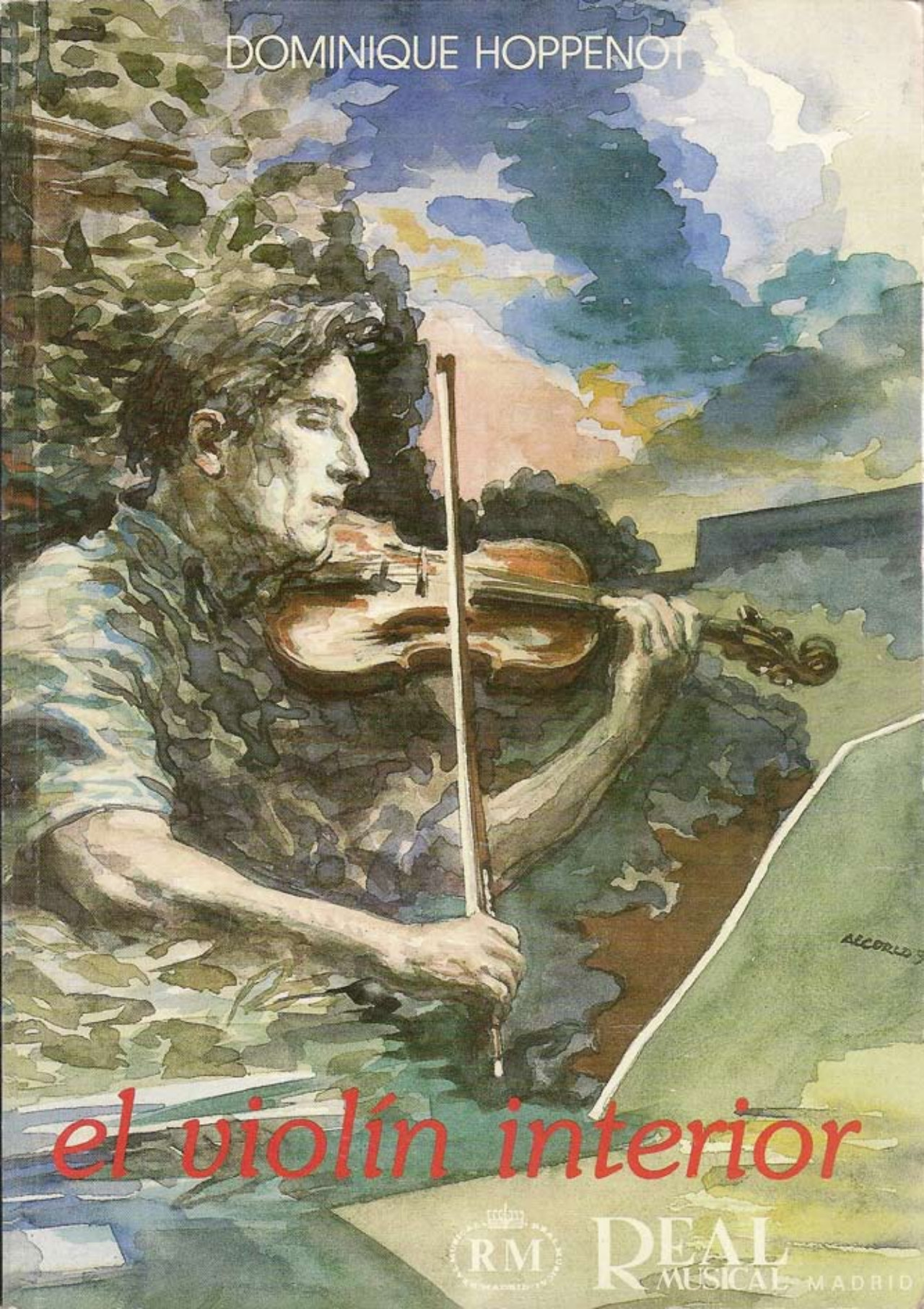


DOMINIQUE HOPPENOT



el violín interior



REAL
MUSICAL MADRID

El violín interior

DOMINIQUE HOPPENOT

El violín interior

Traducción y prólogo
de
Juan Sanabras

REAL
MUSICAL

*Para Guillaume
en testimonio de mi gratitud*

«Un dedo indica la luna,
infelices aquellos que miran el dedo.»

Proverbio budista.

Prólogo del traductor

Conocí a Dominique Hoppenot en un momento crucial de mi vida de músico. No voy a contar aquí todo el proceso que me abocó a entrar en relación con ella, pero sí quiero precisar algunos aspectos importantes que provocaron mi decisión, porque son puntos comunes a muchos violinistas de mi generación y también a otros más jóvenes y porque se asemejan notablemente a la historia que con tanta lucidez describe la autora como propia en el primer capítulo de su libro. Como ella, salí de las aulas con más interrogaciones que certezas. También disfruté más tarde el privilegio de una relación con violinistas y maestros eminentes que me aportaron generosamente su talento y su criterio. Sin embargo, el voluminoso bagaje de informaciones, conocimientos y experiencias que acumulé con los años, no me bastó para enfocar nítidamente el objetivo de mi criterio; al contrario, lo difuminó angustiosamente. Mis intuiciones y mi ardiente búsqueda desembocaron en un callejón sin salida. Necesitaba un guía. Por ello llamé a la puerta de Dominique Hoppenot, medio esperanzado, medio escéptico. Su reputación era creciente, pero su legión de seguidores entusiastas chocaba con algunos detractores de prestigio, los representantes de la enseñanza oficial. Desde el primer encuentro comprendí por qué.

Los conceptos de Dominique Hoppenot rompían los esquemas de la enseñanza tradicional del violín. Su enfoque era totalmente distinto. Para mí fue revelador y, desde ahí, de la mano de la autora, empecé de nuevo a recorrer el largo camino de la búsqueda de mí mismo como violinista y como músico.

Es la historia repetida de tantos violinistas, de tantos instrumentistas de arco. A todos ellos aconsejo vivamente la lectura de este libro, como también a los más jóvenes, ojalá mejor orientados en sus primeros pasos; en él encontrarán respuesta, estoy seguro, a muchos cuestionarios, y les indicará el camino hacia un planteamiento de sus estudios mucho más lógico, mucho más completo, racional y profundo que el que puede ofrecerles la enseñanza tradicional del instrumento. Como bien dice su autora, este libro va dirigido a quien busca... y se busca.

La originalidad en la pedagogía de Dominique Hoppenot residía principalmente en su concepto de una unidad global: el conocimiento perfecto del cuerpo y su equilibrio; la importancia del gesto adecuado, la canalización y administración de la energía y las sensaciones perfectamente integradas. Su relación pedagógica estaba completamente centrada en el alumno; tenía una curiosidad inagotable y se maravillaba ante cualquier cuestionamiento lógico inesperado. Su entrega era total, generosa, sin reservas. Su energía y su capacidad de trabajo eran asombrosas y siempre me llamaron la atención porque su apariencia era frágil y delicada. Para mí, su logro más importante fue conciliar la relación violín-violinista en una simbiosis perfecta que desmentía, por fin, la expresión amarga del gran Georges Enesco cuando se refería al violín como su «querido enemigo» (1).

Dominique Hoppenot condujo a una pléyade de jóvenes violinistas a una realización plena, rápida y brillante. ¡Ahí están! Pero también y, sobre todo, acudió en ayuda de los menos jóvenes, violinistas de todos los niveles, profesionales y aficionados provenientes de todas partes, algunos ya consagrados en sus carreras; otros, a mitad de camino o sumidos en la penumbra de sus frustraciones. Y, no solamente violinistas, porque su estudio, que a veces me hacía pensar en el gabinete de un psicoanalista, fue un auténtico centro de peregrinaje de músicos en sus más diversas facetas instrumentales. En él Hoppenot organizaba reuniones, audiciones para alumnos en vísperas de concursos, sesiones de música de cámara donde ella intervenía con entusiasmo juvenil. Su ambiente tenía algo de familiar, de camaradería, era distendido, fiel reflejo del talante de su anfitriona, de su personalidad abierta, generosa y de una dimensión humana excepcional.

Nos dejó muy pronto, en la plenitud de su madurez, cuando tanto y tantos la necesitábamos aún. Pero su enseñanza y su vocación pedagógica sir-

(1) Cita del libro «Conversaciones con Georges Enesco», de Bernard Gavoty. Ed. Flammarion.

vieron de ejemplo a numerosos discípulos que hoy siguen el camino trazado por ella. Y a ellos me sumo, en la medida de mis modestas posibilidades; he querido contribuir a esta continuidad traduciendo *El Violín Interior* al idioma castellano, tratando de aplicar su contenido en mi pedagogía cotidiana y haciéndola llegar a los violinistas de habla hispana. Es un viejo proyecto, anterior a la edición original del libro. A Dominique Hoppenot le ilusionó mi proposición desde un principio y me confirmó el encargo en las postrimerías de su vida. Fue nuestro último y distante contacto.

Mi mayor anhelo es que esta versión del *Violín Interior* en lengua castellana sirva de humilde pero emocionado homenaje a su autora, que tanto me enriqueció con su relación y que, desde la lucidez de su visión privilegiada, me enseñó a buscar... y a buscarme.

JUAN SANABRAS

El mal del violín

Durante más de veinte años dedicados a la enseñanza del violín, he ido acumulando experiencias que me cuestionan día tras día. Por sí solas podrían justificar la existencia de una especie de «libro blanco» del violín, tan importantes son sus carencias.

Desde los primeros contactos con los músicos que solicitan mis consejos, detecto, en una amplia proporción, más o menos púdicamente disimulados, los síntomas de un sufrimiento que me atrevería a describir como el «mal del violín». Para muchísimos de estos músicos, el violín es efectivamente sinónimo de sufrimiento —el vocablo no es exagerado—. Sin ser conscientes de ello, viven una relación triste y dolorosa con un instrumento dramatizado en exceso desde el inicio de sus estudios, que les va abocando insensiblemente a una especie de esclavitud. Su infortunio se manifiesta de múltiples maneras: impotencia para resolver un problema técnico, para plantearlo incluso; un angustioso desconocimiento propio frente a cualquier actuación. Añadiré además *los miedos*: todos los temores, desde el miedo a tocar, el miedo a equivocarse, hasta incluso el miedo hartado frecuente hacia el maestro y a su irrevocable enjuiciamiento. El temor, en fin, a ser el único que fracasa, los demás lo hacen tan bien...

Este malestar se transmite más directamente —casi me atrevería a decir que «do oigo»— cuando el músico empuña su violín o su viola y me permite comprender la naturaleza de sus dificultades: la sonoridad resulta pobre, no transmite ni vibraciones auténticas ni expresión sincera; su agitado cuerpo es una mueca, nos muestra un desequilibrio visible, mareante a veces, capaz

de expresar por sí mismo la mayor parte de las carencias de las que se queja. Es evidente que la ejecución no le produce el menor placer. Está demasiado tenso y su inquietud le impide oírse y conducir con serenidad su discurso musical. Solamente es consciente de problemas concretos, como un vibrato excesivamente ceñido, un «destacado» sin fuerza o crispaciones de toda índole, convencido que todo lo demás funciona. Ello me basta para diagnosticar a menudo problemas de mucho mayor alcance, que son el origen de todas sus dificultades aparentes, las note o no: no está «a gusto» con su instrumento, no está «a gusto» con la música y, a veces, tampoco está «a gusto» consigo mismo...

¿Quiénes son estos músicos insatisfechos? Algunos tienen tras de sí años de profesión y... decepciones. Anhelan, antes que la edad les niegue cierta esperanza de progreso, vencer sus malos hábitos, su pasividad, acceder a posibles concursos o mejorar para sentirse capaces de hacer música de forma que les procure un mayor goce personal. Otros, más jóvenes, superada la etapa de descompresión y de vacío que sucede con tanta frecuencia a la obtención de la recompensa final, al «premio» tan ansiado, se desorientan por no encontrar el menor acicate en el estudio, por no tener que perseguir ya ningún objetivo. Procuran darse ánimos y buscan una razón válida para «coger de nuevo el instrumento». Y otros aún, amargados, desanimados por no haber conseguido «por poco» su «ingreso» (en el Conservatorio, ¡por supuesto!), profundamente humillados de sentirse apartados, buscan una salida, un camino paralelo que les permita entrar en el campo profesional. ¿Tienen por ventura otra opción, contando como única formación con sus años de trabajo instrumental? Algunos, finalmente, son conscientes de haber «tocado fondo», de no conseguir progresos en el seno de los establecimientos donde, sin embargo, «entraron» con brillantez y buscan la manera de huir de ellos lo antes posible (¡por supuesto con un diploma debajo del brazo!).

Sea cual sea su postura, es chocante constatar que muchos de estos instrumentistas, que gozaron de un cierto prestigio de juventud en ocasión de sus exámenes o de concursos, interrumpieron, como si de simples bachilleres se tratase, cualquier esfuerzo y toda ansia de progreso una vez logrado su objetivo..., e incluso retrocedieron en relación con sus posibilidades. Ya no son «lo que fueron», se lamentan, y no comprenden la razón.

Si ha estudiado encarnizadamente con el único objetivo de «obtener su premio» y si vive del *recuerdo* de este bendito momento o, peor, con el de su fracaso, el alumno que no ha edificado nada dentro de sí mismo, que no ha vivido nada por amor, no puede valorar el sentido de su realidad presente: no sabe ni quién es, ni lo que realmente le gusta, ni la naturaleza de sus deseos, ni tan solo de qué manera puede afrontar el hecho de tocar. ¿Seguro que ama la música? Para él, ¿qué significa? Esto lo sé cuando trato con afi-

cionados provistos de pasión, ya sean profesionales o no. Cuántas veces, sin embargo, me siento desconcertada cuando compruebo que años de estudio sin imaginación y sin alegría han apagado el amor...

Cuando el estudio del instrumento se enfoca desde la infancia, únicamente en función de los concursos o de la opinión de los demás, sin que puedan *mantenerse una felicidad de tocar o un bienestar* inherentes a la calidad del estudio, el alumno deja de *interesarse*. Ya no contribuye a su desarrollo. El «mal del violín» reside en esta absurda contradicción: ¿qué puede significar la música para un intérprete sino un *arte de expresión*? Ahora bien, para conseguir expresar no es suficiente conocer una obra al dedillo y destinarla al efímero instante de su ejecución: hay que penetrar en su interior, tener algo que decir y la posibilidad de transmitirlo. Desde tal perspectiva no existe nada tan importante para el músico como cultivar la libertad de ser uno mismo, tener ganas de tocar, poseer una cierta audacia creativa ligada a la inteligencia del texto, una verdadera relación con los propios sentimientos. Por supuesto que cualidades de este calibre sólo pueden desarrollarse si se apoyan en una técnica instrumental absolutamente lógica y de buena ley, depurada en extremo pero, en ningún caso, la proeza técnica —enfocada como finalidad y no como recurso— debería desfigurar o frenar el proceso de evolución del futuro artista. Soy testigo permanente de que el sufrimiento es culpa de un obstáculo en el crecimiento.

El malestar individual de los violinistas es causa de un problema real y doloroso evidente, pero tiene repercusiones aún más amplias que convendría poder evitar a las generaciones venideras. Un sinnúmero de cuestiones asaltan mi mente:

¿Es normal que ciertos músicos llamados profesionales sean incapaces de afrontar sin angustia el más insignificante «solo» o la ejecución con miras a un concurso de una obra que estudian desde que tenían dieciséis años?

¿Es inevitable que las orquestas que necesitan desesperadamente buenos violinistas deban contratar extranjeros mientras que la pléyade de jóvenes músicos que terminan cada año sus estudios debería bastar para asegurar una contratación cualificada? (1)

(1) *Nota del traductor.*—Es evidente que la autora se refiere a una realidad específica en su país.

¿Se puede admitir que después de veinte años de estudios persista el miedo a lograr un buen saltillo o un staccato y nos tiemble el arco ante una nota tenida?

¿Acaso forma parte de este oficio acumular horas de ensayo con dolores de espalda o crispaciones que nos paralizan o de estar a la merced de fisioterapeutas o acupuntores que nos alivien nuestros bloqueos crónicos?

¿Podemos invocar la fatalidad de un instrumento tan difícil, digamos tan diabólico, como el violín, para exculpar la mediocridad, los abandonos... y la rentabilidad hartamente dudosa de los esfuerzos dedicados a su estudio? ¿Qué sucede, pues, para que el violín, feudo privilegiado de aperturas y descubrimientos, se convierta en el instrumento de un deterioro progresivo vivido en términos de fracaso? ¿No reside también ahí el mal del violín? ¿Acaso no tiene solución posible?

Tengo por respuesta mi propia historia, semejante a la de tantos músicos. Tiene como punto de partida un sinfín de rebeldías acumuladas en mi juventud y originadas por cuestiones análogas que no obtuvieron respuesta, o sí la consiguieron, pero indigna del menor crédito..., pero quiso la fortuna que yo no las admitiera con la sumisión con que suele hacerlo un joven alumno. Dichas rebeldías fueron la guía de mi orientación e investigación futura.

No podía aceptar que, al cabo de muchas horas de trabajo, fuera incapaz de resolver un problema técnico ni comprendiese el por qué.

Me negaba a aceptar el hecho de que, año tras año, topase con las mismas dificultades, provocando idénticas observaciones y que, ni por asomo, se me propusiera una solución provista de lógica.

Tampoco aceptaba que, al enfrentarme a un obstáculo aparentemente insuperable, se me opusiera el mito de la morfología fatal: mi mano pequeña y mis dedos delgados no alcanzarían jamás a tocar las décimas ni posibilitarían un vibrato cálido.

Todavía podía aceptar menos los consejos que abordaban factores externos y no las causas de mis dificultades. Me daba cuenta de que eran contradictorios, incompatibles y, por tanto, inservibles. No contribuían sino a debilitar mi confianza, a reforzar las dudas que, por aquel entonces, aún no me atrevía a formularme.

El sufrimiento era ya de todo punto inaceptable; el dolor de espalda, en la nuca, en los brazos... debían de ser el tributo ineludible a mi labor. Este «precio a pagar» tenía sospechosos relentes moralizadores que me indignaban. Sin embargo, lo pasaba muy mal...

Mi protesta permanecía soterrada y pocas veces me atrevía a manifestarla de viva voz; había que tener en cuenta la distancia inviolable que separaba entonces al Maestro de su alumno. Me la reservaba.

Esta rebelión contenida, sin eficacia en cuanto a sus resultados inmediatos me ha llevado, sin embargo, a no considerar mis lagunas como algo irremediable, ni mi muñeca «rígida» o mi vibrato nervioso como una fatalidad, sino que me ha exigido cuestionarme acerca de los principios que rigen la enseñanza. Felizmente me daba cuenta, aunque no me atrevía a confesármelo, que tenía posibilidades, que latía en mí una gran necesidad de expresarme. A veces, por unos instantes, sentía un placer que no me engañaba. Un cierto optimismo fundamental me llevaba a creer que en un ciclo poblado de nubes, el menor espacio azul es una promesa...

Cuando mi confianza y mi discernimiento se afianzaron, la necesidad de ver con claridad, de «comprender», se hizo irresistible. Tuve entonces encuentros decisivos que me ayudaron a abrir los ojos y a orientar el trabajo sobre mí misma, sobre mi equilibrio corporal y con una técnica instrumental que se impuso de golpe, antes incluso de poder explorar todos los arcanos, como una evidencia lógica, como una vía de conocimiento inagotable.

De revelación en revelación, a través de mil «cuestionamientos», mi vida se convirtió en una aventura apasionante que no ha decaído jamás: iniciada conmigo misma, prosigue ahora a través de mis alumnos.

La revolución que generó mi manera de pensar en el violín y en la música —y de ahí toda mi vida en general— me ofreció un universo nuevo de alegrías insospechadas: alegrías del cuerpo reconciliado, alegría del espíritu ejerciendo su entendimiento, alegría de la unidad reconquistada. Fue igualmente una respuesta tan acorde con mis intuiciones de juventud como con mis interrogaciones, que hizo germinar en mí la necesidad de ayudar desde entonces a los violinistas provistos de inquietudes, sin prejuicios, que se cuestionan y que desean ardientemente que su vida de músicos no quede reducida a un cúmulo de esfuerzos destinados a superar dificultades sin fin, a una sempiterna lucha *contra* el violín...

Ahí nació mi itinerario pedagógico. Lo mismo que este libro. No trata

pues de la exposición teórica de una suma de lugares comunes, sino que es el fruto de una larga historia de amor. Básicamente, mi verdadero propósito al escribirlo consistió en ofrecerme, en ponerme a disposición de la experiencia personal de mis alumnos y de permitir que dicha experiencia ocupe un lugar central en mis preocupaciones. Escuchaba, observaba, estaba presente. Dialogando con ellos me esforzaba en traducir con claridad sus problemas. Desde lo más profundo de mí misma y con toda la penetración de que era capaz, he buscado, estudiado, escrutado la naturaleza y el impacto de los problemas, totalmente inmersa en la investigación. Poquito a poco fui dándome cuenta que se trataba realmente de una indagación, de una búsqueda acerca de una cierta dimensión de la experiencia, la de *la expresión*: poder expresarse o no. Ciertamente que no he estudiado ni elaborado una ciencia del violín como un problema de índole intelectual, visto a distancia, sino que me he integrado en él, viviéndolo día tras día.

Estoy en deuda con todos mis alumnos. A los más reacios como a los más torpes porque me han interpelado con fuerza. Gracias a ellos me vi obligada a buscar y buscar y, por tanto, a evolucionar. Pero en especial, a todos aquellos que, provistos de una mayor madurez, han llevado su experiencia lo bastante lejos —nuestra común experiencia— como para aportar la confirmación, no solamente de unas capacidades de orden instrumental, sino también de una innegable dimensión artística. Su depurada sensibilidad unida a un elevado ideal musical han fortalecido un campo de experimentación realmente fascinante. La riqueza de nuestros intercambios me ha servido de estímulo y ha extendido notablemente mis posibilidades de análisis.

Este libro, del que podrían ser co-autores en la medida en que han nutrido mi propia experiencia es, pues, un compendio de conclusiones vividas conjuntamente mucho más que de postulados verificados por dicha experiencia. No hay en él ni método, ni fórmulas y los detalles en los que me centro para esclarecer ciertas cosas, sobre todo en los capítulos que conciernen a la colocación de los instrumentos y a la dinámica del gesto, no deben ser considerados como recetas...

Del mismo modo que no se puede concebir un curso que trata de un problema específico sin mencionar otros diversos, no debemos perder de vista leyendo un capítulo en particular, *que todos los problemas están ligados entre sí*. Un recorte, por coherente que sea, sigue siendo una parte de una realidad única y total: la «concentración», por ejemplo, no sabríamos concebirla sin la «sensación»; la «sonoridad» o la «respiración» podríamos colocarlas sin

duda como cabeceras de capítulos, pero ¿serían posibles de no existir un «equilibrio corporal»? En cierto modo, cada problema contiene todos los demás, pero, precisamente porque cada uno de ellos los contiene todos, ninguno tiene sentido sin la ayuda de los demás. Si el recorrido que propongo en los sucesivos capítulos no pretende ser el único posible, la idea misma de un posible recorrido, de un hilo conductor, me parece esencial. Los lectores de este libro que no sean instrumentistas de cuerdas podrán prescindir de la lectura más austera de los capítulos que hacen referencia a la manera de «empuñar los instrumentos» y a «la dialéctica del gesto», puesto que son específicamente «violínísticos», pero podrán encontrar en otros apartados reflexiones comunes a todos los músicos.

No es mi propósito exponer una panorámica exhaustiva de los problemas inherentes al violín: conozco demasiado la realidad de la enseñanza para imaginar que sea posible «aprender el violín» por medio de un libro. Lo que está vivo, constantemente renovado en la enseñanza oral se convierte en dogmático cuando se plasma en la escritura y existe el peligro de conformarnos con una comprensión intelectual cuando lo único que cuenta es la experiencia vivida. Pero me gustaría, ya que apunto esta reflexión, contribuir a esclarecer una situación a menudo bloqueada o encerrada en esquemas caducos por no ser cuestionada. Quizá entonces, suponiendo que muchos músicos y pedagogos estén convencidos que la enseñanza puede evolucionar, el violín dejará de ser únicamente el instrumento difícil y tiránico contra el que luchamos y podrá convertirse en una vía auténtica de realización que permitirá, a los que la buscan de verdad, encontrarse a sí mismos y hacer vibrar su cuerda interior.



Un nuevo enfoque

Cada músico aborda el estudio del violín en función de su personalidad, de su pasado y de sus aspiraciones. De cara al instrumento no existen dos planteamientos idénticos. Dejemos aparte el que emana, caso muy poco frecuente, de una «pasión» espontánea, de unas condiciones geniales para la música el cual, por sí solo, avala todo el proceso de desarrollo que conduce al gran talento, en una palabra, al Arte... El músico que posee tal naturaleza, inmerso totalmente en su quehacer imperativo, se afana, se sacrifica, avanza en la oscuridad, no desfallece jamás con tal de acceder a lo inaccesible, de aproximarse a su ideal. Ese músico encontrará siempre los senderos que le llevarán hasta donde quiere llegar. Pasa por alto sus errores, esquiva los obstáculos, desoye los halagos, se deja guiar por una brújula interior que le conducirá a su estrella, pase lo que pase... Pero nos hallamos ante el caso excepcional que un profesor quizá no encuentre una sola vez en su vida. Una situación así se sale de las normas, se impone por sí misma y no es mi propósito analizarla.

En un marco más corriente, el planteamiento que se nos presenta con más frecuencia podríamos calificarlo como *acercamiento inconsciente al violín*. El origen de esta expresión no debemos buscarlo en las profundidades del subconsciente, sino tomarlo en el sentido banal de un proceso superficial, desprovisto de reflexión y puramente instintivo.

Todos conocemos esa clase de violinistas impulsivos que se dejan llevar por su temperamento, tocan por tocar, sin respiro, que nunca se ponen pre-

guntas. Su barómetro es la «forma»: están «en forma» o no «están en forma», sin más. Cuando estudian, cosa rara, prefieren simplemente tocar, repiten infatigablemente los pasajes difíciles (nunca las melodías, ¡son demasiado fáciles!) hasta que la cosa «vaya mejor». A fuerza de machacar, obtienen algunos resultados, evidentemente. No saben qué significa un cierto «orden» en las ideas ni en la ejecución. Se las arreglan «por instinto», dicen, mejor o peor según los días... es una cuestión de «forma», es inevitable. Suelen estar relajados, contentos de sí mismos incluso, nada les preocupa sino que no están en forma todos los días, ¡de ahí ciertos desengaños!...

Abordar el violín de tal forma puede satisfacer a veces a ciertos músicos especialmente dotados y poseedores de un razonamiento natural y de un sentido innato de la imitación. Les cuesta admitir que el estudio se rige por ciertas leyes y procedimientos; confían solamente en sus facultades y piensan incluso que cualquier proceso consciente es un estorbo a su creatividad. No dejan de tener razón en cuanto a su caso personal ya que, como no disponen de ninguna «ciencia» del instrumento sino una diestra e incuestionable «habilidad», cuando algo les cuestiona, les produce inquietud y les desorienta. Donde mejor se desenvuelven es en el terreno de la inconsciencia y fiándose de la gracia de Dios.

No obstante, si por razones misteriosas algunos de estos músicos consiguen a veces comprender intuitivamente una obra y tocarla de manera más o menos convincente, suele ocurrir que, por motivos igualmente oscuros, la inspiración no acude a la cita. La famosa «forma» no aparece: a partir de ahí quedan a merced de sí mismos, carentes de una técnica eficaz, sin saber qué hacer, sin la menor posibilidad de hacer resurgir aquellos sentimientos que les guiaban en los días de gracia. ¡Qué no darían entonces para poder conjurar a los Dioses!

Existe también el *enfoque consciente del violín*. A menudo, es el caso de violinistas exigentes, más cerebrales y clarividentes que los precedentes, pero menos confiados y, por ello, incapaces de tocar «con descaro». Este es un planteamiento bastante inconsciente aún, pero compensado por un ansia de cuidado, de precisión, una necesidad de ser fiel al texto, un intento de objetividad en el estudio, un conjunto de medios que ayudan a obtener seguridad. Asisten a conciertos (de violín, por supuesto), sobre todo para observar a sus ídolos, esgrimiendo mil comentarios acerca del brazo de Szeryng, el pulgar de Milstein o el vibrado de Stern, creyendo encontrar en ciertos detalles peculiares los «secretos» que les faltaban.

A pesar de estar siempre al acecho de una fórmula o de un remedio milagrosos, no trabajan desordenadamente sino aplicados y metódicos pero, a menudo, tensos y nerviosos. Una gran dosis de buena voluntad incita a estos excelentes alumnos a estudiar concienzudamente tal ejercicio para una dificultad específica, o una obra determinada que les «hará bien». Y se sorprenden con tristeza cuando el resultado no les recompensa: «Lo tenía bien estudiado...»

¿Y cuándo sienten calambres o contracciones dolorosas? Inmediatamente se precipitan a las consultas de acupuntores y masajistas de todo tipo: de momento se sienten aliviados pero no tardarán en acudir de nuevo a ellos para combatir un nuevo foco doloroso.

También suelen ser clientes asiduos de los luthiers para el reglaje de su instrumento, al que consideran como principal responsable de sus contrariedades. Consagran grandes dosis de energía para toda clase de pequeñas «puestas a punto», a periódicos cambios de puente, de cuerdas, de mentonera o de almohadilla, haciendo perder muchísimo tiempo a esos luthiers convertidos en curanderos. Los pequeños problemas de salud de sus instrumentos, serios a veces, en ocasiones sólo son coartadas para eludir una situación real. Esta búsqueda febril de medios externos es irrisoria en relación con el trabajo interior, el único que permite establecer las bases de un equilibrio y de una confianza inalterables.

Entre estas dos posturas aparentemente contradictorias existe, sin embargo, una cierta analogía: en ambas actitudes los grandes perdedores son el violín y la música, como también los propios violinistas. Aunque suele sentirse bastante satisfecho de su situación, el violinista cuyo planteamiento es puramente instintivo está destinado a no progresar más en toda su vida. Su quehacer de tipo artesanal, más o menos hábil, está fatalmente limitado por carecer de un enfoque constructivo. Además, la parte importantísima que deja al azar, le acarrea decepciones tarde o temprano: una vida musical basada en éxitos momentáneos es demasiado frágil y provoca, en un momento dado, insatisfacciones graves. En cuanto al violinista de carácter meticuloso, ése no necesita de ningún incidente desafortunado para darse cuenta de su impotencia: el malestar le posee constantemente.

Uno y otro, prisioneros de sus costumbres, incapaces de superarlas, el primero a consecuencia de un momento desafortunado y de manera periódica el segundo, padecen un sentimiento de frustración provisto, sin embargo, de

una cierta intuición: «Quizá pueda progresar todavía, puede que deba seguir buscando.» Esta frágil disposición que incita al ojo a mirar, al espíritu a escrutar de un modo diferente, está lejos todavía de conquistar una convicción y de engendrar una cierta capacidad de acción. Muchos violinistas lo descubren en un momento determinado, sin atreverse casi a confesárselo, pero dicho descubrimiento revela, empero, una necesidad creativa que madura lentamente con la secreta esperanza de salir a flote algún día.

Hace falta, además, cuando un principio de toma de conciencia se manifiesta así, no aceptar pasivamente una situación caduca: «no puedo remediarlo, es mi carácter.» Cuantas veces recurrimos a esta fatalismo para no plantearnos cuestiones: «a pesar de todo, no toco tan mal... hay casos mucho peores que el mío.» La voluntad de cambio significa casi cambiar: no debemos rechazar, pues, tan negro presentimiento, sino convertirlo en una decisión firme que nos permita enfrentarnos a las dudas, al desánimo, a influencias exteriores que aparecerán con toda seguridad. No se trata de magnificar la voluntad en el sentido de una coerción personal, de una disciplina ascética frustrante, sino de insistir en el hecho que un replanteamiento profundo es un acto difícil que demanda una decisión apasionada.

El intérprete que se da cuenta de hasta qué punto su enfoque musical e instrumental era superficial y parcial y quiere cambiar su manera de tocar, debe también cambiarse a sí mismo, *armonizar su espíritu con su proyecto*. Desde luego, yo no creo que tocar el violín demande una habilidad de prestidigitador, susceptible de perfeccionar gracias a ciertos ajustes técnicos. Evidentemente, el acercamiento que yo propongo podrá ser interpretado como una serie de fórmulas que permiten acrecentar el dominio del instrumento. Sin embargo, el violín es algo más que un instrumento: cuestiona al músico en todas sus vertientes, explora todas las facetas de su peculiaridad. El violinista aúna el equilibrio corporal de un bailarín con la competencia y la atención del artesano, la precisión en el gesto del pintor, la memoria y la «presencia» del actor, la inteligencia del lector y la visión interior del poeta.

He aquí por qué, *el planteamiento consciente del violín*, tal y como lo adoptaremos a partir de ahora, nos compromete mucho más de lo que puede hacerlo un simple arsenal técnico. *Pone en juego al hombre en su totalidad*. Toma por principio el hecho de que existen dentro de nosotros todas las posibilidades que nos permiten ser los mejores servidores de nuestro arte y que podrán florecer si encontramos las puertas de acceso a lo más profundo de nuestro ser. Propone el desarrollo progresivo de un estado creador interno mer-

ced a la posibilidad que tenemos de conocer nuestra propia realidad física y psíquica.

Este proceso consiste esencialmente en atender al conocimiento de sí mismo, en una investigación del movimiento que va del interior al exterior, del centro a la periferia y que ensambla todas nuestras energías desordenadas o dispersas en una corriente de fuerza única. No se trata ya de buscar fuera de sí una técnica exterior hecha de sistemas, de fórmulas o de recursos arbitrarios, sino de revelar nuestras posibilidades recónditas e ignoradas con la finalidad de encontrar la expresión que nos es propia.

El planteamiento consciente es una labor que requiere disponibilidad y poner en acción energías en las que pocas veces hemos reparado, y de las cuales depende la calidad de los resultados así como el tiempo invertido en conseguirlos. No es cosa superflua someter nuestras disposiciones internas a una reflexión previa, con el fin de acomodar nuestra mente a este nuevo proceso.

La primera obligación que debe imponerse un violinista deseoso de cambiar su enfoque es la de vencer el miedo, *miedo a cambiar* o miedo a poner todo en duda, lo cual podría resultar desagradable. Es difícil renunciar a una cierta manera de pensar y de actuar, alimentadas comúnmente por hábitos de largos años y, de modo consciente o no, quién tome la decisión a pesar de todo, sigue aferrándose a su construcción anterior, se resiste a lo que le parece un desmantelamiento. Todos aceptamos fácilmente un pequeño cambio de «técnica», algún «truco» nuevo, pero, a partir de ahí, el miedo atenaza. Sin embargo, será en dicho «más allá» precisamente, en la honrada reconsideración de las distintas actitudes del cuerpo y de la mente donde forjaremos la más decidida voluntad de trabajo.

Para doblar el cabo de las dilaciones, no basta conformarse con un sentimiento oscuro y confuso de nuestras dificultades, sino que hay que plantarles cara, enfrentarse a ellas en vez de rehuirlas. El que intelectualiza, rebate, arguye sin cesar, ése no puede ver ni comprender las cosas tal como son. Si nos enfrentamos de verdad a los obstáculos, el miedo desaparece y le sustituye la necesidad de vencerlos. Esconder la propia realidad, de manera más o menos consciente, empeora el mal que actúa solapadamente. Nada desaparece a fuerza de ignorar. Concienciarse de un error es el mejor trampolín para lanzarnos firmemente a buscar la verdad.

Mejor aún, el conocimiento de una verdad *supone* de algún modo, la existencia de un error previo, y la persona relamente sensible *utiliza dicho error en*

vez de sucumbir en él. Ninguna carencia, ninguna barrera de apariencia infranqueable equivalen para él a límites definitivos; evoluciona constantemente.

Pero observarnos a nosotros mismos y nuestros errores debemos situarlo en el momento presente y no con relación a ideas o conocimientos acumulados, provenientes de tiempos pasados. Una mente sobrecargada de pasado está siempre afligida; únicamente la observación lúcida, sincera y honesta del instante presente consigue ponernos en *disposición de aprender*. Si eliminamos las ideas preconcebidas y los temores, bagajes molestos que pertenecen al pasado, que destruyen la vivacidad del espíritu, podremos constatar que hoy es un nuevo día, el único que realmente importa. El espíritu debe a su vez, desembarazarse del legajo de opiniones y de criterios que le mantienen en una postura estática, envejecido prematuramente. Se puede cambiar de mentalidad, sentirnos repentinamente *disponibles*, liberados del pasado, cuando, en una especie de retorno a la infancia, olvidamos lo que sabemos o creíamos saber. Solamente después de haber creado ese vacío, de haber eliminado impresiones anteriores, vencido resistencias, despojados de viejas vestimentas, podremos emprender una labor profunda que nos permita asimilar e integrar nuevos conocimientos.

Solamente una fuerza determinada puede provocar esta metamorfosis: el amor. Es el amor lo que nos da el impulso, la fe, el interés, la perseverancia, sin los cuales, cualquier iniciativa, cualquier esfuerzo, se diluyen en decepcionante veleidad. Si no estamos enamorados de la música, enamorados de lo bello y de lo auténtico, atraídos por el perfume de lo «sublime», curiosos ante cualquier manifestación de la vida, ¿por qué comprometernos a seguir una vía de «replanteamientos» que sólo el amor justifica? El que no se ama a sí mismo, que no presiente las maravillas que su naturaleza contiene y que ansían su llamada, ¿por qué se aventuraría en una búsqueda de sí mismo que sólo le acarrearía desilusiones? La motivación más constructiva en la conquista del instrumento es una motivación de *placer*, fruto de nuestras disposiciones vitales y afectivas. La fe y la alegría en el trabajo son virtudes que prevalecen sobre todas las demás. Ningún violinista debe tener la sensación de pesadez en el trabajo ni de trabajar por obligación, sino más bien la de disponerse a un placer, de cultivar su alegría a través de los avatares de su evolución y de las exigencias de la música. No podemos educar nuestro cuerpo ni dar agilidad a sus miembros, confiándolo todo a nuestra inteligencia, sin obtener ningún placer a cambio de todo ello.

Si hay que repetir infatigablemente tal gesto o tal fórmula rítmica, si debemos dedicar horas y más horas a problemas de sonoridad o de estilo, es

necesario que una verdadera *pasión* mantenga nuestra paciencia, es imprescindible que una carga afectiva, constantemente renovada, nos incite a conseguir día tras día un refinamiento y sutileza mayores en nuestra labor.

Pero el amor no lo es todo y, el que ha intentado dominar un arte, sea el que sea, sabe muy bien el caudal de *paciencia* que hace falta para conseguir un mínimo progreso. La paciencia nace del interés dedicado a lo que hacemos, pero no se desarrolla realmente, sino a partir del momento que sentimos una satisfacción íntima que nos incita a seguir creando impresiones constructivas. A partir de ahí se transforma en voluntad activa y se convierte en compañera inseparable de nuestro comportamiento.

Los músicos verdaderamente dotados tienen grandes dificultades, más que otros, en permanecer pacientes. Quieren un resultado rápido e inmediato y se creen con derecho a obtenerlo merced a sus facultades. Sin embargo, por buenas que sean las condiciones, cualquier obtención requiere un determinado tiempo de interrupción. Hay que contar con el factor tiempo y aceptar con humildad, como reza el proverbio chino: «Cuando se tira del trigo para que crezca más deprisa, sólo se consigue romper el tallo.» Si nos proponemos una realización rápida, si nos «crispamos» ante el objetivo propuesto, no desarrollaremos jamás la fuerza interior sin la cual es imposible aprehender ningún arte verdadero.

En el trabajo es esencial no perseguir enconadamente el resultado de la actividad, sino orientar el ardor y el ansia de perfección sobre la propia actividad. Los filósofos orientales, lo mismo que el Evangelio, están repletos de sabios consejos que van en este sentido: «No busques el fruto de tu trabajo y te será otorgado»; «debes sacrificar los efectos de tu actividad».

La ambición, la necesidad de éxitos y de plácemes, aunque a primera vista parezcan estímulos a nuestros esfuerzos, en realidad actúan como interferencias angustiosas que nos aíslan del contacto real con nosotros mismos y frenan nuestro crecimiento. No estamos compitiendo con los demás ni con nosotros mismos, puesto que cada cual vive su propio ritmo. Las aptitudes reales nacen de una relación viva y auténtica con *el objeto del trabajo*. La capacidad no nos corresponde sino por añadidura; no debemos buscarla. Cada esfuerzo, incluso el que gratifica un buen resultado, no representa sino la preparación de otro esfuerzo que nos permitirá ir más lejos. Cada paso es en sí mismo un objetivo que nos conduce al paso siguiente. Si subimos por una escalera larga y ardua, mirando sin cesar cuántos escalones nos faltan por subir, enseguida nos cansamos y nos desanimamos. Si, en cambio, subimos cada peldaño con la alegría de haber franqueado un paso más, nos sorpren-

de, al mirar hacia atrás, encontrarnos tan lejos ya del punto de partida. Cada paso nos ha «hecho avanzar» en el camino y, al constatarlo, conseguimos la fuerza y el ánimo para seguir adelante. Asimismo, en nuestro trabajo, si nuestra atención, en lugar de crisparse sobre el objetivo final, se centra en nuestro modo de actuar en el instante mismo, podremos saborear con plenitud dicho momento y conservaremos intacta la paciencia. Desde luego, no debemos perder de vista el objetivo final, el que procura una dirección a nuestros esfuerzos continuados. Pero debemos permanecer «libres» en el terreno afectivo. De este modo podremos alcanzar la meta de un modo natural, como el fruto que cae por sí solo al terminar su proceso de maduración. Lo recibiremos como un don casi inesperado, como señal de la unión de nuestros esfuerzos conscientes y de las fuerzas ocultas de nuestro subconsciente.

La paciencia debe estar arraigada en nosotros hasta tal extremo que nos procure un estado de humor equilibrado que nos permita enfrentarnos a cualquier decepción. En efecto, cuanto más trabajamos, más nos sensibilizamos ante las faltas y carencias que ni tan sólo sospechábamos en nuestro anterior estado de inconsciencia.

Al cabo de cierto tiempo dedicado al estudio es cuando comenzamos a medir la extensión de nuestras lagunas, particularmente cuando empezamos a percibir aquellas que ni sospechábamos antes; ellos nos produce un dolor insoportable porque ambicionábamos conseguir un resultado inmediato. Nos exponemos incluso a desanimarnos y a frenar cualquier progreso. Para soportar una situación así, y superarla, debemos mantener la mente dispuesta, con el mismo talante frente a los obstáculos que al deseo más puro, no desviado, que nos permita hacer lo que nos proponemos sin más preocupación que la fidelidad al propio instante.

La práctica del «tiro con arco» en el Budismo Zen (1) no tiene por objeto entrenar al discípulo para que adquiera potencia sin más motivo, sino al contrario, para que dicha potencia sea siempre superior a la que necesita en el momento. Este tipo de escuela de la conquista de sí mismo deriva de un ideal bastante alejado, por lo común, de nuestra mentalidad occidental. Merece, no obstante, inspirar profundamente nuestra actitud interior ante la formidable aventura que el violín nos ofrece.

(1) E. Herrigel, «El Zen en el arte caballeresco del Tiro con arco». (Ed. P. Derain-Lyon.)

Armonizar el cuerpo

Desde hace algunos años asistimos a una verdadera rehabilitación del cuerpo humano. La temática corporal inspira todas las ciencias humanas, todos los deportes, lo mismo que un gran número de actividades artísticas como la música, la danza y el teatro. El fulgurante desarrollo de la expresión corporal, de la relajación, del yoga, de las artes marciales, etc., confirma cierta necesidad del hombre de reconciliarse con su cuerpo, por tanto tiempo rechazado, reprimido, ignorado... Y, sin embargo, en la enseñanza de los instrumentos de cuerdas, el gran ausente es el cuerpo. Se aprende a tocar el violín, la viola, se hace música, pero olvidamos que la música se expresa, sobre todo, a través del cuerpo y también por él se desfigura, cuando no está perfectamente armonizado. En el estudio cotidiano sólo tienen importancia los «dedos», como si su agilidad y su precisión fueran los únicos responsables de la calidad de la ejecución. Ciertamente la acción musical se traduce puntualmente mediante la acción de los dedos, pero ¿qué son éstos sino la punta, la terminación táctil, de una totalidad física que es el cuerpo mismo? Y, en cambio, un porcentaje considerable de violinistas tocan y se debaten con dificultades que les parecen insuperables, ateniéndose únicamente al mecanismo digital, desprovistos de toda consciencia de su cuerpo, como si desconocieran su presencia y sus recursos, extraños a ellos mismos, es decir, incómodos. ¡Si por lo menos dedicaran al cuerpo los mismos cuidados que prodigan a sus instrumentos, envueltos en sedas de terciopelo! Pero, además de no respetarlo, incluso lo maltratan porque ignoran sus leyes, le someten a contorsiones que provocan un malestar y una sensación de impotencia que arrastran a veces toda su vida.

Un bailarín, un funámbulo, un esquiador, un jinete, no pensarían jamás en someterse a un entrenamiento serio, por mínimo que fuese, sin establecer de antemano un equilibrio corporal, necesario para desarrollar sus facultades. Para cualquiera de ellos la menor ruptura de equilibrio es dura en consecuencias y conlleva, a veces, peligros gravísimos. El violinista no arriesga sino disgustos sonoros, pequeños disgustos, pero no su piel. ¡Lástima! El instinto de conservación no tiene para él ninguna misión pedagógica eficaz. Sus contrariedades instrumentales son causas de nerviosismo y de irritación, complejos de culpabilidad inferiorizante, pero pocas veces el síntoma de una falta de adecuación corporal que, obviamente, podrían remediar.

Sin embargo, el violinista solamente puede encontrar la solución a sus problemas instrumentales mediante una sistemática investigación acerca de su equilibrio. Es un vestigio de oscurantismo dedicar una vida de trabajo y de búsqueda ignorando que, todas las dificultades creadas por la sonoridad, los cambios de posición, el vibrato, el saltillo, el staccato, etc., están prácticamente resueltos si se dispone de un equilibrio perfecto del cuerpo. ¿Cómo puede un violinista tocar y estudiar permaneciendo extraño a su cuerpo, por el que comunica con el mundo, a través del cual se agudizan sus percepciones, se refinan y se matizan, a ese cuerpo que constituye el instrumento por excelencia de su arte? ¿Cómo puede estar inválido hasta tal extremo... e ignorarlo?

La riqueza interior, en la música, solamente puede expresarse mediante una vida corporal libre, sin trabas, sin gestos que perturben y que procuren una libertad de acción completa. Por tanto, el violinista debe acomodar su cuerpo consigo mismo y encontrar un equilibrio estático y dinámico que condicionará todas las demás indagaciones instrumentales.

No siempre es fácil reconocer nuestro cuerpo como un maravilloso instrumento; a veces son necesarios muchos preámbulos para conciliarnos con él y comprometernos en un descubrimiento positivo para dejar de considerarlo como un esclavo maltratado por el todopoderoso intelecto. Para muchos músicos significa una fuente de conflictos, el obstáculo, el enemigo a batir. En casos así, hay que tener la valentía de superar una cierta incomodidad antes de poder, sin ansiedad, disponerse a investigarlo y considerarlo como el traductor idóneo de nuestras intenciones. Incluso «reconocido», su reconciliación con el espíritu resulta a veces larga y difícil. Pero la perseverancia no se decepciona nunca, puesto que desemboca en la unidad donde el cuerpo y la mente dialogan de igual a igual y recrean juntos la música, que es el objetivo final de nuestro trabajo. Una vez rehabilitado, el cuerpo

se abre a las exigencias de la sensibilidad del instrumentista; correa de transmisión impulsada por el discurso, vibra ante la llamada de su inteligencia y de sus emociones...

La importancia del cuerpo en la acción instrumental no puede percibirse realmente si no reconocemos la existencia de un malestar, de una dificultad más o menos difusa, imposible de resolver por el mero ejercicio digital. Comúnmente, el hastío que produce recaer una y otra vez en las mismas rutinas, es lo que invita a dar un primer paso para poner en causa nuestro equilibrio corporal.

Solamente un «alertador» puede ayudarnos a tomar conciencia de nuestras dificultades, de sus causas y de sus ilusiones, que manteníamos sin saberlo. Su primera misión, al iniciar un estudio acerca de la forma y la posición del cuerpo es la de abrirnos los ojos ante nuestro desequilibrio, ante nuestros errores de percepción. Para lograrlo, a veces le basta con quitar al alumno el violín y el arco mientras toca, rogándole que permanezca exactamente en la misma postura: éste se da cuenta entonces, viendo su imagen a través de un espejo, de cómo su posición es una caricatura que la presencia del violín le disimulaba. Acto seguido, puede analizar y delimitar las dificultades, descubrir las compensaciones sutiles que todos ponemos en acción con el fin de desenvolvemos y de tocar, a pesar de todo.

Este tipo de trabajo es difícil realizarlo solo. Lo violinistas que intentan por sus propios medios poner al descubierto sus dificultades personales (diferentes para todos, porque están ligadas a las circunstancias de su pasado), suelen salir defraudados de su auto-análisis. Es casi imposible que uno pueda ser su propio juez y su propio pedagogo si antes no ha trabajado en la búsqueda de sí mismo y si no ha desarrollado un cierto conocimiento propio. Muy a menudo estos intentos en los que no media una ayuda externa no hacen sino empeorar un desequilibrio latente, por carecer de soluciones adecuadas. El profesor, actuando a modo de espejo, puede oponer la realidad que percibe del exterior a la idea que el alumno se hace de sí mismo y de su propio cuerpo; a veces también puede, en la medida que el cuerpo es expresión de la mente, ayudar al alumno a superar ciertos problemas psicológicos o afectivos que la ocasión pone al descubierto, e incluso sugerirle posibilidades de terapias adecuadas.

Únicamente después de realizar un balance de esta naturaleza, los esfuerzos realizados para adaptar el cuerpo a un funcionamiento correcto podrán

dar sus resultados y tendremos que orientarnos en el futuro hacia una situación real y no conformarnos con percepciones ilusorias.

Es lícito preguntarnos por qué los problemas de equilibrio corporal parecen más propios de los violinistas que de otros músicos y por qué repercuten tan gravemente en su ejecución. No hay que olvidar que, al contrario de lo que sucede con otros instrumentos —el piano o el violoncelo en particular— el violín no dispone de ningún punto de apoyo en el suelo. Además de su intrínseca complejidad y de la fina agudeza de percepción que el instrumento exige, he ahí una de las razones más poderosas por las que se le considera especialmente difícil. Debemos mantenerlo en equilibrio, estrechamente vinculado a nuestra persona, sobre una superficie mantenedora exigua, sin que ello sirva de estorbo a la ejecución musical que pone en juego innumerables y sutiles operaciones de precisión. La misma mano que, por así decirlo, «coge» el violín, debe poder vibrar, desplazarse a lo largo del mango y formar acordes e intervalos complicados. Además, el violín y el arco tienen un contacto tan íntimo con el cuerpo que cualquier tensión, la menor crispación corporal, se reflejan en la ejecución. Solemos imputar al instrumento la responsabilidad de una inestabilidad que no es más que nuestra propia inestabilidad.

Cuando decimos: mi violín no se «mantiene», en realidad somos *nosotros* quienes no nos mantenemos, quienes carecemos de base fundamental. Cuando nos obstinamos en un cierto problema técnico, generalmente nos confundimos acerca de la causa real de la dificultad. La resolveríamos muy fácilmente si el gesto implicado tuviera que realizarse fuera de nosotros, sobre una mesa, por ejemplo. La calidad en la ejecución suele quedar tan comprometida porque nuestro contacto con el instrumento es tan estrecho, porque debemos afianzar a la vez el terreno propicio para la acción y la acción en sí misma.

La estabilidad del violín, la seguridad que nos permite aventurarnos a realizar las acrobacias más audaces sin titubear, todas las cualidades intrínsecas de la ejecución (las mencionaré con detalle más adelante) tienen por fundamento esencial nuestro equilibrio corporal. El término *equilibrio* lo prefiero a lo que llamamos *posición*, porque éste último suele emplearse mal y se presta a confusiones. Se dice que una posición es «buena» o es «mala» con arreglo a criterios externos, más o menos estéticos, en cualquier caso subjetivos. El equilibrio, en cambio, es «el estado de un cuerpo en reposo, sometido a fuerzas iguales y contrarias», según la definición de Littré. Dicho estado, del que están ausentes la agitación, la tensión y el nerviosismo, pocas veces es

el resultado de una casualidad, sino el fruto de un conocimiento profundo de las leyes que gobiernan el cuerpo. La verdadera colocación es una infraestructura que sólo perciben de un modo claro aquellos observadores avezados que saben interpretar sus trazos. Digamos de paso que esto explica por qué el hecho de observar a los más grandes maestros no suele ayudarnos a tocar mejor el violín. Podemos puntualizar: «Levanta el codo, mantén la muñeca recta, la cabeza inclinada», y probar de hacer lo mismo; no será más que una observación superficial. Lo que importa es el equilibrio global del cuerpo, es la sensación general vivida interiormente y no un gesto o un detalle aislados, observados exteriormente.

Puesto que el cuerpo es un todo, cada dificultad debe ser puesta en relación con él, en su totalidad. Las interferencias, los bloqueos instrumentales no son sino las manifestaciones de una errónea utilización del cuerpo, inadaptado a las necesidades de la acción instrumental.

A partir del momento en que el cuerpo está totalmente implicado en un juego, un oficio, un deporte, un arte, tendrá que adaptarse forzosamente a la organización específica de ese deporte, de ese arte. Existe una organización óptima para el esquiador, el jinete o el bailarín, como existe la del violinista, conforme a la fisiología del instrumento.

El equilibrio ideal del violinista, que conjuga instrumento y cuerpo, no tiene ningún carácter normativo, por descontado; debe ser adaptado a cada cual. Sin embargo, se afirma como una realidad que no podemos eludir, porque deriva lógicamente del funcionamiento del instrumento. Esta óptima organización a la que debe de acceder el violinista no es, ni mucho menos, el único elemento importante de la pedagogía instrumental. Pero sí es el punto de partida, la base que permite una construcción duradera y coherente de los fundamentos de nuestro arte.

Encontrar antes que nada el equilibrio ideal sin la ayuda del violín significa ahorrar tiempo y facilitar una mejor comprensión. En la práctica esto supone que, de momento, conviene crear una distancia entre uno mismo y el instrumento, o mejor: entre uno y sí mismo. Para obtener una perspectiva con relación al violín y al arco, o con relación a nuestras piernas, nuestros brazos o nuestros gestos, para poder considerarlos como novedades hasta hoy desconocidas, es preferible, en efecto, buscar dicho equilibrio corporal lejos del violín. En el momento en que el violinista empuña arco y violín, la organización de su cuerpo debe de estar ya establecida y no crearle problemas: el cuerpo «colocado», puesto en condiciones, adaptado a su función, estará

dispuesto para entrar en acción, de manera tan espontánea como lo hace un bailarín o un deportista al iniciar una actuación. Merced a su arquitectura interna, el cuerpo, lejos de ser un obstáculo actuará como sucede con los cantantes, en función de una auténtica caja de resonancia, de un fidedigno amplificador de nuestras emociones musicales.

Además, es importante que dicha preparación esté avalada, sobre todo al principio, por una sucesión de tomas de conciencia muy localizadas, profundizadas y a menudo renovadas. De este modo el equilibrio resultará natural, espontáneo y se instalará duraderamente, sin exigir esfuerzos en el transcurso de la ejecución.

Tanto si tocamos de pie como sentados, en ambos casos nuestro equilibrio se crea a partir de la verticalidad del cuerpo. Nuestro primer objetivo será establecer un eje sólido desde la cabeza hasta los pies. Un precepto japonés concede a mi propósito su verdadera dimensión: «Cuando la verticalidad del cuerpo está sólidamente establecida, también lo está el espíritu. Es ahí donde emprenden su vuelo el sosiego exento de pasión y la fuerza intrépida.» La fijación de la verticalidad no es el resultado de una inmovilización, sino de una actividad orientada sobre puntos muy concretos.

El equilibrio se establece en primer lugar a partir de los pies. A ellos les corresponde una parte primordial del ensamblaje correcto de nuestro cuerpo. A veces olvidamos que son los pies los que llevan el cuerpo y le procuran su impulso y no el cuerpo el que reposa sobre los pies. Estos deben tomar contacto con el suelo en toda su longitud, de la extremidad del talón hasta la punta delantera, merced, sobre todo, a los músculos de los metatarsos, los cuales, por sinergia, están relacionados con todos los músculos del cuerpo. El pie no debe nunca quedar inerte, sino móvil y vivo, como testigo de nuestra permanencia en el suelo. Hay una actividad real del pie que moviliza el conjunto del cuerpo, lo tonifica y le procura la elasticidad necesaria. Por dicho motivo, digámoslo de paso, el uso de tacones altos impide encontrar un equilibrio real puesto que los pies, impedidos de contacto con el suelo, reposan únicamente sobre su punta y proyectan, por tanto, todo el cuerpo hacia adelante. Durante la ejecución, los pies, dispuestos en forma de escuadra —el cuerpo girando ligeramente hacia el pie izquierdo para estabilizar el equilibrio del lado del violín— se separarán en modo a formar una base de sostenimiento con relación a la talla del violinista. La separación entre los pies será pues proporcional a la altura y al volumen del cuerpo. Es posible establecer con exactitud la debida distancia entre los pies probando a balancearse con naturalidad, de uno a otro lado, saltando y, sobre todo, andando, pero

sin perder la estabilidad general del cuerpo. Para evitar cualquier malentendido precisemos, de todos modos, que mientras tocamos, es indispensable evitar balanceos y movimientos inútiles que destruyen el equilibrio y malgastan energía. Sólo es saludable el movimiento provocado por un impulso interior.

Las piernas actúan como correas de transmisión que enlazan los pies con el tronco. Deben de permanecer flexibles, elásticas, las rodillas levemente convexas y dobladas hacia el exterior, lo cual permite una más amplia apertura del tórax y de los hombros y facilita, de esta guisa, el sostenimiento correcto del conjunto del cuerpo. La menor rigidez en las piernas repercute en toda la parte superior del cuerpo y provoca su aislamiento de la parte inferior. En efecto, en muchos violinistas el cuerpo tiende a dividirse en dos partes por culpa de una rigidez en las piernas o de una mala colocación de la respiración. Cuando el cuerpo está unido merced a la báscula de la pelvis, la división entre lo «alto» y lo «bajo» desaparece. Dicha báscula consiste en descimbrar la cintura por medio de una ligera contracción de las nalgas y de la musculatura de la pelvis, lo cual facilita la correspondencia entre las partes superior e inferior del cuerpo en una verticalidad perfecta. De este modo el busto, sostenido por la parte inferior, siempre firme y tónica, puede accionar libremente y la unidad del conjunto queda asegurada de la cabeza a los pies en todas las circunstancias de la ejecución.

Las vértebras lumbares, que actúan a modo de bisagra, por culpa de malas costumbres corporales, están a menudo comprimidas, faltas de movilidad, soldadas incluso en los peores casos y son el origen de la mayor parte de nuestros dolores de espalda. Las mujeres, por naturaleza más combadas que los hombres deben, por otra parte, interesarse en ello de manera especial. Cuando el balanceo de la pelvis se realiza con dificultad, es de suma importancia desdoblarse dichas vértebras, alargarlas, sentirlas alineadas en el eje imaginado de la columna vertebral para evitar la escisión del cuerpo en dos. Cualquier medio puede ser bueno: ejercicios en el suelo, ejercicios apoyados a la pared, contracciones de las nalgas y del bajo vientre, ejercicios de movilidad alrededor del centro de gravedad para sentir mejor la alineación posible de dichas vértebras, habitualmente más ausentes de nuestra representación que las de la parte superior del cuerpo.

Ninguna «centración» —y por ende ninguna «concentración»— serán posibles si la parte superior del cuerpo queda aislada de la inferior: el circuito de energía se bloquea, la respiración entrecortada y el sonido, aunque contenga ciertas condiciones de pureza, resultará siempre exterior e indiferente. El balanceo de la pelvis debe de ser objeto de mucha atención porque es cau-

sa de no pocas inhibiciones. Resulta más difícil hablar a los alumnos de sus nalgas que de sus brazos, razón de más para que nuevas sensaciones despierten esta parte del cuerpo que hemos mantenido apartada del campo de la consciencia: para expresarnos con autenticidad, el cuerpo entero debe de integrarse en la imagen de uno mismo.

El busto, que se articula sobre la pelvis, está enteramente estructurado por la cara posterior del cuerpo —nuca, espalda y riñones— es decir, por la columna vertebral. Esta, es el punto de partida de la formación del esqueleto, el eje fundamental del armazón óseo y el centro de todo el circuito nervioso. Para «aguantar de pie», en el sentido real del término, hay que asegurar el máximo de verticalidad. Imaginemos una plomada que nos uniese de la cabeza hasta el cóccix, formando un eje imaginario sobre el que deberían alinearse nuestras vértebras. Obtendremos un esquema de la verticalidad perfecta hacia la cual debemos tender mediante una labor paciente. Una actitud corporal adecuada debe permitirnos resolver tres problemas: la unión de los omoplatos a nivel del cinturón escapulario, que concierne las vértebras dorsales, la balanza de la pelvis —de la que ya he hablado—, que interesa las vértebras lumbares y sacras y, finalmente, el alargamiento de la nuca unido a la acción de bajar y anular la acción de los hombros, lo cual afecta a las vértebras cervicales lo mismo que al conjunto de la columna vertebral.

La región de las primeras vértebras cervicales, donde se originan no pocos dolores de cabeza, es una bisagra clave de nuestro sistema nervioso. Bloqueada con frecuencia debido a una concavidad excesiva, debemos colocarla igualmente en la plomada de nuestro hilo imaginario. En efecto, solamente el equilibrio del cuello sobre la vertical de la espalda permite un distendimiento completo de los trapecios y asegura, al mismo tiempo, un soporte firme a la cabeza. Este equilibrio se obtiene gracias a un alargamiento de la parte posterior del cuello (emplazamiento de las vértebras cervicales) y por un movimiento correlativo del maxilar inferior hacia abajo y hacia atrás, lo cual se traduce por un mentón ligeramente metido hacia adentro. Si se logra correctamente esta postura, el cuello no está nada crispado y todos sus movimientos de rotación pueden efectuarse sin esfuerzo. El sistema nervioso, tan a menudo comprimido en esta región delicada, queda en completa libertad de funcionamiento gracias a la apertura que hemos creado. Gran parte de las crispaciones localizadas en la base del cuello provienen de que el peso de la cabeza se coloca en falso hacia adelante en vez de equilibrarse sobre la vertical. Una vez que la cabeza ha recobrado su lugar, la columna verte-

bral está en condiciones de procurarle un sostén y una firmeza que, lo veremos más adelante, eliminan todos los problemas de «colocación» del violín, cualesquiera que sean las longitudes de cuello incriminadas.

Queda el espacio intermedio, el que implica mayormente el funcionamiento de los brazos a la altura de las vértebras dorsales. Los brazos están unidos al cuerpo por dos sistemas de músculos. Por delante, se unen a las costillas y al esternón mediante los pectorales. Pero también se unen a la espalda merced a un conjunto de músculos que se extienden desde los riñones hasta la base del cráneo. Para un observador profano que no distinga las fronteras musculares como lo haría con los contornos geográficos, digamos que los brazos están arraigados más abajo aún, puesto que el gran dorsal desciende en realidad hasta el músculo pelviano. Puesto que dicho músculo es el que ponemos en acción cuando tiramos enérgicamente de algo o cuando nos encaramamos a una cuerda, comprenderemos fácilmente la potencia que pueden conseguir nuestros brazos de este punto de unión en la misma base del tronco. Las verdaderas raíces del brazo se hallan pues, en la espalda, en toda la altura del tórax, unidas sólidamente a ese árbol central que es nuestra columna vertebral. Siendo nuestro sistema dorsal, con mucho, el más fuerte de nuestro cuerpo, es gracias a la espalda que nuestros brazos obtienen su fuerza real: los propios músculos significan solamente prolongaciones debilitadas. Pero esta fuerza de los brazos, proveniente de la espalda, sólo puede actuar con eficacia si los hombros se mantienen bajos, de algún modo desarraigados del movimiento hacia arriba o del que les lleva hacia adelante. Tampoco actuará correctamente si se deforma el eje vertebral o si «redondeamos la espalda», porque, en tal caso, la compleja coordinación de los músculos dorsales en la acción del brazo quedaría anulada.

Debemos considerar dos elementos de primer orden si pensamos dejar a los brazos toda su fuerza y su elasticidad expresiva sin que ninguna tensión venga a «compensar» las deficiencias: *la fijación activa* de los hombros por medio del asiento de los trapecios cuando movemos los brazos para que éstos encuentren su punto de apoyo real en la espalda; y *la caída libre* de dichos hombros en una estática equilibrada sobre la vertical. Así, los hombros caerán por sí mismos, estarán completamente relajados y dejarán libres a los brazos, como si fueran las mangas de una chaqueta colocada encima de una percha. Si la columna vertebral está en una prolongación vertical correcta, sin compresiones vertebrales que impidan su despliegue armonioso, si los hombros y los omoplatos van a parar a su lugar correspondiente, los brazos, solamente por la acción de su gravedad «caerán hacia adelante» levemente y formarán un ángulo de unos pocos grados con relación a la vertical. Puesto

que tocamos el violín «delante de nosotros», esta posición facilita el despliegue de los brazos y del arco, la fuerza indispensable para la acción como también el posible acceso a las posiciones altas del diapasón. Si somos lo bastante sensibles como para percibirlo, reconoceremos que, gracias a nuestra actitud perfectamente *entonada*, se consigue una tranquilidad y una disponibilidad que permiten dejarse llevar completamente por la inspiración.

El arduo trabajo que requiere equilibrar la columna vertebral —hemos visto lo que conlleva— es subsidiario del conocimiento de nuestra espalda y de una concienciación (pocas veces instantánea) de su musculatura. Para la mayoría de los violinistas y, en general, para todos los occidentales, la espalda representa una especie de muro, un monolito desconocido que no ha sido nunca objeto de favores sino de la estúpida e ineficaz interpelación del «¡Ponte derecho!» que no genera ni tonicidad ni aplomo, sino, al contrario, una rigidez muy convencional. La espalda suele ser la mayor causante de problemas en los violinistas: algunos, ignorando que atentan contra su propio equilibrio, se inclinan a derecha o izquierda, se cimbrean para sostener el instrumento; otros, levantan o entran los hombros, adelantan la cabeza para posarla en la mentonera...

Es primordial, pues, que nuestra espalda esté tan *presente*, tan viva, tan flexible como el resto de nuestro cuerpo. Nunca valoraremos bastante su importancia. Ella es la que lleva no solamente nuestros brazos, sino también nuestras manos y los objetos que mantenemos en ellas. El halterófilo que levanta 200 kilos se sirve mucho más de la espalda y de los riñones que de los brazos, los cuales actúan esencialmente como miembros de enlace. Nuestro violín no pesa más allá de 400 gramos, pero debemos mantenerlo por medio de los músculos de la espalda y no por una sujeción localizada que impida los movimientos.

Para activar la concienciación de los músculos de la espalda e integrarlos más rápidamente en la acción instrumental, es recomendable «imaginarlos», conocer su misión, localizarlos, hacerlos funcionar cuando queramos, del mismo modo que contraemos o distendemos nuestros bíceps, nuestros abdominales u otros músculos que conocemos mejor porque los tenemos a la vista.

Durante la elaboración del asentamiento de nuestras bases no debemos dejar nada al azar. Con el fin de consolidar los conocimientos adquiridos, será muy útil esforzarnos en mantener esta nueva posición en diversas acti-

vidades de nuestra vida cotidiana, tanto al andar, como subiendo escaleras, si transportamos alguna carga o estamos tranquilamente sentados en nuestra silla. Así adquiriremos una independencia, una libertad de acción con relación a esta nueva postura que nos evitarán tener que estar pendientes de ella cuando abordemos los problemas específicos del instrumento. La continuidad interior nos permite, incluso en ocupaciones muy diferentes, el *mantener el hilo*, estar imbuidos constantemente de un deseo de realización que de algún modo funciona por sí solo, a pesar nuestro, y nos hace progresar. Una vez establecidas las primeras sensaciones favorables, la recompensa no tarda en llegar. Adoptamos esta nueva actitud con facilidad, mucho más agradable, mucho menos fatigosa. Todos los grupos de músculos se aprestan a trabajar sin esfuerzo, a realizar la misión que les incumbe sin la menor sobrecarga. Nos sentimos «con aplomo», en un estado de unidad interior que favorecerá una motricidad natural armoniosa, dando una impresión de bienestar tanto al propio violinista como a los que le están mirando. Además, he observado repetidamente que una actitud consciente y tónica influye muy favorablemente en el factor psíquico: el primer síntoma de depresión y de la situd, como el de la vejez, es el aflojamiento de la espalda. En cambio, una posición conscientemente fortalecida por una espalda activa mantiene el equilibrio psíquico, refuerza el impulso vital y nos ayuda a desafiar las dificultades con «la cabeza bien alta», la mente tanto más libre cuanto que el cuerpo se afirma más sólidamente en el suelo. La robustez asentada en los pies, «plantado», consciente de la fuerza que emana del equilibrio alrededor de un eje, pueden contribuir en gran parte a recrear la unidad de la persona, si logramos trasladar a nuestra vida cotidiana lo que se convierte en una nueva manera de ser. Cuando semejante dinamismo corporal —y, por supuesto, mental— está adquirido, podemos tener la completa seguridad que tanto el arco como el violín se integrarán con facilidad a esta armonía.



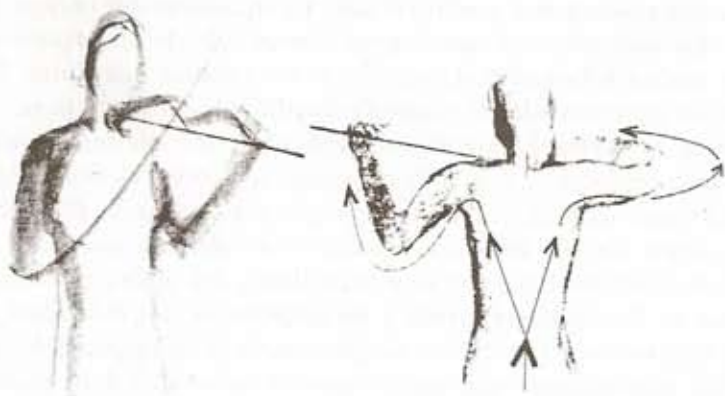
Los instrumentos no se sujetan...

El equilibrio corporal, tal como hemos visto a grandes trazos, nos concierne a todos: no es imprescindible ser violinista para captar el interés que tiene una colocación que tonifica y dinamiza tanto la mente como el cuerpo. Pero si se toca un instrumento, es indispensable, no solamente comprender, sino saber realizar esta colocación por todos los medios, incluso los más erróneos. En realidad, si yo insisto acerca de la necesidad de establecer antes que nada un equilibrio corporal, es porque ello significa un preámbulo indispensable —pero que a menudo no se tiene en cuenta— a la colocación de los instrumentos, es decir, al mantenimiento del arco y del violín, tema de innumerables polémicas y controversias. El equilibrio del cuerpo y la colocación de los instrumentos constituyen el resultado de una aplicación única y similar; ambos solicitan el desarrollo de los mismos principios. En contra de la opinión generalizada, la «legendaria» dificultad del violín no estriba en una posición antinatural (que sólo se explica gracias a la total ignorancia de nuestra lógica corporal), sino a la necesidad que tiene el violinista de mantener el instrumento y de orientar su energía por encima de él, en una región alta del cuerpo. De este modo, al contrario del pianista que tiene el teclado ante sí, o del violoncelista que toca a la altura del busto, el violinista debe de orientar su fuerza hacia arriba y no dispersarla. La dificultad del violín nace por esta causa y por ello es tan necesaria la simbiosis del violín y del cuerpo. Del mismo modo que un corredor de automóvil debe poder responder de su vehículo, saber adueñarse de un espacio más amplio que su propio cuerpo hasta «fusionarse» con su habitáculo, el violinista debe vivir el violín y el arco como *una extensión de su propio cuerpo*: uno y otro significan una *ex-*

crecencia de nosotros mismos tan importante que necesitamos ampliar nuestro esquema corporal hasta los límites del instrumento. De esta forma, el violín se incorpora —en el sentido etimológico de la palabra— como si estuviera «imantado» por nuestro cuerpo en un contacto tan íntimo que nos olvidamos de su presencia material, *tocando sobre nosotros mismos*, como si las cuerdas se inscribieran directamente en él. Igualmente el arco, expresión de nuestra elocuencia, resulta también una prolongación del brazo y del cuerpo. Violín y arco serán entonces los reveladores sonoros del cuerpo y no solamente instrumentos que crean la música *ex nihilo*: el violinista los ama por sus virtudes realizadoras, mucho más que por ellos mismos, lo cual no es poco... Y también por sus cualidades sonoras que le hacen sentir el valor de sus actos.

Ya lo dije antes, si «aguantamos» nosotros mismos, el violín y el arco «aguantarán». Antes de comprender cómo se integran en el cuerpo, primero el violín y luego el arco, como su «inserción» se efectúa con naturalidad, debemos comprender hasta qué punto es importante el equilibrio del binomio violín-arco. En un cierto sentido no hay problemas que, concerniendo al primero, no tengan repercusiones sobre el segundo y, lo que más importa al respecto es que no existe «posición del violín» imaginable sin «posición del arco» y recíprocamente.

Decir que alguien «toca el violín», es afirmar que maneja, con mayor o menor habilidad dos objetos que ni tan solo imaginamos disociar cuando empleamos una expresión única al describirlos.



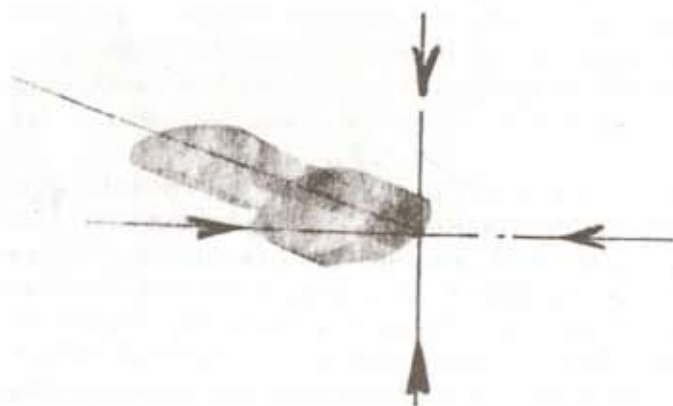
Violín y arco están en constante interacción: constituyen un *todo* instrumental. El violín, integrado al cuerpo, es un elemento de masa, estático, que

tiene por función una fuerza de inercia, mientras que el arco es una estructura dinámica, cuya naturaleza propia es de movimiento. Pero, aunque el violín y el arco tienen misiones y funciones diferentes, reposan principalmente sobre una lógica idéntica y el mismo equilibrio corporal que ya he mencionado.

Me gustaría insistir sobre un elemento totalmente desconocido en la acción de tocar el violín, o sea, la simetría en ambos lados. A pesar de la especialización de cada uno de sus lados, el violoncelista, como tampoco el pianista —¡siempre ellos!—, no pierden nunca de vista ni su identidad ni su cohesión. En cambio, el violinista tiende al aislamiento de cada brazo, de cada mano, hasta el extremo que a veces olvida que «mano derecha» y «mano izquierda» pueden estar también en íntima relación. Más adelante, en este mismo capítulo, intentaré explicar la colocación propiamente dicha del violín y también la del arco, pero no podré estar recordando sin cesar una verdad fundamental, a saber: que entre nuestros dos lados hay una permanente similitud... El cuerpo perfecto es simétrico. Además de su misma lógica corporal, el lado derecho y el izquierdo *se nutren de una misma fuente de energía que se transmite a las manos por conductos idénticos*. Las sensaciones que podemos experimentar en un lado tienen su homólogo en la otra mitad del cuerpo. Me parece que el ser consciente de esta unidad corporal, tan necesaria para el violinista —¡tantas veces compuesto de dos medios violinistas!—, puede resultar pedagógicamente enriquecedor en cuanto a consecuencias positivas. Realmente, la integración de gestos instrumentales, lo he constatado muchísimas veces, es tanto más rápida, en cuanto el alumno percibe plenamente dicha simetría corporal, la cual, a veces, tan sólo intuye. La imagen de un círculo formado por ambos brazos partiendo de un mismo punto de la espalda y uniéndose en el violín, tomando contacto en la acción de tocar, suele ayudar a los alumnos a mejor comprender las implicaciones de esta realidad, lo mismo que la metáfora —orientada probablemente a otro tipo de audiencia— del violín y el arco haciendo el amor. La comprensión de dicha simetría facilita más tarde la participación de sensaciones diferenciadas que corresponden a cada lado del cuerpo en acción.

El equilibrio del violinista en situación se obtiene mediante la acción de cuatro fuerzas. La primera, ligada a la tonicidad postural, proviene de los pies y de la actividad de la parte inferior del cuerpo. Se propaga por sinergia hasta la punta de los dedos y actúa como sostén de todo el cuerpo. La segunda fuerza vertical es la «colocación en masa» del violinista, cuyo peso actúa hacia abajo. De esta guisa, la cabeza, bien aplomada en la columna vertebral, aplica una fuerza vertical hacia abajo que actúa a la altura del espacio entre la clavícula y el mentón. Dos fuerzas horizontales que funcionan

lateralmente a nivel de la cintura escapular completan dicho equilibrio. Actúan por medio de un circuito, tanto de derecha a izquierda como en sentido inverso. De forma que ni el violín ni el arco quedan cogidos, sino mantenidos ambos en equilibrio merced a la acción de fuerzas convergentes, y no es posible considerar uno en defecto del otro. Cuando el dinamismo y la oposición de fuerzas se realizan debidamente, no puede haber crispación ni apoyos excesivos como tampoco un esfuerzo voluntario para retener el instru-



mento. Pocas veces, un violín que se mantiene con dificultad, es por culpa de un cuello demasiado largo o de un mentón muy metido, sino, más bien, porque el equilibrio general aún no se ha conseguido, ya sea porque predomina una de las fuerzas o por culpa de la inercia del conjunto.

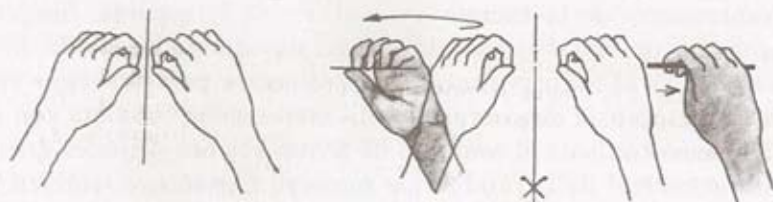
Si creamos un buen equilibrio general, dentro del cual cada elemento es susceptible de variación (es el caso, por ejemplo, cuando no utilizamos el arco porque tocamos un pizz), estaremos seguros de liberar los circuitos a través de los cuales circula la energía, facilitaremos al máximo todas las operaciones gestuales, resultarán naturales y sin obstáculos, con el fin de que la expresión musical nos venga espontáneamente y pase a través de una sensibilidad nerviosa y táctil, libre de cualquier bloqueo.

Los puntos de apoyo más tónicos, los que permiten la producción y la emisión más nítida del sonido, son la espalda —sobre todo a la altura de los riñones, que sostienen el equilibrio de todo el cuerpo— y las manos. Los brazos, procurando que estén cada vez más libres, más sueltos, no son sino meros transmisores de la energía proveniente de la espalda. Simplemente debemos vigilar que no dispersen la energía durante su recorrido, lo que se pone en evidencia al tocar por medio de tensiones y parásitos cuya verdadera causa no siempre se descubre. Pero la mano no se contenta con «transmitir». La mano contiene el conjunto de terminaciones digitales que constituyen un núcleo real de la producción musical. Constituye también un elemento activo y dinámico donde almacenamos la energía antes de liberarla y dosificarla a voluntad en la acción. De algún modo, la mano es la parte última de nuestro cuerpo, la que recoge todo nuestro influjo para redistribuirlo libremente sobre el instrumento a lo largo de toda la acción musical. Su equilibrio, su elasticidad y ductilidad dependen no solamente de nuestra estructura general, sino también de su forma intrínseca: cuando el violinista procura a su mano una forma que se adapta a su fisiología según las necesidades de la música, el influjo puede pasar sin obstáculos a lo largo de todo el arco y permite una expresión sutil y refinada.

Con funciones en apariencia muy diferenciadas, las dos manos tienen, no obstante, en la realidad de la acción, formas muy parecidas: ahí tenemos un primer ejemplo de la simetría que ya mencioné. Una mano tiene por misión mantener el arco y dictarle nuestras intenciones, la otra tiene que sostener el violín mientras forma los intervalos musicales. Sin embargo, las dos participan por igual en la dicción y en la formación del sonido y exigen idénticas cualidades. Puesto que las manos son parte integrante del cuerpo, yo podría haber analizado su función en el capítulo que trata del equilibrio cor-

poral. No obstante, en dicho equilibrio corporal, no son más que una parte resultante, mientras que en el violinista en situación cobran una importancia capital. Mucho más que órganos especialmente flexibles y adaptados, las manos, para el violinista, constituyen el punto de contacto que le permite integrar los dos elementos que hacen de él, precisamente, un violinista; son dos formas similares —en el sentido plástico del término— en las cuales viene a inscribirse el objeto: la vara o el mango.

Por supuesto, la mano izquierda se mueve a lo largo del mango, mientras que la mano derecha permanece en un lugar fijo para conducir el arco. Pero, sin menoscabo de la diferencia de su función, su simetría es total y podrían ser tan intercambiables como las manos de un pianista con las cuales, además, hay no pocas analogías... Este aspecto es tan ignorado en la enseñanza tradicional del violín que no me parece superfluo destacar la forma más funcional de «la mano», es decir, de cada una de las dos manos, cuya colocación obedece a principios idénticos.



De entrada, la mano no debe cortarse del resto del cuerpo, puesto que obtiene de él toda su energía y, por ello, *debe de permanecer exactamente en el eje del brazo*. De cualquier otra forma la mano queda aislada, se convierte (caso frecuente) en el único polo de atracción del violinista que «coge» entonces el violín del mismo modo que el arco, en el mal sentido del término y en la medida que provoca una presión que paraliza la acción. Además, las palmas de las manos deben de permanecer abiertas: tanto en la mano derecha como en la izquierda es indispensable que el eje de las articulaciones metacarpo-falangianas permanezca recto. Una mano que se «rompe» se cierra inmediatamente sobre el objeto, en lugar de mantenerse alejada como reclama la sutileza de la acción. Para esquivar dicho riesgo debemos tener siempre presente que la primera falange de los cuatro dedos en oposición al pulgar (incluido el auricular que tiende a separarse del conjunto) prolonga el metacarpo y se ensambla en su musculatura mediante un correcto encaje de los segmentos óseos. Si las primeras falanges están de tal modo unidas a la palma,

la mano no quedará truncada a la altura de las articulaciones metacarpo falangianas y permanecerá firme como la de un buen pianista. Desde luego, dicha firmeza resulta indispensable para equilibrar las fuerzas que actúan entre el pulgar, por un lado, y la palma, por el otro. En cada una de las dos manos, la correcta oposición de las dos masas musculares, o sea, el tenar y el hipotenar, será lo que permitirá al objeto insertarse en la mano, sin que ésta se aferre al arco o al mango. La mano no forma, pues, una pinza, sino que lleva a cabo un equilibrio perfecto entre el alejamiento y el acercamiento de las dos masas musculares opuestas, lo cual le procura una excelente tonicidad. En cuanto la mano deja de crisparse y deja de ser un lugar de tensiones incluso inconscientes, los dedos cobran actividad y el dedo índice se libera pudiendo efectuar realmente a derecha e izquierda, como su nombre indica, la función de *guía* que le corresponde. A pesar de tantas analogías, lo que diferencia las dos manos —aparte sus misiones respectivas de las que hablaré por separado a propósito del violín como también del arco, y más tarde en lo que concierne a los gestos de la mano izquierda— son los dos gestos de pronación (1) y de supinación (1) (que volveremos a tratar), los cuales proporcionan una angulación opuesta indispensable para la acción. Aparte del hecho que el segmento antebrazo/mano derecha efectúa una pronación para situarse encima del arco mientras que su homólogo antebrazo/mano izquierda se coloca en supinación para integrar el mango del violín y evolucionar sobre el diapasón, las dos manos constituyen estructuras tan idénticas entre sí como la de un pianista.



De ahí que, si violín y arco participan de un mismo equilibrio general, el del «violinista en situación», si las manos, puntos de contacto con el instrumento, responden ambas a una misma lógica, los gestos que conforman la posición específica para cada instrumento (lo que abordaremos seguida-

(1) Los términos de pronación y de supinación significan respectivamente la rotación interna y externa del *antebrazo* a nivel de la articulación del codo.

mente) deben, antes que nada, basarse en la siguiente coherencia: aún teniendo a un ahorro de energía cada vez mayor, la integración de cada instrumento —violín y arco— debe respetar a la vez el equilibrio corporal y la lógica instrumental apropiada.

No podemos abordar la cuestión del equilibrio del violín sin rechazar la idea según la cual éste se «mantiene solo», gracias al apoyo de la cabeza, como suele decirse. El razonamiento habitual consiste en afirmar que «puesto que la mano izquierda debe quedar libre sobre el mango, no puede sujetar el violín y, por consiguiente, no puede tampoco «mantenerle», por lo cual el violín se aguanta por medio de la cabeza y el hombro solamente». En virtud de este principio aberrante, cuántos jóvenes violinistas quedan satisfechos de sí mismos el día en que, por fin, consiguen efectuar la horrible y nefasta contorsión necesaria para aprisionar el violín ente el hombro y el mentón mientras la mano izquierda cuelga a lo largo del cuerpo... Está claro que la mano izquierda no debe, en ningún caso, atenuar el mango y que tampoco, ya lo hemos visto, la mano derecha debe de crisparse sobre el arco: tiene que poder desplazarse tan fácilmente como la del pianista sobre el teclado. Pero sí *sostiene* el mango, reduciendo así la función preponderante ejercida por la cabeza en el mantenimiento del instrumento que puede, si el apoyo es demasiado fuerte, destruir completamente el equilibrio del cuerpo. Además de la convergencia de cuatro fuerzas centrípetas que concierne —como hemos visto— al «violinista en situación», el violín se mantiene gracias a una balanza que pone en juego los dos puntos de contacto del cuerpo con el violín, o sea, la mano a nivel de la horquilla pulgar-índice y la pareja maxilar-clavícula: sin la participación de la mano izquierda, no puede existir una correcta relación del instrumento con el cuerpo.

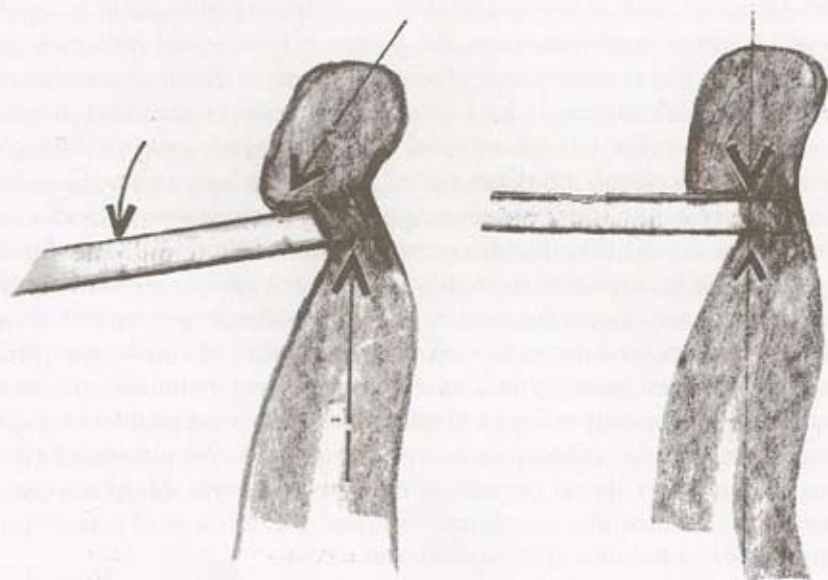
Insisto, lo que diferencia la orientación de la mano izquierda con relación a la mano derecha es, sobre todo, la supinación. Basta realmente con asir el violín por la parte alta del mango (en la quinta posición), doblando el codo, y efectuar esta rotación externa del antebrazo, para que el violín se coloque en su lugar, sin que el cuerpo se mueva. El antebrazo debe únicamente girar sobre sí mismo sin arrastrar el brazo en dicho movimiento: de este modo, el bíceps y el tríceps siguen relajados y unidos a la espalda. Así el brazo permanece, diga lo que diga la tradición, en una posición totalmente natural que facilita cualquier operación de la mano izquierda. Cuando la supinación, que no interesa sino el antebrazo, se confunde con la rotación externa de todo el brazo izquierdo (el dichoso «codo metido» que ocasiona tantas víctimas...) suele acarrear, por pura lógica de la situación, repercu-

siones graves: el hombro se adelanta y se desencaja, ocasionando dolores de espalda y contracciones de los trapecios, el pulgar retrocede y no puede sostener la mano, la palma encoge, pierde su fuerza y deja de distribuir energía a los dedos, obligándoles a trabajar como forzados su triste mecanismo sin más resultado que crispaciones, por poco que se prolongue el trabajo. Tal error (mantenido de buena fe) tan corriente y perjudicial, puesto que conlleva múltiples reacciones en cadena, merece ser observado por muchos, puesto que encontrarán en él, una de las causas fundamentales de sus tensiones.

Cerremos este paréntesis y volvamos a la supinación ejecutada correctamente, que deja el codo a lo largo del cuerpo, la cara anterior del brazo y de la mano en dirección hacia nosotros. Si la mano permanece en la prolongación del brazo, el mango puede instalarse con naturalidad en la horquilla formada por la articulación mediana del pulgar y la base del índice: he ahí el primer contacto del violinista con el violín, el primer elemento de nuestra balanza, tan a menudo descuidado. La horquilla, perfectamente estable, impide al mango que caiga en el hueco del pulgar y puede, sin modificar su forma, deslizarse a lo largo del diapasón como si fuera una anilla. El pulgar no debe nunca presionar sobre el mango pero sí conservar (como hemos visto al describir las similitudes de ambas manos) un rol de oposición a los demás dedos. Asimismo, colocará la mano un poco por encima de las cuerdas, a la manera de los violoncelistas, pudiendo así caer desde una misma altura sin añadir fuerza a su peso específico. No se trata, pues, de crear «pequeños martillos» que golpeen las cuerdas, ni de la brutal extensión de un cuarto dedo recalcitrante. Me ocuparé más detalladamente de este problema digital cuando explique los movimientos de la mano izquierda. No obstante, queda bien claro que, además de no impedir ningún movimiento, el apoyo que se obtiene gracias a la horquilla que forma la mano izquierda es el primer punto de contacto de la balanza que equilibra el violín.

El segundo elemento de la balanza se ubica en la clavícula del violinista. Este contacto (con demasiada frecuencia el único en que nos interesamos porque es el más flagrante, el que no podemos eludir) es, de lejos, el más conflictivo porque el menor agarrotamiento tiene una repercusión inmediata en todo el cuerpo, lo mismo que en el sonido. Si el violinista mantiene el esternón y los hombros abiertos, la cabeza recta en el eje de la columna vertebral y ligeramente orientada hacia la izquierda unos veinte grados, la clavícula y el maxilar izquierdos conformarán una cavidad natural y flexible en la que el violín se ubicará fácilmente: se colocará en horizontal sobre la clavícula y seguirá la inclinación del maxilar. Ningún movimiento de la cabeza debe ir

a buscar el violín como si fuera un objeto extraño al cuerpo: es aquél quien debe de venir al cuerpo sin que por ello se modifique nuestra posición. El más pequeño desplazamiento hacia adelante acarrearía la destrucción de la coincidencia exacta clavícula-maxilar, comprometiendo de tal modo la firmeza de dicho hueco y destruyendo el equilibrio de la balanza. Motivo por el cual es importante evitar el uso de mentoneras provistas de protuberancias destinadas a «fijar» el violín bajo el mentón y que obligan a adelantar la cabeza: al contrario, hay que escoger una mentonera plana, ligeramente cóncava, algo elevada hacia la izquierda con el fin de compensar la distancia cada vez mayor entre maxilar y clavícula en dirección a la oreja. De este modo, la cabeza permanece en el eje de la columna vertebral y procura una entera libertad de movimiento.



Quiero insistir acerca del hecho que el único punto de contacto que concierne al violín es la cavidad clavícula-maxilar, *el hombro no interviene para nada*. En efecto, es esencial que el violín pertenezca única y exclusivamente a la «parte delantera» del cuerpo, con estabilidad e independencia. El violinista debe ser tan libre con relación a su instrumento como el pianista o el violoncelista que tocan un objeto colocado ante sí. El violín se aplica, pues, sobre la tabla constituida por la clavícula y el esternón, en la prolongación del hombro pero sin reposar en él, lo cual implicaría inútilmente a los músculos de la espalda y, lo que es peor, ocasionaría sobresaltos durante los desplazamientos de la mano izquierda.

Sin embargo, este principio tan lógico que garantiza totalmente la estabilidad instrumental es encausado con frecuencia por la evidencia de aquellos violinistas que se apropian el instrumento gracias a un alzamiento del hombro y adelantando la cabeza, desviando la cintura hacia la derecha cuando colocan el violín. Otro error común es el de ajustar el violín a base de tanteos aproximativos, es decir, colocándolo y buscando el equilibrio general en el último momento, cuando el violín esté ya «puesto»; ¡es obvio que no se puede hacer así! En vez de buscar desesperadamente ajustes localizados y frágiles, es mucho más aconsejable reforzar el tono general, subiendo el esternón y *alargando la espalda y la cintura* como si la cabeza quisiera tocar el techo mientras que los pies se afianzan profundamente en el suelo: en tal momento, el violín encuentra una facilidad inmediata para reposar sobre un cuerpo estabilizado y equilibrado.

Estos errores, basados en la ignorancia del equilibrio corporal y de la balanza del violín, explican la actualidad siempre acuciante de las polémicas alrededor de la «almohadilla». La idea de suprimirla no es ninguna provocación, sino que se fundamenta en una consideración acerca del equilibrio del violín —y del violinista— en su totalidad: el problema de la almohadilla es en realidad un falso problema que no tiene en cuenta el conjunto del equilibrio corporal. La almohadilla es un paliativo que puede dar resultado hasta un cierto punto. El tocar sin almohadilla, algo difícil al principio, abre horizontes acerca de una búsqueda cualitativa y de perfeccionamiento sin límites. Además de un contacto menos íntimo con el instrumento, la almohadilla tiene el inconveniente de ser un impedimento para la conducción ósea del sonido: mientras tocamos, nuestra propia sonoridad nos llega interiormente a través de la resonancia ósea con mayor rapidez y riqueza que por la escucha exterior, sobre todo en los «agudos». Nuestra sensibilidad interior puede procurar a nuestra acción un fulgor a veces excepcional, mientras que la almohadilla —sobre todo si es amplia— lo impide absolutamente. Además, si ésta no deja libre la clavícula, el violinista que la utiliza tenderá a reposar sobre ella, es decir, a dejar inerte su lado izquierdo en lugar de tonificar los elementos activos. Colocarse una almohadilla es intentar corregir por medio de un bastón determinado un desequilibrio global que, fatalmente, aparece algún día. Dicho esto, hay almohadillas y almohadillas..., algunas de ellas, más delgadas y mejor concebidas, pueden en ciertos casos cumplir una misión «tranquilizante» nada desdeñable. No hay duda, es preferible colocarse dicha almohadilla que malgastar energía probando a mantener el violín al suprimirla, sin haber establecido al mismo tiempo las bases de un equilibrio; «la orquesta», a este respecto, hace más difícil su consecución, puesto que no facilita ni el mantenimiento de la tonicidad ni la presencia en

sí mismo. La única respuesta al dilema «almohadilla o no almohadilla» es una respuesta sin solución pero que hace hincapié acerca de la unidad entre el mantenimiento del violín y el equilibrio corporal.

Aunque el violín sea el elemento estático de la pareja que forma éste con el arco y, aún cuando los dos puntos de contacto que constituyen la balanza le procuran una sólida estabilidad, la búsqueda de su equilibrio no debe engendrar ninguna actitud de rigidez. No se trata, so pretexto de basarse en principios correctos, de caer en una tiesura o una inmovilización del esqueleto que significarían la negación misma de la vida. Al contrario, deberíamos de ser capaces de sostener el violín de distintas maneras, al estilo de un violero, de un tzigane, a cualquier altura, en cualquier postura, con el fin de ser libres al «sujetarlo», es decir, en su «no sujeción». Solamente cuando un violinista se ve capaz de caminar, de sentarse, levantarse o incluso de bailar mientras está tocando, se puede decir que tiene el violín integrado en su cuerpo: el equilibrio no será entonces ni del cuerpo ni del violín, sino del «violinista en situación», de la dualidad que forman un músico y su instrumento.

Lo mismo que el violín, el arco solamente se integra en el equilibrio general cuando se beneficia de la energía proveniente de la totalidad del cuerpo hasta el punto de convertirse en su prolongación. Para que sea parte integrante de nosotros sin que exista en la mano ni la más pequeña presión que frenaría el vuelo del gesto e interrumpiría la transmisión de energía, debemos abandonar totalmente nuestras maneras habituales de considerar la apropiación de los objetos. Hace algunos años me llamó poderosamente la atención una pequeña demostración de aikido que ilustra perfectamente mi idea acerca de el «no coger» literalmente el arco. Ello pone fin, mejor que ningún discurso, a las polémicas concerniendo la «posición» del arco o —más exactamente de la mano derecha— según las cuales el dedo meñique estaría obligatoriamente estirado o el pulgar necesariamente plegado...

Se trataba de un combate simbólico que mantenía enfrentados a maestro y alumno. Comenzaba con pasadas admirables a mano desnuda en las que los dos rivalizaban en virtuosismo, en flexibilidad y con acrobáticas piruetas, con el fin de esquivarse o tirarse al suelo, a quién pudiera más... Luego, las pasadas a mano desnuda se convertían en otras a mano armada: primero un cortaplumas, luego un puñal, después un sable, una espada, un fusil bayoneta finalmente, pesando más de cuatro kilos; todas las armas asidas únicamente con la mano derecha. En el recorrido por estos diversos episodios, los

dos protagonistas conseguían realizar los mismos gestos que antes sólo con la mano, con igual precisión, la misma flexibilidad y prodigioso equilibrio, como si desafiaran el peso, el tamaño cada vez mayor de sus armas, como si no tuvieran nada en su mano. Se adueñaban totalmente de sus herramientas. Ningún obstáculo, ninguna resistencia podían frenar la comunicación de sus sentimientos, los cuales parecían atravesar sus armas cual si se tratase de sus propios miembros. La experiencia, tan soberanamente realizada con un fusil de cuatro kilos, quizá podría indicarnos el camino a seguir para resolver los insignificantes problemas que nos plantean los sesenta gramos de nuestro arco.

El arco, en calidad de objeto, es lo mismo que la batuta del director, la cual, inserta en su brazo, prolonga y termina todos sus gestos. Por tanto, no puede ser cogido, es decir agarrado, por una mano aislada del brazo puesto que, ya lo hemos visto, la menor crispación inoportuna tensa los músculos del brazo y paraliza la acción. Para que se integre en el brazo del violinista hasta el punto de convertirse en un tercer segmento, es útil y provechoso suggestionarse hasta el extremo que podamos percibir la parte inferior del brazo a modo de las crines del arco, mientras que la parte superior prolongaría la madera de la vara: esta fuerte evocación ayuda a cultivar la sensación gratificante de un arco totalmente dúctil, que parte del nacimiento del brazo e incluso más allá, en la espalda.

Para empuñar el arco es necesario, evidentemente antes que nada, que el hombro derecho esté bajo y el equilibrio del cuerpo garantizado. En tal caso, podemos llevar el brazo derecho hacia delante del cuerpo, relajado y colgando como una manga de chaqueta, asegurándonos que los segmentos óseos del brazo queden bien encajados en la espalda. La pronación, ya lo dije, es lo que distingue la orientación de la mano derecha con relación a la izquierda. Siendo así, a imagen del lado izquierdo, solamente el antebrazo así como la mano siempre en su prolongación, será quien deba efectuar dicha rotación interna, sin arrastrar consigo al brazo propiamente dicho. De este modo, el codo gira hacia el exterior y está libre en sus movimientos, mientras que la mano va a colocarse en el eje del brazo, en posición de juego. Esta orientación, aunque no seamos conscientes de ello, forma parte de los gestos de nuestra vida cotidiana, debe resultarnos natural en la acción y no requerir más reflexión que cualquier acción que realizamos delante de nosotros.

Muy a menudo, nuestras malas costumbres nos llevan a efectuar un ges-

to aislado y complicado allí donde algo muy reducido bastaría. Un alumno del que ignoraba que fue durante mucho tiempo bailarín profesional, se empuñaba, en cuanto asía el arco, en cogerlo únicamente con los dedos y se le crispaba la mano. Cuando supe que bailaba, le sugerí ponerse en posición de arabesco y así, con su mano relajada y mantenida por su brazo, fuí a colocarle el arco, que le pareció entonces mantenerse «milagrosamente»: apelando a su equilibrio postural, realizó en dos minutos, con toda sencillez, lo que varios años de práctica instrumental parecían impedirle. La danza que, paradójicamente, procuraba olvidar en cuanto cogía el violín, le había mostrado cómo encajar perfectamente los segmentos óseos de su brazo y formar un todo, lo cual le hizo comprender y sentir de golpe que no era la mano únicamente la que cogía el violín. Sus problemas de pulgar, de dedos, se le aparecieron como reliquias de una alquimia complicada, cuyo único efecto fue el de ocultar el funcionamiento auténtico que buscaba.

Únicamente la pronación puede liberar la mano y los dedos de las crispaciones a las que están frecuentemente sujetos. Esta rotación de noventa grados, que hace aparecer la parte externa del brazo, tiene como principal ventaja llevar toda la fuerza del brazo hacia el dedo índice, punto básico de contacto de la vara con la mano. De modo que todas las presiones que deberá ejercer sobre el arco no serán presiones del dedo o de la mano únicamente, sino presiones del brazo completo que le permitirán un abanico infinito de matices y de acentuaciones, evitando los aplastamientos, parásitos o fluctuaciones. Esta misma pronación permite liberar, no solamente la articulación del codo, que puede abrirse entonces de izquierda a derecha en el sentido exacto de la conducción del arco, sino de la muñeca, que también queda libre para funcionar tanto lateralmente como en sentido vertical. La ausencia de pronación es la causa de esas diversas compensaciones que significan un codo demasiado alto o una muñeca excesivamente blanda, inconvenientes todos que impiden una igualdad de presión desde la punta hasta el talón e introducen tensiones con repercusiones sonoras que no tardarán en aparecer.

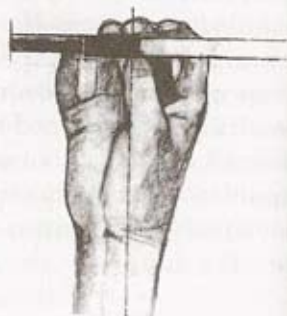
Todas estas buenas colocaciones funcionales solamente tienen una justificación real cuando la mano es verdaderamente esa forma sólida que hemos evocado, donde el arco puede ir a integrarse lo mismo que el mango se integra en la mano izquierda. Recordemos brevemente lo que dijimos acerca de la estructura de la mano: los cuatro dedos cuya primera falange prolonga el metacarpo forman, junto con la palma que permanece abierta, una masa que se opondrá al pulgar. Este, constantemente unido a la eminencia tenar, sin «romperse», no tiene con la palma la misión de pinza atenazando el arco:

ambas masas musculares tenar-hipotenar se equilibran sin crispación y constituyen el molde general de la mano, dibujando un círculo parecido al que describiríamos al deshacer un nudo delicado. El pulgar, formando un anillo con el medio, mantiene la vara en el interior de los dedos, colocándose de lado, no plano, lo que provocaría por lógica repercusión inmediata la torsión de la mano y la elevación de la articulación del metacarpo, lo cual basta con creces, para explicar todos los fracasos en los saltillos y demás golpes de arco sutiles. Los dedos, manteniendo la palma bien alejada del arco «responden» de algún modo a la presión que ejerce el pulgar (sobre todo es misión del anular y del índice el efectuar dicha contrapresión) creando así un equilibrio donde la vara se mantiene sola, insertándose, sin dificultad, entre dos masas antagonistas.

Mientras tocamos, quien *reacciona* a las distintas presiones del índice y del brazo es el pulgar, oponiéndose a cualquier aplastamiento. Por el hecho de ser el arco un objeto delgado es por lo que nos ponemos un montón de falsos problemas a la hora de sujetarle. Si tuviéramos que coger un objeto más voluminoso, un bastón por ejemplo, conservaríamos la forma natural de nuestra mano en vez de hundirla y fijarla en puntos precisos. Igualmente, si cogemos el arco a mano llena, comprenderemos que cuando ésta no está incómoda por deformaciones de los dedos y permanece en la prolongación del brazo, los problemas de posición desaparecen rápidamente.

A pesar de su actividad autónoma, los dedos de la mano quedan, antes que nada, como servidores de las órdenes que les llegan transmitidas desde más arriba: representan los últimos eslabones de la cadena motriz, los que concretizan la presión y, luego, los movimientos. La vara viene a cruzar la mano oblicuamente (ésta permanece siempre en la prolongación del brazo), desde el índice hasta el meñique. El índice, en contacto con el arco a nivel de la segunda articulación es quien transmite toda la presión procedente del brazo y procura una dirección al arco, lo mismo que el índice izquierdo toma la función cursora a lo largo del mango. El auricular es el timón de la mano: endereza el arco y, en caso necesario, mantiene su aplomo cuando tocamos al talón. Su posición ideal consiste en colocarse sobre la cima de la madera del arco, más exactamente en la parte de acá de la arista que lo domina, lo que le permite asegurar un equilibrio perfecto. El medio, que forma con el pulgar el anillo que ya he mencionado, siendo el dedo más largo de todos, conviene levantarlo un poco, con el fin de que su peso no provoque el hundimiento de la palma. Finalmente, el anular compone, junto con el índice, el otro punto de oposición al pulgar. Gracias a su importante acción de pren-

sión a la altura de la articulación de la falangeta, la vara se coloca en un tridente estable que mantiene la tonicidad y la elasticidad de la bóveda de la mano.



He abordado en último lugar la organización de los dedos porque considero más lógico insistir antes acerca de la función de todo el brazo, desde la espalda hasta la mano, la cual constituye su terminación. Pero no olvidemos que las posibles sensaciones a nivel de la mano son esencialmente digitales. Cualquier consejo acerca del mantenimiento del arco tiene por finalidad *un contacto sensorial muy íntimo con la vara*. Esta debe de tener una total presencia, una existencia propia bajo los dedos y, el contacto de éstos con la madera, debe de ser lo más sensual posible —lo que, dicho sea de paso, no puede ser el caso cuando los arcos se recubren, a modo de pulgueras, de gomas del gas (siempre con paliativos) que aíslan de la madera. La solución para no aferrarnos a los instrumentos pasa por la liberalización total de la sensibilidad de nuestros dedos, los cuales parecen emerger entonces directamente de nuestra boca para hablar y «decir» la música. Una vez liberados de su inmovilización o de su rigidez provocada por la preocupación de sujetar el arco, podrán cumplir su misión adecuadamente, la cual consiste en transmitir al arco todas nuestras inflexiones, lo mismo que en la escritura. A veces se oponen al peso del brazo, levantándose ocasionalmente del arco, lo cual permite finísimas combinaciones de presiones y relajaciones. Para ejercitar la independencia de los dedos al mismo tiempo que su completa solidaridad, podemos divertirnos levantándolos uno a uno, en cada mano, pronunciando las notas, tanto a derecha como a izquierda, y liberándolos de una posible rigidez. Igual que ocurre con el violín, la ausencia de dificultad, de crispaciones en el mantenimiento del arco es lo que procura su auténtica libertad. Refinando la ca-

pacidad sensorial de los dedos, el arco puede convertirse en lo que es realmente, es decir, en la expresión de la elocuencia del violinista, de su sutileza, de su rigor y de su auténtica riqueza. Lo lograremos aún mejor cuando comprendamos qué directrices puede tomar nuestro trabajo gracias a la búsqueda de sensaciones constructivas.



La sensación, una conciencia corporal

La «sensación», que debería presidir cualquier planteamiento instrumental, podía ser un preámbulo para cada capítulo de este libro o introducirlos a todos. Pero, como me siento tan alejada de los hábitos de trabajo autoritarios de la mayor parte de los músicos, he preferido que la lectura de los capítulos precedentes imponga su necesidad. Antes de abordar el análisis de los gestos funcionales cuya adquisición se basa fundamentalmente en la sensación consciente, creo imprescindible hacer resaltar su importancia.

«Sentire» en italiano significa «escuchar y sentir». Para un músico, el verbo «sentire» debería nutrir su actividad de cada momento. La realidad suele ser bien otra.

Para muchos violinistas, la labor instrumental consiste en repetir bajo distintas formas un sólo movimiento, con el fin de obtener un automatismo técnico: toca lentamente, con rapidez, descomponiendo, a veces. Se comienza de nuevo, día tras día, pero se olvida que el tiempo no puede sino madurar lo que se ha fecundado. Decir «esto se conseguirá con el tiempo» equivale, a menudo, a reconocer, más o menos inconscientemente, que el esfuerzo resulta estéril. Parece evidente que tal método de trabajo difícilmente nos conduce a conseguir transformaciones y adquisiciones duraderas. En cambio, sí exige un entrenamiento intensivo sin el cual aparecerían muchas lagunas y obliga al violinista a penetrar en un círculo infernal. Puesto que la repetición y el ensayo son los únicos avales de la técnica, no se concibe dejar de tocar o de estudiar de vez en cuando. Los factores externos toman rápidamente pro-

porciones desmesuradas y se hacen patentes esos famosos días en que «no estamos en forma». El trabajo, en vez de ser fuente de aproximación y de enriquecimiento, resulta únicamente un simple medio para conservar un estado, una necesidad para no retroceder. Y, no obstante, no hay edad en que se deba aceptar como fatalidad el no poder progresar: la evolución no se cierra nunca a quien acepta poner en cuestión sus propios medios y a sí mismo.

El aprendizaje basado en la imitación y en la aproximación se puede sustituir por un planteamiento que corresponda a las necesidades profundas de tantos músicos adultos. Su principio consiste en dirigir la atención, no hacia el resultado puramente externo del trabajo, sino hacia *el interior, hacia la percepción de la sensación física que permite alcanzar este resultado*. No podemos conseguir sino aquello que es «nuestro», es decir, la conjugación de una toma de conciencia y de una experiencia vivida. Para ser más claros, *una idea, una sugestión, no adquieren valor en música sino son tangibles sensorialmente*. Ello explica los malentendidos en la enseñanza cuando ésta se practica con alumnos enervados, por profesores, enervados también, que no están ninguno de ellos en situación de dar ni de recibir, como tampoco de tratar correctamente las informaciones que les resultan extrañas. Nuestro planteamiento consiste, en realidad, en tomar conciencia viva e íntima de lo que sentimos al realizar un gesto o varios gestos combinados, hasta reencontrarlos y recrearlos con exactitud, sin vacilación, simplemente evocando mentalmente, al instante, la sensación adquirida. La originalidad de este planteamiento consiste en la investigación profunda efectuada por el conjunto de sensaciones que entran en juego en la elaboración de nuestra técnica. Naturalmente, la búsqueda de la sensación no implica el abandono de la asiduidad ni del rigor en el estudio. Pero constituye un preliminar absolutamente indispensable para cualquier tipo de trabajo, incluso el más técnico e intensivo.

¿No resulta paradójico que el violinista cuya misión consiste en transmitir sentimientos y emociones, desdeñe tanto sus propias sensaciones? Está claro que la ausencia de equilibrio corporal y la falta de interés por las sensaciones resultan perjudiciales para el violinista: como artista y como músico, sólo por ello, ya debería desarrollar una receptividad sensorial inmensa pero, como violinista debería, además, poseer una aguda conciencia de su cuerpo que le permitiera reconciliar música y mecanismo.

Por contra, la práctica del violín parece curiosamente dividida: por un lado la música, con idea de finalidad (¡esperémoslo!); y, del otro, el mecanismo concebido como único medio para alcanzar una técnica adecuada. Esta

dicotomía nos conlleva a estudiar separadamente técnica y música, como si no estuvieran relacionadas entre sí. Un tercer camino consiste en una necesidad de relajación que pasa a través de la asimilación de sensaciones que constituyen el punto de unión entre música y velocidad.

La necesidad de una sensación adecuada es tan importante precisamente porque tocamos por medio de nuestro cuerpo. En vez de incriminar sistemáticamente una falta de trabajo, o un trabajo «deficiente», sin esclarecer lo que el término significa, deberíamos pensar en poner en cuestión el cuerpo en sí, sensorialmente, tanto en relación consigo mismo como en relación con el objeto: absolutamente todo, el equilibrio postural, el gesto, la sonoridad, la afinación... puede y debe de pasar a través del canal admirable de la sensación consciente si queremos *estar poseídos*. La sensación y la conciencia deben de penetrar por todas partes. Ninguna parte del cuerpo debe de quedar excluida del campo de la conciencia, so pena de ser, algún día, causa de interferencias y desórdenes que perturbarían el equilibrio. Puede que nos acomodemos de situaciones imperfectas, pero hasta cierto punto solamente. De pronto, un día descubrimos, al abordar un problema específico, que nos faltaban las sensaciones correspondientes y cuya ausencia, precisamente, era la causa del bloqueo. Aunque se quiere ahorrar tiempo y dejar de lado ciertas sensaciones corporales con el fin de acelerar el resultado, llega siempre un momento en que, en función de tal dificultad al acecho o de cual punto débil molesto, es necesario orientar el proyector sobre la zona de sensaciones permanentes hasta ahí en la sombra. El aspecto atrayente de dicho trabajo estriba en que todas las informaciones que son experimentadas de esta forma y de manera profunda por el cuerpo anulan de golpe la distancia angustiosa que existe entre lo que se pretende hacer y lo que somos, *por decirlo de algún modo*, incapaces de hacer. Por fin, querer y poder, coinciden. Una sensación perfecta y adecuada puede provocar *instantáneamente* el resultado positivo que varios años de trabajo no habrían permitido obtener y abrir de tal modo un camino de infinitos progresos.

Puede parecer utópico afanarse en reconducir a una vía de transformación a músicos adultos cuando podríamos consagrarnos directamente a los niños cuya virginidad parece garantía de éxito: a menudo se prefiere construir algo nuevo y no edificar partiendo de lo antiguo. He comprobado personalmente que cuando el deseo del músico no está trastornado por la duda, nunca es demasiado tarde para desbloquear situaciones aparentemente irreversibles. La edad no es obstáculo. Sí lo es la idea que nos hacemos de ella. Cuando el crecimiento es vida, cuando sale de las raíces del ser, uno puede

desarrollarse sin cesar, como un viejo roble, que sigue acrecentando sus anillos leñosos hasta que muere. El mito del pantalón corto, según el cual ya no se pueden lograr cosas después de los catorce años, sobre todo si no se empezó a estudiar violín a los cinco, debemos destruirlo definitivamente. Es evidente que el planteamiento instintivo del niño le procura una facilidad de asimilación que el adulto no posee. Pero, no por ello, el adulto será menos capaz de progresos y mejoras profundas, a condición de que se le pida lo que está dentro de su terreno. La actitud del niño, basada en la intuición y en la imitación, deberá transformarse algún día en un planteamiento consciente, si no quiere pasar el resto de su vida añorando el paraíso perdido de la infancia. El aprendizaje a través de la sensación exige una toma de conciencia que los niños no pueden tener, lo que no significa lo más mínimo que deban de ser excluidos de estas consideraciones. Para ayudar a un niño a realizar los movimientos adecuados en base a sensaciones profundas (sin que por ello deba de perder conciencia), el adulto debe *por sí mismo* poseer la experiencia de estas sensaciones adquiridas conscientemente. Porque ello permite al pedagogo guiar al niño con total seguridad y porque abre el camino a progresos ilimitados, esta investigación consciente de las sensaciones *de* viene un planteamiento fundamental.

Está bien claro que, a menos de estar poseído por una imagen musical excepcionalmente rica que se abre camino, cueste lo que cueste, a través de la materia, nos hallamos ante un terreno en el que no podemos avanzar solos con eficacia, necesitamos la guía de un maestro que lo haya recorrido antes.

Si tantos instrumentistas se encuentran «atascados» es debido a que, en un momento más o menos tardío de su formación, se inhibieron, cortando toda comunicación con ellos mismos. Cuántos ignoran que, además de una cabeza y de una sensibilidad, también son poseedores de un cuerpo, es decir, de pies, piernas, un vientre, una espalda... ¿De qué modo podría la música abrirse camino dentro de un cuerpo donde la conciencia no hubiese penetrado jamás, en un cuerpo embarazoso, percibido como un obstáculo? La naturalidad, un gesto adecuado o el contacto íntimo de la vara en la articulación de los dedos, resultan imposibles para quien está obsesionado por la crispación de su hombro izquierdo y por la manera de empuñar el arco con la idea única, permanente, de no «fallar». Veo con demasiada frecuencia, ya lo dije antes, a esos músicos apagados, agriados, mal instalados en su cuerpo y en su respiración, «agarrotados» y víctimas de tics, que desconocen cualquier sensación de bienestar y de placer. Cuando sabemos por experiencia que es imposible comunicar ninguna expresión sin que el intérprete esté bien

consigo mismo, acorde con su cuerpo, es imposible escamotear el problema. Muy a menudo, una duda profunda, una falta de confianza en sí mismo son la causa verdadera de dicho malestar físico. En cuyo caso, todavía es más urgente restituir una conciencia corporal positiva que se transforme en fuente de seguridad.

Con frecuencia, el planteamiento de las sensaciones produce recelo en el músico: «¡No sé si lo conseguiré... me parece tan difícil!» Cualquier gesto, por simple que parezca, lo traduce en términos de fracaso o de éxito, de juicio, de tener que dar pruebas, en lugar de considerarlo de entrada, como lo que es: un gesto que hay que sentir. Convengamos en que pocas veces es posible aprehender de inmediato una sensación corporal.

También ocurre que ciertos preliminares, a veces no son suficientes y que algunos violinistas padecen problemas psicológicos tan agudos que necesitan ayuda para vivir su propio cuerpo... A parte estos casos específicos, siempre existe la posibilidad de restituir a los violinistas, inhibidos por una relación nociva con ellos mismos, una conducta distendida y confiante. Quien posea voluntad puede cambiar, puede reconsiderar su acción descubriendo conscientemente las sensaciones positivas que le pueden ayudar. Una fuerte motivación y el perseverar en la investigación conllevan a veces unos progresos tan espectaculares que transforman literalmente la naturaleza de la acción. No puede ser de otro modo, puesto que el «trabajo» no consiste en adquirir a cualquier precio algo que nos es exterior, sino en revelar nuestras posibilidades latentes...

Sin embargo, no siempre es fácil encontrar el camino en esta búsqueda de la sensación. Sentir, significa ciertamente algo natural, pero que no nos resulta muy familiar. Nuestra vida cotidiana es un engranaje de hiperactividad, de agitación y de ruido, de lo cual, a veces, ni tan sólo somos conscientes, y que desarrolla exclusivamente nuestras posibilidades de razonamiento y de voluntad, pero que nos limita un terreno interior receptivo y tranquilo en el cual podrían nacer y desarrollarse posibilidades reales. Hay violinistas que suelen ser esclavos de este enervamiento y estos zumbidos, a veces, hasta tal extremo, que no pueden frenar su motor acelerado: son capaces de seguir tocando sin tan siquiera darse cuenta que les estamos hablando, como si no pudieran prescindir de su droga ni un momento, prisioneros de un sueño despierto, alejados de la realidad.

Para domeñar de nuevo al ser extraño que nos habita, a modo de aquel

pequeño príncipe, antes que nada hay que poder «pararse», dejar de tocar, de hablar, de movernos, de razonar sin tregua, con el fin de romper el círculo infernal que impide la penetración de las informaciones, que no deja formar sensaciones. Son los centros reguladores de la base del cerebro los que permiten obtener a un mismo tiempo el espíritu alerta y la paz interior. Cuando estamos distraídos, con las ideas dispersas, las preocupaciones, el pasado o el futuro, nuestro cerebro, perturbado, es incapaz de recoger los mensajes sensitivos, incapaz de ninguna «atención». Necesitamos, pues, antes que nada, conseguir estar presentes dentro de nuestro esquema corporal, para poder dejar de ser solamente un yo ideológico desencarnado, un cuerpo olvidado. Estar de pie o sentados en un sofá, relajarnos lo más posible sin hacer nada, escuchando el silencio, tomando conciencia de nuestra presencia, de nuestro volumen, de la posición de nuestro cuerpo, de nuestra comunicación con el aire ambiente, he aquí los primeros ejercicios que pueden ayudarnos a calmar nuestra agitación. Si algunos consiguen crear en ellos la tranquilidad necesaria en diez minutos, otros, en cambio, necesitan repetir varias veces la experiencia hasta quedar disponibles.

Una vez obtenido tal estado de vacío, cuando sintamos la realidad de nuestra presencia corporal pasiva, será entonces cuando estaremos en situación de intentar reanimar nuestras pulsiones vitales: estirarnos, dilatarnos, bostezar, mover nuestros miembros y dedos de manera consciente, procura un bienestar real, «un placer de sentirse vivo». Es gracias a la experiencia de «no hacer nada», gracias a la no-actividad consciente, que podemos aprehender la realidad del soplo, familiarizarnos con el silencio, vivir momentos de bienestar interior. Cuando conseguimos disfrutar sin restricciones de una o varias sensaciones difusas, nuestro discernimiento se agudiza: tomamos conciencia del abismo que separa la tranquilidad interior de ahora del estado agitado y alienado que nos caracterizaba antes. A partir de dicho momento estaremos suficientemente preparados y sensibilizados para reproducir la misma disposición cuando precisemos de las mismas sensaciones puntuales que construirán nuestra técnica instrumental.

Podemos penetrar en una fase de escucha interior con la convicción de que la búsqueda de una sensación adecuada no es un impedimento, sino más bien una necesidad donde obtenemos una profunda satisfacción. Incluso la idea de «tomar sobre sí mismo», es decir, instalar en nosotros una relación de fuerza, hay que desecharla; al contrario, debemos descubrir las necesidades y los deseos reales que nos pertenecen, preparar nuestros objetivos en función del trabajo que nos aguarda. Sin olvidar jamás que cada alumno tiene su propio acercamiento sensorial, el maestro, «el revelador de nosotros mis-

mos» puede, en tal momento, ser de una preciosa ayuda. En efecto, además de la necesidad de concretar nuestra gestión, estamos expuestos a sufrir un período de no adaptación, difícil a veces de sobrellevar. He sentido a menudo la angustia de esos alumnos que me afirman: «Vaya, ya no sé tocar» porque, habiendo intuido las lagunas de su planteamiento anterior, aún no han podido obtener ningún bienestar de la apropiación de nuevas sensaciones, aunque reconocen sus virtudes. Siendo imposible respetar espontáneamente sus gestos «como antes», dichos violinistas viven una fase transitoria donde las sensaciones recién adquiridas no están lo bastante integradas aún para que el trabajo aporte sus frutos. A veces resulta muy difícil convencerles que están pasando por una situación temporal que no tiene por qué sorprenderles: «El espíritu está alerta, pero la carne es débil» es una realidad que descubren instrumentistas que quieren dar inteligencia a su cuerpo sin que se convierta por ello en el servidor del espíritu. Es tarea del maestro restablecer la confianza y cercar con precisión los deseos del alumno, con el fin de que éste pueda concretarlos lo más rápidamente posible.

Las sensaciones sólo pueden nacer procurando una forma a nuestros deseos, creando imágenes mentales que les correspondan, lo cual no es más difícil que el acordarse de una escena vivida o de anticipar una escena futura. Acostumbrados a visualizar más o menos conscientemente toda clase de situaciones y acontecimientos, podemos, a condición de definir, de forma clara y precisa, la meta que perseguimos, visualizar igualmente aquello hacia lo que tendemos en nuestra acción musical.

En cierto modo, debemos de programar una imagen positiva, inseparable de una idea de logro. Seleccionando una idea aquí, una observación allá, una serie de experiencias pasadas, una sensación reencontrada, asociándolas y organizándolas, casi a pesar nuestro, en una estructura elaborada, es como aportaremos el nuevo elemento que acudirá quizá a liberar una sensación bloqueada. Solamente una gran *disponibilidad* hacia las situaciones que provienen, tanto del interior como del exterior, unida además a un sutil discernimiento, permitirá constituir un modelo y no será uno mismo, recluso en su habitación y cerrado a los intercambios y contactos, quien podrá elaborar imágenes mentales susceptibles de evolución.

Es harto difícil expresar, sin embargo, lo que se halla en el centro mismo de cualquier actitud, o sea, el instante-sensación, esa fulguración interior que se puede preparar, desear, favorecer, pero que por esencia, permanece intangible. La dificultad en comprender una actitud sin elaborar su proceso de realización, se duplica cuando tratamos de la sensación. No es el pastel que con-

seguimos hacer siguiendo con fidelidad el libro de recetas. Está en el límite imposible de explicar, ya que solamente la experiencia vivida puede hacerla tangible. Una vez franqueadas las etapas preparatorias, un poco arduas de «instalar» —pero que constituyen más bien un reflejo cuando uno se acostumbra— se vivirá entonces una sensación, es decir, viviremos una evidencia corporal interesando la búsqueda a la que estamos abocados. La sensación real corresponde a un bienestar personal de cada cual, adaptado a la imagen mental previa que procura esa impresión única que consiste en descubrir, por fin, a la conciencia, un nuevo camino que revela un nuevo poder. Nadie —ni los alumnos más inhibidos o los menos demostrativos— queda insensible a este sentimiento irresistible de una «correspondencia» única y perfecta entre la imagen y la sensación que la realiza.

En esta búsqueda de la sensación el principal enemigo sigue siendo el conocimiento teórico e intelectual. Con demasiada frecuencia los alumnos me afirman «lo he pensado mucho», mientras que la verdad sólo puede surgir de «lo he sentido a menudo». Resulta chocante, sin embargo, constatar que aquellos que poseen de antemano una cierta conciencia corporal adquirida merced a la danza, a las artes marciales, a la equitación u otros deportes, están mejor preparados para afrontar este planteamiento.

Cuando se ha vivido con fruición una sensación primera gracias a la proyección de una buena imagen, el camino queda expedito para las sensaciones que la sucederán. Estas pueden interesar distintas partes del cuerpo y expresarse a través de los canales sensoriales más variados. De este modo, las sensaciones auditivas que predominan sobre las demás reclaman una sensibilidad basada en la imagen interior de la música tanto como en su escucha. La escucha no trata solamente de una función localizada en el oído, es también una disponibilidad de todo el cuerpo. Las sensaciones auditivas emergen de las finas percepciones vibratorias transmitidas, entre otras, por la resonancia ósea, sensibles igualmente a flor de piel; por medio de ellas el material sonoro se refina y se colorea. Las sensaciones sonoras benefician de un privilegio emanado de la naturaleza misma de la música: nos referimos a ellas constantemente, reajustando su conjunto en función de aquello que percibimos auditivamente. Cuando la sensación sonora es correcta hay «resonancia», vibración real del cuerpo, placer, en una palabra. La resonancia es un maestro, un verificador. Todas las demás sensaciones que intervienen en el juego están unidas a ella.

Entre las principales, la sensación de «sí mismo», quizá la más personal de dichas experiencias íntimas, nos permite experimentar el eje vertical, la movilidad en el espacio, el equilibrio de las fuerzas contrarias, la centración en el «hara», del cual describiremos más adelante su importancia.

Las sensaciones de «contacto» nacen de una conciencia aguda de nuestra pertenencia al suelo, de la calidad de presencia de nuestros dedos sobre el diapasón y sobre el violín, o bien sobre el arco. Veremos que, gracias a dichas sensaciones, podemos personalizar el vibrato, o dar mayor elocuencia a nuestra dicción.

Más tarde, intervienen en la acción otras sensaciones; son el fruto de una realización muy avanzada ya: gesto preciso, impresión de «tocar sobre sí mismo», sensación de «soltar la presa» y de «dejarse llevar», ligadas a una vigilancia extrema de la percepción y de la escucha, sensación de la emoción distanciada de un placer que nos empuja hacia los límites de nosotros mismos... Paradójicamente, a veces resulta difícil para el que deviene sensible a una o varias sensaciones instantáneas, vivir el momento presente. Con el deseo de prolongar a cualquier precio este maravilloso momento vivido, el alumno que acaba de descubrir un mundo inédito, suele tratar de aislar esta sensación, la separa del conjunto de la acción y sólo se fija en ella para no perderla. Igualmente difícil resulta el crear la disponibilidad que nos permita reencontrar la vía de una sensación cuyo rastro se nos esfumó y, hasta me ha ocurrido comprobar que ciertos alumnos, para lograrlo, me rogaban que regresáramos a la estancia donde vivieron dicha sensación por vez primera...

Frente a las dudas y tergiversaciones que pueden complicar los comienzos de este trabajo basado en la sensación y trastornar la confianza, el mejor antídoto está en tomar ejemplo de los niños, los cuales, empeñando en la acción todo su ser, no conocen ni retrocesos nostálgicos ni ansiedades de futuro. Es la inmersión en este «aquí y ahora» y la manera de vivir intensamente el minuto presente, lo que permite alcanzar el verdadero progreso. La realización consiste en una sucesión de instantes vividos con plenitud y no a base de multitud de razonamientos que emponzoñan la acción. Solamente el instante reúne en la sensación consciente, todas nuestras funciones: pensamiento, sentimiento, energía psíquica y motriz. Será la calidad de nuestra presencia en el instante la que permite establecer y conservar en nosotros, sin evadernos del momento presente, una mentalidad favorable a la sensación-instante.

Pero hay que conservar igualmente, «en la continuidad», la agudeza de nuestras percepciones, sin la cual no puede nacer ninguna nueva sensación. Nuestra atención se duerme con facilidad y ciertas diversiones, hartamente seduc-

toras, pueden hacernos perder un contacto real con nosotros mismos, Una vez alejada la seducción de la novedad, debemos ejercitar una capacidad de profundización, redescubrir el placer de un gesto o de una actividad ya vividos, pero que podrán vivirse cientos de veces más. Nuestro poder inmediato sobre el cuerpo es de corta duración, pero resulta irresistible si logramos perseverar en una dirección constante. Únicamente si permanecemos ajustados con fervor a la acción y con una carga suficiente de conciencia podremos conservar para el gesto más insignificante su sabor y su significado.

Quien logra «vivir» sensaciones debe saber reencontrarlas y reclamarlas en cualquier instante, conectarlas libremente a las imágenes mentales correspondientes. Con la simple evocación de una imagen mental sacada del «stock» organizado surgirá la sensación que le va unida, como si fuera un reflejo: hay que lograr crear unos circuitos donde cada imagen mental reclame una o varias sensaciones de manera inmediata. Además, las sensaciones se pueden combinar, perfilarse, formar síntesis más o menos complejas, dando paso a una sensación más global, interesando todo el cuerpo en todas sus facultades. Así, las sensaciones primeras serán a su vez afinadas, enriquecidas, en un proceso sin fin. Es en función del paisaje interior en constante movimiento y de la evolución de los objetivos de cada cual que se revalorizan las imágenes mentales y las sensaciones que permitirán en adelante unos progresos reales.

La sensación permite experimentar un bienestar que libera nuestras posibilidades de acción: conducir el arco a través de las más complejas figuras ya no será un problema cuando se hayan vivido plenamente esas sensaciones en las que el arco alarga el brazo, donde talón o punta no ofrecen mayores dificultades uno u otra, donde desaparece la crispación de los dedos y de la muñeca, donde la espalda y los hombros participan activamente en el juego... El fruto del trabajo basado en la sensación, es decir, el acto creador que supone la interpretación, ya no será especialmente distinto del período de preparación: escuchando nuestra sensibilidad interior reclamamos inconscientemente las asociaciones que constituían el fundamento de nuestro trabajo.

De este modo, el violinista puede superar la dicotomía música/mecánica en la que, ya lo hemos señalado, vive tan a menudo. A los mensajes de su sensibilidad auditiva, responde con el reflejo adecuado y mediante la sensación exacta. Siendo filtrado realmente por el cuerpo, vivido mediante sensaciones que hacen vibrar nuestra cuerda interior, el discurso del violinista resultará convincente: deviene imposible cuando la sensación es la base de cual-

quier «técnica», tocar en el vacío, es decir, *mecánicamente*. Pase lo que pase, siempre sentimos la necesidad de colocar mentalmente nuestro gesto, localizar nuestra atención sobre sensaciones dispersas. Primero aprehendemos la sensación correcta a partir de la imagen y de la idea mental creadas por nuestra sensibilidad musical y luego ejecutamos en la realidad exterior el mensaje que *ya* reside en nosotros. He aquí, por ejemplo, por qué la actitud de un violinista afinando resulta tan reveladora. Afinar no es un acto ajeno al juego: es un preámbulo gracias al cual, ciertas sensaciones deben de quedar establecidas.

Basando una a una nuestras intenciones musicales en la sensación que le es propia, tocando en base a una ósmosis continua del cuerpo y de la mente liberaremos la actividad creadora que está en todos nosotros, la cual, a partir de ahí, ya no podrá permanecer oculta tras la técnica mecanizada. Merced a este trabajo consciente que favorece el restablecimiento de nuestra unidad interior, el violín puede convertirse en el medio de expresión de todo nuestro ser.

Pero antes, probemos de utilizar la sensación vivida en la búsqueda del gesto preciso, que es el pilar de nuestra técnica instrumental.



La dialéctica del gesto

Enfocado bajo su aspecto dinámico, el arte de tocar el violín o cualquier otro instrumento puede identificarse con el arte del movimiento eficaz. El gesto del músico como el del bailarín, del mimo, como también el del pintor o del escultor, es la escritura que permite traducir el discurso musical. El gesto instrumental es, de alguna manera, la propia elocuencia del músico. El dibuja el lenguaje, crea un dinamismo, libera una energía. Por medio de su intervención, cuando está bien ajustado a su proyecto, la expresión toma forma, pero ésta queda como letra muerta cuando la traiciona algún movimiento inadecuado. Rara vez un gesto resulta fallido por culpa de su dificultad, sino más bien porque no habremos asimilado la sensación correspondiente, porque no estará adaptado a la realidad del instrumento. Nuestras torpezas, cuando se manifiestan a propósito de la afinación, de la sonoridad o de la flexibilidad, son debidas, casi siempre, a nuestro desconocimiento acerca del movimiento adecuado, a nuestra impaciencia o, más aún, a nuestro deficiente equilibrio corporal. Algunas veces, es suficiente pasar por alto un detalle anodino en apariencia para que el gesto requerido se nos escape, lo cual influye la calidad de la música. Un mínimo error puede provocar la caída del trapezista...

El gesto «logrado», que se impone como «evidente» hasta el punto de hacer olvidar lo que ha costado conseguirlo ejecutar con perfección debe de combinar, pues, tres caracteres. De entrada, debe de estar en perfecta conformidad con la fisiología del violinista, haciendo actuar los órganos adecuados: el aprendizaje del gesto consiste en liberar un funcionamiento natural y no

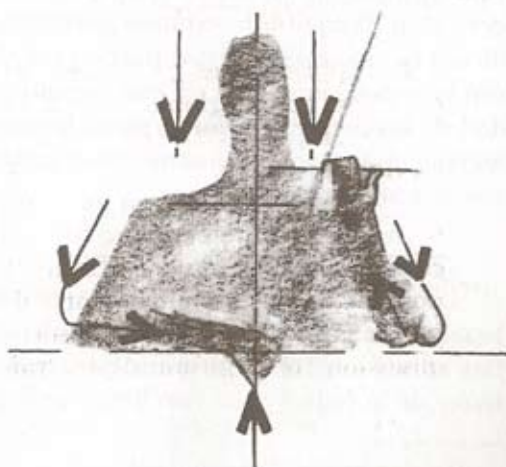
imponer desde fuera un movimiento o una actitud, por atrayente que resulte. Este tipo de investigación sólo puede basarse en un respeto total del cuerpo. Finalmente, el gesto debe tener siempre como objetivo una economía de medios, es decir, poner en juego la menor cantidad posible de elementos para obtener un resultado determinado. El gesto correcto debe de ser puntual, no puede conformarse con los automatismos y precipitaciones que enturbian la acción. Para cualquier propuesta musical existe un *gesto adecuado* que responde de manera armoniosa a todas estas exigencias. El que domina todos y cada uno de estos gestos, consciente del espacio en el cual se inscriben y de la estabilidad de los puntos de apoyo que les procuran la precisión anhelada, ése podrá tocar con facilidad, con naturalidad y no traicionará sus intenciones.

Así pues, el aprendizaje del movimiento funcional es importante para aquellos que desean eliminar definitivamente su inseguridad y dominar sus medios de acción. Ante un gesto hay dos planteamientos posibles: el primero, analítico, es una descomposición del movimiento, una concentración acerca de su propio mecanismo. El segundo, más espontáneo, es el resultado de nuestra relación con el objeto. Significa una rápida adaptación a la acción —que los niños practican maravillosamente— basada en una comprensión intuitiva del objetivo a conseguir. Esta representación inmediata es la que permite el virtuosismo, o sea, el encadenamiento rápido y fluido de los más variados movimientos allí donde el pensamiento no puede ya conservar el dominio de los acontecimientos. Sin embargo, a fin de reencontrar un gesto correcto, para adquirir una nueva «praxis», el músico adulto no puede ahorrarse el planteamiento analítico que descomponga el movimiento. Lo que hemos visto concerniendo la sensación interesa plenamente al gesto, el cual debe de ser analizado, visualizado y luego sentido y «vivido».

La realización propiamente dicha deja entonces de ser «pensamiento», para constituirse en la materialización de lo que ha sido *imaginado y anticipado*. Del mismo modo que un jugador de tenis se esfuerza en prever los golpes del adversario y procura colocarse en función de lo que va a suceder, el violinista necesita anticiparse a lo que viene mientras está tocando, tanto si está descifrando como si ejecuta un pasaje por enésima vez. Se trata de una verdadera «ciencia de la anticipación» que permite al intérprete liberarse de la conciencia de los movimientos, sin la cual nos haría pensar en la clásica imagen de un ciempiés ignorando cuál de ellos debe de hacer avanzar en primer lugar. Liberada de este modo la atención consciente, el violinista está en situación de responder a la pregunta «¿qué hacer?» en vez de preocuparse por «¿cómo lo haré?». El problema dejará de ser, por ejemplo «¿cómo haré fun-

cionar mi muñeca para conseguir el saltillo en los cambios de cuerda?» para dar paso al planteamiento «¿qué clase de rebotes traducirá mejor la alegría que emana de este pasaje?»

Una vez que cada gesto haya sido examinado con lucidez, se da paso a una acción global que integra cada pequeño movimiento justo y de la que se desprende una impresión de facilidad y de evidencia. Lo que es válido para el equilibrio lo es también para el movimiento: separado de un todo, el gesto no existe y la independencia de las diferentes partes de nuestro cuerpo se debe a su solidaridad. La evocación de un posible enlace entre los movimientos o las distintas partes del brazo, por ejemplo, suele hacer aparecer, entre los profesores la obsesión, muy legítima, de la «rigidez»: «Tu muñeca está rígida, relájala, no pienses en tu brazo, déjalo tranquilo», es el error tipo que nace del desconocimiento de la unidad del movimiento. (Con este propósito abro un paréntesis útil: la muñeca solamente está rígida cuando atenazamos el arco o cuando la mano no está en el eje del brazo. Es perfectamente flexible por sí misma. Basta saber utilizarla.) Suponiendo que, a consecuencia de esta reflexión, me veo obligada a analizar aisladamente gestos que interesan el lado derecho del cuerpo, concretizado por el arco, o el lado izquierdo, responsable de la colocación y de los desplazamientos de los dedos sobre el diapasón, no por ello hay que perder de vista que cada gesto pone en juego la totalidad del cuerpo, lo mismo en su aspecto estático que en el dinámico. No existe desplazamiento, por pequeño que sea, provocado por una sola articulación y que no interese la acción de los músculos más potentes



que la sostienen y le procuran una libertad de acción. Incluso el fenómeno de sincinesia nos demuestra que toda acción muscular concerniendo un lado del cuerpo tiene idénticas repercusiones sobre su homólogo del lado opuesto, lo que, obviamente, refuerza la idea de una *simetría fundamental* del cuerpo, la cual he desarrollado más arriba. La solidaridad de los movimientos se debe igualmente al origen común de la energía que alimenta a todos bajo diferentes formas.

En efecto, debemos tener conciencia de una realidad evidente a todas luces, a saber, que toda nuestra fuerza está concentrada en un punto, un foco irradiante: de nuestro centro de gravedad, situado a nivel de la tercera vértebra lumbar, región que los orientales denominan «hara», emana toda nuestra energía. La búsqueda de gestos corresponde a la de mejores corrientes de energía que parten de dicho lugar y susceptibles de suministrar a la punta de los dedos la sensibilidad y la fuerza que necesitan. Tendremos ocasión de volver a hablar de ello... (1).

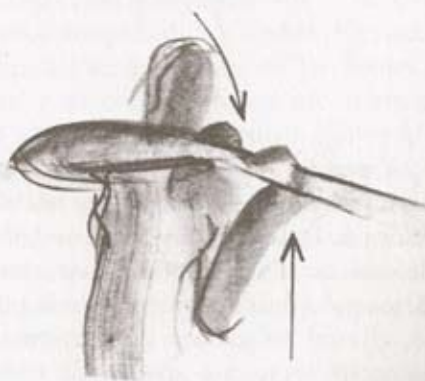
Pero el movimiento nunca es unilateral, dirigido únicamente hacia el exterior. Cualquier gesto realiza la combinación de dos fuerzas contrarias, de una *expansión* y de una *resistencia a la expansión*, asegurada por medio de dos grupos de músculos diferentes. El equilibrio general de nuestro cuerpo se basa en la asociación de estos dos dinamismos cuya combinación garantiza la perfecta armonía de los movimientos. A cada fuerza surgida de nuestro centro y dirigida hacia el exterior corresponde una fuerza opuesta que nos retrae a nosotros y evita la dispersión de la energía. Cuando se produce el equilibrio de las fuerzas centrípetas, o sea, cuando el movimiento en vez de perturbar el equilibrio estático se integra en un equilibrio dinámico, a partir de ahí es cuando los gestos pueden ser eficaces y auténticos. Los brazos, que son la expresión misma de este circuito de energía dirigido hacia la extremidad de los dedos, funcionan exactamente sobre este modelo de equilibrio de fuerzas opuestas, de dinamismos contrarios. Están en constante relación el uno con el otro.

La enseñanza del violín ha desdeñado demasiado tiempo la función del brazo en los gestos instrumentales. Y, sin embargo, eliminar el brazo significa cortar involuntariamente, pero seguramente, la transmisión de energía, hacer de la mano y del antebrazo un segmento «aislado», lo que ciertamen-

(1) Ver capítulo «Concentración».

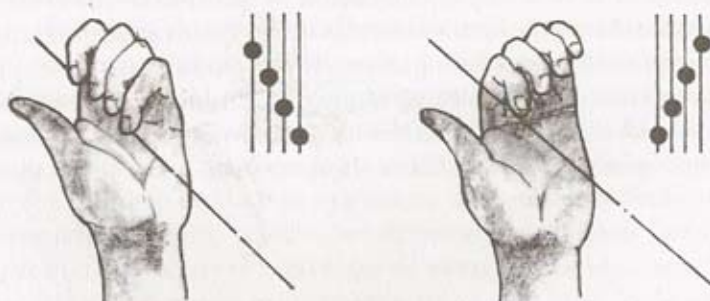
te, no son. En los movimientos necesarios al violín, a la viola o al violoncelo los brazos, que no siempre son los iniciadores del movimiento, actúan a guisa de correa de transmisión, enlazando las manos al cuerpo y aportándoles la energía necesaria. Tanto a izquierda como a derecha es el brazo entero el que debe intervenir en la acción, sostenido por una espalda firme que actúa como punto de apoyo, articulado elásticamente alrededor de un hombro bajo, de un codo que transmite la energía por su cara exterior y de una muñeca que lo prolonga hasta los dedos. Es indispensable que los músculos de sostenimiento —en particular los de la espalda— mantengan su función, liberando así las extremidades de cualquier sobrecarga, procurándoles la independencia y ligereza necesarias y confiriendo al brazo una flexibilidad hasta ahí desconocida. Los fisiólogos todavía no se han puesto de acuerdo en lo que concierne a las respectivas prioridades del brazo y de la mano en los movimientos que les interesan por igual. Sea como sea, que la impulsión la transmita el brazo a la mano o la mano al brazo, debemos de tener presente, en cualquier circunstancia, que es el brazo quien *lleva* siempre la mano a su meta mientras que ésta, por sí misma, *traza* todos los movimientos, desde el más amplio al más ceñido.

El lado izquierdo del cuerpo tiene, puesto que en él reposa el violín, una naturaleza de carácter estático. Sin embargo, no está falto de movimiento, al contrario: tanto si se trata de colocación de los dedos, como del vibrato, de desmangues o de movimientos laterales de los dedos sobre las cuatro cuerdas, el lado izquierdo nunca está pasivo. Al considerar los gestos que le conciernen es necesario, por supuesto, nunca insistiremos bastante, no perder de vista la necesidad de una buena colocación corporal general, ni de un sostenimiento apropiado del brazo. Esto último resulta pocas veces satisfactorio



en el lado izquierdo, se viene abajo a menudo por culpa de la nefasta costumbre de inclinarse hacia el violín metiendo el codo. Hay que procurar, pues, tonificar el lado izquierdo, enderezarlo para que *transmita* apropiadamente la fuerza proveniente de la espalda por medio de los brazos, hasta la punta de los dedos. Sin brazos, no existe ningún movimiento eficaz, porque no hay posibilidad de energía activa. Además, las posibilidades de expresión se multiplican cuando el brazo ejerce de abajo hacia arriba un «contrapeso» correcto y apropiado al peso del brazo derecho. Hemos hablado, asimismo, de la colocación de la mano que «sostiene» el violín. No insistiremos más en ello. Pero hay otras exigencias propias a los desplazamientos, movimientos y colocaciones que imponen a la mano el respetar ciertas reglas.

Antes de abordar los desplazamientos propiamente dichos de la mano a lo largo del mango, dejemos bien claro que ésta debe de conservar la misma forma en todas sus *colocaciones* en una posición fija, forma que ya hemos analizado a propósito de la colocación del violín. Si el emplazamiento de la mano es bueno, los dedos tendrán entera libertad de movimiento. Las falangetas nunca estarán rotas en ángulo recto y su flexibilidad favorecerá, en cambio, tanto a la expresión del vibrato como a la realización de los pequeños movimientos cromáticos.



Cuando los dedos mantienen una buena orientación sobre el mango, la mano ya no necesita moverse inútilmente: la mayoría de los intervalos se forman por la acción única de los dedos. Si algunos resultan demasiado difíciles de realizar debido a una separación excepcional, en ese caso habrá que abrir la mano al máximo, estirando la palma, que no los dedos, sobre todo el cuarto, el cual no ganará un solo centímetro mientras le consideremos aislado, como un segmento aparte. En cambio, si la mano se mantiene muy abierta

y si el cuarto dedo permanece bien integrado al conjunto de la musculatura externa del metacarpo, podrá beneficiarse de una fuerza y de un peso considerables. La colocación de los dedos sobre las diferentes cuerdas, lo mismo que ocurre en la formación de intervalos sobre una misma cuerda, no debe de provocar en ningún caso la modificación del equilibrio de la mano. De modo que, a fin de pasar de un acorde de cuatro sonidos en el cual el índice se encuentra en la cuerda sol, a otro acorde de cuatro sonidos también, que empiece por el cuarto dedo, es importante conservar bien abierta la palma de la mano y no agitar aisladamente los dedos, lo que conllevaría un desequilibrio completo de la mano y de todo el lado izquierdo: si el codo está excesivamente metido o salido, si la muñeca se arquea hacia atrás o se hunde hacia adentro, estaremos obligados a efectuar compensaciones que comprometerán la soltura y la afinación y repercutirán incluso en el equilibrio general. Lo que es válido para un acorde de cuatro sonidos resulta evidente para todas las dobles cuerdas, terceras, cuartas, sextas, octavas. Únicamente las quintas requieren, para su afinación, un leve desplazamiento del codo hacia la izquierda, con el fin de que el dedo adhiera correctamente al diapásón y no corra el peligro, sobre todo si es delgado, de resbalar entre las cuerdas. La estabilidad del lado izquierdo debe, sin embargo, ser constante.

La correcta angulación de la mano en relación con el mango es lo que permite —incluso tratándose de manos pequeñas— efectuar casi todas las combinaciones de la mano izquierda. Para que la mano esté lo bastante alejada del mango, sin perder por ello el contacto de la base del índice, es necesario, antes que nada, que el pulgar garantice, sin contracción alguna, la función de soporte que le corresponde: en defecto de lo cual, la mano se hunde, se aplasta sobre el mango, impidiendo cualquier movimiento preciso de los dedos y, por ende, cualquier movimiento eficaz de aquélla. Hemos hablado ya del pulgar, dejando establecido que su participación en el mantenimiento no debe de entrar jamás en contradicción con su función en los desmangues, como tampoco en los movimientos simples de los dedos. Ejerciendo una función de *contrapresión* vertical equilibrando el peso de los dedos el pulgar, lejos de presionar sobre el mango y de convertirse en un elemento de inercia, facilita, en cambio, la libertad y ligereza de los dedos: representa, no lo olvidemos, la segunda fuerza de equilibrio. Bien colocado, constantemente en extensión, conforma, con la base del índice y la punta de los dedos un anillo perfectamente estable, que evoluciona a través del mango. Si el violinista cultivase la sensación de *tocar con su pulgar*, como si pudiera sentirlo a través del mango, el pulgar actuaría del mismo modo en cualquier región del mango y la mano no se deformaría jamás.



Pero el otro factor esencial para una correcta angulación de la mano con relación al mango, cuya importancia ya hemos señalado, es la posición del índice. En efecto, si el pulgar sostiene la mano y le permite mantenerse alta sobre el mango, el índice, por su parte, es quien decide su altura. Líder indiscutible de los demás dedos —es el único que posee una doble musculatura— cumple la función de «columna vertebral» de la mano. Si su primera falange está correctamente extendida en el eje del antebrazo, tendrá la posibilidad de colocarse fácilmente sobre las cuatro cuerdas y convertirse en el cursor de la mano izquierda, su punto de apoyo esencial: es él, el que garantiza la estabilidad de la forma de la mano, cuando no interviene directamente en la acción. Y su firmeza, necesaria para la colocación de la mano, lo es también para el mecanismo de los dedos.



Efectivamente, el movimiento de los dedos no consiste, a pesar de lo que se cree, en golpear puntualmente la cuerda como si de pequeños martillos insensibles se tratara. Al contrario, los dedos caen sobre la cuerda por el úni-

co efecto de su peso, puesto que se elevan todos a una cierta altura gracias al índice, que es su punto de referencia. Además, la energía de los dedos no es local, proviene de todo el cuerpo. A falta de puntos de apoyo, los dedos se mueven con un desorden y falta de sincronización tales, que la afinación y la nitidez de sus movimientos resultan arriesgados. Como ya indiqué a propósito del gesto en general, solidaridad e independencia no son contradictorios. Los dedos tienen posibilidad de independencia porque pertenecen a un todo, ya que están unidos al metacarpo y guiados por el índice. «La independencia de los dedos», de la que tanto se habla, es un engaño cuando la mano no está bien colocada, cuando el índice se hunde y si los cuatro dedos no conforman una «unión sagrada» en oposición al pulgar.

No existe dogma ninguno ni solución estereotipada en cuanto al mecanismo de percusión de los dedos. Pero, aparte del tiempo latente que engendra una elevación exagerada, la violencia de la percusión suele provocar una especie de rebote que absorbe parte de la energía de lanzamiento. De hecho, el mecanismo digital ha de poder adaptarse a la intención musical: en ciertos momentos la pulsación deberá ser «etérea» y penetrante, los dedos treparán cerca del diapasón; en otros, seguirán más bien la línea melódica y formarán, antes de posarse, unos «puentes» que respetarán el sentimiento producido por el intervalo. Algunas veces permanecerán colocados a fin de conservar ciertas notas pivotes; otras, deberán tener la agilidad necesaria para ejecutar los trinos y rosarios de notas deseados. Es cierto, empero, que en los pasajes rápidos, la idea de golpear la cuerda con fuerza no es correcta: al revés, la acción resulta tardía y el dedo tetanizado... En lugar de ello, hay que recurrir a los extensores y no a los flectores, y pensar en levantar los dedos para que caigan bajo la acción de su propio peso, en vez de pretender hundirlos en el diapasón. En cualquier caso, será útil determinar que los dedos deben de estar colocados *antes* de tocar, con el fin de obtener perfectamente la sincronización en la acción. Dicha sincronización, contrariamente a lo que muchos creen, no significa simultaneidad absoluta, sino un ordenamiento correcto en el tiempo. En lo concerniente a tocar instrumentos de cuerda, hay que hacer descender una carga musical total hasta la punta de los dedos que se posan sobre la cuerda antes de ser recogidos y enunciados por el arco. Incluso en un grado de alto virtuosismo, un detector electrónico probaría, sin lugar a dudas, que la perfección reside en el hecho que el pensamiento desciende hasta los dedos de la mano izquierda antes de que los ejecute el lado derecho. Solamente cuando existe un desplazamiento en la izquierda, por falta de previsión, se produce la no sincronización y, por ende, el fallo de memoria como frecuente consecuencia.

Una vez que los movimientos ejecutados en una posición fija son asimilados por el violinista, éste puede examinar positivamente los desplazamientos de la mano a lo largo del mango, esos célebres desmangues que preocupan a tantos músicos. Se podría creer que la aprensión que les tienen tantos intérpretes bastaría para crear la dificultad. De hecho, ésta no existe por sí misma, sino que es el resultado directo del desequilibrio postural, el cual tiene sobre el propio funcionamiento del desmangue repercusiones harto molestas. En el momento que se restablece y respeta el equilibrio, cualquier cambio de posición puede resultar cómodo inmediatamente, sin «problemas», a condición de que su mecanismo esté bien asimilado.

Conviene tener presente, primero, que si los violines tienen todos, centímetro más o menos, las mismas dimensiones, las manos y los brazos de los músicos, en cambio, varían de forma a veces espectacular. De modo que, no existe un gesto standard aplicable a todo el mundo. Cuántas veces habré visto violinistas dotados de manos enormes tomar un impulso desmesurado para efectuar un pequeño cambio de posición para el cual habría bastado un simple desplazamiento del dedo. Dicho violinista tendrá que replegar el antebrazo solamente y pivotear ligeramente la mano izquierda para llegar al extremo agudo del violín, mientras que otro deberá suplir la pequeñez de su mano y, de algún modo, agrandarla, a fin de obtener idéntico resultado. Sin embargo, todas las morfologías tienen sus ventajas e inconvenientes, exceptuando algunos casos especialmente ingratos: lo que cuenta es la disponibilidad del cuerpo y de la mente, como también la perseverancia en el trabajo, factor común a todos... Antes de emprender cualquier ejercicio práctico de cambios de posición es necesario comprobar, sobre todo y activamente, la tonicidad general que lo condiciona integralmente. Cualquiera que fuera la amplitud del desmangue, el punto de apoyo de la espalda, ha de permanecer sólido y los hombros, como también el cuerpo, han de evitar adelantarse; de no ser así, la precisión del gesto y la unidad del brazo se verían seriamente comprometidos.

El éxito de un desmangue reside esencialmente en dos factores, que son el brazo y el pulgar. Efectivamente, hay que utilizar todo el brazo, desde la espalda hasta la mano, pasando por el codo. La presencia activa y constante del brazo, transmisor de la fuerza, es la que proporciona al cambio su redondez y su flexibilidad, pero también la fuerza necesaria. El codo que cae sin contrapartida, o un brazo con ausencia de representación corporal, son factores ambos, que impiden la realización armoniosa de un desmangue, aunque se dediquen muchas horas a preparar los cambios de posición. Para que el conjunto del brazo resulte verdaderamente activo, además del sostenimiento de la espalda, hay que reforzar la acción de los antagonistas, o sea, el trí-

ceps, cuando el brazo se desplaza hacia los agudos; el bíceps, cuando va hacia los graves. De tal modo el codo se desplazará poquísimo y el brazo estará permanentemente activo.

El otro elemento esencial para lograr un buen desmangue es el uso correcto del pulgar. La crispación del pulgar, más aún que los bloqueos del brazo, origina dificultades en los cambios, muy corrientes en violinistas o violoncelistas. El violoncelista, al no tener que sostener el instrumento con la ayuda del pulgar, sufre en menor grado el problema en dicho dedo, problema que entorpece los cambios y provoca saltos bruscos. El pulgar colocado e integrado, realizando plenamente su función tal y como hemos descrito anteriormente, condiciona todo el equilibrio del lado izquierdo como también la calidad del vibrato. Además, facilita la elección de buenos digitados y permite audacias que sirven a la música. Cuando el pulgar constituye un eje de rotación firme y estable, se puede estirar la mano, de un lado a otro, sin dificultad, o colocarla sobre dos posiciones a la vez: paradójicamente, el pulgar no se limita a facilitar los desmangues; en algunos casos incluso permite suprimirlos.

Me resulta difícil hablar de los desplazamientos de la mano sobre el mango sin abordar un punto cuya existencia entraña, de hecho, un especial estado de ánimo. En efecto, solemos hablar de las partes «baja» y «alta» del diapasón, como si la baja fuese una región segura desde la cual nos lanzaríamos a inquietantes incursiones hacia las cimas del instrumento, pensando sin cesar en «regresar al suelo firme...». Si considerásemos el diapasón como si fuera un teclado, dejaríamos de pensar en lo alto y en lo bajo, imaginaríamos una superficie horizontal; y, si a pesar de todo, nos empeñásemos en establecer una diferencia, sería necesario, para recuperar el equilibrio, crear en nosotros la impresión de bajar cuando alcanzamos las posiciones altas y viceversa, tal y como deben de sentirlo los violoncelistas. Quizá así muchos violinistas podrían eliminar las inevitables sacudidas cuando se dejan «caer» en primera posición, como congratulándose de encontrar a un viejo conocido. Transformando la engañosa sensación de lo alto y lo bajo del diapasón, los movimientos en uno u otro sentido se convertirían en *circulares y continuos*, ejecutados por un brazo sólido, siempre equilibrado en la acción consciente de los antagonistas, animado por un impulso capaz de superar, casi, los límites del instrumento. Sobre todo, cuando hay que realizar varios desmangues sucesivos en un corto espacio de tiempo, el brazo podría permanecer en el centro del movimiento, sin tener la impresión de abandonar el mango efectuando un movimiento inútil de vaivén, ni la sensación de alejarse cons-

tantemente de la posición más baja para lanzarse a lo alto del mango. En todos los instrumentos de arco y sobre todo en el violoncelo, donde las distancias son mayores, resulta utilísimo ahorrar la mayor energía posible por medio de los antagonistas, considerando con este fin una posición mediana como centro físico del desmangue para acortar los trayectos entre el grave y el agudo.

El estado de ánimo habitual consistente en considerar el desmangue hacia los agudos como la dificultad a resolver —puesto que nos alejamos de la posición natural— hace olvidar muy a menudo a los instrumentistas que, a un movimiento de «ida» le sucede generalmente un movimiento de «retorno». Si prescindimos de imaginar en este sentido el recorrido de los cambios hacia el grave, la mano se aferrará a los agudos, el pulgar se deforma, no permanece en extensión y no puede retornar a su debido tiempo a su lugar bajo el mango. Mientras que la relación índice-pulgar es la misma en las cinco primeras posiciones (una vez más, la dimensión de la mano es un elemento sujeto a variación), la supinación del antebrazo se acentúa levemente en consecuencia, con el fin de permitir al pulgar orientarse a lo largo del aro sin perder por ello el contacto con el mango. El pulgar ejerce entonces una ligera presión que refuerza el contacto íntimo del violín con el cuerpo, engendrando así una fuerza de oposición que procura mucha precisión y facilidad para todos los desplazamientos en la región aguda del violín.

Lo mismo que cualquier colocación del cuerpo o de las manos, como también de los movimientos del arco que vamos a examinar, los desplazamientos de la mano y del brazo izquierdo no serán sino gestos exteriores aleatorios, evidentemente, mientras no correspondan a sensaciones concretas: *el gesto debe vivirse desde el interior* a fin de poder ser previsto y de poder convertirse en un reflejo infalible. También es importante subrayar que un desmangue (o la extensión de un dedo) nunca se realizarán correctamente con seguridad si no se realizan *antes* de la acción, si no se oyen *antes* de tocarlos, suprimiendo así la duda y la ansiedad del violinista. Un éxito casual no es un éxito y los movimientos de la mano izquierda son demasiado determinantes en la economía general de la acción como para abandonarlos a su suerte.

* * *

Si el lado izquierdo representa el aspecto «integrado» del trabajo instrumental, el lugar en el cual las notas, esperando ser requeridas por el arco, entran en acción de manera relativamente automatizada, el arco, en cambio, será siempre la expresión inmediata de una decisión consciente. Es el reflejo

instantáneo de nuestro estado interior, del mismo modo que el pincel expresa las visiones pictóricas que moran en el pintor. Nuestro lado derecho, sede de nuestra elocuencia, es más vulnerable, pues, a las emociones que podemos sentir. Si estamos muy cansados, el arco será probablemente el primero en sufrir dicha situación bajo forma, por ejemplo, de esas tristemente célebres fluctuaciones, mientras que la mano izquierda permanecerá sólida y segura.

Una vez abordado el mantenimiento del arco, me gustaría hablar ahora de su «conducción», palabra que empleo intencionadamente en lugar de la habitual «técnica», a través de la cual quiero significar que dicha conducción es la misma que la de la música traducida por medio del arco. Tradicionalmente, la enseñanza del violín enfoca mucho más el lado izquierdo que la conducción del arco, motivada seguramente por un orden de prioridades que conducen la atención del profesor a la mano izquierda en primer lugar, la que da forma a las notas. Es lamentable no dedicarse, acto seguido, a examinar las bases, los principios fundamentales del manejo del arco, lo específico en los instrumentos de cuerda. Cuántos violinistas se afanan encarnizadamente, a veces toda su vida, en dominar golpes de arco complicados sin conocer tan siquiera las bases de los gestos que conciernen al lado derecho... Los grandes intérpretes conocen bien la necesidad de que el arco sea cada vez más sutil, mejorando sus gestos continuamente, con el fin de traducir sus intenciones musicales cada vez con mayor exactitud. El conocimiento y el dominio en la conducción del arco procuran al músico una seguridad interior que le ponen a salvo de dudas y temores, le permiten correr riesgos, «atreverse» con la música, sin reservas. Yo concedo, pues, una gran importancia a la consideración de los gestos del brazo derecho, al despertar de funciones a menudo aletargadas, reveladoras de una gran riqueza y de una eficacia muchas veces insospechadas.

La conducción del arco reposa, ante todo, en un movimiento siempre idéntico, al que hay que volver constantemente: la conducción lineal, es decir, ese gesto que realizan los principiantes sobre las cuerdas al aire, llevando el arco en un sencillo vaivén, con el fin de producir un sonido igual y puro. Realmente, pocos violinistas «conducen» de verdad el arco de la punta al talón, sin desviarlo o sin acortar involuntariamente su trayectoria, impidiendo la continuidad de su discurso. Esta operación, que parece rudimentaria, el tirar hacia la punta y regresar al talón, en un gesto que se realiza sobre un surco único imaginario, esta acción, debe ser en realidad, profundamente asimilada en la sensación. Es *la base de todos los golpes de arco*, cualquiera que sea la velocidad o los matices requeridos y, cuántos alumnos se

asombran de poder resolver problemas acrobáticos al reconsiderar de nuevo este simple movimiento. Y, sin embargo, ahí está la cuestión, se trata de volver incesantemente a dicho primer gesto instrumental y de asegurarnos nuestro dominio sobre él. En cualquier golpe de arco que ejecutemos, no debemos olvidar que, a cada nota emitida le corresponde una porción de arco, movido en uno u otro sentido, sobre una longitud mayor o menor pero, siempre, según los principios de la conducción lineal.

Para asimilar este gesto en profundidad, suelo aconsejar a mis alumnos que imiten el gesto que efectuarían planchando ropa en el mismo lugar donde se realiza la trayectoria del arco. Esta imagen, que algunos juzgarán como demasiado prosaica, nos muestra con mucha claridad, el cometido del brazo comprometido totalmente en la acción, incluso cuando parece que solamente el antebrazo está implicado. Con el fin de asegurarnos que no arrastramos movimientos derivados o nocivos a dicha conducción lineal, es aconsejable a veces impedir cualquier actividad de muñeca o digital, limitándoles a seguir dócilmente las impulsiones provenientes del brazo. Una vez que la conducción lineal nos parece sólidamente integrada, podemos pasar a realizar dicho gesto únicamente con el índice, o combinando con el auricular, el anular o el pulgar, a efectos de mantenimiento del arco... Si el brazo está equilibrado, si la palma permanece abierta, como hemos comprobado a propósito de la posición de la mano derecha, en ese momento cualquier fantasía es válida, sin que resulten alteradas ni la solidaridad ni la trayectoria del arco.

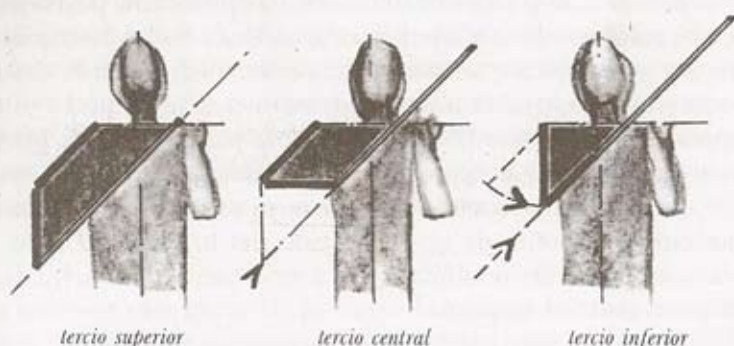
La descomposición en tres segmentos de la trayectoria del arco nos permite comprender con mayor claridad las posiciones y gestos inmanentes al movimiento lineal del arco. Este recorte en tercios puede parecer hartamente arbitrario: no es obligado ni necesario. (La descomposición en dos mitades es más adaptable a los violoncelistas, cuyo arco es más corto.) Subrayemos, además, que la longitud de un tercio no es de un rigor absoluto; depende, está claro, de la morfología del violinista: es, sobre todo, la sensación quien debe de guiar este reparto, más aún, que la percepción visual. Pero, en cualquier caso, es utilísimo aprender a detallar los gestos y las colocaciones que corresponden a los diversos puntos del trayecto del arco. De tal manera se obtiene no solamente seguridad en este gesto básico, sino asimismo una soltura insospechada y se economiza mucha fatiga. Esta geometría es una especie de modelo ideal destinado a ayudar a los músicos que se interesan por la conducción del arco.

Cuando posamos el arco en la punta, sobre una cuerda cualquiera, res-

petando por supuesto la regla de oro de nuestra arquitectura postural, constatamos que el complejo «brazo/antebrazo/arco/línea de los hombros» conforma una figura geométrica que identificamos fácilmente con la de un trapecio. El brazo y el arco, que forman respectivamente la pequeña y la gran base del trapecio, deben de quedar rigurosamente paralelos. Si la figura que observamos en dicha posición no se parece ni remotamente a un trapecio, está claro que nuestra posición será defectuosa: ya se trate del mantenimiento o de la posición del violín, de la orientación del brazo o del arco, algún elemento será susceptible de modificación. La referencia geométrica es, pues, *significativa* e interesante al respecto.

El movimiento necesario para tocar y para crear el vaivén del arco en dicho tercio superior concierne exclusivamente el abrir y cerrar del antebrazo el cual, sostenido siempre por todo el brazo, debe igualmente encontrar la resistencia de éste: estas dos características del brazo, sostenimiento y resistencia al movimiento, constituyen una regla general, válida incluso, cuando el antebrazo solo, efectúa el movimiento. La ida y vuelta del arco en dicha parte superior debe de efectuarse procurando respetar perfectamente *el paralelismo del puente y del arco* hasta la extrema punta de éste, pero pensando también en aumentar tanto como sea posible la sensación del peso del brazo hasta la mano. Efectivamente, cuando nos hallamos en la punta del arco, debemos transmitir nuestra energía a través del brazo estirado, prolongado por todo el arco, mientras que, en el talón, el punto de apoyo del brazo sobre el arco y el punto de contacto de las crines con la cuerda coinciden casi exactamente. Si queremos evitar la pérdida de sonoridad al llegar a la punta, debemos de conservar una particular tonicidad, aún permaneciendo relajados.

Regresando hacia el centro de arco, hasta el final del segundo tercio, el trapecio se transforma progresivamente en un paralelogramo cuyas bases permanecen, como el nombre indica, rigurosamente paralelas: en efecto, el arco, que constituía la gran base de nuestro trapecio se acorta, conservando empero la misma dirección, mientras que el brazo, que era la base pequeña, no se ha movido. Si invertimos las funciones entre arco y violinista, podemos decir que es la traslación del arco la que ha arrastrado consigo el antebrazo del violinista pero *únicamente el antebrazo*, merced a su pronación. El brazo sigue resistiéndose con fuerza a la acción del antebrazo por medio del codo, el cual sigue orientado hacia el exterior y contribuye a mantener el paralelismo del arco, muy amenazado al final del segundo tercio.



Empujando aún más el arco hasta llegar al talón, en el lugar donde la mano se coloca a la altura, prácticamente, de la clavícula izquierda, terminamos con la formación de una tercera figura geométrica, el triángulo. También ahí, si la realidad está lejos de dibujar dicha forma, comprobaremos con claridad que hay que cambiar algún elemento de nuestra posición. Lo mismo que en nuestra imagen de planchado, es *únicamente a la acción del brazo*, a la que incumbe la misión de cerrar y reabrir el circuito. O sea que, el brazo, que en los dos tercios superiores no intervenía sino como sostén de la acción del antebrazo, se convierte ahora en un elemento motor, responsable directo del trazado en el tercio inferior. Su rol consiste, tanto en acabar el gesto del arco hacia arriba, como en el de hacerlo partir de nuevo hacia abajo. Función capital, puesto que interesa todos los puntos de partida desde el talón, todos los ataques, lo mismo que los célebres retornos o encadenamientos de golpes de arco, siempre tan comprometidos. Insisto en el hecho que es misión del brazo conducir el arco en dicha región, no de la muñeca. Y, sin embargo, muy a menudo, dicho movimiento, que debería ser lineal, un sencillo ir y venir del arco, se complica por contorsiones de la muñeca las cuales, lejos de facilitar los movimientos, los dificultan considerablemente. El movimiento del brazo en este último tercio del arco es, pues, fundamental. Ha de efectuarse ante todo en un mismo plano, delimitado por la dirección del arco y de la cuerda sobre la que aquél está posado, sin que el codo suba ni baje. La articulación del hombro funciona entonces lateralmente, pero en ningún caso ha de subir ni adelantarse.

La dirección del trazado, que recaía principalmente en la mano en los dos tercios superiores del arco, pasa a depender del codo, en el tercio inferior. Es el codo el que garantiza el relevo esencial en la conducción hasta el talón. Su participación alivia y relaja la mano considerablemente, la cual está entonces «bien llevada» y no corre peligro de aislarse. La ligereza de la

mano en el talón es aún más satisfactoria si acentuamos la acción de contrapeso del brazo, dejándole recaer hasta el fondo de la espalda. Si la estabilidad del brazo queda de tal modo asegurada por el equilibrio del peso y del contrapeso, será posible entonces aligerar al máximo la presión de los dedos sobre el arco en el talón. Los parásitos o la sobrecarga de sonoridad, las dificultades de la ejecución de un pianísimo sin temblores, todas las deficiencias en el talón, en suma, derivados de un mal equilibrio del arco, serán en adelante cosas imposibles.

La distinción entre tres partes del arco, tres movimientos y tres figuras geométricas, debe llevarnos a percibir la unidad de la conducción lineal del arco, que se efectúa siempre en el mismo plano, llevado por el brazo. Tengamos presente que no cambia nada en la forma de la mano a lo largo de dicha trayectoria, sino que el peso del brazo entre la punta y el talón se desplaza levemente desde el índice hacia el meñique, el cual equilibra el arco en su tercio inferior. Todos los golpes de arco están basados en esta misma estructura y los realizamos con pequeñísimas modificaciones en su detalle...

Para comprender mejor la acción del brazo, puede resultar muy interesante tocar por encima de las cuerdas, sin rozar las crines, sino imitando el gesto correcto. En efecto, el apoyo de las crines sobre la cuerda, al provocar el abandono del sostenimiento del brazo, es la causa del debilitamiento en la conducción y de las dificultades que encontramos en los movimientos del arco. Es importante no confundir el peso del brazo, indispensable y resultante de su relajación, con el apoyo sobre las cuerdas, consecuencia del abandono de la tonicidad postural. El mencionado ejercicio de «mimo» por encima de las cuerdas contribuye a tomar conciencia del peso del brazo proveniente de la espalda, sin confundirlo con la debilidad muy típica del brazo en cuanto se posa el arco. Hay que dejar «recorrer» las crines sobre la cuerda, acelerarlas o frenarlas, pero no someter, en ningún caso, el arco al apoyo único de la mano que no esté sostenida por el brazo. Esto es válido para todos los pequeños golpes de arco que parecen ejecutados únicamente por la muñeca y los dedos. De hecho, muñeca y dedos tienen un cometido pasivo la mayoría de las veces: no hacen sino *responder al requerimiento de un movimiento proveniente de más lejos*. Los ejercicios consistentes en practicar aisladamente las articulaciones de los dedos resultan pues, imposibles, incluso perjudiciales, ya que, so pretexto de liberar unas articulaciones que no están, ni mucho menos, anquilosadas —¿por qué tendrían que estarlo?— se otorga a los dedos una iniciativa que no tienen. En cuanto a la muñeca, ciertos golpes de arco la obligan a funcionar «sola». Pero solemos olvidar que, incluso cuando toma la iniciativa del gesto, la muñeca debe de permanecer unida al brazo, cuyo

peso le resulta a veces muy útil. Así que, el pequeño destacado sólo necesita, aparentemente, a la muñeca puesto que, debido a su pequeña dimensión, el espacio recorrido por el arco no supera la amplitud del movimiento lateral de aquélla. También el saltillo es un golpe de arco considerado como «de muñeca». Pero, de hecho, la presencia y el peso del brazo son justa correspondencia de la ligereza y de la elasticidad de la mano, factores que posibilitan que el arco salte. Si no se realiza la oposición de estas dos fuerzas, si se debilita el peso del brazo o, mejor dicho, si el saltillo se convierte en un movimiento voluntario, únicamente de muñeca, podremos estar seguros que el rebote se amortiguará en lugar de tonificarse.

A veces es necesario aligerar el brazo (es el caso, por ejemplo, del gran martelé, en el que el sonido es más percutido si alojamos el brazo después del ataque), hacerlo resistente al movimiento (como en el *spiccato*, donde el brazo, que no participa del gesto, resiste incluso a la acción del antebrazo), pero el brazo no queda inerte jamás, ni tan sólo en los casos en que la precisión del golpe de arco le impide tomar la iniciativa. Paradójicamente, el brazo también tiene su importancia cuando el golpe de arco se ejecuta sin arco, o sea, en los *pizzicati*. Si se realizara de verdad el *pizzicato* con todo el brazo —excepto en los casos de pequeños *pizzicati* rápidos— como si el brazo fuera un gran dedo surgido de la espalda para convertirse en un dedo pequeño al tomar contacto con la cuerda, quizá empezaríamos entonces a oír auténticos *pizzicati* sonoros en vez de tener que aguzar el oído...

También hay que dedicar particular atención a la misión del brazo en los *cambios de arco*. Del mismo modo que un desmangue debería resultar idéntico según se dirige hacia el agudo o hacia el grave, también el golpe de arco debería ser semejante arco arriba como arco abajo. Los «retornos de arco» resultan delicados porque el movimiento no es igual en ambos sentidos. Arco arriba, se levanta frecuentemente el arco y se aligera tanto que abandona el plano de la cuerda: llegando al talón dicho levantamiento se acentúa y provoca asimismo el alzamiento del hombro, desplazando la respiración hacia la parte más alta del pecho. Desde ahí, el comienzo «arco abajo» no podrá ser más que un reajuste más o menos conseguido, destinado a reequilibrar el brazo y el arco. Con el fin de evitar las fluctuaciones de sonoridad en los puntos extremos, sobre todo en el gran destacado donde la velocidad es considerable, conviene, en cambio, no abandonar el peso del brazo. El *legato* es un golpe de arco en el que, por esencia, los cambios de dirección no deben de percibirse, sino pasar por una simple *ligazón helicoidal*. Si se quiere asegurar dicha continuidad, la tonificación del brazo debe de ser constante, per-

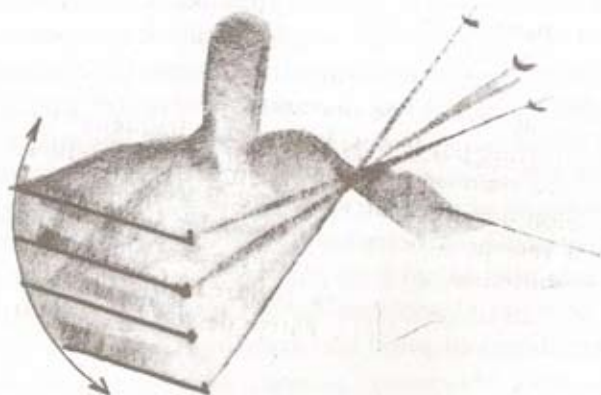
mitiendo que la mano dibuje ligerísimas elipses que redondeen las extremidades y permitan a las uniones la elasticidad necesaria, suprimiendo las rudezas y brusquedades en los cambios de arco.

Pero no debemos olvidar jamás la importancia de la conducción lineal del arco. Cuando tengamos que realizar gestos precisos, emplazamientos y formas que hay que conservar, podemos entrenarnos *sobre nosotros mismos*. Del mismo modo que la imitación de los movimientos del arco por encima de la cuerda ayuda a tomar conciencia del peso del brazo, la acción sobre nuestro hombro, sin violín, permite considerar los movimientos del arco con mayor pureza. Los gestos efectuados sobre el hombro o, más exactamente, sobre una línea recta imaginaria que va desde la clavícula izquierda hasta la rodilla derecha, son totalmente idénticos a los que debemos realizar sobre el violín; si están perfectamente integrados y asimilados, será posible tocar con los ojos cerrados en cualquier lugar del arco, cualesquiera que sean la velocidad y el nivel de sonido requeridos. Resulta provechoso para los violinistas cultivar a menudo la sensación de tocar sobre su propio cuerpo, descubrir la intensidad de este *círculo cerrado* constituido por la espalda, el brazo y el arco. La corriente de energía atraviesa entonces sin dificultad las diferentes articulaciones según una línea de movimiento sólida e ininterrumpida que vuelve a nosotros para «rizar el rizo». Cuando la conducción lineal del arco se interioriza hasta tal extremo, todo el mundo puede captar su propia subjetividad y conocer la calidad altamente creativa de su energía en movimiento.

También, sin el intermediario del violín podemos tomar conciencia del movimiento vertical con el que se ejecutan los cambios de cuerdas. Efectivamente, el trazo lineal del que he hablado profusamente, se realiza sobre cuatro niveles diferentes —o quizá más, si contamos las tres posibilidades suplementarias de las dobles cuerdas. Cada gesto lineal del arco puede tener lugar en uno de los siete planos posibles. Es importante no exagerar la inclinación del arco cuando se encuentre en las cuerdas exteriores y no está limitado por otra cuerda. Ahí también resulta útil «imaginar» la presencia de una cuerda «do» más allá de sol y de una cuerda «si» más arriba del mi, con el fin de fijar los topes al arco que oscila fácilmente en el vacío, destruyendo con ello el equilibrio corporal e instrumental.

Antes que nada, es preciso que los movimientos verticales del arco no perturben de ningún modo la conducción lineal cuya importancia he señalado. El cambio de cuerdas concierne todo el brazo, lo mismo que el arco, los cuales tienen que moverse juntos. Cambiar de cuerda es hacer bascular cada una de las tres figuras mencionadas, de un plano a otro, quedando claro que la línea de los hombros no se mueve en absoluto y forma la intersección de

los distintos planos. Por supuesto, el ángulo que hay que recorrer para pasar de una a otra cuerda será siempre el mismo, estemos en el talón o en la punta: es la longitud del ángulo de círculo recorrido por la mano el que se modifica, importante cuando el cambio de cuerdas tiene lugar en la punta, casi nula en el talón. Mientras se efectúa el cambio de cuerdas, el cuerpo se mantiene tranquilo, el hombro no se levanta y, por descontado, el violín no modifica su inclinación para facilitar su encuentro con el arco. Si cambiamos la inclinación, también falseamos la precisión de los movimientos. Son principios formales para mantener la estabilidad postural en todos los casos de figuras. El gesto que nos permite alcanzar los distintos niveles parte de la articulación del hombro, de atrás hacia adelante. Suelo sugerir a mis alumnos la imagen del jugador de petanca lanzando la bola ante sí, para mostrarles que la articulación del hombro no debe de funcionar lateralmente. La independencia de la articulación humeral condiciona la flexibilidad de todas las demás articulaciones por lo que, muy a menudo, la utilización defectuosa del hombro —mucho más que la de la muñeca— es la causa de las dificultades que encuentran los violinistas en cambiar de cuerdas. El codo es el encargado de transmitir las órdenes a la articulación humeral, puesto que, por estar situado en la unión del brazo y el antebrazo, es quien mejor gobierna el brazo entero. Es él principalmente el que debe de provocar, en los cambios de cuerdas hacia el grave, el cierre del antebrazo, con el fin de que el arco siga paralelo al puente y no se desvíe hacia adelante.



Cuando se suceden varios cambios de cuerda a la velocidad requerida, conviene saber *anticipar*, es decir, preparar el gesto mucho antes para que el paso de una a otra cuerda se haga sin brusquedades. A veces incluso, la anticipación es tal, que el brazo no queda nunca en el plano de la cuerda que

debiera de corresponderle y se encuentra ya en la cuerda siguiente. En el caso de arcos destacados sobre varias cuerdas, es el antebrazo el que asume la función esencial, puesto que la velocidad anula la utilización del hombro en los desplazamientos pequeños. De hecho, cuando el antebrazo está en pronación correcta, puede efectuar un movimiento circular que le permite cubrir una distancia vertical suficiente para alcanzar varias cuerdas, no solamente manteniendo inmóviles el codo y el hombro, sino utilizándolos como puntos de apoyo. Para los destacados muy alargados, hay que utilizar lo más posible la lateralidad de la articulación del antebrazo, sobre todo cuando la rapidez impide realmente la intervención del brazo. Pero, si el destacado recorre las cuatro cuerdas del instrumento, dicho movimiento del antebrazo tiene que ir precedido de una leve oscilación del brazo, que le ayuda a desarrollarse con la amplitud necesaria. En tal caso, el asiento principal del arco se encuentra en el centro de las cuatro cuerdas, a imitación de la mano izquierda, la cual, si tiene que llevar a cabo varios desmangues sucesivos, considera el centro de las distancias a recorrer como su posición de equilibrio, ahorrando muchísima energía. Para poner un ejemplo, en un bariolaje entre las cuerdas sol y re, la posición neutral del brazo y del arco tiene que estar exactamente entre las cuerdas re y sol, si los movimientos son simétricos o, de no ser así, sobre la cuerda en que deban tocarse más notas, o las de mayor importancia musical. El mismo principio es válido para los acordes de cuatro notas —y, por descontado, de tres o de dos notas—. Se pueden tocar las cuatro notas a la vez perfectamente, sin «romper» el acorde, siempre que el arco, colocado por encima de las cuerdas intermedias, las ataque perpendicularmente, haciendo sonar el mi y el sol con igual intensidad.

Si el antebrazo solo —o con escasa ayuda— es el que funciona en los destacados sobre cuatro cuerdas, es la *muñeca sola*, en cambio, la que ejecuta los pequeños bariolajes rápidos sobre dos cuerdas. Pero, ni este movimiento circular autónomo de la muñeca, como tampoco el del antebrazo, deben hacernos olvidar la importancia de la participación del brazo «portador» en los gestos verticales del arco.

Tanto si son horizontales como verticales, lentos o rápidos, hay que impedir a toda costa que los gestos del brazo derecho puedan estorbarse entre sí y que, particularmente el simple ir y venir del arco, pueda ser trastornado. Cualesquiera que sean los movimientos a realizar, *el arco y el violín deben de permanecer estables* y su relación no se modificará jamás por la actitud del violinista. Es la *invariabilidad absoluta* del violín sobre el cuerpo, del arco en la prolongación del brazo, lo que facilita el virtuosismo. Tengamos presente que

no es más que la síntesis más o menos compleja y rápida de movimientos varios, que fueron analizados y asimilados por separado. El violinista que domina los movimientos más simples del arco, de los que posee las sensaciones precisas en cualquier región de la vara, sobre cada cuerda, a distintas velocidades y presiones, ese violinista está en posesión de una seguridad en su lado derecho que le ofrece grandes posibilidades de dicción como de virtuosismo y le proporciona un medio de expresión que no le traiciona nunca. Lo que es más, ya no tendrá que enfrentarse a ningún obstáculo para lograr su más noble y decisiva conquista —pero también la más ardua—, la de su sonoridad...

La sonoridad en el corazón de la técnica

Con la sonoridad penetramos en la magia del violín, en su razón de ser. Capaz de suscitar el más desbordante entusiasmo, la pasión delirante, ningún instrumento (aparte los demás instrumentos de cuerdas, ¡seamos justos!) posee tal poder de comunicación ni de seducción. Ninguno es hasta tal punto portador de lo imaginario, de emoción supra-sensible como el violín, que *canta* en manos del artista que ¡aunque pocas veces!, sabe crear dentro de sí el vacío donde la sonoridad ya no encuentra ningún obstáculo. Por contra, sin el sonido, ¿qué es el violín? Nada, solamente un instrumento de sórdida reputación, ingrato, irritante... El sonido lo es todo: transporta la emoción, la belleza, la vibración, la intención (1). Sin él, la música queda reducida a notas, más o menos bellas, más o menos significativas, pero que no nos afectan. Esto lo sabe cualquier violinista y lo vive cuando se coloca en situación de oyente. Parece pues que, producir un sonido puro, vibrante, dúctil, debería ser tarea de todo artista, e incluso la investigación de toda su vida. Sin embargo, la realidad es bien distinta. Es frecuente oír tocar a violinistas —en posesión, no obstante, de un alto nivel de aptitudes— dando la impresión de ser ajenos a la calidad sonora de su ejecución. Parece que el único logro requerido sean las acrobacias instrumentales, indiferentes a la verdadera cali-

(1) No voy a evocar aquí los diferentes sonidos que constituyen el soporte de la música contemporánea. No se trata de un olvido, teniendo en cuenta su necesidad y su importancia, pero éstos dependen mayormente de una habilidad específica, de un «imaginario» a desarrollar, más bien que del campo de la «vibración», que es lo que más particularmente nos concierne en estas páginas.

dad de su sonido. Su paleta es deficiente, a fuer de limitada: cualquier «fortísimo» se limita a un «forte» aplastado, plegado de parásitos; cualquier «pianísimo» se reduce a un «piano» más o menos audible, una especie de silbido irregular y fluctuante. Tales intérpretes «mezzofortistas» de medios limitados, no pueden sino soltar las riendas a su «temperamento», expresando mucho más sus impulsiones, en el ámbito de sus capacidades, que la propia música.

La ausencia de medios sonoros, la mayoría de las veces, es la responsable de la inhibición musical, de la carencia de imaginación. Un conferenciante afónico o carente de micro pierde el hilo de sus ideas intentando proyectar su voz; su energía se dispersa en esfuerzos vanos, en lugar de transmitir un mensaje. De igual modo, un instrumentista «afónico», con la voz musical quebrada, pierde sus posibilidades y, a largo plazo, sólo consigue una ejecución mediocre sin potencial evocador y sin curiosidad. No obstante, debemos reconocer que una ejecución sólo existe mediante el placer de la «vibración». Las proezas acrobáticas nos dejan impasibles cuando se ejecutan con un sonido pobre, repleto de lagunas. Un simulacro de interpretación expresado mediante una voz agria y dura no nos llega y, cuántas veces nos gustaría hacer con un violinista el mismo gesto que con un aparato de radio: manipular el mando hasta que la emisión nos resulte perfectamente clara.

A pesar de todo ello, la búsqueda de la sonoridad permanece curiosamente ausente en el estudio del violín. La ambición estriba, por lo visto, en integrar automatismos digitales extraordinarios que permitan un cierto virtuosismo —labor necesaria que forma parte del aprendizaje de violín, pero comparable al entrenamiento sistemático de la dactilografía *desde el momento en que no se tiene en consideración el factor sonoridad*. Adquirir cierta maestría no es más que una cuestión de habilidad y perseverancia. La única dificultad verdadera para un violinista, la que justifica el privilegio de su instrumento, consiste en producir, en cualquier circunstancia —cualesquiera que sean las dificultades técnicas— una sonoridad timbrada y totalmente límpida, es decir, «buena conductora de música». La transparencia del sonido es fundamental, ya que asume la función de portavoz. Es indispensable para que el instrumento se oiga a distancia y que las notas rápidas, por ejemplo, conserven allá lejos su nitidez. Muchas ejecuciones correctamente percibidas en un ámbito reducido, pierden toda su presencia y se quedan sin alcance en cuanto el auditor se halla en el fondo de la sala porque, el sonido «emitido» deficientemente desde el principio, está plagado de parásitos. La prueba en concierto revela la realidad del sonido, ya que pone en evidencia su pureza de modo infalible, sin la cual aquél se pierde en vez de propagarse. Natural-

mente, las cualidades intrínsecas de un violín conforman en gran parte la pureza de un sonido pero, basta con poner el mismo instrumento en manos de dos intérpretes de valor desigual para poder comprobar, hasta qué punto, la luminosidad de un sonido depende de la ejecución propiamente dicha.

El sonido es para el violín lo que la voz en el canto, la forma material que da vida a la música, de la cual resulta inseparable. No hay «fondo» que se pueda percibir, a excepción de su expresión, y la música es sonido. Lo mismo que la voz, el sonido es el soporte musical absoluto, el hilo conductor de la música, lo que engendra la emoción. La necesidad de «colocar el sonido» es, por tanto, tan imperiosa como la de colocar la voz. El violinista cuya sonoridad no esté centrada permanentemente, se halla tan lejos de su función de intérprete como lo estaría un cantante con la voz apretada y sin timbre.

El hecho de manejar un instrumento independiente de nosotros no justifica el que nuestra sonoridad permanezca exterior. Lo mismo que para el cantante, el sonido del violinista emerge del interior. De hecho, nuestro trabajo consiste en liberar nuestro sonido, el sonido que virtualmente poseemos, es decir, nuestra voz. Nada hay que indagar, sino dentro de nosotros. El violinista centrado, dispuesto, que logra su unidad, es un sonido en potencia.

Suelo proponer a mis alumnos la imagen sumamente evocadora del violinista-pintor, cuyo arco sería un pincel y el sonido una pasta clara, viva, a punto para ser modelada. La tela del artista es una proyección de su espacio interior y materializa una o varias imágenes mentales y las pinceladas tienen el cometido de hacer tangible su paisaje interior.

Si el sonido en sí mismo es un mensaje de belleza, ¿cómo concebir por más tiempo un aprendizaje del violín que no esté permanentemente centrado alrededor de la sonoridad, de su búsqueda y de su perfeccionamiento? El estudio instrumental debe de estar «inserto» en el de la sonoridad, con el fin de que su desarrollo concomitante constituya una base fiable para cualquier trabajo interior de interpretación. No existe una sola obra, ni tan sólo una escala, un ejercicio, por complejo que sea, cuya ejecución pueda juzgarse como satisfactoria, si no se toca con una sonoridad que corresponda exactamente a su intención. Habría que introducir en la pedagogía la idea de un binomio virtuosismo/sonoridad que resultara tan inseparable como el de la voz/dicción para el comediante. Quizá desapareciera entonces ese concepto de técnica pura, es decir, de un conjunto de mecanismos que «accesoriamente» se pueden revestir de sonido. Dicha ósmosis de la sonoridad con el pro-

pio trabajo instrumental está, por otra parte, perfectamente adaptada a nuestra labor consciente puesto que la adquisición de cualquier praxis, como la búsqueda de una sonoridad óptima, se basan ambas en la misma exigencia de equilibrio corporal y de concentración mental. Mi finalidad no consiste, pues, en enseñar aquí, de manera explícita, a «tener» un sonido, ya que no podemos eludir la búsqueda interior de la sonoridad, de la «zambullida al fondo», única posibilidad de convertir el sonido en una manifestación del «ser». Me gustaría demostrar cómo la verdadera sonoridad es inseparable de un cierto estado de ánimo, por qué motivo nos exige un planteamiento ferviente.

Puede parecer ridículo pedirle a un violinista que escuche, que se escuche a sí mismo, que escuche su sonido, ya que dicho cometido parece inseparable de su condición de músico. Pero sabemos por experiencia cuánto nos alejamos, en ocasiones, de nuestros comportamientos más naturales. Esta misión de escucha es tan importante que, por decirlo así, sería útil mencionarla antes de emprender cualquier operación con el instrumento. «¡Escucha!», podría ser el único imperativo que resumiría los demás consejos y nos devolvería a nuestra presencia esencial. Consideramos la escucha como una idea de base, una «evidencia», mientras que en realidad solicita una total actividad interna y una gran concentración.

Muchos creen que escuchan pero ignoran «qué significa escuchar», nunca se han preguntado acerca de su *práctica consciente*. Escuchar no significa «oír» y aún menos «entender». Cualquiera puede oír. Es una función pasiva que va de par con la existencia material del oído.

Escuchar supone una afectividad auditiva que es a la vez pasiva y activa: oímos y reaccionamos. Entender es ir aún más lejos; es una inteligencia auditiva activa, un «entendimiento» que significa comunión, conocimiento y creación. Cuando un músico comienza a cultivar el dominio del oído tiene poquísimas cartas a su favor para mejorar su sonoridad. Si quiere evolucionar debe pasar por el aprendizaje de la escucha, la más constructiva actividad a la que podrá entregarse.

Sin el control del oído y, por excelentes que sean la precisión y la exactitud de nuestros gestos, la sonoridad, no es sino un ruido inaudible literalmente, porque es «inaudito» en su punto de partida. Cualquiera puede hacer la prueba «grabándose» con los oídos tapados. Se convencerá inmediatamente que no puede conducir la sonoridad sin el gobierno de su oído. La ausencia de escucha le desorganiza completamente. En efecto, para nosotros,

instrumentistas, la percepción sensorial auditiva es la que provoca *asociaciones* y pone en mutua relación toda la sensibilidad física con los sonidos. Es gracias a los sonidos que percibimos si tenemos una buena organización corporal, si debemos modificar la posición de la cabeza, si hay que intensificar el contacto del índice, o si se trata de ahondar en cierto punto de relajación: todo ello, a fin de procurar mayor morbidez al sonido, más potencia, mayor profundidad. En último caso, el oído sería suficiente si fuera educado, afinado en extremo, para inventar y restablecer todas las demás sensaciones, hasta tal punto su necesidad es imperiosa. Desgraciadamente, la idea de esta escucha global casi siempre resulta utópica porque vienen a perturbarla muchos problemas técnicos y le hacen perder claridad. Por muy buena voluntad que pongamos la escucha será siempre superficial mientras la organización instrumental sea anárquica, perturbadora. Además, la escucha es molestada constantemente por su enemigo, el ojo, que invade su territorio.

En base a la organización de nuestra jerarquía sensorial, el ojo tiene más poder, es el más rápido y más «intelectual» de nuestros cinco sentidos. Supedita todos los demás a su magisterio. Cuando funciona con excesiva actividad en el momento en que el oído debería dirigir las operaciones, éste desfallece, es decir, pierde en parte su agudeza y su potencia creadora. En el instante de la ejecución, la música no está en la partitura, está en *nosotros*. No debemos pues, «retocarla», al ir directamente desde el mensaje visual hasta el gesto traductor, sin pasar por el intermediario de la escucha interior. Si el ojo guía la mano del pintor, es el oído el que debe de conducir al músico. El ojo deberá solamente asumir para sí la función primera de *informador* que procura rápidamente a su intelecto auditivo el mensaje del texto escrito, el cual provoca la *previsión* indispensable del gesto. Pero, desde el momento que su acción predomina en la situación, ya sea que se recree insistentemente y con exageración sobre la partitura, o que se ocupe en mirar y controlar el movimiento de los dedos, perjudica de inmediato al sonido, así como a la dicción musical, obligándoles a replegarse.

En el momento de la ejecución musical, el ojo debe de abandonar su posición de acecho y volverse «hacia el interior». Hemos observado con frecuencia a ciertos artistas cuya escucha interior es muy activa y hemos notado como el ojo, si permanece abierto, parece ver y entender por dentro, como si escrutase, también él, el sonido a través de su velo.

Para ejercer plenamente la función predominante que le concierne, el oído tiene que, no solamente desarrollarse, reforzar su agudeza, sino también to-

mar cuerpo sobre un fondo de silencio. Primero hay que penetrar en un estado de disponibilidad interior, ser capaz de calmarse, hacer callar nuestras agitaciones y conflictos, aflojar la tensión de nuestra mente. La calidad de la escucha verdadera se supedita a *la posibilidad de escuchar el silencio*. Únicamente un sonido emanado, nacido de un verdadero silencio, puede ser oído con plenitud. De ser así, brota como un manantial vivo y deja de ser un accidente más o menos logrado, producto de la agitación y la casualidad. Aceptar el silencio no es, de entrada, tan sencillo como parece. Saborearlo, vivirlo con plenitud a modo de trampolín creativo, significa poseer bastante confianza en uno mismo y en las propias posibilidades instrumentales como para ser capaz de desarticular nuestra alerta mental. Pero, una vez conseguida la perspectiva necesaria con relación a una acción que previamente actuaba «a capricho», seremos capaces de aventurarnos sin temor en una acción que dependerá, a partir de ahí, «del oído que escucha», y en la búsqueda de una sonoridad.

Dicho silencio es mucho más importante de lo que suponemos, ya que es dentro de él que se efectúa la escucha interior. Como veremos a propósito del ejercicio de la afinación, la escucha es, no solamente una función de retroacción destinada a informarnos de lo que en realidad hemos tocado, de lo que ha salido de nosotros. No se limita a percibir la altura de las notas —a lo que tan a menudo se reduce, sin embargo—, ni tan solo, cuando es muy sutil, el volumen, la evolución de los matices, el grano, el aura vibratoria o la resonancia física del sonido. Lo más importante de todo es escuchar el sonido a venir y no el que ya se ha realizado.

Es corriente pensar que basta simplemente con frotar las crines sobre la cuerda para ponerla en vibración y emitir un sonido. No obstante, el gesto banal que consiste en «pasar» el arco, no basta para producir un sonido claro y rico en vibraciones: hay que concebir su emisión como si ésta liberase una concepción sonora latente, *previamente interiorizada*, un sonido con la posibilidad de propagarse en el espacio sin ayuda del arco. Para producir este sonido, debe ejercerse, pues, previamente, una escucha interior que formule una intención, decida qué dosificaciones hay que aplicar. El frotamiento del arco no interviene sino para mantener en superficie las vibraciones previamente emitidas. Su misión no consiste en provocarla constantemente por medio de presiones verticales reiteradas, que no sirven sino para impedirle volar libremente.

Puesto que el sonido tiene una vida independiente, hay que escucharlo *antes* de que «salga», sin lo cual no podemos influenciar su trayectoria. El ju-

gador de golf que pretende mandar una bola a una distancia de cincuenta metros calcula, desde el punto de partida, antes de tirar, qué impulso debe darle. El violinista, como aquél, tiene que prever la amplitud que pretende dar al sonido, la curva que quiere que describa. Una vez emitido el sonido, el oído externo ya puede jugar el papel de regulador: la escucha exterior atenta nos permite, caso de ser necesario, corregir un elemento sonoro perjudicial a nuestro discurso. Si hemos conservado en la memoria lo que efectivamente hemos realizado, podremos corregir sobre dicho modelo las imperfecciones percibidas. No obstante, nuestras imperfecciones deben ser percibidas como tales: además de que un mal equilibrio corporal impide la escucha verdadera, el que no haya escuchado nunca su sonoridad, quién no la haya ejercitado con atención, no podrá rectificarla por medio de esta simple escucha; antes, tendrá que ser consciente de sus defectos. Pero, el intérprete que sabe escuchar de verdad, es decir, escuchar a un mismo tiempo lo que quiere oír y lo que ha tocado ya, dominará con seguridad su sonido mucho mejor que cualquier otro. Debe saber además, cómo hay que emitir un sonido, lo cual no es frecuente...

El sonido, material esencialmente vivo, solamente es flexible y manejable cuando es el resultado de una emisión puntual, de un acto preciso que se asemeja al acto de poner una campana en vibración, o un cristal, o un arpa. Cuando se escapa, su duración y su intensidad dependen de las propiedades del objeto puesto en vibración, como también, de las características de la emisión sonora propiamente dicha, particularmente de su fuerza, de su impulso y de su decisión. En el violín, *el punto de partida del sonido* tiene características parecidas a las que se producen cuando golpeamos un vaso de cristal. Se asemeja a un pizzicato muy elocuente que pone la cuerda en vibración, según el carácter o el matiz requeridos. A imagen del pizzicato, es el resultado de una ligera presión del arco que lo inmoviliza momentáneamente sobre la cuerda, seguido rápidamente de una decisión precisa llevando el arco a un gesto rápido que le procura la libertad de emisión. En el punto de partida sonoro intervienen varios elementos:

—el grado de presión sobre el arco y la disminución más o menos progresiva de aquella, depende de si el ataque tiene que ser resuelto o amortiguado, incisivo o elástico,

—la relación entre la velocidad del arco y el peso empleado en la acción, variando ambos según el golpe de arco, el matiz y el carácter de lo que se toca en un momento determinado,

—el sostenimiento del lado izquierdo y la calidad de la pulsación, esenciales para «poner en vibración»,

—el emplazamiento de las crines con relación al puente, más o menos alejadas de éste según que la acción se produzca en una posición baja o elevada en el mango, porque está claro que cuanto más alto se está en el mango, más cerca del puente debe colocarse el arco.

De hecho, cada violín tiene un punto ideal para la producción de sonido, el lugar donde la cuerda ofrece mayor resistencia al peso del arco, lo cual ocurre mucho más cerca del puente de lo que habitualmente creen los violinistas. Para encontrar tal posición, algunas veces sugiero buscar la pureza de sonido que conviene, colocando la mano en quinta posición, regresando en seguida a la primera sin modificar apenas el emplazamiento del arco.

La calidad del primer contacto del arco con la cuerda es de suma importancia, puesto que debe sacarla de su estado de inercia en un tiempo mínimo. Este punto de partida del sonido es altamente constructivo; nunca cuidaremos bastante este instante, determinante en la calidad del desarrollo ulterior.

Hay que saber esperar hasta el último momento antes de posar el arco con flexibilidad. Sin embargo, exceptuando los golpes de arco lanzados, las crines tienen que estar *posadas*, siempre, en el momento de iniciar el sonido, aunque sea una fracción de segundo, en cualquier golpe de arco —rápido y veloz—. Esta breve parada de las crines sobre la cuerda, que debe corresponder a la colocación previa de los dedos en la mano izquierda, permite un contacto indispensable para una producción sonora tranquila y viva. A pesar de ello, no hay que «aplastar» jamás un punto de partida, en particular ante la presencia de un trino o de una sucesión de notas muy rápidas que requieran un vuelo instantáneo del sonido. El brazo tiene que dibujar previamente un círculo de una envergadura proporcional a la cuadratura rítmica de la obra o de la secuencia en cuestión. De este modo, el ataque resultará ligero, con vida porque viene de arriba, sostenido por un brazo activo y tónico pero, además, tendrá el considerable mérito de construir simultáneamente el dinamismo rítmico dentro del cual se desarrolla la música.

Si el problema de la toma de sonido suele estar presente en la mente de los violinistas, el de su terminación, en cambio, se enfoca muy pocas veces. Ahora bien, un sonido que comienza, *hay que saber pararlo* con precisión y de todas las formas imaginables; ya sea en pleno impulso, o relajando la presión paulatinamente, como también en disminuyendo o crescendo, quedándonos sobre la cuerda o retirando el arco. Una maestría perfecta del arco hace

fácil la operación, pero, a condición de que el oído —que es el maestro de obra— siga el sonido hasta su completa extinción, sin lo cual los finales de frase carecerán de «acabado» y de terminación.

Saber terminar un sonido no es tarea fácil, aunque se pueda creer lo contrario. Permanecer presente hasta el límite extremo de un gesto requiere mayor concentración si cabe, que para iniciarlo. Tenemos tendencia a desembarazarnos de lo que ya está hecho, a no acompañarlo hasta su extinción final. Muchos violinistas quedan desorientados en ciertos finales de frase en los que no saben qué hacer porque el sonido les ha traicionado. En dicho momento, abandonan el hilo del discurso de un modo brusco y seco que provoca en el oyente un sentimiento de legítima frustración.

El que sabe terminar un sonido está seguro de poder retomarlo, porque un sonido bien terminado no corre el peligro de mezclarse con el siguiente y procura una ejecución clara donde cada detalle es perceptible. Muchos pianistas, que abusan considerablemente del pedal, caen en la misma trampa que algunos violinistas, dejando entremezclar los sonidos sin que lo requiera necesidad polifónica de ningún tipo. Cuando se consigue la maestría consistente en no iniciar el sonido siguiente sin haber oído morir el precedente, se logra un discurso nítido que, además, no da pie a ninguna desorganización rítmica. Bien tomado al inicio, bien acompañado hasta su extinción, el sonido —a condición de ser conducido correctamente en todo su recorrido— estará en condiciones de hacer «hablar la música» y de hacerla vivir tanto en sus sombras como en su luz.

«Conducir» un sonido supone, en primer lugar, *dejarlo vivir* en cualquier circunstancia, no permitir jamás que se rompa o que se asfixie. Es necesario mantener una dosificación permanente entre una leve presión del arco y su velocidad. Tal equilibrio sólo puede mantenerse cuando el arco y el brazo que lo sostiene *respiran* constantemente en toda la trayectoria del sonido. Si tenemos una buena sensación en la parte inferior del brazo podemos «imaginar» fácilmente cómo el sonido circula libremente bajo el brazo. En tal caso, jamás se aplastará, al contrario de lo que suele ocurrir, especialmente en el talón. El equilibrio de la sonoridad es, de hecho, un sabio equilibrio entre el peso del brazo sobre el arco y la propia respiración del arco sobre la cuerda. El resultado depende esencialmente de los principios que hemos establecido en cuanto al mantenimiento del arco y, especialmente, en lo que concierne al sostenimiento del antebrazo y de la ausencia de presión en el pulgar.

Para conseguir una igualdad perfecta en cualquier región del arco suelen ser necesarias ciertas compensaciones. Por ejemplo, puede resultar útil en la punta y en los V en particular, apoyar mayormente con el arco sobre el hombro izquierdo, sobre todo si empleamos un arco ligero o poco equilibrado, con tendencia a no «aguantar» en la punta. En cualquier caso, *el arco no debe abandonar jamás la cuerda*. Una «constante» de las crines sobre la cuerda y, con mayor frecuencia, del «centro» de éstas (crines planas) es regla a respetar en todos los puntos de la trayectoria. Incluso cuando el gesto musical obliga el arco a levantarse, éste debe, conforme a una imagen mental, permanecer unido al instrumento.

De su unión permanente con la cuerda resulta un sonido de una morbi-
dez excepcional en los ataques y gran flexibilidad en el trazado. A quienes no consiguen obtener la sensación puntual del contacto con la cuerda, podríamos aconsejarles que imaginen que la arrastran consigo, llevando el arco hacia abajo o hacia arriba. Es una excelente experiencia que permite hacer sentir la resistencia de la cuerda, lo cual es inherente a toda la producción de esas sonoridades densas y timbradas que tanto nos gustan; pero hay que evitar que ello conduzca al músico a tocar con un sonido «encolado».

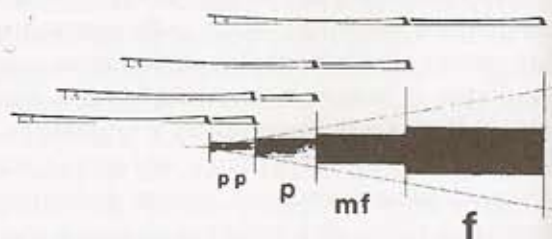
La continuidad del sonido suele alterarse en los cambios de cuerdas y en los cambios de posición, es decir, en los movimientos superpuestos a la conducción lineal. Olvidamos con frecuencia que los «graves» deben beneficiarse de una presión del arco más importante que los «agudos»; la tendencia habitual consiste en sobrecargar estos últimos, especialmente el extremo agudo de la cuerda mi, dando como resultado un sonido estridente. La dosificación de la sonoridad exige una atención constante, ya que se trata de fusionar constantemente las sonoridades de las distintas cuerdas con el fin de que conserven idéntico grano.

A lo largo de toda una obra y a través de todas sus metamorfosis, es bueno cultivar la impresión de una misma curva sonora: el sonido se hincha, se reduce, muere, renace, se transforma, se aleja, se acerca, cambia de color, pero permanece inmutable la misma voz maravillosa que se expresa, dando la impresión de una sonoridad ilimitada. Si cerramos los ojos durante un pasaje particularmente meditativo, podremos visualizar nuestra sonoridad, como si llenase el cosmos con sus ondas, adquiriendo así una dimensión poética que la eleva por encima del campo prosaico de la ejecución puntual. La frase resulta convincente cuando se desarrolla por medio de un sonido grande y único que cambia de altura y se convierte sucesivamente en do, re, la, sol, etc., en un mismo trazado fluido y generoso, inalterable.

Resulta difícil hablar del sonido («de los sonidos») deberíamos decir, puesto que son diferentes según cada compositor, cada obra, cada sentimiento), sin evocar rápidamente los *matices* inherentes a él en una relación tan directa. Estos, deforman la sonoridad muy a menudo porque conllevan modificaciones demasiado importantes y brutales en el peso del brazo y en la energía empleada. Pero, sobre todo y, ahí está el problema, porque el músico las vive como «indicaciones», una especie de código que hay que respetar y no como variantes reales de intensidad en la voz que responden a las necesidades del discurso: voz que a veces se impone, domina o, al revés, susurra, murmura, según el dibujo musical. También ahí, el ojo suele actuar a modo de pantalla engañosa. El hecho de estar viendo un *pp* puede impedir *vivirlo*.

Ciertos principios sumamente sencillos pueden contribuir a lograr matices que resulten auténticas maneras de hacer hablar la música: los matices de buena ley nacen de la previsión del espacio y de las velocidades desiguales del arco interviniendo en su desarrollo. Los crescendos no consisten jamás exclusivamente en apoyos verticales del arco sobre la cuerda (aflojándose en los decrescendos), sino también en alargamientos y estrechamientos que permiten enjugar el peso en las distintas velocidades a fin de que nunca se aplaste el sonido. Los matices «piano» pertenecen a dos familias bien diferenciadas que se confunden con harta frecuencia: *los p timbrados, que hablan*, mantienen el arco sobre la cuerda en un espacio corto, mientras que *los pp de acompañamiento*, como los que pretenden efectos sonoros, se ejecutan con un arco más alargado que circula superficialmente cerca del batidor o incluso sobre él. Paradójicamente, los «piano» requieren una aportación de energía más importante que los «forte». Cuando realizamos estos últimos, la energía se libera, mientras que en los *pp* tenemos que contenerla, mantenerla en reserva para distribuir tan sólo una pequeña parte. Únicamente por medio de este planteamiento el *p* resulta elocuente. Son necesarias, pues, una calidad de presencia y una concentración excepcionales para que puedan nacer esos inefables *pp* que salen del fondo del alma, facultad que no todo el mundo tiene de manera espontánea... En ningún caso se debe caer en la tentación de levantar el arco en los «pianos». El peso del brazo es el mismo que para los matices *ff*, con la salvedad que dicho peso no llega hasta la punta de los dedos, los cuales conservan, entonces, toda la ligereza y precisión requeridas para conducir el *pp*.

Para el instrumentista de cuerda —más aún que para cualquier otro— el sonido permanece eminentemente sensorial, interesando tanto a la pulsación como al oído. Será esencial, pues, cultivar unos dedos «palpadores», ero-



tizados en extremo, en los cuales la percepción táctil permita expresar nuestras intenciones musicales más sensibles. A esta búsqueda hay que añadir la del asiento y concentración en el hara (1), cuyo objetivo es el de hacer irradiar la energía lo más posible para procurar a las extremidades táctiles un poder musical máximo. La unidad del cuerpo es lo que produce un verdadero sonido físico, el único capaz de hacer vibrar el cuerpo del oyente. El cantante tiene que ser obligatoriamente consciente de la resonancia de su cuerpo si quiere poseer una voz, es decir «sonar». El equilibrio corporal del que tanto he hablado es necesario, no solamente para realizar gestos coherentes o para concentrarse: también es imprescindible para obtener un sonido verdadero. La columna de aire, la musculatura dorsal o la sustentación de los brazos, todo aquello que es perceptible en un cantante, lo mismo si se expresa en el Lied que en el repertorio de ópera, son igualmente necesarios al violinista. Esta analogía del cantante con el instrumentista de cuerda, que ya hemos evocado, me parece fundamental porque nos demuestra, hasta qué punto, la sonoridad del violinista no debe ser algo exterior. El sonido, lo mismo que la voz, emerge del fondo del ser.

La comunicación del artista con el público es esencialmente física, la puesta en vibración de ambas epidermis es lo que provoca su verdadero y recíproco goce y aguza su sensibilidad, simultaneada con el mensaje musical. La sonoridad física que opera este milagro es, naturalmente, la que nos interesa en primer lugar, porque está en línea directa en nuestra investigación acerca de la unidad psico-física del artista.

En una perspectiva corporal de esta índole es donde me gustaría abordar el problema del vibrato, inseparable del de la sonoridad. El vibrato no es

(1) Ver capítulo «Concentración».

algo «aparte», una especie de embellecimiento del sonido; su razón de ser es-triba, antes que nada, en procurar amplitud y densidad al sonido. Se despliega para aumentar las oscilaciones de la sonoridad, para imprimirle mayor vida y relieve. Ciertos vibratos que producen una especie de sollozos irritantes, temblores incontrolables o disimulos de una sonoridad defectuosa, sólo emocionan al que los emite, y aún... Para vibrar hay que partir de la idea del *sonido*, no de la obsesión del gesto. No vibramos con *la idea de* producir un «vibrato», sino para poner el sonido en vibración, por medio de una impulsión profundamente «sentida». El buen vibrato, capaz de transmitir emoción, parte de la vibración natural del sonido y lo amplifica a voluntad.

El vibrato crea y perpetúa la vida entre las notas. Es el resultado, lo mismo que el sonido verdadero, de un equilibrio corporal que libera todas las articulaciones. Una vez ensamblados todos los segmentos del brazo y unidos correctamente a una espalda que «aguanta» si los hombros están bajos y la respiración libre, cuando ninguna crispación pueda estorbar la libre circulación de energía, entonces *vibramos* sin tener la sensación de realizar una acción o un esfuerzo especial, porque *estamos en disposición de vibrar*. En cuanto a la calidad de la expresión conducida a través del vibrato, ésta depende de nuestras propias emociones y de nuestra madurez afectiva.

Cuando el vibrato ha sido contrariado o que su función no ha sido correctamente establecida, es posible desarrollar su mecanismo específico intensificando las vibraciones longitudinales de las cuerdas por medio del movimiento de vaivén de las puntas de los dedos y de las falangetas. Sin embargo, todos los ejercicios que podamos sugerir resultan poco convincentes si no se incorporan a un equilibrio general del cuerpo, a una completa unidad del brazo en particular. Realmente el vibrato nunca es parcial. El brazo lo pone en funcionamiento y lo mantiene, es el iniciador del movimiento; se desarrolla por medio del antebrazo y la muñeca, lo sostiene el pulgar a modo de pivote fijo y lo reciben y perpetúan los dedos, cuya sensibilidad y tacto reclaman vida a todas nuestras emociones. Según cada artista, ciertas articulaciones parecen más activas que otras, dando mayor o menor importancia a un detalle en función del carácter de su sonoridad. Pero no debemos percibir en ningún caso si el dedo o, por contra, el brazo, son el origen del movimiento; el vibrato debe procurar la impresión de perpetuarse a sí mismo, en circuito cerrado. No tiene razón de ser la oposición entre el vibrato digital, el de la muñeca o del brazo, ya que cada órgano es solidario de los demás.

Cualquier incursión que podamos emprender a fin de renovar y refrescar la sensación de nuestro vibrato, jamás caerá en saco roto, porque nos impe-

dirá caer en el estereotipo. En ningún caso el vibrato deberá convertirse en una costumbre o en automatismo. En cualquier momento debemos poder *vibrar o no vibrar*. Muchos violinistas son esclavos de un vibrato que no pueden eludir, que proviene, con frecuencia, de un nerviosismo interior, por lo que, tocar sin vibrar es para ellos una prueba insostenible, a veces imposible. Un violinista debe permanecer siempre independiente respecto de su vibrato, ser capaz de ponerlo en entredicho, con el fin de provocarlo a su gusto, en total libertad.

Un vibrato repetitivo, que se parece siempre a sí mismo, impide toda variedad, cualquier expresión verdaderamente artística. Hay que poder adaptarse a la música, vibrar *selectivamente*, de manera amplia e intensa o leve y discretamente, sostenidamente o de manera relajada, ir del vibrato más profundamente interiorizado hasta la ausencia total de oscilaciones. Cualquiera que sea su carácter, el vibrato está perpetuamente al servicio del contenido afectivo de la obra, de un sentimiento que hay que expresar; tiene que ser siempre, también él, el fruto de una escucha extremadamente activa.

A partir del momento en que nuestro sonido se convierte de esta guisa, en una realidad viva, desde la escucha interior que le da la luz hasta la escucha exterior que lo perpetúa, guiado por una conducción firme y elástica y un vibrato constantemente expresivo, se produce con aquél una intimidad, una complicidad que nos convierten en inteligentes, creativos, capaces de inventar. Por fin tendremos acceso a la consecución de ese célebre sonido físico, emanado de lo más profundo de nuestro ser.

Una vez en posesión de nuestra sonoridad amplia, variada y distendida, que nos permite ir sin alteraciones desde el fortísimo más exagerado hasta el más íntimo pianísimo, capaz de transportar en sus matices extremos las más ricas emociones del alma humana, en ese momento *uno se ha encontrado a sí mismo* y llega a sentir una alegría indescriptible, comparable a muy pocas alegrías humanas. Es algo que se asemeja a una profunda reconciliación del ser humano consigo mismo, de la que puede nacer quizá la verdadera felicidad «de ser» y «de ser músico».

Aunque el sonido, convertido en expresión adecuada de nuestro ser sea un placer auténtico que disfrutamos sin cansarnos, para el músico no es una finalidad. Hay que evitar sin cesar las complacencias narcisistas hacia la pro-

pia sonoridad, que no es una meta en sí, sino solamente la condición y el medio de expresión musical.

Cualquier sonoridad que no está al servicio de la música resulta molesta, pletórica y muere del exceso de sus propias cualidades. Quien encuentra su voz, es decir su sonoridad, no debe seguir buscándola ni temer perderla, puesto que *es*. Le basta con reclamarla sin forzarla jamás, dejarla venir y «dejarla hacer» a voluntad de su maestro, ¡la música!

La afinación interior

No se puede plantear la afinación como un problema aislado, independiente de nuestra unidad instrumental. Sobre todo porque es parte integrante de la búsqueda de la sonoridad a la que contribuye ampliamente en lo que se refiere a la claridad y a la «vibración». Pero su complejidad y la importancia que adquiere en el arte de tocar el violín, tan sutil en lo que le concierne, justifican que le demos un tratamiento propio y le consagremos un especial desarrollo.

Quizá debamos recordar en primer lugar que no se puede eludir el problema de la afinación ni el de la difícil relación que los músicos mantienen con ella. Ahí no hay malentendido posible: es un *contrasentido* pretender conformarse con una afinación aproximada —a no ser por una deficiencia humana, siempre justificada, naturalmente—, so pretexto de la notoria tolerancia del oído y de su facultad de restituir la nota justa a partir de otra que no lo es. Cualquier «más o menos» en el rigor de los intervalos es (percibido con claridad o no) *un debilitamiento* del mensaje musical emitido.

El sistema de alternancia de tonos y semitonos de nuestras escalas constituye la base misma de la tonalidad, es decir, de la inmensa mayoría de la música que escuchamos o tocamos: debilitar el juego de los intervalos que procuran la sintaxis en su sentido propio, limitarlo a cierta curva melódica o a una sucesión de acordes, no logrará sino alterar el sutil punto de referencias que opera (a pesar nuestro, pero infaliblemente) nuestro oído y, por tanto, deteriorará, en parte quizá, pero de todos modos gravemente, la efi-

cacia en la ejecución musical, a pesar de sus posibles méritos. «Toca desafinado, pero ¡es tan «músico»!, no puede ser sino una ocurrencia de humorista.

Digamos además que los violinistas no deberían quejarse por ello, puesto que es un testimonio suplementario del impacto humano excepcional de su instrumento —en este terreno tienen aún menos libertad que otros. Está claramente demostrado por diversas experiencias: el oído «tolera» sin rechistar, si proviene de un cantante, toda clase de portandos, vibratos o inflexiones de altura que le obligan a restituir la nota real escrita; en cambio, tratándose de un violinista, un simple desmangue desgraciado que no llega a su sitio justo en el agudo, o una inocente octava donde los sonidos no consiguen el unísono absoluto, provocan de inmediato muecas en la sala.

A propósito de los instrumentistas de cuerda, es frecuente una frase que puede contener mayor veracidad de lo que suponemos: «Esa gente que emplea la mitad del tiempo en afinar y el resto, en tocar desafinado...» Dejemos de lado el primer aspecto de dicha ocurrencia para interesarnos más especialmente por el segundo: constatamos en efecto que, la afinación es una preocupación constante del instrumentista de cuerda y que, tocar verdaderamente afinado —veremos más adelante qué significa este «verdaderamente»— sigue siendo algo poco frecuente. De alguien que toca desafinado, decimos «ha tocado siempre desafinado», o también, «no tiene oído». Sin embargo, dejando de lado algunas raras excepciones de «casos» cuyo oído sería, por así decirlo, «anti-musical», la explicación por la ausencia de dicho don es errónea. En lo que concierne a que «tocó siempre desafinado», ello no constituye una «explicación».

¿Por qué, pues, se comprende tan mal la afinación? ¿De dónde procede que hagamos tan responsable a la falta de oído de sus defectos? Sencillamente porque *confundimos la capacidad de tocar afinado con la capacidad de oír afinado*. Henos ahí en el centro de un grave malentendido que impide a muchos jóvenes músicos progresar en *el arte de la entonación*, por no estar en posesión de fundamentos verdaderos, sin los cuales es imposible entrever una solución práctica.

¿Qué respuesta puede aportar a su problema el violinista a quién se le observa: «Está desafinado», sin proponerle solución alguna; el violinista que, muchas veces ni tan sólo es consciente de sus imperfecciones, o bien aquél que confiesa: «Cuando me emociono, la afinación se resiente de ello»? No se entona mal por falta de oído, sino porque *no se está en condiciones de oír mientras toca*. La misma persona puede oír correctamnete y demostrarlo cantando su texto con la mayor fineza, oírlo distintamente en cuanto deba traducir la mú-

sica por medio del instrumento y, oír *aún peor*, si dicha acción es alterada por la emoción.

El primer remedio necesario cuando nos enfrentamos con el problema de la afinación es el de restituir la escucha, el de abrir el acceso al oído. El defecto en la escucha es un fenómeno que ya hemos reflejado a propósito de la sonoridad y que perturba de igual modo en lo concerniente a la interpretación. No es un simple defecto de oído, sino que se debe a una dispersión de la atención; los temores, las tensiones y las preocupaciones que perturban el espíritu del músico no le dejan permanecer alerta a lo que está haciendo. También ahí, la posibilidad de escucha tendrá que ser a través del restablecimiento del equilibrio corporal, el cual, por sí solo, devolverá al interesado sus facultades de control y de concentración. El primer obstáculo para la afinación puede ser superado si se cambia el planteamiento acerca del violín.

Queda otro tipo de obstáculo más en relación con el aprendizaje de la afinación propiamente dicho. Muy pocos pedagogos se centran de verdad en este problema, la iniciación a la afinación permanece ausente, paradójicamente, en la enseñanza del violín. ¿Cómo podría ser de otro modo si la entonación es, o bien un don o bien la capacidad del dedo para corregir su posición cuando se coloca fuera de su lugar?

La afinación instrumental se adquiere por medio de una técnica inteligente, gracias a la cual se aprende a tocar afinado. El deslizamiento del dedo para corregir una nota, queda como un recurso excepcional, menos para disimular un paso en falso, que para adaptar a los imprevistos pudiendo aparecer, como una cuerda desafinada, un diapasón diferente o unos compañeros poco estables. La entonación «perfecta» se define como el arte de formar intervalos exactos entre las notas. Ello requiere fundamentalmente la coincidencia de dos clases de oído cuya importancia ya hemos subrayado a propósito de la formación de la sonoridad: el oído exterior —aquél que definimos habitualmente como «oído»— y el oído interior —que no se nombra, por la sencilla razón que es ignorado por la mayoría de violinistas—. Este consiste en reproducir mentalmente el discurso musical, únicamente mediante el poder de evocación y de sugestión de la imagen auditiva. Nos permite elaborar los intervalos, construirlos incluso antes de darles vida *dentro de nosotros*, antes de procurarles una existencia interior. Semejante en ello a la vista interior que creamos voluntariamente si cerramos los ojos, es independiente de la percepción auditiva. Es el resultado de una concentración que nos permite querer y oír exactamente aquello que *nos disponemos* a tocar y nos implica en una disposición afectiva potente de cara a la música.

El oído exterior es un oído de *control* que verifica que la nota obtenida sea conforme al resultado pretendido y garantiza eventualmente su rectificación. El funcionamiento simultáneo de ambos oídos es capital. El que solamente toca de «oído», es decir, por la mera actividad del oído exterior, se expone a tocar desafinado, sin darse cuenta. Cuando solamente actúa el oído exterior, éste cumple una misión que no le es propia: en vez de ejercer de simple control a posteriori, se convierte en el que concibe la entonación. Juez y parte a la vez, no podrá ejercer su función de juez porque el modelo de referencia no existe. Incapaz de percibir diferencias puesto que no recibe sino la nota exterior tal y como ha sido ejecutada, sin haber oído la verdadera nota correcta, la nota interior, nos arrastra muy a menudo, de imperfección en imperfección.

Solamente podemos corregir una nota falsa si establecemos una comparación entre «la nota interior» que queríamos oír y la «nota exterior» que acabamos de percibir. Los alumnos que adelantan un dedo o lo hacen retroceder porque se les dice «¡Más alto!» o «¡Más bajo!» o, porque divisan enormes círculos rojos en su partitura, no pueden llevar a cabo un trabajo eficaz. Si previamente han adiestrado como es debido su oído mental, no necesitarán a nadie que les diga «¡Está demasiado alto!» Ya lo saben y pueden subsanarlo útilmente. Únicamente la doble presencia del oído interior y del oído de control permite obtener una afinación sutil, por más que la técnica instrumental propiamente dicha se practique con asiduidad. Efectivamente, para tocar afinado «siempre» —es decir, incluso en días que no se está «en forma»— debemos crear conscientemente circuitos que enlacen la evocación mental del intervalo y el gesto de la mano o del brazo, pero hay que impregnarse profundamente de dichos circuitos, tal y como dije en lo referente a la sensación. Ello supone, no solamente un excelente conocimiento de las posiciones sobre el mango y de los movimientos necesarios para los cambios de posición, sino también una práctica que haga penetrar las sensaciones físicas en lo más profundo del ser.

Si se ha realizado este trabajo, la simple evocación basta para formar el intervalo, el cual se ejecuta físicamente sin errores ni titubeos. La entonación será entonces la síntesis perfecta de varias memorias que funcionan simultáneamente: es la memoria auditiva la que al formar el intervalo mental, despierta la memoria táctil. Esta, rememorando las trazas, la forma de la mano y la sensación en la pulsación, incorpora, a su vez, la memoria gestual, la cual reconduce inmediatamente la imagen visual útil de los desplazamientos a efectuar. La afinación que es, en suma, *el resultado esperado* de todas estas memorias admirablemente imbricadas, se somete entonces a la atención del

oído, el cual la saborea con satisfacción y se dispone a repetir la operación con renovado ímpetu.

Pero, ¿en qué puede consistir, pues, el aprendizaje práctico, iba a decir físico, de la afinación? Además de la ausencia de oído interior si tantos músicos tocan desafinado, es porque, en su juventud, no han prestado la debida atención en la elaboración consciente de los tonos y semitonos. La sensación de lo justo y de lo falso se ha quedado en algo aproximativo. Los dedos nunca han sido claramente unidos o separados unos de otros por medio de un planteamiento auditivo y físico deliberado. La diferencia entre una segunda mayor o menor, entre un intervalo aumentado o no, la sensación de una sensible que sube hacia su tónica, o de una disonancia que necesita resolución, no han sido apreciadas con suficiente *cuidado*, ni por el oído ni por los dedos, los cuales se habrán acostumbrado a intervalos aproximativos, ni claramente falsos, ni francamente justos, aunque siempre dudosos.

Tomar conciencia rigurosa de los intervalos de base es algo que puede obtenerse por medio de distintos caminos. Por si alguien lo ignora, puntualizo que el opus 6 de Sevcick, concerniente al «sistema de semitonos», es una obra maestra de inteligencia metódica. Los tonos y semitonos están elaborados en todas las permutaciones posibles y en progresión creciente de complejidad; desde el principio de los estudios se establece una familiaridad con las tonalidades reputadas como más difíciles por lo que, tocar en do sostenido menor, deja rápidamente de poner mayores problemas que tocar en do mayor. Una vez asimilado todo el entramado de intervalos que crean una memoria gestual dejando intacta la forma de la mano, resulta imposible colocar los dedos aproximativamente porque obedecen automáticamente a la evolución del intervalo deseado.

Puede ser difícil iniciar a los niños con un trabajo sistemático, poco adecuado a su impaciencia, pero es necesario, al menos, que los pedagogos se inspiren en él y puedan proponer a sus alumnos modelos claros de intervalos, con lógica, y que puedan «afinarlos» desde un principio. También debo insistir en la función capital del índice en la elaboración de la afinación. Como lo he mostrado analizando los movimientos de la mano izquierda, el índice es a la vez el guía de la mano en sus desplazamientos y el punto de referencia intelectual y sensorial a partir del cual se forman los intervalos. Tanto si está colocado realmente como si lo imaginamos, permanece como punto de apoyo firme, punto de partida desde el cual se organizan los intervalos correctos. Puesto que dichos puntos nos son necesarios, cualquiera que fuere

la dimensión de los intervalos, es importante saber crear, sobre todo en los desmangues, notas de paso que cumplan dicho cometido utilizándolas con discreción. A lo largo de todo el recorrido el músico debe encontrar los apoyos que faciliten la afinación, a imagen del alpinista que, antes de subir un grado, se para y verifica el próximo saliente donde colocará pies y manos. La entonación no puede ser abandonada a la casualidad, es necesario un trayecto seguro. Cada instrumentista tiene que *crear su propio camino* y sus propios puntos de referencia, en función de las dimensiones de su mano y de sus dedos, de sus preferencias personales y de la elección que debe efectuar a veces entre seguridad y elegancia.

Cualquiera que sea la corrección de los medios empleados, el trabajo de la afinación solamente ofrece resultados fiables si se realiza con paciencia con el único placer de la acción por sí misma, sin irritarnos por no conseguir la meta que nos proponemos. El trabajo *al ralenti* es provechoso porque nos permite construir minuciosamente el intervalo y lo controlamos con agudeza. Pero resulta imposible preconizar un «tempo standard» en función de tal o cual ejercicio. Cada violinista encuentra el tempo que corresponde a su ritmo y a su facultad de escucha personal; el mejor de ellos será aquel que favorezca en mayor medida *la toma de conciencia auditiva*. Un tempo demasiado lento no deja penetrar el intervalo en la curva armónica general y falsea la escucha, mientras que un tempo demasiado rápido nos impide hacernos cargo mentalmente de la operación. Por ello es importante, si queremos adquirir una afinación «absoluta», encontrar el tempo que, conviniéndonos perfectamente, nos permita apreciar nuestras propias sensaciones.

Si tocar afinado se supedita a la adquisición de sensaciones claras y precisas, tenemos que deshacernos de la retahila de costumbres que nos invaden y restituir a nuestros gestos su pureza original. Por ejemplo, *no vibrar* cuando construimos un intervalo, es una disciplina algo austera pero que desarrolla mucho la fuerza y la concentración auditiva y nos conduce a nuestras auténticas sensaciones. Nos permite eludir todas aquellas rectificaciones conscientes obtenidas por medio del vibrato y que perjudican la elaboración de una afinación desprovista de engaño. Aunque no conviene abusar, para no «enfriarnos» excesivamente, la práctica moderada de dicha ascésis resulta excelente, sin embargo, para la formación de una afinación auténtica, lo mismo que para el propio vibrato, el cual, escapando al automatismo del que es tan a menudo prisionero, deviene mucho más personal y renueva sus medios de expresión.

Cuando un trabajo así realizado consigue crear los circuitos de afinación,

ya no es necesario pensar, ni mucho menos, en la afinación de cada nota. El oído es capaz de proceder por síntesis y, si vigilase nota por nota, frenaría el discurso musical. Solamente ciertas notas clave merecen nuestra atención, sobre todo aquellas que, marcando la tonalidad, arrastran la entonación de las demás y también las accidentales que, por su naturaleza, tienen una misión capital en cuanto a la entonación y en las modulaciones. La afinación, lo mismo que el ritmo, se «relanza», se refresca por intervalos lo bastante espaciados para que la respiración y la vida no resulten asfixiados bajo la presión de la atención vigilante.

Un planteamiento tal, tan exigente como constructivo, debería atañer a los niños antes que a los demás, porque, habituándose a este trabajo en el transcurso de sus estudios, podrían adquirir los fundamentos de una entonación infalible. Pero, cuántos adultos tendrían interés, también ellos, en realizar *al menos una vez, este camino de afinación consciente* donde cada tono, cada semitono, cada intervalo son repensados, disfrutados y oídos en toda su integridad, según *la exigencia real de la tonalidad*, y ello, paseándose a través de todos los paisajes de *todas las tonalidades* mayores y menores.

Los que se avienen a realizarlo con valentía y con humildad, suelen comprobar con estupor la vaguedad de su planteamiento anterior y se dan cuenta de que no afinaban una sola nota. Rápidamente encuentran placer en esta labor verdaderamente «musical» la cual, lejos de aparecérselos como una carga, se convierte en una búsqueda apasionante en la medida en que agudiza su sensibilidad, porque vislumbra, poco a poco, las finas emociones de la *afinación expresiva*, verdadera finalidad de dicho trabajo, la única afinación auténtica que merece la dedicación de tantos esfuerzos. Tocar con la afinación del piano y de otros instrumentos temperados ya es de por sí honesto y respetable, y nada hay que oponer al respecto. Pero, para un violinista, es el mínimo vital por debajo del cual la música ya no es música. Uno de los grandes privilegios de los instrumentistas de cuerda —privados, por ende, de estructura polifónica—, es el de poder transmitir toda la riqueza expresiva, todos los matices afectivos de cada nota, en cada tonalidad, lo cual no es un privilegio menor. El oído experimentado del instrumentista de cuerda le permite sumergirse totalmente en el universo poético de la tonalidad y sentir profundamente su ambiente. Con el fin de traducirlo con fidelidad sobre el instrumento, cada nota debe ser animada por una excepcional calidad de expresión que sólo puede obtenerse mediante la práctica de la entonación expresiva absoluta. La afinación se convierte así en pasión afectiva, satisfacción sensorial, un goce musical en estado puro, lo que representa ya un prin-

cipio de interpretación. En efecto, la tonalidad contiene una riqueza musical tal, tantos sentimientos están incluidos en ella que, el que sepa disfrutar de la verdadera entonación y logre sentir la emoción que proporciona la relación exacta entre las notas, será poseedor de todas las cualidades del intérprete.

El ritmo instrumental

Hablar de ritmo a propósito de instrumentos de cuerdas puede parecer superfluo. Después de todo, ¿no es el ritmo, común a todos los instrumentos y, no depende mayormente de una disposición personal que de un problema de realización práctica? ¿No estamos acaso familiarizados con juicios inapelables en forma de constatación: «No tienes ritmo»?

Ciertamente, el ritmo es, junto con el oído, una de las disposiciones musicales que aparecen como más ligadas a una faceta innata de la personalidad. Pero, en lo que concierne a los instrumentistas de cuerdas, debemos rehuir veredictos definitivos. Los defectos rítmicos que éstos manifiestan pueden proceder efectivamente de una carencia fundamental de tonicidad que les incapacita para mantener un impulso, o crearlo incluso. Sin embargo, con mucha más frecuencia, un manejo instrumental defectuoso resulta ser la causa y ahí abordamos un punto que concierne esencialmente el empleo del arco. El desconocimiento de la manera de tratar un ritmo y de «mantenerlo» en un instrumento melódico como el violín, es lo que entraña las principales dificultades. Estas pueden desaparecer fácilmente mediante análisis y trabajo.

La educación del ritmo instrumental es olvidada, e incluso ignorada, por numerosos pedagogos que la confunden fácilmente con la preocupación harto legítima de la «medida». Naturalmente que es indispensable no pasar por alto errores de solfeo y saber llamar al orden a los alumnos o a los músicos que no «van a compás». Pero en este terreno, como en otros, la constatación interviene demasiado tarde y no va en busca de la causa. ¿Por qué no miden

bien? Tal es la pregunta que deberían ponerse. En efecto, ¿que interés puede haber en «corregir» sin cesar las mismas deficiencias si —fundamentalmente— la organización rítmica instrumental es defectuosa? Los mismos problemas reaparecen constantemente y de nuevo habrá que incriminar una «falta de medida».

Esta cuestión merece ser tratada porque está en el corazón de tantas otras dificultades que encuentran los violinistas y que en realidad no son sino, falsas dificultades, que desaparecen el día en que se resuelve el problema rítmico. He constatado a menudo que basta con ayudar a alguien a dar con la solución a su inestabilidad rítmica para que el sentido de la ejecución correcta aparezca *por sí mismo*, incluso en obras de gran envergadura que, hasta hace poco, le parecían inabordables.

La música no puede prescindir de ritmo. Todo en ella comienza por él. El ritmo precede a la melodía, la cual no existe sino enmarcada en una duración y animada por una pulsación; es lugar de encuentro, posibilidad de participación en la armonía global. El ritmo es orden y, por tanto, punto de partida de la creación; es tan esencial en la música como el latido del corazón lo es para la vida. Sin él, no existen ni circulación ni posibilidad de intercambios.

Estas observaciones, elementales en apariencia, tienen su importancia. Efectivamente, las dificultades aparecen a partir del momento en que se trata de experimentar dicho ritmo en el gesto lineal de la conducción sonora y en las más complejas manipulaciones instrumentales. De modo que, para fortalecerle y permitirle resistir a las presiones exteriores, a las dificultades del recorrido, es absolutamente necesario situarlo en el centro del trabajo instrumental. El ritmo, traducido mediante el instrumento, no debe ser confundido con la medida, la cual no es sino el aspecto exterior de aquél, comparable a la corrección fría y mecánica del metrónomo. A falta de algo mejor, no se debe desdeñar pero, veremos que, cuando se establece en nosotros una verdadera «dimensión» rítmica *dinámica*, la estricta noción de «medida» se convierte en la letra que mata en lugar de ser el espíritu que vivifica.

El ritmo interior es, en cierto modo, una organización del tiempo musical basada principalmente en dos grandes elementos que he dado en llamar el tiempo «latido» y el tiempo «espacio», es decir, para ser más precisos, el tiempo dado por la impulsión rítmica y aquel que corresponde al *espacio imaginario entre dos impulsiones*. Otros elementos más directamente unidos a los episo-

dios y a las fluctuaciones del discurso musical intervienen, a su vez, para procurar vida al ritmo: son los que forman el tiempo musical. *Tiempo latido, tiempo espacio, tiempo musical*, he aquí, para las necesidades analíticas, los tres componentes fundamentales del ritmo instrumental, los cuales se fusionan, evidentemente, y se convierten en uno solo en el momento de la ejecución. Cuando, a través de un trabajo consciente y lo bastante prolongado, el músico puede ponerse a prueba, adiestrándose en todos los gestos y en las más atrevidas combinaciones, tanto de mano izquierda como con el arco, el ritmo se integra entonces tan profundamente en su personalidad que deviene sin esfuerzo alguno, inalterable e infalible.

El tiempo pulsación es una afirmación rítmica consciente que empieza por poner en movimiento un tiempo dado y lo mantiene a través de su duración. Es la expresión espontánea de una impulsión vital en la cual se compromete todo el ser, sin la menor duda ni la menor vacilación. Es el «yo» del intérprete quien actúa de motor de tal latido dinámico. Una vez afirmado ese «yo», sostenido por una vitalidad y una seguridad interior, el violinista experimenta corporalmente las pulsaciones de cada música y puede traducirla por el conjunto de sus gestos. Incluso la conducción lineal de una frase melódica se anima sostenida por la pulsación rítmica interior que él mantiene y vive sin descanso. Pero, si el «yo» es débil y carente de firmeza, la impulsión aparece sin autoridad y no tiene la fuerza suficiente ni la decisión necesaria para llevar un movimiento que viva gracias a su propio impulso, en una permanente evolución dinámica. «Decae» y se debilita, degradando el ritmo de manera más o menos grave.

El tiempo latido es una base tan fundamental en el ritmo instrumental que no es posible la continuidad en el trabajo mientras el músico no sea capaz de sentirlo y expresarlo con suficiente convicción. Antes que nada, el pedagogo debe ayudar al alumno a despertar su «yo» inhibido y emplazarlo en una situación de confianza desde la que pueda manifestarse. No es fácil hacer comprobar el sentimiento y la sensación física del gesto dinámico que marca el tiempo en un instrumento de cuerdas. El empleo de los instrumentos de percusión permite un acercamiento mucho más convincente porque provoca la decisión de todo el cuerpo y, por tanto, el estudio de la batería o de la percusión sería muy útil a ciertos violinistas cuya expresión rítmica es deficiente. En su defecto, se les puede hacer sentir la relación esencial que existe entre la afirmación rítmica y la decisión del «mi-yo», mediante la expresión cadenciosa del paso golpeando el suelo, del grito reiterado que nos esforzamos en hacer surgir de lo más profundo del ser, o de las palmadas vigorosas y rítmicas de las manos. De modo más directo aún, es importante

adiestrarse en tocar arco abajo y arco arriba en un impulso que conduzca hacia la afirmación profunda del «yo».

Implicarse profundamente en un «tiro, empujo, tiro, empujo» percutente y con ritmo, obedeciendo a una fuerte incitación mental, es un ejercicio fecundo que ayuda mucho a restablecer la profunda actividad del yo y la confianza en sus poderes. Estos procedimientos pueden parecer algo infantiles a primera vista, pero la experiencia demuestra que no son tan pueriles como aparentan. La realización de un gesto preciso, la expresión auténtica de una decisión puntual, suele ser un acto difícil para el alumno que debe vencer su pudor y el miedo a su afirmación, por lo que pocas veces se consigue liberar de golpe al alumno de sus reticencias. El trabajo ejercido paralelamente sobre la concentración y la respiración, facilita muchísimo la realización de un gesto rítmico que no sea una decisión mental, sino una impulsión interior espontánea.

La organización del tiempo en *el espacio* pone muchos más problemas a un gran número de violinistas porque está unida al arte sutil de utilizar el arco en función del valor y de la cantidad de las notas a ejecutar. Las irregularidades rítmicas involuntarias son, casi siempre, la consecuencia de una deficiente utilización de las dimensiones del arco, que contrarresta la regularidad del tiempo latido.

Por consiguiente, cuando casi no queda arco para las últimas notas de un grupo, las empujamos a acelerarse inevitablemente, aunque nos esforcemos en mantener la firmeza del tiempo pulsación, sencillamente porque no queda sitio para pronunciarlas. El «retorno del arco» se efectúa entonces demasiado pronto por lo que, insensiblemente, el tiempo se acelera. Lo mismo ocurre en sentido inverso, cuando sobra demasiado arco, lo que incita, sin querer, a extenderlo. La mayor parte de los errores de evaluaciones en el espacio provienen del hecho que no sentimos de verdad la duración material de las notas.

Para obtener un ritmo inflexible no basta con leer el texto correspondiente, ni tocarlo sin faltas a nivel de pulsión. Hay que dar también a las pulsaciones el espacio que necesitan y, por supuesto, conducir el arco de manera consciente, estirando las notas hasta la dimensión prevista. No es posible ni aconsejable realizar dicha exactitud de medición paso a paso, vigilando el recorrido visualmente. Debemos conocer nuestro arco a la perfección, saber siempre, con los ojos cerrados, en qué lugar del arco estamos tocando, y ello mediante el hecho de que todas las distancias tienen que ser *interiorizadas*.

Una vez que el arco se convierte realmente en la prolongación del espacio corporal, es cuando resulta posible aplicar con facilidad el principio que rige el ritmo instrumental y, según el cual, a igual matiz, las notas de valor igual utilizan idéntica cantidad de arco, tanto si se trata de golpes de arco destacados como ligados.

De modo que, si queremos tocar una serie de blancas en destacado con toda la longitud del arco, es necesario que cada mitad tenga exactamente el valor de una negra y que dicho arco se encuentre en el centro en el momento en que se haya desarrollado la mitad de la blanca. Si el instrumento provoca aceleraciones y deceleraciones tocando, por ejemplo, una mitad con el tercio restante, el ritmo quedará desestabilizado. Y, en el caso de que quisiéramos tocar, a partir de ahí, dos negras en un mismo golpe de arco, la irregularidad de los movimientos del arco se traduciría inmediatamente en una irregularidad, por pequeña que fuera, de dos negras entre sí. Hay que conceder igual importancia a la identidad de recorrido arco abajo como arco arriba, porque su desigualdad es muy a menudo causa de alteraciones. O sea que el golpe de arco «abajo» se beneficia con ayuda de la gravedad, mientras que el movimiento «arriba» tiene que luchar contra dicha atracción. El violinista suele tener tendencia a tocar arco abajo con un gesto más amplio que arco arriba, el cual exige una conciencia del espacio si se pretende conseguir igual al anterior. El segundo debe orientarse sobre el primero si queremos dar a notas iguales la misma longitud de arco. Para obtener una conducción de arco regular y tranquila, por medio de la cual puede imponerse algún día la maestría de la dicción, basada en un ritmo que permita las más sutiles audacias y la mayor variedad, hay que ser capaz, primero, de saber prever las *velocidades de arco* en la ejecución.

Es necesario saber o, mejor dicho, intuir antes de tocar, si las necesidades de un texto obligan a dividir el arco en ocho partes, en cuatro o en tres, si un tiempo solo ocupará el arco entero o un cuarto de su longitud únicamente... Si somos fieles a esta previsión del espacio, el recorrido necesario para 32 fusas se efectuará tan espontáneamente y con igual facilidad que el de la redonda equivalente, puesto que el arco será conducido con la misma tranquilidad, resultando tan clara la última fusa del grupo como la primera. Con esta evaluación matemática del espacio, lo arbitrario no tiene cabida. Las expresiones «alarga», «reserva el arco», «demasiado corto», «demasiado lento» ya no existirán ni tendrán razón de ser. El espacio estará organizado *por adelantado*, en función del matiz, del valor de las notas y del golpe de arco escogido y el desarrollo del texto estará a cubierto de accidentes rítmicos.

Para ajustar la velocidad de arco a las necesidades del texto, el músico deberá ser capaz de *clasificar*, con una simple ojeada, los valores escritos, práctica que facilitará en gran manera la lectura a vista y le permitirá seleccionar en el acto golpes de arco adecuados. Esta clasificación permite ordenar visualmente la partitura, en el instante mismo de la lectura. El gesto se hará cargo rápidamente del número y duración de las notas incluidas en el tiempo, en una impulsión dinámica exacta. Me parece que, si dicha noción de clasificación estuviera más extendida, los ensayos de conjunto podrían, por regla general, acortarse considerablemente: ciertos resultados que sólo se logran merced a un arduo trabajo de conjunto, pueden alcanzarse casi de inmediato si los intérpretes han cultivado el sentido de la clasificación y si establecen entre ellos un entendimiento perfecto sin necesidad de preámbulos.

Además de la excepcional amplitud que confiere al ritmo, la clasificación exacta permite abordar con facilidad los pasajes más peligrosos, apoyándose únicamente en las impulsiones rítmicas, lo cual evita la dicción palabra por palabra. «Sentir» la impulsión rítmica libera el gesto e incita a traducir de manera viva la pronunciación y el fraseo de una partitura. Además, el ritmo formado por *series de impulsiones* permite tocar sin fatiga, mientras que el movimiento voluntario permanentemente controlado agota la atención y sofoca la música. Tocar un pasaje rápido no es difícil cuando, en vez de seguir concienzudamente cada grupo de notas marcando el compás, se efectúa, en un momento determinado, según los puntos de apoyo armónicos o melódicos, una implusión que hace rebotar el ritmo otorgando una notable presencia a la ejecución.

El sentido de clasificación se adquiere y se perfecciona por medio de un trabajo sencillo que consiste en crear, primero mentalmente, después instrumentalmente, «conjuntos rítmicos» equivalentes a una cierta unidad. Cualquiera que fuere la unidad escogida, hay que aplicarse en constituir conjuntos binarios, ternarios o combinaciones de ritmos simples y compuestos. De modo que, la misma cantidad de arco, representando la unidad, se divida en dos, cuatro, ocho... pulsiones o tres, seis, doce... alternando y mezclando dichos conjuntos, procurando que cada impulsión los reagrupe con autoridad.

La posibilidad de dividir bajo propósito la unidad en múltiples fracciones equivalentes nos crea ciertos automatismos rítmicos valiosísimos que se nos integran definitivamente, en la medida en que son el resultado de una concienciación auténtica y no solamente imitación obediente de un modelo. Digamos además que dicho ejercicio mental no sirve únicamente para clasificar valores cortos. En sentido contrario, rellenar mentalmente valores largos mediante un conjunto de notas cortas equivalentes permite obtener la

«plenitud» de espacio, lo cual facilita la regularidad del ritmo y sostiene el fraseo.

Los silencios entran también en la clasificación. Están incluidos en el ritmo, son música y de una importancia, por lo menos igual, a la de las notas escritas. También ellos deben ser, ya que no tocados, por lo menos vividos como si lo fueran, y su contenido considerado como una parte integrante del lenguaje musical. Conceptuar un silencio como un vacío, un lugar donde nada ocurre, puede desestabilizar un ritmo y desequilibrar el discurso.

Más importante todavía es el cometido de la *anacrusa inicial* que hay que preparar, precisamente, en el silencio y que asume casi toda la responsabilidad del ritmo y de la clasificación eficaz. El punto de partida de la obra o de cualquier secuencia de ella, melódica o rítmica, se prepara mediante un silencio inicial y esencial, por un tiempo de respiración o «elevación» que debe realizarse dentro del *ritmo del tiempo dispuesto*. Si la elevación que «lanza» el tiempo inicial animada por una gran intensidad rítmica y si el segundo tiempo toma inmediatamente a su cargo el impulso inicial para relanzar el dinamismo de la propuesta, se crea entonces una impulsión constructiva que renace de sí misma en toda su curva de propulsión. En cambio, si no dispone de contenido rítmico poderoso, el tiempo inicial se aplasta, permanece estático y no construye el tiempo. Únicamente el impulso proveniente de una fuerte concentración rítmica previa permite crear ese movimiento dinámico que conduce la frase a través de su trazado y moviliza nuestra escucha de inmediato.

Pero esta clasificación de valores, tanto de notas como de «silencios», destinada a organizar el arco con el fin de repartir el ritmo en el espacio, no es más que un medio que hay que poner al servicio del «tiempo musical».

El tiempo musical es la expresión de la subjetividad de la obra, de las implicaciones de su clima afectivo, en oposición al ritmo objetivo, mayormente representado por las nociones de unidad y de múltiplo. Ante todo, es la función de un tiempo, en el interior del cual toma cuerpo. No he pretendido evocar todavía esta noción de tiempo, porque quiero evitar a toda costa que pueda ser asimilado y reducido a un simple movimiento metronómico. Ya que el tiempo correcto no es solamente cuestión de metrónomo sino de vitalidad, de sensibilidad, de *afectividad* en cierta medida, porque se trata casi siempre de traducir, dentro de un movimiento dado, indicaciones afectivas tales como allegro, animato, vivo, presto, moderato, etc...

El tiempo musical es el medio para «servir» al contenido afectivo de una

obra mediante el respeto al ritmo; es la vida en el ritmo, la estructuración «viva» del tiempo. En efecto, todos sabemos que la *intensidad de vida* es lo que conforma el tiempo y no la noción de rapidez; el tiempo puede aparecer, a tenor de quien lo ejecuta, precipitado o mortalmente lento. Lo esencial es que la vida se integre en la inmutabilidad de la medida e introduzca en ella todas las íntimas variaciones que encierra.

El ritmo es pues a la vez un *orden* fundamental que procura la duración a los sonidos con justeza, como también a los silencios y a los acentos, armoniza las relaciones existentes entre las frases, y una *vida* a base de flexibilidad y fantasía. El tiempo no es, pues, exactitud inflexible, como pueda serlo un metrónomo; es algo vivo porque vivificado por íntimas oscilaciones, reflejos de la vida afectiva de la obra. Dichas inflexiones insensibles conforman la trama de ese tiempo-rubato permanente que no es sino el propio tiempo musical. Todos los grandes artistas poseen un tiempo-rubato de una enorme libertad y, sin embargo, tocan tan perfectamente dentro de la medida que las orquestas, cuya fuerza de inercia es considerable, en virtud del gran número de participantes que las integran, son capaces de seguirles sin la menor dificultad y sin desajustes de riesgo.

Aceleraciones y desaceleraciones ínfimas se compensan constantemente según las necesidades de la música, no se transforman jamás en empujones o en arrastres, lo cual exige de parte del intérprete un dominio total de sus medios de expresión. Lo que origina la belleza no es la simetría perfecta. Nada más inexpresivo que una cara simétricamente perfecta y, sin embargo, nada parece tan «regular» como una cara bonita... Se diría que la palpitación de la vida que nos emociona depende justamente de un «no se sabe qué», de algo que escapa a la ordenación rigurosa de los elementos, de esa tensión que nace de una pequeña diferencia. Así es la música, cuyas frases aparecen tan planas, estáticas, faltas de respiro, cuando el tiempo se muestra tan asfixiado por las barras de compás.

Según sea más melódico o más rítmico, el tiempo correcto se nutre de fuentes afectivas muy diferentes. El tiempo melódico, hecho de curvas y de elasticidad, tiene sus raíces en la concentración profunda, en ese inmenso «oído interior» sometido a las impulsiones soterradas y secretas del inconsciente, mientras que el tiempo rítmico, más cadencioso y decidido en su principio, parece estimulado por una presencia de espíritu inmediata y más directa.

En cualquier caso, la vida rítmica de la obra existe totalmente en función de la sensibilidad rítmica del músico. Cuando mayor seguridad y confianza tenga en el fundamento de su ritmo interior, más se «dejará llevar» sin temores ni escrúpulos por los dictados creativos de la sensibilidad y mejor sabrá adaptar, resolver si fuera necesario, las reglas que le sirvieron para establecer su competencia.

La libertad del artista es total si es mantenida por un ritmo mental e instrumental infalible. Cualquiera que sea la originalidad de su imaginación, *la realidad* rítmica le protege de los excesos y avala la autenticidad de su interpretación. Si domina el «tiempo», dispondrá de todo su «tiempo interior» y entonces «tocar» se convertirá de verdad en esa actividad lúdica que no tiene otra meta, sino su propio placer maravilloso: cada blanca, cada corchea, cada valor, lento o rápido; el tiempo lento tiene el sabor del tiempo rápido, el tiempo rápido está en potencia en el lento. Pronuncia su frase con la unción del comediante poseído de su texto, sin precipitarla ni retenerla en demasía, sin ceder a ninguna complacencia personal, pero sí abandonándose a la música y a sí mismo.

Este estado de libertad suprema donde no queda ni rastro de acción voluntaria lo podemos alcanzar cuando el ritmo se integra en nosotros hasta el extremo de fusionarse con la vida de la música. Una emoción de tal índole, que a veces sólo es tangible después de recorrer un largo camino, bien vale —ningún músico me lo desmentirá— el tributo de la ascesis que se le debe consentir. Nunca insistiremos bastante en que dicha libertad sólo es alcanzable cuando se dominan los problemas técnicos, cuando la confianza en el resultado es total, cuando el cuerpo deja circular el fluido musical sin oponer obstáculos por culpa de cualquier tensión o crispación superflua.



Tonicidad y desconstrucción

La experiencia cotidiana del pedagogo suele conducirle a profundizar en fenómenos sobre los que no habría casi reflexionado de no haberle obligado la realidad. Es el caso de la desconstrucción. Personalmente le concedo una gran importancia; pero las constataciones que hago a diario me impulsan a verlo como algo mucho mayor que un «punto importante». Un número inimaginable de instrumentistas están agarrotados (a menudo sin saberlo) hasta tal punto que algunos son, a veces, incapaces de «tocar». No quiero decir tocar bien, con inspiración o en un día de gran forma, sino simplemente *tocar*.

Ciertos defectos en la colocación del instrumento, ciertos errores posturales, incluso graves, pueden atenuarse o desaparecer merced a un trabajo adecuado; pero ningún equilibrio verdadero, ninguna expresión y, por tanto, ningún progreso pueden lograrse si el instrumentista está crispado, ignorando qué puede significar un comportamiento distendido. *La desconstrucción es, pues, para el artista, una necesidad absoluta.* En el músico de verdad, el movimiento y el gesto tienen su origen en lo más recóndito del alma, siguiendo esquemas internos —y jamás viniendo del exterior por imitación o sumisión a ciertos estereotipos. Los «ataques», todos los gestos de la acción, los finales de frases, todas las impulsiones que se dan al arco deben venir *de dentro*. Pero, procediendo del interior, la energía que emerge de nuestras profundidades se desplaza a través de una red de músculos. Por tanto, es particularmente sensible a cualquier contracción de dicha red muscular y a los obstáculos provenientes de compensaciones posturales. Si el músico padece una crispación global —lo que, repito, es algo muy corriente—, no puede lograr ningún tipo de expresión; la acción está bloqueada. Su cuerpo es prisionero de una au-

téntica «coraza muscular», como diría W. Reich, está cerrado a cualquier percepción sensorial. Más que éso, un solo músculo contraído basta para alterar completamente sus facultades físicas y su sensibilidad. Ello nos da idea de la importancia que hay que otorgar a la descontracción, no en el sentido en el que yo le concedería un lugar especial, porque estoy sensibilizada, sino por el hecho de que ahí reside con mucha frecuencia el problema crucial de los instrumentistas de cuerdas: sin ella no existen ni respiración, ni concentración, ni sonoridad, ni música posibles.

¿En qué consiste dicha descontracción ideal? Antes que nada, no se trata de un estado de pasividad o de molicie, sino al contrario, de un estado perfectamente dinámico, resultado de una correcta tonicidad postural. Es una *disponibilidad* física y muscular susceptible de lograr que cualquier acción sea fluida y armoniosa.

Muchos confunden elasticidad y molicie, firmeza y crispación, porque no conocen ni los gestos ni la organización susceptibles de producir una presión o una actividad propuestas, permaneciendo relajados. Nuestro estado ideal debe ser tónico y descontraído y no tenso y relajado. Una acción descontraída no puede nunca estar relajada, ya que requiere sin cesar energía renovada y puesta en movimiento. Para que haya energía, debe existir una tensión adecuada entre contrarios. Es la correcta *oposición* de las masas musculares lo que produce el tono unido a la distensión y permite la ausencia de agrotamiento y de crispación. La mayor dificultad consiste, pues, en conciliar armoniosamente estos dos factores inseparables, tonicidad y distensión. La danza clásica es el ejemplo perfecto de un arte en el que nada es posible en un estado de molicie ni de tensión. No podemos imaginar una bailarina con la espalda encorvada, ni con los brazos colgando, como tampoco a un acróbata realizando piruetas y entrechats con las piernas crispadas, con el cuerpo rígido... Nuestra acción instrumental requiere las mismas cualidades que en el bailarín nos producen impresión de fluidez y armonía. Aparte de que no reduce su alcance en lo más mínimo, la descontracción es la mayor garantía del dinamismo que nos anima.

La descontracción es un estado que se adquiere: no podemos descontraernos de inmediato, en el instante de la acción de tocar, si años enteros de movimiento crispado nos han alejado del equilibrio conseguido a base de tonicidad y disponibilidad. De modo que, para un músico que se ha concienciado de sus problemas y que trata de remediarlos asimilando —con mayor o menor convicción y ardor— los principios ya evocados de equilibrio corporal, de planteamiento interior del instrumento y de percepción de las sensa-

ciones, es importante empezar a realizar un propósito a largo plazo, única posibilidad que le permitirá conseguir en el momento en que tenga que tocar, ese estado instantáneo de descontracción.

La primera etapa de este camino es, antes que nada, la concienciación: hay que saber qué es, es decir, aprender a experimentar qué hábitos inconscientes conforman su acción. Muchos instrumentistas que no se dan cuenta de su estado de contracción atribuyen su deficiencia instrumental a una serie de problemas técnicos que, en realidad, no son la causa ni mucho menos. Esta inconsciencia es más notoria aún en aquellos instrumentistas cuya tonicidad es débil y que no tienen la valentía de cuestionar lo que hacen.

Para empezar, es importante saber situarse en la «familia de temperamento» que a uno le corresponde, que puede abarcar desde la de los hiperlaxos hasta la de los hipertónicos. Cada uno de nosotros tiene siempre una dominante de tensión o de inercia con la cual debe negociar. El justo medio no es fácil de encontrar: uno, hipotónico, necesitará recurrir mayormente a su energía muscular, mientras que otro, tendrá que procurar distenderse. Cualesquiera que sean las tendencias es necesario, al principio, deshacerse de cualquier planteamiento parcial, crispado, o de cualquier precipitación en la acción.

Aprender la descontracción es, ante todo, ya lo he dicho cuando me refería a la sensación, *dejar hablar al propio cuerpo*. Porque, cuando un músico emprende la tarea de cuestionar sus hábitos y decidir conscientemente lo que quiere hacer, suele estar exageradamente tónico, hasta el punto de sufrir un cierto desequilibrio en tal sentido. El enfoque de su ánimo, el hecho de tener que fijar la atención en un gesto determinado, de ser consciente de tal compensación o de una sobrecarga muscular crean a veces, un excedente de tensión, una actitud algo rígida y aplicada. Es un inconveniente pasajero que desaparece rápidamente si procuramos respetar el ritmo tensión-distensión y, si evitamos anclarnos intelectual y físicamente en sensaciones fragmentarias sistemáticas. Todavía más molesto —porque más extendido y menos pasajero— es el estado de ánimo consistente en ejercer una voluntad férrea, en «querer» a cualquier precio supeditarse a un modelo pedagógico. La tensión de buena intención en pos del resultado es un *gran obstáculo para su consecución*, puesto que únicamente una cierta vacuidad interior permite estar atento al instante vivido. Una voluntad exagerada desemboca en la idea de éxito o de fracaso, en la anticipación de un juicio ajeno que, sin duda alguna, produce crispación y angustia. El que no puede dejarse ir, sin especular ni calcular,

como haría un niño ante la simple alegría de sus descubrimientos, se cierra a una descontracción verdadera.

Hay que proscribir asimismo otro estado de ánimo si se aspira a conseguir la descontracción —y esta observación puede hacer sonreír a más de uno, tan incongruente puede parecerle. Se trata del mal humor. Del mismo modo que no podemos tocar si no disponemos de un mínimo de salud, el que no está de «buen humor» caerá en esfuerzos vanos. Cuando se crispan los rasgos de la cara debido al descontento interior, el resto del cuerpo obedece a este pensamiento nefasto. Nada comparable al esbozo de una sonrisa para distender el cuerpo e inducirlo a un estado de ánimo positivo. Sin «ganas de tocar», sin un mínimo de apertura y de creatividad, en suma, sin energía interior, no existirá la tonificación necesaria en el cuerpo para favorecer la descontracción y permanecerá sumida en el fondo del cuerpo por culpa de un mal humor destructivo.

Si la descontracción exige tamaño estado de ánimo, también necesita una preparación práctica y corporal que mantenga el tono mientras elimina eventuales tensiones. Suele ser muy difícil averiguar si la tensión en un músico es debida a su desequilibrio corporal o si su predisposición a una excesiva contracción es la causa de tal malestar físico. De las dos tendencias, sea cual sea la que origina a la otra, es evidente que ambas acaban por alimentarse mutuamente. Por ello, es importante desde que se inicia una puesta en cuestión profunda, trabajar a la vez la descontracción y la ordenación de nuevas conductas. Corporalmente es necesario mantener la espalda y el esqueleto correctamente colocados, los cuales procuran la «forma» y la estructura del cuerpo indispensables para el tono de mantenimiento. Pero en base a dicha atención tónica no hay que olvidar garantizar la descontracción de los miembros del plexo y de los músculos de la cavidad torácica. La calma y la amplitud de la respiración, la libertad de gestos, están en relación con el equilibrio del tono general del cuerpo y la descontracción de ciertos grupos musculares.

Una parte importante del entrenamiento consiste en aprender a no malgastar el tono donde no sea necesario pero sí, en cambio, concentrarlo en la parte del cuerpo comprometida en la acción, utilizando solamente los músculos destinados al movimiento en sí, evitando que otros intervengan. A título de ejemplo, diremos que la acción de los brazos no debe repercutir en el cuello, lo que comprometería la escucha, ni tampoco en los hombros, lo cual destruiría la libertad de gestos, aún menos en los riñones, porque dificultaría la centralización y el asiento del cuerpo. Cuando activamos un gru-

po de músculos, todos los demás deben permanecer libres y distendidos. Si levantamos el brazo, solamente los músculos que le conciernen tienen que ponerse en acción y todos los demás, incluidos el codo, la muñeca y los dedos quedarán totalmente flexibles. En resumen, hay que saber actuar con un tono adaptado a la acción requerida, pero que no repercuta en el conjunto del cuerpo. Los boxeadores nos ofrecen un ejemplo palpable de esta independencia muscular. Sus golpes obtienen una eficacia directamente ligada a la descontracción y a la elasticidad del resto del cuerpo. Lo mismo que para los deportistas, nuestra independencia muscular nos permite ahorrar energía utilizando solamente, para un movimiento determinado, los músculos adecuados; así nuestro tono quedará reforzado y entonces poseeremos una «superpotencia» que nos garantizará permanentemente nuestra seguridad mientras tocamos.

Efectivamente, si queremos integrar de verdad el violín y el arco a nuestro cuerpo, debemos ser capaces de llevar, no solamente algo más que los sesenta gramos del arco o los cuatrocientos que pesa un violín, sino también conseguir una amplitud de gesto muy superior a la que necesitamos. He aquí por qué la práctica de la *viola* resulta excelente para los violinistas, porque les obliga a desarrollar su potencia de acción. A imagen de un automóvil que pierde estabilidad cuando desarrolla su velocidad máxima, la acción instrumental tampoco es confortable en los límites de las posibilidades físicas. También debemos saber modificar nuestra descontracción según las necesidades del momento. Es muy importante, según el ejercicio o la obra que abordemos, saber valorar el grado de tonicidad y descontracción al que debemos llegar. Será *en función* del carácter de la obra, de la estructura de la frase, de los matices o de la duración del período en cuestión, que deberemos poner en movimiento más o menos energía, o bien reservarla. Nuestra clase de actividad, ¿es acaso idéntica, como nuestro consumo de energía, para un paseo al claro de luna, un sprint, una carrera de fondo o de obstáculos? La apreciación del esfuerzo requerido permite al cuerpo hacer frente a sus necesidades y a organizarse.

En cuanto a la música, es lo mismo; según lo que toquemos, debemos estar más o menos «comprometidos» a nivel tónico y, tanto el exceso como el defecto, pueden tener consecuencias igualmente nefastas para la expresión. En ciertas secuencias de carácter meditativo, interiorizado o estático, debemos sentirnos como emergiendo de un sueño, dejarnos llevar, no provocar nada voluntariamente, pero sí «en acción», como si tal actitud obedeciera a una pulsión del subconsciente. Estado creativo por excelencia, la descontracción domina en esta mínima inversión de energía. En otros casos, cuando pre-

valecen el elemento rítmico, la fuerza impetuosa o el virtuosismo acrobático, debemos recurrir a una especie de organización dinámica, a una concentración de fuerza, a una tonicidad vigilante, las cuales no dispensan, en modo alguno, de la descontracción permanente, estado de fondo indispensable para cualquier acción.

La práctica en serio de una *relajación* bien llevada en el terreno psicológico puede ser de mucha utilidad para quien tenga dificultades en separar las tensiones de su contenido emocional, y que no consigue alcanzar mediante una simple concienciación, el estado de descontracción requerido. Pero además, la relajación tiene otras implicaciones muy fecundas. Sobre todo favorece un estado superior de conciencia, a medio camino entre el sueño y la vigilia, que desarrolla poderosamente nuestra potencia creadora.

Conseguir este dominio de la descontracción, en la conciencia o en la meditación significa, ya de por sí, un manantial de bienestar. Pero nada es comparable al hecho de obtener dicha descontracción en el momento de tocar, es decir, una vez que los progresos en el aprendizaje del violín hayan ido bastante lejos. El que tenga la valentía de acometer el esfuerzo necesario para lograr tal estadio se verá recompensado mucho más de lo que espera y experimentará sus repercusiones en muchos ámbitos. Una distensión física y espiritual bien realizada, aproxima a un mismo tiempo las cosas y los seres y atenúa también los efectos nefastos de los ruidos o de las excitaciones parasitarias y desvitalizadoras. No solamente la acción deviene mucho más sensible, sino que también el alma entra en una especie de vibración que podría asemejarse a una simpatía fundamental hacia todo lo creado. Se diría que la facilidad al fin reconquistada desde aquel estado bienhechor de nuestra infancia, nos procura la maravillosa evidencia de disponer de una energía que seremos capaces de aplicar donde nos convenga, que podremos acumular o resolver mediante un control perfecto desde el momento en que nuestra respiración, inseparable de la descontracción, no nos presente ningún obstáculo.

Influencia de la respiración

El ciclo respiratorio, lo mismo que los latidos del corazón, es una manifestación inconsciente de la vida. No existe ser vivo que no respire, hasta tal punto que solemos asimilar «el soplo» al concepto de vida. Pero, precisamente por tratarse de una actividad vital ineludible, nuestra respiración actúa sin que nos demos cuenta de ello. Desgraciadamente parece que, sin saberlo, hemos perdido la espontaneidad de una respiración absolutamente «normal» que debió de ser la de nuestros antepasados más remotos y que podemos constatar frecuentemente en los bebés, en los animales y mientras dormimos. Por consiguiente, cuando respiramos de manera antinatural, en detrimento de la lógica de nuestro cuerpo, no solemos tener conciencia de ello. La respiración defectuosa queda disimulada de tal modo, que solamente la percibimos en momentos de perturbación excepcionales y fugitivos donde intervienen la emoción, el miedo o un esfuerzo exagerado. Y, sin embargo, no deja de condicionar nuestro comportamiento y nuestra manera de tocar, ¡para lo mejor y para lo peor! Por tanto, no podemos ignorarla, sino al contrario, debemos aprender a utilizarla en todo momento.

Muchos especialistas con mayor competencia que yo han abordado los problemas de la respiración, han elaborado distintas técnicas que, por otra parte contienen, todas ellas, implicaciones que nos llevan mucho más allá del simple marco del aprendizaje de una buena respiración. No tengo intención de analizar aquí, a fondo, la respiración, ni de explicar cómo hay que practicarla. Sencillamente quisiera poner en evidencia la capital importancia que tiene para los instrumentistas —casi siempre a pesar de ellos— y, en con-

secuencia, mostrar el lugar que podría ocupar en la enseñanza de los instrumentos de cuerdas. En dicho terreno, mis observaciones cotidianas me demuestran constantemente los efectos perniciosos de una respiración defectuosa en lo que se refiere al comportamiento instrumental de los violinistas. Digamos de entrada que descontracción y respiración son absolutamente inseparables y que no podemos ocuparnos de una cosa sin pasar por la otra. Hay músicos que sufren más los inconvenientes de una tensión excesiva, otros padecen una respiración incómoda pero, cualquiera que sea el punto defectuoso en el que su particular sensibilidad se fija, si quieren mejorar, deberán considerar el doble aspecto de un problema del que no perciben personalmente más que una parte.

Los instrumentistas de cuerdas suelen utilizar únicamente una pequeña parte de su fuelle y no aprecian las incidencias considerables de la respiración en su ejecución. En cambio, los cantantes y los instrumentistas de viento saben muy bien que, sin una respiración correctamente colocada, sin su famosa «columna de aire», no lograrán una emisión sonora conveniente. También saben que si no «juegan» cómodamente con su respiración no pueden ni frasear ni hacer música. El instrumentista que se expresa con un arco suele ignorar que la belleza, la profundidad y especialmente la emoción de su sonoridad son asimismo el resultado de la tranquilidad y de la utilización adecuada de su fuelle. Sólo piensa en la respiración en términos negativos, como un estorbo, un obstáculo que hay que eliminar, no como un elemento constructivo en la ejecución. Sin embargo, un violinista cuyo ritmo respiratorio no sea amplio y distendido no podrá conseguir comodidad ni soltura en su acción y, menos aún, una expresión sincera... No en vano suele decirse, a propósito de una interpretación especialmente cálida y auténtica, que tiene «soplo». La respiración no es solamente una necesidad técnica, sin la cual no podemos estar «colocados» corporalmente. Es, antes que nada, una necesidad artística, lo mismo que la descontracción.

Los músicos, como también el conjunto de artistas que se expresan a través del cuerpo —actores o bailarines—, son tributarios de la respiración, a mitad de camino entre el subconsciente, en la parte inferior y superior del cuerpo, de lo físico y de lo espiritual. Si la respiración es interior, profunda y sosegada, será el resorte de una energía vital interminable. Por contra, si es corta, mal colocada o inhibida, perturbará el metabolismo, paralizará el movimiento y bloqueará la relación entre la parte baja y alta del cuerpo y nos impedirá una comunicación real con la riqueza creativa de nuestro inconsciente. Ahora bien, ¿cuántos violinistas son víctimas de una respiración pequeña y corta, alojada únicamente en lo más alto de los pulmones, causa

principal del «trac fatídico»! (1). Se ahogan tocando —en el peor de los casos se asfixian— y, cuando menos, obtienen una ejecución que se puede tildar de «carente de aire». Un artista que no respira nos transmite su malestar. Todos hemos vivido en ciertos conciertos ese sentimiento de asfixia que nos produce ansia de levantarnos de nuestra butaca y salir a «tomar el aire» porque la opresión del músico se nos hace insoportable.

Y, sin embargo, la «respiración» permanece ignorada en la enseñanza tradicional del violín, como si fuera una exclusiva de los que «soplan», es decir, de los instrumentistas de viento. A ver quién es capaz de mencionar a un violinista su «columna de aire»...

Ante tamaña carencia, ¿qué podemos hacer? ¿Cómo corregir una respiración defectuosa? Salvo algunas excepciones, la capacidad respiratoria de los músicos es normal. No existe imposibilidad orgánica alguna que nos impida restablecer una respiración sana; basta comprobar cómo la misma persona, bloqueada durante el día —y posiblemente aún más con el violín que sin él— encuentra por la noche un ritmo respiratorio tranquilo y regular...

Los defectos respiratorios suelen tener dos causas esenciales. La primera está en el conjunto de las malas posiciones que ya hemos mencionado y que comprimen el aparato respiratorio: como consecuencia de hábitos heredados a veces de la infancia los músicos, sobre todo si sufren el trac, elevan los hombros o los brazos, descomponen la cintura y se cortan en dos, convirtiéndose en «hombres-tronco» incapaces de respirar profundamente y perdiendo todo contacto con sus fuerzas vivas. Aunque suele ser difícil desentrañar causa y efecto entre las aberraciones instrumentales y la mala respiración fundamental (lo que ya era un hecho en la descontracción), podemos decir respecto a este tipo de bloqueo respiratorio, que su origen es básicamente funcional (en oposición al segundo). Efectivamente, los problemas respiratorios de ciertos instrumentistas pueden tener fundamentos meramente psicológicos, incluso afectivos. Puede suceder que la libertad en la respiración se vea enturbiada por determinados bloqueos asociados a reacciones de flaqueza o de inferioridad, a una necesidad de dependencia, o incluso a una paradójica actitud de rechazo de un bienestar o de un placer. Sea cual sea el motivo, dichas manifestaciones provocan siempre una profunda angustia. Asimismo engendran tensiones y crispaciones que impiden la relajación muscular hacia aba-

(1) *Nota del Traductor.*—Vocablo francés que significa miedo en general y que se aplica muy especialmente al «miedo escénico».

jo y son causa, también ahí, de idénticos inconvenientes de separación y de división del ser. En ambos casos, los violinistas no siempre son conscientes de su verdadero problema y prefieren atribuir su malestar respiratorio a una insuficiencia «técnica» que les paraliza... ¡Ojalá supieran que suele ser lo contrario y de cuántas facilidades se beneficiaría su «técnica» si respirasen adecuadamente!

Quando se pretende que alguien tome conciencia de los verdaderos fundamentos de su respiración, los cuales le encausan más de lo que supone, hay que obrar con suma prudencia. Cualquier observación inconveniente concerniendo algún defecto de respiración puede ser peligrosa. Como tampoco hay que proponer ninguna clase de técnica de respiración al músico que no esté naturalmente distendido o que no haya logrado, mediante una preparación sobre sí mismo, un nivel suficiente de desconstrucción. Si no se tiene en cuenta lo que un alumno puede soportar, se corre el peligro de bloquearlo definitivamente, de provocarle tensiones insoportables que le impidan, aún más, cualquier acción. De modo que es preferible no atacar «de frente» la cuestión respiración y enfocarla, en cambio, como la consecuencia de un estado tónico distendido y confiante con la posibilidad, en casos extremos, de aconsejar prudentemente una ayuda terapéutica si nos parece necesaria.

Aquellos instrumentistas que no están en armonía con su respiración, que no la sienten como el pulmón de su expresión, tienen que saber que es posible a cualquier edad aprender a dominarla, a ponerla a su alcance, con el fin de que cualquier gesto instrumental sea susceptible de transformarse en gesto vocal directamente imbricado en la música. Los que han practicado el yoga, incluso de manera superficial, las técnicas de expresión corporal o incluso, tratándose de mujeres, «el parto sin dolor», saben cuán importante es la respiración y que cualquiera puede recurrir, según las necesidades del organismo, a un doble tipo de respiración.

Con frecuencia se la denomina respiración «grande» y «pequeña», siendo la grande, si se practica correctamente, la que convierte a la pequeña en posible y eficaz, esencialmente «abdominal». La respiración no se limita al volumen de los pulmones. Pone en juego la totalidad del tronco, desde la nariz hasta el ano, en una sinergia muscular compleja y admirable que aparece como una ola que sube y baja a lo largo del tronco, sin delimitación de frontera entre lo bajo y lo alto. De hecho es la que observamos durante el sueño (del que hablábamos un poco más arriba). Con objeto de que durante el estado de vigilia no se limite a la parte alta de los pulmones, es decir, a un abrir y cerrar de las costillas aisladas del vientre, lo que produciría esa ne-

fasta separación entre lo alto y lo bajo, es necesario que la parte abdominal esté lo suficientemente libre y distendida para permitir en cada inspiración un leve hinchamiento del vientre, indispensable para la libre acción del diafragma. La inspiración consiste entonces en una tensión activa del diafragma, unida a la distensión de los músculos abdominales y pelvianos mientras que la espiración se produce mediante una tensión activa de dichos músculos abdominales empujando hacia arriba el diafragma en ese momento distendido.

Esta alternancia ritmada de contracciones y relajaciones, que arrastra toda la masa abdominal en un flujo y reflujo constante, es el mecanismo fundamental y completamente natural de la respiración en el estado de distensión. El centro álgido de dicho movimiento —que es el verdadero centro de la respiración— se encuentra, pues, en pleno vientre y de ningún modo en el pecho, donde se hallan los pulmones (¡los cuales no dejan de ser por ello el ámbito real de la función respiratoria!...).

La espiración, de duración prolongada, está unida al trabajo activo de la musculatura exterior del tronco y, en especial, del vientre. Es por regla general, la fase respiratoria que corresponde al tiempo más intenso del esfuerzo, a la actividad y a la continuidad del movimiento: cualquiera que realice esfuerzos físicos sabe que es la espiración lo que le procura la fuerza necesaria. Desgraciadamente, el violinista no suele saberlo y, si por ventura tiene intención de controlar su respiración, tiende a centrar su atención en la inspiración... Sin embargo, inspirar grandes cantidades de aire sin contrapartida de espiración no ha dado nunca resultados satisfactorios: es el exceso de inspiración lo que bloquea el aire en los pulmones, perturba los gestos y predispone al trac.

Una vez que empieza a instalarse la respiración, después de largas concienciaciones perseverantes y sin brillo, cuando la confianza vence los temores y crispaciones, es cuando empieza a ser posible «jugar con la respiración», como lo hace el cantante o el instrumentista de viento, siguiendo los imperativos de la música. A partir de ahí no tendremos más que establecer proporciones en función del esfuerzo requerido, ya que disponemos de una amplia gama que nos permite, según la partitura, no tener que recurrir siempre al mismo tipo de respiración. Del mismo modo que nuestra organización es diferente según nos preparemos para una carrera de velocidad o de fondo, movilizaremos nuestra respiración a tal o cual nivel según las necesidades del esfuerzo requerido, y adaptaremos nuestra respiración a la amplitud del gesto. No hay que abordar el concierto de Brahms, que exige una reserva de energía considerable, del mismo modo que el final de una sonata de Mozart,

constituido de elementos precisos y delicados. En un caso, la inspiración previa a una gran respiración implicará completamente al tórax, con el fin de actuar con toda la fuerza necesaria durante una espiración de largo alcance. En el otro caso, bastará con una inspiración mucho más débil de partida que será más apropiada para un trabajo de detalle... Pero, de todos modos, la acción se basará siempre en la espiración, una vez *preparado* el gesto por medio de una inspiración adecuada previa.

Nuestra respiración debe tomar como modelo la del cantante que respeta el fraseo, lo cual ya significa una muestra de su comprensión del texto musical. Lo mismo que él, debemos *decirlo* todo, como en un lenguaje hablado, inseparable de la espiración (¡a menos que nos asfixiemos!). A menudo, en ciertos textos y particularmente en la música de cámara, determinadas notas pequeñas y simplemente de acompañamiento, situadas entre dos silencios, se nos antojan más difíciles de tocar que algunas grandes secuencias de virtuosismo. Esas notas puntuales y cargadas de sentido podrían ser refinadas y expresivas y no, como sucede a veces, afloradas y torpes, si se preparase la respiración, es decir, si el respiro que precede a la nota fuera no inspirado por «reflejo», sino espirado intencionadamente para conducirla y «decirla» dentro del conjunto. Aún más, la elevación de las costillas y de los brazos, resultante de una «gran inspiración» mal orientada antes de tocar, son los causantes de los temblores y de la inseguridad del arco. Nuestros movimientos respiratorios no deberían repercutir nunca en la altura de los brazos, puesto que la respiración interesa la parte delantera del cuerpo, mientras que el gesto instrumental, ya lo hemos precisado, está arraigado en la musculatura de la espalda. Cuanto más esté el peso del cuerpo repartido sobre los pies, favoreciendo la relación con nuestro centro de gravedad, más fluida será la respiración. Dejando caer el busto sobre la pelvis le impide bloquearse en la parte superior del cuerpo.

Una vez superados los obstáculos inherentes a una respiración normal merced a un trabajo adecuado y, una vez relajadas las tensiones parasitarias, la regulación del soplo *se efectúa por sí misma* durante la acción, sin ningún esfuerzo consciente. Basta con mantener un cierto contacto con la respiración para ser capaz de relajar instantáneamente cualquier tensión superflua susceptible de reaparecer accidentalmente. Esta adecuación de la respiración a la acción es la mejor garantía de una interpretación sincera: «Respira el texto, sabrás decirlo», insistía a menudo Jouvet a sus alumnos. En el «dejar hacer» de la inspiración, en la disponibilidad a ese aire que penetra por sí mismo, podemos introducir la idea de una receptividad a la inspira-

ción en su sentido creativo. Es ese estado de privilegio que vivimos en ciertos momentos de la acción cuando abandonamos el terreno del «hacer» para experimentar el de «dejar hacer». Será entonces cuando la distensión nos permitirá una perfecta coincidencia con nuestro propio centro y liberará nuestras fuerzas creativas.



La concentración

Una de las consecuencias inmediatas de la descontracción y de la respiración correcta es que nos permite el acceso a la concentración. Del mismo modo que solemos confundir, ya lo hemos visto, descontracción con relajación, la concentración se asimila indebidamente a un paroxismo de atención, a una vigilancia interior sin descanso, lo cual no significa sino cierta crispación del pensamiento. Descontracción y concentración no corresponden en absoluto a molición del cuerpo o crispación de la mente; son dos estados inseparables que comprometen al individuo en su totalidad. La concentración es primordialmente disponibilidad, abrirse hacia sí mismo como al exterior. El que se escucha a sí mismo aprende a liberar un potencial de energía insospechado. La expresión artística, insistimos en ello una vez más, es una fuerza dirigida desde el interior hacia el exterior, un movimiento de energía que emerge de lo más profundo de nosotros y que intentamos traducir. Si la vía de comunicación con nosotros mismos se bloquea, la energía no podrá fluir y se transformará en tensiones y crispaciones.

No existen técnicas prefabricadas que puedan inducir al violinista a concentrarse, pero sí son posibles, en cualquier caso, concienciaciones físicas y psíquicas que posibilitan su obtención. Sabemos, porque lo hemos comprobado muchas veces, que si el cuerpo obedece a las exigencias de la imaginación, su equilibrio, en cambio, su permanente concentración, son la condición del buen funcionamiento del espíritu. La concentración, directamente ligada al estado creativo, es antes que nada un retorno a sí mismo sin el cual el in-

térprete solamente sería capaz de expresar emociones superficiales. Por tanto, tiene que ser objeto de un interés muy especial por parte de los músicos.

Concentrarse quiere decir, ante todo, retornar al centro del cuerpo y *establecerse en él*, y no constituirse en un juego de fuerzas divergentes y contradictorias. El Hara del que hablan los orientales y sobre todo los japoneses, es el punto crucial de nuestro cuerpo. Situado en la bisagra lumbo-sacra, coincide con el centro de gravedad. El Hara no es un órgano preciso, no lo podemos ubicar anatómicamente, sino el lugar físico donde se encuentra la fuerza, donde se basa nuestra estabilidad. Estar «colocado» significa estar en el Hara, en el centro, *concentrum*. Cuando conseguimos de verdad establecer esta concentración en su consideración más literal, lo que implica la necesidad de estar distendidos, basados en un asiento correcto y con la respiración bien colocada, somos capaces de lograr una fuerza y un poder muy superiores a los que obtenemos normalmente. Mucho más que en un intelecto poderoso nos convertimos en una integralidad que nos abre un camino de progresos ilimitados. Es por ello que la música, arte del instante que no permite retoques ni remordimientos, exige de nosotros una inversión y una disponibilidad totales que solamente pueden basarse en nuestra concentración en el sentido físico del término.

La valoración del abdomen no es mera fantasía. El vientre es el estado más primitivo de la evolución en la estructura del cuerpo humano. Está en el origen de la vida y de la reproducción, en el lugar de unión entre la parte superior e inferior del cuerpo, de la derecha y de la izquierda, el punto de partida de nuestros brazos y de nuestras piernas. No en vano hablamos de «tener los riñones sólidos», de «tener el corazón en el vientre» o incluso de «tener tripas», locuciones que son testimonio de la importancia concebida a dicha región del cuerpo. Pensar en el abdomen quiere decir bajar el diafragma para dejar vía libre al correcto funcionamiento de los órganos del tórax y mantener afianzado el cuerpo y convenientemente dispuesto para la acción musical, impidiendo que ésta se convierta en objeto de mero intelecto. Antes de familiarizarnos con la concentración física, suele ser útil despertar esta región abdominal que puede zafarse fácilmente de nuestro control por razones de educación y de falso decoro. Ponemos en acción la musculatura de la pelvis practicando contracciones y relajaciones alternativas que agudizan la sensación. También puede ser eficaz una leve inclinación hacia adelante, lo cual facilita el «asiento» y procura una descontracción suplementaria a las piernas permitiendo acceder con mayor libertad a la conciencia abdominal.

Para el intérprete que aprende a concentrarse también pueden ser de uti-

lidad determinadas imágenes mentales. Por ejemplo, si concebimos nuestro cuerpo a modo de una esfera donde las distancias entre arriba y abajo, adelante y detrás, a derecha e izquierda, fueran ínfimas y donde cada punto del cuerpo estaría ligado a un punto central, penetramos en la vía de esa concentración en el Hara. También contribuyen a la concentración imágenes basadas en que sentimos emanar toda la energía de lo «alto» del cuerpo, bajando a través de él hasta el ombligo, o la sensación de andar con las manos, es decir, quitarle a la cabeza su misión de jefe. Tantas imágenes ricas en sugerencias...

Pero la concentración no es solamente una realidad física; es también una actitud mental y no basta con tener conciencia de su propio cuerpo o de vivir ese sentimiento de concentración en el Hara. La verdadera concentración exige también del intérprete un cambio mental que no es fácil de conseguir, sino que requiere un prolongado trabajo instrumental. Se adquiere a través de él, por él, hasta llegar a la total identificación: cada «presencia» a una sensación vivida de verdad, cada minuto de disponibilidad activa al servicio de una investigación específica, cada retorno a nosotros mismos supone un instante de auténtica concentración que nosotros creamos. Cuando se añaden a ello múltiples instantes parecidos —puestos a prueba una y otra vez por las distracciones, que no suelen faltar—, se crea entonces en nosotros una posibilidad real de *concentración instantánea*, una fuerza que nos permite «aguantar» sin dejarnos invadir por emociones exteriores. Por dicho motivo, tal y como hemos sugerido, es importante crear en nosotros un clima nuevo del que estén ausentes el nerviosismo, la impaciencia, las charlatanas contestaciones con nosotros mismos, todos ellos auténticos obstáculos para el nacimiento de la concentración porque cierran la puerta a la realidad vivida.

El aprendizaje de la concentración debe permitir encontrarse uno mismo en cualquier circunstancia y no ser tributario de emociones provocadas por un resultado, un juicio, un momento venidero. Motivo por el cual todo el trabajo instrumental es un *camino* hacia el estado de concentración que buscamos, camino punteado por todos esos instantes vividos en los que nos hemos entregado plenamente, donde hemos procurado reducir cada vez más la parte de casualidad y de nerviosismo, a fin de ser realmente disponibles.

Todos los ejercicios de concentración física y de localización de la atención tienen idéntica finalidad que se expresa lo mismo de modo muy puntual que de forma casi intemporal. Efectivamente, la concentración es tanto ese estado instantáneo en que el artista se encuentra consigo mismo como la capa-

cidad de abstraerse de los acontecimientos y situaciones. De una parte, la concentración se vive, por otra, se aprende. Todos estamos motivados por la concentración, por esos momentos de unidad interior en que nos sentimos vivir al límite de nosotros mismos, en una unificación completa del organismo. Pero el artista —y particularmente el músico, como el comediante o el bailarín— depende aún más de ella, puesto que su arte requiere una emoción no solamente intensa, sino que debe acudir en el momento preciso. El pintor o el escultor no necesitan crear su obra en un tiempo dado, en un instante preciso, mientras que el músico tiene que acceder a este estado de expresión *mientras está tocando*, lo que significa un momento «único».

La concentración es un estado de privilegio que, si bien no garantiza la riqueza de inspiración, sí la favorece y le permite aparecer. La concentración es la imagen del tiempo concentrado; es el resultado instantáneo de toda una labor anterior, de todos los esfuerzos del intérprete. Es lo único que perdura una vez desaparecido todo trazo de preparación. Es demasiado tarde, en el momento, para cambiar lo que se ha hecho, es decir, para denostar su propio trabajo. En el estado de concentración está condensado el pasado musical del intérprete, su pasado instrumental. No es necesario acudir a la memoria, ni buscar elementos de técnica, puesto que todo está ahí, todo está presente.

La concentración es, pues, asimismo, la posibilidad de dejar todo, de abandonar lo mental, de confiar en lo que *es* para coincidir totalmente con la acción y vivir el instante presente. Para conseguir ese estado óptimo en que estamos concentrados, tenemos que estar, nunca lo diremos bastante, libres de toda preocupación, tanto por el resultado como por la opinión ajena. Dicha sensación de *disponibilidad*, de receptividad total a la creatividad del instante, constituye el estado ideal hacia el cual debería orientarse todo músico, consciente de ser un mensajero de lo divino...

Quien haya tenido bastante paciencia para intentar concentrarse a lo largo de su trabajo de aprendizaje será capaz, en pocos segundos, en cualquier circunstancia, de centrarse y poder expresar en el instante la esencia misma de la música. Cuando nace un sentimiento tal de libertad interior, el juego como el trabajo se convierten, sin esfuerzo, en fuentes de alegría y de creación permanente. Es ahí cuando será posible hablar, sin engañarnos, de interpretación y de expresión musical.

El intérprete y la expresión musical

El intérprete tiene la misión de hacer «vivir» una obra, de traducir los sentimientos que el texto hace nacer en él: cada fase de su labor está orientada hacia el momento único en que, confiando en sus posibilidades, entregará la música tal como es y como él la siente. Aunque se tratase de músicos que no tienen un contacto frecuente con el público, la música tiende hacia la más rica y fiel expresión posible y esta búsqueda debe ser el resorte permanente del trabajo cotidiano. Toda la educación musical debería contribuir, pues, a que el músico fuese un artista total capaz de traducir su mensaje con emoción y claridad. Sin embargo, parece precisamente que esta finalidad última, se pasa por alto con harta frecuencia en la enseñanza musical incluso cuando se la define como «superior». En general se buscan resultados en cuestiones de velocidad, de virtuosismo puro o en cuanto a dificultades a superar. Las obras consideradas fáciles, los andantes o adagios de concierto, suelen ser motivo de solemne desprecio y la única preocupación estriba en perfeccionar los «dedos». El alumno se compromete poco en su planteamiento, se conforma pasivamente copiando con fidelidad las digitaciones del profesor, sus matices o sus rubatos, sin permitirse la libertad de comparar otros conceptos, sin tomar opciones determinantes con relación a su interpretación.

En la mayor parte de concursos que ratifican el término de un período de estudios a cualquier nivel no oímos sino alumnos obnubilados por su texto, por decirlo de algún modo, como escolares aterrados ante la lección que tienen que recitar sin faltas —no me atrevo a decir lo más rápidamente po-

sible— y con la «entonación adecuada». Para ellos, la música significa ante todo «horas de trabajo» solitario, abocados a «la» pieza o «al» programa, a veces durante meses... Todos los complementos de dicho trabajo —incluida la música de cámara que permite, junto a los compañeros, el acceso a una literatura fascinante— se consideran casi como distracciones culpables. Un día recibí la visita de una joven violinista inglesa que venía a preguntarme si algunos de mis alumnos querían tocar en un cuarteto, puesto que, decía, «no consigo contar con nadie». Y, con inimitable acento, añadió ingenuamente: «Es curioso, los franceses nunca pueden tocar nada; siempre están “preparando” algo. Llego demasiado pronto o demasiado tarde: todavía no lo saben o bien ya no se acuerdan... y, además, nunca disponen de tiempo para hacer música.»

No hay por qué asombrarse si después de una formación tan parcial algunos músicos suelen producir conciertos decepcionantes en los que nos procuran bien poco a cambio de nuestra presencia: de vez en cuando, una ejecución perfectamente correcta y, en alguna ocasión, aunque con menor frecuencia, una auténtica exhibición personal donde el artista descuida la obra a fin de ponerse él en relieve. El público es víctima de una flagrante dicotomía en materia de interpretación musical; precisión en la ejecución y un trabajo bien acabado parecen incompatibles con la emoción real y con la imaginación. Y, no obstante, el perfeccionismo sin lema no es más convincente que el *pathos* sin escrúpulo... Claro está que esto no es una regla general por cuanto ciertos artistas maravillosos o ciertos conjuntos de gran calidad se ganan el entusiasmo del auditorio porque creen en la música que tocan y porque la tocan bien. No se trata de pedir al intérprete que nos transmita todos los días un «gran momento». Pero el aburrimiento, que suele ser por desgracia moneda corriente, probablemente sea el peor de los crímenes en cuestiones de música. Los músicos clásicos, inhibidos por culpa de la aspereza de los estudios, carecen de pasión y no tienen preparación de ninguna clase para vivir la música físicamente ni emocionalmente. Deberían seguir el ejemplo de los músicos de jazz, de los grupos de *música pop* o de las formaciones de música tradicional que viven de verdad lo que interpretan y disfrutan estableciendo una comunicación real con el público. La práctica de la improvisación también podría aportar mucho a esos intérpretes que olvidan con demasiada facilidad que la música escrita no fue concebida para quedar petrificada: su misión consiste precisamente en hacerla «revivir» en el sentido más fuerte, a través de su personalidad y de su subjetividad de músico.

Con frecuencia la ausencia real de interpretación musical se debe a la importancia que adquieren ciertos problemas técnicos susceptibles de resolución precedente: ya lo habíamos precisado, sin equilibrio postural, sin pre-

sencia en uno mismo, el artista es incapaz de accionar su cuerpo y no puede sentirse completamente cómodo haciendo música.

Tratar de interpretación en un marco pedagógico consistiría, pues, en procurar al músico una formación amplia y abierta que le permitiese «jugar», «bailar» la música con alegría comunicativa. El músico traduce mediante notas lo que en otros campos se dice con palabras y debe provocar la ilusión de ser la propia música que interpreta: todos los recursos dramáticos de la música pueden revelarse con la única premisa consistente en que el músico sienta emocionalmente y físicamente lo que está tocando, que le dé vida por medio de gestos vivos que bailen flexiblemente sobre su instrumento.

El cantante, el bailarín, el comediante tienen que comprometerse en la acción obligatoriamente, uno a causa del equilibrio de su cuerpo y del impulso que está obligado a imprimirle; el otro, por mor de la colocación necesaria de su voz y de la respiración que le pone en contacto con su «centro». Únicamente el instrumentista, incluso el verdaderamente competente, puede mantenerse arropado por el instrumento y ejecutar limpiamente —expresión cuyo cinismo contiene algo de verdad— una obra, sin ponerse a sí mismo en causa. La interpretación es un problema de fondo que concierne la formación completa del individuo, su nivel afectivo, intelectual, cultural, su imaginación creadora, su posibilidad de vibrar físicamente. No se trata de una cuestión de conocimiento como sola condición.

Tanto en el teatro como en la danza, parece que los vínculos entre la vida interior y la expresión del cuerpo ya son evidentes para los pedagogos. ¿Por qué el aprendiz de músico no podría disponer, dentro del marco de sus estudios, de cursos de danza, de comedia, de mímica, de canto, de artes marciales, de yoga, etc., a los que pudiese optar según sus preferencias? El análisis musical y la historia de la música son materias muy útiles ciertamente (a condición de no enfocarlas de forma excesivamente teórica) y debemos congratularnos de verlas hoy en día insertas en el programa de estudios musicales. Pero también sería de gran utilidad la incorporación en él de algunas disciplinas corporales de base. Puesto que es en dicho terreno, con toda seguridad, donde podrían desarrollar un poder interior y una elasticidad que abrirían horizontes fructíferos para la expresión musical.

Pero mucho más aún que el aprendizaje de la música es la idea con la que éste se enfoca lo que debería evolucionar. ¿Se puede admitir que un joven artista se sienta hastiado, con poco interés por lo que interpreta, amargado antes de empezar y frustrado por no poder realizar la carrera que le presagiaban con engañosa ilusión? ¿No habría manera de cambiar la atmós-

fera que flota en las clases de orquesta, donde la misión que se otorga al instrumentista de fila, que será la de tantos músicos, está devaluada, rebajada? Basta con ver lo que un gran director *habitado* por la música es capaz de conseguir mediante solamente su contacto y su fluido para poder imaginar los resultados que se podrían conseguir con jóvenes a los que se les procurara una esperanza auténtica de «música»: hacerse con un diploma es, a buen seguro, algo importante, pero vivir la música lo es aún más. La propia idea del placer, de la alegría de «hacer música» es suplantada con frecuencia por la rutina y por un pseudo-profesionalismo frío y seco.

No podemos ayudar a los aprendices de músico a convertirse en auténticos artistas sin cambiar el espíritu con el que se aborda la música y sin cuestionar la escala de valores. Ante todo, se trata de desarrollar en el músico una cualidad de presencia efectiva frente a la obra que interpreta, ya sea solo o colectivamente. Lo menos que se puede pedir a un intérprete es que se sienta *concernido* por la música y que participe activamente en su realización. Si el hecho musical se viviera mediante un planteamiento ferviente, los intérpretes no solamente obtendrían un beneficio personal con relación a su equilibrio, a su salud o al propio placer de tocar, sino que la calidad artística de las interpretaciones mejoraría sensiblemente sin necesidad de trabajo suplementario.

Frente a una obra, la elaboración de la interpretación es, sin duda, el planteamiento más profundamente individual que existe: más que en cualquier otro dominio sería irrisorio y presuntuoso elaborar fórmulas para obtener «la» mejor interpretación. En cambio, la interpretación exige, a cualquier nivel y en todas las obras sin excepción, que el músico se plantee la orientación que piensa dar a la música que toca y los medios que debe emplear para realizarla. Harto a menudo, los músicos —y no siempre entre los más jóvenes— se conforman con «trabajar» una partitura, es decir, en superar las dificultades y añadirle, acto seguido, un cierto «sello» personal. Sin embargo, es desde el principio, desde el contacto primero con la obra, cuando una interpretación empieza a coger forma. Será pues necesario *comprometerse* de la misma manera ante la lectura de la obra como con los medios escogidos para darle vida.

Desde los albores de su planteamiento el intérprete debe afrontar dos cuestiones: «¿Qué decir?» y «¿Cómo decirlo?» Articular una interpretación alrededor de dos cuestiones tan evidentes puede parecer algo simplista y, no obstante, muchos músicos reconocerán que no es nada fácil desligar las implicaciones con cierta claridad. Que recuerden cómo cuantas veces, con el

violín ya colocado, se han precipitado a descifrar un texto, sin pararse a meditar sobre su contenido, sin apenas haber ojeado su armadura, crispándose ante la primera dificultad, antes incluso de haber efectuado el «paseo del propietario».

Tamaña precipitación, que traspasa directamente el texto del ojo a los dedos, hace peligrar ya el embrión de la interpretación: sin compromiso intelectual ni emocional, el músico se encierra en sus reflejos y le será imposible considerar objetivamente la verdadera substancia de la obra. Es ahí donde la interpretación queda bloqueada y el impulso inicial decae por no haber sido alimentado por las riquezas profundas de la obra: el intérprete se ha burlado de sí mismo y, con toda su buena fe, ha dejado la música a un lado. Muy pocos estarán dispuestos más tarde a efectuar el retroceso indispensable y vivirán el hecho como una frustración.

Elaborar un *proyecto* acerca de la obra es absolutamente necesario para cualquier tipo de interpretación. La respuesta a «qué decir» será diferente según cada artista y condicionada por la experiencia personal: resulta ilustrativo comprobar cómo un gran artista puede evolucionar considerablemente en su interpretación de una obra en distintas etapas de su vida. Pero, cualesquiera que sean las oposiciones, las ideas fijas irreconciliables susceptibles de existir en cualquier tipo de música, las verdaderas interpretaciones se basan siempre en un conocimiento profundo de la obra. A través de la subjetividad del intérprete requieren, sin embargo, un estudio analítico exhaustivo del texto y la eventual utilización de un diccionario y de una gramática adecuados. ¿Qué forma musical, qué carácter, qué tonalidades, qué indicaciones? Estos interrogantes elementales deben, sin embargo, ser planteados y reflexionados con detenimiento. Hay que desconfiar de las primeras impresiones precipitadas y parciales que sacamos de una obra y, más aún, si se trata de una obra conocida. El intérprete debe valorar, sin ideas preconcebidas, la fisonomía de la obra, comprender su arquitectura, sus dimensiones, las articulaciones, conteniendo su impaciencia de tocarla con el instrumento.

Siendo la música eminentemente abstracta por naturaleza, incluso la que llamamos descriptiva, debemos descifrarla completamente. El trabajo más arduo consistirá no solamente en dar con el «super-objetivo» que, como decía Stanislawski a sus actores, debe determinar la tonalidad afectiva de la interpretación, sino también todos aquellos relieves incidentes que se inscriben en ella. Dicha labor, por teórica que pueda parecernos, no es superflua en absoluto. Se observa comúnmente cómo una obra no obedecerá dócilmente a su ejecución si ésta no corresponde totalmente a la verdadera esencia de aquella. Hay que encontrar lo «dado» en la obra y nutrirse de ello antes de

pensar particularmente en la existencia que le procurará la ejecución. Si el «in» está convenientemente cargado, la explosión hacia el «ex» resulta evidente. Tiene gran fuerza el hecho de poder pensar y construir una interpretación sin triturar el instrumento, sin fallar las notas y «mentalizar» la obra musical como lo hacen el pintor o el grabador cuando esculpen sus volúmenes y componen interiormente sus «valores» antes de proyectarlos en la tela o en el cobre.

La *lectura silenciosa* del texto es un medio privilegiado para el análisis de la partitura, para tratar honradamente de extraerle su estructura melódica, armónica y rítmica. El artista que «sabe lo que hace» y posee la profunda paciencia de los creadores, puede ahorrar mucho tiempo y progresar en su interpretación estudiando la obra sin ayuda del instrumento, en cualquier momento, lo mismo por la noche acostado en su cama que viajando en tren o en avión. De tal modo protegido de las seducciones sonoras y de las dificultades técnicas, podrá asimilar la obra según sus deseos, como hace un director de orquesta cuando prepara su interpretación partitura en mano, antes de trabajar con la orquesta.

Los jóvenes instrumentistas suelen carecer de esta clase de paciencia, síntoma de madurez. Pero incitándoles, se les facilitaría la asimilación de la obra a corto plazo y, a más largo plazo, la realización de su autonomía y de su sensibilidad creativa.

Existe otra exigencia indispensable consistente en situar la partitura en su contexto general, es decir, en el conjunto de sus partes, ya se trate de una orquesta, de un piano o de otros instrumentos solistas. Lo mismo que los cantantes, los instrumentistas de cuerdas suelen olvidar este aspecto de la música en la medida en que la escritura lineal de su instrumento les dispensa de buscar y de comprender la polifonía de la obra. En un concierto, el dominio de la partitura de orquesta forma parte de la interpretación, no solamente para «conocer las entradas», lo que representa un aspecto elemental de las cosas, sino para comprender la obra en su unidad y poder dar a su voz el lugar que le corresponde en el contexto del concierto general. El músico suele limitarse a su propia prestación; incluso en la música de cámara, es frecuente ver a los instrumentistas parapetados detrás de su atril, con la mirada fija en su partitura, enclaustrados en una actitud casi-autística que les aparta de la realidad que les rodea y, por ende, de la música.

Tampoco hay que olvidar los conocimientos históricos cuando estudiamos una partitura, y puede ser importante para la comprensión de una obra

conocer las circunstancias que ordenaron su composición tanto como las tradiciones y la sensibilidad musical de la época. Pero no debemos exagerar la importancia de lo que corresponde al dominio del «saber», puesto que la comprensión del intérprete deriva de un juicio estético y de una reacción emocional.

Una vez establecida la comprensión silenciosa de la partitura, la lectura con el instrumento supone la realización o, mejor aún, el *cumplimiento sonoro* de la lectura silenciosa previa, lo que nos permite verificar con claridad nuestras intuiciones, tanto es así que el pensamiento no adquiere vida sino merced al lenguaje hablado que lo realiza. Si la primera lectura instrumental, que se asemeja a la búsqueda de «lo que quiero decir», permanece tranquila y atenta, nos parecerá una suerte de escucha interior de una música proveniente del exterior. Ello permite descartar cualquier subjetividad abusiva para no dejar filtrar sino las disposiciones que, añadiéndose a la idea de la obra, permitirán completar nuestra objetividad hacia ella. En dicho momento aparecen de verdad los valores intrínsecos de la obra, enriquecidos más tarde por las vivencias personales y la original versión del intérprete.

Es muestra de sabiduría poder vivir en su momento esta primera fase de la investigación, sin relieve aparente y a la que, pocas veces, tenemos la valentía de retornar, a menos que sintamos con lucidez el decaimiento de una interpretación empobrecida. *La fidelidad al texto* ya es propiamente una interpretación y el artista que sabe inculcarle vida con rigor en el tiempo y en el espacio no tendrá que añadir nada personal, por decirlo de algún modo, sino hacerlo suyo y recrear espontáneamente la obra madurada gracias a un trabajo realmente auténtico. Respetar el texto es hacer lo que está escrito y no deformar mediante libertades arbitrarias su significado musical esencial; pero hay que ir necesariamente más lejos si queremos dar vida y existencia sensibles a unas indicaciones y a unos matices fatalmente imprecisos, rudimentarios respecto a puntualizaciones infinitesimales y a respiraciones casi imperceptibles experimentadas por el intérprete.

Para materializar la música sin aprisionarnos por cuestiones instrumentales, lo mismo que para seleccionar musicalmente, nada tan enriquecedor como el *canto*. Con frecuencia se le suele dejar de lado, siendo como es la herramienta esencial del intérprete que escruta una interpretación. Muchísimos instrumentistas jóvenes anhelan obtener «consejos de interpretación» sin haberse molestado siquiera en cantar su texto, en hablar la música. Muchos de ellos no han deshilvanado jamás el hilo del discurso, dibujando vocalmente la curva de una frase, apreciado sus inflexiones, sus retenciones, sus insis-

tencias mediante el instrumento admirable que supone su voz, ocupados únicamente en tocar correctamente las notas y terminar su ejecución sin incidentes. Puedo asegurar que si se descifra una partitura por medio del análisis que elimina los posibles contrasentidos, las dudas del intérprete, su «¿qué hay que hacer ahora?» encuentra casi siempre la respuesta en el canto. Casi podríamos decirle «cantad y encontraréis».

Una de las mayores sorpresas de mi carrera pedagógica tuvo lugar el día en que una alumna un poco timorata acudió a mí, después de quince días de vacaciones, para preparar una sonata con vistas a una audición de música de cámara. Yo esperaba oír su ejecución habitual, algo monótona, pero me llevé una enorme sorpresa al verla empuñar su violín con decisión y oírla tocar la sonata con ardor, inteligencia, emoción, sin dificultades técnicas aparentes, con una soltura de la que no la creía capaz. Cuando me recuperé de mi estupor me contó que durante aquellos quince días no le había sido materialmente posible tocar el violín. Pero como a pesar de todo tenía que estudiar, decidió poner en práctica algo que le había aconsejado yo tiempo atrás, es decir, tocar en *silencio* conduciendo el arco sin llegar a rozar las cuerdas y cantar al mismo tiempo interiormente... Ese canto que la había llevado a tomar partido y a descubrir el sentido y la traducción gestual de la obra, algo que los problemas violinísticos le encubrían habitualmente, la hizo progresar de forma espectacular, de modo que la sonata estaba virtualmente a punto para la audición...

Desde los inicios de los estudios musicales se debería habituar a los niños a no pasar nunca de la lectura de un texto a su expresión musical sin cantar antes la música a plena voz, solicitando toda clase de recursos expresivos propios de la mímica, de la danza y del acompañamiento rítmico. Tendremos ocasión de volver sobre ello. Quizá sería la solución para eludir la inhibición y el falso pudor que caracterizan a tantos músicos en cuanto tratan de expresarse *vocalmente*. El canto es el vehículo privilegiado de esa vivencia interior que el instrumento no debe esconder ni reemplazar jamás. Ya sea expresado o interiorizado, tarareado o murmurado, con la voz «fuera» o no, el canto debería estar presente siempre que busquemos el fraseo, en todas nuestras decisiones de intérpretes: una interpretación que no pase a través de su intermediario está condenada a la más insignificante insipidez; los más grandes intérpretes lo saben bien. Siempre aconsejo a mis alumnos que canten no solamente las grandes frases, sino toda la parte, incluso las más pequeñas respuestas. En efecto, los intérpretes tienen demasiada tendencia, por culpa de su formación de trapezistas, a no interesarse sino por lo más difícil y aparente, sobre todo a los célebres «pasajes» que parecen obsesionarles, dejando

a un lado las secuencias supuestamente insignificantes con las que no saben qué hacer. El habituarse al canto interior ayuda a «decirlo todo», a conducir las frases hasta su completa terminación, permitiendo vivirlas en cada instante, en la plenitud del momento: el juego instrumental reflejará sin lugar a dudas la tensión o la emoción de la frase si viene precedido del dibujo vocal,

Es gracias al canto interior que forjamos la unidad final de la mente y el cuerpo, conduciendo el alma y el gesto en un movimiento perfectamente ensamblado: es la materialización primera de la intención y lo que ayuda a precisar el proyecto del intérprete. Nos llama la atención el carácter de evidencia que emana de ciertas interpretaciones. El gran artista, llámese director de orquesta o instrumentista, es aquel que toma partido y va hasta el final de sus propósitos. La timidez de los intérpretes que construyen sin convicción formas imprecisas no se debe tanto a una falta de valentía como a una duda en ellos mismos que engendra una cierta banalidad. En la interpretación más que en cualquier otra cosa, la inhibición de los violinistas es, por definición, un absurdo total. El intérprete que pretende hacerse comprender debe dar a la obra un realismo tal que impida al público, en plena ejecución, concebirla de manera distinta a como acaba de interpretarse. Esta difícil simbiosis entre el artista y la obra no se consigue así como así. Pero el canto es el medio ideal para prepararla y el alumno que expresa la música vocalmente puede construir una interpretación fiel al texto, coherente y personal.

Si me permito tanta insistencia respecto al valor del canto es porque, además de clarificar los componentes musicales, simplifica el trabajo instrumental del violinista. Teniendo un modelo claro para traducir, el alumno podrá dedicarse acto seguido al ¿«cómo decirlo»?

Quiero puntualizar en lo que concierne al arte de estudiar, que todo el trabajo es esencialmente musical y que de ninguna manera consiste en una puesta a punto de mecanismos inexpressivos. Por contra, la interpretación tampoco estriba en una simple exposición subjetiva de los sentimientos del músico. Del mismo modo que un pensamiento sutil y el poder de la imaginación requieren la precisión del vocabulario, la profundidad de una interpretación no será posible de obtener sin los medios de expresión adecuados.

Es totalmente falaz afirmar lo que a veces oímos referente a que una obra ha sido «muy mal tocada» pero que «la interpretación era buena». A lo sumo podríamos aventurar en casos de tal naturaleza que, a pesar de lo defectuosa que resultó la ejecución, se podía apreciar «un bosquejo» de buenas ideas mu-

sicales, o la presencia de una naturaleza susceptible de evolución artística... Muchos de los que están aprisionados por sus problemas instrumentales parecen ignorar que, tanto para el que escucha como para ellos mismos, no habrá ningún posible sentimiento de interpretación ni de música mientras el sentimiento de dificultad predomine. Dificultad e interpretación son incompatibles en esencia y el público no podrá adherir a una obra que no transmita facilidad, es decir, en la que el intérprete no domine el «cómo decirlo».

«¿Con qué medios realizaré la perfecta adecuación de la idea musical y de su realización instrumental?» Esta pregunta supone una selección cualitativa y ciertas opciones que difieren según el intérprete, puesto que dependen de la sensibilidad y del nivel de percepción de cada cual en el momento presente. A la inversa del «qué decir», que trata esencialmente de la búsqueda de objetividad ante la partitura con la finalidad de entresacar el verdadero sentido, el «cómo decirlo» es una actitud completamente subjetiva, una interrogación que no encuentra respuesta definitiva, susceptible de renovaciones y profundizaciones infinitas en la medida en que el camino hacia la perfección no tiene término jamás.

Para encontrar su plena expresión la interpretación tiene que movilizar todos los recursos de la sonoridad, del vibrato, de la afinación expresiva, así como los rítmicos y gestuales. No es necesario volver a insistir acerca de la importancia de la sonoridad, puesto que hemos subrayado debidamente su omnipresencia: a lo sumo podemos decir que, en su relación con la interpretación de los colores sonoros, su variedad, su armonía, sus contrastes, deben escogerse en función de cada obra, lo mismo que un pintor que prepara un lienzo. Es un trabajo sutil en el que la intuición inmediata juega un gran papel a condición de estar constantemente ligada al oído crítico.

El primer elemento de una interpretación es, sin duda, la traducción instrumental de la estructura rítmica de la obra. El ritmo no debe ser considerado nunca como cosa adquirida: el alumno que a lo largo de sus estudios «asienta» sus bases rítmicas mediante una labor técnica adecuada, se encuentra en mejor disposición, por supuesto, de traducir *espontáneamente* cualquier clase de ritmo pero, es fundamental, sin embargo, cuando se toma contacto con una obra determinada, estudiar rápidamente la organización del texto en el arco, con el fin de respetar el valor de las notas. Cualquier violinista puede aminorar la velocidad de manera imperceptible por culpa de un debilitamiento de la tonicidad interior, o acelerar un poco por falta de tranquilidad y de firmeza en la conducción del discurso; también será nece-

sario decidir los desplazamientos y las velocidades de arco para reducir al máximo el riesgo de desorganización, de vacilaciones o de incertidumbres, debidos a una nota recortada por falta de espacio.

El arco es al violinista lo que la respiración es para el oboísta o el cantante: si es demasiado corto, restringe los valores, si, por contra, adquiere amplitud, los desarrolla y les permite expresar las más sutiles intenciones. El ritmo, ya lo hemos dicho, no supone solamente una simple regularidad en el batir: es la pulsión lo que da vida a la obra, lo que la hace respirar... Los golpes de arco tienen que determinarse en función de los imperativos del discurso, es decir, de la fiel traducción del modelo cantado. Los golpes de arco, como también los digitados, se escogen muchas veces por los defectos que no tienen, más que por sus cualidades: un golpe de arco determinado sirve mejor la frase, otro es más sonoro y menos arriesgado. El grado de maestría técnica no influye mucho en su elección. Cuando es elevado, facilita e invita a ciertas audacias despreocupadas. Todos debemos sentirnos perfectamente libres ante nuestras opciones. Cualquiera que sea la elección, no debe poseer *ningún valor absoluto* ni debe resultar alienante. Solamente habrá que respetarla en la medida en que mejor sirva a la obra en su intención. Raramente se considerarán definitivos porque están ligados a parámetros variables susceptibles de modificación, tales como los recursos sonoros del instrumento, las características del arco empleado, la acústica de la sala, la evolución propia del intérprete y su fantasía del momento, o también, llegado el caso, a las exigencias provocadas por la participación de otros instrumentos. Lo importante es que el músico pueda llevar a cabo lo que se propone y no se encuentre jamás atrapado ni sorprendido. Lo ideal para el intérprete sería que pudiera sentirse a gusto con cualquier tipo de digitación o golpe de arco, con la facultad de cambiarlos cuando quisiese, sin que por ello mermara la calidad de su ejecución.

Si la costumbre es, de una parte, aliada del virtuoso porque le procura cierta seguridad, también puede convertirse, por otra parte, en un temible enemigo. El hábito suele adormecer la imaginación y una interpretación con vida no tolera el polvo. Tras haber tocado muchas veces una misma obra, sucede a menudo que uno siente la necesidad de reconsiderar su propia interpretación, lo que conlleva necesariamente variaciones en los digitados y en los golpes de arco. La falta de iniciativa casi siempre es debida a una falta de técnica, lo que impide imaginar novedades de una cierta audacia. Es corriente ver cómo los intérpretes toman al pie de la letra digitaciones o golpes de arco escritos por un «revisor» cualquiera sin escrúpulos, o los prescritos por un profesor cuando tenían quince años. En realidad el intérprete debería considerar solamente aquellas opciones que correspondiesen a su ín-

tima convicción. Una vez decidida su elección *personal*, el intérprete estará en condiciones de tomar su defensa y de procurar a cada gesto la elocuencia debida para mejor traducir su pensamiento.

La interpretación y el gesto no tienen que encontrarse ocasionalmente, sino *coincidir* completamente en cada nota. El gesto es un lenguaje completo y su precisión como su plástica conforman una parte importante de la expresión. La alianza del canto con el gesto constituye ese admirable *gesto vocal*, tan expresivo: además de reflejar perfectamente el espíritu y el sentimiento de la obra, el gesto debe contribuir a su exteriorización. Desde luego, tiene que ser visto y comprendido por el auditor, en quien despierta y mantiene la atención. Pero sobre todo es importante para el propio músico, que siente la necesidad de expresar su impulso por medio de un soporte adecuado. Un gesto excesivamente amplio o demasiado pequeño desfigura la música, la cual no fluye de verdad si no se apoya en un *gesto exacto*. Cualquier sentimiento, cualquier decisión se traducen por un gesto que les precede, les lleva y los completa, procurándoles una dimensión en el espacio que facilita la comunicación con el público.

Si no conseguimos plasmar nuestros sentimientos por medio de gestos, dejando el texto musical exento de vida corporal, no alcanzaremos nunca una elocuencia verdadera. El resultado sería comparable al de un actor pronunciando perfectamente su texto con la mirada fija, los brazos caídos, sin el menor atisbo de presencia escénica. La vida corporal de un texto solamente es posible mediante una estrecha relación con la vida del intérprete, el cual debe de estar en constante movimiento y *actuar con todo su cuerpo*. Sin embargo, un exceso de agitación sería desaconsejable: el movimiento que no está incorporado a una perfección técnica degenera en algo «cinematográfico» y convierte la acción del artista en una exhibición de una personalidad histriónica. El «movimiento» auténtico emana, en cambio, de una integridad total: no actúa como valedor del intérprete, sino que está al servicio de la música y contribuye en darle autenticidad.

Todos estos elementos de interpretación tienen explicación, pero no deben utilizarse jamás como recursos. Por encima de todo, una interpretación es algo personal imposible de transmitir. Siendo así, ¿qué podemos pensar de los «cursos de interpretación», cuyo vocablo ya suena a fraude, sobre todo si el participante no dispone de ninguno de los medios técnicos que le permitan traducir correctamente las obras que toca? Sería más justo, sin duda, emplear la fórmula «una semana con X» o «un mes con Z»: ciertamente que hay interés en conocer el pensamiento de otra persona, y mayormente si se

trata de un artista que toca y justifica sobradamente sus elecciones. Pero no hay que caer en el error de copiar a los demás adoptando sus golpes de arco, sus digitaciones y sus matices, y menos aún sus tics y su sonoridad. A mi modo de ver, la única manera correcta de formar el sentido de la interpretación es transmitir al alumno el amor apasionado por la música, el amor a la vida en todas sus facetas, desarrollar el sentido de la responsabilidad y analizar la obra para penetrar en el sentido y en el contenido emocional. Por esta vía, el alumno llegará a precisarse a sí mismo lo que él *siente y quiere* y a constituir su propio gusto.

En el momento mismo de la ejecución ya nada podrá determinarse según las normas de la inteligencia y de la comprensión que guiaron hasta ahí nuestra búsqueda imparcial de fidelidad al texto. Por nuestra condición de músicos vivimos un mundo abstracto, es cierto, pero en el momento de tocar estarán implicadas nuestras emociones, nuestras sensaciones, incluso nuestros instintos. Solamente una fuerte vivencia emocional, sin barreras interiores ni frenos, unida por supuesto a la facultad de exteriorizarla, puede provocar la interpretación que impacta, que emociona al que escucha y le aporta la dimensión humana y espiritual a la que aspira a través del artista. El comediante tiene el soporte de un texto explícito que le asigna una misión concreta con la que debe identificarse. Para el músico, la identificación es pura intuición, sensibilidad afectiva e imaginación interior. Se apoya en un fuerte sentimiento de lo «justo» que, para imponerse, exige vivir la obra con una intensidad tal que anule cualquier asomo de duda o de titubeo.

Aún así, no perdamos de vista que, aunque el músico interprete con toda su alma y con sus propios sentimientos, no por ello estará identificado con lo que toca. La sinceridad con la que se entrega no le exime del control necesario ni de la autocrítica. Se compromete, pero permanece lúcido. La mitad de su alma es absorbida por el objetivo final, es «penetrada» por el ardor y la emoción que contribuyen a mantener activo el estado de creación: es la que permite al artista arriesgarse, darse hasta los límites de sí mismo. En cambio, la otra mitad sigue funcionando en un estado de alerta y de conciencia corporal dispuestos a prevenir o a superar el menor desfallecimiento. En el momento único de la interpretación el artista está totalmente presente, pero bajo su doble aspecto: el que configura su competencia y que vigila su trabajo como un guardián del templo y el de dejarse llevar por la obra sin retener para nada su propio yo. Es, de alguna manera, dos en uno.

Solamente una fuerte tensión interior puede conducir los sentimientos experimentados en un grado de intensidad que provoque realmente su «expre-

sión», es decir, su proyección hacia el exterior. Para recrear todos los aspectos de una obra hay que ser capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, todas sus contradicciones, y no resistirnos a ninguna emoción, cualquiera que fuere su naturaleza. El artista debe poder ser ángel y demonio a la vez, el loco y el sabio, el fuego y el hielo...

Vemos a veces cómo algunos músicos se limitan a ciertas épocas o a determinadas literaturas y excluyen aquellas que sienten instintivamente que les superan, no ya por sus dificultades técnicas, sino sobre todo por su contenido afectivo. Tamaña lucidez es de sabios, pero sería deseable ver que quieren evolucionar, que quieren ampliar sus horizontes con nuevas experiencias y nuevas concienciaciones. Si cultivamos nuestra *vida imaginaria* seremos capaces de engendrar nuevas ideas, intenciones sutiles y soluciones originales. Quien sea capaz de leer, reflexionar, elegir las más estimulantes analogías y asociaciones, pero capaz también de enfrentarse a la vida, comunicarse con personas de generaciones y ambientes diferentes, estar en contacto frecuente con las obras de arte del pasado y del presente, enriquecerá su vida imaginativa y facilitará las germinaciones futuras. El pensamiento musical se nutre de muchas fuentes y, por tanto, nuestro pensamiento consciente no representa sino una mínima parte del proceso psíquico global. Es insignificante en relación al poder de nuestros recursos interiores, oscuros, irracionales e inconscientes a la vez, lo que determina probablemente el auténtico crisol de la interpretación.

El intelecto propone, pero no dispone. Es un poder superficial que flota a ras del inconsciente, su actividad es necesaria para cuestionar, determinar aproximativamente donde se halla la realidad, pero no es propiamente la realidad. Esta, sólo puede obtenerse una vez que el intelecto renuncia a cualquier derecho sobre ella. Se expresa caprichosamente, según su propio albedrío, que no es forzosamente el nuestro, y tiene sus propios movimientos.

La interpretación que llamamos comúnmente «inspirada», en la que se pone de manifiesto una calidad última de creación, una gracia que penetra sutilmente en la música como un milagro, *no es una creación del intelecto*. La inspiración, lejos de ser un privilegio, es una *posibilidad latente que existe en cada uno de nosotros*. Es cierto que no se puede estudiar, ni provocar, seguro, pero cualquier músico puede conocer las leyes que la rigen, descubrir los caminos que conducen a ella.

Si uno ha seguido respetuosamente los pasos de la naturaleza, si ha elaborado una técnica donde cada gesto tiene claridad, es inteligible, inteligente, donde cada combinación obedece a una lógica interna, animada desde el

interior por una verdad ardiente, si, además, ha conseguido acceder al compartimento de la vigilancia intelectual, vencer la inseguridad y el miedo y que, a partir de ahí, nada en los grandes fondos donde no son posibles ni análisis ni razonamientos, podrá acceder a un estado que permitirá que la inspiración se manifieste... Un día puede surgir de estas aguas profundas una cualidad «inesperada» que embargue, asombre, que nos guíe hacia un universo desconocido pero, sin embargo, *presentido*, que no es sino la inspiración creadora.

El intérprete, aunque esté plenamente «realizado», no por ello es dueño de la inspiración. No la posee. Ella le visita... ¡a veces! No puede hacer nada para provocarla, ni para retenerla. Solamente puede cuidar la mansión de ese huésped de paso, es decir, convertirse en el instrumento más dúctil posible de la naturaleza que tiene en sí.

Es por ello que la mayor cualidad que tiene que cultivar es la *disponibilidad interior*. Gracias a ella podrá dejarse penetrar en todo momento por la esencia de la música, unirse a sus contornos y a sus formas y adherirse a ella tan íntimamente que la expresión a través del gesto se convertirá en la evidencia, la traducción perfectamente adecuada que se impondrá por sí misma.



Otro alumno, otro maestro...

El proceso instrumental, hilo conductor de nuestra reflexión, es por encima de todo una trayectoria interior; hemos insistido repetidamente en que todas las intenciones técnicas y musicales tienen que ser profundamente «sentidas» por el violinista antes de concretarlas en el instrumento. Pero esta búsqueda, por personal que sea, no se puede realizar totalmente en solitario; es indispensable un intercambio. Requiere una pedagogía adaptada a él, una enseñanza en la que la relación de autoridad se trueque en un espíritu de investigación y de colaboración entusiasta entre el profesor y el alumno.

Todo pedagogo consciente de su misión debería tener constantemente presente el predominio del alumno en la relación pedagógica. La relación de un maestro con su alumno debería basarse mucho más en el desarrollo de éste que en la satisfacción del primero. Por supuesto que, permaneciendo fiel a sí mismo y no entorpeciendo sus reacciones espontáneas, el maestro puede resultar benéfico para el alumno: únicamente una persona debidamente formada puede establecer un clima de florecimiento idóneo para un recíproco enriquecimiento. Pero está claro que el maestro existe por y para el alumno: el mundo de la música es rico en ejemplos contrarios a esta idea, donde, en el mejor de los casos, el alumno vive por el maestro y depende completamente de él, incluso a veces, para él, a la espera de lisonjas o reproches, olvidando que es el principal interesado en dicha relación mutua.

Una pedagogía centrada en el alumno entraña un nuevo tipo de relaciones: en vez de recurrir a fórmulas, a sistemas dogmáticos o estereotipos tri-

llados, acude a una inventiva en constante renovación, con el fin de crear las condiciones propicias para la evolución del músico. Si tiene en cuenta las características de cada alumno, el profesor dará con la respuesta idónea y específica. Cada violinista manifiesta una ambición y un talento particulares, domina su instrumento con mayor o menor fortuna. Pero, en cualquier caso, es misión del maestro tomar al alumno *tal y como es, tal y como se encuentra*. Bastaría un poco de sentido común para que la enseñanza asumiera esta evidencia: la enseñanza tiene su fundamento en el bien de los alumnos y no en la vanidad del maestro. Un profesor que no es feliz de contactar con sus alumnos, que no posee el alma del jardinero pendiente de las flores de su jardín, debería mantenerse alejado de la enseñanza. Muy a menudo, sin embargo, si el cargo de profesor no supone un desempeño honorífico permitiendo a los artistas obtener algún galardón o una posición social, se le considera como un recurso menor de subsistencia al alcance de los menos favorecidos: «Siempre podrá recurrir a la enseñanza...» Y ¿qué pinta ahí el alumno? Parece ser el único que cargará con la ausencia de deontología de la profesión. Cualquiera que asuma responsabilidades pedagógicas, debería considerar hasta qué punto la enseñanza significa tener fe en el hombre, algo que requiere la voluntad de abrirse a los demás dedicándoles un interés verdadero.

Pero el amor a la enseñanza y la conciencia de su valor no bastan si se limitan a un acto de buena voluntad. Un buen violinista no significa forzosamente un buen pedagogo. Si un artista de talento se aplica a sí mismo un cierto número de fórmulas hábilmente combinadas, demuestra que posee un espíritu de iniciativa y de adaptación que le honran. Pero si se convierte en pedagogo improvisado ensayando en sus alumnos sus propias destrezas de prestidigitador, u obligándoles a hacer «lo mismo que él», se adentrará en la cueva del aprendiz de brujo... Afortunadamente, la competencia pedagógica y el don musical pueden cohabitar en la misma persona; es lo que hace a los grandes maestros. Pero muchos violinistas anteponen erróneamente su único talento musical a guisa de talento pedagógico: a veces, la presencia de lo primero justifica la ausencia de lo segundo, ya que el carácter instintivo de su actuación les dispensa de la investigación y de la trayectoria personal que todo profesor tiene que haber recorrido.

El panorama, gracias a Dios, no siempre es tan sombrío y son muchos los profesores que hacen gala de una entrega y de un notable sentido de la responsabilidad ejerciendo su profesión, en el mejor de los casos, en condiciones materiales a menudo difíciles: experiencia, competencia y voluntad suponen muy poco cuando un profesor tiene que conformarse con veinte minutos semanales de clase para los jóvenes alumnos... No obstante, gran par-

te de la energía empleada en la enseñanza del violín y no pocos esfuerzos y esperanzas consumidos gratuitamente, se podrían ahorrar si al conocimiento claro de la *lógica corporal* y del *instrumento*, imprescindibles en cualquier enseñante, se le sumara una verdadera «concienciación» pedagógica.

Comprender a sus alumnos, he ahí la meta primera de un profesor: la puesta en práctica del deseo del maestro de adaptarse al alumno y *descentrar* la relación de ambos sobre este último. «Comprender» no significa en este caso una adaptación de tipo sentimental. Primero hay que descubrir quién es el alumno, cuales son sus gustos y sus condiciones innatas, lo que es bueno para él y lo que no lo es. Si comprende la realidad de su alumno, el maestro será capaz de proporcionarle los medios apropiados para lo que necesita. Naturalmente, el deseo de comprender a su alumno solamente tendrá sentido si éste último le otorga su confianza y no le pone obstáculos. Aún más, será indispensable que el alumno tenga en común con su profesor un ansia de verdad, única posibilidad de superar los obstáculos que les separan y, sobre todo, que esté movido, como aquél, por una pasión auténtica. Se puede esperar mucho de un profesor, pero no que cree *ex nihilo* el deseo y la motivación. Toda búsqueda debe proceder de un deseo expreso, pero el deseo se apaga si comemos sin apetito.

La misión del maestro no consiste solamente en suministrar los medios para adquirir una técnica, por compleja que fuere, sino en dar con el camino que permita al alumno encontrarse a sí mismo. «Educere», no lo olvidemos, significa conducir hacia afuera. Hay pocas alegrías tan grandes como la consistente en desvelar al alumno la realidad escondida en él y en hacerle tomar conciencia de su verdadera personalidad cuya riqueza, muchas veces, ni tan sólo sospecha. La verdad está en nosotros, la pedagogía no trata de la instrucción exterior, del acondicionamiento de un corredor por el que podría penetrar la luz; es la mayéutica que nos lleva a un nuevo nacimiento, que salga a la luz el esplendor tanto tiempo recóndito. Mejor que ningún otro, el violín es el instrumento ideal para dicha expansión; si renace como músico, el violinista renace también como ser humano. El maestro procura al alumno la libertad de ser que el violín exige de manera imperiosa.

Para ello no es útil, sino más bien desaconsejable, que el maestro deje de lado su propia personalidad: situar al alumno en el centro de su proceso, intentar devolver su propia imagen, no implica caer en la neutralidad más impersonal. Al contrario, el alumno necesita que su enseñante actúe sin temor, según su propio temperamento y que permanezca fiel a sus sentimientos más profundos. Sin embargo, no perdamos de vista que el poder de sugestión del

maestro provoca a menudo una momentánea identificación. De modo que, sugerir una acción y actuar de modo distinto a ella —cosa que numerosos profesores, excelentes violinistas, practican con una enorme dosis de buena fe porque ignoran cómo actúan ellos mismos— es una inconsecuencia que debilita, incluso trastorna el poder de sus propias sugerencias. Lo redondo-cuadrado y lo cuadrado-redondo constituyen —se ha experimentado en muchos terrenos— la mayor perturbación. Al contrario, el ejemplo coherente y unificado del maestro conduce al alumno hacia un estado de confianza que le posibilita asimilar la enseñanza y le activa el proceso de integración. El maestro sólo podrá ayudar muy superficialmente al alumno si antes no ha conseguido él su propia unidad y si no ha recorrido de antemano el camino que propone. Mediante el hilo conductor de su propia evolución podrá ejercer su capacidad de *empatía*, gracias a la cual se identificará eventualmente con los problemas de su alumno y les buscará la solución más pertinente. Y por ella, podrá reconocerle y situarle donde le corresponde. No debe olvidar jamás, voluntariamente o no, el camino que ha tenido que recorrer antes de alcanzar la maestría de que ahora dispone.

Son demasiados los profesores que tienden, una vez que sus propios problemas están en vías de solución, a borrar —a veces de manera inconsciente— el recuerdo de su propio aprendizaje. Dicho olvido (!), que elimina todo trazo de gratitud hacia el proceso que les ha permitido convertirse en músicos de verdad, explica el por qué, aunque hayan sacado provecho de él, tienen tan poca consideración para la pedagogía. A veces son esos mismos quienes deberían conocer mejor que nadie el valor de una pedagogía constructiva y que, convertidos en profesores, que no en pedagogos, se imbuyen de una autoridad que no les pertenece, en contradicción con lo que han vivido...

Habiendo experimentado personalmente el camino que el alumno tiene que recorrer a su lado, el maestro «consciente» sabe de antemano los escollos que puede encontrar y también está en condiciones de prever los promontorios desde donde descubrirá perspectivas excitantes: algo parecido al jugador de ajedrez cuyo adversario se maravilla comprobando cómo ha programado con antelación cada jugada. ¿Cómo podría justificar el profesor su misión si no conociera mejor que su alumno la topografía del terreno, evitándole así las dificultades?

Dicho conocimiento no se contradice con la necesidad, que ya he señalado, de permitir a los alumnos un amplio margen de libertad para definirse. Precisamente porque tiene experiencia el maestro puede implicar a fondo a

sus alumnos en el constante retorno a ellos mismos. Sin dirigir el proceso, ayuda al alumno a concretar su búsqueda y le invita a escrutar por sí mismo. Ahora bien, si quiere que el alumno se revele a sí mismo y que se comprometa de verdad en una búsqueda común, el maestro tiene que crear un clima de confianza sin el cual la competencia y la experiencia no sirven para nada. ¡Cuántas veces habré visto alumnos temerosos, inquietos, sin ninguna confianza en ellos mismos, no atreverse a cambiar un digitado visiblemente inadecuado a su morfología sin echar una mirada tímida o interrogativa a su profesor! Pasivos y sumisos, midiendo todo en función de una clasificación basada en «bien/mal», dichos alumnos no prestan atención a lo que sienten por ellos mismos y se censuran mucho más que se estimulan: «Soy así, no lo puedo remediar, siempre me lo dicen.» Este tipo de renunciadas quizá pueden explicar por qué el término «alumno» se me antoja siempre inadecuado y restrictivo, hasta tal punto que no parece corresponder a la realidad.

Dice un precepto budista que «somos lo que pensamos ser». En cualquier caso es verdad que nos convertimos en lo que proyectamos y que nuestro devenir está fuertemente imbuido de la imagen que tenemos de nosotros mismos. ¿De qué modo, pues, siendo prisionero de una proyección negativa de sí mismo podría el alumno triunfar en sus tentativas de evolución y de desarrollo personal? Es de vital importancia que el profesor sea consciente de la necesidad de restablecer en su alumno una imagen positiva de sí mismo. Si el alumno no cree en sus propias posibilidades, es tarea del maestro procurarle confianza. Únicamente una convicción real de sus posibilidades de transformación, correctamente percibida por el alumno permitirá a éste elevarse al nivel donde le coloca su maestro. A fin de crear un clima de confianza, todo cuenta, incluso el timbre de voz y el nivel sonoro de la discusión. El «terpnos logos» ya lo recomendaba Platón para sanar el cuerpo por medio del alma. Una voz dulce y persuasiva puede evocar en nosotros resonancias que *la conviertan casi en una voz interior*; hablar en confianza suele dar más frutos que trabajar en tensión. Facilitando el intercambio es como el maestro podrá conducir al alumno introvertido en exceso a verbalizar sus dudas, sus intuiciones, sus iluminaciones, a confiar con franqueza su propia experiencia, cuyo conocimiento es necesario al maestro para ayudarle a progresar.

Pase lo que pase, el maestro debe aportar al alumno su certeza en la ausencia de peligro y reanimar la esperanza cuando empieza a debilitarse. Frente a la amenaza, hay deterioro y, por tanto, el calor es tan indispensable a la evolución del alumno como para el crecimiento de una planta. El maestro solamente podrá venir en ayuda del alumno si está abierto a él emocionalmente, si comprende sus contradicciones. Este elemento de cálida apertura

tiene implicaciones tangibles. Si es recíproco, puede permitir al alumno vivir sus experiencias sin temor a ser burlado o humillado. En cualquier circunstancia, le es posible ser fiel a sí mismo. Cualquier tipo de enseñanza que no se desarrolle con esta idea, cualquier relación basada únicamente en la zanañoria o el bastón, originan expedientes y paliativos superficiales que sólo dan resultados momentáneos y suelen provocar, en profundidad, daños irreversibles.

Al maestro no le basta con ser depositario de conocimientos arraigados en una larga experiencia, sino que tiene que saber crear además una atmósfera propicia al desarrollo. Por ejemplo, el hábito de emitir juicios de valor y comparar a los alumnos entre sí debería estar absolutamente proscrito. Un alumno excepcionalmente dotado, si se le presenta como ejemplo por medio de un maestro exageradamente halagado por su prodigio, puede arruinar la pedagogía de este último y la confianza de los demás alumnos. Igualmente será necesario a menudo que el maestro sepa resistir al placer de «mostrar brillantemente un ejemplo» cuando tal demostración ratifique en el alumno la idea que tiene de su propia incapacidad.

También debería desaparecer la costumbre de estropear las partituras con indicaciones repetidas veinte veces, en negro y en color... consiguiendo que el texto resulte, a menudo, ilegible. ¿No es ello una prueba evidente de falta de respeto —moral y material— hacia el alumno? Yo diría que es el propio interesado quien debe señalar lo que cree oportuno según su criterio personal y no el maestro, so pretexto de una competencia que le convierte en «superior» con todos los derechos, que emborriona la partitura con digitaciones y observaciones ajenas al alumno y... ¡que permanecerán!

Solamente entonces, si la estima es recíproca de verdad, el alumno podrá otorgar al maestro la confianza necesaria a su evolución y aceptar libremente las reglas del juego que éste le propone. Tamaña docilidad, lejos de ser una actitud pasiva, es la más fecunda de las actividades, es el antídoto indispensable para combatir la angustia. La confianza del alumno, confrontada constantemente con la realidad, es decir, con su evolución y su progreso, es absolutamente necesaria si quiere integrar sin agitación y sin tensión los diversos elementos que se le proponen, en base a un proceso que todavía no puede definir ni seguir en solitario. El maestro representa alguien que ha resuelto los problemas antes que él y está en condiciones de facilitarle las claves de esta experiencia, está «por delante» del alumno y no «por encima»

de él. Los papeles no se distribuyen con carácter definitivo y nada impedirá al alumno llegar, algún día, más lejos que su maestro.

Ojalá sea posible, en un futuro, hacer desaparecer esta figura, por otra parte tan real, del maestro semiurgo ante el cual es obligado temblar y balbucear. Cuando esto ocurra, el término de maestro, que yo empleo en defecto de un vocablo más adecuado, perderá el significado con el que definimos a estos semidioses. No hay que olvidar que, antes de convertirse en el degradado sinónimo de «maestro pensador», el «gurú» era ese guía en el que el discípulo deposita libremente su confianza con el propósito de «revelarse» plenamente.

Sin embargo, al profesor no le basta con asumir y querer poner en práctica estos exigentes principios pedagógicos. Tiene que basarlos además en un claro conocimiento de las leyes funcionales que rigen la acción instrumental. Los más abnegados profesores tendrían una excelente ayuda en su trabajo si supieran apoyarlo en *definiciones claras y principios experimentados* acordes con la lógica del cuerpo, si dispusieran de una visión de conjunto del funcionamiento ideal del violinista «en situación» y de la debida coherencia instrumental. Abocados a renunciar a la utilización de todos los consejos parciales, subjetivos y embarazosos que embrutece a los alumnos, comprenderían por fin que las dificultades de uno para el staccato, los imposibles desmangues del otro o las crispaciones de un tercero tienen, casi siempre, conexión entre sí y que conviene tratarlos en el sentido de una *unidad de funcionamiento*. De tal modo, cada maestro podría, con la libertad de acción, el talento y la paleta de los medios pedagógicos que le pertenecen legítimamente, dotar a sus alumnos de una competencia «artesanal» *común a todos*, lo que evitaría que un eventual cambio de profesor se convirtiese en una decisión tan preocupante. Si el profesor no cayera víctima de su subjetividad, de sus hábitos, de sus manías, si se encausara y confrontase con otros su propio y cerrado sistema, lo arbitrario y las contradicciones pedagógicas, a buen seguro, desaparecerían.

Se impone un corolario, que los hechos demuestran que no es, ni mucho menos, un truismo, a saber, que «¡la música está hecha para ser escuchada!» Un buen número de profesores abandonarían su parcialidad si se aplicaran en serio a escuchar atentamente al alumno, en lugar de escrutar con mirada febril el más mínimo defecto en el mantenimiento del arco. Desde el momento en que la colocación del instrumento es coherente —un oído experimentado lo capta, sin lugar a dudas—, las pequeñas particularidades inherentes a cada alumno tendrían que aceptarse mientras no estorben a la música. Y,

sin embargo, qué violinista no habrá oído, acudiendo por vez primera a un nuevo profesor, este veredicto fatal: «Tienes que volver a empezar desde cero...» ¿Le pediríamos a un nadador olímpico que volviera a la piscina infantil porque hubiese cambiado de entrenador? Únicamente la clara comprensión de los principios fundamentales de la enseñanza permitirá poner fin a las querellas de capilla que son moneda corriente entre los violinistas: vibrato de brazo ahí, vibrato de muñeca allí, almohadilla o no, pulgar estirado o doblado... Incluso sería deseable que en una faceta ulterior, dichos maestros aceptasen salir de su coto cerrado para confrontar y unificar sus respectivas experiencias pedagógicas basadas en idéntica competencia.

La aptitud pedagógica no puede tener una eficacia práctica real si no está fundada igualmente en una capacidad de observación presente en parte desde los comienzos. Los años de experiencia se encargarán de pulir ese don, comparable al diagnóstico del médico y de desarrollar la facultad de análisis que permita ver *por dentro* las causas profundas de los síntomas sin importancia aparente. Rara vez la causa de una dificultad reside donde se manifiesta, por lo que, solamente el diagnóstico coherente, posibilita una receta capaz de liberar al alumno de sus comportamientos erróneos. Pero, desgraciadamente, si el médico cura la enfermedad, el profesor, en cambio, suele conformarse con verificar el error y, sin darse cuenta, lo manda repetir. Con evidente buena fe, ordena al alumno estudiar las obras donde aparecen las dificultades que más teme, le aconseja un determinado final de concierto para el saltillo o la ligereza de arco, o tal «capricho» ideal para el staccato: «Así lo dominarás.» ¡Pero resulta que el alumno no *sabe* cómo ejecutar el saltillo y no dispone de elemento alguno apto para lograrlo. No se puede recomendar a un violinista el cuarto capricho de Paganini para que «por fin domine las dobles cuerdas». Con toda seguridad, los más frágiles o aquellos que colocan mal la mano desarrollarán de buena fe una inhibición que se instalará en ellos definitivamente en forma de duda absoluta, mientras que otros, menos escrupulosos, se aplicarán a repetir definitivamente las mismas aproximaciones a las que el oído y la mente se acostumbran con facilidad... Si no es presumible que el alumno domine más o menos la obra en cuestión, si no posee *medios* para hacerle frente, ésta puede convertirse no solamente en algo inútil, sino nefasto. Y qué decir del maestro que, después de repetirle por enésima vez que debe efectuar el desmangue con flexibilidad, le ofrece un ejemplo inimitable y le asegura «¡es sencillo, haz lo mismo que yo!» Inconsciencia, vanidad o crueldad involuntaria, esta carencia pedagógica será, en cualquier caso, el camino más directo para desanimar al alumno e incluso hacerle abandonar. La presencia del maestro sólo se justifica si procura, después de haber constatado las *causas reales* de la ineptitud del alumno, los *me-*

dios adecuados que le permitan encontrar respuesta a sus problemas. De no ser así, está al alcance de cualquiera recorrer partituras en solitario con dificultades progresivas, escuchando discos «para hacerse una idea»...

Cualquiera que disponga de cierta seguridad en el diagnóstico, cualidad indispensable para un buen pedagogo, comprenderá cuan importante es la noción de un ritmo de trabajo y de comprensión propios a cada alumno: éste no puede asimilar todo de golpe y el maestro tiene que saber justamente cuál será el mejor de los accesos al posible desarrollo a partir de una situación concreta. Sólo se puede asimilar una información nueva si penetra en un circuito propicio para entrar en resonancia con ella. A través de muchísimas observaciones he llegado al convencimiento de que la percepción y aún más, la adquisición de informaciones, exigen, ante todo, una *disponibilidad* y una cierta *energía de recibimiento*. El maestro que esgrime una proposición sin que el alumno esté preparado para ella, enseña en el vacío. Peor aún, si tal información penetra en el cerebro del alumno sin ser esperada, es posible que sea no solamente rechazada, sino deformada.

De igual modo, imponer digitaciones y golpes de arco antes que el alumno los haya buscado y justificado por sí mismo, puede ser una solución práctica y expeditiva, pero probablemente un mal planteamiento pedagógico. El digitado impuesto (y sobre todo aquel que se transmite fielmente de discípulo en discípulo partiendo de una partitura de referencia) priva al alumno de una buena ocasión de aprender y de reflexionar. Para preparar el terreno suele ser excelente dejar que el alumno se pelee con su dificultad antes de ofrecerle el salvavidas que le ayudará a salir —y el maestro debe evitar en el momento de tirarle el salvavidas, ofrecerle la solución que habría preferido para sí mismo, caso de encontrarse en una situación análoga. Si acepta sumergirse momentáneamente en una investigación de tales características, el alumno comprenderá mejor, no ya el talento de un maestro infalible, sino el valor de las soluciones que éste le propone.

Al maestro puede resultarle difícil resistir a la tentación de «dar más de la cuenta», consciente de la capacidad de acogida presente en sus alumnos. Tiene que elegir solamente las informaciones que puedan ayudarles. Incluso puede ser necesario omitir determinados errores, no hacer una observación para cada cosa, sobre todo si la resistencia psicológica del alumno es débil. Una intervención excesiva, aunque la solicite, es susceptible de asfixiar al alumno, por lo que la mejor línea de conducta, además de indicarle solamente aquello que le puede ayudar, es la de tener palabras constructivas que

le estimulen, restituyéndole la buena imagen de sí mismo que quizá no ha tenido jamás.

El maestro conocedor de las leyes y exigencias de la evolución por haberlas experimentado en sí mismo, lejos de apresurar el camino a recorrer, debe saber asistir a la lenta maduración del alumno. «¡Va usted a perder el tiempo conmigo!» Cuántas veces he oído expresar esta inquietud en alumnos impacientes y mortificados por su ineptitud en llevar a cabo un propósito «en el acto». ¡Como si la eficacia estuviera ligada solamente a un resultado visible e inmediato! La precipitación, lo mismo que el temor, impiden el crecimiento; hay que enseñar la *espera activa*.

Las semillas recibidas, conservadas y cultivadas con amor, crecerán solas, a veces en el momento más insospechado: mucho más allá de una consideración moralista, esto es una razón pragmática que me hace insistir en la necesidad de respeto en cuanto al ritmo y a las motivaciones del alumno.

La experiencia personal es lo único que puede fecundar un conocimiento. Es el catalizador necesario de lo que, de no ser así, no será más que una adquisición exterior. Durante años, un alumno me ha deparado la alegría de ir mostrándome en cada clase, como si lo descubriese por sí mismo, lo que yo le había indicado insistentemente en clases precedentes. Reconponía sus descubrimientos en sus propios términos y, naturalmente, yo no le privé jamás del placer de concedérselo como si se tratara de una creación original propia. Para él lo era, efectivamente. De vez en cuando bajaba de las nubes y me decía ingenuamente: «Es cierto, usted ya me lo había dicho la última vez, no quiero aburrirla.» El verdadero conocimiento sólo es asequible mediante la descomposición y la asimilación de la información a la propia personalidad y el «saber» pasa necesariamente a través de la obligación de experimentar personalmente.

Por lo demás, es primordial que los alumnos acepten la idea de un conocimiento que no sea meramente intelectual, sino que comprometa la totalidad del cuerpo. Sin embargo, muchos de ellos, acostumbrados a una comprensión meramente teórica, son reticentes a la idea de someter a juicio de sus sentidos las informaciones que les llegan, impidiendo así cualquier posible experiencia sensible. Las dificultades que les vienen al paso las racionalizan a ultranza, justifican de igual modo sus progresos que sus fracasos, discuten, se contradicen, se explican a ellos mismos y al profesor, creando un clima contrario a una distensión que les permitiría «sentir». Esta tendencia

momentánea pero tenaz a pesar de todo cuando expresa una defensa profunda, justifica la necesidad de retroceder una y mil veces, tantas como fuera necesario, en pos de un elemento «olvidado», digamos mejor «ausentado», puesto que en su día no contó con los elementos para ser fecundado por una experiencia personal ni por un planteamiento de orden corporal: «¡Y pensar que usted me lo había dicho y me pareció haber comprendido!» Algunos se culpabilizan definiéndose como distraídos, lentos, extrañamente bloqueados o demasiado viejos. La situación empieza a cambiar cuando empiezan a darse cuenta de que su cuerpo y su mente son inseparables y que el proceso de integración de la información pasa a través del reconocimiento del cuerpo, entumecido en ocasiones por la fuerza de la costumbre. El objetivo constante del maestro estriba en provocar situaciones de sensaciones nuevas en el alumno. Lo mismo que el entrenador, atento siempre a las reacciones del cuerpo del atleta, debe intentar crear, sobre la marcha, el esbozo de una sensación susceptible de recuperarse más tarde. A veces cuesta, ya lo hemos dicho, poner al alumno en contacto con sus verdaderas sensaciones y no suele bastar una simple sugerencia —por medio de la palabra, de una imagen o de un ejemplo— para que florezca «la buena sensación»: hay que llamarla varias veces con la misma paciencia del cazador esperando que el pájaro se deje aprehender. Una vez que el alumno capta de verdad el movimiento es cuando puede trabajar con provecho, lo puede perfeccionar y apropiárselo de verdad. En ese momento, la información adquirida podrá fecundar útilmente y, cada vez que se aborde, volverá a procurar una riqueza renovada sin cesar.

Determinado detalle que parecía adquirido y cuyo sentido estaba aparentemente agotado, toma un cariz distinto en razón de la evolución del alumno. Cada conocimiento le revela niveles de sentidos diferentes y lo que no era sino una observación parcial se coloca por tercera o cuarta vez en correspondencia con otras observaciones... Es así cómo el alumno puede empezar a captar que el violín no trata solamente de una cuestión de técnica, sino que es la vía de realización que le permitirá acceder a una cierta libertad.

Pero, una vez más, las exigencias del pedagogo no terminan ahí: aunque consciente de la necesidad de remediar certeramente las dificultades del alumno, el maestro tiene que sentirse «comprendido», no solamente escuchado. Si aquél no capta la naturaleza profunda de su problema ni la bondad del planteamiento que le propone para superarlo, la situación quedará bloqueada sin esperanza de progreso. Olvidamos con frecuencia que la información sólo existe si recibimos el mensaje como tal. El contenido de una emisión que-

da anulado si el emisor y el receptor no están sintonizados en una misma longitud de onda.

Es tarea del maestro adaptar y formular sus consejos en función de la deformación que es capaz de prever: nunca debe perder de vista que una palabra no tendrá igual significado para dos personas separadas por el carácter personal de su historia, de su sensibilidad o de su temperamento. Por ejemplo, la imprecisa indicación «coge bien el arco» se traducirá en el alumno línfático por un afloramiento de los dedos mientras que el nervioso intentará apretarlo crispadamente. El profesor deberá dominar completamente la intención de su propio pensamiento cuando lo expresa y tendrá que saber a donde va: las aproximaciones ambiguas, además de no producir efecto, se deforman ostensiblemente y se someten a interpretaciones tendenciosas. Además, es frecuente ver cómo el alumno se aferra a una expresión literal empleada por el maestro, mucho más que a la significación transmitida. La palabra aislada y separada de su contexto se convierte en verdad a medias y truncada, rozando muchas veces el absurdo. ¡No pocos «pero usted me había dicho tal cosa...» proceden de equívocos previsibles! Como todavía no dispone de una visión de conjunto que le permitiría aplicar los correctivos adecuados, el alumno tiende a valorar el detalle, o bien prescinde de él. Las palabras tienen un poder peligroso sobre todo si provienen de una autoridad reconocida; el maestro lo debe considerar si no quiere quedarse solo con su saber.

El maestro tiene que sopesar la utilidad de la *imagen* si no quiere exponerse a la incomprensión del alumno. La representación tiene la ventaja de ser menos apremiante, menos impersonal y puede procurar al alumno la libertad que necesita. Comparaciones, parábolas, alegorías, son modos de planteamiento inmediatos que apelan a la intuición tanto más que al razonamiento y que cada cual capta de manera diferente. Obtendremos con toda seguridad un gesto más espontáneo y natural si comparamos determinada posición o manejo del arco con el gesto del jugador de petanca lanzando la bola a lo lejos, mucho más claramente que describiendo la acción de forma teórica e insistiendo repetidamente acerca de la apertura de los dedos, la firmeza en la palma de la mano o la dirección del brazo. Y también, porque la imagen es más corporal e individualizada, exige ser adaptada a cada alumno: cierta comparación «cuajará», otra no tendrá el más mínimo impacto.

El *ejemplo musical* es asimismo un recurso muy rico de percepción. Enseñar el violín sin ofrecer ejemplos equivale un poco a enseñar un idioma ex-

tranjero valiéndose únicamente de reglas de sintaxis y de gramática, sin clases de conversación. El ejemplo permite percibir de manera intuitiva el «interior» del gesto, lo que contiene implícito y que el análisis no permite abarcar. La explicación por medio del ejemplo instrumental restablece así, de forma inmediata, el contacto y el interés truncado por un largo monólogo.

Jugando de tal suerte con los múltiples medios que se le ofrecen, el maestro favorecerá cierta comunicación, sin cuya ayuda su relación con el alumno fracasaría fatalmente.

Un verdadero intercambio entre maestro y alumno es una de las cosas más satisfactorias que existen. Si se produce, la elección del vector es innecaria. Es probable que la comunicación no sea jamás tan profunda como cuando es inmediata y tangible, más allá de los medios que la transmiten. En tal caso la pedagogía no será tanto el ropaje externo que envuelve el proceso interior como la realidad de un intercambio que libera a los artistas, permitiéndoles expresar a través del instrumento las emociones que surgen de su propio fondo y convirtiéndoles en auténticos creadores. Por medio de un trabajo libre y confiado, sin barreras, es posible explorar hasta sus últimas consecuencias las posibilidades del alumno. El propio crecimiento del maestro se traslada al alumno, permitiendo que el crecimiento común se convierta en revelación. Ya no se trata de la instrucción de un alumno, sino del descubrimiento de otra persona en la cual el fenómeno de un nacimiento nuevo y compartido resulta posible.

Sin embargo, es tarea del maestro no perder nunca de vista que el alumno se convertirá, tarde o temprano, en su *propio maestro* y que, para ello, tendrá que *aprender a estudiar* solo a fin de descubrir sus propios métodos y depurar sus particulares medios de expresión. El camino hacia tal autonomía puede ser muy largo. En efecto, el estudio del instrumento suele abandonarse al azar, a lo arbitrario o a costumbres masoquistas; hace falta mucha perseverancia para borrar estas huellas. Saber estudiar es todo un arte...



¿Qué significa estudiar?

El violín es considerado comúnmente por los propios músicos como un instrumento particularmente difícil y exigente que requiere de quien pretende adquirir una cierta «técnica» una abnegación y una suma de esfuerzos, de horas de trabajo desmesurados. Este instrumento antinatural que es el violín —«no me digáis que es natural»—, aseguran imitando al violinista contorsionado juntando el mentón con el codo; ese instrumento, audible solamente a costa de un aprendizaje bárbaro que daría al instrumentista una segunda naturaleza. Este lugar común puede que sea más lúcido y próximo de la verdad de lo que se cree y a muchos violinistas les recuerda momentos penosos enmarcados por la voz maternal gritando desde el cuarto contiguo: «Vete a estudiar el violín», mientras se morían de ganas de hacer otra cosa.

Muchos instrumentistas siguen viviendo en su edad adulta bajo el mismo régimen de «estudiar el violín», lo que les convierte en niños retrasados. Con resignación, van acostumbrándose a dichos hábitos, los consideran normales, incluso fatales: fijar el número de horas necesario para cada día, con el ojo atento al reloj esperando que llegue la hora X que se eterniza; ir de vacaciones llevando el instrumento a cuestras sin esperanza de abandonarlo siquiera por unos días so pena de sentirse infinitamente culpable (¿cómo si nos tuviera amarrados!), repetir indefinidamente los mismos pasajes irreductibles, hasta «saberse» la partitura y sentirse con el «deber cumplido»; estudiar «con ritmos», o sea, desfigurar momentáneamente la estructura del texto con finalidad noble pero escaso convencimiento de que sirva para dar ma-

yor libertad a los dedos; estudiar lentamente y más lentamente antes de permitarnos soltar, por fin, las riendas y galopar (suponiendo que el aburrimiento no haya vencido a las ganas); ¡perservar en una interminable lucha *contra* el violín!

Cualquiera que fuere el método de estudio, el estado de ánimo es el mismo; consiste en repetir sin descanso, en presentar al músico que vive en cada uno de nosotros ante esta otra parte también nuestra que es la voluntad erigida en tribunal. Naturalmente, no se trata de abogar en pos de una libertad absoluta que nos llevaría a suprimir las dificultades y la disciplina, consentido tributo a pagar por un cierto grado de perfección, sino de encausar la concepción escolar, estereotipada e improductiva, del estudio del instrumento. Antes de ir más lejos puede ser saludable esclarecer el sentido de la palabra y retornar a la definición de origen. Porque, ¿qué significa el «trabajo» sino «la actividad de toda persona que actúa con seguimiento y coordinación para lograr un resultado útil»? ¡Estamos lejos de la ciega machaconería que ha marcado a tantas generaciones!

Está claro que las exigencias del trabajo son particulares a cada violinista según el nivel y el punto donde se encuentra. Para unos, se tratará de cuestionar las bases harto frágiles de su trabajo, mientras que otros considerarán un problema particular mal enfocado o se volcarán sobre la partitura que tocarán la próxima temporada. Tales disparidades hacen imposible, por fortuna, pretender una solución global, ¡un remedio universal! Sin embargo, la misión de la técnica, así como la necesidad de una labor inteligente, son iguales para todos, cualquiera que sea la competencia y el talento de cada cual. Nacemos todos con una capacidad creativa natural. La verdadera técnica que, si nos referimos al término griego «technos» ya es de por sí un arte, consiste en devenir nosotros mismos procurando restituir esa capacidad natural corrompida por un trabajo desordenado y prolongado. Cuántas veces habré oído a alumnos recién llegados a mí: «¡Le aseguro que lo había estudiado mucho!» y he reprimido mi respuesta: «Precisamente, mejor te hubiera ido trabajar menos que hacerlo tan mal.»

Este tipo de fracasos se podría evitar proponiendo al alumno una técnica inteligible en el momento en que fuese capaz de afrontar el estudio de una manera consciente.

La mejor técnica, adaptable a todos, es la que desarrolla las condiciones naturales en vez de combatir las (aunque de buena fe). Es la puesta en prác-

tica de medios físicos susceptibles de *dar forma* a sentimientos invisibles: por medio de la educación del cuerpo en función de las leyes naturales y de la fisiología, por un lado, de la consciente asimilación de las exigencias inherentes al violín, por otra parte, el violinista puede conseguir lo que llamamos «técnica» en el sentido amplio de la palabra. O sea, que la técnica no es un mecanismo ni un automatismo susceptible de dominar a costa de una gran exigencia «ineludible», pero que muchos evitarían si la competencia existiera por la sola gracia divina. Técnica e interpretación están indisolublemente unidas, como el fondo y la forma, y es imposible considerar la obra separada del material que la concreta.

La música es lo que informa, mejor dicho, lo que da forma a un poder técnico. Inversamente, no existe técnica posible sin una idea musical que la sustente: veremos más adelante cómo el planteamiento de trabajo no difiere del de la acción musical propiamente dicha. Si lo enfocaran con esta idea, muchos violinistas accederían a una mejor comprensión musical y a un estilo más convincente y el material sonoro utilizado traduciría mejor sus intenciones. Normalmente su propio pensamiento musical se asfixia por culpa de una ejecución en la que rivalizan los rozamientos, emborronamientos, parásitos e interferencias de todo tipo. A partir del momento en que el ejecutante consigue una mayor precisión que la que hasta el momento le era propia, su poder creativo encuentra un campo de expresión más amplio. Su libertad está en relación con sus poderes y, merced a la maestría en su juego el intérprete puede desvelar su espontaneidad y su riqueza interior. Sería absurdo pretender que la técnica es anti-musical: en la ejecución perfecta lo propio es suprimir cualquier dualidad entre los medios técnicos y la finalidad musical. La actividad mediante la cual «pensamos» el sonido y la música toma fuerza gracias a la actividad que las realiza: el valor de una concepción se demuestra en las realidades de la técnica, por lo que la riqueza interior que no consigue coger forma acaba por agotarse. Por contra, un pensamiento sutil que pueda expresarse plenamente profundizará constantemente, creando de nuevo la necesidad de perfilar sus medios de expresión.

Además, el violín, como cualquier otra actividad que pone el cuerpo en movimiento requiere un consumo de energía condensada en el esfuerzo muscular o la atención sostenida. Motivo por el cual, dándose el caso que nuestra cantidad de energía disponible es limitada, es necesario evitar dilapidarla: es desesperante para un violinista tener que preocuparse constantemente de problemas técnicos, tener que sufrir inquietud por mor de la inseguridad en el preciso instante en que todo su caudal de energía debería concentrarse para mejor servir a la expresión musical. Lejos de significar una pérdida de

energía debido al número de horas que hay que consagrarle, la técnica es, en realidad, el medio para conseguir, a mayor o menor plazo, una considerable economía de trabajo.

Por ello es importante orientar el interés de los alumnos hacia las sutilezas de la técnica, hacia ciertas proezas instrumentales de gran valor y de primera necesidad en el arte de la música, dándoles a entender que la técnica es ya, de por sí, un arte y un trabajo estético y no tan sólo un mecanismo. Mejor dicho, el trabajo en sí mismo, estimulado por unas «ganas de tocar» no tiene por qué ser la negación del placer: es la fase de alumbramiento preparado por la inspiración inicial que culmina en un sentimiento de plenitud y de felicidad. El placer es una actitud creativa ante la vida, debería ser una constante del violinista frente a su labor: placer del movimiento o de la dócil respuesta de su cuerpo, placer del gesto armonioso, placer de una entonación perfectamente expresiva, placer de poder abandonarse finalmente y dejar que la música tome posesión de nuestro ser, ajeno a toda voluntad. Sin placer retornamos al trabajo gris y monótono que nos decepciona porque no crea nada, no nace de ninguna alegría y se erige incluso en obstáculo para la expresión. Pero, con él, nos colocamos de golpe en una actitud positiva, lúcida y creativa que caracteriza el trabajo consciente.

Igual que en las demás facetas de la actividad humana, el estudio del violín se desarrolla en varias etapas. Sin atenerme por el momento a la práctica del estudio instrumental, a sus exigencias o a sus escollos, me gustaría descomponer las diferentes características inherentes a cualquier trabajo. De este modo podríamos comparar la funcionalidad del violinista a una máquina cibernética, con miras a obtener en función de sus capacidades trínsecas el mejor resultado posible. Porque el trabajo, esa actividad organizada en función de un resultado, cuya definición ya expusimos anteriormente, no tiene ningún valor si no resulta productivo. También sería útil que todo violinista tenga presentes cuando estudia ciertos principios de sentido común sin los cuales el resultado puede ser decepcionante.

La primera necesidad consiste en valorar la situación, establecer un inventario del estado presente. Sin informaciones coherentes o suficientes, un ordenador no es capaz de responder: de igual modo, si el violinista está cegado ante su acción, no podrá esperar ningún progreso. Tiene que ser plenamente consciente del material a utilizar para su labor, es decir, *de sí mismo*. Es totalmente imposible embarcarse en una nueva práctica instrumental, con ilusión de progresar en ella, si no se conoce exactamente uno mismo, si no

es capaz de ver las compensaciones, las tensiones ni los síntomas de su desequilibrio y de sus dificultades. A veces, dichas molestias no se perciben o se perciben mal. En efecto, sus causas no están claras y al estimar la situación nos invade un sentimiento de malestar y de inseguridad unido al temor de un accidente imprevisible que la labor anterior no ha sido capaz de anular. En tal caso la ayuda exterior será de gran utilidad para el violinista que desee percibir con claridad cada problema, desligándolo de los demás: el diagnóstico del profesor, más fiable que el sentimiento instintivo del alumno, permitirá aislar los escollos y ensamblarlos al estudio del violín tratado en su totalidad.

Encasillando las dificultades, hay que saber hacerles frente procurando no caer presos de la angustia debida a una conciencia demasiado evidente de nuestra propia realidad: urge hacer resaltar los *elementos pasivos* en los cuales podemos apoyarnos. Gracias a este trampolín podremos vislumbrar un nuevo modo de actuar. Una vez que el violinista ha comprendido la realidad de la situación, podrá alejarse del presente inmediato y desplegar su energía en función del objetivo que se propone: lo mismo que con el ordenador, las informaciones que recibe sólo tendrán sentido si van orientadas hacia un resultado concreto. La carencia de proyecto, la impotencia a la hora de plantear un problema suelen acarrear la angustia y el nerviosismo del músico frente a su propio trabajo. Ahora bien, del mismo modo que sólo es posible entrar en contacto con las propias sensaciones en un clima de sosiego y de confianza, el verdadero sentido del trabajo necesitará disponibilidad y silencio interior. La agitación y la inquietud impiden precisar con claridad un proyecto de trabajo. ¿Cuál es mi objetivo? ¿Qué busco en realidad? son preguntas difíciles de responder para un sinfín de violinistas alienados por la rutina y el «trabajo por horas». *El trabajo sólo tiene justificación en función de un objetivo concreto.* ¿Cómo podemos averiguar lo que encontramos si no sabemos qué buscamos? Es imposible apreciar los progresos por medio de acciones débiles e imprecisas. No basta, pues, con saber lo que se pretende estudiar; hay que decidir además qué resultado se quiere conseguir, lo cual exige comprometerse y colocar el listón a una altura de posibilidad personal, vislumbrar razonablemente lo que podemos y queremos lograr. Pero, antes que determinarlo uno mismo, suele ser mediante el contacto con el profesor que el alumno, al descubrir que todavía no sabe muy bien lo que en realidad pretende, logrará concebir y formular un proyecto definido. Es evidente que el alumno que no tiene otra meta, respecto del «pasaje» que estudia, sino que «le salga», no obtendrá resultados muy estimulantes. Si no se vuelca totalmente en aquello que experimenta, o más prosaicamente, hacia lo que de verdad quiere conseguir en determinado ejercicio, si no se fija claramente un ob-

jetivo, la comparación entre el resultado obtenido y su ambigua intención primera no será prometedora, la escucha no podrá ejercer su misión crítica, es decir, comparar el resultado con el objetivo propuesto.

En efecto, la fase siguiente consiste en comprender la separación que subsiste entre el deseo y la realidad. La adecuación perfecta del proyecto y de su realización es en verdad algo imposible: supondría que el violinista llega a una meta que aniquila cualquier deseo y bloquea de nuevo la situación. Descubrir este desdoblamiento, eso es el *motor del trabajo* y lo que le convierte en un proceso de perfeccionamiento a base de aproximaciones sucesivas. Dicha retroacción, si empleamos un término propio de objetos cibernéticos, es posible por medio de la escucha, elemento esencial de la concienciación y que puede, en defecto de aquélla, ser apoyada por la escucha del maestro... Pero las informaciones sensoriales percibidas por el sistema propioceptivo también permiten la comparación: la inadecuación de una imagen mental con la sensación realmente percibida, la fatiga muscular, denuncian, con toda seguridad, dicha disfunción.

Solamente entonces puede comenzar la fase de programación que será la base de estudio del violinista. Esperamos un resultado del ordenador y, para ello, es necesario seguir un proceso con etapas claramente determinadas, *escalonadas en el tiempo*. Se ha recorrido ya gran parte del camino cuando, con perfecta lucidez respecto de sí mismo, el violinista pone en marcha de manera metódica los medios idóneos para el fin que se ha propuesto.

Cada violinista tiene su propio ritmo y su particular manera de enfocar el estudio. Nadie conoce mejor que él la dinámica de sus percepciones y de su verdadero comportamiento. Pero, también ahí, la sensibilidad personal, su libertad de acción no es en absoluto contradictoria con la lógica del violín. Armonizar el cuerpo, como ya dije, es el preámbulo indispensable al violinista, incluso y sobre todo en el trabajo. La preparación física para el estudio es fundamental y no se debería emprender ninguna prestación «violín en mano» sin ser precedida por la desconstrucción y el acondicionamiento corporal. El violinista debería concentrarse, comprobar la libertad de su respiración y recrear sus imágenes mentales, afianzando su buen equilibrio posicional: eje vertical, firmeza de los puntos de apoyo, brazos independientes, hombros bajos, buen contacto con el instrumento, oído alerta, manos flexibles, bien percibidas como terminación del pensamiento y de la energía. El sentimiento de inutilidad y de pérdida de tiempo, asociado a menudo a esta clase de verificación, desaparecerá desde que el violinista sea consciente de su eficacia y de su necesidad absolutas. Esta preparación puede requerir unos

pocos segundos solamente o bastantes más, según el grado de integración del trabajo. Pero, una vez asimilada esta puesta a punto, puedo apostar que bastará un suave calentamiento muscular para vencer fácilmente las dificultades con un mínimo esfuerzo.

La experimentación, indudablemente la parte más lenta del trabajo, corresponde a la «práctica del ejercicio», un medio esencial de buscar la calidad y la precisión de un funcionamiento. Es preferible practicar el reajuste de las funciones defectuosas y efectuar las correcciones necesarias en los ejercicios, no en las obras. Un ejercicio bien escogido aborda el problema en profundidad, «en sí», podríamos decir. Cuando tratamos de resolverlo a través de una obra en particular, es más difícil «generalizar» la experiencia y, a menudo, hay que volver a repetir el procedimiento al abordar otra obra.

Además, es peligroso para el futuro estudiar directa y encarnizadamente sobre la obra y transformarla en una cadena de ejercicios; se corre el riesgo de «gastarla», vaciarla de contenido musical y de agotar el placer...

El estudio de los textos del repertorio supone que las dificultades que contienen estén superadas mediante un trabajo previo más sistemático. Los ejercicios se pueden sacar de la obra admirable de Sevcick, que tiene respuesta inteligente y de discernimiento excepcional para todos los problemas de la técnica instrumental de base, interesando por igual al arco que a la mano izquierda. Sin embargo, el violinista que no esté en posesión de una comprensión perfecta de su construcción y de sus lógicas relaciones y que no tenga la clave de la lógica instrumental, puede caer en la trampa de un trabajo estereotipado, pesado y a menudo inútil. Para los animosos que sí comprenden su esencia, el sistematismo de los opus de Sevcick, lejos de parecerles una fuente de aburrimiento es, por contra, un medio eficaz de adquirir estructuras infalibles y una maestría duradera que irán mucho más allá del trabajo diario. Los estudios de autores, los hay en profusión, también son muy útiles, aunque suelen estar menos concentrados en un solo problema específico. Permiten sintetizar eficazmente.

El profesor también puede inventar ejercicios que correspondan a una necesidad determinada, a condición que tengan orden, precisión en la forma y que correspondan a un proyecto concreto para poder obtener un resultado apreciable. Si el conformismo de sus estudios pretéritos no le pesara como una losa, lo ideal sería que el alumno inventase sus propios ejercicios...

Sea cual fuere la elección de las soluciones, el ejercicio debe ser orientado

siempre hacia un problema único, para que sea provechoso de verdad, por lo que es fácil comprender la necesidad de una valoración correcta, analizando una por una las dificultades que salen al paso del violinista. La necesidad primera, en relación a una dificultad aislada, ilustrada por un ejercicio, será colocar el gesto exacto y procurar vivir la sensación que le corresponde. Puede ser de utilidad crear una nueva imagen mental que equivalga a lo que el violinista siente, pero a veces basta con recomponer sensaciones integradas de antemano.

En cualquier caso, el violinista debería comprender que su potencial de estudio no está en sus dedos: *los dedos son la expresión de lo que se decide en otro lugar*, y la dificultad en poner a punto determinado gesto está mucho más en la confusión de una imagen mental que en una incapacidad mecánica. Superar un problema supone crear un esquema exacto y claro que corresponde respectivamente a las dobles cuerdas, a los arpeggios, a las notas tenidas o al staccato considerados problemáticos. Es ahí, y solamente ahí, donde la repetición tiene su verdadera justificación: en sí no constituye la esencia del estudio, pero facilita la adquisición de sensaciones reflejas. No obstante, tiene que ser *repetición consciente de un funcionamiento correcto* y perfectamente realizado, nunca repetición ciega y mecánica de gestos más o menos exactos. La repetición, reforzando la sugestión, crea una vía cerebral nueva.

La acción repetida se imprime en la memoria, resulta más rápida y fácil, molesta cada vez menos el espíritu. Siendo así, la atención liberada puede orientarse hacia los elementos primordiales de la ejecución: estilo, pensamiento musical, vivencia emocional o contacto con los compañeros. Además, la repetición permite al violinista adquirir una seguridad y una garantía que le hacen menos dependiente de los factores externos. Corresponde también a una forma de placer que nos permite alegrarnos de lo que reconocemos, que nos estimula a perfeccionar tal o cual gesto y llevarlo a un punto próximo de la perfección.

El violinista debería tener siempre presente cuando estudia que el ejercicio es, sobre todo, un medio de progreso *cuantitativo* de su cometido. Tiene que buscar constantemente el sonido más perfecto posible, el gesto más adecuado, sin «forzar» jamás, permanecer a la escucha sin descanso para poder detectar el menor fallo y corregirlo. Si el ejercicio está correctamente conducido, el movimiento preparado adquiere una evidencia que procura una satisfacción innegable: la búsqueda a ciegas se transforma en una certeza interior de la buena función reencontrada. Lo importante es vivir una expe-

riencia convincente, mejor que trabajar sin descanso. De esta experiencia «sentida» pueden salir otras, abriendo la puerta a ulteriores éxitos.

Si no debemos emprender la sesión de trabajo sin estar concentrados, tampoco debemos terminarla en un estado de fatiga: la mente tiene que estar todavía lo suficientemente lúcida como para asumir una conclusión y la enseñanza de la labor emprendida sobre todo si existe algún motivo de satisfacción. Esta puesta a punto será seguramente beneficiosa en sesiones ulteriores: se irán encadenando por medio de un justificado optimismo que reforzará la confianza en el valor del trabajo realizado. En ningún caso debe predominar el cansancio ni restituir al trabajo el carácter mecánico del que intentamos deshacernos. La fatiga muscular induce al organismo a que se activen músculos inadecuados para el trabajo requerido, lo cual se traduce inevitablemente en una pérdida de calidad y en la aparición de falsos problemas que nos obstinamos inútilmente en solucionar. Para ello es importante garantizar siempre la perfecta canalización de la energía, particularmente hacia las manos. Este ahorro de energía, que ya dije que es la esencia de una técnica eficaz, es lo que permite al violinista consagrarse a la expresión musical.

El alumno debe cuidar, asimismo, de no convertirse en víctima de la saturación sonora. Más allá de una cierta acumulación de trabajo, sumergirse en él en exceso, satura la atención y disipa los puntos de referencia. Si esto ocurre, es aconsejable suprimir el flujo sonoro y practicar en silencio los gestos que le corresponden. Se trata de una especie de ascesis que permite al violinista refrescar su concepción y reemprender tranquilamente, en su desnudez, ciertos esquemas rítmicos y de gesto.

Paradójicamente, esta clase de práctica que busca la economía y la conciencia de sí mismo, es un manantial de tranquilidad y de reposo. En la vida hay pocos momentos en que se aúnan tantas condiciones propicias a la libre circulación de energía y a la eliminación de tensiones. La correcta organización posicional de la cabeza y de la columna vertebral, la concentración en el Hara y la respiración profunda, «descansan». La polarización de la atención en una acción instantánea, la aceptación del mencionado «aquí y ahora», son los medios más adecuados para alejar del intérprete sus preocupaciones y sus inquietudes. Para recuperar el aplomo, nada mejor que estudiar el instrumento en estas armónicas condiciones.

Además de disfrutar de una seguridad interior hasta ahí desconocida, el violinista capaz de organizar su trabajo, tendrá ocasión de progresar más allá de cualquier previsión. Sin embargo, el progreso, motivo fundamental de sus esfuerzos, no será una remuneración sistemática otorgada al final de cada sesión de trabajo. Será necesario un cierto período de maduración que aparecerá algunas veces, cuando menos se le espera. La aparente ausencia de progreso no significa un estancamiento definitivo, hay que ser paciente y atravesar sin desfallecer ciertas zonas de oscuridad que equivalen a una silenciosa germinación. Es importante que el violinista no se identifique con los resultados y asuma para sí una benévola neutralidad que considere tranquilamente sus limitaciones momentáneas sin descalificarse por ello.

La propia idea de error en esta clase de trabajo tiene un significado bien diferente: no es el síntoma inequívoco de cierta ineptitud o de una insuficiencia culpable. Los violinistas también tienen «derecho a equivocarse». Y, sin embargo, muchos de ellos se identifican hasta tal punto con el instrumento, que sufren cada error, cada paso en falso como un encausamiento personal. Mientras el error sea condenado, y censurado quien lo cometa, cosa que todavía ocurre en jóvenes violinistas víctimas de métodos autoritarios, un músico adulto no podrá «confesar» una equivocación, puesto que la asocia, de manera más o menos consciente, a una forma de represión o desvalorización. Un ensayo de cuarteto, donde nadie acepta la responsabilidad de un despiste, ilustra muy bien este propósito.

Muy al contrario, hay que saber sacar provecho de un error, explotarlo para que desaparezca: la experiencia es un proceso repetitivo que permite al instrumentista adaptar el resultado a su propósito mediante aproximaciones sucesivas, lo mismo que la máquina cibernética, cuya retroacción, ya lo hemos dicho, permite la rectificación de posibles errores. La equivocación no es un mal definitivo; al contrario, abre el camino del progreso. Pero no hay que pararse en el camino y saber detectar lo mejor detrás de lo menos bueno, eso sí, sin desánimo.

A partir de un cierto nivel, el ejercicio técnico considerado como tal, puede suprimirse porque el mero acto de tocar recrea verdaderamente y realimenta la intensidad de la vivencia, haciendo las veces de aquél. Sin embargo, para un violinista consumado es importante conservar un contacto frecuente con el instrumento para que pueda, caso de ser necesario, retomar determinado ejercicio con objeto de refrescar la sensación. Muy particularmente, el instrumentista que actúa en público con frecuencia debe retornar de vez en cuando a los orígenes de su quehacer a fin de no caer en cierta rela-

jación insensible que podría malograr muchas cualidades. No es concebible suprimir la misión que corresponde a la atención y a las funciones conscientes. Aunque sea poseedor de una gran velocidad en la ejecución, el violinista no puede prescindir de una cierta vigilancia, del mismo modo que una orquesta perfectamente adiestrada no puede actuar sin director. Aunque se creen automatismos hay que evitar cortar los circuitos que les conducen hasta el cerebro director. La privación de nuevas fuentes de información conlleva, con toda seguridad, una degeneración de la calidad instrumental.

Recordemos aquel proverbio hindú que dice: «Quien tenga que recorrer cien millas, que considere noventa como la mitad.» Cuanto mayor es el talento del artista, cuanto mejor domina su técnica, más procura cuidar y mejorar sus cualidades interiores. Consideramos los principios de la enseñanza como los más duros. De hecho, son mucho más arduas las «diez últimas millas», por lo que el artista provisto de un talento auténtico, estudia sin descanso para tratar de llegar al último estadio de la creación.

Una vez explorados, integrados todos los mecanismos, la habilidad técnica pertenecerá a un dominio al que ya no corresponde el estudio metódico del instrumento. El estudio compromete al violinista mucho más allá de la técnica, en vías a *una realización de sí mismo*. El trabajo conducido e incansablemente perfeccionado a través de la experiencia, confrontado a la menor vacilación de nuestro humor, nos lleva a un conocimiento de nosotros mismos, lo cual es testimonio de la permanencia y fiabilidad de nuestras adquisiciones. A lo largo de la experiencia constructiva fundada en el estudio, lo que procura mayor satisfacción es la tensión hacia el objetivo, produciendo, en ocasiones, ese estado que los psicólogos definen como «experiencias en la cumbre». El violinista se convierte entonces en «música», anulando las distancias entre concepción y realización. El arco nos da la impresión de actuar por sí solo, como prescindiendo del ejecutante, sirviéndose de la capacidad y de la eficacia que éste adquirió merced a un abnegado esfuerzo. Cuando el olvido de sí mismo es total en el violinista, si logra integrarse al acontecimiento momentáneo sin perder su presencia de ánimo, la música se puede revelar en su completa dimensión. Aquel que viva esta experiencia dejará de enfocar el estudio como un fastidio: el estudio es el camino real que conduce a la música y que permite superar la técnica. Accederá a él quien acepte pagar el tributo de la libertad.



Y el miedo... (1)

Habrá quienes piensen, leyendo este libro, que minimizo la dificultad del violín y que yo estoy alejada de las vivencias cotidianas de los violinistas. Me dirán, «¿y el miedo?»; cuando me vea cara al público, «¿qué quedará del trabajo que he realizado?». Efectivamente, el miedo es una realidad ineludible; muy pocos músicos carecen de emotividad cuando se producen en público en condiciones distintas a las de su entorno habitual. Qué podemos decir de quienes se sienten paralizados, con las manos, el pulso y la respiración alocados y que preferirían desaparecer antes que pasar por este tipo de prueba. Por ello creo importante indicar las implicaciones que pueda tener acerca del miedo un planteamiento diferente concerniendo el violín. Me gustaría demostrar que el miedo, considerado generalmente como un «hecho», no es una fatalidad ineludible, sino más bien una realidad que debemos domeñar.

Para quien estudie continuamente encerrado en su habitación, el más insignificante concierto ante cincuenta personas, e incluso una simple ejecución delante de sus compañeros, será motivo de temor. En cambio, el concertista acostumbrado a tocar en cualquier circunstancia, probablemente sólo sentirá este miedo cuando se enfrente a un público muy entendido, en una sala donde no «se oye bien» o ante circunstancias materiales insospechadas.

(1) *Nota del Traductor.*—Hubiera podido emplear el vocablo «trac» que ya definí en la nota al margen, p. 131, pero he preferido no utilizarla porque no es un galicismo muy al uso en lengua castellana.

Es evidente que el miedo no se manifiesta de igual forma en todos los intérpretes. Depende a la vez del propio carácter del músico, de su costumbre en salir a escena, de su nivel instrumental o de condiciones externas más o menos previsibles. Si *le gusta tocar en público* y espera como recompensa a su trabajo el momento de tocar para él, su temor se reducirá probablemente al mínimo posible y se transformará rápidamente en simple emoción, con la cual es fácil negociar.

Los aspectos más agudos del miedo suelen estar profundamente arraigados en el subconsciente del violinista: cuando se convierte en el enemigo número uno, esa angustia que nos invade y de la que no podemos deshacernos, ese invitado dolorosamente esperado que reduce a cero nuestro esfuerzo y paraliza las intenciones musicales más creativas, es probable que el desequilibrio de la personalidad que está en su origen se manifieste aunque toquemos sin público. Una falta de confianza en sí de tal calibre impide, en plena interpretación, no solamente el cara a cara con los demás, es decir, cualquier contacto con cualquier público, sino asimismo nuestro estudio en solitario de manera relajada y con una respiración tranquila. Muchísimos intérpretes pagarían un alto precio por ver desaparecer tamaño inconveniente. Pero cuando el miedo toma proporciones tan grandes de interiorización, es difícil que el músico consiga resolver su problema sin mediar una terapia apropiada: en ese caso, su miedo no es más que una virulenta manifestación de un estado permanente y profundo. Cuando dicho estado de pánico está profundamente arraigado es demasiado tarde para intervenir puntualmente. Habrá que reconsiderar, no solamente el planteamiento acerca del violín, sino una verdadera psicología...

En cambio, algunos violinistas no sienten jamás este temor, en ninguna circunstancia. Ese estado puede parecer envidiable a todos aquellos que padecen los efectos siniestros del miedo y, no obstante, no representa ningún signo absolutamente positivo. Muy al contrario, es más bien la consecuencia de una falta de emotividad fundamental muy poco acorde con la sensibilidad artística de buena ley; su forma se asemeja a la inexistencia cara al público. No tener ningún temor puede significar un profundo rechazo hacia los demás, lo cual no facilita mucho, que digamos, la comunicación con el público... Ello explica el fenómeno que ocurre con algunos músicos laureados en concursos internacionales, que obtuvieron su recompensa merced a la falta de emotividad exhibida el día del concurso, lo que les permitió desarrollar sin incidencias su velocidad acostumbrada y que son desplazados luego por violinistas más «artistas», que no consiguieron un primer premio —víctimas ocasionales de su emotividad— pero que demuestran al correr el tiempo un

contacto real con el público de sus conciertos. Contra dicha carencia de miedo, que a la postre también bloquea cualquier posibilidad de expresión, tampoco disponemos de remedios eficaces posibles de aconsejar. El problema desborda la pedagogía del violín y de la música; es un problema de orden racional.

Pero entonces, podéis inquirir, si este miedo no tiene que ver con la pedagogía instrumental, ¿dónde estará el remedio? He descrito únicamente casos muy particulares porque la mayor parte de los temores típicos pertenecen a otra categoría y cuyas manifestaciones podemos controlar con eficacia. Su transformación no es ningún remedio milagroso capaz de eliminar definitivamente y por completo cualquier pequeña emoción: se trata de una mutación que permite reducir sus manifestaciones a su forma normal. Ese miedo «normal» que, además de ser inevitable, es incluso deseable, es una reacción controlable que se produce siempre cara al público. Deriva del sentido de la responsabilidad inherente al momento de pisar la arena y desaparece en cuanto tomamos la «temperatura de la sala», cuando el intérprete toma las riendas de la situación que vive. El miedo cederá el paso a una tranquilidad interior donde la concentración y la interiorización de la acción, que le son familiares mientras estudia, le permitirán afrontar y derrotar las perturbaciones externas, lo mismo que la emotividad superficial. Toda las formas de miedo que vamos a evocar, esos temores motivados y no «patológicos» pueden ser reducidos al miedo «normal» que permite al intérprete sensibilizarse ante la presencia del público sin que deba sentirse perturbado en lo más profundo de sí mismo.

Transformando el enfoque de su trabajo y de la música, es decir, transformándose a sí mismo, el intérprete podrá reducir sus miedos a proporciones razonables. Muchos de ellos, motivados por causas efectivas (que no afectivas) pueden desaparecer una vez eliminadas éstas. Es comprensible que una carencia de medios técnicos o una falta de confianza en el valor del propio trabajo engendren malestar en el momento de la ejecución. Cuando los circuitos sensitivos no son los adecuados, cuando la respiración está mal colocada, el más pequeño tropiezo adquiere proporciones catastróficas. A menudo, cuando un violinista atraviesa una crisis de conciencia, cuando está reconsiderando su actitud ante el violín, el miedo aparece con mayor insistencia en lo conciertos que pueda dar en tales momentos. Pero, a medida que va adquiriendo mayor seguridad, una confianza más lúcida y auténtica, el miedo desaparece definitivamente y es reemplazado por la capacidad permanente de actuar con independencia de cualquier aleación de la «forma».

Un trabajo consciente que no deje nada al azar, que nos coloca en el equilibrio corporal y en un estado de permanente descontracción, nos otorga una confianza y un conocimiento de nosotros mismos que suelen bastar para que desaparezca el miedo excesivo y deje vía libre únicamente a una cierta emoción legítima.

Ser consciente de no haber estudiado lo bastante como para garantizar unos reflejos infalibles ya es como para inquietarnos... El propio sentido común anuncia dónde está el remedio. El miedo acude con menos virulencia si la integración de la obra no es reciente. Una partitura estudiada y repasada se asimila con mayor profundidad y confianza que otra cuya preparación es reciente. Por tanto, es preferible tocar obras cuya maduración se nutra de sucesivas capas de sedimentación. Hay que impulsar el estudio hasta la perfecta integración de la obra. Lo que puede parecer suficiente «en casa» hay que elaborarlo con mayor intensidad aún y asimilarlo para que «se mantenga» cuando aparezcan las inevitables interferencias que ocasiona la presencia del público.

El temor a perder la memoria, el miedo al «vacío», suele ser también motivo frecuente de inseguridad emotiva. Es útil cultivar y asociar la mayor variedad de «memorias» posibles: memoria visual del texto, unida a su memoria auditiva «afectiva» y a la memoria muy arraigada de los gestos en todas sus combinaciones. El tan temido fallo proviene siempre de una «ausencia» momentánea, de un instante de desunión entre la consciencia corporal y la conducción musical. La solución estriba en conseguir en todo momento la perfecta coincidencia entre el gesto y el pensamiento. Es posible neutralizar el miedo a base de poner música en cada uno de nuestros gestos. Si el músico «dice» cada nota física y amorosamente con la punta de sus diez dedos, en un «aquí y ahora», sin fallos y sin descanso, el miedo no tiene lugar donde cobijarse. Tocar «de memoria» ya no le preocupa, puesto que toca de verdad con el corazón, por amor a la música, segundo tras segundo.

Aunque no concedo el menor crédito a «trucos» externos como puedan ser los tranquilizantes o el alcohol que, a largo plazo, no solucionan el problema del miedo, sino que deterioran progresivamente el estado general, creo que la sofrología puede ser de una cierta eficacia, aunque solamente para aquellos artistas cuya labor consciente les haya procurado de antemano una cierta confianza en ellos mismos. Efectivamente, su práctica consiste en suggestionarse y representarse anticipadamente —las noches precedentes al concierto, por ejemplo— el desarrollo exacto del recorrido musical tal y como lo sentimos profundamente hasta que se nos aparece mentalmente de ma-

nera tan clara como para influenciar nuestro subconsciente y que puede adueñarse de la acción el día del concierto. Se trata de dominar las emociones del concierto y no de asegurar un equilibrio estable, siendo difícil lograr lo primero sin lo segundo.

La estimulación manual de ciertos puntos de acupuntura que corresponden a desarreglos nerviosos motivados por el miedo puede ser una ayuda eficaz si conservamos la presencia de ánimo suficiente para tenerlo en cuenta... Igualmente, la práctica de cierta combatividad inherente a los deportes de lucha, tales como las artes marciales, puede ser un acicate para despertar la agresividad que requiere salir a escena. Como sea, hay que creer a pies juntillas en la historia que contamos al público y en el placer que le procuraremos: todo el mensaje del artista está encausado ahí y también toda la finalidad de su trabajo.

El miedo es consecuencia permanente de lucha, es una angustia provocada por la distancia que separa el deseo del intérprete de sus posibilidades reales. Querer tocar cada vez mejor, pretender tocar de manera absolutamente perfecta equivale a rechazar el instante presente, a proyectarnos lejos de lo tangible. Por dicho motivo, esa intransigencia supone la supresión de nuestra presencia en el instante, la pérdida de la unidad hacia la que tiende todo el trabajo. No podemos estar realmente atentos a la música, concentrados en nosotros mismos, si conservamos en la mente la imagen de un modelo ideal, de un «sin falta», característica más propia de un concurso hípico que de la interpretación artística. Además, si nos aplicamos concienzudamente a no cometer errores, lo que conseguiremos, sin duda alguna, será aumentar las posibilidades de tropezar ante la primera dificultad que se nos presente. Si el violinista no está metido en sí mismo en el momento de actuar, caerá víctima de influencias externas y tomará *vis a vis* de sí mismo una distancia que le impedirá abandonarse a la expresión de la música. Si vive la situación tal cual es, preocupándose por el sentimiento interior de la obra, el intérprete será capaz de expresar lo que siente y las emociones exteriores no harán mella en él.

En ese momento, a condición de aceptar el *riesgo* a equivocarse y de no refugiarse en el ideal engañoso de una interpretación libre de escollos, a condición igualmente de sortear con elasticidad cualquier acontecimiento imprevisto —no debemos olvidar que tocamos junto a otros participantes— la paz interior del intérprete dominará el miedo y abrirá el camino a la expresión auténtica de su sensibilidad.



Los niños

Por medio de este libro he intentado demostrar la realidad del violín y, al mismo tiempo, el planteamiento que permite explorar su riqueza. Pero, si la lógica del violín la comprendemos todos, su posible descubrimiento puede seguir caminos distintos. Por ello no puedo omitir lo que significa la enseñanza del violín aplicada a los niños: el equilibrio corporal e instrumental del que tanto he hablado es el mismo para ellos que para los adultos, pero el enfoque con el que pretendo sensibilizar a éstos resulta, en cierto modo, inadecuado para aquéllos. Intentaré, pues, aunque brevemente, sugerir la manera de transponer una concepción equilibrada del violín y de su aprendizaje cuando los alumnos sean neófitos: su corta edad, el hecho de partir de cero en la práctica del instrumento, reclaman una reflexión particular.

También en este caso se impone una constatación que nos gustaría poder olvidar. Son muchos los jóvenes violinistas que abandonan pronto el instrumento porque no consiguen que la música o el violín les guste de verdad. Qué violinista no habrá oído alguna vez esta despechada confesión: «¡Ah! ¿Usted toca el violín? Yo también lo estudié durante tres años en mi juventud, ¡pero lo dejé...!» Aparte la pobre «rentabilidad» de los esfuerzos invertidos, mucho más considerables concerniendo al violín que a otros instrumentos, ya que no produce la equivalencia del placer de «teclear», cualquier miembro de un tribunal de conservatorio puede ser testigo, en los concursos de fin de año, de cómo se malogran jóvenes talentos: incluso entre los alumnos más dotados en los comienzos, los jóvenes violinistas suelen «progresar al revés», entristeciéndose progresivamente en años sucesivos en lugar de

comprobar cómo florece su trabajo. En efecto, si bien ciertos métodos de enseñanza estimulan al principio, los problemas que van saliendo al paso de estos jóvenes quedan sin respuesta y salen a la luz del día cuando, con la edad, aparecen los bloqueos. En vez de procurar los «medios idóneos» que liberan la acción y en lugar de entusiasmar a los niños, lo que sería un resultado notable, ciertas actitudes pedagógicas hacen aborrecer no solamente el violín, sino la música en general. Es inútil decir que el argumento esgrimido referente a que tales alumnos sólo estudian para tener ciertas nociones, no es válido: es imposible hacer amar la música en tales condiciones y los «aficionados», lo mismo que los «futuros profesionales» —además, ¿cómo distinguir unos de otros a esta edad?— tienen derecho a una verdadera formación musical. Por tanto, es indispensable ofrecer a los niños una enseñanza basada en principios sanos y definitivos: de tal modo, lo jóvenes violinistas no solamente querrán seguir estudiando, sino que podrán hacerlo sin necesidad de tener que reconsiderar su actuación de pe a pa cuando aborden el estudio con miras de adulto.

El primer elemento a constatar, antes incluso de que el niño coja el violín, será detectar en él sus condiciones y su motivación. Ya dije a propósito de las relaciones que unen a maestro y alumno que, si no existe un deseo profundo, no habrá resultado posible. Lo que vale para el adulto es más importante aún para el niño. Habría que conceder mucha importancia al buen fundamento de las razones que le hacen elegir su instrumento. Cuántas veces el niño empieza a estudiar el violín empujado por sus padres que proyectan en él la realización de sus propios deseos contrariados, o bien como reacción hacia éstos, sin motivación profunda aparente, o también... porque el violín del abuelo duerme olvidado en el desván. Muchos son los malentendidos y falsas motivaciones que alimentan una cohorte de fracasos y abandonos inexplicables. Son el origen de situaciones bloqueadas de las que no se sabe cómo salir, porque forman un entresijo de deseos pervertidos y de rebeliones inconscientes. Únicamente la atracción que siente el niño o la sana sugerencia de sus padres, que *no se implican personalmente* en la proposición, deberían decidir la elección de tal o cual instrumento.

El violín es un instrumento preciso y puntual cuyo estudio no debería plantearse si el niño no manifiesta las ganas de aprender ni el ardor y la curiosidad indispensables. Cuántos puntos de partida erróneos, cuántos fracasos latentes podrían evitarse a tiempo si, detectando una ausencia de verdadero gusto por el violín, orientásemos al niño hacia otro instrumento.

También es lícito solicitar del aspirante a violinista un mínimo de con-

diciones, sin las cuales se verá obligado a abandonar muy pronto. No se trata de considerar el violín como un instrumento de élite reservado solamente a los mejor dotados, sino de evitar el enfoque de su estudio con vocación terapéutica, porque no la tiene. Considero culpable al que diga de un niño torpe y desorientado: «Le pondré a estudiar el violín, le vendrá bien.» La verdad es que probablemente el violín agravará sus bloqueos y aumentará sus perturbaciones.

Además de una cierta dosis de estabilidad, de distensión, de tonificación vital y de habilidad corporal, es indispensable que el futuro violinista disponga, no ya de un refinamiento auditivo que se puede educar pero, por lo menos, de un verdadero gusto por la escucha, por el «sonido», por los múltiples «pasajes auditivos» para los que deben estar preparados el músico y el violinista. Muchos niños mal adaptados al violín lo deben tanto a cierta ineptitud o carencia de motivación fundamentales —que suelen ir unidos— como a un profesor poco competente, o a falta de estudio. La pedagogía infantil exige una selección previa que no tiene razón de ser en la enseñanza para adultos, de los cuales podemos esperar que su perseverancia en el estudio proceda de su amor por el instrumento... Casi no me atrevo a insinuar que algunos —aunque lo ansien— ya no serán capaces de abandonar el estudio por razones de diversa índole entre las que cabe el sentimiento de culpabilidad. Por tanto, es necesario evitar desde el principio el desarrollo de situaciones equívocas que, más tarde, la mejor de las «pedagogías adultas» podría difícilmente corregir.

Solamente con la garantía de la participación plena del niño deberemos enfocar su acercamiento al violín. Digo bien la palabra «acercamiento», ya que la meta de la enseñanza no está en precipitar los comienzos con el violín, ¡ni que aprendan a tocar cuanto antes la «balada de los tres asnos rosas!...» Antes de esbozar la menor técnica instrumental, es importante proveer la iniciación al violín de colores atractivos y *hacer amar la música*. Un profesor feliz tocando y escuchando, contento de su misión pedagógica, con auténtica vocación por la música y que sepa expresarla a través de su quehacer, llevará al alumno a su terreno, con toda seguridad, y le transmitirá su propia pasión. El aprendizaje del violín debería procurar al niño la impresión de «hacer música» antes incluso que la de «tocar el violín», lo cual facilitaría eventuales cambios de instrumentos. Si ante el alumno la misión del maestro es la de crear prioritariamente un clima de confianza que facilite los progresos, cara al niño es, antes que nada, el amor a la música —el violín no representa sino una de sus múltiples formas— lo que tiene que transmitir el profesor. Desarrollar su gusto por los sonidos, insisto en que es absoluta-

mente necesario al aprendizaje de violinista, familiarizarle con los ruidos de la naturaleza, con los sonidos concretos, los timbres de los diferentes instrumentos; todo ello forma parte de un proyecto pedagógico a largo plazo, creando de entrada un ambiente cálido y musical (1). También el canto es para el niño un medio de *comprometerse* en su aproximación a la música: sacar la voz, afirmarla, ya es una manifestación de la personalidad que necesitará para tocar el violín.

Por lo demás, aprendiendo a cantar —ya hemos señalado lo útil que será más adelante— a cantar cualquier música— desde la del Renacimiento hasta las formas más actuales, «pop» o «disco»—, el niño aprenderá a abrirse a un universo musical libre de estancamientos artificiales. El canto, practicado como placer, permite introducir sin dificultades, más adelante, la notación musical que le corresponde y que es de absoluta necesidad si se quiere progresar con el violín: si no me parece lógico imponer al niño un solfeo arduo y mal comprendido, tampoco veo honesto privarle, so pretexto de mayor libertad, de conocimientos musicales de base que garantizan su evolución.

Placer y esfuerzo no son incompatibles como tampoco lo son creatividad y estudio ordenado. Al contrario, cuanto más concedamos un margen de invención importante al niño, más podremos exigirle al tratar temas puntuales cuya necesidad tendrá que comprender. Pero lo que importa, antes que otra cosa, es reforzar constantemente las motivaciones del joven violinista, no permitir que se sumerja en una actitud pasiva.

Mucho habría que discutir acerca del principio por el cual el estudio del instrumento se orienta completamente hacia los concursos de fin de año escolar... Las ganas de tocar desaparecen y dejan vía libre a la ansiedad, a un planteamiento totalmente negativo y anti-artístico que se funda en no cometer errores, en acceder al curso siguiente donde se conseguirá alguna medalla. Yo creo que existen medios más simpáticos y menos «escolares» de comprobar las condiciones que tiene el niño que obligarle a comparecer ante un tribunal inquiriéndole detrás de una mesa. Le puede estimular mucho más su participación en un concierto-miniatura o una sesión de dúos o de música de cámara adecuados a su edad. Sea como sea, la única riqueza irrefutable que podemos dar a los jóvenes alumnos desde sus primeros contactos con el violín, antes de enfrentarlos a los problemas técnicos específicos, es la pasión musical más «devoradora», nunca insistiré bastante en ello.

(1) Algunos conservatorios están desarrollando un considerable esfuerzo en este sentido, pero merece ser incentivado aún más.

La diferencia más notoria entre el planteamiento del violín en un niño o en un adulto estriba en que aquél no puede estudiar por sí solo de manera consciente. Para el niño toda adquisición vendrá mediante el aprendizaje mimético, el razonamiento sería contraindicado. El montón de consejos y propósitos de toda índole con los que podemos abrumar al niño no sirven sino para tranquilizar la conciencia del profesor: en modo alguno favorecen el entendimiento del niño. Este vive el momento, no le es posible captar el funcionamiento general de la acción instrumental. A pesar suyo hay que inculcarle buenas maneras. A veces se considera que cualquier pedagogo «puede servir» para los comienzos. Me parece, en cambio, que se debería conceder particular importancia en la elección del primer profesor, puesto que será el responsable de cimentar adecuadamente el edificio. La primera dirección seguida por el alumno le marcará particularmente, puesto que se limitará a seguir el camino que le muestran, cándida y confiadamente.

Cuanto más pequeños, ya que las influencias externas se encargarán más tarde de deformar el gusto natural, más aprecian los niños el trabajo bien hecho y aguantan fácilmente ciertas exigencias. Ahora bien, no es más difícil aprender bien que aprender mal. Al contrario, basta con presentar convenientemente esquemas claros y sencillos, atractivos modelos visuales y sonoros, para que el niño acepte sin problemas lo que se le sugiere, suponiendo, bien está, que el amor a la música y las ganas de imitar lo que le muestran estén convenientemente arraigados en él.

No debemos pensar que el niño carece de lógica porque le cueste asimilar razonamientos un tanto abstractos; la posee en mayor grado de lo que los adultos creen. Admite sin reservas que se deban respetar las evidencias: un coche que no disponga de cuatro ruedas no ofrece estabilidad y si no tiene volante no podrá girar... De modo que el niño estará perfectamente de acuerdo con la búsqueda de su equilibrio corporal, siempre que se le proponga de forma atrayente. Procurarles desde el principio la tonificación física que tan ampliamente expuse concerniendo los adultos, estabilizar muy pronto su equilibrio, evita tener que corregir, años más tarde, una posición defectuosa y permite canalizar toda su energía hacia la música, así como adquirir una técnica instrumental eficaz.

La preparación corporal puede ser rápida en niños muy despiertos y exigir, en cambio, un buen período de tiempo a los que se sirven peor de su cuerpo. Pero, cualquiera que sea la dificultad que se les presente, facilitará en gran manera su aprendizaje futuro, le ayudará a perseverar en la búsqueda de su equilibrio, antes incluso que enfrentarse a las cuestiones instrumen-

tales, lo mismo que harían si tuvieran que aprender las posiciones básicas de la danza.

No existen fórmulas infalibles para abordar la técnica instrumental propiamente dicha. Pero si el pequeño violinista transformado en «pequeño mimo» es capaz de realizar sin instrumentos los gestos correspondientes a la colocación exacta del cuerpo y a los movimientos requeridos, no tendrá el menor problema para integrar el arco y el violín, ya esté sentado o de pie, caminando o bailando... No hay inconveniente en que estudie sentado mejor que de pie, cruzando las piernas o agitándolas para ahuyentar el hormigueo (!o el aburrimiento!): una vez colocado convenientemente estará en condiciones de ejecutar un auténtico pequeño ballet, arco y violín en ristre... Será el momento de aprender los gestos básicos de la conducción del arco, sin tocar, pero dibujándolos eventualmente sobre una tabla determinando el lugar exacto donde transcurre la acción. Es un juego divertido y de una eficacia excepcional y resuelve en especial todos los problemas de paralelismo del arco sobre las cuerdas. Al mismo tiempo, el niño puede estudiar las principales colocaciones de la mano izquierda, asiendo el violín a guisa de mandolina y comprobando la afinación de las notas por medio de pizzicati. Todas estas operaciones sencillas y fragmentadas le permiten permanecer sensible a la simetría de su cuerpo y elaborar, sin pensarlo siquiera, su futuro equilibrio. Cuando aparece el sonido, el niño ya estará en situación de escuchar de verdad lo que está produciendo y podrá seguir el modelo sonoro que le propone su profesor. El mecanismo de adquisición está a punto, todos los elementos se hallan dispuestos para empezar a subir los peldaños de la dificultad violinística.

Sin embargo, el profesor no debe olvidar que los «ejercicios de estructuración técnica» y el estudio de las obras no lo son todo. El niño necesita desarrollar libremente su creatividad personal y, para dicho fin, *la improvisación* es el mejor preámbulo: previene la inhibición y procura un carácter natural al instrumento. Una vez adquirido cierto nivel, el alumno está en condiciones de confeccionar pequeñas cadencias, combinar con el instrumento canciones conocidas que le gustan, o improvisar, según sus gustos y su carácter, melodías clásicas, danzas, folk o imitación de ruidos si lo prefiere.

No hay que desautorizar la elección de obras de repertorio porque contribuyen a mantener el interés del niño por la música. Habrá que procurar, creo yo, que no resulten aburridas, porque suele suceder con piezas anticuadas, escogidas para los concursos... Desanimamos a los jóvenes talentos mandándoles estudiar obras prescritas, pasadas de moda, que no tienen el menor

valor musical y que ningún adulto querría estudiar... ¡y menos aún para divertirse! Todavía estamos lejos del respeto para con los niños y de dar crédito a su propio gusto musical. Los compositores contemporáneos tendrían que estudiar la cuestión y escribir para ellos piezas más acordes con la sensibilidad de nuestra época.

Lo ideal es dar con una obra lo bastante sencilla para que el alumno no se sienta desbordado y encuentre placer tocándola (ésta es una evidencia pedagógica válida también para los mayores...) pero que contenga dificultades nuevas que le estimulen y le mantengan vigilante. Ciertos violinistas, víctimas de bloqueos instrumentales serios, confiesan que sus problemas aparecieron en la época en que se vieron desbordados por obras de contenido demasiado difícil, montadas con precipitación y que de ahí partió su desconfianza. Este elemento, pocas veces considerado porque la «dificultad de la obra» halaga al profesor, al niño y a su familia, hace estragos e invita a meditar acerca de la cuestión.

Cerremos un paréntesis y regresemos cerca del niño feliz tocando el violín y «descubriendo». Ahí podemos afirmar, que si posee una buena tonificación corporal y sus progresos siguen a buen ritmo, inmersos en un ambiente de amor a la música, el niño tendrá muchísimas probabilidades de convertirse en un buen músico y un buen violinista.

Pero de algunos niños cabe esperar que sean algo más que buenos músicos o buenos violinistas: un niño con aptitudes excepcionales, aunque no se le pueda tratar del mismo modo que a un adulto, requiere, sin embargo, mayor atención que los demás. El profesor sobre quien recae dicha responsabilidad debe procurar esquivar dos escollos bastante corrientes que le atañen personalmente. Sucede a veces que, habiendo conseguido su oficio de músico gracias a un enorme esfuerzo, rechaza de manera inconsciente que un niño consiga de inmediato, sin dificultades, mejores resultados que los suyos. No quiere reconocer al «superdotado» como tal y se comporta de manera injusta y exigente, reprende inútilmente al niño por cosas sin importancia. El segundo obstáculo consiste, al contrario, en apropiarse del niño, convertirlo en instrumento de su propia gloria. El profesor, orgulloso de sí mismo y de su alumno, acelera prematuramente el desarrollo de éste. A menudo, encerrado en su quehacer, no advierte otros dones susceptibles de cohabitar en el mismo niño. El gran talento suele ir muy pocas veces en una única dirección. Puede que, más aún que para con los demás niños, hay que tener, respecto a estos jóvenes mayormente dotados, una honestidad y equidad exageradas. En efecto, tales niños están dotados de capacidades demasiado precoces para poder elegir y determinarse por sí mismos. Se encuentran desarmados y ex-

puestos a la influencia de sus profesores. Conozco bastantes músicos que fueron «empujados» a pesar suyo y, por esta causa, arrastraron una deprimente insatisfacción toda la vida. Porque la «vuelta atrás» del violín no es cosa fácil cuando nos esclaviza...

El niño en quien depositamos nuestras esperanzas lo sabe, en cierto modo comprende su situación privilegiada. Evidentemente es necesario promocionarle para que florezca su talento y adquiera confianza en sí mismo. Pero lo esencial es procurarle bases sólidas, cuya carencia suele quedar disimulada por el despliegue de sus habilidades. Los fundamentos violinísticos le serán de mayor utilidad si cabe que a los demás, porque de no tenerlos, sufrirá su carencia con mayor acritud. Entendámonos, es importante «hacer tocar» a quien puede convertirse en concertista, pero no hay que eludir el aprendizaje ni el constante perfeccionamiento de sus medios, que no terminan después del primer recital en público. El niño que disfruta demasiado pronto del éxito y de la notoriedad —por local que ésta sea— puede convertirse en víctima de su nivel del momento y exhibirse sin el propósito de continuar desarrollándose y progresar día a día. Es demasiado tarde cuando el violinista, ya adulto, se da cuenta de su situación de bloqueo. No debemos olvidar que no podemos exigir lo mismo a un niño prodigio que a un adulto: las imperfecciones e insuficiencias que pasan desapercibidas en el niño ya no se aceptan más tarde. Si tales carencias no se denuncian a su debido momento, o no se corrigen, el que fuera niño prodigio invulnerable encuentra profundamente injusto convertirse en un músico criticado. Por ejemplo, la falta de «sonido» puede ser considerada como propia de su tierna edad, falta de peso específico o culpa de un instrumento mediocre; pero pueden existir otras causas que, de no ser detectadas, permanecerán en su edad adulta y convertirán aquella sonoridad en algo inaudible. El niño no suele aceptar, o acepta a regañadientes, someterse a un aprendizaje largo y difícil para reconquistar lo que en su día le otorgaba la facilidad. Se amarga y se convierte en un inadaptado porque realiza que ya no es lo que fue... De modo que el profesor consultado por los padres debería armarse de mucha prudencia cuando responda desde la cima de su autoridad. Afirmar: «Hay que llevarle al Conservatorio» o bien, «Sí, ya puede dar un concierto», puede tener serias consecuencias.

Si enfoca su porvenir pensando en la música, no en su carrera, el joven violinista estará menos expuesto a una futura decepción... Sea como fuere, si se toma una decisión antes que el niño pueda ser partícipe de ella, no debemos perder de vista que, antes de cruzar el umbral de la adolescencia, no hay nada definitivamente adquirido. En el momento en que el niño empieza a ser consciente de lo que quiere, el talento se refuerza y se desarrolla, pero

también puede degradarse hasta desaparecer. El niño empujado en exceso, permanentemente estimulado, se convierte en lo que se pretende de él. Nada garantiza que fuera poseedor de condiciones, de aspiraciones suficientes como para mantener por sí mismo tal crecimiento. En este caso, no es sorprendente que aparezcan graves problemas y que, en su desarrollo, el niño oprimido por el modelo que le adjudicaban, manifieste su rechazo y trate finalmente de encontrarse a sí mismo.

Empero, todo el caudal de dificultades que aparecen durante la formación de estos niños excepcionales no deben hacernos olvidar la felicidad que suscita el músico fuera de lo común que ha dado vida al potencial artístico que llevaba dentro de sí. De todos modos, los niños superdotados no han de constituir jamás el centro de una pedagogía. La misión del profesor no estriba solamente en fabricar concertistas, sino también permitir a todos los músicos, jóvenes y menos jóvenes, que tiene que guiar, que puedan desarrollarse y que encuentren en el violín su medio de expresión y una cierta alegría de vivir.

A modo de epílogo

Saliendo de ahí, dijo Bouscarle:

— «Ven, te enseñaré a tocar el flautín.»

Tuvimos que ir hasta aquel enorme pajar del confín de las tierras y allí, en soledad los dos, nos pusimos a tocar hasta bien entrada la noche. Me enseñó a colocar los dedos en los agujeros y yo ponía toda la cabeza en el empeño. Pero a las juntas de mis dedos les faltaba aceite y los levantaba ora demasiado pronto, ora demasiado tarde. Luego me inculcó el arte de soplar —primero soplabá él, después me pasaba la flauta caliente aún y yo lamía en la lengüeta de caña el sabor a vino y ajo que venían del aliento de Bouscarle...

Las primeras notas iban bien porque el soplo del pastor estaba aún dentro de la flauta, luego quedaba abandonado a mi suerte, sólo en el vacío, más vacío que el gran vacío del mar y me costaba sostener el peso de la música con esta pequeña caña hueca.

— «Resistes, muchacho —decía Bouscarle—, resistes, vas al fondo; déjate llevar, ponte blando, déjate vivir por la vida sin pensar que tocas la flauta y entonces tocarás.»

Decía verdad. Harto de batalla, mientras todas las estrellas recorrían el cielo como semillas al viento, yo tocaba. Me salía del corazón, como un desahogo inesperado y una levedad acompasada, y por el canon de mi flauta me vaciaba como una fuente se purga de su agua turbia...

Jean Giono - La Serpiente de estrellas

Indice

- 9 El mal del violín
- 17 Un nuevo enfoque
- 25 Armonizar el cuerpo
- 37 Los instrumentos no se sujetan...
- 55 La sensación, una conciencia corporal
- 67 La dialéctica del gesto
- 89 La sonoridad en el corazón de la técnica
- 105 La afinación interior
- 113 El ritmo instrumental
- 123 Tonicidad y desconstrucción
- 129 Influencia de la respiración
- 137 La concentración
- 141 El intérprete y la expresión musical
- 157 Otro alumno, otro maestro...
- 171 ¿Qué significa estudiar?
- 183 Y el miedo...
- 189 Los niños
- 199 A modo de epílogo



foto: alain beauvais

Basada esencialmente en la adquisición de automatismos a través de procesos repetitivos, la enseñanza tradicional de la música provoca, por su propia naturaleza, gran parte de las frustraciones y de los fracasos que sufren los instrumentistas de cuerdas y, en particular, los violinistas. Olvidamos con demasiada frecuencia que el hecho de tocar un instrumento, de interpretar la música, moviliza a la vez el psiquismo y los recursos corporales y pone en juego la totalidad del ser.

En *el violín interior*, fruto de su dilatada experiencia pedagógica, Dominique Hoppenot proyecta una visión totalmente inédita acerca de esta problemática y viene al encuentro de aquellos cuya práctica instrumental dejó insatisfechos. Su proceso rigurosamente coherente reintegra cada aspecto de la acción de tocar en una unidad intangible. Nos propone un trabajo desde *el interior* en el cual se analizan todos los componentes con un entusiasmo y una lucidez excepcionales: la importancia y el respeto del cuerpo, la misión de la conciencia de sí mismo, la necesidad del placer, la relación pedagógica centrada en el alumno, todos los temas expuestos intervienen en favor de una realización instrumental y musical en armonía con la necesidad de realización de uno mismo a la que todo el mundo aspira, por lo menos en el inconsciente.

Se trata de un libro precursor cuya originalidad colmará a unos, inquietará a otros, pero cuyo contenido se convertirá mañana en evidencia para quien busca... y se busca.