

**Trabajo de investigación**

**“APLICACIÓN DE LOS PRINCIPIOS PRE-  
EXPRESIVOS DE LA ANTROPOLOGÍA  
TEATRAL AL ESTUDIO DE LA GÉSTICA DE  
DIRECCIÓN CORAL”**

**Presentado por**

**Rosario Elena García Barraza**

# APLICACIÓN DE LOS PRINCIPIOS PRE-EXPRESIVOS DE LA ANTROPOLOGÍA TEATRAL AL ESTUDIO DE LA GÉSTICA DE DIRECCIÓN CORAL

Rosario Elena García Barraza

## Resumen

En la corriente de búsqueda de nuevas fuentes para comprender y ampliar el lenguaje gestual del director, se reconocen en este los principios pre expresivos de la antropología teatral. Se da cuenta, además, de la cercanía de la labor del actor y el del director de coros y de la posibilidad de intercambio teórico y técnico entre el teatro y la dirección coral.

## *Abstract*

In the current of search of new sources to understand and expand the language gesture of the director, is recognize in this them principles pre expressive of the anthropology theatrical. He realizes, in addition, the proximity of the work of the actor and the director of choirs and the possibility of theoretical and technical exchange between the theatre and choral direction.

**Palabras clave:** Cuerpo y Música. Principios pre-expresivos. Antropología teatral. Géstica. Dirección Coral.

**Keyword:** *Body and Music. Principles pre-expressive. Teatrical Antropology. Gestic. Choral Direction.*

## INTRODUCCIÓN

La inquietud por el tema de este *paper* viene de tres años atrás. Por entonces tomé contacto con el actor Franklin Chávez quien estaba por sustentar su tesis de licenciatura. En ella describía la presencia escénica de los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú - OSN. Este encuentro fue crucial para mí porque desde antes venía buscando explicación teórica que sustentara la expresividad del director de coros. En su tesis observaba a los intérpretes instrumentistas del OSN y directores invitados. Siendo los papeles del director de orquesta y el de coros diferentes, los tratados de géstica del primero, de siempre, han servido como referentes técnicos para el segundo, ante la falta de teoría propia de la especialidad, con las consecuencias de ampulosidad y otras limitaciones. Por ello cuando, además, pude leer el *Diccionario de Antropología Teatral* de Eugenio Barba con más detenimiento vi una luz y una veta.

El trabajo de Chávez sobre el tema resulta pionero en el país. Al tratarse de un profesional de la actuación (en ese momento), su perspectiva era externa y como tal sus descripciones. Así surgió la pregunta ¿Cuáles de los principios pre-expresivos de la Antropología Teatral son posibles de aplicar al estudio de la géstica de dirección coral?

Desde aquella fecha pude observar el lenguaje gestual de mi especialidad y el logro de la expresividad de manera distinta. Fue una consecuencia lógica el llegar a mi objetivo de investigación: Conocer los principios pre-expresivos de la Antropología Teatral y su aplicación al estudio de la géstica de Dirección Coral. En este *paper* me centro en unos pocos principios reconocibles y aplicables en esta disciplina.

## 1. En búsqueda de un lenguaje más amplio

Desde la llamada *Grecia clásica* el rol del director ha sido el de marcar el tempo. Así, el estudio de la dirección coral se ha centrado en la técnica gestual del mismo (Ordas 2013 p. 10). Aun, hasta hace treinta años, podemos encontrar pruebas de ello. Scherchen (1988 p.18), citado por Ordas (2013), afirma: “El director dispone de tres medios de expresión: el gesto, la mímica expresiva y la palabra” (p.11), para luego, el autor, pasar a explicar por qué quedarse con la primera, el gesto, desechando los otros por ser problemáticos y dar resultados contradictorios.

### a. Comunicación: ¿Dictadura o diálogo?

Antaño se entendía la labor del director como una dictadura en la cual el coro hacía las veces de teclas de un piano. El director era quien plasmaba su ideal estilístico por encima de las concepciones de cada uno de los integrantes del coro. Las nuevas corrientes de dirección plantean un diálogo continuo, fluido, enriquecedor; un producto de interacción entre director y coro; tal y como lo plantean las corrientes pedagógicas contemporáneas en Educación. Es curioso que aun en obras como la de Scherchen (1933) se reconozca tempranamente, pero no se enfatiza, este contacto. Al respecto dice:

“Dirigir significa establecer un contacto espiritual entre una pluralidad de hombres; cuanto más sencilla, pura y concentrada sea la actividad que a dicho fin se encamina, más elocuente y más inteligible será el resultado, y con más puro gozo y mayor intensidad emotiva se entregarán los músicos al trabajo de recrear en ritmos y sonidos el fondo inefable de la obra musical”. (p.244)

Esto cambia la perspectiva de la géstica de dirección, pues ya no solo sirve al papel de modelar el sonido, sino que debe profundizar a incidir en la afectividad del coreuta para que responda y se desarrolle un diálogo, con lo cual, los recursos expresivos de la géstica necesitan enriquecerse. Estos planteamientos nuevos enrumban el curso de las investigaciones hacia esa búsqueda.

Los primeros hallazgos de trabajos al respecto, tienen que ver con el gesto vertical o el gesto lateral en la marcación de los esquemas de dirección y que si afectan la calidad del sonido y la entonación. Aún hoy sigue el debate entre quienes afirman la tradición de la verticalidad y su necesidad y quienes dicen que el aporrear la música la mata. Por otro lado están quienes van más allá de la marcación. Así Wayne (2005) encuentra que el uso de gestos no verbales por parte de directores tiene respuesta en la interpretación musical, aunque hay un factor socio cultural que lo facilita (p. 68). Por su parte Val (2015), al hablar sobre el gesto, la expresión facial y el lenguaje corporal dice:

“He podido comprobar que estos elementos influyen en el sonido del coro (calidad, emisión, afinación, fraseo...) porque su actitud es diferente. He apreciado que los coros amateur son más sensibles a estos cambios que un coro profesional, pero en cualquier caso, todos valoran que el director se implique en el proceso de comunicación ya que así se sienten más cómodos cantando. Por tanto, no sólo es importante tener un buen gesto de dirección, sino que tenemos que prestar atención a nuestra expresión facial y a nuestro lenguaje corporal, ya que el coro nos percibe como un todo”.

Otros investigadores enrumban hacia fuentes de otras disciplinas. Una de ellas es la teoría de la cognición corporeizada, la cual plantea que la cognición no solo implica el Sistema Nervioso y los procesos mentales sino que el ser humano, al ser un sistema complejo, también se apropia del conocimiento a través del cuerpo. Ordas y Blanco (2013) entienden la performance coral desde esta perspectiva e inician la pesquisa de esa evidencia en términos expresivos. (pp. 456-464)

#### **b) Rol del director**

Para dirigir un coro en el cual haya ese dialogo director- coreutas, se requiere de un profesional idóneo. Da Silva (2003) cuestiona la actual formación de directores de coro por la no pertinencia con su rol como interprete y creador, ello necesariamente lleva a la concepción de un nuevo perfil con capacidades acordes a su actividad profesional. (pp.3-4) Por lo tanto se puede pensar en la urgencia que tiene la comunidad científica de directores corales por hallar y contar con nuevas herramientas para su actuación. Esta necesidad se traduce en un deseo de comprender mejor el fenómeno: creación musical – director coro intérprete – público, abordándolo ya no desde una perspectiva lineal y unidireccional sino más bien holística, multidimensional y dinámica. En un ansia de aprehender el fenómeno y perennizarlo para luego hacerlo factible de estudio, análisis y propuestas. Ello a su vez conduce a la búsqueda de códigos que permitan el poder traducirlo, comunicarlo y operar en él.

Es en toda esta vertiente, que encontramos trabajos de investigación que muestran lo descrito desde diferentes aspectos. Una prueba de ello son las estadísticas de Dorsey (2011) citado por Perez-Aldeguer (2014) quien en los datos compilados hasta el año 2011 del *Choral Journal*, revista especializada sobre estudios corales, indica que de 78 categorías distintas, el área temática de dirección coral y técnicas corales cuenta con el 11,16% del total de trabajos, siendo la más aventajada (p.390).

#### **c. Términos y conceptos**

Los cambios de perspectiva actuales conducen a una ampliación de términos y conceptos para su estudio, así Ordas et al. (2014) cita a Naveda y Lemaan (2009, 2011) y habla de la “morfología del gesto”, refiriéndose a la dinámica de los movimientos (velocidad, aceleración, fuerza), y a la “topología del gesto”, refiriéndose a la posición que ocupan los movimientos en el espacio; ambos convertidos en nuevas categorías de análisis. (p.1)

#### **d. La partitura del gesto**

Otra de las inquietudes de los investigadores en dirección coral, es el plasmar los gestos de tal manera que puedan ser perennizados, tal y como se hace con la música a través de la partitura. Así Bellingham (2001) experimentó con el desarrollo de un vocabulario y codificación gestual basado en la teoría del movimiento de Rudolf Laban (p. 74). Este es un gran paso para la ampliación de fronteras, ya que la teoría en mención está planteada para la codificación de movimientos en la danza, con lo cual los investigadores comienzan a nutrirse de otras disciplinas artísticas para complementar los vacíos cognitivos y técnicos. Los resultados hallados muestran la posibilidad del uso de códigos de escritura para describir el espacio eufónico y también la eficacia en emplear seis de los ocho posibles términos planteados por Laban, quedando pendiente la necesidad de adaptación en los dos restantes. Esto último no ha ido en desmedro de su aplicación, sino todo lo contrario, ya que luego este planteamiento ha sido plasmado en talleres aplicativos del mismo, e incluso ha probado su efectividad en la formación de directores.

La transcripción del gesto a un código simbólico y a un vocabulario unívoco es la meta, pues si se llega a ello sería posible apropiarse de los fenómenos de la performance coral de una manera que puedan analizarse y estudiar sus resultados expresivos.

La tecnología actual permite nuevas formas de graficar fenómenos. Ordas et al. (2014) experimentan actualmente con la graficación del gesto en coordenadas de tres dimensiones, y su análisis en relación al contenido musical y su resultado expresivo. Sus últimos hallazgos nos muestran que la escritura musical de hoy es insuficiente y que la variabilidad del gesto sería la responsable y estaría comunicando lo expresivo del mismo, es decir, este es materia de estudio y análisis de futuras investigaciones.

## **2. Principio pre expresivos en dirección coral**

### **a. Eugenio Barba, la Antropología Teatral y los principios pre expresivos**

En todas las culturas existen manifestaciones artísticas que se dan en el tiempo. Nacen de la relación del hombre con su entorno y se nutren de él. En todas

ellas existen artistas que expresan a través de su actuación creaciones que revelan el sentir y pensar del grupo humano al cual pertenecen. Estos seres prestan su cuerpo para que otros tantos personajes tengan vida sobre el escenario. Es de entender que siendo producto de la sociedad tengan algo en común que los hace diferentes y que torna creíble su discurso expresivo.

Esta inquietud es la que lleva a Eugenio Barba, italiano, en 1964 a fundar el *Odin Teatre de Dinamarca*. Antes de ello ya había trabajado y adquirido experiencia en el *Laboratorio Teatral de Grotowski* donde asumió, entre otras, la tarea de viajar y adentrarse en antiguas tradiciones asiáticas y orientales.

“En una primera etapa, todo el trabajo, en el Odin Teatre, se desarrollaba en la más resguardada intimidad... A este momento Barba lo llamó secreto. Luego vino el segundo periodo de investigación al que denominó “trueque”: el intercambio de nuestra presencia teatral (entrenamiento, espectáculos, experiencias pedagógicas con las actividades de otros grupos teatrales o con grupos de espectadores donde trocaban sus experiencias con culturas disímiles y lejanas” (Centeno, 2005).

Se sabe que incluso visitaron el Perú donde tomaron contacto con el Conjunto Nacional de Folklore de Lima, También hay testimonios orales de su paso por Ayacucho.

Dieciséis años después, en 1980 Barba funda La Escuela Internacional de Teatro Antropológico (International School of Theatre Anthropology – ISTA.), un taller laboratorio de investigación teatral el cual tiene su base permanente en Holstebro (Dinamarca). Se trata de una red multicultural de artistas y expertos que dan vida a una universidad itinerante. Está conformada por un grupo interdisciplinario y sus principios provienen del análisis de distintas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones, no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como antiguas, que se enfocan en el manejo del cuerpo del actor. (Rodríguez 2009 p.122) En un inicio tomaron contacto con el teatro Kabuki y el No japonés; el teatro Balinés y el teatro Kathakali de India. Hasta hoy mantienen periódicamente encuentros itinerantes. Centeno (2005) hace notar que la investigación que se realiza en el ISTA se aleja en parte de la tradición occidental del actor y de su base científica: la psicología.

Producto de la labor compilar y analítica del ISTA, surge el concepto de Antropología teatral como nuevo campo de estudio. He aquí algunas descripciones:

Nace del esfuerzo de ligar las diversas manifestaciones de representación a partir del cuerpo del actor y su relación con el espacio en el presente de la actividad y que relaciona dos actores: uno que provoca el mensaje (el actor) y el otro que lo completa presenciándolo (el público) (Chávez, 2013 p.11).

Su objeto de estudio es el comportamiento biológico y cultural del hombre en una situación de representación, es decir del hombre que utiliza su presencia física y mental según principios distintos a los de la vida cotidiana. Esta utilización particular, extra-cotidiana, del cuerpo en el teatro, es lo que se llama técnica. (Barba en Rodríguez 2009 p.122:).

Barba y Savarese (2010 pp.13-14) explican de qué manera la Antropología Teatral aborda el objeto de estudio:

Un análisis transcultural del teatro muestra que el trabajo del actor es resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible
2. La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.
3. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extracotidianas. En estas técnicas se hallan principios recurrentes y transculturales...Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, posición de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios determinan tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven al cuerpo teatralmente “decidido”, “vivo” y manifiestan la “presencia”, su *bios* escénico atrae la atención del espectador *antes* que se introduzca alguna expresión personal.

He aquí lo más importante. A los principios mencionados en este tercer nivel se les da la denominación de principios pre expresivos, porque son los que guían al actor en el uso de su presencia física para lograr expresividad, es decir, se constituyen en las bases pre expresivas de su expresividad.

### **Descripción de los principio pre expresivos**

Para efectos de este paper solo se describen aquellos principios que se mencionan en relación al objetivo de investigación. Existen otros tantos que también se reconocen en la gística de dirección coral pero que no son tratados en este trabajo de investigación.

### **Principio de extra cotidianidad:**

Barba cuando se reencuentra con las tradiciones del teatro oriental reconoce y conceptualiza dos aspectos de la técnica corporal: una técnica cotidiana y otra extracotidiana. Sobre este fundamento se desglosan los demás.

Cardona (1989) explica que: “para poseer una técnica es preciso cambiar de cultura corporal”. Hay que desculturizarse y que este proceso y procedimiento prepara a los actores y bailarines para que estando en escena pierdan sobre el escenario el comportamiento ‘natural’ ‘espontáneo’, pierdan los condicionamientos de su cultura” (p. 26). Esto hace la diferencia física en su actuar y logra esa aura que todo artista exitoso tiene.

### **Principio de dilatación - oposición:**

Barba llama dilatación a un efecto perceptible para el público, no a algo concreto; no se trata de la dilatación corporal ni del movimiento; si hay juego de tensiones opuestas, el resultado será la dilatación, pero es la dilatación de la presencia. Una contracción de la mano provoca dilatación porque el público mirará la mano. (Lizárraga, 2014 p.285).

### **Principio de alteración de equilibrio:**

“Si seguimos las ideas de la antropología Teatral, el bios del actor se basa en una alteración del equilibrio; todos los actores, aunque a veces de forma inconsciente, abandonan la técnica cotidiana del equilibrio y encuentran otro tipo de equilibrio, el equilibrio precario, que dilata las tensiones de su cuerpo y contribuye a la creación de un cuerpo pre-expresivo. El equilibrio es el resultado de una serie de tensiones musculares que cambian constantemente y crean una especie de danza interna: Ni siquiera en el simple hecho de estar erguidos estamos del todo inmóviles; el equilibrio perfecto no existe en el caso del cuerpo humano, a no ser que esté en una posición de total abandono, como tumbado en el suelo. En general, el peso del cuerpo se está ajustando continuamente y pasa de un lugar a otro de la planta del pie [...] El juego con el equilibrio precario es un mecanismo más para hacer interesante el cuerpo, no por lo que representa sino por su forma y su bios”. (Lizárraga, 2014 p. 318-319).

### **El principio de derroche de energía:**

“Consiste en ir contra el máximo rendimiento por el menor esfuerzo, y sigue el principio que altera el orden de la vida cotidiana y lo fuerza a gastarse en un desperdicio sobrenatural de energía. Este desperdicio de energía no tiene por objetivo mostrar este derroche de energía, pero lo puede hacer, pues puede observarse hacia afuera en una expulsión de movimientos o hacia adentro en una acumulación de movimiento” (Chávez, 2013 p.18).

### **El Principio de Omisión:**

Chávez (2013) lo resume así: “Alude a un proceso de absorción de energía, como si todo el movimiento se concentrara en una quietud que está lista para

estallar. La acción anterior se detiene en una acumulación tensa en el espacio” (p.20).

## **b. La géstica de Dirección Coral y sus vacíos**

La tradición en dirección nos señala que el director se debe preocupar por una “correcta” marcación de la mano derecha en los esquemas métricos, modificadores de tempo tales como el calderón, *ritardando*, *acelerando*, y otros problemas rítmicos los que incluyen cortes transitorios y conclusivos. La marcación también lleva la responsabilidad de indicar el tipo de articulación.

La derecha está reservada para indicar entradas y sugerir o recordar al coro la dinámica ensayada. Pero en sí gran parte del resultado final se debe a la etapa de preparación en los ensayos, donde se finiquita hasta el último detalle de la interpretación. Todo esto responde a la concepción de un solo ideal estilístico (el del director coral) que se plasma a través del instrumento llamado coro, del cual sólo se espera su producción sonora en una interacción unidireccional director→coro.

Hoy la perspectiva es diferente. Hay una partitura que evidencia una creación y un compositor, la cual tiene un texto y un contexto. Este medio escrito habla a un nivel más profundo que notas, figuras, símbolos, términos y texto literario es decir, hay un primer campo comunicativo creación - director. El fruto de este primer diálogo es el que se pone y propone al coro, quien filtra esta propuesta dándole vida, pues se trata de un ente vivo con sensibilidad, sentimientos, cuyos integrantes los traducen en fenómeno sonoro. La gama de filtración potencia o encubre aquello que pasó por el intelecto y sistema límbico del coreuta, como ente singular y del grupo de coreutas, como ente corporativo, quienes también potencian o aminoran su resultado como consecuencia de lo que perciben auditivamente entre ellos y lo que perciben en los códigos visuales que utiliza el director para comunicarse. A todo esto hay que sumar que lo logrado en sonoridad y expresividad producto de los ensayos se transforma por dos factores, la acústica del lugar de la presentación y el dialogo anímico con la audiencia, el que puede percibirse o es reflejado en sus movimientos, ruido del roce de la ropa o el silencio sepulcral que indica atención extrema. Por todo lo antes descrito se puede afirmar que la comunicación gestual del director con el coro necesita más elementos a traducir pues cada presentación pública es única.

Respecto a la teoría sobre géstica de dirección, ésta siempre ha incidido en describir la direccionalidad de los brazos en relación a una batuta imaginaria, teniendo como referente muscular el peso de esa direccionalidad. Esta teoría resulta insuficiente, ya que como se describe en los párrafos anteriores los aspectos métrico y dinámico no son los únicos a conducir o solucionar en cada presentación

pública. La teoría no incluye en sus elementos al sonido y al afecto o la expresividad en términos técnicos. De siempre estos últimos siempre se han tratado y enseñado por imitación directa de maestro a alumno. Rodríguez (2013) lo explica así:

“Al intentar diseccionar y describir estos gestos, que son fruto a la vez de una aguda intuición y de una depurada técnica, debemos decir de nuevo que es muy difícil el hacerlo por escrito, cosa que en los tratados no suele advertirse. Lo que necesita un largo párrafo de explicación, quizá poco inteligible, resulta claro y simple cuando se ve hecho por un director, aplicado a un caso concreto. Por eso, la práctica de la dirección, frecuente y bajo la guía de un buen profesor, es absolutamente imprescindible para la formación del joven director.”

Otro aspecto que llama la atención es que los tratados de la especialidad hablan de la importancia de la mirada como contacto entre director y el coro, mas no se ha teorizado sus características o su uso específico, como si lo han hecho las teorías de actuación, tanto para actores como para bailarines, en los cuales se indica su tipo y ángulo y se la incluyen en la partitura gestual o de movimiento.

### **c. Puntos de convergencia entre el teatro y el canto coral y entre el actor y el director coral.**

Tanto el teatro como el canto coral tienen por similitud el que son artes en el tiempo. Tanto el actor como el director de coros cumplen un rol dentro de él, puesto que ambos están en escena.

En el rol específico del actor y el director de coros ambos usan su cuerpo para comunicarse. En el teatro se da la triada actor- personaje- espectador. En el canto coral, el actor es el director de coros y el personaje es el coro quien dice el texto.

En el teatro se mezcla realidad y ficción y es una de sus características más importantes. En el canto coral también. Todo lo que se narra, emula, parodia o imita es ficción que se hace realidad o realidad que se convierte en ficción. El coro asume uno, dos, tres, o muchedumbre de personajes a través de cada una de sus cuerdas; incluso el rol de escenografía, llámese ríos, bruma, pájaros, viento, luz, pueden representarse melódica o armónicamente.

En el teatro se dice un texto. En medio oriente el canto coral es básicamente hablado o recitado. En el teatro los personajes tienen desplazamientos o movimiento. En África no se concibe el canto coral sin movimiento. El actor mimo (variante del teatro) no usa la voz solo gestos. El director de coros no usa la voz, se sirve de la gesticación para comunicarse.

Comparando en ambos casos: obra de teatro-canto coral o actor – director de coros; cada actuación, presentación o representación es única e irrepetible.

En el caso del teatro no se cuenta con una teoría única del teatro como disciplina autónoma, sin embargo han podido desarrollarse disciplinas parciales como la historia de la literatura dramática, la sociología del teatro, la antropología teatral, la etnoescenología, la teoría etnogramática o la semiótica teatral, esta última dedicada al estudio de los códigos y signos teatrales. Además existen diversos laboratorios de investigación teatral en muchas partes del mundo que nutren a estas disciplinas. En el caso del canto coral lo que existe son líneas de investigación muy recientes, unos acerca de la técnica vocal, historia, cuerpo y música o la sociología del canto coral, todos estos en relación con el estudio del fenómeno, y otros que se orientan al estudio del gesto, sus códigos y la expresividad, tanto propios como aquellos que, a falta de teoría, los relacionan con otras artes, entre ellos el teatro y la danza. Aun estas líneas de investigación no se constituyen en disciplinas parciales. Su teoría está en construcción.

#### **d. Aplicación de los principios pre expresivos a la géstica de dirección coral**

Los principios pre –expresivos no necesariamente se dan aislados. El músico como artista tiene un bios único que actúa en perfecta armonía, no puede segregarse en partes. Por tanto, aunque con la finalidad de análisis se describen separadamente, debe entenderse que son continuos y que se articulan entre sí.

#### **El principio de omisión entendido como la ausencia de movimiento más no de acción.**

Al igual que un actor en escena puede estar en absoluta inmovilidad y sin embargo comunicar un texto mudo con su porte, mirada activa o pasiva, rostro, tono muscular, orientación espacial de su cuerpo, cabeza, pies, brazos, manos, palmas y puntas de dedos; el director de coro también hace buen uso de esta inmovilidad en determinadas situaciones, por ejemplo: dar marco a una obra, separar una frase, llamar la atención sobre un cambio o, requerir energía extra para un pasaje o ataque importante. Es en ellas que puede reconocerse el principio de omisión.

Si nos remitimos a esculturas como el *Ángel que señala* famosa escultura del parlamento austríaco dedicado a la diosa griega *Pallas Athena* o la *Venus de Arles del Louvre* atribuido a Praxíteles, o *Cupido y Psique* de Antonio Canova, veremos en ellos actores en situación de inmovilidad diciendo un texto. (ver Anexo).

Como se observará, el hecho de no haber movimiento no significa inacción. Solo el cuerpo sin tono muscular sin energía puede tenerse por inerte y cuyo mensaje o texto ha concluido.

En ciertos pasajes de obras corales hay silencios que hablan y hay silencios que respiran. Hay ataques esperados y hay ataques súbitos. Hay exclamaciones, gritos y aun susurros intensos que requieren enmarcarse, hacerse notar al coro y al

espectador o prepararse para abordarlos. Estos requieren anticiparse con energía extra, sobre todo en dos casos a los que nos referiremos a continuación:

### **El principio de omisión y el silencio marco**

Rodríguez (2013) usa la denominación “silencio marco” y explica que antes de comenzar una pieza hay necesidad de dar unos segundos previos de preparación al público para que se separe del contexto y ponga fuera de su mente todo aquello que no sea lo que está por esperar. (p.93). Se hace la aclaración que no sólo es oír, sino también ver, porque el público no es ciego. Recordemos que la percepción es un proceso mental que se da en base a sensaciones y que estas no son aisladas, El cerebro construye una percepción con la información de todos los sentidos que la pueden registrar y lo hace de manera integral; el que haya un canal de preferencia de ingreso no significa que los otros no estén funcionando o no estén presentes.

Son estos segundos previos los que requieren del director ponerse en el pódium de la expectativa y mostrar su *bios*, su presencia escénica en todo su esplendor. Este punto de partida tan importante será garantía de un buen discurso expresivo, porque el público al sentir y ver su presencia tendrá mayor disposición a escuchar su propuesta musical. Por otro lado este silencio marco sirve de preparación al coro para ponerse en situación rítmica, melódica, tímbrica, emotiva, idiomática y abordar la obra; generalmente aunque no se cuente en voz alta, el coro la percibe medida en pulsos. Aquí también el coro muestra su *bios*. A veces como maestros de estudiantes de dirección vemos que un alumno se para frente al coro, levanta las manos, espera un momento y respira dando la entrada inicial, no logrando artísticamente decir anda; mientras otro estudiante hace el mismo silencio marco espera el mismo tiempo y respira dando la entrada y empieza un discurso musical diferente. ¿Cuál fue la diferencia? el principio de omisión. Faltó acumulo de energía, Rodríguez (2013) dice que esta se necesita para generar la tensión necesaria y hacer un buen ataque (p.94). En términos de Barba se agregaría que no mostró su bios, no se hizo creíble, no fue expresivo, su presencia escénica fue cotidiana.

Haciendo comparación con el actuar de los políticos, ellos antes de decir algo o responder alguna pregunta no lo hacen inmediatamente, se yerguen, se quedan quietos como diciendo silencio voy a hablar escuche que aquí hay autoridad y dominio, y recién entonces responden. El público percibe en muy pocos segundos su nerviosismo, incomodidad, satisfacción, suficiencia, y de ello depende la credibilidad y atención que se les preste. Entonces, si los seres humanos nos percatamos de ello, también lo hacemos ante quien da un discurso musical, en este caso, ante la géstica del director frente a un coro.

## **El principio de omisión y el principio de derroche de energía en las anacrusas virtuosísticas.**

El gesto anacrusístico o de ataque no solo es necesario al principio de una obra, es de diversos tipos y puede ser necesario cuando hay algún parámetro nuevo o cambio de parámetro en el discurso musical.

Galligos (2014) describe la anacrusa virtuosísticas como aquella que requiere de una ejecución en la que se emplea algún tipo de gesto especial más allá del típico batido sobre pulso anacrusístico. (p.62)

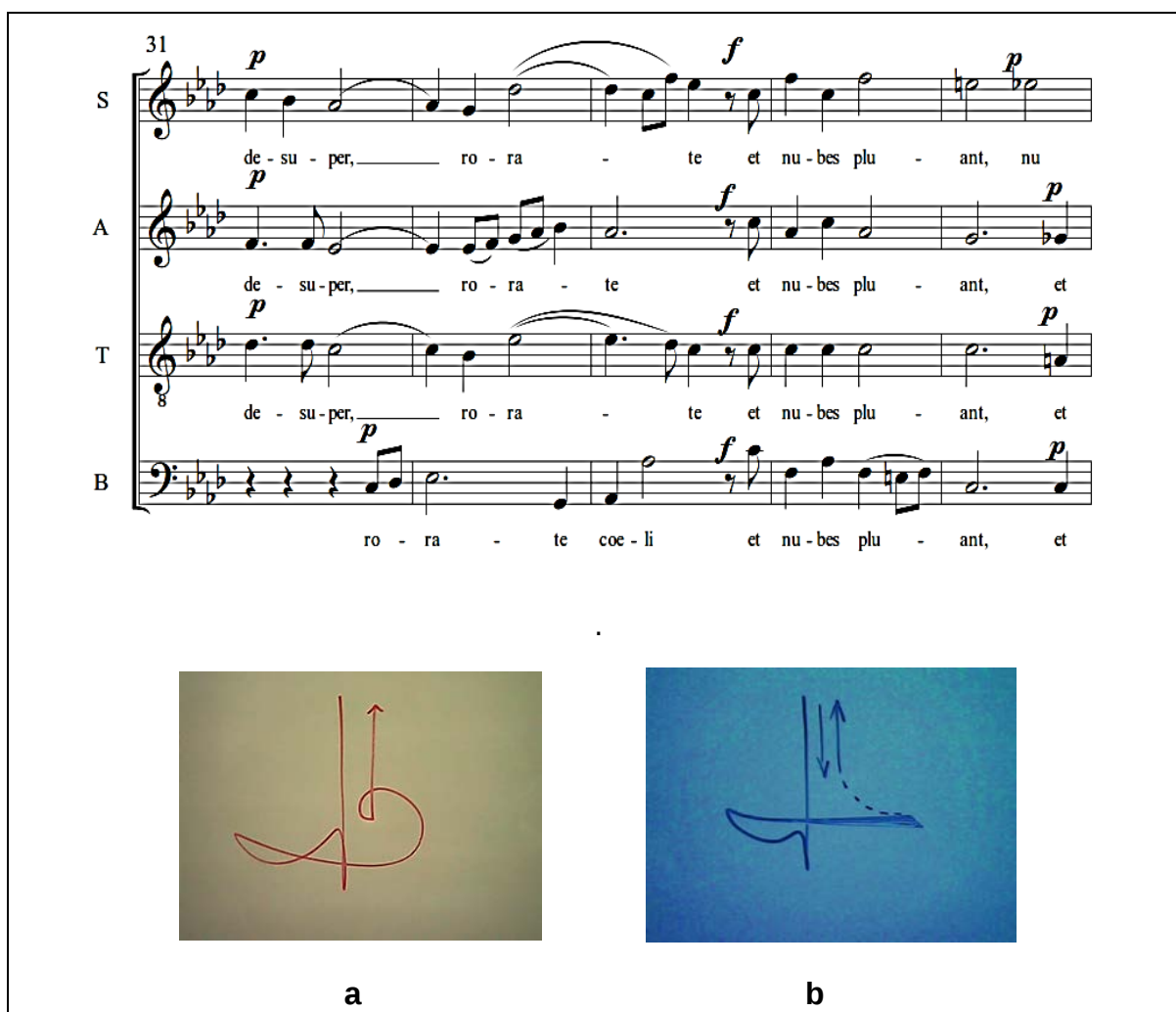
En el caso de las anacrusas virtuosísticas es donde se puede reconocer con mayor notoriedad el principio de omisión. Este puede tratarse de un inicio o de una entrada que requiere impulso y hacerse visible para los coreutas. En la experiencia docente de esta investigadora, ha visto muchas horas de ensayos dedicadas a tratar estos pasajes sin mucho éxito. Directores novatos que utilizan movimientos ampulosos y con fuerza desmedida para un grupo coral pequeño. Jóvenes inexpertos que se tiran al piso o sobre los coreutas para dar esta entrada; o conductores cautelosos que dan uno, dos, tres o 'n' cuentas de compases con antelación y que transmiten su nerviosismo, inseguridad y temor de errar a sus coreutas.

El principio es simple. Si se requiere impulso, hay necesidad de mayor energía y si se da esa necesidad se requiere obtenerla de algún lado. ¿Cómo hacerlo?, ahorrándola del tiempo anterior, es decir acumulándola. Un freno seco es un dique de contención y cuando se levanta el dique la energía fluye abruptamente y con fuerza. Ese momento previo al ataque es el importante. Una antelación con un movimiento acelerado en relación a lo que venía conduciendo seguido de una inmovilidad abrupta de llamada de atención y a continuación una batuta limpia en diseño, no sobredimensionada para la dinámica correspondiente con un ictus claro en una línea de inflexión visible hacen innecesarios los movimientos ampulosos, los ademanes de cabeza, ni la utilización de todo el cuerpo para dar seguridad al coro.

Debe entenderse la omisión o ausencia de movimiento de naturaleza activa, no se trata de una parada sosegada y de descanso sino un freno súbito con tensión o energía visiblemente contenida que genere expectativa en los coreutas y asegure sincronía del impulso motor subsiguiente.

En el siguiente pasaje de la obra coral llamada *Rorate Coeli* (Introito del Dom. IV de Adviento; Isaías 45,8) de Josef Rheinberger Óp. 176, n°1, podemos observar la posición del silencio antes de las palabras *et nubes* (compás 33). Es un silencio pequeño pero que viene de una frase en pianísimo y que continúa en un *forte*. (Figura n° 1)

El gesto según la teoría tradicional sería el graficado como a) en movimiento continuo. Más el texto al cambiar a una orden, por ello el cambio de dinámica, pide que este compás se traduzca en un gesto cuya linealidad se grafica en b) en movimiento discontinuo, con aceleración en el tercer tiempo y parada súbita, el cual, para hacerse aún más visible y crecer en energía y tensión al final del este pulso, necesita que las muñecas a su vez roten hacia dentro quedando las palmas hacia fuera. La salida y ataque haciendo un derroche de energía se hace súbito e instantáneamente se repone la posición frontal de las muñecas, la juntura de los dedos índice y medio afinan el diseño hacia la vertical ascendente. Es notoria la necesidad de más que una direccionalidad del movimiento, se necesita un involucramiento del torso en especial de brazos y antebrazos que hagan visible este acúmulo y desborde de energía que genere el impulso motor siguiente.



The image displays a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) from the opera *Rorate Coeli* by Joseph Josef Rheinberger, Op. 176, No. 1. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "de - su - per, ro - ra - te et nu - bes plu - ant, et". The dynamics are marked *p* (piano) and *f* (forte). Below the score are two gestic designs, labeled 'a' and 'b'. Design 'a' is a red line drawing on a light background, showing a vertical line with a curved arrow pointing upwards and a horizontal line with a curved arrow pointing to the right. Design 'b' is a blue line drawing on a dark background, showing a vertical line with a curved arrow pointing upwards and a horizontal line with a curved arrow pointing to the right, with a dashed line indicating a continuation of the movement.

Figura nº 1. Transcripción de un fragmento de la obra *Rorate Coeli* de Joseph Josef Rheinberger Óp. 176, nº1, y diseños de gística. Fuente: Elaboración propia

En la solución de este otro pasaje de la obra *Tollite portas* (Ofertorio para la vigilia de Navidad) de Giovanni Battista Martini, ofm también son observables los principios de omisión y derroche de energía. (Figura nº 2). El silencio del compás 15 en el tercer tiempo genera un problema de imprecisión en la primera sílaba de la palabra Tollite, más si se tiene en cuenta que se trata de un ataque en la consonante T luego de un punto seguido en el texto, y viene de una textura polifónica hacia una homofónica. La omisión en el tercer tiempo bajo este enfoque es una alternativa a la tradicional. Hacer un corte con movimiento continuo, es decir un corte de tipo transitorio en ese tercer tiempo, expresivamente no es eficaz ni da seguridad al coro.

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) performing a passage from the offertory 'Tollite portas' by Giovanni Battista Martini. The score is written on four staves, each with a vocal line and corresponding lyrics. The lyrics are: 'rex glo - ri - ae, rex glo - ri - ae. Tol - li-te por - tas prin'. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Tenor part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The Bass part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures. The Soprano part has a '12' above the first measure, and the Tenor part has an '8' above the first measure. The lyrics for the Soprano part are: 'rex glo - ri - ae, rex glo - ri - ae. Tol - li-te por - tas prin'. The lyrics for the Alto part are: 'ri - ae, rex glo - ri - ae. Tol - li-te por - tas prin'. The lyrics for the Tenor part are: 'glo - ri - ae, glo - ri - ae. Tol - li-te por - tas prin'. The lyrics for the Bass part are: 'glo - ri - ae, rex glo - ri - ae. Tol - li-te por - tas prin'.

Figura nº 2 Transcripción de un fragmento de la obra *Tollite portas* de Giovanni Battista Martini.

Fuente Elaboración propia.

Lo que se ha descrito no es nuevo en gética. La observación de directores de coro con vasta experiencia en la solución de pasajes similares a los descritos lo corrobora. La experiencia docente de entrenar en técnica de dirección, en particular, cuando los alumnos abordaron con coro estas dos obras, ratifican este reconocimiento y lo que de ellos se afirma. Lo nuevo es que no se ha descrito cuando hacerlo, como hacerlo, porque es necesario hacerlo y sobre todo en que se

basa la efectividad en la solución de ciertos problemas que requieren técnica y expresividad.

### **El principio de alteración de equilibrio y de dilatación en la postura y la géstica para cambios de dinámica.**

La géstica de dirección indica una postura del director cuyas características son: alineada, es decir en vista lateral, verticalidad de hombros en relación con las caderas y arcos de los pies con los brazos hacia el frente, en vista frontal, con los pies ligeramente separados y los codos separados del cuerpo. Esto genera una suerte de pedestal humano cuyos brazos y antebrazos llevan literalmente el peso del discurso musical.

En los cambios de dinámica el miembro izquierdo es el encargado de indicar las fluctuaciones del mismo, ya sea acercándolo o alejándolo del cuerpo o ampliando la amplitud del movimiento métrico, para cambios más sutiles en piano los dedos asumen esta función. Pero cuan visible es esto cuando se necesita ambos miembros marcando métrica por una tesitura polifónica, o por un compás sesquiáltero o por ser dispar; también en los casos en que la agrupación coral depende de ello por ser muy aficionada o tener poca experiencia. En estos casos los cambios de dinámica suelen pasar desapercibidos a menos que sean diametralmente opuestos.

El principio de alteración de equilibrio señala que variar el eje postural, trasladar el peso a las caderas como punto vital energético desde donde nace el movimiento y o elevarse de tal manera que se vislumbre un cuerpo de la cintura para abajo a tierra y una parte superior liviana hacia el infinito dilata la presencia, el bios, la hace visible. Este principio aplicado a la géstica de dirección coral puede reconocerse cuando se da solución a los problemas descritos en el párrafo anterior.

En el caso de cambiar de dinámica de más a menos, el inclinar el eje postural ligeramente hacia atrás además de acercar los brazos y manos hacia el cuerpo visibiliza el movimiento permitiendo simultáneamente mantener los otros parámetros de dirección. Esto hace necesario también una ligerísima variación de las posturas de los pies, algo que la Antropología Teatral también ha estudiado y descrito. En el caso de crecer la dinámica de menos a más, la inclinación del eje postural y el erguir el cuerpo, aunado con el alejar los brazos del cuerpo produce el efecto deseado. Es de notar que una inclinación amplía la distancia entre brazos o manos y cuerpo lo cual aumenta el espectro dinámico posible.

## CONCLUSIONES

- Del contexto se concluye que las investigaciones en Dirección Coral de los últimos cinco años se han orientado hacia dos vertientes: la primera hacia la explicación de la relación director – coro- público y sus efectos expresivos, hallándose que esta no es unidireccional. Y la segunda hacia la descripción y búsqueda de nuevas fuentes para la descripción, explicación y ampliación del lenguaje en géstica de dirección.
- La géstica de dirección coral tradicional, por su concepción unidireccional de la relación director coro, muestra vacíos en sus códigos visuales de comunicación ante los nuevos hallazgos que indican que esta relación es más compleja en situación escénica.
- Las diversas disciplinas que estudian y analizan el teatro y la danza han desarrollado teorías que describen y explican el movimiento y desenvolvimiento del ser humano en situación escénica y que por tanto lo dotan de una base científica para su entrenamiento y labor.
- La Antropología Teatral ha identificado y descrito principios que se dan en común en las manifestaciones escénicas de diferentes culturas en los distintos continentes, lo cual los constituyen en base teórica para la preparación técnica de actores y danzantes.
- La relación interdisciplinar entre el teatro y la dirección coral es muy cercana. El actor y el director de coro usan su cuerpo para comunicar un mensaje a través de códigos gestuales, por tanto, su base teórica y técnica es susceptible de interrelacionarse y complementarse.
- Los principios pre expresivos de la Antropología Teatral: de omisión, de dilatación, de alteración de equilibrio, de extra cotidianeidad y derroche de energía se reconocen en su aplicación a la géstica de dirección coral. Al ser estos principios base de la expresividad, implican un nuevo objeto de estudio en el campo teórico de la dirección.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Barba, E. y Savarese, N. (2010). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Lima: Editorial San Marcos.
- Bellingham, L. (2001). *The development of a gestural vocabulary for choral conductors based on the movement theory of Rudolf Laban*. Dissertation - for the Degree of Doctor of Musical Arts with a major in music in the graduate College. The University of Arizona (reproducción electrónica). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10150/290423>
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. *Universidad Veracruzana Revista/Tramoya* (en línea), Octubre-diciembre, 21. Recuperado de [cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3806/2/198921P26.pdf](http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3806/2/198921P26.pdf)
- Centeno, E. (2005, mayo). *Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba*. Revista de Filosofía versión impresa. Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana (en línea), 23(50). Recuperado de [http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-11712005000200004](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-11712005000200004)
- Chávez, F. (2013). *El Actor-músico: un acercamiento a la Presencia de los músicos y directores de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú*. Tesis para optar al título de Licenciado en Ciencias y Artes de la Comunicación con mención en Artes Escénicas. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Da Silva, M. (2003). *O Ensino da Regencia Coral*. Trabalho apresentado como requisito parcial para Concurso de habilitação à Livre-docencia junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de Sao Paulo. Biblioteca Digital de tesis y disertaciones de la Universidad de Sao Paulo, Brasil. (en línea). Recuperado de [www.teses.usp.br/teses/.../ecaLivreDocProfMarcoRamos.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/.../ecaLivreDocProfMarcoRamos.pdf)
- Garrigós, R. (2014). *Unidades teórico-prácticas de Fundamentos de dirección musical*. Recuperado de <http://rafagarrigos.com/wp-content/uploads/2014/07/Unidad-15-LA-ANACRUSA.pdf>
- Lizárraga, I. (2014). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.tesis.enred.net/bitstream/handle/10803/129324>
- Ordas, M., Martínez, I., Alimenti Bel D. (2014). *Claves visuales en la dirección coral. Variabilidad gestual en la comunicación de patrones temporales. La Plata: Actas de las III Jornadas de la Escuela de Música de la U. N. R.* (en línea). Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40576>

- Ordas, A. (2013, setiembre). *La actividad coral como práctica de significado intersubjetiva*. Boletín de SACCOM. Repositorio institucional de la UNLP (en línea), 5(2). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/41733>
- Ordas, M, y Blanco, M. (2013). *La corporeidad y la expresión en la ejecución coral. Indicios de la identificación del cuerpo como productor de mensajes*. Actas de ECCOM (en línea), 1(2). Recuperado de [www.saccom.org.ar/actas\\_eccom](http://www.saccom.org.ar/actas_eccom)
- Perez-Aldeguer, S. (2014): *El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical*. Estudios Pedagógicos (en línea) XL(389-404). Recuperado de <http://www.scielo.cl/pdf/estped/v40n1/art23.pdf>
- Rodríguez, M. (2009). *María Teresa Hincapié y el "actor santo": Sacralizar lo cotidiano*. Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología (en línea), 9(2009) 113-130. Recuperado de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=81413110005>
- Rodríguez, R. (2013). *Dirección de coro. La ciencia, la técnica, el arte, las costumbres*. Andalucía: Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/openms/publicaciones/2013/direccion-de-coro>
- Scherchen (1933). *El arte de dirigir la orquesta*. (Trad. R. Gerhard). Barcelona: Editorial Labor (Original en alemán).
- Val, A. (2015). *La expresividad en la dirección coral y su influencia sobre el coro. Coralea.Com*. Actualidad oral y musical. (En línea). Recuperado de <http://coralea.com/la-expresividad-en-la-direccion-coral-y-su-influencia-sobre-el-coro-por-ana-val-claraco/>
- Wayne, R. (2005). *The effect of conducting gesture on expressive-interpretive performance of college music majors*. A dissertation of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy School of Music College of Visual and Performing Arts University of South Florida. Graduate Theses and Dissertations, University of South Florida.(en línea). Recuperado de <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2885>

## ANEXO



Imagen n°:1 **Ángel que señala** famosa escultura del parlamento austríaco.  
Fuente: <http://isthar-mitologia.blogspot.pe/2011/10/escultura-de-la-antigua-grecia.html>



Imagen n°2: **Venus de Arles** del Louvre atribuido a Praxíteles.  
Fuente: <http://www.elministerio.org.mx/blog/wp-content/uploads/2014/01/Venus-Arles-Louvre-MinisterioG.jpg>



Imagen°3: **Cupido y Psique** de Antonio Canova.  
Fuente: [http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/60870\\_2925\\_003.jpg](http://cartelfr.louvre.fr/pub/fr/image/60870_2925_003.jpg)