

El músico silencioso

Por qué hay que dirigir a la orquesta

Mark Wigglesworth

Traducción de Ana Pérez Galván

Alianza editorial

Título original: *The Silent Musician. Why Conducting Matters*

Publicado por primera vez en 2018 por Faber & Faber Ltd. Esta edición ha sido publicada por acuerdo con Faber & Faber Ltd. y Casanovas & Lynch Literary Agency, S. L.

Director de la colección: Javier Alfaya

Diseño de colección: Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: José Luis de Hijes

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Mark Wigglesworth, 2018

© de la traducción: Ana Pérez Galván, 2021

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-274-3

Depósito legal: M. 3.732-2021

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

13	Moldear lo invisible
21	1. Dirigir los movimientos
49	2. Dirigir a los músicos
87	3. Dirigir la música
125	4. Dirigir óperas
147	5. Dirigir conciertos
171	6. Dirigirse a uno mismo
195	Agradecimientos

*Para Annemieke,
que sabe lo que hace un director de orquesta.
Y para Clara,
que tal vez quiera saberlo también algún día.*

El tiempo.

No existe una fuerza más poderosa.

No espera a nadie, no le importa nada.

No podemos controlarlo. No podemos influir sobre él. No podemos librarnos nunca de su irrevocable viaje, ni negar su implacable paso. A veces, ni los relojes son capaces de seguirle el ritmo.

Pero sí podemos controlar nuestra percepción del tiempo.

La música nos permite vivir una hora como si fuera un minuto o un minuto como si fuera una hora. La música nos permite vivir el presente. No hay pasado sobre el que reflexionar. Ningún futuro sobre el que soñar. La música libera al presente del peso del pasado y de las expectativas de futuro. Y esa disgregación puede suponer un inmenso alivio.

Todos los músicos tienen el privilegio de jugar con el tiempo. Pero para los directores de orquesta, el tiempo es nuestra mayor responsabilidad, entretejiendo latidos en su firme trayectoria, ofreciendo una visión más indulgente de sus ineludibles pisadas. Intentamos organizar la música en el tiempo y, a la vez, liberarla de las restricciones que este conlleva. Trabajamos dentro de los límites de esta paradoja, dirigiendo el ir y venir de la música para desafiar el tictac del reloj e inspirar a un corazón palpitante.

Marcamos el tiempo.

Moldeamos lo invisible.

Moldear lo invisible

La música es el arte de los sonidos en el movimiento del tiempo.

Ferruccio Busoni

El director de orquesta es una de las figuras más reconocibles que hay en la música clásica. Mucha gente que no ha ido nunca a un concierto de una orquesta sabe qué aspecto tiene uno. Y, sin embargo, su papel resulta un tanto dudoso hasta para los melómanos; misterioso, en el mejor de los casos. Es comprensible que haya esta confusión. En un contexto que es básicamente solo sónico, llama la atención la importancia que se le da a alguien que permanece en total silencio. Resulta curioso que una forma de arte que, en principio, no consiste en lo que se ve a menudo esté personificada por alguien a quien no se oye.

El estereotipo cómico del megalómano consentido cuya prepotencia no parece casar muy bien con lo que hacen los músicos de la orquesta es un tópico generalizado. Es la última persona en entrar en la sala, aparentemente imbuida de una capacidad paranormal para determinar cuándo tiene exactamente la atmosfera la conductividad adecuada para comenzar, que procede a realizar una serie de gestos exagerados que apenas coinciden con la energía de la música, conjurando una caldera de sonidos mágicos con una especie de varita, que acepta a continuación el subsiguiente aplauso mientras, con auto-proclamada modestia y tímidos reparos, hace un reconocimiento a la vez tanto de la música como de las personas que la han tocado, y que sale del escenario con paso grave haciéndonos ver lo mucho que nos ha conmovido el poder de la impresionante experiencia que hemos compartido. Es fácil reírse de la gente que se toma a sí misma tan en serio, especialmente si pensamos que su trabajo puede ser completamente irrelevante.

Sin embargo, no creo que la profesión existiera si fuera innecesaria. De hecho, los directores de orquesta pueden influir en gran medida en la vida musical de muchos melómanos, tanto en la orquesta como entre el público. Si efectivamente lo hacemos o no depende, por supuesto, de lo buenos que seamos en nuestro trabajo.

Pocas veces una profesión tan conocida suscita tantas preguntas: «¿Acaso la orquesta no puede tocar perfectamente sin vosotros?», «¿realmente se nota en algo vuestro papel en el concierto?», «¿os siguen de verdad los músicos?». ¡Algunas de ellas incluso las hacen los propios músicos de la orquesta! Pero, aunque cualquier relación humana se basa en fuerzas complejas, subconscientes y, a menudo, inexplicables, y la dinámica entre un individuo y un grupo es rara vez sencilla, el papel del director de orquesta —me parece a mí— no es ningún misterio.

La gente se interesa menos por el liderazgo en otras profesiones. Dudo que haya muchos directores de teatro, entrenadores deportivos o, sinceramente, cualquiera cuyo éxito dependa de su capacidad para facultar a otros que generen tanta confusión. Si nos resulta más fácil entender por qué un elenco de actores tiene un director, por qué once individuos no forman necesariamente un equipo, o por qué es beneficioso para las empresas tener a alguien que las motive centrado en la visión general, es gracias a la mayor cercanía que tenemos con el teatro, el deporte o los negocios. Un buen director de orquesta une e inspira a un gran grupo de personas precisamente por las mismas razones por las que lo hace cualquier otro líder. Mantener la responsabilidad de decisión propia y, a la vez, crear un gratificante sentido conjunto de colaboración tal vez no sea una ciencia exacta, pero pocos negarán que esa combinación es el objetivo del liderazgo contemporáneo en prácticamente todos los campos.

El director de orquesta es una de las pocas personas que ejerce su autoridad en público. Aunque cabría pensar que la más que visible naturaleza del cargo debería hacer que fuera más fácil de comprender que el de alguien que trabaja entre bastidores, lo cierto es que es más bien al contrario. Es claramente la visión del director de orquesta lo que causa confusión. Los directores de orquesta somos más activos que la mayoría de los líderes. El problema es que el lenguaje que utilizamos es figurado, y nuestra forma de comunicarnos puede parecerle dudosa a un público que, seguramente, no

se supone que debe ver en absoluto cómo funciona. Es difícil para el público de una sala de conciertos no observar la figura del director de orquesta, pero nuestros gestos son para nosotros nada más que un medio de lograr un fin, igual que los dedos lo son para un instrumentista. No tengo claro si al oyente debería importarle el aspecto del director de orquesta, pero todo lo relativo a la mecánica visual de un concierto de música clásica parece indicar que sí.

Conocía a un niño de tres años que solía llamarme «The Connector». Al igual que muchos usos incorrectos del lenguaje, su encantador desliz, confundiendo *connector*, ‘conector’, y *conductor*, ‘director de orquesta’, pone de relieve muchas cosas. Dirigir una orquesta consiste en conectar. Intentas conectar al compositor con los músicos, a los músicos con la música y a la música con el público, y, reforzando esas conexiones, esperas ser un conductor en el sentido científico de la palabra: un cuerpo que transmite el calor, la electricidad o el sonido. Fuera del ámbito científico se entiende perfectamente el significado no musical más conocido del verbo «conducir». Al conducirte a tu asiento, un acomodador probablemente caminará a tu lado, quizás un poco por delante de ti, pero acompañándote a la vez que te lleva. Y el grado de ayuda que te prestará dependerá tanto de ti como de la persona que te esté guiando. No cabe duda de que el acomodador está al mando, pero no por mucho. «Guiar con» es una definición tanto etimológica como musical de dirigir, ya que, aunque los conciertos deben tener una dirección clara, una orquesta es un cuerpo de músicos que necesita estar empoderado para poder expresarse. A algunos podrá parecerles que es incompatible dirigir una coalición amplia que a la vez tenga una visión clara de su objetivo, pero es precisamente esta combinación la que los mejores directores de orquesta consiguen sin comprometer la parte artística. Los buenos líderes no se limitan a dar órdenes y esperar a que estas se cumplan, y, en cualquier ámbito, los equipos triunfadores lo son tanto por la individualidad de sus miembros como por la disciplina que tienen. Esto es así especialmente en las orquestas, en las que los músicos deben tomar las riendas del concierto si quieren que a los oyentes les suene creíble.

Mi primer recuerdo de un director de orquesta es un concierto televisado de la inmensa *Octava sinfonía* de Mahler. Vi los primeros compases, salí fuera a jugar y volví justo a tiempo de ver el final para ser testigo de la total

transformación que la figura del podio había sufrido en la hora que había pasado. Puede que no hubiera sangre, pero el copioso sudor, mezclado con alguna que otra lágrima salada, exudaba un embriagador cóctel de agotamiento físico y emocional que me hizo percatarme de que, aunque me había perdido la travesía, todos aquellos que habían formado parte de ella habían hecho un largo viaje. Con siete u ocho años era demasiado pequeño como para ir más allá, pero, en definitiva, una de las razones por las que es una buena idea tener a alguien dirigiendo es que la música orquestal necesita que la empujen y la controlen, que la conduzcan y la dirijan. Claro que los músicos son perfectamente capaces de hacer estas cosas por su cuenta, pero en grupos grandes es casi imposible llegar a un acuerdo unánime sobre la ruta exacta que debería seguir la música. Es la responsabilidad del director de orquesta crear esa unanimidad, asegurarse de que todos los músicos son capaces de formar parte del mismo concierto.

La música implica unión. Hablamos de afrontar una situación de manera «concertada», o de hacer algo «en concierto» con otros. Pero, dados los innumerables significados posibles que esconden una sinfonía, un movimiento e incluso una frase musical, no es fácil hallar consenso en ese contexto. Los compositores definen, hasta cierto punto, el sonido, pero no es su cometido restringir la imaginación de aquellos que lo tocan o lo escuchan. De hecho, más bien al contrario. Todas las melodías cantan, todos los ritmos bailan y todas las estructuras cuentan una historia, pero qué *son* exactamente esas canciones, esos bailes y esas historias es cosa de los intérpretes. La música tiene que sonar en conjunto, pero también tiene que estar *emocionalmente* coordinada. Creo que es imposible conseguir una cosa sin la otra. Los conciertos requieren unidad tanto de expresión como de ejecución. La música debe sentirse libre, pero también tiene que sonar con una misma intención. Especialmente la música clásica. Cada nota es la consecuencia de la anterior, mientras que es la siguiente la que la dota de significado. Hay una intención detrás de cada sonido, una intención que —en el amplio sentido orquestal— dirige el director de orquesta.

Schopenhauer escribió que la música es fácil de comprender, pero imposible de explicar. Mas, aunque la naturaleza abstracta de la música sea lo que hace que llegue a muchos, su falta de definición puede ser un problema cuando los músicos tienen que ponerse de acuerdo sobre el significado de

una obra. Dentro de una orquesta puede haber tantas opiniones como músicos, pero, aunque ninguna de ellas tiene por qué estar equivocada, si todas se expresan simultáneamente el poder de la música se diluirá de tal forma que hará peligrar la experiencia del público.

Esta posible pérdida de especificidad es uno de los motivos por los que alguna gente prefiere la música de cámara. Valoran la intensidad de la conexión con el compositor, mucho más directa al crearla menos intermedios. La simple masa de una orquesta puede llegar a ser contraproducente para la música si su fuerza no se concentra en un conducto lo más definido posible. Pero la música orquestal no tiene por qué ser ni difusa ni aséptica. Es profunda, variada y sutil, y los directores de orquesta propician que los músicos disfruten mostrando abiertamente sus sentimientos mientras a la vez moldean esta emoción de manera casi imperceptible en un hilo de comunicación definido y sincero, reforzado, no debilitado, por la cantidad de personas involucradas en él.

Cuando Debussy relacionó la música con el infinito, lo hizo en un contexto matemático: las notas pueden combinarse de forma ilimitada. Pero además también ofrecen un abanico infinito de cualidades expresivas. Tal vez la música no pueda describir una cucharilla, pero puede transmitir en una frase una alegría desbordante o provocar una profunda tristeza con un simple acorde. Aun así, no habría metáforas suficientes para transmitir con exactitud el significado que tiene el escucharla, sobre todo teniendo en cuenta que es muy probable que ese significado sea ligeramente diferente para cada uno de nosotros.

La naturaleza equívoca de la música se debe, en cierto modo, a las limitaciones de la notación. No obstante, al igual que sucede con el lenguaje internacional esperanto, su sencillez radica en el amplio margen de significados que tiene cada signo o símbolo. La música es mucho más que tocar las notas correctas o que, según argumentó Eric Morecambe, hacerlo en el orden correcto. En realidad, es imposible que las indicaciones de un compositor no sean sino ambiguas. Incluso una sofisticadísima y detalladísima notación es un medio relativamente rudimentario de dar información. Hay tantas formas de darle color a una nota suelta como de expresar la exactitud o la flexibilidad de un ritmo concreto. No se puede decir una palabra sin un significado. Ni tocar un sonido sin una interpretación. Incluso evitar la ex-

presión es una forma de expresión en sí misma. Y aunque un compositor intente definir el ritmo, el volumen, el acento, la duración, el color y la velocidad de una nota, todos ellos son, en definitiva, atributos subjetivos, innegablemente afectados por su contexto. Afortunadamente, las limitaciones de la notación musical son las que hacen que haya infinidad de significados posibles. Lo finito crea lo infinito. Y es lo infinito lo que permite que la música clásica siga siempre viva. Si cada interpretación del *Concierto para piano n.º 2* de Rachmáninov sonara exactamente igual, muy pocos querrían oírlo una y otra y otra vez.

Incluso aunque pudieran definirse con exactitud todas las cualidades de una nota, esta solo tendrá significado en relación con las demás. La música consiste en la relación entre las notas, no en las notas en sí. Es en este espacio intermedio donde yace el significado. Entre las notas. Entre los tiempos. Es en la forma de separarlas, en la forma de juntarlas, de conectar sus consecuencias o contradecir las expectativas que crean como se transforma la música impresa en su expresión multidimensional.

Si escuchamos un *sample* digital de una pieza musical, podremos apreciar la diferencia que marca el intérprete. Cuando se las separa del color individual de los instrumentos para los que fueron hechas, o de la humanidad de los músicos que las tocan, puede ser difícil reconocer hasta las obras más famosas. Son las *imperfecciones* las que definen el carácter de la música que hacemos, y nuestra sugerente falibilidad es una de las razones por las que todavía queda mucho para que las máquinas puedan reemplazarnos del todo.

Es comprensible que se piense que las indicaciones del compositor, más que liberar, limitan la obra, puesto que, en la mayoría de los casos, nuestra primera experiencia infantil de la música clásica se basa en la importancia de tocar exactamente lo que está escrito. Aquellos que tal vez se sienten amenazados por el concepto de la música como medio de expresión personal perpetúan fácilmente la idea de que la partitura no es el medio sino el fin. Por otro lado, el énfasis que se le da en el jazz a la interpretación promueve un mayor sentido de posesión en el músico, una conexión que resulta interesante escuchar no solo porque el público puede apreciar que la música que está haciendo el músico es auténticamente personal, sino porque esto también garantiza que lo que están escuchando es único. La relación

que los músicos de jazz y los de música clásica tienen con sus compositores es distinta, pero, desde el punto de vista filosófico, no creo que sean tan antitéticas como se piensa. La oportunidad que una obra de música clásica ofrece de meterse en ella es menos evidente que en el jazz, pero es crucial si queremos que el concierto suene sincero y significativo. La música no puede ser un «todo vale». Y estoy seguro de que la mayoría de los músicos de jazz estarían de acuerdo con ello. Lo que sucede es simplemente que se les da muy bien disimular las reglas y los principios que subyacen en las decisiones que toman.

Teniendo en cuenta las opciones que ofrece la música clásica, es posible justificar muchas interpretaciones diferentes. Pero en un concierto no puede haber discrepancias, incoherencias o vaguedades, y en la mayor parte de la música orquestal que se toca viene bien un director de orquesta que ayude a evitarlas. La vida de una obra de música es como un río. En la superficie parece siempre igual, pero por debajo hay una infinidad de formaciones imprecisas que, con el paso del tiempo, alteran sutilmente su forma general. Su verdad cambia constantemente, y los músicos tienen que estar abiertos a esa inestabilidad, e incluso aprovecharla, sin perder de vista que, para que logre transmitir un significado, la interpretación tiene que ser sistemáticamente fiel a sí misma.

Para poder llevar a cabo sus ideas musicales, los directores de orquesta deben ser capaces de convencer a otros músicos de que las acepten. La orquesta profesional debe respetar, por contrato, la visión del director de orquesta, pero, más allá del plano meramente superficial, un buen concierto depende en buena parte de que el director sepa entender a los que de hecho tocan. El elemento esencial en la vida de un director de orquesta es su capacidad para inspirar a otros. Por muy potente que sea nuestro talento musical, no valdrá de nada si no somos capaces de inculcárselo a los demás.

Y, sin embargo, la capacidad para convencer a una orquesta solo llega hasta cierto punto. Los músicos también deben poder expresarse. Por ello resulta tan inapropiado que se diga que los músicos han tocado «bajo» un determinado director de orquesta. La frase implica que los músicos han sido sometidos y, seguramente, que también se ha sometido la música «a golpe de batuta». Una relación así jamás dará lugar a una música que trascienda los límites de la experiencia individual de una persona. Los directo-

res de orquesta tenemos que volcar nuestra personalidad en la orquesta, pero no tenemos ningún derecho sobre la personalidad de los músicos. Nuestro trabajo es aceptar esas psiques individuales; solo de ese modo podremos influir sobre ellas. Al fin y al cabo, la influencia es lo único que tenemos. Y, desde luego, este no es en absoluto el grado de control que el público imagina. Si lo que se pretende realmente es dominar lo que se quiere decir, más vale escribir un libro.

Hace poco, una amiga me dijo que su hijo cree que soy muy listo. Dice que le parece increíble que alguien «pueda pasarse el día moviendo una barita arriba y abajo sin darse nunca en la cara». Agradezco los cumplidos vengan de quien sea, sobre todo si se trata de la opinión imparcial de un niño de seis años, pero quiero pensar que se trata de algo más que eso. O tal vez no. Tal vez darle demasiadas vueltas a las cosas es peligroso, y no creo que las personas que más triunfan, en el campo que sea, pierdan el tiempo sopesando sus retos o sus logros. Al final, los más creíbles son los que se comportan de forma más natural.

Este libro no pretende ser un manual de instrucciones para directores de orquesta, ni tampoco es una historia de la dirección orquestal. Esta no es una profesión de talla única. Cada uno se va abriendo camino a través de las situaciones a las que se enfrenta, y aquellos que más triunfan suelen ser los que aportan las soluciones más originales, ya que con los mejores siempre hay un componente inexplicable. E incluso si se pudiera descubrir su secreto, no funcionaría para el carácter o la personalidad de otro. Pero, aun así, espero que la explicación básica de la relación musical, física y psicológica entre una orquesta y su director, y el repaso a algunos de los problemas, tanto visibles como íntimos, a los que este se enfrenta, responda a las preguntas que el público pueda hacerse sobre el proceso que ven para que así puedan apreciar aun mejor la música que escuchan.

La música es invisible y, cuando es buena, su dirección también lo es. Los directores de orquesta moldean los conciertos, así como el proceso práctico y psicológico que los precede. Moldear lo invisible puede parecer algo vago o trascendente, pero, bajo la superficie, el arte de un director de orquesta es específico y profundamente humano.

1. Dirigir los movimientos

El cuerpo nunca miente.

Martha Graham

En la mayoría de los casos, la pasión por la música de un director de orquesta se despierta a muy temprana edad. Aprender a tocar de niño un instrumento inicia una relación con los compositores que, para la mayoría de los músicos, es gratificante de por vida. Las semillas de esta relación se nutren del esfuerzo y la paciencia, dos cualidades que no puede decirse que sean habituales en cualquier niño de cinco años. Pero los retos técnicos se superan mejor antes de que se consolide el armazón del sistema nervioso adolescente, y los años formativos de la mayoría de los músicos profesionales suelen estar marcados por las infinitas horas de práctica en solitario. Esa dedicación juvenil crea una conexión que facilita la camaradería de la profesión, y hay un entendimiento compartido, si bien tácito, de los sacrificios que todo el mundo ha tenido que hacer de joven. Hay un vínculo humano antes incluso de que la música lo convierta en uno artístico.

Los directores de orquesta prefieren, tal vez inconscientemente, distanciarse de ese vínculo y, al hacerlo, optan por una vida profesional paralela. No creo que la gran mayoría de los directores de orquesta se consideren mejores músicos que los de la orquesta, pero es indudable que el puesto nos separa, y nuestra decisión de pasar de estar sentados en un círculo musical igualitario a estar de pie en su borde dirigiendo el proceso desde la banda es relativamente infrecuente. Puede que la decisión inicial fuera de índole musical, pero sus consecuencias afectan a nuestra vida en su conjunto, y sus implicaciones personales, sociales y financieras son tan importantes como las musicales. Incluso aunque estas no sean un indica-

dor válido de quiénes somos, afectan en gran medida a la manera en la que nos ven los demás.

Hay muchas razones diferentes por las que los directores de orquesta le dan salida a su amor por la música a través de toda una orquesta. Puede que algunos simplemente no fueran lo suficientemente buenos con su instrumento como para que les mereciera la pena intentar hacer carrera como instrumentistas. Puede que otros pensarán que su instrumento no les ofrecía una variedad musical suficiente y que el repertorio casi infinito de la orquesta sinfónica les pareciera un medio más satisfactorio para expresarse. También están aquellos para quienes la dinámica esencialmente humana de una orquesta pudiera ser el aspecto más atractivo del puesto. Para mí, y me figuro que para muchos otros, fue una combinación de las tres cosas. Pero, independientemente de cuál sea la motivación, seguir la carrera de director de orquesta no supone tanto una materialización de la destreza musical que uno tenga cuanto un reflejo sincero de quién eres como persona. En ese sentido, no es en absoluto una elección. Somos como somos, y si estamos más a gusto en solitario que en grupo, ese es un rasgo que hay que respetar. Algunas personas se sienten más seguras como individuo que como parte integrante de un equipo, y supongo que elegir entre ser tenista o futbolista dice tanto de la psique como del talento de la persona.

La idea de que la orquesta es en sí misma un instrumento que toca el director es una concepción errónea, por más que sea una imagen ocasionalmente alimentada por la renuencia de algunos en la profesión de director de orquesta a contradecir tales delirios de grandeza. Pero, pese a algunas idiosincrasias materiales y a la indudable conexión personal que muchos instrumentistas sienten con su pieza única de madera, metal o latón, insinuar que un gran grupo de músicos individuales puede parecerse a un objeto inanimado es entender muy mal la relación que hay entre el director y la orquesta. Aunque a veces resulte tentador desear que un músico responda musicalmente siempre igual al mismo gesto, la variedad, siempre cambiante, de toda la gente involucrada en ello siempre será más interesante que cualquier máquina musical.

Los directores de orquesta no «tocan la orquesta», de igual modo que los directores de teatro no «interpretan a los actores». Es cierto que tenemos una participación directa en el concierto, pero, aun así, no hacemos ningun-

no de los sonidos. De tener la más mínima relación con algún instrumento, sería una analogía más justa decir que es con nuestro propio cuerpo. Es así como nos expresamos. Es así como moldeamos lo invisible y, por ello, nuestro propio cuerpo es el medio a través del cual tenemos que aprender a «hablar». Aunque en los ensayos está permitida la comunicación verbal, no es muy bienvenida durante los conciertos. En la parte más importante del proceso musical, la expresión del director de orquesta debe ser visual, no verbal.

En 1971, un estudio de Albert Mehrabian concluyó que la comunicación cara a cara, sobre todo de los sentimientos y de las actitudes, podía disgregarse en tres componentes distintos: las palabras que usamos (un siete por ciento), el tono de voz con el que las decimos (un 38 por ciento) y el lenguaje corporal que utilizamos (un 55 por ciento). Si el comportamiento no verbal de la persona que está hablando contradice las propias palabras, es más probable que se crea antes en el primero que en las últimas. Aunque muchas veces se simplifican demasiado los resultados de esta investigación, queda claro que en el fondo de la comunicación humana subyace un elemento de expresión fisiológica. Sin él, el papel del director de orquesta sería muy diferente. La gente expresa físicamente sus emociones a diario. Los directores de orquesta simplemente cogen una herramienta cotidiana y la utilizan como medio para crear claridad de estilo musical y fuerza emocional.

Expresar la actitud de uno hacia la música solo con el cuerpo tiene claras ventajas. Por muy específica que sea la emoción que se siente, es más potente si no se limita a un vocabulario determinado. Las palabras se malinterpretan con facilidad. Todos tenemos nuestro propio acervo de referencias lingüísticas, y es difícil que la reacción de los músicos a lo que nos oyen decir sea tan unánime como su respuesta a lo que nos ven hacer. La música hace que lo complicado se vuelva simple, pero, si utilizamos las palabras para comentarlo, puede ocurrir fácilmente lo contrario. Es un lenguaje universal, pero que no tiene traducción posible. El lenguaje corporal es el único medio de comunicación que logra de forma parecida describir lo indescriptible. Dirigir una orquesta es una combinación de ambas cosas.

Una de las cosas que diferencian a la música de la palabra es su propensión a tener un ritmo regular. Hablamos con frases que a menudo tienden hacia una forma de inflexión melódica. Pero, aunque cada oración tiene su propio ritmo, solo en casos excepcionales parece que vaya a repetir su pauta. Al ser humano se le da bien seguir el compás, y nuestra capacidad para captar la expresión y el pulso rítmicos es la razón por la que hay tantas nemotecnias con una base rítmica. A menudo utilizamos el ritmo para que nos ayude a grabarnos algo bien en el cerebro. Y como el cerebro es tan sensible al ritmo, es el ritmo de cada obra lo que hace que el oyente participe en ella de forma activa. Incluso aunque no lleguemos a marchar o a bailar, el ritmo activa el cerebro mucho más que la melodía o la armonía. El ritmo es el que tiene el poder de movilizar más a la gente —a veces tanto física como emocionalmente— y, de la misma forma en que un poeta utiliza la prosodia, la sutil manipulación de la expectativa rítmica del oyente constituye una sencilla pero profunda herramienta de expresión.

El ritmo es la naturaleza del movimiento de la música, y cuán preciso o libre debería sonar es una cuestión de opinión expresiva. Un compositor especifica las notas y los ritmos, pero ninguna de las dos cosas es una ciencia exacta. En la gran mayoría de los instrumentos, el tono puede modularse hacia arriba o hacia abajo con fines expresivos, y la mayoría de las personas pueden detectar al menos diez frecuencias distintas dentro de una sola nota. Pero el control del ritmo es todavía una parte más esencial de la aportación de cada músico en la interpretación de la pieza, y el grado de libertad, insistencia, equilibrio o rigor rítmicos es una valiosa forma de narración musical. Nuestra actitud hacia el movimiento expresivo dice mucho. Incluso una pieza tan rítmicamente libre como *La ascensión de la alondra*, de Vaughan Williams, ofrece a los músicos la posibilidad de decidir cuán potente quieren que suene el pájaro. Cuanto mayor sea el énfasis rítmico, menos probable será que transmita la sensación de un vuelo despreocupado. La emoción es energía en movimiento. Y, en una orquesta, la iniciativa de esta energía emocional procede del director. Un director de orquesta con un buen control físico canalizará la energía de la música con una claridad que los músicos podrán seguir con facilidad. Una buena técnica puede expresar de forma inequívoca una infinita gama de ritmos, ya sea la música tan estática como un lago a la luz de la luna o tan frenética como una tormenta en el desierto.

Es difícil para los directores de orquesta, sobre todo para los novatos, practicar la expresión de la energía rítmica sin contar con la realidad del sonido ni tener ante ellos a aquellos que lo producen. Oír un sonido imaginario tiene una relevancia limitada, pero aun así vale la pena aprender en privado a sentirse cómodo con el propio físico antes de enfrentarse a la presión de tener que sentirse cómodo con él en público. Agitar los brazos en casa no es tan tonto como pueda parecer. Únicamente si resulta cómico la motivación para hacerlo es banal. Dirigir todo un disco grabado es un entretenimiento inofensivo para cualquier aficionado que no tenga realmente interés en ponerse delante de una orquesta, pero, como medio para practicar, no tiene ninguna utilidad para un director de orquesta. Incluso aunque se esté satisfecho con la interpretación de la grabación que se está «dirigiendo», la dinámica obliga inevitablemente a seguir el sonido que se oye en lugar de descubrir en uno mismo la responsabilidad física de crearlo de partida. Simplemente, bailas al son de la energía de la música, pero no la estás generando. Un director de orquesta no tiene el equivalente a las escalas de un instrumentista para practicar, pero familiarizarnos con nuestros propios movimientos ya es bastante. Para las orquestas, la destreza física y la calma son muy tranquilizadoras, mientras que para los directores de orquesta es igualmente reconfortante poder confiar en los hábitos musculares que crea la frecuente repetición de gestos.

El cuerpo de cada director de orquesta es diferente, y su técnica, única. Las costumbres físicas y los gestos característicos de cada uno dependen de si somos altos o bajos, delgados o no, y nuestra postura natural es la base de nuestro aspecto cuando dirigimos. Si nuestro cuerpo es efectivamente nuestro «instrumento», lo lógico es que aprendamos a usarlo bien, y para un director de orquesta tener una buena técnica consiste básicamente en lo mismo que para cualquier instrumentista: en tener conciencia y dominio de los movimientos de nuestros músculos para poder conseguir el resultado deseado. Los directores que no dominan su propio cuerpo no tienen un control directo de la orquesta. Pueden conseguir lo que quieren de otra forma, pero si hay que explicar y ensayar todo sin las señales visuales que da el director, o a pesar de ellas, tardarán mucho más en lograrlo. Las implicaciones prácticas y financieras de ello resultan obvias, pero la pérdida de frescura musical y de libertad imaginativa que se deriva de la repetición y la descripción excesivas puede ser aún más dañina.