



Autor: **Varela, Hernando Hugo**

Documento de conferencia

El director musical argentino del siglo XXI: un abordaje transdisciplinar de la praxis del/la director/a

Año: 2018

Varela, H. H. (2018). El director musical argentino del siglo XXI: un abordaje transdisciplinar de la praxis del/la director/a. *Investiga+*, 1(1), 245-247. Universidad Provincial de Córdoba, Secretaría de Posgrado e Investigación. Repositorio Digital Institucional Universidad Provincial de Córdoba.
<https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/295>

El director musical argentino del siglo XXI: un abordaje transdisciplinar de la praxis del/la director/a*The music conductor in the 21st century Argentina: a trans-disciplinary approach to conducting praxis***Hernando Varela**Lic. en Composición Musical
hhvarela@gmail.com

Facultad de Arte y Diseño. Universidad Provincial de Córdoba

Resumen

El presente trabajo toma como objeto de estudio al/la director/a musical y su rol desde la práctica gestual y su técnica de ensayo. Nos preguntamos cuál es la función de la comunicación gestual del/la director/a musical, en qué consiste la técnica de la dirección y si existe un cambio o adecuación de la técnica de dirección frente a las nuevas concepciones sonoras y técnicas compositivas. Por otro lado, de qué manera las (dis)continuidades estéticas en el campo de la composición desde fines del siglo XX y comienzos de siglo XXI repercuten en la re-construcción del rol del/la director/a musical en Argentina y cómo se adecúa la gestión de recursos humanos y recursos artísticos por parte de los directores en una coyuntura de redes de colaboración (Becker, 2008). Nos proponemos un abordaje transdisciplinar tomando herramientas de la *semiótica* (Lotman, 1986), de la *antropología teatral* (Barba, 1994) y la *psicolingüística* (McNeill, 1992). En el estudio del contexto en el que se desarrolla la dirección musical se toman los conceptos de *campo artístico* y *microcosmos social* (Bourdieu, 2010). El trabajo plantea también pensar el diseño de pautas orientativas desde la dirección para que el proceso de interpretación musical (desarrollado en los ensayos) se consolide como una experiencia estética en sí misma. Como casos empíricos se estudian las experiencias de Juan Carlos Tolosa con el *Córdoba Ensemble*, Mariano Moruja con el *Grupo Vocal de Difusión*, Natalia Salinas con el *Ensemble de música contemporánea del DaMUS*, a través de observaciones participantes y entrevistas semiestructuradas. Se busca contribuir a un debate casi inexistente sobre la práctica de la dirección musical, proponiendo un abordaje latinoamericano del mismo.

Palabras clave: dirección musical – técnica de dirección – interpretación musical – música contemporánea**Abstract**

In this work, we study the music director role considered as the practice of gesture and rehearsal techniques. We ask how conductor's gestures work in communication, what are the elements of music direction technique, and if there has been a change or adaptation in such technique given new conceptions of sound and composition. Also, we ask how does (dis)continuation of composition aesthetics since late 1900 and early 2000 effect the reconstruction of the director's role in Argentina, and how human and artistic resource management adapt to the context of network collaboration (Becker, 2008). We take a transdisciplinary approach applying categories from semiotics (Lotman, 1986), theater anthropology (Barba, 1994), and psycholinguistics (McNeill, 1992). To understand the context in which music direction is imbued, we apply the concepts of artistic field and social microcosm (Bourdieu, 2003). We also propose the design of orientation guidelines by directors so that the process of music interpretation (during rehearsals) builds up to an aesthetic experience in itself. For empirical evidence, we study Juan Carlos Tolosa's Córdoba Ensemble, Mariano Moruja's Grupo Vocal de Difusión, and Natalia Salinas' Ensemble de música contemporánea del DaMUS by means of participant observation and semistructured interviews. We aim at contributing to the almost inactive debate about music direction practice from a Latin-American approach.

Keywords: music direction – direction technique – music interpretation – contemporary

Como primer acercamiento a la praxis de la dirección musical, podríamos determinar que el rol fundamental del/la director/a tiene que ver con propender a un ordenamiento en un espacio-tiempo de las ejecuciones instrumentales de los músicos que dirige, a través de la marcación de impulsos proporcionales que sean claramente perceptibles. Esta idea deviene en un nivel práctico en la marcación de un pulso que permita unificar la construcción de la estructura musical entre varios actores. Como segunda premisa fundamental, encontramos en los manuales sobre técnica de dirección que la mano derecha se encargará de marcar el tempo y la mano izquierda de marcar entradas, dinámicas, indicaciones expresivas. Esta mirada simplista de la tarea del/la director/a sobre el podio puede llevarnos a ciertos equívocos en la construcción de la imagen de un rol que en la praxis se demuestra por demás complejo. Consideramos necesaria la reflexión y el debate sobre la técnica de la dirección y su aplicación a las nuevas tendencias estéticas latinoamericanas para el desarrollo de una propuesta gestual que resulte eficiente en el abordaje de esa música.

Se pone en juego en la interrelación entre director e instrumentistas un proceso de semiosis que es importante analizar para detectar los diferentes elementos que componen la técnica de la dirección. El análisis de la efectividad de una propuesta gestual tendrá entonces que considerar el proceso de comunicación, la transmisión de mensajes no-verbales, variables de decodificación de ciertos códigos y convenciones. En este sentido, observamos un gran potencial analítico el entender a la propuesta de movimientos del/la director/a

como una *conducta gestual*. “Las acciones realizadas por una persona en relación con un plan único, un programa consciente o subconsciente se denominan *conducta*”; “los movimientos que son portadores de determinados significados se denominan *gestos*” (Lotman, 2000, págs. 57-58).

Por otro lado, el análisis de la *conducta gestual* nos permite a la vez observar un amplio espectro de codificación simbólica que excede a las intenciones que pueda tener un/a director/a en el proceso performativo, ya sea en instancia de ensayo o presentación en vivo. Esta plataforma conceptual incluye un análisis entonces de características simbólicas y espaciales del escenario de representación, relación con el público, y demás componentes de la performance.

No podemos dejar de lado que la música es un arte escénico. Aquí toma mayor relevancia la necesidad de entender la presencia corporal y la conducta de un/a director/a en esa *escena*. “El cuerpo aparece (...) como condensador de una multiplicidad de códigos y de sentidos, como el material expresivo más fecundo y efectivo, capaz de traspasar los límites del lenguaje verbal y de expresar lo inefable y lo profundo” (Díaz, 2006, pág. 46).

En la actualidad, podemos observar que la técnica de un/a director/a está compuesta por un gran número de gestos físicos ¿Cómo podemos avanzar en el diseño de herramientas para el análisis de la práctica gestual y su relación con la estructura musical? Richard Ashley (2000), avanza, en este sentido, tejiendo una transversalidad con herramientas de la psicolingüística, con el fin de “comprender cómo es la interacción y el trabajo conjunto entre directores y ensambles musicales a la hora de enfrentar la estructura musical y producir expresivas performances musicales” (pág. 1). Se propone categorizar los gestos que componen la conducta gestual del/la director/a y determinar su función en la praxis interpretativa. Creemos que la herramienta es de suma utilidad, aunque su análisis no profundiza más que en gestos convencionales y naturalizados de una técnica de dirección tradicional.

Un profesional de la dirección musical irá construyendo su conducta gestual a través de la combinación de estos gestos como herramientas concretas y con fines específicos. Estos gestos son determinados a la hora del estudio de la partitura o surgen del mismo una vez incorporados los gestos. De todas formas, existen micromovimientos, formas o maneras en que esa *conducta gestual* se desarrolla, que exceden al intelecto y el plano consciente. Estos modos de interpretación espontáneos de los gestos tendrán que ver con las condiciones físicas del/la director/a, su formación, su relación estética con la música, la interacción con los instrumentistas y la materialidad sonora, su cultura. Como decíamos anteriormente, se ha naturalizado que la técnica de la dirección consiste en la aplicación gestual de ciertas convenciones, como por ejemplo la marcación de esquemas, la *geometría del gesto* (Boulez, 2003), pero existe una experiencia vivencial más sutil, una aproximación empírica que deviene de un compromiso atento entre el gesto y la estética que nos permite aprender, como directores, en cada ensayo. Ese compromiso es esencial y una condición para dominar el saber técnico personal. *Aprender a aprender* “es de enorme importancia para quienes eligen superar los límites de una técnica especializada” (Barba, 1994, pág. 26). Podríamos afirmar que en este punto se diluye la idea del director universal y toma importancia una mirada antropológica sobre el área, para comprender la manera en que aborda su praxis el/la director/a musical latinoamericano/a. En este sentido, consideramos al cuerpo del/la director/a en escena como una categoría estética, como “una posibilidad expresiva y formal” (Díaz, 2006, pág. 47). Sobre esta cuestión problematiza Juan Carlos Tolosa en su obra *Obertura* (compuesta en 2002) al asignarle al director un *solo*.

“(...) luego, el director bifurca en otro tiempo (que él elige arbitrariamente), la música del soporte digital culmina y el director empieza a marcar cambios de compases, crescendi, decrescendi, articulaciones, en total silencio, con lo cual el espectador podría imaginar la música muda que él dirige; hasta le da entradas a los músicos que ya están inmóviles, los cuales no responden” (Tolosa, 2015, pág. 39).

Vemos cómo la búsqueda estética de un compositor borra las fronteras que delimitan las funciones de un/a director/a musical, y nos plantea nuevos desafíos para el análisis de la praxis de la dirección.

De la misma manera que su conducta gestual, se ven interpeladas el resto de las tareas de un/a director/a en relación a su contexto. Si tuviésemos que definir dónde comienza una pieza musical para orquesta, diríamos quizás que ante el primer sonido perceptible, o en el primer levare junto a una respiración colectiva. Pero ¿qué pasa con el ensayo general previo a la ejecución en vivo? ¿El primer ensayo de esa música es simplemente un estadio de preparación o es parte de la interpretación musical? Bourdieu (2010) nos propone que las cosas del arte, en apariencia puras y sublimes, no son diferentes de los objetos sociales y están inmersos en un mundo cotidiano. Tomamos esa idea para considerar que el proceso de la interpretación musical es parte de la obra misma. Es importante que el/la director/a estudie estas diferentes temporalidades de una estructura musical. Si bien escuchamos en tiempo real una música, ésta trae consigo su historia del proceso de interpretación. El devenir de ese proceso tendrá una clara incidencia en lo que podríamos definir como presentación final o función ante el público. Pensemos que, en el ensayo, los músicos intérpretes serán los primeros en ser interpelados por la obra musical y la manera en que esto ocurra repercutirá en la apropiación de la música, los niveles de expresividad, el compromiso con el discurso sonoro, más allá de los aspectos técnicos. El ensayo se nos presenta entonces como un escenario donde lo sonoro y lo visual interpelan a los músicos en el proceso de la interpretación musical. Ese proceso tendrá estructuras formales, articulaciones y diferentes niveles de tensiones, al igual que un discurso sonoro. Pensar en la narratividad del ensayo nos permite dilucidar la responsabilidad del/la director/a musical en el diseño de

estrategias que propendan a una interpretación comprometida. Pensemos al ensayo como una red de colaboración (Becker, 2008) enmarcado en una coyuntura donde las nuevas tecnologías, y nuevas sociedades que estas posibilitan, modifican las formas en que esas redes de colaboración se tejen. En ese sentido, el avance de Pablo Fernández Rojas (2014), desde una perspectiva Wittgensteniana, hecha un poco de luz al asunto. El autor nos propone la confrontación entre una dirección de tercera persona que

“se enmarca en un modelo comunicativo de tipo monológico en el que el/la director/a se proclama la única autoridad en el ámbito normativo orquestal y procura cumplir su función interpretativa tratando a la orquesta como algo que tiene que cumplir con las pautas que él ha establecido en su diseño” (pág. 172)

Por otro lado, una dirección de segunda persona “de tipo dialógico, considerando que nosotros –la orquesta y el director– tenemos que lograr una interpretación musical apropiada tanto desde la partitura como desde nuestras circunstancias.” (Rojas, 2014, pág. 172). Esta última visión presenta claramente una crítica al mandato de que el/la director/a debe construir una imagen sonora ideal de la partitura, para luego acercar lo más posible la realidad sonora a esa imagen. Este debate nos ofrece terreno fértil para la discusión sobre las posibilidades de gestión de los recursos musicales por parte del/la director/a en una coyuntura de redes de colaboración. Por ejemplo, se podría pensar, en particular, en un sonido coral, a lograr emparejando los timbres, o en la construcción de un sonido desde la sumatoria de los diferentes timbres; se podría sugerir indicaciones de fraseo para acercar a un instrumentista a la interpretación deseada de un pasaje, o se podría orientar al músico desde su propia propuesta expresiva para la potenciación de la misma. Esta argumentación presenta, a su vez, una crítica a una visión mercantilista de la práctica de dirección, donde deben lograrse resultados exitosos en el menor tiempo posible y con la menor cantidad de recursos. En contrapartida, creemos que debe pensarse el diseño de pautas orientativas desde la dirección para que el proceso de interpretación musical se consolide como una experiencia estética en sí misma. En este punto, creemos importante poner en diálogo estos argumentos con las experiencias de reconocidos directores musicales de nuestro país, con amplia trayectoria en el estreno de composiciones latinoamericanas. Las categorías conceptuales desarrolladas en este trabajo nutrirán la construcción de instrumentos analíticos con el que abordaremos esas experiencias a través de entrevistas y observaciones participantes.

Referencias bibliográficas

- Ashley, R. (2000). *The pragmatics of conducting: Analyzing and interpreting conductors' expressive gestures*. Proceedings of the Sixth International Conference on Music Perception and Cognition. Universidad de Keele.
- Barba, E. (1994). *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Boulez, P. (2003). *La escritura del gesto: conversaciones con Cécile Gilly*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Díaz, S. (2006). Del cuerpo cotidiano al “cuerpo escénico”: la disolución del personaje. En H. Talima (comp.), *Escenas latinoamericanas* (págs. 45-54). Buenos Aires: Artes del Sur.
- Fernández Rojas, P. (2014). *Normatividad, conocimiento y agencia en el arte de la dirección de orquesta. Un ensayo Wittgensteiniano contra el dogma de una técnica directorial unívoca*. En *Thémata. Revista de Filosofía*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Lotman, Iuri M. (2000). *La Semiósfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- McNeill, D. (1992). *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tolosa, J. (2015). Uno de los otros. En E. Spinelli (comp.). *Poéticas: en torno a suono mobile*. Córdoba: Suono Mobile Editora.