

## Capítulo 8. LA VIRTUD DEL DIRECTOR.

En los capítulos anteriores hemos hablado de la ciencia y la técnica que debe poseer el director. Se trata de algo totalmente imprescindible en el director de coro responsable de su tarea. También reside en la buena formación científica y técnica del conjunto o cuerpo de los directores de coro, digámoslo una vez más, la elevación de la actividad coral al nivel de calidad que merece, por la importancia y extensión de la literatura musical que trabajan, y por la formación musical que pueden, o no, comunicar a los muchos cantores que la practican.

Queremos hablar ahora de un *fluido misterioso* que también debe poseer el director de coro, por el que es capaz de comunicar sus impresiones artísticas a los cantores, y obligarles de alguna manera a su ejecución con gozo. Sin este *fluido misterioso* se vuelven inútiles todas las ciencias y técnicas de los directores, al ser el mundo coral un medio generalmente no profesionalizado, en el que los criterios que se barajan son naturalmente técnico-musicales, pero no de obligatoriedad laboral ni de vinculación profesional o sindical, sino de compromiso personal para ejercer una afición con toda la entrega personal que lleva una actividad lúdica y de ocio.

A esta cualidad de difícil definición llamamos aquí la *virtud* del director de coro que, aunque puede que no sea precisa al director profesional de orquesta, es posible que también le ayude mucho en su oficio; de la misma manera que al profesor no le basta la sabiduría sobre lo que enseña -cosa que debe presuponerse (?)- sino que además debe tener una *virtud* para comunicar a sus alumnos lo que quiere enseñarles. Si los alumnos lo son por obligación, éstos acudirán a la clase del profesor carente de esa *virtud*, pero los resultados no serán satisfactorios. Si los alumnos son libres, porque han escogido hacer esa actividad, y el profesor carece de esa *virtud*, es probable que acaben abandonando al profesor y, lo que sería más dañino para ellos, quizá la misma actividad por resultarles odiosa.

Para hablar de este *fluido misterioso* o *virtud*, que convierte al director técnico en director *moral*, se recordarán a modo de resumen muchas de las ideas fundamentales expresadas en los capítulos anteriores.

### 8.1. LA AUTORIDAD DEL DIRECTOR.

Ya se ha hablado en el capítulo primero sobre lo que en el mundo de la dirección se entiende por *autoridad*.

Dos extremos debe evitar el director: la timidez, por defecto, y la audacia, por exceso.

- LA TIMIDEZ. El director tímido, indeciso, no es concebible. Va contra la esencia del oficio de dirigir. El director sin confianza en sí mismo va a su fracaso seguro y hará fracasar al coro que le sigue, si es que ha llegado a tener ese coro.

Toda la persona del director, cada gesto, hasta el menos importante, debe demostrar seguridad, dominio técnico, confianza en sí mismo. Estas impresiones las reciben los cantores quienes, a su vez, aumentan la confianza personal en sí mismos, en el coro en su conjunto y en el director, que necesita de esa confianza total de los cantores para llevarlos a la experiencia sublime del arte coral.

- LA AUDACIA. En sentido totalmente opuesto, y por desgracia frecuente, no deja de ser sorprendente la temeridad con la que muchos se ponen a dirigir sin pensar en la preparación y responsabilidad que exige hacer música, y música con el concurso necesario de otras personas sobre las que se influye, en este caso negativamente, lo que constituye un fraude. Podrá tener un cierto éxito ante un auditorio ignorante, pero pronto se pondrá en evidencia ante auditorios normales y, lo que es peor, ante sus propios cantores que se avergonzarán de él.

Como se dijo en el capítulo primero, la audacia puede ser referida parcialmente a algunos aspectos, por ejemplo, a la interpretación de un repertorio que supera la sabiduría o la práctica del director, a aceptar un concierto ante un auditorio de superior formación, o en unas condiciones *sociales* que superan la experiencia del coro en ese campo, etc.

- El director es el *intérprete* musical. El coro es el *instrumento* musical.  
Pero este instrumento está formado por cantores/personas que tienen *personalidad interpretativa propia*.

La virtud del director consiste, por consiguiente, en trabajar *humanamente* con los cantores pare que éstos estén técnicamente preparados y con la disposición colaboradora de ser excelentes instrumentos de la música coral.

Por esta razón el director no impondrá jamás al coro un repertorio o una interpretación contrario a su personalidad, salvo que gradual y pedagógicamente se le vaya preparando para ello.

- La virtud del director consiste en revestirse de una autoridad que se cimienta en la propia ciencia y en la simpatía, el respeto y el servicio a los cantores.

Por eso es necesario que el director sepa siempre lo que quiere: en cada ensayo, en cada obra, en cada decisión, en cada problema musical que se suscita, en cada concierto.

Este saber siempre lo que se quiere es algo nada fácil. El estudio y asimilación total de la obra (capítulo 3º) son siempre obligados. La improvisación debe estar excluida, salvo imprevistos, por lo que también será bueno una cierta capacidad de esa improvisación para esos casos imprevistos.

- La virtud del director consiste en compartir con los cantores la responsabilidad del coro: la existencia y razón de ser del coro no es sólo la necesidad de hacer música del director, sino de cada cantor; compartir la marcha artística del coro o la programación de un concierto con una comisión musical, el peso de los ensayos con unos jefes de voz, encomendar la organización social a una junta directiva, etc. es una señal de confianza en los cantores/colaboradores y una garantía de supervivencia de la entidad coral.

## 8.2. LA EXPRESIÓN Y EL ESTILO DEL DIRECTOR.

- El director coordina y guía la expresión personal de los cantores bajo su responsabilidad interpretativa.

Los cantores tienen muchos problemas que resolver al interpretar su partitura: controlar la respiración, colocar la voz, entonar, medir, callar, comenzar a tiempo, cortar a tiempo, acelerar o retardar, crecer o disminuir, pronunciar, articular, etc. No compartimos en absoluto lo escrito por un director, quien dice que “es bueno que el director sepa que los músicos no harán sino dar la nota que tienen delante, nada más”<sup>1</sup>.

Al hacer todo esto, cada cantor está interpretando; pero toca al director la unificación de los distintos esfuerzos, estilos y maneras, y con ello la consecución de planos sonoros de conjunto, homogéneos o con diversidad de intensidades en sus cuerdas o elementos sonoros, como solistas, etc., la sonorización de matices muchas veces contradictorios “y, sobre todo, hacer entrar en el espíritu de cada subordinado el sentido y la expresión de la obra que se interpreta”<sup>2</sup>.

- El coro, por mimetismo, copia todo del director, como los hijos de sus padres: desde el tono de la voz, la manera del fraseo, el estilo interpretativo de una época musical..., hasta la expresión de la cara, las maneras de estar ante el público..., y también las manías, cosa que es más grave (coro que baila acompasadamente porque su director baila la obra; coro *insulso* e inexpresivo porque su director lo es...).

El coro en un concierto es un *espejo* en el que los oyentes, aparte de oír la música, pueden ir viendo cómo es su director y la expresión de su cara, aunque éste se encuentra de espaldas.

La exigencia del contacto visual de los cantores con el director deriva, aparte de otras exigencias métricas, de la necesidad de comunicación expresiva, de que el director se sienta reflejado en las miradas de los cantores. El director debe ver a todos sus cantores y aunar con su mirada rotativa de conjunto sus expresiones.

Esta comunicación será la consecuencia normal de dirigir prácticamente de memoria: Cuando el director mira habitualmente a los cantores es cuando se da cuenta de que éstos miran demasiado a la partitura, y tiene necesidad de exigir el cruce mutuo de miradas, invitándoles a cantar más de memoria.

La comunicación visual requiere igualmente de una buena ubicación y colocación del coro y del director, que debe ser habitual en la sala de ensayo, y se debe procurar a toda costa en el lugar del concierto por los medios que haga falta.

La expresión facial deberá estar de acuerdo con otros gestos corporales que ayuden al director a comunicar la esencia estética, mientras sus oídos están siempre en un estado máximo de receptividad. Cada director debe preguntarse sobre su aspecto cuando escucha con intensidad;

---

<sup>1</sup> T. de Manzárraga en “*Dirección Coral*” (Madrid, 1959), pág. 121. Probablemente el P. Manzárraga, mi profesor en la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, y formador y propulsor del Canto Gregoriano de varias generaciones, quiera decir que ya es mucho que el cantor dé la nota, si lo hace bien.

<sup>2</sup> T. de Manzárraga: *Idem*, pág. 121.

si ayudará su aspecto a inspirar al coro.<sup>3</sup>

- El director de coro tiene una extraordinaria capacidad de comunicación expresiva con el coro cuando canta con él, cosa que el director de orquesta no puede hacer con ella. No hay mayor inexpresividad, sensación de incredulidad en lo que se está haciendo, que observar la cara inmóvil de un director de coro mientras dirige.

El director tiene la posibilidad enorme de *cantar con el coro*. Y debe hacerlo.

Este *cantar con el coro* es más una simulación articuladora que una realidad sonora. Ya se ha comentado este hecho en capítulos anteriores: además de la transmisión expresiva, la articulación del texto, *como si se cantara*, invita a los cantores a una colocación de los órganos de la boca, a una claridad articuladora, a la vez que ayuda al gesto y a la uniformidad del movimiento musical.

Si la obra o sección de ella es homofónica, la articulación simulada del director sirve para todas las voces, salvo algún retardo o anticipación particular, en los que se repetirá la sílaba correspondiente mirando a la voz que la anticipa o la retarda.

Si la obra o sección es contrapuntística, se articulará con la voz a la que se da la entrada y a la que se está mirando, pasando después a hacerlo con la voz que entre a continuación, y así sucesivamente; como las entradas temáticas son innumerables, el director tiene en esto mucho trabajo, y debe desarrollar una agilidad mental importante. Si durante algunos compases no ocurriera ninguna nueva entrada, lo mejor es no articular para nadie, para no confundir.

- Pero si el director se siente entusiasmado en cierto momento de un concierto, y quiere cantar de verdad con el coro, puede hacerlo; pero el hecho de *cantar efectivamente con el coro* está sometido a varias condiciones, como por ejemplo:

- Que el director, aunque cante, sea perfectamente juez del sonido del coro, de la marcha de cada una de sus voces, y de la conjunción del conjunto. Es bastante fácil cantar con una voz y perder el control de las demás.

- Que la voz del director sea buena, o al menos discreta.

- Que sea del mismo registro que la voz con la que canta: si es varón, podrá cantar con los tenores o los bajos, pero nunca con sopranos o contraltos; por el contrario, si es mujer podrá cantar con sopranos o contraltos, pero no con tenores o bajos. La razón es evidente.

- Que el director no esté demasiado lejos de los cantores, para que su voz se funda con las restantes voces del coro.

- Que el público no lo oiga.

- Que el concierto no esté recogido por un micrófono próximo.

- El director nunca hará “solos”; hacer un “solo” esclaviza bastante, y el director podría perder el control de la interpretación del coro. Además, ser el solista de una obra coral debe ser una ocasión de participación especial de los mejores cantores del coro, que no debe ser suplido por el director, que tiene otros cometidos. Pero si el coro es muy bueno y puede funcionar sin dirección durante el acto del “solo”, y el director es el mejor cantor..., recuérdese que no se debe dirigir mientras se canta como solista. Son dos roles distintos que, por separado son sublimes y exigentes, pero simultaneados se hacen mediocrementemente, cayendo en uno de los llamados

---

<sup>3</sup> Véase B.R. Busch “*El Director de Coro*” (Madrid, 1995), pág. 109.

*catetismos* o ridículos corales.

- La expresión del director en un concierto debe ser muy intensa y su trasmisión al coro muy cuidada. Es necesario contar en el mundo de la interpretación musical con una especie de *fenómeno de pérdidas* que hay desde el compositor hasta el oyente:

- El compositor idea la obra en su mente con toda su autenticidad como autor.
- Al escribir el compositor la partitura de su obra, muchos de sus detalles o impresiones se rebelan a la escritura, o se vuelven difíciles de expresarse en forma gráfica (1ª pérdida: a la partitura pasa sólo parte de la obra primigenia).
- La partitura necesita del intérprete; éste la estudia teórica y técnicamente, la conoce según su mejor o peor saber y la asimila (2ª pérdida: al intérprete pasa sólo parte de la obra escrita).
- El intérprete, en este caso el director, intenta plasmar la obra en el instrumento, en este caso el coro, cuyos miembros no tienen una formación tan alta, ni han dedicado tanto interés al estudio de la obra (3ª pérdida: los cantores reciben sólo parte de la expresión reflejada por el director).
- El oyente y destinatario, por fin, con formación más o menos deficiente, con sólo conocimiento superficial de la obra o sin ningún conocimiento de ella, con posibles alteraciones en su concentración y defectos en las condiciones acústicas (4ª pérdida: los oyentes escuchan esperando encontrar el disfrute estético propio del arte, lo que sólo a veces se consigue. Muy pocos hacen una audición crítica pues no poseen conocimiento concreto de la obra).

Desde la obra pensada por el compositor hasta la que escucha el oyente se ha perdido una gran parte de su expresión. Si el compositor tenía en su mente el 100 % de las intenciones de la obra, a la partitura pudo pasar el 80 %; el director con su estudio serio asimila el 70 %; a los cantores comunica el 50 % y el público puede que perciba el 30 % de las intenciones expresivas de la obra.

- El director no dirige siempre de la misma forma; debe tener la experiencia y habilidad necesarias para adaptar su manera de dirigir según ocasiones y circunstancias:

- No se dirige igual en la sala de ensayo que en una actuación pública: el respeto al público y la imposibilidad de interrupción exigen una dirección cuidada al máximo, frente a la libertad de formas del ensayo.
- No se dirige igual en una intervención litúrgica en la iglesia, que en un concierto en un teatro o en la misma iglesia: es diversa la conciencia de saberse el centro de atención (concierto) o saber que el público atiende otra cosa mientras oye (intervención litúrgica).
- No se dirige igual la música religiosa que la profana o civil.
- No se dirige igual la música culta que la popular.
- No se dirige igual la música del Renacimiento o Barroco que la del Romanticismo o posterior.
- No se dirige igual al coro entero que a un semicoro o pequeña sección.
- No se dirige igual al coro que a un cuarteto de solistas.
- No se dirige igual al coro que a un solista absoluto, al que incluso se le puede dejar en libertad de interpretación. Dígase lo mismo del pianista, organista u otro instrumento que acompañe al coro y tenga alguna intervención en solitario. De cualquier forma, a éstos hay que darles la entrada al menos, y moderar sus cadencias, si las hay, con vistas a la unidad estilística de la interpretación.
- No se dirige igual toda la obra musical.
- etc.

- El director debe tener una visión globalizadora de toda la obra musical: debe graduar los efectos que quiera conseguir, reservando el interés principal para el momento principal: la *cumbre expresiva* de la obra<sup>4</sup>, que debe ser resaltada sobre todo lo demás.

Hacia esta cumbre expresiva convergen todos los esfuerzos fraseológicos, agógicos y dinámicos. Desde ella la obra va buscando su final, la mayoría de las veces plácido, algunas pocas, violento. En virtud de ella se entienden los comienzos y los reposos parciales, el movimiento musical y excepcionalmente también su ausencia por medio del silencio

Una vez comenzada la obra, los silencios de la partitura cobran una dimensión musical que debe ser, en primer lugar, comprendida por el director, y después interpretada por el coro con toda la carga de intensidad o de ausencia, de tensión o de relajación, según los casos.

- El director debe saber mantener la calma durante toda la interpretación de una obra en público, incluso aunque ocurran cosas imprevistas en la interpretación que no le agraden. Un director nervioso o inquieto pone nerviosos e inquietos a los cantores, pudiendo traspasar su nerviosismo incluso al público.

Si el director nervioso contagia colectivamente al coro, podría peligrar toda la interpretación, llegando al *crac* o parada de la obra.

Después de una preparación seria y honrada de la obra, si por alguna razón ocurre una alteración no prevista (un matiz mal realizado, una cadencia no convincente, o lo que son cosas más graves, una entrada en falso de una voz, o una desafinación general), el director debe hacer rápidamente un juicio de valor sobre si puede seguir la interpretación, porque el problema se subsanará rápidamente en una siguiente frase, o se trata de algo que ya no tiene solución y puede quebrar la obra porque los cantores se callen. En un caso de remedio irreversible, lo mejor es interrumpir la obra con un gesto conclusivo y, con toda calma, volver a dar los tonos de entrada para empezar de nuevo, al principio o en alguna frase importante que pueda tener sentido de comienzo.

Normalmente no hay por qué decir nada sobre esto a los cantores, y menos al público. Los cantores suelen ser conscientes del problema sucedido y sentirán un grandísimo alivio. El público, muchas veces no se da cuenta de que ha pasado algo, por desconocimiento de la obra; los oyentes más formados, que pueden darse cuenta del problema, también sienten alivio ante su solución, y saben perdonar estos accidentes, posibles en la música en vivo, ante una buena interpretación.

Accidentes de este tipo siempre serán excepcionales en el caso de un buen coro. Probablemente se han presenciado conciertos de solistas instrumentales en los que el intérprete se ha sentido perdido en algún momento de su actuación, debiendo comenzar de nuevo. Por nuestra parte lo hemos presenciado, y más de una vez, incluso en Festivales Internacionales de Música.

### 8.3. EL DIRECTOR Y EL PÚBLICO.

La presencia activa del director en un concierto no sólo no pasa desapercibida, sino que,

---

<sup>4</sup> Véase el Capítulo 13 de este Tratado.

sin pretenderlo, se convierte en alguna manera en el centro de atención visual del acto de escuchar la música en vivo. Realmente el director se mueve, y este movimiento, en un contexto de elementos casi inmóviles como son los cantores, atrae la atención principal visual de los espectadores-oyentes. Esta atracción visual será compartida, aunque en menor grado, en ciertos momentos, por la expresión facial o corporal de alguna o alguno de los cantores y poco más.

De cualquier modo, el público mira al director y éste, por tanto, debe preocuparse de su actitud ante el público.

- El director debe cuidar su atuendo y vestido por respeto al público, al que en otros espectáculos se llama *el respetable*. Precisamente porque el director no ve al público e ignora sus reacciones ante su presencia o aspecto, deberá vestir correctamente, siguiendo los modos en uso, como *frac*, *smoking*, chaqueta, o de otro modo más libre, pero siempre digno, que exprese la nobleza de su misión en el acto del concierto. Naturalmente en el caso de la mujer directora, la libertad es mayor.

Lo único que puede decirse es que el traje no es sino una convención más y, desde luego, secundaria para el acto de hacer música. El concierto no es el momento de presumir de nada que no sea hacer sonar bien la música. No debe emplearse el traje para añadir elementos que llamen especialmente la atención sobre él o sobre su contenido. Suele resultar fuera de lugar la exhibición de joyas por parte de las directoras, más aún si aquéllas se mueven o hacen irisaciones, reflejos o ruidos.

- Los oyentes, sobre todo los menos especializados, quieren ver en el director y sus gestos un comentario a la música que escuchan. ¡Cuántas intenciones temáticas o rítmicas vienen a ser más claras al oyente gracias al gesto del director! ¡Cuántas veces el sentido escondido de una expresión se revela al público por el gesto del director! <sup>5</sup>.

El director deberá dirigir por delante para los cantores, pero de alguna manera por detrás de él para el público. Pero esto, que es una realidad, es mejor no tenerlo presente en el acto de dirigir; es una consecuencia de la dirección, no algo a buscar intencionadamente.

Alguna vez he dirigido de cara al público (no hablo de grandes concentraciones de cantores): en unas ocasiones, por dividir el coro en dos secciones o mitades en obras policorales y estar estas secciones colocadas una frente a la otra, daba igual dirigir de espaldas al público o frente a él, pues las secciones estaban perpendiculares a ambos lados del director; en otras ocasiones, en auditorios musicales en los que hay una sección menor del auditorio con público detrás del escenario (como el Auditorio “Manuel de Falla” de Granada o el Auditorio Nacional). En esas ocasiones, el público se muestra especialmente contento por haber estado frente al director y haber podido observar mejor sus gestos por una vez.

- El público debe percibir una identidad entre el gesto del director que ve, y la música que escucha, sobre todo en lo que se refiere a la intensidad y al carácter. La oposición entre el gesto y la sonoridad hacen la interpretación no creíble, hay que cerrar los ojos para no ver.

El director no debe hacer, por tanto, ningún gesto que esté en oposición al carácter de la expresión buscada. La dicotomía entre lo que se ve y lo que se oye es más frecuente de lo que se cree. Basta asistir críticamente a conciertos corales, para observar:

---

<sup>5</sup> T. de Manzárraga, *o.c.*, pág. 126.

- que el director dirige con gesto pequeño o en *p* mientras el coro canta en *mf* o *f* incluso.
- o viceversa, que el director dirige con gesto grande o *f* y el coro canta nada más que *mf* o *mp*.
- que el director crece o decrece en su gesto, sin resultado sonoro evidente en el coro.
- que el director pulsa como *marcato* y el coro interpreta en *legato*.
- que el director pulsa en *legato* y el coro interpreta *marcato* o *staccato*.
- que el director gesticula mucho, para obtener una interpretación que no es más que normal.
- etc.

En todas estas ocasiones de disociación entre el gesto que se ve, y el sonido que se oye, el coro hace probablemente lo que ha ensayado muchas veces por orden o por descuido del director; es éste el que no sabe hacer el gesto que corresponde a la interpretación ensayada, o no ha sabido conseguir del coro la interpretación que sugiere su gesto.

- La dirección ideal debe ser eficaz, pero estética al mismo tiempo; no están reñidos ambos conceptos. El director debe procurar que sus gestos no provoquen efectos ridículos o risibles (hilarantes) para al público.

Pero el director no debe buscar jamás la admiración del público por sus gestos. A cierto tipo de público le encanta ver a un director que gesticule mucho, que haga unos giros aparatosos de brazos y unos rizados convulsivos de manos en nombre de la inspiración. “Gladiadores de la música”, les llama un autor<sup>6</sup>.

El director no es el fin del concierto. Esto es algo que no debería mencionarse siquiera, a no ser porque hay directores que, con un repertorio intencionadamente fácil, pues no pueden con otro, y unos finales impactantes, aunque no correspondan a la verdad de las obras, buscan el lucimiento de su figura como vanidad o autopromoción ante un público no formado y unos medios de comunicación a los que sólo interesa el mercado de la imagen fácil y un producto que no tenga demasiadas exigencias personales o técnicas que lo encarezcan.

Con la misma falta de escrúpulos *facilitan* o hacen *versiones fáciles* de obras más o menos célebres para que lleguen a ese público nada riguroso y que demanda actuaciones corales para solemnizar sus bodas u otros acontecimientos sociales. ¡Cuántos pobres arreglos corales del *Ave, Maria* de Schubert, del *Panis angelicus* de C. Franck, o de la *Canción de cuna* de Brahms o *Granada* de Agustín Lara, para demandas de este tipo, a veces vociferadas por los mismos directores, como solistas, para rizar más el rizo!

- Hay una relación entre el director y el público que habría que buscar: entre cualquier director, pero quizá sea más fácil entre el director de coro y su público habitual: romper la frialdad del protocolo normal de un concierto, dirigiéndose al público para explicar de viva voz alguna noticia relativa al programa del concierto y su confección o contenido.

Esto ha sido una costumbre en mis conciertos de Navidad, Semana Santa o Fin de curso, en los que se congrega un público seguidor de alguno de los coros que he dirigido. En estos conciertos el coro en cuestión ha ido presentando repertorio nuevo, autores nuevos, temas monográficos distintos cada vez. El público agradece una información sobre los autores, las formas musicales o el tema monográfico sobre el que trate el programa: “Los *Magnificat* de Cristóbal de Morales”, o “Polifonía policoral del Barroco español”, o “Música coral sobre poemas de Federico García Lorca”, por poner sólo tres ejemplos de mis muchos programas

---

<sup>6</sup> B.R. Busch: *El Director de Coro*, pág. 110.



monográficos.

Esta información que el director da al público al comenzar el concierto o alguna de sus partes, debe ser bien preparada, clara, breve, bien hablada, aunque sin grandes tecnicismos, salvo que se trate de una conferencia-concierto, que es un caso distinto a lo que ahora nos referimos del contacto entre director y público. De cualquier modo, se deben evitar las vaguedades al uso, que tanto ridiculizan este tipo de intervenciones y quien las pronuncia, como “*vamos a cantar una obra muy bonita, hecha por X, un autor antiguo, que nos ha costado mucho trabajo aprender...*”.

Así el público seguidor de un coro determinado, por afición o por amistad o familiaridad con los cantores, cada vez estará más ilustrado, tendrá más interés por el repertorio, será más crítico y exigente con el arte coral y, lo que es más importante, saldrá del concierto con la impresión de haber disfrutado del arte de la música, en este caso coral, y *haberla entendido*, cosa que rara vez ocurre.

Las orquestas, con su mundo mucho más profesionalizado y poderoso económicamente, ya comienzan a organizar sesiones de *conferencias* preparatorias a los conciertos de abono. En estas conferencias, a veces con demasiada solemnidad, el director titular u otra persona designada por la dirección de la Orquesta comenta a los aficionados el programa que interpretará la orquesta en el próximo concierto.

#### 8.4. LA SALUD DEL DIRECTOR.

Es éste un aspecto nada estudiado en los tratados de Dirección de Orquesta o de Coro. Es poco, por lo tanto, lo que podemos decir, salvo algunas cosas muy generales. Sería muy bueno que se estudiara por médicos de distintas especialidades (traumatología, reumatología, endocrinología, neurología, fisioterapia, etc), y psicólogos y psiquiatras, las relaciones entre la actividad profesional de la dirección y la salud física y mental del director, y sus repercusiones más o menos beneficiosas o perjudiciales.

En los Estados Unidos de América, muy adictos a las encuestas y a los porcentajes de ellas derivados, se han hecho diversos estudios sobre nuestra cuestión, de los que algún resumen ha llegado a nosotros a través de la Revista *Música y Educación*<sup>7</sup>. Pero los datos aportados en ese resumen no nos parecen nada importantes: el que la audición se haya deteriorado en algunas personas de más de 60 años, el que la mayoría de los directores americanos mayores de 45 años lleven gafas o lentillas o que muchos hagan un régimen especial alimenticio..., no nos parece que aporte nada sustancial al conocimiento del problema de la relación entre la dirección y la salud.

Hay que tener en cuenta que, entre nosotros, el director de coro no lo es profesional, en el sentido de que su dedicación a la dirección no es el quehacer diario, sino que suele ser una actividad muy parcial que le ocupa unas horas a la semana, repartidas en dos o tres ensayos. Esta corta dedicación no suele plantear problemas importantes de orden físico o fisiológico, aunque sí algunos en el orden espiritual o psíquico, derivados de la responsabilidad que se echa encima.

---

<sup>7</sup> Harriet Simons, Ph. Doctor: *Health and the Choral Conductor*. Resumen publicado en *Música y Educación*, Madrid, vol. XXX, pág. 188-190.

- Bajo el punto de vista físico-fisiológico, nos parece que el acto de la dirección, con sus variados movimientos, es beneficioso para la salud física del director.

En efecto, estos movimientos en conjunto afectan prácticamente al cuerpo entero: músculos múltiples de la cara que se mueven por la articulación del texto y la expresión facial; músculos del cuello, del tórax y espalda, de los brazos, manos y dedos. Menos se mueven los músculos abdominales y los de piernas y pies, pero siempre están en cierta tensión para mantenernos erguidos.

Los movimientos del director no son atléticos ni violentos, salvo excepciones; suelen ser moderados, a veces muy tenues, y acompasados a un cierto ritmo musical que puede llegar a convertirse en el ritmo vital y respiratorio. En conjunto constituyen, sin pretenderlo, una gimnasia, creemos que saludable.

Los posibles problemas por posturas malas o indebidas no llegarán a producirse entre los directores no profesionales, por falta de tiempo para que éstas lleguen a ser perjudiciales.

El ejercicio respiratorio del director, semejante al de los cantores, creemos también ser una ascesis beneficiosa para la salud: la respiración y el movimiento corporal oxigenan bien la sangre y los tejidos musculares.

El concierto es un ejercicio de riesgo en muchos sentidos, por lo que se libera una buena carga de adrenalina. El pulso y la presión sanguínea aumentan durante la interpretación.

El cansancio que pueda tener un director, tras el concierto o un ensayo profundo, es más mental, producto del esfuerzo de comparación constante entre la realidad sonora y la imagen sonora mental, que físico.

- Bajo el punto de vista psíquico-espiritual, este esfuerzo mental constante del director en ejercicio lo creemos muy beneficioso y positivo. El poder terapéutico de la música está hoy muy valorado a nivel de su recepción pasiva; cuánto más el que hace la música, la vive intensamente porque la conoce profundamente, tiene en el acto de la interpretación uno de los goces más vitales que es dado disfrutar al hombre.

El placer de la dirección, en sí misma, es también conocido: es la mezcla de satisfacción y responsabilidad de ser el ejecutor de una obra de arte, satisfacción y responsabilidad de recibir la colaboración plenamente confiada de los cantores o profesores instrumentales, satisfacción y responsabilidad de ser el protagonista de un acontecimiento único e irrepetible... “Erótica de la dirección” se ha llamado a este fenómeno. La sonrisa satisfecha del director a sus músicos al terminar una obra que ha salido muy bien es una de las experiencias gratificantes más exclusivas de la vida humana.

Como todo esto es placentero, es saludable para la persona. Pero además se da la característica de que es una felicidad no egoísta, sino compartida con otros, especialísimamente en el mundo coral, por las connotaciones tantas veces comentadas de ser una actividad vocacional, que necesita el concurso de todos, lo que engendra un espíritu de equipo en el que los esfuerzos y las satisfacciones se comparten.

Por el contrario, la actividad coral vocacional, no profesional, conlleva para el director una carga de preocupaciones a las que es ajeno el director profesional: Preocupación por la plantilla del coro siempre incompleta por la falta de cantores; preocupación porque ciertos cantores pueden tener problemas para estar presentes en un concierto, (por acontecimientos que en su jerarquía de valores están por delante del compromiso coral: un examen, la boda de un

familiar, etc.); preocupación por la indisposición de un solista al que es imposible sustituir; la preocupación más vital del director de coro no profesional es que el coro y la moral colectiva siempre depende de él, de su mejor o peor gestión, de su solo poder de convicción para atraer a los cantores...

Estas preocupaciones llegan a ser muy intensas en quien vive intensamente el coro y a él dedica lo mejor de su vida. Si no se someten al debido control, o no están equilibradas con otras correspondientes satisfacciones, pueden producir en el director el efecto anímico negativo del *estrés*, con sus secuelas de inquietud, tristeza, depresión...

Hemos esbozado conscientemente estos aspectos relativos a la salud física y mental del director sin rigor científico alguno, por carecer de la sabiduría necesaria para ello. Pero hemos querido abrir estos caminos, a sabiendas de que hayamos incurrido en seguras incorrecciones -esperemos que no sean muy graves-, para que otros directores, o personas con experiencia de la dirección musical, que a la vez tengan la formación médica que a nosotros nos falta, se adentren en ellos, los desbrocen y nos ofrezcan sus utilísimas y deseadas conclusiones.