

Guitarra, gesto & movimiento: A partir de una revisión crítica de los métodos y tratados canónicos de la guitarra clásica de la segunda mitad del siglo XX, hacia la construcción de nuevos paradigmas

Alfonso Aguirre Dergal¹⁸

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Resumen: Los paradigmas tradicionales asociados con la performance de la guitarra clásica están relacionados con la influencia de los métodos y tratados canónicos del instrumento publicados desde finales del siglo XVIII, y principalmente aquellos de la segunda mitad del siglo XX. Tal influencia ha contribuido a la consolidación de una sólida tradición instrumental; sin embargo, existen paradigmas dogmáticos con soportes argumentativos dudosos que se han establecidos de forma colateral y que son raramente cuestionados. En este artículo confrontaré algunos de estos paradigmas en aspectos relacionados con “cuerpo” y “gesto”, con modelos alternativos basados en una perspectiva holística derivada tanto de mi propia experiencia como guitarrista profesional y profesor universitario, como de la evidencia de campos de estudio transdisciplinarios.

Palabras clave: Guitarra clásica, gesto, fascia, sistemas dinámicos.

Abstract: The traditional paradigms related to the classical guitar performance are closely linked to the influence of the canonic instrumental methods and treatises published since the late 18th century, and especially to those from the second half of the 20th century. Such influence has contributed to the consolidation of a solid instrumental tradition; however, there are also dogmatic paradigms with dubious argumentative support that have been established collaterally and which are rarely questioned. In this paper I will confront such paradigms in the aspects related to “body” and “gesture”, with new alternative models based on a holistic view derived from my own experience as a professional guitarist and college professor, as well as the evidence found in transdisciplinary study fields.

Keywords: Classical guitar, gesture, fascia, dynamic systems.

Los paradigmas actuales asociados a la performance de la guitarra clásica continúan teniendo influencia significativa de los métodos, manuales y tratados canónicos del instrumento publicados desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta finales del siglo pasado. Sin duda este cuerpo literario ha favorecido la transmisión de modelos de técnica e interpretación, contribuyendo a consolidar una tradición instrumental importante; sin embargo, esta literatura también es parcialmente responsable del anquilosamiento de ideas anacrónicas y/o falsas que con el paso del tiempo se han convertido en dogmas.

En este artículo discutiré algunos aspectos paradigmáticos de la tradición instrumental que parecen haberse consolidado durante la segunda mitad del siglo XX con la ayuda de los métodos, manuales y tratados más importantes de esta época, pero que después de un análisis crítico se revelan inadecuados u obsoletos. En contraste, se propone un enfoque más holístico para la performance de la guitarra clásica basado en las características dinámicas del cuerpo humano en movimiento, e inspirado en la idea de que “todo proceso mental asociado a la música está alojado en la corporalidad” (Becker, 2013).

Antecedentes

¹⁸ Email: alfonso_guit@yahoo.com
<http://revistas.ua.pt/index.php/impar>

La evolución de la técnica moderna de la guitarra clásica está marcada por la Escuela Razonada de la Guitarra (Pujol, 1934-71), considerada “la primera metodología seria de la guitarra del siglo XX” (Ophee, 2007, p. 12). A partir de esta obra han proliferado métodos y tratados instrumentales, de los cuales se pueden destacar los trabajos de Angelo Gilardino (1993), Aaron Shearer (1963), Charles Duncan (1982), Scott Tennant (1995), Jorge Cardoso (2006) [1º ed. 1973], y Abel Carlevaro (1979). Es pertinente destacar la obra de este último, autor de Escuela de Guitarra. Exposición de la teoría instrumental (1979), cuya aportación a la técnica del instrumento es comparable con la de Czerny y Hanon a la del piano (Hodel, 1985, p. 33-34).

En su conjunto, este cuerpo literario ha contribuido significativamente a la consolidación de los paradigmas tradicionales asociados a la pedagogía y performance de la guitarra clásica. Naturalmente existen diferencias y matices entre los autores antes mencionados; sin embargo, todos parecen compartir enfoques similares en algunos aspectos básicos que serán discutidos a continuación.

Aspectos reduccionistas de los modelos pedagógicos tradicionales

En términos generales las obras de los autores antes referidos siguen una visión reduccionista para la enseñanza del instrumento, lo cual tiene implicaciones significativas al tratar con movimientos corporales. Con este enfoque, desde un principio se educa al cuerpo para automatizar movimientos de forma segmentada, dividiéndolos en unidades o bloques:

En una primera etapa se estudiarán los diversos elementos en forma aislada, como si en cada caso no hubiera nada más que un solo punto a dominar. En un estado de evolución más avanzado, tendremos que relacionar todos los elementos aislados para formar entonces la correcta técnica, el verdadero mecanismo (Carlevaro, 1979, p.32).

El párrafo anterior es representativo de una lógica didáctica ampliamente extendida en la enseñanza de la guitarra clásica. Se asume que una vez que han sido dominados los elementos cinéticos de forma aislada, estos se integrarán en el todo de forma natural. De hecho, los mecanismos que supuestamente llevarían a la integración de estos elementos no suelen ser abordados, sino que se confían al talento o inteligencia del aprendiz. Desafortunadamente, dicha integración no sucede de forma tan sencilla pues los movimientos aprendidos de manera aislada frecuentemente no son compatibles entre sí para encadenarse con eficiencia dentro de gestos instrumentales más grandes.

Además, la repetición constante de los movimientos aislados termina por convertirlos en automatismos, generando problemas a largo plazo pues “la eliminación o modificación de una tarea automatizada es mucho más difícil que aprenderla correctamente desde el principio” (Rosset, Llobet & Odman, 2010, p. 8).

La aproximación segmentada hacia el movimiento corporal, característica de la enseñanza tradicional del instrumento, en realidad corresponde, en un contexto más amplio, con la visión clásica del sistema locomotor. Al respecto Hincapié (2013) dice que:

El concepto clásico del sistema locomotor del cuerpo...limita el estudio del modelo del movimiento a un aspecto netamente mecánico. Este modelo divide el movimiento del cuerpo en los elementos básicos de cada uno de sus segmentos, pero en realidad, cuando se

realiza el movimiento de un segmento determinado del cuerpo humano, éste responde como un todo. Son necesarias las reacciones en cadena, cruzando la línea media del cuerpo y estableciendo conexiones menos esperadas. El tejido encargado de realizar estas conexiones es la fascia (pp. 34-35).

Así, el enfoque de las ciencias para entender el movimiento del cuerpo humano ha ido cambiando en las últimas décadas, entre otras cosas, por la creciente evidencia de la función condicionante de las fascias¹⁹ sobre todas las formas del movimiento humano (Germain, 2003, p. 3-13). Es necesario comprender entonces que “un músculo no trabaja nunca solo...[sino que] los músculos y las fascias forman conjuntamente cadenas tisulares móviles” (Germain, 2003, p. 16). Por lo tanto, cuando se pretende aprender gestos grandes a partir de la deconstrucción mental y física de sus partes para posteriormente integrarlos como piezas de un rompecabezas, lo que en realidad hacemos es aprender y automatizar una multiplicidad de pequeños gestos, también complejos, que con frecuencia no son compatibles para dar forma al objetivo final.

Es casi como esperar que un bebé pudiera aprender a caminar practicando cada movimiento de forma aislada antes de poder integrar todas sus partes en el patrón general. Esto no sucede así, por el contrario, el bebé aprende de forma intuitiva realizando intentos por conseguir el control de gestos completos y funcionales desde un principio. Va de lo general a lo particular repitiendo una y otra vez, siempre con variables contextuales, hasta conseguir refinar la configuración de movimientos que le permite alcanzar el objetivo deseado. En este ejemplo, la fase que precede a la capacidad de caminar es, en todo caso, gatear o caminar con ayuda, y no la práctica aislada de los “elementos técnicos”.

Lo anterior no desmiente que el trabajo focalizado pueda ser útil en situaciones específicas, como por ejemplo, para dar flexibilidad o fortalecer regiones específicas del cuerpo; sin embargo, emplear una lógica reduccionista como estrategia principal para aprender a tocar el instrumento parece tener muchas desventajas.

Tiene más sentido partir de un enfoque holístico que atienda la necesidad de encontrar “un modelo dinámico del cuerpo humano basado en la estructura fascial” (Hincapié, 2013, p. 35). Esto nos conecta con la Teoría de los Sistemas Dinámicos aplicada al estudio del movimiento humano. Según esta perspectiva, donde destacan autores como Kelso, Kuger, Turvey, Reed y Thelen; los seres vivos se entienden como sistemas complejos, y su comportamiento motor se estudia a partir de la relación dinámica y organización que existe entre los componentes del sistema, su historial, y su relación con el entorno.

La TSD comparte el enfoque de la Gestalt en cuanto a que el todo es superior a la suma de sus partes, y asume que, en un sistema complejo, cuando un componente del sistema es alterado, el comportamiento del resto del sistema cambia. La TDS representa entonces un modelo verdaderamente holístico que se opone a los enfoques reduccionistas clásicos como los que parecen predominar en la pedagogía tradicional del instrumento.

¹⁹ De acuerdo a la definición del *Stedman's Medical Dictionary* (1998), citada en Hincapié (2013), la fascia es una vaina de tejido fibroso que envuelve el cuerpo por debajo de la piel; también circunda músculos y grupos de músculos y separa sus diferentes capas o grupos.

Esta perspectiva se basa en principios teóricos como la auto-organización de los sistemas complejos, que afirma que existen ciertos estados de atracción a los que el sistema tiende pues le proporcionan estabilidad. Así que cuando un estado tiene una potencia de atracción elevada, el sistema como un todo se auto-organiza para alcanzar dicho estado o para permanecer en éste, a menos que haya un estímulo (parámetro de control) que afecte su comportamiento. De esta forma, para aprender un patrón coordinativo nuevo, o remplazar uno existente por otro más prometedor, es necesario hacer modificaciones al patrón de comportamiento del sistema hasta aumentar la potencia de atracción del nuevo estado deseado (cambio en el parámetro de orden) (ver Kelso, 1995).

Por otra parte, es oportuno hacer referencia al concepto arquitectónico de Tenseguridad, cuya relación con la performance de guitarra clásica ya ha sido propuesta en el proyecto audiovisual de *Il Chitarrista*: “Analisi posturale biomeccanica-funzionale del musicista” (Viola, 2009).

De acuerdo con Torné (2008):

La Tenseguridad es un concepto que nació hace 50 años en el mundo de la arquitectura – escultura - y que progresivamente interesó a otras disciplinas científicas y humanistas. Se trata de un modelo explicativo sobre la estructura y su estabilidad que no sigue las leyes newtonianas y que se enmarca en la teoría de sistemas y de la complejidad... [éste] nos da una explicación sobre la homeostasis y un marco para comprender el interés de disciplinas como la osteopatía, las cadenas musculares y la posturología (p. 1).

Así, tanto conceptos procedentes de la Tenseguridad, o biotenseguridad, como de la Teoría de los Sistemas Dinámicos, ayudan a explicar la complejidad del movimiento y del equilibrio postural dinámico durante la performance de manera holística, y podrían estar en la base para construir modelos teóricos más adecuados y actualizados para la enseñanza-aprendizaje del instrumento.

Sobre la posición de las manos

La idea de que existe una correcta posición o presentación de las manos para tocar la guitarra es un aspecto generalizado en la literatura del instrumento (ver Barceló, 2009). Indicaciones de este tipo aparecen desde los métodos más antiguos del siglo XVIII, y continúan siendo utilizadas como herramienta básica en la enseñanza del instrumento a lo largo del siglo XX (e.g., Pujol, 1934, p. 21-24; Carlevaro, 1979, p. 78-84; Tennant, 1995, p. 10-11; Shearer, 1963, p. 18; Cardoso, 2006, p. 98 [1º ed. 1973]).

Este aspecto es abordado desde distintos enfoques por cada autor por lo que no es posible generalizar un consenso al respecto. Muchos autores recomiendan una posición “paralela” de los dedos con relación a los trastes de la guitarra, aunque hay quienes defienden una posición “oblicua” o “aviolinada”. También hay autores más exhaustivos, como Abel Carlevaro, que hablan de ambas opciones sugiriendo migrar de una a otra según se requiera. Sin embargo, todos parecen coincidir en que la mano izquierda (un fenómeno similar sucede con la mano derecha) debe prepararse espacialmente con una posición estereotipada como antesala al movimiento, distribuyendo los dedos en el aire sobre los trastes (e.g., cuádruplo), y manteniéndolos siempre cerca de las cuerdas.

No obstante, la efectividad del paradigma posicional en la guitarra clásica es dudosa, y sus consecuencias negativas son evidentes. Preparar o preestablecer una posición estereotipada

de la mano implica la participación sostenida de distintos músculos de tipo dinámico, cuya función principal, en contraste con la musculatura postural, es la de “generar movimiento en las articulaciones a través de su contracción” (Ruager, 2013, p. 7), y no la de estabilizar estructuras. Estos músculos tienen baja resistencia a la fatiga (Rueda, 2006, p. 16-20) y requieren volver a estados de reposo constantemente para lograr una correcta oxigenación y recuperación. Sostener un “cuádruplo” para cubrir cuatro trastes implica un grado considerable de tensión en los músculos y tendones de la mano, lo que altera y condiciona el control y la percepción durante el movimiento. Además, exige la supinación mantenida del antebrazo aumentando considerablemente la tonicidad²⁰ de los extensores largos de los dedos, los cuales, junto con los pequeños músculos de las manos pertenecen a la antes mencionada musculatura dinámica.

El sistema posicional es un paradigma que, de forma simplista, intenta ordenar y hacer explícito un conocimiento tácito complejo, y pretende transmitir conceptos de naturaleza dinámica a partir de la prescripción de “estructuras” estáticas. Además, deja de lado la necesidad de recuperación y oxigenación muscular constante, y la naturaleza elástica de las fascias y su incidencia en el movimiento.

Éste se revela cada vez más inadecuado conforme ampliamos nuestro horizonte hacia otros dominios y/o campos de estudio donde el movimiento humano se aborda de forma más orgánica. Es el caso, por ejemplo, de la antes referida perspectiva de los sistemas dinámicos aplicada al campo del aprendizaje y control motor, o las técnicas de educación somática como el Método Feldenkrais o la Técnica Alexander.

Una vez planteada esta problemática, una pregunta probable que salta a la mente es ¿cómo comunicar conocimiento procedimental del instrumento sin utilizar un sistema posicional? Una posible alternativa puede derivarse del siguiente texto de Germain (2003), quien afirma que:

Las estructuras psíquicas condicionan en primer lugar los movimientos del cuerpo en general; y estos modelan los tejidos blandos e influyen en las formas del cuerpo... En esta cadena de dependencias, la respiración actúa como un punto de articulación y equilibrio entre los comportamientos psíquicos y motores (p. xvii).

En esta línea, se puede plantear el aprendizaje y práctica de los movimientos de la performance instrumental a partir de estados de equilibrio postural dinámico y de buen tono muscular donde el gesto es anticipado, no con posiciones estereotipadas, sino con representaciones mentales que son articuladas con el movimiento a través de la respiración²¹.

De esta forma, las acciones sobre el instrumento pueden partir de la intención de realizar gestos integrales, compuestos por una multitud compleja de elementos cinéticos donde participan de forma dinámica, no solo las manos y los brazos, sino también los grupos musculares grandes que transmiten el movimiento con fluidez cruzando la línea media del cuerpo. La intención mental, donde se calculan parámetros como la fuerza y dirección, se

²⁰ “Estado particular de tensión permanente e involuntaria... del tejido muscular...” (Molina, 2012).

²¹ La respiración ejerce influencia en nuestras acciones y nuestras emociones y al mismo tiempo es influenciada por éstas...Se trata de una acción que uno puede afectar de forma consciente y voluntaria, alterándola de formas muy diferentes, lo que tiene consecuencias en muchos distintos niveles (Calais-Germain, 2006, p. 13, traducción propia).

coordina con la respiración para generar movimiento, y es este vínculo, y no la preparación de cualquier posición prescrita, lo que está en la base del gesto instrumental.

Conclusiones

La tradición instrumental de la guitarra clásica atraviesa un periodo de auge sin precedentes. Basta asomarse a plataformas digitales como YouTube y Facebook para darse cuenta de que en los últimos años el nivel instrumental se ha elevado exponencialmente. A la vez, es posible observar corrientes en las nuevas generaciones de guitarristas con enfoques técnicos y performativos que se distinguen de las escuelas tradicionales²².

Algunas características visibles de estos enfoques se reflejan en la estructura espacio-temporal de los movimientos del cuerpo y en la expresión corporal en general. Estos tienden a favorecer movimientos ondulares integrados en gestos más amplios, portadores de intención expresiva, que contrastan con los movimientos cortos, ortogonales y segmentados de las escuelas tradicionales. En algunos guitarristas se observa una intención deliberada por integrar y coordinar cadenas de grupos musculares grandes y ejes articulares que van desde el plano transversal hasta la última falange de los dedos, permitiendo mayor fluidez, amplitud y capacidad para responder en los momentos de extroversión.

No obstante, el incremento del nivel general de los guitarristas y la trasmisión de modelos innovadores para la práctica instrumental, más que derivar de una pedagogía sistematizada con fundamentación teórica, parece ser consecuencia de las características actuales de la competencia artístico-profesional en el mundo digital globalizado, y de fenómenos empáticos como el “Efecto Carpenter” o la actividad de las neuronas espejo, que hasta cierto punto explicarían la transmisión subconsciente de conocimiento corporeizado.

Pero los fundamentos teóricos y la pedagogía que permitirían respaldar y transmitir sistemáticamente estos enfoques aún no han sido desarrollada. Por el contrario, la teoría que suele utilizarse es frecuentemente engañosa, y se basa más en la tradición y en el instinto, que en evidencia empírica transdisciplinaria como la que ha sido discutida en este artículo.

En este sentido hay un desfase evidente entre teoría y praxis, así que es tiempo de actualizar los modelos pedagógicos que permitan optimizar la transmisión de los conocimientos y la construcción de nuevos paradigmas, como en su momento lo hicieron los autores de la literatura pedagógica de la guitarra que han sido referidos aquí, y que son pilares de la tradición instrumental.

Referencias bibliográficas

²² Con el fin de ofrecer ejemplos audiovisuales que permitan al lector contrastar por sí mismo entre ambos enfoques, se propone visitar los siguientes videos donde se pueden apreciar *performances* musicales de los guitarristas Abel Carlevaro (https://www.youtube.com/watch?v=KQn8-g_4hju), uno de los más importantes exponentes de las “escuelas tradicionales” de guitarra; y de Marcin Dylla (<https://www.youtube.com/watch?v=pNLBxUMoy64>), brillante concertista de las nuevas generaciones. De manera complementaria, se invita al lector a visitar el video de una *performance* en directo (2015) del propio autor de este artículo (<https://www.youtube.com/watch?v=EqnYGaPtMyg>).

- Barceló, R. (2009). *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de fernando sor.*(Tese de doutoramento). Universidade de Aveiro.
- Becker, G. (2013). El cuerpo en el rock: Gestualidad, poética e identidad. Dos casos del punk. *Resonancias* (32), 111-134.
- Calais-Germain, B. (2006). *Anatomy of breathing*. Seattle, WA: Eastland Press.
- Carlevaro, A. (1979). *Escuela de guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires, Argentina: Barry.
- Cardoso, J. (2006). *Ciencia y método de la técnica guitarrística*. Madrid, Espanha: Acordes Concert.
- Duncan, C. (1982). *A modern approach to classical guitar*. Winona, MN: Hal Leonard Pub. Corp.
- Germain, P. (2003). *La armonía del gesto* (2ª edición ed.). Barcelona, Espanha: La Liebre de Marzo, S.L.
- Gilardino, A. (1993). *Nuovo trattato di tecnica chitarristica*. Ancona, Italia: Bérben.
- Hincapié, S. M. (2013). La fascia: Sistema de unificación estructural y funcional del cuerpo. (Monografía de Graduação) Universidad CES-UAM.
- Hodel, B. (1985). School of guitar by Abel Carlevaro. *Guitar Review*, 33-34.
- Kelso, J.A.S. (1995) Dynamic patterns. The self organizations of brain and behavior. Cambridge, MA: MIT Press.
- Molina, A. M. (2012). *Medicopedia - El diccionario médico interactivo de portalesmédicos.com*. Recuperado el 3 de junio de 2015, de http://www.portalesmedicos.com/diccionario_medico/index.php/Tonicidad
- Ophee, M. (28 de 02 de 2007). Una breve história de los métodos de guitarra. *Melanie Plesch*. Columbus, OH, USA.
- Pujol, E. (1934-71). *Escuela razonada de la guitarra* (I-V). Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Rosset i Llobet, J., & Odman, G. (2010). *El cuerpo del músico*. (P. G. Román, Trad.) Badalona, España: Paidotribo.
- Ruager, G. A. (Septiembre 2013). *Anatomía funcional del ráquis y la influencia de la cintura pelviana y los músculos participantes*. (pág. 7). Trabalho apresentado no 10º Congreso Argentino y 5º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias. La Plata, Argentina
- Rueda, V. A. (2006). *The healthy guitarist*. Madrid, Espanha: Acordes Concert.

Shearer, A. (1963). *Classic guitar technique*. New York, NY: Franco Colombo.

Tennant, S. (1995). *Pumping nylon*. Van Nuys, CA: Alfred Pub Co Inc.

Torné, L. (2008). Tensegriedad. *Revista IPP-La revista del instituto de posturología y podoposturología* (1).

Viola, S. (Productor), Viola, S. (Escritor), & Viola, S. (Dirección). (2009). *Il Chitarrista: Analisi posturale biomeccanica-funzionale del musicista* [DVD].