

---

## LA TÉCNICA DEL GESTO DIRECTORIAL

---

Octavio CALLEYA

Por gesto directorial se entiende todo lo que un director de orquesta hace con sus manos en la conducción de un conjunto instrumental pequeño o grande. Dejando aparte la mímica, la mirada o incluso algún movimiento corporal, el movimiento gestual es el único y verdadero medio de expresión del director. Es evidente que prácticamente cualquiera puede mover las manos según un determinado ritmo e incluso hacer gestos más o menos concordantes con lo que una melodía sugiere (subidas o bajadas por ejemplo), incluso con matices fuertes o suaves. ¿Tiene esto que ver algo con la dirección? Por supuesto que no, aunque algunos creen lo contrario. Debemos recordar que, por necesidades prácticas, cuando hizo falta que alguien coordinara la ejecución de grupos vocales o instrumentales, se emplearon no solo las manos, sino también el famoso bastón de Lully (que tanto ruido hacía con sus golpes en el suelo), el arco del primer violinista, algún rolló de papel, hasta que se llegó al palito de madera más o menos largo, estilizado hasta ser la batuta de los últimos casi doscientos años. Si tenemos ya director con batuta, ¿podemos decir que de manera implícita había también una técnica para lo que sus brazos hacían? ¡Rotundamente no! En todo este tiempo (siglos XVIII y XIX) fueron los compositores mismos los que, con más o menos fortuna, dirigían sus obras. Sólo al final del siglo XIX aparece el director dedicado exclusivamente a la orquesta, con todo lo que ello implica. Era solamente su talento específico, el conocimiento profundo de las obras y de la orquesta, y su propia intuición, lo que, prácticamente hasta la mitad del siglo XX, constituía el bagaje de un director de orquesta. Es decir, un muy buen músico, pero autodidacta como director. Si es verdad que grandes compositores que dirigían con mucho talento ya escribían cada vez más y mejor sobre cómo dirigir (Wagner y Berlioz, entre otros), éstos fueron seguidos por directores “profesionales” que intentaron clarificar, organizar y definir la dirección, generando cada vez más libros e in-

cluso manuales sobre el tema (Weingartner, Ansermet, Furtwängler, Bruno Walter, Scherchen). Y en los últimos setenta años tenemos ya una multitud de títulos que siempre tienen al menos un capítulo dedicado a la “técnica directorial”.

¿Y qué es lo característico de todo lo escrito sobre la técnica directorial? Sencillamente una cosa: que hay muy pocos elementos comunes, con lo que cada libro se transforma en la opinión personal de cada autor, aunque, evidentemente, con todas las buenas intenciones. La constatación de que, por ejemplo, el primer golpe se da hacia abajo, o que una anacrusa equivale a una respiración, no se puede entender como “técnica”. Cualquiera que lea unos cuantos libros, no va a poder en absoluto quedar con algún criterio verdadero que lo pueda guiar seriamente. No es sólo que, a veces, sea muy difícil plasmar en palabras una “técnica”, sino que todas son propuestas que vienen de la práctica personal de cada autor, nunca con el rango auténtico y completo de lo que es en verdad la “técnica del gesto” (aquí pasa lo mismo que con los discos: tan diferentes en general, que nunca podrá un principiante saber cuál sería el que refleja la versión correspondiente a lo que el autor concibió de su obra, salvo cuando lo interpreta él mismo).

Junto a todo lo escrito, se habla también, en referencia a la práctica interpretativa, de “escuelas”. Si en el dominio vocal e instrumental, una “escuela” -por ejemplo, la italiana (para el canto), o la rusa (para el piano), o la americana (para los instrumentos de viento-metal)- tiene características que sí justifican tal denominación, en la dirección de orquesta esta palabra no encuentra de verdad su sitio. Lo que se conoce como la “escuela” de Viena no se circunscribe más que a un período de veinte años de docencia del director y profesor Hans Swarowsky, que con respecto a la “técnica” manual no era más que su personal forma de marcar con la muñeca (todo lo analítico de una obra es obvio que es común en lo general, en Viena como en Moscú o Nueva York). A veces se oye decir “escuela americana” o “escuela rusa”; ¿eran verdaderamente escuelas de dirección? No lo eran, sino que del mismo modo que alguno se reputaba de la de Swarowsky, otro se podía decir perteneciente a la “de Bernstein” o “de Mravinsky”, aunque de hecho no fuesen más que simples imitaciones e, incluso peor, malas copias. Y, aun así, aceptándoles como referencias, ¿poseían verdaderamente en grado completo una real “técnica del gesto”, con criterios y niveles de practica? Evidentemente no.

La pregunta es obvia: ¿no hay pues una verdadera TÉCNICA GESTUAL que, con bases y criterios completos prácticos, pueda también ser aplicada y enseñada con éxito?

Y la respuesta es: no había en realidad algo completo, pero sí lo hay desde hace cuarenta años.

Todos los intentos y esfuerzos por establecer una técnica, hemos visto (y se puede comprobar hasta el día de hoy) que no han sido más que intentos complementarios de diferentes personalidades (directores o teóricos) que, aunque disparatados, han encontrado finalmente una personalidad que por su completa excepcionalidad directorial y analítica-interpretativa ha definido el gesto directorial en una auténtica técnica. Una técnica que, basada en la naturaleza corporal-física, está directamente relacionada y determinada a partir de un mínimo impulso primario (golpe) con el concepto fenomenológico global del movimiento de cualquier masa sonora (y todas sus implicaciones consecuentes).

Se trata del famoso director rumano SERGIU CELIBIDACHE, absolutamente único en los niveles mas profundos de síntesis analítica e interpretativa. La técnica por él establecida la podemos definir en dos conceptos fundamentales: el empleo completo del brazo (desde el hombro hasta la punta de la batuta) como un único elemento y el golpe proporcional.

Aunque, por falta de tiempo, este maestro no pudo nunca dejar escrito todo sobre esta técnica, lo ha transmitido a través de sus permanentes cursos durante un período de aproximadamente treinta años. Y, afortunadamente, son suficientes los discípulos que no sólo poseen esa técnica, sino que también la pueden seguir transmitiendo, como por ejemplo Eliahu Imbal, Aldo Ceccato, Enrique García Asensio, Antoni Ros Marba y yo mismo, entre algunos otros.

Explicaré a continuación el porqué esa técnica es la única verdadera y cuales son sus características.

No es una casualidad (como en cualquier otra "técnica") que el brazo deba ser considerado como un elemento UNITARIO (compuesto por cuatro elementos: antebrazo, brazo, muñeca y batuta). Si en el movimiento de

la mano, partes de la misma se mueven bastante separadas (muñeca, batuta, brazo), nunca se puede sintonizar con sonoridades orquestales verticales, esto es, masas sonoras grandes en movimiento (imaginémosnos grandes acordes seguidos que se dirigen con cortos golpes de muñeca: es obvio que la mano no representa ni “mueve” ni, finalmente, corrige este tipo de verticalidades). La UNIDAD del brazo en cualquier tipo de movimiento es garantía de poder representar el discurso orquestal con toda la expresividad requerida, sin que por ello exista la menor crispación o contracción muscular parcial o general.

Más importante todavía y absolutamente novedosa respecto al pasado es la necesidad de la unidad completa del brazo, para poder dar a cada impulso (golpe) la proporción resultante de la escritura del texto. Es imposible que esto ocurra con un golpe ordinario, en cualquiera de sus formas (dado sólo con la muñeca o con la muñeca y el brazo). Aparentemente, hay golpes muy parecidos, que sí son muy exactos en su sucesión. Pero, aparte de no ser verdaderamente proporcionales, no podrán nunca corregir un desequilibrio rítmico. Ese aspecto (corregir) es solamente posible con un cambio de proporción, sólo si éste existe en principio y claramente como elemento adquirido a través de esta técnica.

Hago un gran paréntesis para explicar necesariamente qué es la proporción de un golpe: es la relación entre el instante del impulso y el contenido (rítmico) restante hasta el impulso siguiente. Es fácil de entender con un ejemplo: el motivo de cuatro notas del comienzo de la *Quinta sinfonía* de Beethoven refleja que entre cada golpe (impulso) hay (como contenido rítmico restante) tres notas. Esa proporción expresada como 1:3 debe existir EN CADA GOLPE, y ésta, claro, refleja ni más ni menos la característica escrita del mismo motivo. Asimismo, en el “Trío” del tercer movimiento, es claro que la proporción de cada golpe es de 1:2 y todavía más necesario el 1:5, cuando hace falta corregir alguna posible desigualdad rítmica en la ejecución.

Muchas veces observamos que, si hay algún desequilibrio rítmico entre voces orquestales, el director intenta corregirlo con gestos muy grandes, movimientos corporales y, a veces, incluso con un golpe de pie; así nunca lo va a conseguir y es obvio que no posee en absoluto esta técnica. Corregir

en base a esta técnica pequeños o grandes desajustes, es decir, sólo con un golpe proporcional distinto, es una de las mayores satisfacciones que un director puede experimentar y que sólo a él le pertenece (nadie "de fuera" puede sentir eso), únicamente si posee esa técnica única.

Citaré también sólo otro aspecto directorial en relación directa con esta técnica: las figuras directoriales.

Como dije al principio, no hay libro existente que coincida en la descripción de cómo se deben marcar todos los tipos de compases; más bien todo lo contrario, cualquiera que los lea bien y los compare se da cuenta de hasta dónde pueden llegar a contradecirse y, en la práctica, incluso en formas imposibles de realizar (se puede comprobar eso con mirar cualquier par al azar de libros publicados).

Aquí también ha sido Celibidache el que ha sintetizado perfectamente las figuras directoriales, con base en la naturaleza de toda unidad que constituye lo que conocemos como "compás" y, además, reflejado SIEMPRE por su propio contenido. Es decir, lo que corresponde a una unidad natural binaria, ternaria o cuádruple (que es el doble de lo binario con un solo punto base). Y estas unidades físicas, en nuestra escritura musical convencional, corresponden no a multitud de dibujos inventados para recorrer con la mano, sino a TRES ÚNICAS FIGURAS DIRECTORIALES que, por su necesaria puesta en práctica, son la VERTICAL (de 2 partes), el TRIÁNGULO (de 3 partes) y la CRUZ (de 4 partes), siendo el golpe "en 1" solo la concentración de cualquiera de las tres figuras en una sola unidad, equivalente a un solo golpe cerrado y repetido.

En estas tres figuras se enmarca CUALQUIER TIPO DE COMPÁS POSIBLE, ya que representan las tres formas grandes, simples o compuestas, de articulaciones estructurales de una unidad: mitades, tercios y cuartos.

En la práctica directorial, estas figuras representaran siempre la configuración parcial del compás, que cuando es mayor de cuatro partes, se doblan según las partes principales o secundarias de cada figura.

Es importante añadir aquí el elemento común de cualquier escritura musical y su correspondencia directorial, desde el punto de vista fenomenológico: EL PULSO.

Si aplicamos la fenomenología a la música (como es ya debido a estas alturas), la nueva definición de la misma es EL MOVIMIENTO DE UNA MASA SONORA POLARIZADA, DESDE SU INICIO HACIA SU FIN. Consecuentemente (y desde la física misma) todo movimiento no se produce de manera caótica, sino siempre según un elemento regulador propio (en el caso de la Tierra, por ejemplo, el día, las estaciones, etc.) que, en el caso de la masa sonora, lo definimos como PULSO. Es el pulso lo que marca permanentemente el director, que siendo indivisible, se transforma (en su doble, triple o su mitad) según los cambios de velocidad (*accelerandos* o *ralentandos*). Y es también el pulso el elemento fundamental para el proceso de establecer el “tempo” correcto, sobre todo allí donde no hay indicaciones metronómicas y también donde las hay involuntariamente contrarias al concepto del mismo.

Frente a estas aportaciones “novedosas” e importantísimas de esta técnica única, no cabe ni mencionar tantos aspectos comunes y bien sabidos, relacionados con la expresividad, las funciones y la eficacia del gesto directorial.

Y esto sin olvidar que si esta técnica actual es de un valor incontestable y absolutamente necesaria, siempre estará “escondida” en el talento y las dotes naturales imprescindibles de un buen director, es decir de aquel que “NACE” y también “SE HACE”.