilidad para con la música y el público que asista, por lo que hay que cuidar muchos detalles: unos son remotos, como la coherencia e interés del programa; otros, como la perfección musical, se han ido gestando durante el proceso del trabajo de ensayos; y otros, por fin, son formales, referidos al mismo acto público en sí.

Creemos, contra la opinión de otros directores, que un dar un concierto siempre es un *acontecimiento* para el coro, es la meta de su trabajo, el momento del disfrute supremo del arte de la interpretación, para el que se ha estado preparando por medio de largos y trabajosos ensayos.

Esto no debe quitarle importancia a la necesidad, comentada en otro capítulo, de que en cada sesión de trabajo haya lugar para el disfrute, e incluso para la emoción estética, en ciertos momentos especialmente felices del ensayo. Como director, así lo experimento frecuentemente: casi en todos los ensayos procuro la aparición de un momento mágico, por medio de un acorde especialmente bien afinado, una cadencia bien realizada, un *clímax* conseguido... Y lo comunico a mis colaboradores, los cantores, para que sintonicen o *simpaticen* conmigo. Sin embargo en el ensayo los cantores nunca pondrán toda su entrega y concentración, por una sencilla razón: la interpretación es provisional, en cualquier momento se puede producir un defecto, el director, con o sin razón, puede cortar la interpretación, con la consiguiente frustración correspondiente a la entrega por parte de los cantores. Si la entrega fuera total, la frustración también lo sería,

originaría una crisis grave de moral personal y colectiva y, de cualquier forma tal suceso no debería volver a pasar.

Pero el concierto es el momento de la música viva, definitiva, la que pasa y no puede repetirse; como solemos decir: *en el concierto no hay una segunda oportunidad*. Por eso exige del director y de los cantores todo el esfuerzo posible, toda la concentración, toda la emoción.

Además el concierto es un acto público, al que se convoca a familiares, amigos, aficionados a la música, miembros de una determinada sociedad, y como tal está revestido de un cierto protocolo, conveniente al respeto que nos merece dicho público asistente.

Por estas dos importantísimas razones, el concierto nunca será algo normal, salvo para los grupos profesionales o cuasi profesionales, que hacen de él su modo de vida y subsistencia, lo que es absolutamente legítimo, pero las personas que los componen a lo mejor se privan del placer de vivir la emoción estética de hacer la música. Para el coro, los cantores y su director, el concierto siempre será el acontecimiento extraordinario en el que, asegurada la materialidad de la música, se pretende hacer arte, y envolver en él al público, que también participa del mismo.

Veamos algunas cosas particulares sobre el concierto. Nos detendremos un poco en ellas, porque en muchos aspectos, lo que digamos referido al acto del concierto, es válido para las demás manifestaciones de la irradiación pública del coro

19.2.A. EL PROGRAMA.

Sobre el programa de un concierto, en cuanto a su contenido y coherencia musical, ya se ha hablado en el capítulo 17.3.

Es necesario dar el programa del concierto al encargado de la organización del mismo, para su impresión y difusión. Y es preciso que este programa esté en manos del público en el acto del concierto, para que cualquier oyente sepa la obra o las obras que se interpretan, sus partes, sus autores, su época, la forma musical de cada obra, etc. Esto, que es absolutamente normal en cualquier concierto musical, está ausente a veces en conciertos corales, que devienen en actos culturales de un primitivismo total: se convierten estos conciertos en una masa amorfa de música sin ton ni son para los que la escuchan, quienes, a su vez, parecen no exigir otra cosa que efectos sonoros cuanto más sorprendidos mejor.¹

19.2.B. EL LOCAL.

El local en el que el coro va a dar el concierto es un factor de lo más determinante en el buen o mal éxito del mismo. Su sonoridad se va a constituir en aliada de los cantores, que se van

¹ La ausencia de un programa que guía el concierto no ocurre sólo en ambientes muy populares. Recientemente he dado un concierto para un importante Congreso Internacional organizado por una Universidad, en la que todo estaba minuciosa y lujosamente preparado, incluido un *caterin* posterior; pero no había programa de mano del concierto y de su contenido para los congresistas. Para evitar que el concierto fuera esa *masa de música sin ton ni son*, fui diciendo el título, autor, etc. de cada obra antes de su interpretación.

a sentir a gusto cantando, porque se escuchan mutuamente bien, porque la sonoridad de su acústica refleja bien la voz; o, por el contrario, los cantores se van a encontrar desangelados, desarmados, porque el sonido parece morirse nada más salir de sus bocas.

Entre las cosas más importantes a planificar para la concentración previa al concierto, estará hacer una prueba de colocación y de sonido en el sitio donde se va a cantar.

La acústica de un local depende:

- De la construcción, la forma, los materiales empleados. Las leyes físicas que rigen este campo son muy complejas.
- De los materiales internos y la ornamentación: tapices, cortinas, asientos.
- De la presencia o ausencia de público. Según este principio, el coro nunca llegará a saber cómo sonará la sala, pues en la prueba previa al concierto ésta estará normalmente vacía.

La acústica de un local se dice *sonora* cuando hay mucha resonancia o eco; se dice *seca* o *dura* en caso contrario.

El arte de la palabra, como la recitación o el teatro, requiere una acústica muy clara y seca. Para ella se construyeron los *teatros*.

La música instrumental prefiere una acústica ligeramente sonora. A esa necesidad responden los modernos *auditorios*.

La música coral, sobre todo *a cappella*, tiene un lugar propio, en el que nació, y en el que suena con absoluta propiedad: el *templo*, la *iglesia* con su acústica ampliamente sonora. Una iglesia es siempre el local más idóneo para un concierto coral, por muchas razones, de orden artístico, ambiental, comodidad del público, o de instalaciones; pero sobre todo es el mejor local posible por su sonoridad.

La acústica al *aire libre* es muy seca, y debe evitarse, a no ser que se trate de una plaza cerrada por edificios, haya un edificio mayor tras el coro, o una *concha* sonora, sea de noche, y esté asegurado el silencio ambiental. La ausencia casi total de la reflexión del sonido confiere a la audición una pureza muchas veces mayor que en un lugar cerrado. Sin embargo, se debe saber que la intensidad del sonido disminuye más al aire libre que en una sala, por falta de resonancia. Si el espacio abierto es muy grande, y los oyentes muchos, se necesitará amplificación. En este caso, los micrófonos deben ser de alta sensibilidad, y deben estar colocados a una distancia tal del coro, que recojan el conjunto sonoro, y no a los cantores más cercanos a ellos.

Conocida la acústica del local, el director deberá tomar ciertas decisiones técnicas, y comunicarlas al coro:

- Si se canta en salas con acústica más bien seca, por ejemplo, en un teatro con pesadas cortinas, suelos de madera o enmoquetados, butacas mullidas...: Los *tempi* deberán ser algo más rápidos de lo habitual, las líneas musicales deben ser más sostenidas, los tiempos de las respiraciones deberán acortarse, pues se notan mucho, los cantores necesitan colocar muy bien la voz para no calar o bajarse de tono, así como tratar de escucharse mutuamente lo mejor posible para procurar la mejor conjunción y empaste. Si el director espera un local así, sería mejor programar un repertorio con acompañamiento instrumental, de piano, por ejemplo, que ayuda a la cohesión y a mantener el tono. También interesa colocar al coro lo más adelante posible del escenario, para evitar estar bajo el alto *peine* del teatro.

- Si se canta en un lugar con cierta resonancia, como una iglesia, por el contrario, habrá que ralentizar un poco los *tempi*, los pasajes rápidos y melismas deben ser más articulados, la dicción del texto tiene que ser más precisa y articulada para que se entienda. En general los cantores se encontrarán muy cómodos, porque se escuchan mutuamente, las respiraciones se cubren muy bien con el eco, la conjunción del sonido es fácil, se bajan menos... Sin embargo habrá que tener cuidado con los instrumentos, en el caso de que el coro se acompañe. El piano, por ejemplo, se escucha muy confuso en este tipo de acústica. Conviene que el coro no se ponga bajo la cúpula central del crucero, pues la gran altura de ésta se *traga* el sonido.

19.2.C. EL ESCENARIO.

Es el lugar en el que sitúa el coro para interpretar el concierto.

En este aspecto hay que considerar que hay locales especializados para espectáculos visuales y sonoros, como los teatros y, mucho más, los modernos auditorios, que están perfectamente preparados en infraestructura técnica para ofrecer solución a todas las demandas que un concierto, del tipo que sea, necesite. Estos locales pueden ofrecer módulos de tarimas convenientes para colocar cómoda y visiblemente al coro, *podium* y atril para el director, suelen tener un piano de concierto en caso de que se necesitara, y un sistema variado de luces para iluminar de la manera más conveniente, eficaz y a la vez artística al coro, director e instrumentos. Estos locales ofrecen una visión muy buena del colectivo que interpreta, a la vez que envuelven al público en una brumosa penumbra. Este factor y la separación bastante importante entre el escenario y el patio de butacas establece un aislamiento correspondiente entre los intérpretes y el público, que favorece la concentración de aquéllos en su trabajo.

En las iglesias, sin embargo, y como contraste con las bondades sonoras antes comentadas, el escenario no existe. Bueno, en toda iglesia hay un escenario natural: el llamado *presbiterio*, lugar elevado en la cabecera, en el que se sitúan una serie de elementos y mobiliario, como el altar, al ambón o facistol, sillas y sillones para los ministros, pila bautismal a veces, grandes candelabros, floreros o macetas... Por todo esto, el presbiterio no es útil para ubicar al coro, pues, aunque pueda retirarse con más o menos trabajo y disgusto del responsable de la Iglesia el diverso mobiliario, el altar, que suele ser fijo, siempre ocupa su centro, por lo que el coro no se ubica bien en él. La escalinata del presbiterio, con frecuencia tiene un sentido inverso al de la colocación del coro.

En vista de todo ello, normalmente nosotros colocamos al coro en la posición semicircular explicada en el capítulo 16, directamente abajo, en el mismo nivel de los bancos, con lo que la visibilidad con respecto al público se disminuye. También es subsiguiente a esta colocación la mala visibilidad mutua entre los cantores y el director, sobre todo los cantores de la segunda fila, que tienen que buscar huecos entre los de la primera para ver al director. Es difícil que en una iglesia haya una pequeña tarima para el director, y desde luego no habrá atril conveniente. La luz también es problemática, pues normalmente está dirigida hacia el altar, quedando el coro con una iluminación insuficiente; y esto no es algo baladí, sobre todo en el caso del coro técnico que necesita la partitura, porque no memoriza. Nuestros conciertos se han vuelto a veces muy difíciles por este problema.

Por otro lado, al estar el coro colocado en la misma base de la nave de la iglesia, a veces está tan cerca de los bancos del público, que el director está prácticamente metido en el pasillo central, con el público a los lados, y los cantores de los extremos igualmente cercanos al primer banco. El aislamiento no se da, impidiendo a veces la concentración necesaria de los cantores. Además suponemos que la escucha por parte de esos oyentes tan cercanos a algunos cantores será bastante parcial. Desde luego, un concierto así suele ser muy *familiar*.

19.2.D. EL PÚBLICO.

El público es el componente humano obligado, imprescindible y necesario del acto de exhibición musical que estamos analizando, el concierto.

El público que asiste a un concierto coral es un público heterogéneo, como el de cualquier otro concierto, pero quizá en mayor grado, por la presencia de personas que apenas tienen interés o formación musical.

Analizando un poco este público, tenemos:

- Un buen número de oyentes asisten al concierto por razón de su parentesco con los cantores, o por amistad personal con ellos. Suelen ser un número considerable, dado el número de los cantores. Éste es un público fiel, amigo, que juzga con benevolencia la actividad coral, de la que participa como sujeto pasivo, o paciente (que sufre las consecuencias del compromiso continuo y permanente del cantor con el trabajo coral). Precisamente este sector del público poco a poco puede acabar teniendo una buena formación musical y coral, por la asidua presencia a los conciertos, y su opinión puede ser de lo más interesante en relación con la marcha y el progreso técnico y en calidad del .
- Un pequeño sector del público asiste por estar interesado concretamente en la música coral; a veces su formación técnica o musical es escasa, y más bien están esperando los aspectos más anecdóticos del concierto: el exhibicionismo técnico-vocal, un cierto repertorio normalmente tradicional (a veces, por el contrario, buscan lo novedoso, la vanguardia), un estilo interpretativo..., incluso el aspecto formalista de los uniformes o el protocolo habitual del concierto. Este público mostrará su agrado y será favorable al concierto si encuentra en el coro aquello que buscaba; en caso contrario, juzgará negativamente la actuación, diciendo sencillamente que no le ha gustado.
- Un sector muy pequeño, si es que acude, estará constituido por los que deberán hacer una crítica para los medios de comunicación (prensa, radio, televisión). Normalmente ésta será muy somera, ya que en general consideran que la música coral es muy poco importante, en comparación con la instrumental, y mucho más con la sinfónica.
- Los profesionales de la música asisten relativamente poco a los conciertos corales (quizá tampoco asistan mucho a otros conciertos), pues a pesar de su formación musical, están desinformados o poco familiarizados con el hecho de la manifestación coral y más bien

la infraestiman o la desestiman absolutamente.²

- Por fin, puede que asistan a un concierto coral algunos *enemigos*, entendiendo por tales quienes dicen que no les gusta la música, o *no les gusta esa música*. Nosotros solemos sugerir que se invite a los tales enemigos, porque tenemos ya experiencia sobrada de que suelen decir: - *Me ha gustado mucho; avísame la próxima vez*.

En la relación coro - público, la finalidad del concierto es intentar mover, conmover, gustar al público amigo, y al poco formado; y convencer al público formado, crítico o adverso, de que la música coral es una parte del arte musical, al menos tan importante como otras. Tenemos la experiencia de que cuando la música, cualquiera que sea, se interpreta bien, gusta a todos los públicos, porque a todos les afecta en su sensibilidad.

En su intento de agradar, gustar, o incluso convencer al público, el y el director no harán concesiones a la galería, traicionando el espíritu o el estilo de las obras para hacerlas más cercanas, a no ser en obras intrascendentes, o de regalo, etc. para demostrar que después de interpretar un programa con un repertorio exigente y un estilo adecuado, el es capaz también de ser popular, o de interpretar como lo hacen otros...

A veces el concierto coral tiene lugar en ambientes populares, poco acostumbrados a eventos de este tipo: no saben, o saben poco sobre el comportamiento normal en un concierto, sobre todo en lo que concierne al silencio, imprescindible para que pueda producirse el arte del sonido. Incluso en ambientes cultos, el silencio y la quietud conveniente del público tardan en llegar a ser reales, o no se consiguen en absoluto. En estos casos se hace preciso un comentario por parte del director, y él mismo deberá pedir silencio con palabras amables, explicando los motivos. Incluso llegará a exigirlo, no comenzando la interpretación hasta que se produzca, o interrumpiendo la interpretación, si ésta es perturbada por el ruido o el desasosiego ambiental. En cualquier caso no superpondrá la música al ruido, pues esto, además de antimusical, es deformativo, convirtiendo el concierto en un acto contradictorio en su naturaleza.

De cualquier forma, el Coro y el director deben hacer caso omiso cuanto antes del público presente, una vez tomado el primer contacto visual con él, y abstraerse de él, para cuanto antes aplacar los nervios que produce su contemplación, y concentrarse en la interpretación y en sus problemas. En este sentido el director lo tiene más fácil, pues está de espaldas al público, mientras los cantores están todo el concierto dando la cara y aguantando el tipo. Entre los consejos que debe dar el director antes de un concierto, es imprescindible avisar sobre este aspecto.

Es necesario que el director, persona en la que recae la máxima responsabilidad del concierto, sepa encontrar por medio de sus ejercicios de concentración y autodominio, relajación, respiración, etc., la máxima serenidad y calma, para poderla comunicar a los cantores. De los varios factores (local, sonoridad, protocolo...) que influyen en la excepcionalidad del acto que

² Es sabido el hecho escandaloso de que la asignatura Coro en los Conservatorios Elementales, Profesionales e incluso Superiores no está impartida por profesores titulados en esta especialidad, sino por profesores de cualquier especialidad a los que les sobran horas para cubrir sus horarios, con el consiguiente desprestigio de una asignatura, que es riquísima de contenido, y formativa en grado sumo por poner al estudiante de música en contacto con el canto, modelo de fraseo y dicción musical, con la historia desde su origen, con la diferencia de estilos, con la música de conjunto...

llamamos concierto, es el público el que afecta directamente al sistema nervioso de los intérpretes, provocando el *miedo escénico*.

19.2.E. COMENTARIO PÚBLICO DEL PROGRAMA.

En ocasiones hemos visto que al principio, o en algún lugar del concierto, el director se dirige al público para ofrecer algún comentario sobre el contenido total o de algún elemento parcial del concierto. Para nosotros es habitual hacerlo al comenzar el concierto: sentimos la necesidad de conectar con el público que está tras de nosotros, al que no vemos, y cuyas reacciones no podemos examinar. En general recibimos ecos positivos de tal comentario, en el sentido de que ayudan a apreciar mejor la música que van a escuchar.

Si este comentario inicial total, o parcial en algún momento del concierto, está bien preparado, es breve y explicado pedagógicamente, sin pretensiones de gran tecnicismo, creemos que debería hacerse con más frecuencia, para formar más al público asistente, muchas veces familia y amigos del , en la historia, en los autores, en el estilo de lo que se va escuchar. También puede ser útil para romper la frialdad del protocolo del concierto, consiguiendo un mejor acercamiento entre el público y el intérprete.

Sería oportuno dirigirse al público para comentar el contenido del programa:

- En los conciertos programados para la entidad patrocinadora del (que pueden ser trimestrales, o anuales, según se ha explicado en otro capítulo). El director debe mostrar, a través de su comentario al programa, los avances del para su apreciación por parte de la comunidad (Conservatorio, Universidad, Facultad, Colegio, Iglesia, Institución, Asociación...) patrocinadora.
- En los conciertos populares o escolares obligadamente, por pedagogía elemental.

No es normal hacer ningún tipo de comentario en los conciertos de mucho protocolo, como los ofrecidos en auditorios o salas sinfónicas; tampoco en ciertos conciertos ocasionales, en los que el protagonista del concierto, por absurdo que parezca, no es la música, como ocurre en ciertos actos de la alta sociedad.

19.2.F. EL ENSAYO GENERAL.

El último ensayo anterior al concierto tendrá la característica de ser un ensayo en el que todo se hará como en el concierto: se llama el *ensayo general*, y servirá para hacerse cargo de cómo se hará en el concierto.

Este ensayo se hará íntegramente de pie (hay que ensayar también la resistencia física); se tendrán todas las obras ordenadas en la carpeta que se vaya a utilizar en el concierto; las obras se interpretarán en el mismo orden del programa; no se repetirá nada, a no ser absolutamente grave e imprescindible (el director sólo dirá correcciones o directrices verbales a tener en cuenta en el concierto).

Al final de este ensayo, el director o el presidente dará las últimas instrucciones a los

cantores, los convocará para el día del concierto, a la hora determinada, en el lugar del concierto, para la concentración previa, y se les debe aconsejar que, en lo posible, duerman bien la noche anterior, y estén lo más descansados posible el día del concierto.

19.2.G. LA CONCENTRACIÓN PREVIA AL CONCIERTO.

Con este apartado entramos directamente en el acto del concierto.

El colectivo coral, como cualquier intérprete personal, requiere de un espacio de tranquilidad, ambientación y preparación técnica (calentamiento, afinación) previo al concierto. En el caso de un colectivo, como el coral, lo llamamos concentración. Ésta será más o menos larga e intensa, según la importancia del concierto, la dificultad del programa, y el tiempo de que se pueda disponer, bien por parte de los mismos cantores, como del lugar en que se va a celebrar el concierto. La duración mínima de la concentración será de una hora antes del concierto; pero si es posible, será mejor prever entre hora y media o dos horas.

Por eso es necesario programar los conciertos de nuestros coros no profesionales en fin de semana, para que los cantores puedan disponer del tiempo necesario para todo el conjunto: el preconcierto y el concierto.

¿Cómo puede darse un concierto, en el que los cantores llegan a la hora de empezar, cansados del trabajo o del desplazamiento, sin conocer el local, la sonoridad, la manera de salir y entrar, la colocación, etc.?

La necesidad de tal concentración es evidente, mucho más teniendo en cuenta que el instrumento es un colectivo, que debe aunarse anímicamente para la ocasión, y que hay que conocer una serie de detalles sobre el terreno, que vamos a exponer a continuación.

- El director o el presidente deben prever con los responsables del local una sala con sillas, si es posible, en la que los cantores puedan reunirse para la preparación, cambiarse de trajes, dejar sus ropas, hacer una parte de la preparación...
- El tiempo dicho de hora y media o dos horas es ampliamente suficiente para no tener prisas en las varias cosas que hay que hacer en esta concentración. Lo más importante es estar todos juntos, una vez en la vida sin sensación de prisa, para hacer todos lo mismo.
- El primer acto de esta concentración será ir a la sala del concierto, o iglesia, con las carpetas del repertorio, a conocerla, y hacerse cargo del escenario o presbiterio respectivo; el director, con el presidente y la comisión musical comentará si hay algún elemento que mover o preparar para que el coro pueda disponerse en la colocación del concierto.
- El director explica a los cantores cómo quiere la disposición del coro, solistas, e instrumentos, e invita a todos a colocarse de esa manera. El director los organiza con vistas a la buena visibilidad mutua. Se debe pedir a los encargados del local que den las luces que habrá en el concierto, para comprobar la buena visión.
- Una vez establecida la colocación inicial del coro, el director da las normas de entrada al

escenario, según el acceso esté a la derecha o a la izquierda, desde el frente o desde el fondo, para que al entrar cada cual sepa a dónde tiene que ir, y se obtenga la colocación establecida.

- Si el coro cambia de colocación en algún momento del concierto, ésta debe ensayarse *in situ*, para hacerla con agilidad y discreción.
- Hacer pruebas sonoras del local para conocer su sonoridad y acostumbrarse a ella. Lo mejor es hacerlas sobre obras concretas o fragmentos de obras del programa, adoptando la colocación conveniente para cada una. Nótese que es un ensayo de sonoridad, no de perfeccionamiento de una obra o fragmento, que a estas alturas puede ser contraproducente. Por la misma razón esta prueba se limitará a unos pocos ejemplos, nunca el programa entero.
- Desde la posición de la obra final, el director da las directrices para la retirada de los cantores tras el concierto según los accesos.
- Se vuelve a la sala de reunión inicial, en la que los cantores que lo necesiten se ponen el traje coral, ordenan sus carpetas, trabajan solos, etc., dejando un tiempo de tranquilidad para este menester.
- Quince o veinte minutos antes del concierto comienzan los ejercicios de preparación técnica o calentamiento vocal previos al concierto, todos ellos envueltos en calma y silencio hasta la hora de salir: ejercicios de relajación, respiración, resonancias, vocalizaciones, articulaciones, agilidades, intentando *calentar* poco a poco y progresivamente, nunca cansar o saturar.
- A continuación reinará el silencio y el recogimiento, mientras se organiza la ida hacia el escenario, y se ordenan los cantores para la salida. El concierto, en alguna manera, ya ha comenzado para el .

19.2.H EL PROTOCOLO DEL CONCIERTO.

El concierto es un acto público en el que se muestra un determinado arte, y una habilidad para conseguirlo; como tal es un espectáculo. El público es convocado a este acto, y hace un esfuerzo en su tiempo para acudir a él y, a veces, un desembolso económico, que hay que agradecerle; el público merece un respeto (por lo que en algunos ambientes recibe el apelativo de *el respetable*). Por otra parte un concierto es un acto culto, y bien la costumbre, bien el respeto que el público merece, lo han adornado de un cierto protocolo, ritual, o puesta en escena algo teatral, que si no estorba al fin del concierto, interpretar bien la música, se debe seguir.

Creemos, por poner un ejemplo, que no sería estético el que un colectivo entrara en el escenario atropelladamente; pero tampoco esa manera de entrar sería favorable al clima y concentración interpretativos posteriores.

No hace falta decir a estas alturas, que para nosotros lo primordial es la música y su buena

interpretación, y que los detalles formales son secundarios. Habrá que corregir a ciertos directores que ponen un énfasis desmedido en el aspecto teatral, con uniformes de excepcional hechura, incluida la indispensable *pajarita* de los hombres, salidas impecables, etc., y sin embargo son poco cuidados con la música...

Con todas las salvedades que se quieran poner, describiremos algunas normas del protocolo teatral que rodea al concierto:

- Los uniformes pueden ser tanto más convenientes, cuanto más grande es el colectivo musical. Un grupo pequeño o de cámara podría presentarse de manera personalmente variada, o *ad libitum* (por emplear un término musical) de cada persona. Pero un grupo grande parece ser que requiere una cierta uniformidad, al menos en grandes líneas; no parece estético para el público que *ve*, el que unos o unas aparezcan en vaqueros, otras con falda muy corta o más larga, unos en *calzonas*, otros con corbata, otros con camiseta... Unas, con tacón, otras con botas, unos con zapatos, otros con deportivos, otros con alpargatas... El acordar un uniforme concreto es una decisión a veces muy difícil, sobre todo para las cantoras, y costoso para los coros. En los coros que han trabajado con nosotros pedimos el color negro general, vistiendo las cantoras libremente dentro de una elegancia y sencillez naturales, y los hombres de traje de chaqueta negro o muy oscuro, con camisa blanca y corbata gris. Los zapatos deben ser cómodos para estar de pie durante un largo rato.
- Las carpetas deberán ser iguales para todos y se utilizarán si son varias las obras del programa. En el caso de ser una obra sola de gran forma, se canta con sola la obra, sin carpeta.
- La salida al escenario suele ser procesional, previamente ordenados los cantores. En primer lugar la primera fila, (normalmente cantoras?), y posteriormente la segunda o siguientes filas de cantores. Las carpetas se llevarían en la mano que da al público. Pero a veces hemos decidido que los cantores salgan sin orden, al modo de los profesores de la Orquesta, sin precipitación, y cada uno busque el lugar que le corresponde, según el ensayo de colocación hecho en la concentración previa. Si esto se hace con dignidad y seriedad no creemos que esta salida así sea contraproducente ni antiestética.
- Los cantores, una vez colocados, permanecen en silencio. Esto es una prolongación del ambiente conseguido en el preconcerto, y una preparación inmediata al acto interpretativo. Las manos están bajadas (incluida la de la carpeta). En el caso de que hubiera sillas, los cantores se sientan.
- Cuando el Coro está totalmente situado en el escenario, el director espera un momento, toma una respiración de ánimo, y camina con seguridad hacia el centro del escenario. Si el Coro está sentado, se pone en pie. El director saluda con cara amable y una leve inclinación al Coro. Se vuelve al público, que normalmente aplaude, y lo saluda con una inclinación mayor de la cabeza. En algunos ambientes, a una señal del director, todos los cantores saludan con la cabeza.

- Si el director quiere comentar el programa, éste es el momento de hacerlo. Se vuelve al Coro, que permanecerá con las manos y carpetas abajo. Se concentra personalmente en un breve instante, y hará una leve señal para que los cantores abran sus carpetas y se dispongan a comenzar.
- Lo que viene a continuación ya es sabido: da las notas de entrada (si procede), inicia el gesto de atención suprema, previo al ataque, y... el concierto habrá comenzado.

19.2.I. LA CADENCIA FINAL.

Para terminar, hacemos nuestras las palabras con las que Brian R. Busch concluye su tratado:³

“... La conclusión de una obra es algo más que el final. Después de que el director ha marcado la cadencia final y el no produce ya sonido alguno, la música aún está en el aire. Aún está reverberando en las paredes y está siendo absorbida por el público. Esta ‘presencia’ de la música parece viajar a través de la fibra del público, incluso a través de las paredes de la sala.

“El final de una obra musical es por tanto algo más que el cese del sonido. En ese momento la esencia de la obra como un todo puede hacerse manifiesta ante el público, intérpretes y director...”

“La conclusión de la obra no debe ser repentina. Cuando la obra vaya a terminar, el gesto cadencial debe mostrar el carácter musical que va a quedar en el público. La cadencia final permite que la obra realice su última y más poderosa declaración. Tras la cadencia tus manos deben quedarse quietas o moverse muy lentamente. No deben hacer nada que distraiga a los oyentes, nada de gestos repentinos o grandes, ni movimientos extraños. Cuando tus manos, visibles al público, paren o se muevan sólo ligeramente tras la cadencia, deja que el sonido complete su viaje y mantenga en suspenso al público. Más que romper un aplauso, el público tiende a esperar más. Sólo cuando sientas que el viaje sonoro ha concluido debes mover tus manos hacia tus lados ‘en el carácter de la música’.

“... La cadencia final tiene también implicaciones para el . Después de realizarla se quedarán inmóviles. No volverán las páginas, ni cerrarán la carpeta, ni se volverán hacia sus compañeros. El debe también percibir el final inaudible de la música. El hecho de que hayan cerrado la boca no cierra su interpretación. El debe permanecer ‘en el carácter de la música’ el tiempo conveniente tras la cadencia final. El director habitualmente hará una seña al cambiando su expresión, el gesto físico o su actitud corporal cuando llegue el final. El entonces se relaja o cambia su talante para interpretar la obra siguiente.

“El proceso de escuchar tras la cadencia final debe enseñarse. El que rompe su disciplina pierde ese momento evanescente en que una obra nos habla finalmente. El debe ser tan disciplinado como el director y continuar participando en la música tras la cadencia final”.

Esta bonita sensación se dará únicamente en un programa con pocas e importantes obras; mejor aún, con una única obra que abarque una parte íntegra, o todo el programa. No puede producirse en un programa de obras heterogéneas, pequeñas, con aplausos frecuentes. Pero cuando se termina una obra de gran forma, por ejemplo, una Misa, un Oratorio, el motete *Jesu, meine Freude* de J.S. Bach, las *Visperas* de S. Rachmaninoff, *El Cristo de Velázquez* de J.A. García, etc., obras en las que no hay aplausos intermedios, el público, el y el director están

³ Brian R. Busch: *El Director de Coro*, p. 264s.

inmersos en una mística estética e interpretativa, que merece la pena saborear en el silencio que el director debe procurar tras la gran cadencia final.

19.3. LA PARTICIPACIÓN EN ACTOS LITÚRGICOS.

La participación del en los actos litúrgicos u oficiales de la Iglesia es con mucho anterior al hecho sociológico del concierto. Es más, el nació en la Iglesia para cumplir esta función; aquí está su origen y su razón de ser: alabar a Dios con el arte añadido de la oración cantada. Los primitivos recitados salmódicos dieron paso al canto gregoriano; el canto gregoriano a la polifonía, como un deseo además de mover los corazones de los hombres hacia Dios.

Desde el Renacimiento está establecida la costumbre de utilizar la polifonía (*canto de órgano*) para solemnizar los actos litúrgicos de los domingos y fiestas, en los que había afluencia de los fieles: la *Misa* por la mañana, y las *Visperas* por la tarde. Los días feriales o normales, en los que cada cual estaba en su trabajo, estos dos actos se hacían sin asistencia de fieles, y el soporte musical estaba constituido por sólo el *canto llano*, o gregoriano.

La demanda de música por parte de la Iglesia para cumplir esta función solemnizadora y catequética ha sido constante desde la Edad Media. Éste es el origen del ingente corpus musical que constituye la música religiosa litúrgica.⁴

Por otra parte, y aunque no sea éste el lugar para hablar de ello, la calidad de este corpus es probablemente la más alta, dada su finalidad religiosa: el artista compositor quiere dar a Dios lo mejor que sabe. Además, en épocas pasadas, ésta era la única música que se *escuchaba*. Queremos decir que en la Iglesia, mientras se interpretaba la música, había silencio: se hacía oración cantada por la capilla musical, y escuchada devotamente por la comunidad. No podía decirse lo mismo de la música civil o profana, interpretada en la corte, mientras se charlaba afablemente, se hacían pactos políticos o económicos, o se celebraba un banquete.

Dejando para su lugar los aspectos históricos, nos centramos en las intervenciones corales litúrgicas más normales. El Coro hoy es llamado a poner música para solemnizar unos ciertos actos litúrgicos concretos:⁵

- Misas solemnes de ciertas Fiestas importantes o Patronales.
- Misas de Esponsales o Bodas.

⁴ El hecho musical de la Iglesia Católica o Romana, es idéntico en las iglesias separadas (Ortodoxa, Luterana, Anglicana). El elemento variable es el idioma de la música: En todas las Iglesias separadas la lengua litúrgica es la propia de la comunidad (griego, ruso, copto, etc. en el caso de las Iglesias Ortodoxas, o alemán e inglés respectivamente en el de las Iglesias Luterana y Anglicana). Estas lenguas litúrgicas, no obstante, no son tan comprensibles por las comunidades actuales, pues quedaron cristalizadas en la época de las respectivas separaciones de la Iglesia de Roma en siglos pasados. La lengua oficial litúrgica de la Iglesia Católica ha sido el latín medieval hasta la reforma del Concilio Vaticano II (1966).

⁵ No nos referimos aquí, como es natural, a los coros parroquiales, cuya función habitual es su presencia en las misas dominicales de la Parroquia.

- Misas de Difuntos o Funerales.

Los condicionamientos de la intervención de un en una celebración litúrgica deberán parecerse en todo lo posible a los de un concierto explicados más arriba. Pero hay ciertas circunstancias, algunas muy notables, que además de diferenciarlas de las del concierto, hacen adoptar posturas muy distintas a veces del director y de los cantores como intérpretes. Algunas son:

El programa de obras debe ser coherente con el acto que se celebra, y adecuado a cada momento concreto de la Misa. De ello y de su contenido se ha hablado en el final del capítulo 17 de nuestro Tratado. Se debe instaurar la costumbre, habitual en algunas celebraciones oficiales, de editar y repartir el programa de las obras que se interpretarán, de manera semejante al de un concierto.

El Coro procurará conocer la sonoridad y el sitio en el que se va a ubicar, aunque normalmente la salida no es procesional, sobre todo si el Coro no está a la vista del público asistente. Si es así, tampoco será necesario vestir el traje coral.

Entre los factores distintivos de estas participaciones musicales respecto al concierto, quiero referirme al que me parece más importante: La ausencia de la tensión propia del concierto, por las siguientes razones:

- El Coro no está a la vista del público;
- aunque lo esté, el sabe que no es el protagonista del acto; de hecho, en algunas ocasiones el público está totalmente ajeno al hecho musical, que es lo de menos, sobre todo en las bodas.
- la separación de las obras musicales por otros elementos o actos de la Liturgia (entre obra y obra hay lecturas, oraciones, etc.), evitan el cansancio, pero también dificultan la concentración necesaria para introducirse de lleno en la interpretación.

Son muchas las consideraciones que se pueden hacer sobre estas actuaciones, en las que el Coro se siente especialmente un *asalariado* o un mercenario del arte. Pero queremos invitar, tanto a los coros como a sus directores, a ser honrados y profesionales, precisamente cuando están recibiendo un *caché* o gratificación por esos servicios musicales. El Coro siempre debe ser el intérprete fiel de la música, y sentirse el artista transmisor de una posible emoción.

En razón de la profesionalidad con la que se interviene en estos actos, el director y los cantores, prescindiendo de su personal opción religiosa, mostrarán en su comportamiento el respeto que merecen el lugar sagrado, la liturgia de la Iglesia, y el público creyente allí reunido.

Aunque hay menos costumbre, todo lo dicho sobre la participación coral en actos litúrgicos deberá aplicarse, con las debidas mutaciones de repertorio, a la actuación del en actos de carácter social o político.

19.4. LOS CONCURSOS Y FESTIVALES CORALES.

Son grandes manifestaciones del arte coral a nivel local, regional, nacional o internacional. Nacieron al final del siglo XIX como estímulo al trabajo del gran movimiento coral aficionado que caracteriza esta época, y han sido fuente de progreso técnico y conocimiento de repertorio nuevo para los coros y sus directores.

En estos acontecimientos colectivos se constata la comunidad de sentimientos, aspiraciones, ilusiones y problemas entre los coros y sus componentes. El arte coral que practica un coro recibe nuevo entusiasmo por el conocimiento y el contagio de los demás coros que participan en el evento.

Los concursos y festivales llevan consigo un gran trabajo de preparación de las obras corales que se presentan en ellos. Por fortuna, estas obras no suelen ser muchas, pues el tiempo de actuación suele estar limitado, como mucho a media hora. El estímulo por quedar bien ante el público en comparación con los otros participantes está asegurado. Además los cantores (y el director) deben ser conscientes de que, al menos en estas ocasiones, van a ser escuchados y criticados por unos oyentes especializados en la música coral, como son los cantores de los otros coros participantes.

Hay una gran diferencia entre un concurso y un festival coral. Las opiniones sobre ellos están divididas, como los gustos. Nosotros, después de habernos presentado a unos pocos concursos, a muchos más festivales y encuentros, y haber formado parte de numerosos jurados de los primeros, preferimos con mucho los segundos, por las siguientes razones:

- Los CONCURSOS:
 - El trabajo de preparación de las obras absorbe totalmente la actividad previa del Coro, llegando incluso a preferirse la memorización, lo que no suele ser necesario en otras actuaciones corales. Hoy incluso se está poniendo de moda, y se considera casi obligado para puntuar, algo de movimiento escénico.
 - A veces se buscan cantores *de refuerzo* para acudir a un concurso, con objeto de remediar problemas del Coro, lo que irrita a los cantores habituales.
 - El carácter de competitividad aísla al Coro de los demás participantes, a los que se les considera enemigos a vencer.
 - Podríamos hablar largamente de la imposibilidad de enjuiciar la música, arte efímero, que pasa. Naturalmente que hay criterios objetivos, como la sonoridad del conjunto, la afinación, la dificultad mayor o menor de una obra... Esto lo ve el más ignorante, y sólo basta para eso interpretar una obra obligada. El problema se plantea cuando todos los coros tienen un buen nivel. ¿Es mejor una obra difícil que una sencilla? ¿Es mejor un coro grande, con efectos que entusiasman, que uno pequeño que canta con delicadeza? ¿Es mejor el coro que canta de memoria, que el que canta con partitura? ¿Y si, además, el que canta de memoria se mueve escénicamente? Y, ¿qué decir de la diferencia de estilos, en la que a veces los miembros del jurado no están de acuerdo? ¿Y de la *política* interna de premiar a uno u otro coro por razones a veces muy peregrinas, como su lugar de procedencia...?

- Por todo esto el Coro suele seleccionar para un concurso el repertorio más *aparente* de cara a la galería, no el de mayor calidad.
- Cuando la suerte está de parte del Coro, y el jurado le otorga el premio, la euforia está asegurada, Pero cuando no es así, el arduo trabajo de preparación y la severa ascesis previa al concurso producen el efecto pendular contrario: una frustración tan importante, que a veces puede provocar una crisis coral. Por no decir que *el fallo ha sido injusto...* pues cada coro se considera suficientemente bueno; de lo contrario no se hubiera presentado.

- Los FESTIVALES o ENCUENTROS CORALES:

- El estímulo para el trabajo de preparación previo, y de interpretación en el acto, está igualmente asegurado, por la necesaria comparación que el público establecerá entre los diversos coros participantes.
- Cada coro ofrece lo mejor de su repertorio. La única limitación es el tiempo máximo de que dispone.
- El contacto amistoso y el intercambio de experiencias entre los coros participantes es natural y fluido.
- Es normal finalizar el Festival coral con una obra en común, que, si está bien buscada, y la dirige un director experto, puede ser una experiencia de trabajo enriquecedora, además del símbolo de la universalidad coral.
- A propósito de la obra de canto común de un festival coral: opinamos que deben abandonarse las interpretaciones, digamos *monumentales*, por no llamarlas monstruosas, de obras célebres (como el *Ave, Maria* de T.L. de Victoria, o el *Aleluya* de G.F. Händel) o banales (como ciertas canciones populares); y sugerimos, aprovechando la presencia de varios coros reunidos, la posibilidad de programar obras policorales (al menos a dos coros), cuya interpretación es poco frecuente por razones obvias. Naturalmente hay que contar con que cada coro prepare responsablemente la parte que se le encomiende, y se prevea un ensayo conjunto conveniente conducido por un buen director.⁶

19.5. LA GRABACIÓN PARA RADIO O TELEVISIÓN. EL DISCO.

Después de todo lo explicado, referente a las actuaciones del en vivo, no queda más que presentar algunas ideas breves sobre la peculiaridad que tiene una grabación para radio o TV, o una grabación discográfica.

⁶ Siempre recordaré un Festival en el que, por sugerencia mía, se programó como obra de interpretación común el canon a tres coros *V'amo di core* de W.A. Mozart. El director apenas pudo llevar el control de la obra; pero lo peor es que no supo cómo terminarla, originándose un curioso galimatías musical con el acorde final del primer coro mantenido, mientras los otros coros seguían sus evoluciones.

Las **GRABACIONES PARA RADIO O TELEVISIÓN** pueden ser *en directo*, como la retransmisión de un concierto, con presencia del público. En muchos aspectos, la psicología del Coro ante este hecho es semejante a la del concierto mismo, dado que no hay posibilidad de rectificar la interpretación, y la presencia del público da vida a la actuación. Pero crea una gran tensión en los intérpretes por la presencia de *unos oídos que no olvidan*, como son los micrófonos y las cámaras, en su caso. Previo al concierto, se tendrán las pruebas de sonido y de luz oportunas con los técnicos, y se estudiará la colocación más conveniente del Coro, solistas e instrumentos por una parte, y de los micrófonos por la otra.

La grabación *en diferido*, o de estudio, tiene la ventaja de poder repetir la interpretación de la obra musical alguna vez (nunca demasiadas veces), si no ha quedado a gusto del director artístico o del director técnico. Si es sólo para la radio, se evita el envaramiento de los trajes corales, con sus zapatos y demás exigencias posturales.

Los inconvenientes vienen por la frialdad psicológica y la impersonalidad ambiental del estudio de grabación. Decir que estos factores deberán ser sustituidos mentalmente por un público hipotético que acoja y estimule, y por un ambiente arquitectónico más amable, es fácil, pero no es realista. La realidad es que el colectivo coral pronto se desmotiva ante ellos. Sólo queda llamar a la responsabilidad y a la concentración necesaria, a pesar de las repeticiones a veces agotadoras. Interpretar varias veces la misma obra como si fuera la versión última y definitiva es muy difícil. También hay que contar con la *frialdad acústica* del estudio de grabación (normalmente preparado para la voz hablada, o, como mucho, para la interpretación instrumental), que no ayuda al bienestar acústico de los intérpretes corales, y que deberá corregirse con una posterior elaboración técnica en la mesa de grabación, *dando cúpula* o añadiendo una resonancia artificial. Las pruebas de sonido y tomas de ensayo pueden llegar a ser igualmente agotadoras.

La **GRABACIÓN DISCOGRÁFICA** es hoy algo común en el mundo coral. Raro es el coro que no tiene uno o más discos (normalmente hoy en soporte CD o *disco compacto*) en los que figura el nombre del coro con letras muy grandes y una foto del mismo en la portada. En su interior, la biografía con todas las hazañas siempre grandes del coro. Son discos típicos de exhibición, carta de presentación de un coro, hechos normalmente a iniciativa del mismo, que paga el coste de producción a una casa grabadora. El repertorio de estos discos suele ser heterogéneo, de escaso interés en cuanto a su contenido por la variedad de géneros, épocas, autores; responden al tipo de programas ya criticado en el capítulo 17.4, en los que por mezclarse todo, no se puede esperar una corrección conveniente de estilo.

Un disco es interesante, a nuestro modo de ver, por la obra, no por el intérprete. Es la concepción normal del disco (sea pagado por el mismo coro, o petición de una casa grabadora comercial): la plasmación de una obra grande, o de un conjunto de obras de un autor, época, estilo, asunto determinado. Es la obra la que se erige en protagonista, la que ocupa las letras grandes de la portada, la que se comenta en su interior, no tanto los intérpretes (que también figurarán). Es la novedad, originalidad, interés intrínseco de la obra u obras, de su autor, lo que hace a este disco apetecible para los melómanos. La calidad interpretativa es más segura en el coro que se atreve a una producción monográfica, cuyo trabajo de preparación, siempre largo, le ha servido para profundizar en la historia y el estilo de la música que ha grabado.

Sin embargo, grabar un disco no es una cosa baladí. Es algo mucho más que tener dinero para su producción. La grabación de un disco supone llegar a una interpretación en alguna manera definitiva y perfecta de la(s) obra(s) grabada(s), capaz de ser escuchada con agrado, sin el *calor* de la interpretación viva, sin la ayuda emotiva que puede dar el ver al intérprete; y capaz de resistir su escucha muchas veces, sin que canse, incluso en audición de estudio con la partitura en la mano, sin que decaiga el interés.

Esto sólo está al alcance de coros muy buenos, con mucho trabajo de preparación previa, con una concienciación a prueba de agotadoras sesiones de grabación en el estudio (mejor en un local acústica y ambientalmente más favorable)⁷, con un exigente director técnico quien, en colaboración con el director musical del coro planifique el trabajo, prepare el estudio o el lugar de la grabación, la disposición de los micrófonos, escuche las pruebas preliminares y después las muchas tomas de cada obra o sección, hasta la elección de la mejor, que será la que pase al disco.

Cuando todo ha ido bien, o lo mejor posible, el director y el coro estarán orgullosos por la satisfacción de poseer un documento sonoro permanente, vehículo para el disfrute estético de tantas personas, conocidas y desconocidas, que por la escucha de esa música interpretada, hecha y grabada por ellos, serán un poco más felices.

⁷ La media estimada para un resultado satisfactorio es de hora de trabajo de grabación por minuto de música en el disco. Hay que tener en cuenta que en la música coral no valen las técnicas de corte en un sitio, empalme posterior, y otras técnicas de laboratorio, por el problema del tono y la afinación. Hay que conseguir la grabación satisfactoria de la obra o sección de la obra íntegra.