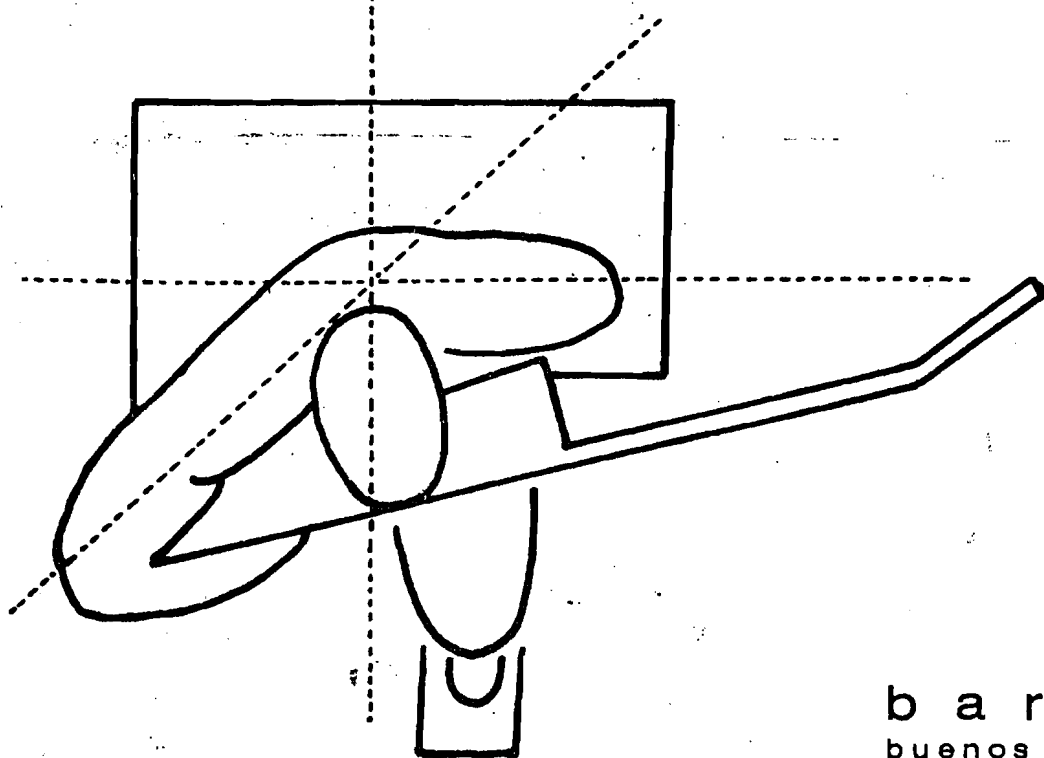


ABEL CARLEVARO

Escuela de la guitarra

Exposición de la
teoría instrumental



b a r r y
buenos aires

ABEL CARLEVARO

Escuela de la guitarra

Exposición de la
teoría instrumental

IMPRESO EN ARGENTINA.
PRINTED IN ARGENTINA

Hecho el depósito que previene la ley 11.723
© Barry Editorial, Com., Ind., S. R. L. - Buenos Aires, 1979

PRÓLOGO

Hay que admitir que la formación parcial o total del estudiante está en estrecha relación con los elementos constitucionales propios del ser. Pero no podemos olvidar el proceso de maduración que podrá ser positivo o negativo, afectando directamente la personalidad posterior del artista. Su realidad futura será también consecuencia de la experiencia adquirida.

Qué importante resulta entonces poder definir cuáles son los elementos que podrán ser constructivos y desechar o evitar aquellos otros perjudiciales o negativos.

La historia de la guitarra nos muestra un panorama amplio y una evolución lógica y constructiva a través del tiempo. Tenemos ante nosotros un pasado que nos guía con sus virtudes y también con sus defectos. Unos y otros de suma importancia: virtudes, para seguir insistiendo en esa ruta determinada que nos da ya un camino seguro; y defectos, para detenernos y pensar que debemos evitar caer en los mismos errores.

Este libro trata de dar una respuesta a los complejos problemas relacionados con la mecánica instrumental y la recreación musical. Su vinculación debe ser tan íntima y sutil que no se sepa cuándo comienza una y termina la otra, convergiendo ambas hacia un mismo punto. Pero para que eso sea una realidad se requiere un tiempo previo, un tiempo de aprender, para luego convertir lo asimilado en producto vivo y musical.

Los problemas en una primera etapa resultan sumamente áridos, porque cuando no se tiene una experiencia que ampare o una maduración en los conceptos, es difícil encontrar una respuesta lógica, una ubicación exacta que nos dé aquello que definimos como "el máximo resultado con el mínimo esfuerzo".

Se hace absolutamente preciso replantear y considerar de nuevo los fundamentales problemas de la escuela guitarrística. Pienso que la enorme cantidad de estudiantes que se vuelcan a la guitarra con el afán de aprender, necesitan una guía. Mi propia experiencia lo indica así, siendo aprendiz y

maestro al mismo tiempo, trabajando durante años tratando de reunir un material, de ordenar todo un sistema que pudiera tener vigencia.

Este libro es el fruto de una experiencia vivida a través del tiempo. Mis propios alumnos de tantos lugares del mundo (muchos de ellos ya grandes guitarristas) me han ayudado con sus preguntas, parecidas a las que yo me hacía en mi primera etapa de evolución. A ellos mi agradecimiento; con ellos he aprendido y seguiré aprendiendo porque pienso que la condición de ser aprendiz y maestro al mismo tiempo será mi constante permanente.

Para finalizar, debo agregar que todo el trabajo expuesto en este libro es la consecuencia de una serie de clases dictadas a mi distinguido discípulo y amigo Alfredo Escande, con cuyo aporte generoso ha sido posible la ordenación y evolución posterior de todos estos capítulos.

Abel Carlevaro

COLOCACIÓN DE LA GUITARRA

- 1 - POSICIÓN DEL CUERPO.
- 2 - COLOCACIÓN Y ESTABILIDAD DEL INSTRUMENTO.
PUNTOS DE CONTACTO CON LA GUITARRA.
- 3 - MOVIMIENTOS DEL CUERPO SIN AFECTAR LA
ESTABILIDAD DEL INSTRUMENTO.

El problema básico que se le presenta al guitarrista que se inicia es el de la estabilidad del instrumento con respecto al cuerpo. Debe crearse una unidad entre éste y la guitarra: *unidad anatómica y estimulante*, evitando toda postura forzada y facilitando a la vez cualquier movimiento al servicio de la mecánica instrumental.

La acomodación de la guitarra manteniendo su estabilidad *sin entorpecer el libre movimiento del brazo izquierdo y el cuerpo*, debe ser el punto de partida para la ordenación posterior de una escuela guitarrística.

Una mala posición de la guitarra, una actitud defectuosa en la manera de sentarse, traen como consecuencia inmediata una dificultosa acción de los dedos, lo que entorpecerá toda evolución libre y desenvuelta de su mecánica, provocando con el tiempo sensaciones dolorosas (particularmente en el hombro y la espalda) de diversa índole. En efecto, si la guitarra se coloca de tal modo que el hombro derecho debe hacer un esfuerzo innecesario (saliendo de su estado natural y desplazándose hacia adelante para permitir la colocación del brazo sobre el aro superior), se siente, luego de unas horas, un dolor en la espalda que delata su posición incómoda y antianatómica.

LA GUITARRA DEBE AMOLDARSE AL CUERPO Y NO EL CUERPO A LA GUITARRA. Esta debe permanecer quieta y firme, pero permitiendo al cuerpo moverse cuando así lo requiera cualquier acción del brazo o la mano. Los movimientos podrán entonces realizarse *sin afectar nunca la estabilidad del instrumento*.

No debe haber rigidez sino flexibilidad en la posición y ésta debe ser determinada en función de las características corporales de cada persona.

La máxima atención al problema de la posición del guitarrista y la estabilidad del instrumento como paso previo a toda otra consideración nos permite:

- a) Desechar toda colocación que sea incómoda para la libre ejecución instrumental (actitud anatómica y descansada).
- b) Posibilitar movimientos libres y dóciles, al servicio de las exigencias artísticas del intérprete.

1. POSICIÓN DEL CUERPO. CÓMO SENTARSE

Si una persona se sienta con los dos pies hacia adelante (el izquierdo sobre un banquito), *el esfuerzo por mantener el cuerpo en equilibrio recae íntegramente sobre la espalda*, ya que si ésta abandona su tensión el cuerpo tiende a inclinarse inmediatamente hacia atrás. Definiremos esta situación como EQUILIBRIO INESTABLE, equilibrio que sólo se mantendrá a través de un esfuerzo constante.

La primera condición para evitar esfuerzos perjudiciales es encontrar un EQUILIBRIO ESTABLE: estado mecánico del cuerpo impulsado por dos o más fuerzas que se contrarresten y cuya resultante sea nula. Como consecuencia, el cuerpo se mantendrá en reposo sobre su base de sustentación (silla), neutro como el fiel de la balanza. Ese estado neutro lo podremos conseguir utilizando los dos pies como ELEMENTOS MOTORES: uno adelante y otro más atrás. Dos elementos motores para la estabilidad del cuerpo y movilidad del mismo. Estabilidad porque según la colocación de ellos conseguiremos o no el equilibrio estable necesario para una buena ejecución. *Movilidad* porque el cuerpo (el tronco) se podrá mover hacia adelante o hacia atrás según se desee, por un mero aumento de la presión del pie correspondiente, en actitud tan natural como la de caminar.

Dado que el pie izquierdo debe estar apoyado en un banquito situado delante del asiento, el pie derecho tiene que ubicarse en el suelo, detrás del guitarrista. Se genera así una fuerza que contrarresta el efecto hacia atrás originado por la ubicación del pie izquierdo.

El guitarrista deberá sentarse en el ángulo derecho delantero de la silla para evitar obstáculos en el recorrido hacia atrás de la pierna y el pie derechos. Lógicamente, este requisito se plantea en las sillas comunes de cuatro

patas; no así, por ejemplo, en un asiento circular con una sola pata en el centro. Al sentarse como se hace usualmente (en el centro de la silla), el desplazamiento del pie derecho hacia atrás se verá entorpecido por la pata derecha delantera.

Teniendo en cuenta las razones expuestas, la forma de sentarse y la posición de la guitarra en conjunto deben conformar *una unidad exactamente igual para el hombre como para la mujer*. No tiene sentido ni base sólida la diferenciación de posición en función del sexo.

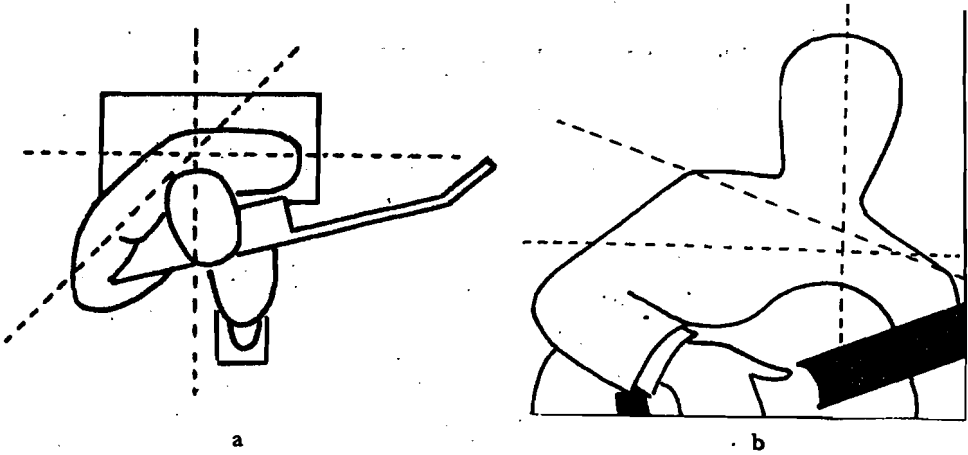
2. COLOCACIÓN Y ESTABILIDAD DEL INSTRUMENTO

Sólo una vez que el guitarrista ha determinado su posición de equilibrio estable, puede entrar a estudiar cuál es la colocación de la guitarra que, amoldándose a su propio cuerpo, no altere ese equilibrio, no incomode los movimientos del ejecutante y al mismo tiempo cumpla con una serie de requisitos-guía imprescindibles para una buena ejecución. Es decir que los criterios que orientarán la colocación de la guitarra serán emitidos en forma conceptual y genérica. No deben bajo ningún concepto tomarse como elementos rígidos sino flexibles, acomodables a las características física de cada persona.

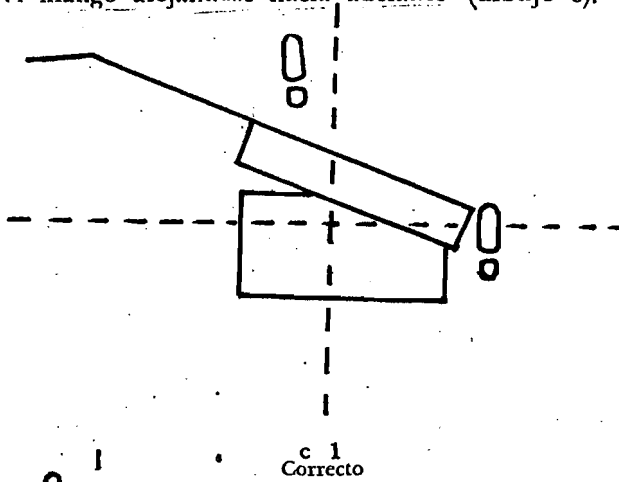
Una mala posición de la guitarra significará perjudicar al guitarrista y, como consecuencia, a la música. En efecto, el ejecutante se verá obligado a adoptar posiciones defectuosas que irán contra su propia anatomía y que se reflejarán en la técnica y en la expresión musical.

La ubicación correcta del instrumento deberá permitir una máxima libertad de movimientos, tanto en las zonas graves como en las más agudas del diapasón. El brazo izquierdo debe estar completamente libre y en condiciones de efectuar cualquier movimiento al servicio de la mano y los dedos. Y al decir esto debemos recalcar que el trabajo de los dedos es *siempre consecuencia de la actitud del brazo y nunca un hecho aislado*. Cada movimiento es derivado de otro y su adquisición total resulta del complejo motor, sin cuyo conocimiento y dominio es inútil pretender sacar el mejor provecho.

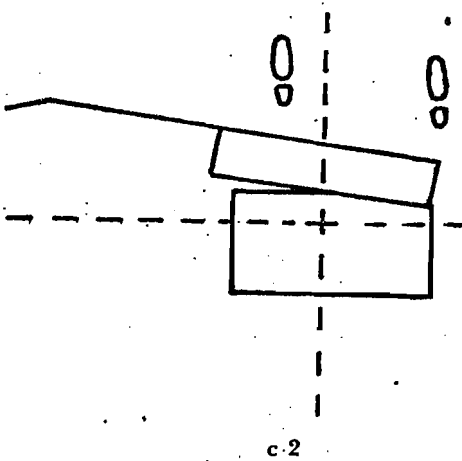
El cuerpo debe poder moverse sin trabas (hacia la izquierda y adelante, como veremos luego), para ubicar la mano en las posiciones más agudas del diapasón. El hombro derecho no puede adoptar una postura forzada hacia adelante (dibujo a) ni tampoco hacia arriba (dibujo b) para colocar el brazo sobre el aro superior de la guitarra.



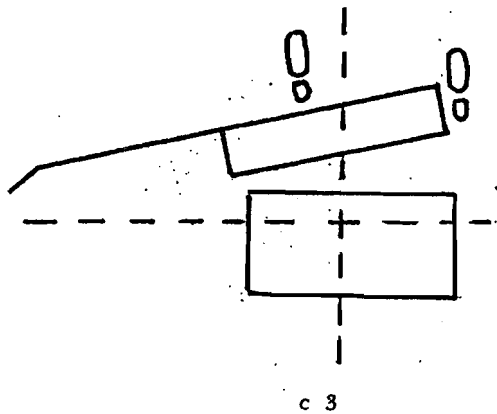
En consecuencia, el instrumento, apoyado sobre la pierna izquierda, debe estar sesgado con respecto al cuerpo: el aro superior cercano al lado derecho del pecho y el mango alejándose hacia adelante (dibujo c).



c 1
Correcto



c 2
Incorrecto



c 3
Incorrecto

Los dedos de la mano derecha deben actuar en forma perpendicular a las cuerdas para evitar el deslizamiento que produce ruidos ajenos a la música. Para lograr esto no es necesario torcer la muñeca en forma exagerada, sino que se buscará la inclinación ideal de la guitarra, levantándola o bajándola, haciéndola rotar entre ambas piernas hasta que la correcta acción de los dedos sea efectuada con el máximo de naturalidad.

Estabilidad

Todo movimiento involuntario e imprevisto de la guitarra perturbará la orientación y la atención del ejecutante. En consecuencia, el instrumento debe permanecer inmóvil aún cuando sea necesario mover el cuerpo según las exigencias de la ejecución. Esto no quiere decir que el guitarrista deba abstenerse en forma absoluta de mover su guitarra. Puede suceder que en el curso de una ejecución sea necesario acomodarla, pero siempre se tratará de un movimiento voluntario, formando una unidad entre guitarrista e instrumento. Lo que se debe evitar a toda costa es la posibilidad de que haya desplazamientos inesperados que sorprendan al ejecutante.

La estabilidad controlada de la guitarra es consecuencia del equilibrio corporal (cómo sentarse) y de la determinación lógica de los puntos de contacto.

Puntos de contacto

La guitarra tiene cinco puntos de contacto con relación al cuerpo. Por orden de importancia son:

- 1) Pierna izquierda.
- 2) Pierna derecha.
- 3) Brazo derecho.
- 4) Mano izquierda.
- 5) Lado derecho del cuerpo (nunca el izquierdo).

Los cuatro primeros son PUNTOS DE APOYO activos y con ellos podemos fijar el instrumento. Bastan tres puntos de contacto activos para mantener y controlar la estabilidad de la guitarra.

El quinto es un punto de contacto PASIVO (neutro, no puede considerarse punto de apoyo); no puede, por lo tanto, formar parte de los tres que son necesarios y suficientes para lograr la estabilidad.

1) Pierna izquierda

- a) Es el elemento básico de sustentación de la guitarra.
- b) Es el punto de apoyo más estable (todos los demás son móviles).
- c) En consecuencia, se convierte en el punto de referencia para los movimientos que el cuerpo debe realizar.
- d) Es el primero en el orden del tiempo en cuanto a la colocación del instrumento.

Es el verdadero punto de apoyo, céntrico y estable, en función del cual ejercen su acción los demás puntos de contacto.

La curvatura del aro inferior de la guitarra ofrece ciertas dificultades para amoldarse totalmente a la conformación de la pierna izquierda, debido



a la colocación sesgada del instrumento, por lo que la estabilidad de éste se vería perturbada. La solución a ese problema de estabilidad se logra con la utilización de una almohadilla que tiene como primer fin superar el desajuste y amoldar completamente aro y pierna y como segundo fin evitar el pequeño deslizamiento de la guitarra que eventualmente puede producirse (foto 1).

La primera finalidad se consigue confeccionando la almohadilla con un material esponjoso y elástico y la segunda utilizando, en la cara que estará en contacto con la guitarra, un elemento antideslizable, como podría ser en la actualidad espuma de látex u otro material parecido.

2) Pierna derecha

Debe ser ubicada *después* que la guitarra esté acomodada sobre la pierna izquierda, colocándola naturalmente, no contra la arista sino más bien contra la parte plana del aro. Esto permitirá controlar la estabilidad del instrumento en forma efectiva, evitando que pierda su posición sesgada.

3) Brazo derecho

El brazo derecho descansará sobre el aro superior y por su solo peso contribuirá a mantener la estabilidad de la guitarra (ver Cap. 2).

4) Mano izquierda

Hay una serie de situaciones en las que el brazo derecho debe levantarse y que enumeramos más adelante. En esos casos, el tercer punto de apoyo imprescindible pasa a ser la mano izquierda en el mango.

5) Lado derecho del cuerpo

El cuerpo como punto de contacto de la guitarra juega un rol totalmente neutro, pasivo. No puede integrar un conjunto de tres puntos suficientes para mantener estable el instrumento. Es imprescindible, de cualquier manera, tener presente que cuando hay apoyo natural del cuerpo en la guitarra, será el lado derecho del pecho y NUNCA en el izquierdo. *Una colocación de la guitarra apoyándose en el lado izquierdo del pecho es completamente defectuosa y debe evitarse desde un principio*, dado que, como ya vimos, forzaría una nociva inclinación del hombro derecho hacia adelante.

Cuando se establece el quinto punto de contacto (neutro), será siempre porque el ejecutante se adelanta en actitud de tocar y no porque la guitarra se recueste al cuerpo.

EL PROCESO DE UBICACIÓN DE LA GUITARRA, ordenado en el tiempo, debe ser entonces el siguiente:

- a) Colocar la guitarra sobre la pierna izquierda (con la almohadilla) teniendo en cuenta su posición sesgada con respecto al cuerpo.
- b) Al mismo tiempo, separar la pierna derecha y llevarla hacia atrás, para que el instrumento no tenga obstáculos en su colocación primaria.
- c) Acercar la pierna derecha hacia la guitarra colocándola cómodamente, no contra la arista sino más bien contra la parte plana del aro.

- d) Colocar el tercer punto de apoyo necesario, el brazo derecho, que descansará sobre el aro superior (foto 2).



2

Situaciones que no requieren necesariamente mantener el punto de apoyo del brazo derecho

- a) Ciertos armónicos con la mano derecha; cambian el lugar del apoyo o liberan el brazo.
- b) Pizzicatos (algunos).
- c) Sordina o apagado (excepcionalmente).
- d) Recursos dinámicos con utilización del brazo.
- e) Algunos deslizamientos del pulgar en las seis cuerdas, en acordes arpegiados (con y sin punto de apoyo).
- f) Excepciones en los desplazamientos transversales de los demás dedos, de 1ª a 6ª o viceversa.
- g) Ciertos ataques del pulgar con fijación del dedo.
- h) Efectos de tímbrica y percusión no tradicionales, utilizados en composiciones actuales.
Etc., etc.

3. MOVIMIENTOS DEL CUERPO (sin afectar la estabilidad del instrumento)

Los movimientos del cuerpo se hacen necesarios cuando aparecen determinadas exigencias mecánicas del brazo y mano izquierdos. La mayoría de esos movimientos tiene como punto de partida los elementos motores (ambos pies), que controlan los desplazamientos que puede realizar el cuerpo.

Los pies son palancas que tienen como punto de apoyo el suelo para desarrollar una fuerza que actúa directamente en los movimientos del cuerpo *sin que éste tenga que hacer esfuerzo alguno*. Cuando el cuerpo debe ir hacia la izquierda y adelante, es el pie derecho el que actúa. Este pie puede moverse en la medida que las circunstancias lo exijan. El desplazamiento inverso tiene como origen una leve presión del pie izquierdo (fijo, sobre un banquito), volviendo el cuerpo hacia su posición normal.

Es inconveniente utilizar la columna como único elemento motor, doblándola hacia adelante en forma defectuosa, obligando a esfuerzos perjudiciales y contrarios al libre desenvolvimiento de la mecánica.

¿Cómo es posible realizar estos movimientos, llegar a separar el cuerpo de la guitarra sin afectar la estabilidad? Si el cuerpo se mueve hacia atrás y el ángulo que forma el codo del brazo derecho permanece rígido, la guitarra será arrastrada por el movimiento. Pero si tenemos en cuenta que la estabilidad del instrumento está determinada por tres puntos de apoyo y que el brazo derecho ejerce su función de sostén por su solo peso, *basta dejar que el ángulo del codo se abra o se cierre con docilidad inmediata al movimiento del cuerpo*, para que la guitarra se mantenga en su lugar y no acompañe en forma no deseada los referido movimientos.

Es necesario trabajar estas operaciones en forma aislada hasta conseguir una cierta destreza en los movimientos del cuerpo.

BRAZO DERECHO

- 1 — FUNCIONES.
- 2 — PUNTO DE APOYO DEL BRAZO DERECHO.
- 3 — TRASLADO DE LA MANO DERECHA.
- 4 — ACTITUD DE LA MANO DERECHA.

1. FUNCIONES

El brazo derecho tiene dos funciones bien definidas y nítidamente diferenciadas. Ambas funciones del brazo deben ir unidas en un conjunto armónico y a veces pueden presentarse aisladas, pero nunca deberá una afectar a la otra en su mecánica específica, en aquello que la caracteriza y la distigue. Este doble motivo de la actuación del brazo implica una sutileza que el guitarrista debe comprender y asimilar muy bien.

Primera función: punto de contacto con la guitarra, que obedece a la estabilidad del instrumento. Cualquier punto del brazo en contacto con cualquier punto indefinido del aro superior podría servir a los efectos de dicha estabilidad.

Segunda función: unidad que debe formar con la mano, unidad vital en la que entonces si es fundamental su colocación, cambiante y efectiva y al servicio de cualquier sutileza de los dedos. Como consecuencia, dependerá de ese punto determinado de contacto entre el brazo y el aro la exacta ubicación de mano y dedos. Dicho punto no será único y podrá cambiarse frente a cualquier movimiento necesario para el traslado de los dedos a su lugar preciso. El brazo podrá actuar entonces en forma subordinada para trasladar la mano, como también en forma activa para funcionar por sí mismo como elemento más apto para cumplir determinados fines (por ejemplo, cambios bruscos en la dinámica, efectos de percusión, etc.).

Las dos funciones se diferencian entre sí pero asimismo deberán actuar en forma complementaria, para converger en una unidad favoreciendo la mecánica efectiva de la mano.

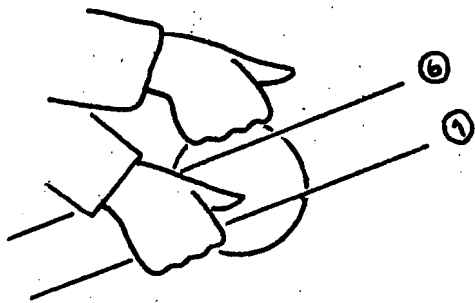
2. PUNTO DE APOYO DEL BRAZO DERECHO

La determinación del punto de contacto del brazo derecho con la guitarra y del punto (o sector) del aro sobre el que se apoyará, estará condicionada por los siguientes criterios:

a) El ataque de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas debe efectuarse en forma perpendicular a éstas, con el fin de evitar roce o deslizamiento inútil y perjudicial para el buen logro de una emisión sonora perfecta.

b) La mano debe poder trasladarse para llevar los dedos a su ubicación exacta en las cuerdas, sin que aquéllos tengan que "estirarse" para alcanzarlas. La eficacia del dedo se va perdiendo al estirarse y esto es así porque cada dedo debe tener su ámbito de acción, y cuando está alejado del mismo su labor no se cumple en la plenitud de sus posibilidades. ¿Cuáles son las condicionantes efectivas que se requieren para que el dedo actúe en su mejor forma? La primera es su ubicación; la segunda está ligada al ataque en sí,

al músculo o músculos que trabajan. Pero esta segunda está supeditada siempre a la primera. De la ubicación depende que el dedo, a posteriori del ataque, no afecte en su trayectoria la cuerda inmediata. Dicha ubicación, a su vez, depende de la movilidad de la mano derecha. Como punto de referencia visual, la línea de los nudillos (y no así los dedos, elementos móviles), debe poder superar en los dos



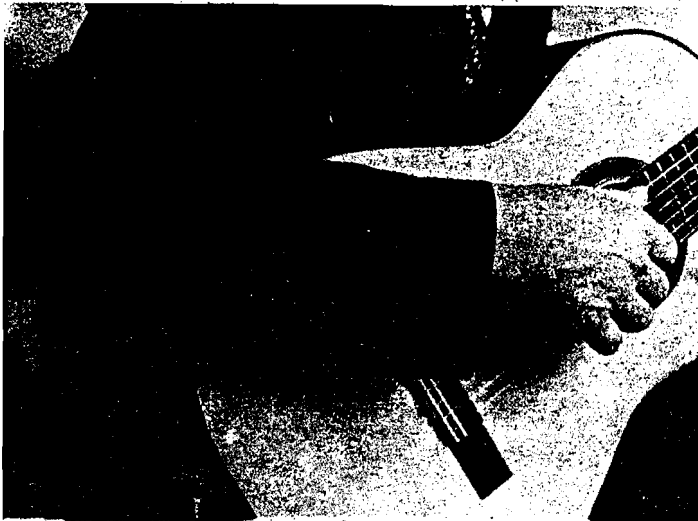
d

sentidos el ámbito de las cuerdas (dibujo d).

En consecuencia, el brazo se apoyará en la guitarra en un punto situado entre la muñeca y el codo, de tal manera que la mano pueda trasladarse cómodamente de la prima a la sexta y viceversa sin necesidad de desplazamiento o corrimiento de dicho punto de apoyo.

El punto o sector del aro en el que descansará el brazo derecho estará situado alrededor de una prolongación imaginaria del puente, de modo tal

que los dedos en su contracción natural produzcan su ataque perpendicularmente a las cuerdas. Si el punto de contacto se desplaza hacia la derecha, el ataque se efectúa en forma sesgada, apareciendo deslizamientos del dedo debidos a su trayectoria (foto 3).



3

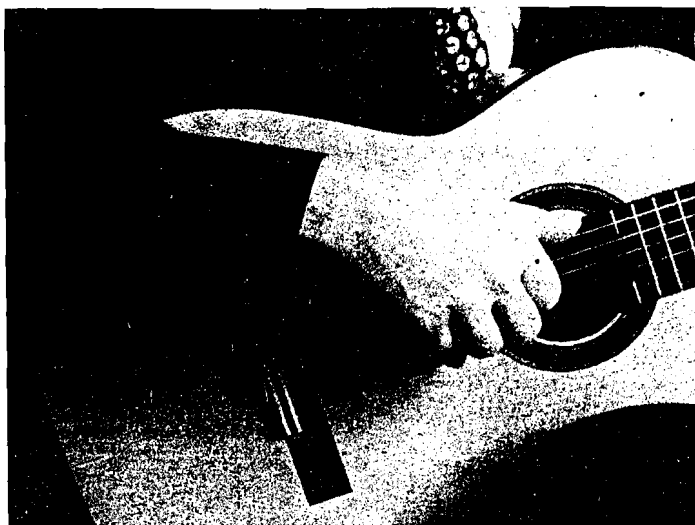
Derivaciones

Puede suceder que el brazo esté bien ubicado, sin afectar el hombro y sin embargo mal con respecto a las cuerdas y, como consecuencia, con el pulgar afectando en su trayectoria al índice (foto 4).

En este caso el guitarrista debe comprender que el problema recae en el instrumento en sí, el cual debemos acomodar elevando levemente el mástil y adecuando la pierna derecha, amoldándola a la nueva ubicación de la guitarra, para que así las cuerdas permitan la actuación perpendicular de los dedos (foto 5).

Ahora comprobaremos que el conjunto es correcto en su totalidad y que la incorrección estaba en la guitarra y no en el brazo. Cuando una de las partes de un conjunto armonioso se desubica, puede afectar a las demás.

En suma, la correcta ubicación de la mano derecha y la relación de perpendicularidad de los dedos con las cuerdas serán fruto de la interacción de



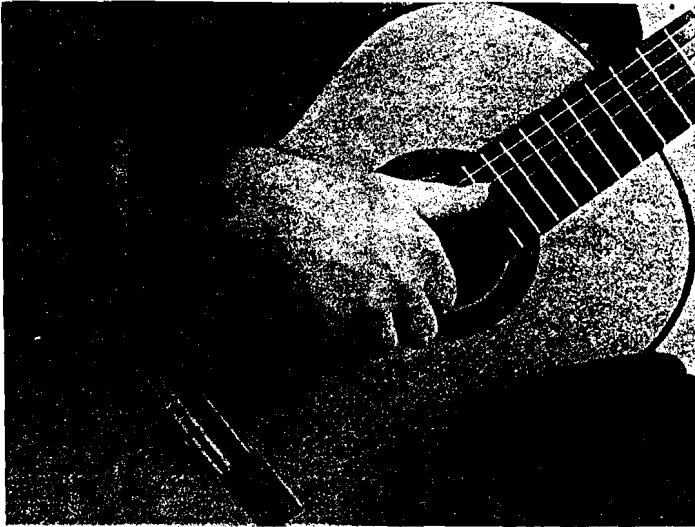
4

tres elementos que deben ser determinados en forma combinada por cada guitarrista: punto del brazo que se apoya en la guitarra, punto del aro de contacto con el brazo y grado de inclinación del instrumento.

3. TRASLADO DE LA MANO DERECHA

Hay tres formas de traslado de la mano derecha a efectos de que los dedos se ubiquen cómodamente y no deban "estirarse" para llegar a la cuerda correspondiente. Las dos primeras mantienen el punto de apoyo del brazo y corresponden a lo que denominaremos POSICIÓN NATURAL, mientras que la tercera está referida a los casos de prescindencia o cambio del citado punto de apoyo.

POSICIÓN NATURAL DE BRAZO DERECHO: se denomina así la situación en la que el punto de contacto como elemento activo para la estabilidad del instrumento por una parte, y la mecánica de la mano y los dedos por otra, forman una unidad actuando conjuntamente, sin entorpecerse ninguna de las dos funciones. El ámbito efectivo de actuación que corresponde a la posición natural (P.N.) está situado en torno a la boca, abarcando un espacio limi-



5

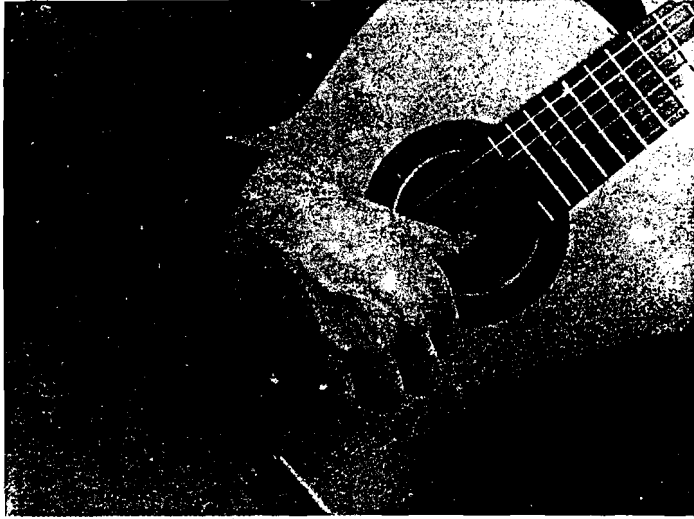
tado por el alcance natural de la mano, supeditado al mencionado punto de apoyo.

Primera forma de traslado: el brazo se mueve en dirección paralela a la tapa, describiendo un sector de círculo que tiene como centro el punto de apoyo en el aro. Tomando dicho punto como eje (y no el codo), el brazo, como una palanca de primer género, traslada la mano de prima a sexta o viceversa. A efectos de mantener la relación de perpendicularidad de los dedos con las cuerdas, la muñeca debe ir adecuando el ángulo lateral que forma con el brazo en la medida de su ascenso hacia la sexta. Es decir que, en tanto el brazo tienda al paralelismo con las cuerdas, el ángulo que se forma con la mano deberá ser más pronunciado (fotos 6 y 7).

Si no se efectúa esa adecuación, al llegar a las bordonas los dedos atacarán a las cuerdas oblicuamente, produciéndose deslizamientos y, como consecuencia, ruidos no deseados.

Lo expuesto se relaciona con los dedos índice, mayor y anular, que actúan por su contracción natural, ya que la perpendicularidad del ataque del pulgar no se ve afectada por el traslado de la mano.

Segunda forma de traslado: la mano se desplaza siguiendo una línea recta.



6



37

24

perpendicular a las cuerdas: el brazo no se desliza sobre el aro sino que, manteniendo fijo el punto de apoyo, se va separando de la tapa para llevar la mano de la prima a la sexta. Al mismo tiempo la muñeca se dobla hacia adentro, variando el ángulo que forman la palma de la mano y la cara interior del brazo, para que los dedos puedan llegar sin dificultad a las bordonas (fotos 8 y 9).

Tercera forma de traslado: en aquellas situaciones enumeradas en el capítulo I que no requieren mantener el punto de apoyo, el brazo necesita abandonar circunstancialmente su punto de contacto o cambiarlo. El aparato motor brazo-mano-dedos es un conjunto armonioso que tiene su manifestación final en estos últimos. El brazo debe estar condicionado a la mano y ésta a los dedos. En las dos formas de traslado expuestas anteriormente (con el punto de contacto estático, a las que consideramos posiciones naturales), la mecánica y el punto de sustentación interactúan formando una unidad.

La tercera forma de traslado, en la que se libera el punto de apoyo o se desplaza, está supeditada a la condicionante mecánica de los dedos:

- a) Cuando la mano derecha debé sobrepasar el ámbito que corresponde a la posición natural. Por ejemplo, para efectuar ciertos armónicos en el espacio XII con la mano derecha, efectos "sulla tastiera" o "sul ponticello", etc.
- b) Cuando el brazo pasa a actuar como primer elemento ejecutor, utilizando fijaciones¹ de diversa índole, en situaciones ligadas directamente con la *dinámica* (ataques ff, staccato, por ejemplo), con la *percusión* y la *timbrica*, en efectos como la tambora y otros no tradicionales.

4. ACTITUD DE LA MANO DERECHA

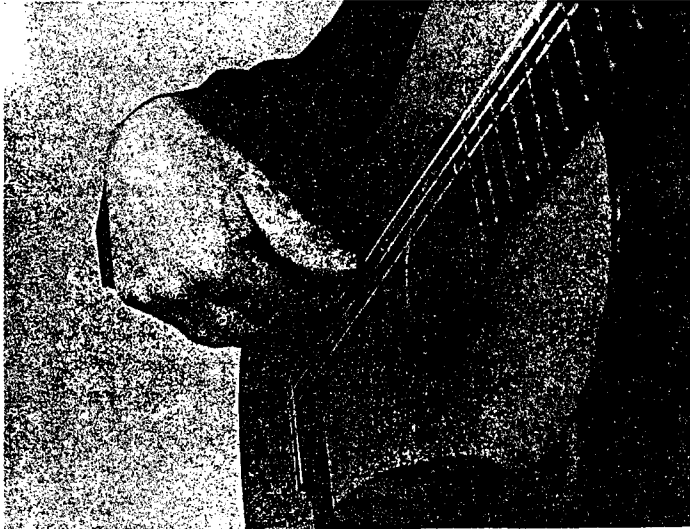
La mano derecha debe ser presentada ante las cuerdas en actitud de descanso (libre de rigideces), un poco ahuecada y tendiendo a un paralelismo entre la línea de los nudillos y la tapa de la guitarra.

De una adecuada actitud de la mano depende que los dedos puedan ejercer su acción en la plenitud de sus posibilidades (desde el punto de vista de la intensidad, el timbre y la precisión rítmica) y que actúen con la máxima libertad, sin entorpecerse mutuamente. La acción de los dedos, en su forma más natural, se efectúa perpendicularmente a la cuerda. El primer

¹ Fijación: Ver Capítulo 3.



8



9

26

problema que se plantea es poder utilizar el pulgar del modo más correcto. Si se deja crecer la uña del pulgar en su totalidad², el guitarrista se verá obligado a ubicar la mano en forma defectuosa, pues dicho dedo, colocado "hacia adentro", perpendicularmente a la tapa, estará entorpeciendo la acción de los demás (foto 10).



10

Cada dedo debe tener su dirección de ataque libre de interferencias. Índice, mayor y anular actúan en un mismo sentido, opuesto al pulgar. Es difícil entonces que entre sí se obstaculicen. Pero sí es posible que el pulgar vea dificultado su trabajo por tocar en el ámbito de los otros dedos. Por ese motivo desechamos entonces la ubicación del pulgar perpendicular a la tapa.

La mejor disposición del pulgar para su libre actuación sin entorpecer a los demás dedos es separarlo lateralmente de la mano de tal modo que trabaje desde su nacimiento, con la *suma muscular*.³

Ahora bien, no basta separar lateralmente el pulgar (foto 11):

En esas condiciones, con el pulgar levantado, alejado de las cuerdas, la acción se ejercerá forzosamente en forma oblicua, produciéndose una molesta fricción con la cuerda.

En la misma situación, la otra alternativa para la actuación del pulgar

². Ver "Uña: conformación y corte", Capítulo 4.

³. Ver Capítulo 4.



reside en la utilización de la palma, bajándola para que el dedo llegue a la cuerda correspondiente cada vez que deba tocarla.

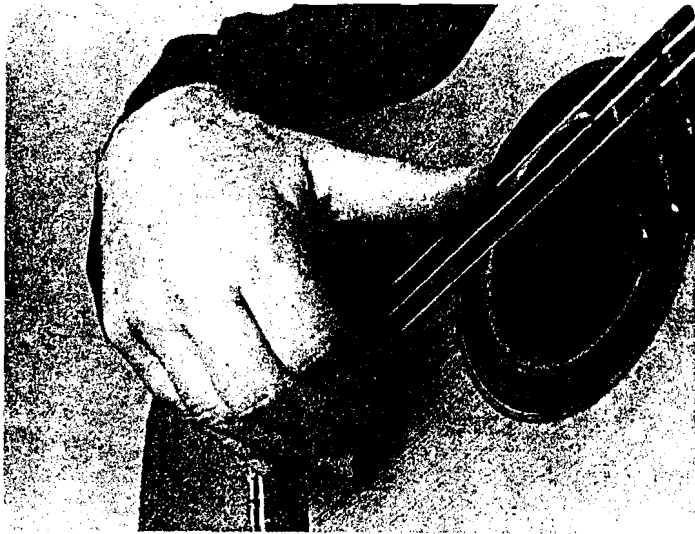
En el primer caso, el sonido será defectuoso. En el segundo, se descontrolará la posición de la mano sin que haya motivo para ello. Hay situaciones, sí, en las que se moverá la mano para ayudar al pulgar, pero ello será producto de *condicionantes más fuertes* y claramente definidas, ligadas al uso del brazo, utilizando lo que llamamos *fijaciones*, que serán expuestas en forma desarrollada en el capítulo correspondiente.

El pulgar, separado lateralmente, debe ser presentado ante la cuerda mediante una leve inclinación de la mano, llevándolo a su lugar preciso hasta que tome contacto con ella, eludiendo así los problemas vistos precedentemente (foto 12).

Los dedos índice y mayor se curvarán ligeramente, para que la inclinación de la mano no traiga como consecuencia el alejamiento entre el anular y la cuerda.

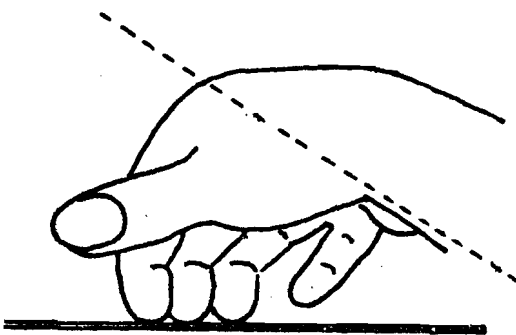
De este modo, la mano se encuentra en lo que definimos como *su posición natural (PN)*, en las normales condiciones para actuar:

- a) Porque el pulgar, tocando en forma lateral en las bordonas (e inclusive



12

- en 3ª, 2ª y 1ª excepcionalmente) no encuentra obstáculos en su trayectoria.
- b) Porque índice y mayor también actúan libremente, sin ser entorpecidos por el pulgar.
- c) Porque el anular, dedo "cantante", que asume muchas veces las funciones de la voz soprano, está en condiciones de quedar en forma ligeramente recta, lo que permite una mejor sonoridad en su ataque a la cuerda, como se verá en el capítulo correspondiente a los toques de mano derecha.



El guitarrista debe por todos los medios evitar que la mano "caiga" hacia la derecha, del lado del meñique, obligando al anular a doblarse limitando su movilidad.

A través del dibujo y haciendo cada uno su propia experiencia, se comprobará que la libre actuación del pulgar se verá obstruida y que el anular producirá uno sonido molesto y desagradable, carente de toda calidad (dibujo e).

FORMACIÓN INTEGRAL DEL GUITARRISTA

- 1 - LA TÉCNICA AL SERVICIO DEL ARTE.
- 2 - LO SIMPLE DEBE SER LA RESULTANTE DE UN COMPLEJO INTELIGENTEMENTE COMBINADO.
- 3 - LA FATIGA MUSCULAR.
- 4 - FIJACIÓN.
- 5 - BUSCAR LA SOLUCIÓN MÁS LÓGICA NO ES EVITAR EL TRABAJO. EL RELAX.
- 6 - ALGUNAS SITUACIONES QUE REQUIEREN EL EMPLEO DE LA FIJACIÓN.

I. LA TÉCNICA AL SERVICIO DEL ARTE

Uno de los grandes problemas instrumentales ha sido siempre la técnica. Esta no es el resultado puramente físico de la acción de los dedos, sino que es una actividad que obedece a la voluntad superior del cerebro: nunca puede ser un estado irreflexivo.

Por una parte hay algo que es necesario aprender: el oficio. Y, por otro lado, debe existir algo nuestro, que nadie nos puede enseñar. Al intérprete se le plantean dos problemas: el aspecto puramente mecánico de una obra musical y cómo debe expresarse dicha obra. Conviene siempre empezar por esto último. Desde el primer momento hay que entrar en el arte porque, ¿cómo vamos a trabajar una obra sin saber lo que tenemos que expresar? No olvidar nunca ésto, porque de lo contrario el arte se desnaturaliza. Si el oficio propiamente dicho pasa a ocupar el primer plano, el arte habrá perdido su calidad propia.

Ahora bien, quien no posea una gran técnica no podrá ser un gran intérprete. Lo que importa es el punto de partida: si proviene del espíritu irá al

espíritu; de lo contrario será sólo un producto de laboratorio. La diferencia básica entre el verdadero intérprete y el simple ejecutante radica en que éste se basa en el trabajo mecánico apartándose de toda otra idea, haciendo resaltar únicamente el malabarismo digital al que cuida como un precioso don, dándole a la técnica un valor en sí, una personalidad, una autonomía que no le pertenece. Orgullosa de su poder, cree conseguir con ello todo lo que puede anhelar el virtuoso. Y esa técnica, producto de tantos sacrificios, ¿al servicio de qué está? ¿Cuál es la razón que nos demuestre la verdad de tal hipertrofia? Es un absurdo pretender lograr hacer música utilizando la técnica como único fin, sin pensar en nada más, deshumanizando el arte. ¡Cuidado con ese monstruo! Después de creado es necesario superar sus fuerzas para obligarlo a servir a los valores puros del arte. Si no, se producirá irremediamente lo contrario.

El espíritu y la materia son dos fuerzas que deben unirse para la creación del arte. Entonces la materia se hará un poco espíritu y el espíritu tomará formas concretas. El arte pertenece al dominio del espíritu; la técnica es patrimonio de la razón. De la unión de estos dos elementos nace la manifestación artística, verdadera simbiosis creada por el hombre.

2. LO SIMPLE DEBE SER LA RESULTANTE DE UN COMPLEJO INTELIGENTEMENTE COMBINADO

La adquisición paulatina del mecanismo, de la técnica en definitiva, debe estar ligada a las etapas de evolución por las que necesariamente se debe pasar dentro de un período determinado de estudio.

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 estadio de evolución más avanzado, tendremos que relacionar todos los elementos aislados para formar entonces la correcta técnica, el verdadero mecanismo.

Cada movimiento es derivado de otro y su adquisición total resulta del complejo motor, sin cuyo conocimiento y dominio es inútil pretender sacar el mejor provecho. Cada acción de los dedos es la resultante de varios y diferentes movimientos que actúan en forma convergente, asociándose para culminar en un determinado trabajo. Es decir entonces que no existe el trabajo simple, sino que debe considerarse como un compuesto en el cual la mente va seleccionando inteligentemente las combinaciones a efectuar.

El dominio completo es la consecuencia de los diversos dominios parciales y su uso correcto es fruto de la selección de las diferentes combinaciones.

Es decir entonces que la técnica debe responder a un trabajo plenamente consciente, desechando, por lo tanto, otros conceptos vinculados a disposiciones o aptitudes naturales o, peor aún, a la casualidad.

El análisis, con el amparo de una lógica concreta y definida en lo que respecta a los movimientos a emplear, no debe interpretarse como una reacción contra las manifestaciones intuitivas. Lo emocional y subjetivo toma vida íntegra, así deber ser, y el análisis servirá como firme plataforma para la libre emoción.

Hay que tener presente que el trabajo positivo sólo se realiza cuando se han preparado anticipadamente diversos ejercicios aislados y que la adecuada combinación de éstos será la resultante más verdadera y eficaz. La velocidad y libertad en los movimientos, la desenvoltura y destreza profesional, tienen su origen en todo lo expuesto anteriormente. La combinación, la correcta relación de las acciones nos dará al fin la perfección y exactitud que buscamos.

En el estudio primario, cuando debemos superar una dificultad dada, es necesario dividir y aislar sus componentes para trabajarlos separadamente. Una vez asimilada esta etapa, la ejecución correcta será entonces la suma de todos los movimientos simples, parciales, que obedecerán sumisos al estímulo de la inteligencia.

En definitiva, debemos considerar que en un grado de evolución avanzado no existen movimientos simples. Podríamos agregar que en apariencia pueden presentarse a primera vista como sencillos, pero la realidad, el hecho concreto, es que **TODO MOVIMIENTO APARENTEMENTE SIMPLE ES LA RESULTANTE DE LA COMBINACIÓN INTELIGENTE DE DIVERSOS MOVIMIENTOS PARCIALES.**

Podremos entonces definir que *la exactitud de un movimiento está en relación directa con la mecánica a emplear y todo ello con la concepción mental a priori*, es decir, la representación mental de dicho movimiento.

El uso inteligente de los diversos elementos del aparato motor brazo-mano-dedos, la participación activa (directa) o pasiva (indirecta) de ellos a través de las diferentes **FIJACIONES exactas** (en lugar y tiempo determinados), pueden dar la correcta precisión en la ejecución instrumental. Como consecuencia, dicha precisión **ESTARÁ EN RELACIÓN DIRECTA CON LA LÓGICA Y LA FUNDAMENTACIÓN RAZONADA DE TODOS LOS MOVIMIENTOS Y FIJACIONES A EFECTUAR.**

3. LA FATIGA MUSCULAR

La acumulación de horas inútiles en el trabajo maquinal, ajena a toda labor inteligente, la falta de una base teórica que pueda guiar la mecánica a emplear, la utilización casi exclusiva del trabajo único de los dedos ignorando

otros elementos más aptos y fuertes para cada fin determinado y la errónea creencia tan en boga de considerar el número de horas en el estudio como factor principal en la educación del alumno, son causas negativas y que traen como consecuencia inevitable *la fatiga y el cansancio muscular*, creando además con el tiempo, *hábitos negativos* que serán a posteriori una barrera casi infranqueable para la reeducación del correcto instrumentista. *Un hábito negativo no se puede dominar ni hacer desaparecer sino por otro hábito constructivo, contrario y más fuerte, que lo reprima.*

En lo que corresponde directamente a la mecánica instrumental, todo trabajo en el que no participe la mente en forma activa debe considerarse nocivo y perjudicial para el verdadero desarrollo de las facultades técnicas.

La repetición crónica, arraigada como hábito, de dificultades técnicas con los consiguientes defectos mecánicos automatizados, trae como consecuencia directa vicios en el mecanismo que obligan, para su superación parcial, a un constante e inútil aumento del trabajo. Y como resultado posterior tendremos por fuerza los síntomas del cansancio y la fatiga.

Las causales deben buscarse en la falta de un conocimiento que ordene inteligentemente todo movimiento y que tenga como base *el mínimo esfuerzo con el máximo resultado* y todo al servicio de la voluntad superior de la mente.

Es necesario comprender que el cansancio y la fatiga muscular no se reducen por medio de repeticiones absurdas, cuando ellas no están amparadas por una razón que nos guíe en la conducción de todos los movimientos y que EL TRABAJO AISLADO DE LOS DEDOS ES LA CAUSA FUNDAMENTAL DEL CANSANCIO MUSCULAR.

Con el uso consciente y selectivo de las FIJACIONES puede producirse un cambio radical anulando la fatiga inútil, gratuita, y mutando lo difícil en fácil, lo imposible en completamente posible y todo con la elocuencia que puede dar una técnica que trabaja sólo con las rentas del capital, sin necesidad de utilizar el máximo de sus recursos.

4. FIJACIÓN

Definimos la fijación como la ANULACIÓN (NO MOVILIDAD) VOLUNTARIA Y MOMENTÁNEA de una o varias articulaciones con el objeto de dar paso a la actuación de los elementos más aptos y fuertes para cumplir determinado fin. La fijación es entonces un *acto voluntario que controla una determinada articulación y la lleva a un cierto estado de anulación momentánea para permitir la transmisión de un movimiento o fuerza a través de ella, que sirve así de puente o nexo.*

En la medida que la intensidad sonora, la tímbrica, la velocidad u otro factor de la ejecución lo requieran, es necesaria la colaboración de músculos más poderosos y, por ese motivo, *mediante las fijaciones*, se va pasando el trabajo del dedo a la mano, a la muñeca o al brazo. Esto es aplicable al accionar de las dos manos.

Es preciso destacar que esta anulación de una articulación *no implicará nunca un estado de rigidez*. Una vez efectuado el trabajo que la requirió, debe cesar la fijación, transformándose entonces la articulación en un elemento flexible y dócil a cualquier exigencia de la mecánica.

5. BUSCAR LA SOLUCIÓN MÁS LÓGICA NO ES EVITAR EL TRABAJO. EL RELAX

El guitarrista, para su formación integral, debe tener *una idea concreta y consciente de su actitud frente al instrumento* (TEORÍA) y *una correcta formación mecánico-digital* (TÉCNICA). La teoría es una actitud mental, razonada. La técnica, la aplicación de esa teoría. La correcta ejecución resulta de la unión inteligente de las dos a través del tiempo.

El cansancio, la fatiga muscular, no se reducen o desaparecen con el trabajo diario y repetido de un ejercicio *si su real origen está ubicado en el empleo defectuoso de la técnica y sin el conocimiento de las diferentes asociaciones en los movimientos que se realizan por medio de fijaciones diversas*.

Una de las preciadas facultades del verdadero intérprete consiste en saber seleccionar los movimientos. LA SELECCIÓN ES PATRIMONIO DEL CREADOR, este trabajo lo realiza la mente y las manos son los elementos externos de que dispone el guitarrista ejecutante.

La manera más eficaz de evitar el cansancio es saber utilizar los elementos más fuertes y aptos para cada fin determinado. Es decir, que cuando un dedo no puede realizar con naturalidad y holgura cierto movimiento o movimientos, debe delegarse (por medio de fijaciones voluntarias) a otra parte del complejo mano-brazo la ejecución del correspondiente mecanismo o pasaje. Por eso es imprescindible que cualquier parte del aparato motor esté completamente educada para los fines indicados. LA EDUCACIÓN DE LOS DEDOS, NO ES COMPLETA SI NO SE AFIRMA CON LA EDUCACIÓN DE MANO, MUÑECA Y BRAZO.

Los dedos son la culminación de la acción, pero muchas veces no actúan por sí mismos, sino que permiten momentáneamente el trabajo directo de otras partes. En esos momentos los dedos pasarían a cumplir una función similar a la de las uñas, que tienen una actitud pasiva, siendo dirigidas por otros elementos.

EL VERDADERO ESTUDIO SE REALIZA CON POCO TIEMPO Y MAYOR CONCENTRACIÓN MENTAL. Se debe preciar el estudio por el grado de concentración que requiere para la correcta ejecución y nunca por el número de horas empleado en él. La fatiga y el cansancio nos pueden indicar que la insistencia horaria no es conveniente y, además, que en muchos trabajos técnicos es necesario economizar fuerzas.

Con esto se evita el automatismo inconsciente y la repetición en forma absurda de pasajes o trozos de obras con un mecanismo falso. La elección de los movimientos es condición de la inteligencia y con ella nos ayudamos para realizar los diversos trabajos, evitando contracciones innecesarias.

El uso inteligente de las fijaciones permite el relax en los músculos que no actúan. A vía de ejemplo: si levantamos un lápiz con el solo esfuerzo de la mano, podremos hacerlo en estado de relax, porque ella está capacitada para levantar pesos mucho mayores. La potencia (mano) es muy superior este caso a la resistencia (lápiz). Si intentamos ahora levantar sólo con la mano un peso igual al esfuerzo máximo que aquélla puede realizar, es decir, si nivelamos la potencia con la resistencia, se anula el relax, porque obligamos a los músculos a su tensión máxima, lo que trae como consecuencia posterior la fatiga. Volveremos a actuar en estado de relax si, por medio de las fijaciones necesarias, sumamos al de la mano el esfuerzo del brazo. Es decir que el relax está ligado al trabajo estimulante, en el cual los músculos ponen en juego una parte de sus posibilidades y no el todo, para una tarea determinada. El músculo posee un capital del cual debemos cuidar con celo excesivo y utilizar únicamente lo que podríamos llamar sus rentas. He aquí la importancia de la fijación, al evitar el exceso de trabajo, permitiendo utilizar siempre los músculos más aptos.

En todo trabajo o ejercicio muscular es indispensable eliminar las contracciones inútiles, por considerarlas falsas y una pérdida gratuita de energía. Es prudente hacer primero un razonamiento ordenado para seleccionar los diversos movimientos y fijaciones a emplear. Toda repetición con movimientos falsos y equivocados traba toda libertad y elocuencia y nos impone un aumento inútil en el trabajo para conseguir un virtual dominio. Sólo de aquella forma podremos tener como resultado EL MÍNIMO DE ESFUERZO CON EL MÁXIMO DE RENDIMIENTO, la eliminación del automatismo hipertrofiado, montando toda la mecánica en lo que podríamos denominar MEMORIA PROFESIONAL.

La repetición de un movimiento determinado crea a través del tiempo una *memoria muscular paralela a dicho movimiento*. La repetición engendra el hábito, el cual a su vez coordina el funcionamiento del mismo trabajo, de tal modo que va desalojando poco a poco la acción directa y constante de la inteligencia, de lo consciente, para transformarse en un movimiento condi-

cionado a una memoria que regirá nuestros actos futuros, una memoria muscular *que podrá ser positiva o negativa* según sean correctos o no los movimientos que hemos efectuado la primera vez en forma mentalmente consciente y luego repetido hasta su asimilación.

Cuando esto sucede del modo correcto, todo se encuentra amparado por una lógica constructiva; todo movimiento se relaciona con el anterior y con el siguiente en una forma coherente y supeditada directamente al pensamiento, quien es en definitiva el que coordina el mecanismo motor. La libertad en los movimientos, inclusive la velocidad, viene a ser entonces la resultante de todos los valores anteriormente tratados. La correlación de los movimientos es un estado natural y una consecuencia lógica.

Si todo el mecanismo de la técnica es la suma de cada movimiento aislado y cada actitud de los dedos responde también a una imagen mental paralela, debemos considerar entonces que LA TÉCNICA ES EN DEFINITIVA UNA SERIE DE ASOCIACIONES MENTALES, una educación de la mente que regirá todos nuestros impulsos y movimientos de los dedos; una total coordinación e identificación que responderá a la voluntad como impulsora directa y como principal elemento motor.

La seguridad de esa educación de la mente, del dominio a voluntad de la técnica, conduce al *relax mental*. El guitarrista que tiene conciencia de poseer un nivel de conocimientos inferior al exigido por una obra a interpretar, si es responsable tendrá irremediamente que ponerse en un estado de esfuerzo mental excesivo para poder completar lo que por vías del conocimiento no basta para comprender y asimilar dicha obra. En consecuencia, en este caso especial no podría existir el *relax mental*. Para que dicho *relax* pueda surgir naturalmente, el dominio mental debe estar por encima del nivel requerido por la obra.

Entonces podremos afirmar que hay dos formas del *relax* que deben actuar paralelamente: el *relax físico* y el *relax mental* y; en última instancia, ambos surgen por las vías del conocimiento y a través del tiempo. Resulta conveniente detenerse en el hecho de que ambos tipos de *relax*, el aflojamiento de la tensión muscular y de la tensión mental, están *ligados a la voluntad*. No se puede hablar de un *relax pasivo*, como lo sería el sueño, sino que está condicionado a las facultades vivas. Es un estado de vigilia en el que la actividad mental es constante.

Podemos decir que el *relax* debe ser un estado *permanente e intermitente*. Permanente, porque siempre habrá músculos en descanso: es fundamental el *relax* de los músculos que no actúan. Intermitente, porque los músculos en *relax* se van alternando en función de las exigencias de la ejecución. Se trata, por lo tanto de un *relax parcial* (un aflojamiento total sería inactividad), con

el cual se podrá aislar un músculo, colocándolo en un estado de laxitud, de descanso mientras otros trabajan. Pero será entonces un descanso dirigido, que durará según la mecánica, según el tiempo de que se pueda disponer para aprovechar un reposo que, aunque pequeño en el tiempo, será de fundamental importancia. Los músculos que no participan activamente en el ataque de las notas deben permanecer aislados en lo posible, sin hacer esfuerzo alguno. Eso nos dará la posibilidad enorme de trabajar siempre con músculos liberados de la fatiga y no afectados por la tensión permanente, porque con el esfuerzo constante se llegaría a un estado de rigidez. En cambio, si sumamos los pequeñísimos descansos de todas las partes activas del aparato motor, el conjunto de esos reposos intermitentes conformará un tiempo bastante prolongado, que visto fuera de la música podría parecer extraño, casi inconcebible. Esos breves estados de reposo no se llegan a apreciar, están por debajo del nivel visual y auditivo.

Se comprende que sólo a través del tiempo la adquisición paulatina del control muscular nos dará la posibilidad de la supresión momentánea de la actividad de sectores del mecanismo, mientras trabajan los restantes. Es decir entonces que en función del aprendizaje, primero debemos saber bien *hacer* una cosa y luego, con el tiempo, ya en un nivel profesional, tendremos que *saber suprimir* para su descanso y en pequeños lapsos las funciones de determinados músculos.

6. ALGUNAS SITUACIONES QUE REQUIEREN EL EMPLEO DE LA FIJACIÓN

Sin perjuicio del necesario análisis desarrollado al tratar específicamente cada una de ellas, presentaremos a vía de ejemplo y sin agotar el tema, una simple y pequeña enumeración de algunas de las numerosas situaciones en las que es necesario utilizar fijaciones:

- a) *Toques de la mano derecha en función de la dinámica.* (Se fija una o varias falanges).
- b) *Toques ff del pulgar.* (Se fija el dedo y actúa la muñeca).
- c) *Toques de mano derecha con destaque tímbrico.* (Se fija en ángulo la última falange).
- d) *Mano derecha: velocidad en acordes repetidos.* (Fijación de los dedos y utilización activa de la muñeca).
- e) *Velocidad en el ataque repetido del pulgar.* (Fijación del dedo).
- f) *Efectos de color: ciertos pizzicatos, tambora, sonidos sibilantes, etc.*

- g) *Cambios de presentación de la mano izquierda.* (Se fija la muñeca, permitiendo que el movimiento del brazo se transmita a la mano).
- h) *Traslado longitudinal y transversal de la mano izquierda.* (Fijación de muñeca, permitiendo la actuación del brazo).
- i) *Ciertos ligados y trinos.*
- j) *Actitud de descanso de los dedos: su retiro del diapason.*
- k) *Contracciones y distensiones.*
- l) En cualquier momento que se requiera la participación de otros elementos más apropiados para un determinado trabajo.

MANO DERECHA - PRIMERA PARTE: EL PULGAR

- 1 - CONCEPCIÓN Y PRODUCCIÓN DEL SONIDO.
- 2 - ACTUACIÓN DEL PULGAR.
- 3 - DOBLE ACTUACIÓN:
 - a) toque con yema.
 - b) toque con uña.
- 4 - UTILIZACIÓN DEL RECURSO DE LA FIJACIÓN.
- 5 - ATAQUE Y CONTENCIÓN DEL IMPULSO.
- 6 - TOQUE DOBLE DEL PULGAR.
- 7 - PIZZICATO Y SORDINA.

1. CONCEPCIÓN Y PRODUCCIÓN DEL SONIDO

El sonido es la consecuencia más directa de la personalidad del intérprete; a través del sonido se puede reconocer a un artista. Pero para llegar a la producción de ese sonido tan personal, es necesario pasar por varias etapas, por corresponder éste a un grado de evolución ya avanzado; es necesario elaborarlo utilizando a la vez nuestra constitución física y mental.

Decimos que corresponde a un grado evolutivo avanzado puesto que se necesita primero desarrollar conscientemente una aptitud funcional de la mano, condicionada a la fuerza y velocidad, para recién luego poder alcanzar un dominio en la forma de ataque. Sin esta primera fase es imposible obtener un sonido elaborado a priori, dócil, que se amoldé totalmente a nuestra voluntad.

Puesto que el sonido debe estar íntimamente ligado a la idea musical, no puede ser una cosa rígida e inmutable. Debe poseer una ductilidad que le permita amoldarse al espíritu de la música. Por eso es necesario utilizar *diferentes formas de ataque* para conseguir la sonoridad deseada.

La emisión de un solo sonido, considerado aisladamente, no tiene mayores dificultades en la guitarra; es la resultante de la vibración de una cuerda por la acción mecánica de los dedos. Este sonido aislado, desde el punto de vista puramente musical no tiene interés, así sea ejecutado por un principiante como por un gran artista. Ese sonido no expresa nada, como tampoco tienen una razón plástica los colores del arco iris considerados por sí mismos. Es lo que puede construir el hombre con esos elementos lo que interesa artísticamente; es en la sucesión y encadenamiento donde esa nota aislada puede tener un valor-arte, buscando un orden en el tiempo.

El estudio de la sonoridad requiere un dominio más completo de los dedos, por cuanto es necesario un pleno control de la acción muscular para lograr el justo ataque en armonía con el pensamiento musical. La guitarra atesora hermosas cualidades de timbre, posee una naturaleza expresiva comparable a una orquesta en miniatura; esta cualidad, por otra parte, ya la había apreciado Berlioz.

Pues aquí es necesario pensar el ataque ANTES de realizarlo; PREPARAR, por decirlo así, el sonido antes de emitirlo. Medir su intensidad y calidad para lograr arrancar a la guitarra sus virtudes expresivas. Una orquesta en miniatura, privilegio de nuestro instrumento que hay que saber utilizar en toda su jerarquía. Podríamos decir aún más, hablar de su doble rol: la guitarra como instrumento de cuerdas y su aspecto orquestal; dos posiciones diferentes que se relacionan formando una unidad.

La guitarra puede encontrar el timbre propio de cada frase, dibujando el diseño melódico como lo pudiera hacer un instrumento adecuado al espíritu de esa frase. Para conseguir una sonoridad dócil a los más leves matices, es menester una educación auditiva que nace precisamente de la necesidad de escucharse a sí mismo. Es muy difícil ser actor y oyente al mismo tiempo, pero debe uno acostumbrarse a este doble aspecto de la personalidad. Es la primera condición, ser oyente de sí mismo. Ese sentido del detalle, esa sutileza en la percepción, le llevará a adquirir el verdadero control en la concepción del sonido. Muchos guitarristas desconocen la realidad sonora de sus interpretaciones, no por falta de condiciones, sino más bien por no haber educado su oído en esta disciplina.

Por consiguiente se requiere, además del dominio técnico, un trabajo constante y cuidadoso en el *adiestramiento del oído*. El alumno que mediante su concentración mental se haya educado para poder percibir los diferentes matices en el conjunto de varias notas tocadas simultáneamente, será el que podrá lograr con mayor rapidez esta nueva etapa. La mayoría de los estudiantes oye más lo general que lo particular; el detalle puede quedar así aislado cuando no se descubre. Los detalles, que son tan numerosos como las notas

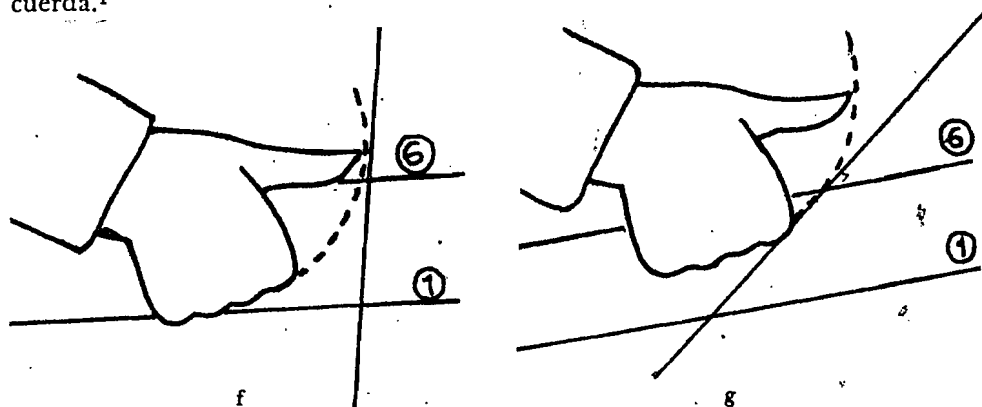
de la música a interpretar, vivirán plenamente cuando estén incorporados a la propia obra como elementos estudiados a conciencia. *La imaginación* es factor de gran importancia para este trabajo; el perfeccionamiento técnico debe tenerla como guía y la ordenación debe realizarse con *el trabajo lógico*.

El proceso de hacer posible la aparición del sonido estará en relación a una serie de factores que van a converger y dar a luz el efecto sonoro. La imaginación libre con su proceso creativo; el trabajo lógico para ordenarlo; la experiencia adquirida a través del tiempo con sus reflejos condicionados y su memoria muscular; la condición innata; todo esto puede revelarse culminando en la exposición directa del sonido a través de las diferentes formas de ataque de la mano derecha y sus combinaciones tan sutiles. Podremos así convertir en realidad lo que Berlioz intuyó como elemento vivo de futuro y que recién ahora toma formas concretas.

La mano derecha, salvo raras excepciones, es la generadora del sonido. Vamos a presentar el trabajo de cada dedo por separado y también en su aspecto de conjunto. El guitarrista dueño de una verdadera técnica tendrá recursos excepcionales en su mano derecha que le proporcionarán una serie de sonoridades para el pleno logro de la realización musical.

2. ACTUACIÓN DEL PULGAR

El pulgar tiene que trabajar totalmente libre y no debe interferir en la actuación de los demás dedos. Dado que trabaja por oposición a ellos, es necesario ubicarlo lateralmente, como se estableció en el capítulo 2. Es imprescindible, para que pueda actuar de tal modo, que la uña esté conformada de manera que no entorpezca el ataque lateral del dedo enganchándose en la cuerda.¹



¹ Ver: Actuación con uña. Conformación y corte.

El pulgar es en apariencia el más torpe de los dedos, por lo que requiere un estudio y una dedicación especiales; al mismo tiempo es el mejor constituido en cuanto a su fortaleza y es necesario entonces desarrollar toda su potencialidad.

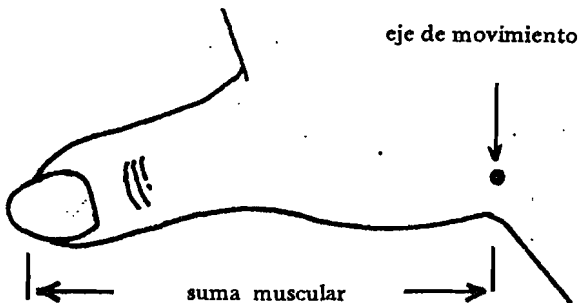
En su trayectoria de ataque a las cuerdas, el pulgar describe un sector de círculo imaginario cuyo centro estaría en el nacimiento del dedo (en su articulación con la muñeca). La actitud de ataque podemos considerarla como una tangente a ese círculo, la cual debe ser perpendicular a la cuerda (dibujo f). Si alejamos el pulgar de ella, el círculo descrito por el dedo tienen un punto de contacto con la cuerda cuya tangente ya no es perpendicular a la misma sino oblicua (dibujo g), produciéndose un deslizamiento que traerá como consecuencia ruidos ajenos a la actuación natural.

El pulgar no debe actuar doblando una falange ni las dos (dibujo h), sino desde su nacimiento, con la suma muscular, cuya utilización es posible a través del uso de las fijaciones, para conseguir mayor fuerza, ductilidad y libertad de movimientos, y superar las posibilidades de acción de las dos articulaciones referidas.



h

La fuerza está condicionada a la SUMA MUSCULAR, conjunto de músculos que corresponden a todo el dedo (dibujo i).



i

La libertad y destreza responden a su movilidad total, no olvidando que mediante el recurso de las fijaciones se podrá aumentar ya sea la dinámica como la velocidad.

3. DOBLE ACTUACIÓN DEL PULGAR

Hay dos formas de ataque, dos toques fundamentales, en razón a la parte del dedo que actúa sobre la cuerda: toque con yema y toque con uña.

Con la presentación de la mano derecha en su forma natural, tal como se definió en el capítulo 2, el pulgar actúa normalmente con la yema. Sin embargo, puede también tocar con la uña. Esto dependerá, como veremos, de la presentación del dedo sobre la cuerda.

La actuación del pulgar se efectúa desde la base del dedo y fijando sus falanges. Al atacar la cuerda con el pulgar y al ser liberada, ésta se proyectará en la misma dirección del ataque en forma semejante a la de la cuerda de un arco que dispara una flecha. Debemos controlar esa dirección para evitar la consecuencia de un chasquido de la cuerda sobre el diapasón. Es decir, entonces, que el ataque debe ser realizado en dirección paralela a la tapa, porque en el caso de un toque oblicuo o perpendicular a ella se provocarán ruidos a consecuencia del golpe de la cuerda sobre el diapasón.

El cambio de actuación yema-uña obedece, por un lado, a posibilidades mecánicas: la velocidad y libertad de movimientos y la dinámica se favorecen con el toque con uña. Y por otro lado está ligado íntimamente a la naturaleza del sonido a emitir.

El toque con yema no es uno solo, como tampoco el toque con uña es único. La yema tiene una opacidad encantadora que muchas veces, con la oposición decidida y firme de la suma muscular a la cuerda, nos permite emitir en las bordonas, inclusive en 4ª y 3ª, una sonoridad semejante al corno. Hay que refirmar que no se trata de una imitación sino que es un sonido auténticamente propio de la guitarra, totalmente lícito desde el punto de vista artístico.

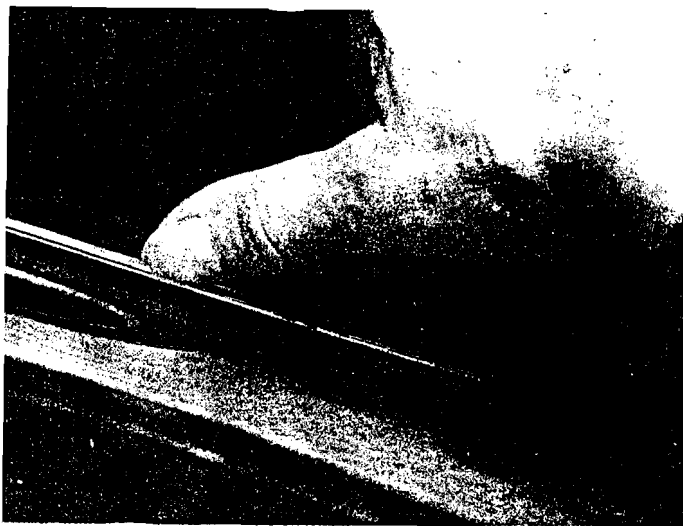
El color y gracia del fagot, cuando realiza sonidos picados y por saltos, lo podemos obtener también con la yema del pulgar, así como la sutileza de los sonidos legati en oposición a la tímbrica de los otros dedos en movimientos de voces que, en vez de diferenciarse únicamente por la dinámica (recurso limitado si se presenta aislado), se complementan y aún más, puede oírse nítidamente cada una de ellas en razón de su diversidad de timbre. Esto será desarrollado en los capítulos siguientes. Veremos luego, al exponer la me-

cánica de sordina y pizzicato, como también el toque doble del pulgar (yema-uña), las enormes posibilidades no agotadas y extrañamente aún inexploradas.

Actuación con uña. Conformación y corte

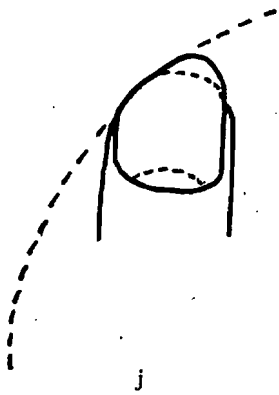
El ataque del pulgar se realiza lateralmente, por lo que la uña debe estar conformada de modo tal que su actuación no se vea entorpecida por un enganche en la cuerda. La delineación de su perímetro lateral izquierdo debe hacerse con la ayuda de una lima apropiada y posteriormente pulir con lija esmeril de grano muy fino. El corte de la uña es un trabajo muy delicado en el que sólo después de un cierto tiempo y a través de la propia experiencia diaria podrá el estudioso llegar a conseguir una conformación tal que cualquier actitud de ataque que pueda tomar el pulgar encuentre un amparo de la uña y permita que el contacto de ésta con la cuerda sea siempre tangencial.

El pulgar actúa normalmente con la yema y para utilizar la uña es necesario presentarla. Es decir que la uña del pulgar actúa siempre que haya una presentación previa de la mano, la que debe realizar un pequeño giro hacia su izquierda hasta que la uña pueda estar en condiciones de tocar directamente la cuerda. El contacto de la uña con la sexta se realiza como puede apreciarse en la foto 13.



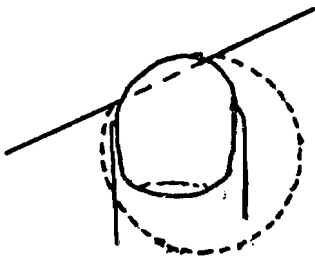
13

A medida que el pulgar se va desplazando hacia la prima, el punto de contacto de la uña con la cuerda también se desplaza hacia la punta sin llegar



j

nunca a culminar en su vértice. Esta forma de ataque de la uña, con su punto de contacto desplazable (milímetros en la totalidad de su recorrido), es a consecuencia del pequeño giro que la mano debe hacer para presentarla en las diferentes cuerdas. Lo que importa es que el punto de contacto uña-cuerda sea siempre tangencial, considerando el delineamiento de la parte lateral izquierda de la uña como un pequeño sector de un círculo cuyo radio es muy extenso, es decir que ese pequeño sector de círculo podría ser considerado casi como una recta (dibujo j).



k

Si delineáramos la uña como un círculo mucho más pequeño, es decir, con una curvatura más pronunciada, se nos presentaría el problema del enganche en la cuerda y el ataque a la misma sufriría un entorpecimiento en su mecánica (dibujo k).

En cambio, con la uña delineada correctamente, conseguiremos el ataque en forma permanente tangencial a la cuerda.

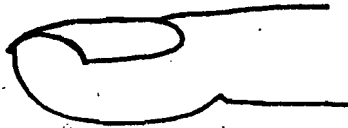
La parte de la uña del pulgar que actúa directamente es la lateral izquierda; lo demás, es decir su parte lateral derecha, no interesa en lo

lo más mínimo por no tener un contacto con la cuerda.

En lo que se refiere a las uñas de los demás dedos, tienen en su crecimiento natural una conformación tal que (salvo raras excepciones) presentan en una sección transversal el delineamiento siguiente (dibujo l):



sección transversal

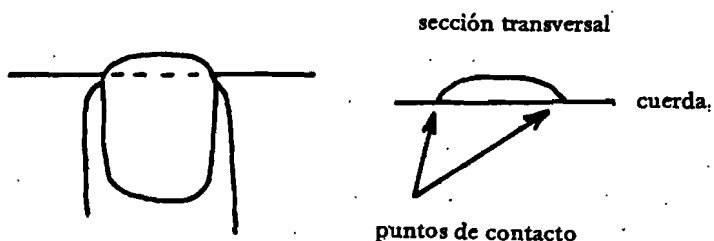


l

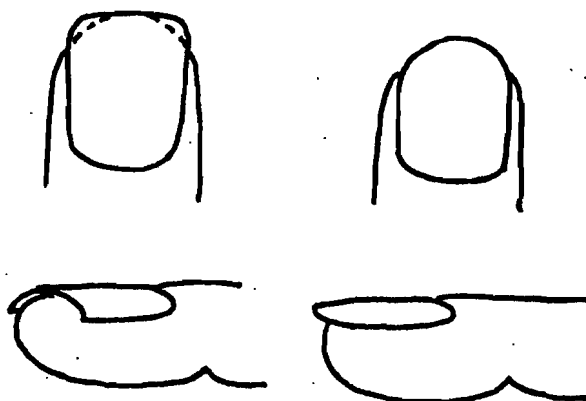
Si atacáramos una cuerda con la uña tal como está en la figura precedente, se nos presentaría el problema de que la cuerda tendría dos puntos de contacto con la uña y por consiguiente percibiríamos una sonoridad ambigua, no muy nítida (dibujo m).

Es necesario llegar a una nivelación por medio de la lima, que nos permite tener sólo una zona de contacto, limando cuidadosamente los bordes la-

terales hasta conformarla de tal manera que se evite la existencia de dos puntos separados de contacto (dibujo n).



m



n

Al mismo tiempo es necesario evitar que en el corte de los bordes laterales llegue a producirse un ángulo muy agudo porque en ese caso tampoco se podrá obtener un sonido realmente agradable (dibujo o).



o

Para tener una idea de su sonoridad, es conveniente realizar la experiencia haciendo actuar la uña en la forma menos aceptable, bien lateral, con el mismo borde, y percibiríamos un sonido no total sino parcial de lo que puede dar la cuerda. Debemos pensar que el punto de contacto no es en la práctica un punto, sino una *pequeña zona de contacto* con la cual podremos obtener una mejor sonoridad.

Volviendo a la actuación del pulgar, digamos que se requiere el toque de este dedo con uña:

- a) Cuando es necesario destacar una entonación exacta en las notas graves.¹
- b) Para conseguir efectos de dinámica más intensos.
- c) Para lograr una mayor velocidad.

El toque con uña requiere una presentación especial de la mano, diferente de su PN. La uña del pulgar, conformada como ya fue expuesto, debe ser presentada expresamente por la mano mediante un pequeño movimiento gítorio hacia la izquierda (fotos 14 y 15). El dedo debe ser colocado de manera muy precisa para que el borde lateral de la uña toque la cuerda en un solo punto.

Esta forma de presentar la uña no se puede considerar aisladamente. Es en función del movimiento ligado directamente al ataque de la cuerda como debemos concebir dicha actitud. Es decir que la presentación no es nunca un hecho estático, sino que es un elemento vivo, de movimiento. Lo que hay que evitar es realizar las dos fases separadamente: *presentar y después tocar no es correcto*. Presentación de la uña y ataque de la cuerda forman un todo, un solo movimiento combinado.

Después de actuar con la uña, una vez atacada la cuerda, la mano (que hizo un pequeño giro hacia la izquierda) *debe volver* a su estado normal. Esto es correcto cuando dicho toque *es aislado* y disponemos de un espacio de tiempo para el retorno al estado de reposo, porque no hay que olvidar que el toque con uña requiere un cambio de presentación y en esa actitud la mano derecha queda mal ubicada para las otras actuaciones. Por eso es correcto volver a la posición natural, tal como fue definida en el capítulo 2, en la que el toque del pulgar se realiza con la yema.

Cuando se repite el toque con uña sin otra actuación intermedia que nos obligue a volver a la PN y cuando no tenemos tiempo de reposo en razón de la velocidad de la repetición, la presentación para tocar con uña permanece, evitando un descontrol de la mano.

El pulgar, con su toque lateral y con la uña delineada en la forma correcta, puede actuar desde la sexta a la prima con yema o con uña indistintamente, con total libertad. El cambio se realiza por la diferente presentación de la mano y el pulgar conjuntamente. El toque con uña no significa necesariamente fijación del pulgar, sino que está relacionado con la presentación

¹ A medida que se desciende en el índice acústico el sonido va siendo acompañado de una cada vez mayor cantidad de armónicos que, aunque son el patrimonio de la riqueza tímbrica, llegan a perturbar en parte la exacta entonación de los sonidos más graves. Eso no ocurre al ascender hacia los agudos, que se van despojando paulatinamente de sus armónicos. La propia experiencia, unida a una sutileza auditiva, nos demuestra que el toque con uña (más incisivo que la yema) permite alcanzar la entonación más exacta de la nota grave.



Toque con yema
(en 5ª cuerda)



Toque con una

de la mano. La fijación se usará (inevitablemente) cuando se necesite mayor fuerza en el ataque de la cuerda o mayor velocidad.

Los que tocan con la uña totalmente crecida deben efectuar una presentación del pulgar muy diferente, perpendicular a la tapa, anulando todas las posibilidades de los otros dedos. En estos casos el pulgar trabaja con la parte extrema de la uña, quedando toda la mano al servicio de esa actuación. El toque es siempre igual y no permite sutilezas, y si las hay son patrimonio exclusivo del ejecutante, dotado por naturaleza, quien a pesar de la mala conformación de la uña y defectuosa utilización de su dedo, tiene cualidades sobradas para realizar en esas precarias condiciones un trabajo prolijo.

4. UTILIZACIÓN DEL RECURSO DE LA FIJACIÓN

El pulgar, como los otros dedos, tiene diferentes formas de actuación. Puede trabajar aisladamente, por sí mismo, o asociado con la mano por medio de la fijación, en la medida de la intensidad sonora o de la velocidad.

La fijación (anulación momentánea de una articulación para permitir la actuación de otras fuerzas) es de suma importancia y utilidad en lo que respecta a la dinámica y también en lo relacionado con la velocidad.

Podríamos considerar también que el uso de la fijación se realiza en diferentes grados de importancia: *parciales y totales*. La primera condición es el movimiento libre de cada dedo sin afectar la estabilidad de la mano. La fuerza y velocidad están limitadas en una primera instancia a la fuerza y velocidad del dedo, a lo que éste puede dar por sí mismo, con su suma muscular.

En muchas de sus actuaciones no es necesario anular totalmente la movilidad propia del pulgar y utilizar solamente la acción de otros elementos asociados por medio de la fijación. Es decir que debe existir una gama, una escala ascendente que comienza con la actuación libre y aislada del dedo, pasando por diferentes grados de fijación en donde el dedo y la mano actúan conjuntamente, en un mismo nivel, participando en forma combinada; y luego, en la medida de la intensidad o de la velocidad, el pulgar va perdiendo poco a poco su actuación directa y a través de la fijación deja librado totalmente (en recursos extremos de dinámica o velocidad) el ataque de la cuerda a la actuación activa de la mano o del brazo conjuntamente.

Esta gama de relaciones, en lo que respecta a la fijación, es de vital importancia y la inteligente utilización de sus recursos a través de la participación conjunta o aislada de dedo y mano es patrimonio exclusivo del verdadero intérprete, quien debe regir toda esta serie de combinaciones y emplearlas *debidamente y en el momento preciso.*

Es entonces cuando, a través del uso inteligente de las fijaciones, la mano

y a veces el brazo pasan a actuar no ya pasiva sino activamente, ayudando al trabajo del dedo y en ocasiones haciendo todo el esfuerzo. En ese momento el pulgar pasa a ser sólo una culminación anatómica. En este último caso, particularmente, la muñeca actúa por un movimiento hacia su izquierda muy corto y nervioso. Es un trabajo de vaivén, que tiene como eje al brazo y que se trasmite al pulgar a través de la fijación de la muñeca y el dedo. Este toque puede hacerse con yema, pero lo normal es efectuarlo con uña, pues al hacer el giro hacia la izquierda ésta aparece en contacto directo con la cuerda. Es la forma de toque más veloz del pulgar, y se evita el cansancio al delegar el trabajo al brazo, que es mucho más fuerte que los dedos o la mano. Como el impulso es mayor que en otros casos, se requiere también un mayor control del movimiento, para la contención de dicho impulso, a fin de evitar que el pulgar siga actuando imprudentemente, por inercia, en las cuerdas contiguas.

5. ATAQUE Y CONTENCIÓN DEL IMPULSO

Es de fundamental importancia tener presente que en todo ataque a las cuerdas el trabajo no finaliza con el toque propiamente dicho, sino que debe ser complementado inmediatamente por un esfuerzo contrario y opuesto, tan fuerte o más que la misma actitud de ataque, para evitar abandonar el dedo a su inercia cayendo en el vicio de apoyarlo en la cuerda inmediata: CONTENCIÓN DEL IMPULSO.

La contención del impulso se realiza con toda precisión y exactitud mediante los recursos de fijación y suma muscular; es decir, se opone al movimiento original el esfuerzo de un conjunto muscular más poderoso a efectos de frenarlo. En consecuencia, se divide la mecánica del ataque en dos fases: AGÓNICA (impulso) y ANTAGÓNICA (contención). Para contener el impulso se requiere una fuerza igual o mayor que la inicial y de sentido opuesto. La fuerza de control debe estar en relación directa con la dinámica empleada.

En el toque con el dedo, la contención del impulso se consigue con la suma muscular del mismo dedo. En los casos de mayor velocidad o fuerza, el ataque se realiza con dedo y mano combinados a través de la fijación y la contención se obtiene sin exigir mayores esfuerzos aprovechando los mismos recursos. Es así que se puede llegar, por ejemplo, a ejecutar un fortissimo con el pulgar sin afectar en absoluto la cuerda inmediata.

El dedo podrá posarse en la cuerda contigua (como actitud de apoyo) sólo si no hay motivo en contrario, pero JAMÁS COMO HÁBITO PERMANENTE, como sistema asimilado al trabajo. ÉSTO ES VÁLIDO PARA TODOS LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA.

El APOYO usado como sistema por la escuela tradicional de la guitarra, es

en realidad la consecuencia de creer que el ataque se reduce a una sola fase: la agónica, y al no encontrar otro freno para el esfuerzo descontrolado del dedo, surge la obligación de usar como tal la cuerda inmediata. Y es también consecuencia de no tener conciencia de la posibilidad de utilizar en forma inteligente y selectiva los recursos de fijación y de suma muscular. (En realidad, quien "apoya" al modo tradicional está fijando las dos falanges, pero como no sabe que lo hace, no lo puede controlar.) LO PEOR QUE SE PUEDE HACER ES TOMAR UN DEFECTO COMO SISTEMA.

6. TOQUE DOBLE DEL PULGAR

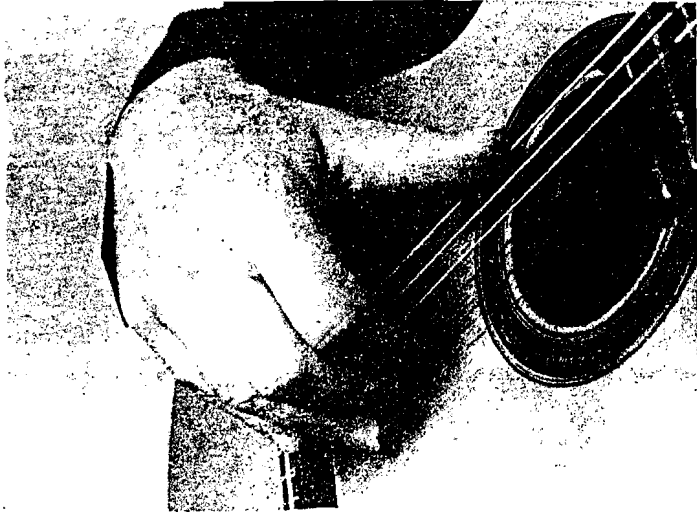
Definiremos como toque doble del pulgar aquella situación en la que en un mismo ataque, de dos o más cuerdas, el dedo realiza dos toques a la vez, comenzando con yema y terminando con uña.

Las diferentes actuaciones del pulgar ya han sido definidas en lo que se refiere a toques aislados, de una sola nota. Pero también podemos realizar toques bicordes, tricordes y aún en las seis cuerdas a la vez.

El efecto de la combinación yema-uña es notoriamente importante y puede lograr una condicionante mucho más fuerte para determinados fines. Por ejemplo, se puede efectuar un ataque simultáneo del pulgar en sexta y quinta con la yema únicamente. Se obtendrá así un sonido homogéneo, amalgamándose ambas notas en tal forma que no se percibirá una sensación tímbrica diferenciada. Ésto no es de modo alguno desechable; por el contrario, es indudablemente elocuente para ciertos ambientes sonoros. Otra forma de ataque sería tocar con yema la 6ª y con uña la 5ª. Para este nuevo modo de actuar se requiere una sutileza que está ligada tanto al dedo como a la muñeca. Esta última, con un movimiento sumamente delicado, presentará la uña frente a la cuerda correspondiente. Oiremos entonces las mismas dos notas del caso anterior, pero ahora la primera será opaca y la segunda cantante, clara y definida.

Esta forma de actuación se puede aplicar también a tres, cuatro, cinco o las seis cuerdas. Es decir, que es posible tocar con toda naturalidad acordes con el pulgar comenzando en la sexta y terminando, por ejemplo, en la segunda, sin afectar en absoluto a la prima. Y esos acordes pueden ser piano, forte, fortissimo, con la dinámica referida sólo a la última cuerda que se toca (en la que actúa la uña), en tanto las demás suenan con una intensidad menor,

Esto es posible con el uso del toque doble del pulgar y requiere una gran sutileza de la mano (relacionada con el uso de las fijaciones) para presentar la uña únicamente en la última cuerda a tocar. Si se realiza este tipo de acorde al modo tradicional sólo se puede conseguir una dinámica similar en todas



16



17

54

las cuerdas (salvo raras excepciones de guitarristas notablemente dotados por naturaleza).

La intensidad del acorde debe estar dosificada en función de la fuerza de ataque que admiten las distintas cuerdas, relacionada con la amplitud de vibración de las notas graves, para evitar el "chasquido" de las bordonas contra el diapasón.

En cuanto a la mecánica de esta forma de actuación, diremos que a medida que el pulgar se va desplazando hacia la prima, la muñeca va efectuando un pequeño giro hacia la izquierda (fotos 16 y 17). Este movimiento gíatorio será necesario a la vez para presentar la uña en su debido lugar y para trasladar el dedo que, mediante el uso de la fijación, proyecta sobre las cuerdas la acción de la muñeca. Es decir entonces que: *toda actuación del pulgar en forma aislada, en una o varias cuerdas, que requiera el movimiento de la muñeca, debe efectuarse con un giro de ésta hacia la izquierda en la medida de los requerimientos y NUNCA hacia la derecha.*

Es conveniente aclarar que este tipo de trabajo no requiere el desplazamiento del brazo, ya que el movimiento más amplio que puede realizar transversalmente el pulgar, de la sexta hasta la prima, es cubierto con naturalidad por el giro de la muñeca *manteniendo el punto de apoyo del brazo derecho.* En acumulaciones dinámicas máximas puede inclusive levantarse el brazo, pero será para dar mayor énfasis al giro de la muñeca. En este caso la liberación del brazo permitirá, además, contar con una mayor suma muscular para la contención del impulso.

Resta, para finalizar este punto, establecer que el toque doble del pulgar también es posible en el ataque de cuerdas salteadas. Por ejemplo, tocar sexta y cuarta, la primera de ellas con yema y la otra con uña.

7. PIZZICATO Y SORDINA

El pizzicato en la guitarra permite el control del sonido en su dinámica y también, dentro de los límites que la cuerda admite, en su duración. También permite la *utilización de otros elementos tímbricos en las demás cuerdas.* Es decir que es posible efectuar un pizzicato piano, forte o fortissimo y que simultáneamente se puede producir sonidos de calidad natural e incluso dentro de la gama tímbrica del metálico en las cuerdas restantes.

Esto que podría parecer extraño no lo es si se tiene en cuenta que tradicionalmente y hasta ahora se ha llamado pizzicato a una forma de tocar con el pulgar en tanto se mantiene apoyado el borde derecho de la mano sobre las cuerdas en la proximidad del puente.

En realidad, lo que se consigue con ese recurso es un sonido asordinado,

ya que las vibraciones de las cuerdas están apagadas con anterioridad a la ejecución de las notas. Esta mecánica no es en modo alguno desechable, sino que corresponde a otro efecto, la SORDINA, que oportunamente será estudiado.

El pizzicato en los instrumentos de arco es el efecto de "pellizcar" la cuerda o pulsarla con el dedo, obteniéndose una sonoridad muy corta en el tiempo debido a las características melódicas (y no armónicas) de esos instrumentos, que no permiten la prolongación de las vibraciones. El mismo ataque en una cuerda de la guitarra (instrumento melódico y a la vez armónico) nos da un sonido con una prolongación y resonancias mucho mayores, por lo que la característica del pizzicato en el sentido de la audición no se podrá conseguir como en los instrumentos de arco.

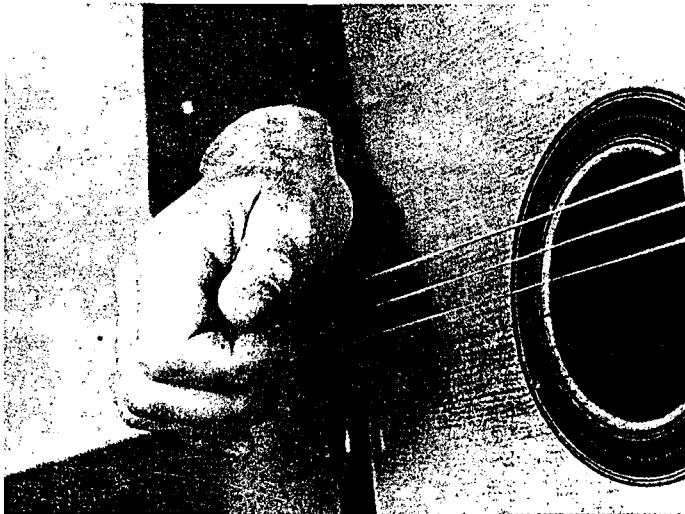
Mecánica del pizzicato

Consta de dos fases bien definidas y sucesivas en el tiempo:

1º) Ataque.

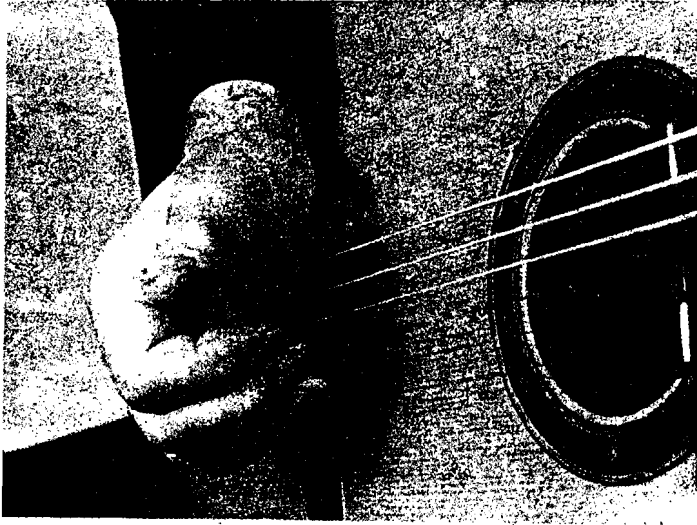
2º) Apagado.

1º) Ataque lateral del pulgar sobre la cuerda con participación de la mano en un pequeño giro hacia la izquierda a fin de ubicar al dedo en la posición precisa para actuar. El pulgar tiene movimiento propio y en combinación con él la mano realiza, como un tic nervioso, un corto movimiento hacia arriba, paralelo al del pulgar, doblando la muñeca que se acerca a la tapa (foto 18).



18

2º) El sector de la palma contrario al pulgar actúa de apagador con pos-



19

terioridad al ataque, con un giro de la muñeca que permite recostar el lado derecho de la mano sobre la cuerda (o cuerdas) y cerca del puente (foto 19).

El segundo movimiento (apagador) puede dosificarse en función del tiempo. Más separación entre uno y otro movimiento permitirá más prolongación del sonido pizzicato. Como consecuencia, éste puede ser muy picado, casi seco (apagado inmediato), o más prolongado, o inclusive apenas rozando la cuerda con el canto de la mano y dejando prolongarse la última vibración, como un halo o estela del sonido. En este último caso, la nota escrita debe ser acompañada de un signo de prolongación indefinida del sonido, para dar a entender dicho efecto: $\overset{\frown}{p}$

pizz.

Esta última situación permite también la utilización del vibrato en el pizzicato.

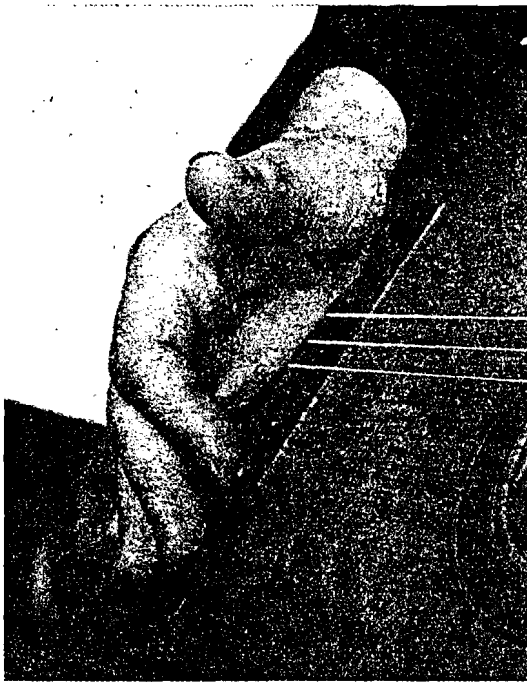
Tendremos entonces en el pizzicato un *elemento de color*, dúctil y sensible a cualquier cambio que se requiera.

También en lo que tiene que ver con la *dinámica* puede ser variable el pizzicato. Como ya sabemos que la intensidad del sonido estará en función de la masa muscular que mediante el empleo de las fijaciones se oponga a la cuerda, estamos en condiciones de comprender que el pizzicato puede ser piano, mezzo-forte, forte o fortissimo.

En esta última forma extrema de *dinámica* el pulgar tocará con uña y



20



21

mediante la actuación directa de mano y brazo. En el momento del ataque el brazo podría colocarse casi paralelo a la tapa, abandonando momentáneamente su punto de apoyo en el aro (foto 20).

En los niveles menores de intensidad, el pulgar actuará normalmente con la yema.

Esta mecánica del pizzicato nos permite, además de la gradación dinámica y de duración (seco o con más o menos resonancia), conseguir mayores velocidades y además tocar con libertad otras cuerdas con los demás dedos. Esto está condicionado a que en el momento del ataque, la mano está en actitud libre (natural) y el apagado se produce después de tocar (foto 21).

Sordina

A diferencia del pizzicato, el apagado se realiza con anterioridad al ataque de la cuerda. Se apoya la parte lateral derecha de la mano levemente sobre el puente o directamente sobre el nacimiento de las cuerdas, en la cejuela. El cambio de lugar obedece a un cambio en la calidad del sonido. Con la mano sobre el puente se obtiene un sonido más claro. En la medida que se corre hacia la cuerda, el efecto resulta más opaco.

MANO DERECHA – SEGUNDA PARTEDEDOS ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR

- 1 – DINÁMICA Y TIMBRICA EN LA GUITARRA.
- 2 – ATAQUE DE LAS CUERDAS.
- 3 – DIFERENTES FORMAS DE ACTUACIÓN DE LOS DEDOS ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR.
TOQUES.
 - a) Por orden de su intensidad sonora.
 - b) Relacionado con la tímbrica.

1. DINÁMICA Y TIMBRICA EN LA GUITARRA

Cuando frente a una obra a ejecutar, el estudio primario nos lleva a reflexionar sobre qué notas deben ser acentuadas, cuál es la oportunidad de un crescendo o disminuyendo; cuando a través de una lógica podemos definir cómo se ha de interpretar un trozo musical, es el momento de poner en práctica con toda precisión el mecanismo muscular, que debe ser completamente dócil a la concepción mental que regirá todos nuestros movimientos para poder cumplir con las exigencias de la recreación musical.

El arte es, ante todo, construcción, equilibrio de formas. Las ejecuciones carentes de precisión y desproporcionadas en sus concepciones de tiempo y dinámica (así como de tímbrica), restan valor a la interpretación y traen como consecuencia una falta de interés en el oyente, quitando naturalidad y musicalidad al intérprete.

El significado de la técnica debe ser mucho más amplio que ejecutar muchas notas con rapidez. Es norma conocida que la línea melódica debe destacarse del acompañamiento. La conducción de una melodía puede resultar más

difícil cuando con los otros dedos debe tocarse otras notas que corresponden al acompañamiento y, por consecuencia, en un segundo plano de intensidad. La diferencia de volumen sonoro entre las notas de un acorde puede ser también un camino seguro para destacar ciertos aspectos en la interpretación. Todo ello forma una serie de exigencias que la técnica debe solucionar satisfactoriamente. El manejo de los dedos en diferente actitud dinámica y tímbrica es muy difícil y exige una gran aplicación y concentración mental y un entrenamiento muy sutil del oído. Estos problemas pueden ser aún más arduo de resolver cuando se trata de una ejecución polifónica, pues en este caso debe hacerse resaltar claramente, y cuando así lo requiera la música, dos o más voces.

El dominio de la matización de las voces, de su *dinámica y color*, es un trabajo difícil y se requiere una destreza y control que sólo se puede adquirir con mucha aplicación y constancia, orientadas por una Teoría Instrumental.

Es aconsejable enseñar al alumno desde un principio a tomar conciencia, y, en una etapa posterior, a hacer uso inteligente de la dinámica y la tímbrica e insistir en este trabajo aún en los pequeños ejercicios para ir adiestrando las diferentes formas de ataque de los dedos.

Dinámica

La mayor o menor intensidad del sonido es un elemento cuantitativo importante en la expresión musical. De todos modos, hay que observar el peligro que ofrece la utilización de la potencia sonora. El efecto sonoro exterior, el hechizo atrayente del crescendo y del diminuendo, pueden conducir al extremo de producir música no musical. La música considerada únicamente por esta forma, se hace así un simple ruido que obra físicamente.

Llamamos dinámica a la serie de variedades en la intensidad del sonido. Sólo una verdadera sensibilidad artística es capaz de dirigir el empleo de los procedimientos dinámicos de tal manera que se confundan en el movimiento mismo de la obra, e impidan que la música caiga en el materialismo grosero del efecto puramente sonoro.

Sin embargo, es necesario notar que las sensaciones de cantidad pueden ir mezcladas con una sensación de cualidad. El sonido de la trompeta, caracterizado por sus armónicos agudos muy poderosos, no puede de ninguna manera ligarse a la sensación de pianissimo. La brillante sonoridad del violín va ligada a su condición dinámica. *Cada instrumento tiene una gama de intensidad y es necesario respetarla para no destruir el equilibrio.* Cuando se sobrepasa cualquiera de los dos extremos dinámicos, el instrumento se encuentra fuera de su órbita normal y empobrecido por esa causa. Es cierto que perci-

bimos grados diversos en la dinámica, pero la fuerza efectiva está limitada por las condiciones de cada instrumento sonoro. Una flauta no puede producir sonidos de una intensidad igual a los de una trompeta, y ésta tampoco puede atenuar su sonoridad hasta el punto de igualar su intensidad con la de la flauta. Hay pues, para cada instrumento, una gama definida de intensidad sonora, dentro de la cual la dinámica se mueve.

La dinámica, es decir, la marcha progresiva y regresiva de la intensidad, puede mantener la unidad formal en un solo y mismo gesto sonoro. Por el contrario, los contrastes bruscos de dinámica excluyen toda idea de unidad: separan.

No hay que confundir el fortissimo con brutalidad, ni el pianissimo con ausencia de sonido. El aumento de la sensibilidad auditiva no está en relación con el volumen sonoro. Si se dobla la intensidad de un sonido, su efecto acústico será apenas perceptible. La aumentación espectacular de instrumentos produce más bien una sensación numérica, pero no acústica.

Si se hace vibrar la cuerda de una guitarra con demasía, la cantidad de sonido puede resultar mucho menor en relación al esfuerzo producido. En todas las cosas hay un límite, y en la guitarra, al hacer vibrar desmesuradamente una cuerda, sus movimientos ondulatorios resultan tan amplios que pueden chocar contra el diapasón, el cual actúa de freno, cortando la vibración y oyéndose muchas veces un chasquido producto del golpe. Por eso es necesario controlar la fuerza, tener en cuenta la gama de intensidad propia de la guitarra, porque un exceso en la pulsación puede producir una sonoridad insuficiente, turbia, con ciertos ruidos: un efecto muy diferente del deseado. El pianissimo tampoco puede confundirse con pobreza de sonido, ni debe llegarse a tal límite que la sonoridad resulta vacilante.

Tímbrica.

Hay una condición propia del instrumento guitarra que está ligada a la calidad del sonido, el cual puede variar su timbre y diferenciarse a tal punto de hacernos sentir la participación de varios instrumentos, una gama de colores, una ductilidad dentro de esa paleta tan rica, esa pequeña orquesta que percibió Berlioz. *La guitarra tiene varios timbres para un mismo sonido: ésta es su gran condición.*

El timbre es la cualidad del sonido que permite diferenciarlo de otro que tiene la misma intensidad y la misma altura, dejando reconocer el instrumento o voz que lo emite. Luego el timbre es color, es la envoltura que acompaña a todo sonido, prestándole una característica personal que lo individualiza. Depende de una serie de sonidos secundarios que acompañan como una constela-

ción al tono principal. Estos sonidos secundarios, que se encuentran en mayor o menor cantidad e intensidad, aportan el color, el timbre al sonido principal y reciben el nombre de armónicos. El sonido, entonces, está constituido por un tono fundamental y una serie de armónicos, imperceptibles para el oído como tonos aislados pero audibles como colorido sonoro.

El color del sonido está ligado a las variantes de intensidad de los diversos armónicos. Cuando los armónicos altos son más fuertes que los bajos, el sonido percibido es penetrante y metálico. Cuando el sonido toma un color más cálido y lleno, es porque los armónicos bajos son más sonoros que los altos. Quiere decir que el sonido nos parecerá tanto más metálico y agudo cuanto más intensos sean sus armónicos superiores.

La diversidad tímbrica es un privilegio de la guitarra, pero la utilización sin medida de esta cualidad del sonido puede resultar vana y superficial. Buscar el timbre por sí mismo resulta un error. Se puede caer en lo meramente decorativo. Todo está en saber encontrar sus verdaderas relaciones, siempre dentro de un orden estético. Unos sonidos se combinarán con los otros y dentro de esa combinación plástica se establecerá la medida, y ya el timbre no será una sensación simple: pertenecerá a una conciencia, será una afirmación.

Podríamos decir, ya dentro de un orden puramente musical, que el timbre por sí solo no vive, como tampoco vive el sonido. Su existencia está en *la relación* con los demás colores y también con el silencio, tomado como punto de partida. Claro está que toda esta gama de matices a emplear no puede clasificarse fríamente; hay que sentirla como materia viva, es como la consecuencia de la propia personalidad.

El guitarrista podrá tener en su mano derecha la gama de recursos tímbricos y dinámicos que su instrumento puede ofrecer y que *sólo* se los entregará al ejecutante que sepa hacer uso inteligente de sus dedos para poder diferenciar cada toque, tanto en su intensidad como en su color.

Los recursos de la tímbrica en la escuela tradicional estaban ligados al *lugar de ataque* de la cuerda: "sul ponticello" (metálico), "tastiera" (dulce). Por supuesto, esos recursos son muy lícitos y no se les puede despreciar, porque ellos encierran en sí una gama de matices que pueden ser utilizados.

Pero hay otros recursos más sutiles, ligados directamente a la *forma de actuación* de los dedos y la mano, que llevan en su esencia misma la condición de una gama tímbrica amplia y además la singular claridad de *poder presentar varios timbres a la vez, simultáneamente*. Y esa condición, tan rica de recursos, sólo se podrá obtener en la medida de un conocimiento (ligado a la práctica) que nos permitirá emplear diversos tipos de toque *sin necesidad de desplazar la mano* hacia el puente o hacia la "tastiera".

También en lo relacionado con la dinámica habrá que reconocer que los

dedos trabajando aisladamente, disociados de la mano y el brazo, tienen una gama de intensidad muy estrecha. Ése es el motivo de que al utilizar un recurso indebido (el dedo aislado) para una actitud dinámica superior a la fuerza del mismo dedo, surja la necesidad de emplear otros medios negativos, como el caso de frenar el dedo en la cuerda contigua (apoyo)¹ o "arrancar" el sonido para llegar a efectos dinámicos excesivos. *Y peor aún es convertir esos defectos en reglas para fundamentar una teoría onconsistente.* En efecto, se ha sostenido y se sostiene que los dedos deben poder desarrollar la máxima intensidad de su esfuerzo sin que tenga que intervenir la mano ni tampoco el brazo. También la escuela tradicional ha preceptuado que el impulso del dedo debe ser frenado por la cuerda contigua, estableciendo la diferenciación entre "notas apoyadas" y "notas sin apoyar", e inclusive previendo el "caso excepcional" de la sexta, que por no tener cuerda inmediata no ofrece la posibilidad de un freno al movimiento del dedo.

La escuela tradicional ha usado los dedos como *única* condición mecánica del guitarrista y es necesario comprender y asimilar de una vez por todas como concepto básico, que LOS DEDOS NO PUEDEN NI DEBEN TRABAJAR SOLOS Y AISLADOS, desprovistos de recursos que les son propios, como los de la mano y el brazo, y que durante tanto tiempo han sido relegados, ignorando su existencia y su propia condición.

2. ATAQUE DE LAS CUERDAS

La obtención del sonido puro de la cuerda está ligada a dos consideraciones muy importantes. La primera, es la perpendicularidad de la trayectoria del dedo; el ataque debe ser producido en un solo punto, evitando el deslizamiento provocado por una trayectoria oblicua. Es la mejor manera de garantizar la vibración plena de la cuerda con el mínimo de pérdida inútil. Hay que evitar la traslación del dedo en la misma cuerda, que produce —por el rozamiento— un segundo sonido, o mejor diríamos, un ruido secundario que nada tiene que ver con el sonido en sí. Aunque el ataque se realice en un solo punto, sin deslizamiento, igualmente hay una fricción que puede ser audible. La segunda consideración, entonces, está relacionada con la velocidad de ataque. El tiempo de la fricción provocada por el dedo en su ataque a la cuerda debe ser llevado al mínimo posible y eso se podrá lograr con el mínimo tiempo de ataque. Si la fricción, con una acción lenta del dedo, es por ejemplo de 1/3 de segundo, seguramente oiremos el ruido como consecuencia del roce que duró igualmente 1/3 de segundo. Si logramos reducir ese 1/3 a 1/10 de se-

¹ Ver Cap. 4: "Ataque y contención del impulso".

gundo, por ejemplo, el efecto ruido, aunque exista, en la práctica no provocará una sensación auditiva debido a su duración mínima. Por esa razón debemos entonces conseguir una *velocidad de ataque constante*, tanto sea para el sonido piano como para el forte. Esto es válido tanto para el pulgar, cuya actuación estudiamos en el capítulo IV, como para los dedos índice, mayor y anular.

Cada uno debe asimilar a su mecánica una velocidad constante de ataque que, aunque será constante para sí, puede muy bien diferir de la de otro guitarrista. Lo importante es tener conciencia de que los sonidos "piano" no deben realizarse con lentitud en el ataque, es decir, descarnados de su sonido verdadero y asimilados a una cantidad de ruidos ajenos. El "forte" se realiza con la misma velocidad de ataque que el sonido "piano".

¿Cuál es entonces la diferencia entre un ataque y otro? La diferencia está en la oposición que se haga a la cuerda y esto se relaciona con la *masa*, con los *músculos a emplear*, como luego veremos. Es decir, utilizando simplemente una falange, la suma muscular (todos los músculos que puede tener un dedo desde su nacimiento) o, en los casos más exigentes, con la importante participación de otros músculos por intermedio de la fijación. En consecuencia, en la medida de una mayor oposición obtendremos un sonido más fuerte.

El estudio de la técnica debe conducir a la conciencia plena de los dedos, individualizando cada movimiento. Esa individualidad debe sentirse en el pensamiento, controlando por separado el trabajo de cada dedo y evitando movimientos inútiles en los que no trabajan.

Es necesario separar y definir bien las dos fases en la actuación de los dedos: *contracción muscular* en el ataque y contención del impulso, y *cesación súbita* de todo esfuerzo de los músculos una vez terminada la acción. Hay que evitar la *contracción muscular permanente* porque se pierde toda soltura.

Conviene recordar que es tan importante poder controlar y contener como actuar. *No se puede considerar completo el ataque si no está acompañado de la contención*, la que debe existir siempre, como una sombra de la acción.

Cuando un dedo se contrae, los dedos que están a su lado no deben contraerse también, sino por el contrario, deben permanecer aislados y en completo descanso; deben sentirse completamente libres los unos de los otros, para responder con toda su presteza a la intención del pensamiento, evitando toda *ligazón* o traba entre ellos. La transmisión del movimiento o *contracción* de un dedo al compañero inmediato, representa un entorpecimiento en los movimientos, influyendo por consecuencia en la nitidez del ataque y en la claridad general de la ejecución. *El descanso e inmovilidad de los dedos que no actúan es tan importante como el movimiento de los otros dedos.*

3. DIFERENTES FORMAS DE ACTUACIÓN DE LOS DEDOS ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR

Los dedos índice, mayor y anular, colocados en actitud de tocar (como fue definido en el capítulo 2), se conforman naturalmente sobre cada cuerda y en su contracción realizan el ataque simple de la misma. En esta primera fase la dinámica se mueve en un ámbito reducido y la actuación de todos los dedos mantiene un paralelismo de fuerza y color. Para que haya diferenciación en el toque de cada dedo es necesario utilizar otros recursos y en la medida de su manejo inteligente tendremos como resultado sonidos distintos en dinámica y tímbrica, al servicio de nuestras intenciones interpretativas.

En las diferentes maneras de presentar los distintos grados de fuerza, en los variados toques dinámicos, debe efectuarse también un diferente trabajo de los dedos. Cada *forte*, cada *piano*, cada acento aislado requiere un tipo de toque, de ejecución que va necesariamente relacionado con los diversos grados dinámicos. Cada grado de fuerza, cada toque dinámico, debe realizarse *con una diferente actitud de los dedos*; en la medida de la intensidad sonora, se va mezclando la actuación libre del dedo con la fijación de sus articulaciones, poco a poco. En el caso extremo se anulan las falanges y pasan a actuar la mano y el brazo.

Entre el toque libre, sin fijaciones, y dicho caso extremo, *no hay una línea precisa de delimitación*, sino toda una faja, una zona de transición. Se delimitarán las posibilidades de los diferentes toques con el fin de enumerarlos y encasillarlos (para facilitar su comprensión y estudio), pero sería ocioso y perjudicial tratarlos de esa manera en la práctica, aisladamente. En realidad, debe estar todo asimilado a una coherencia orgánica: en la dosificación y mezcla de las formas de ataque se encuentra la sutileza tímbrica y el justo nivel dinámico.

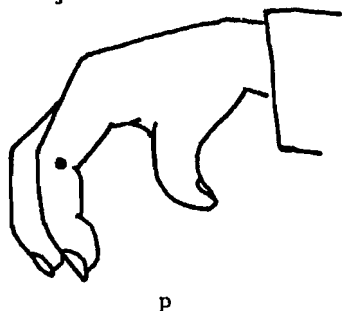
En cuanto a la extensa gama de la tímbrica, la actuación de los dedos tiene una participación muy especial y diferenciada del toque dinámico.

TOQUES

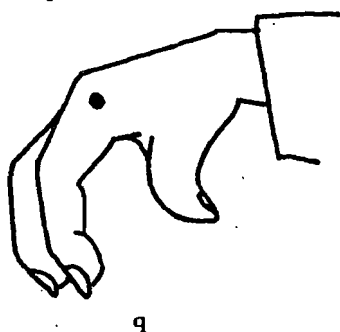
a) Por orden de su intensidad sonora:

Toque 1. (Toque libre). El dedo actúa libremente, sin fijación de sus falanges, con un movimiento nervioso a consecuencia de la velocidad constante de ataque. Con el mismo impulso primario y en forma inmediata al toque, el

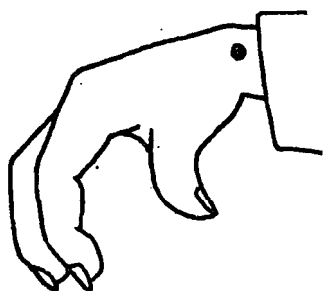
● eje de movimiento



● eje de movimiento



● eje de movimiento



b) Relacionado con la tímbrica

Toque 5. Con fijación de la última falange en ángulo. Una fuerza permanente debe controlar la angulación pronunciada y rígida (no flexible) del

dedo se levanta con un leve repliegue sobre sí mismo, evitando así afectar la cuerda inmediata.

Este toque está relacionado con los sonidos piano, tanto sea en notas aisladas como en arpeggios o acordes.

Toque 2. La primera condición es la fijación de la última falange, de tal modo que forme casi una recta con la anterior. *El eje de movimiento está constituido por la articulación entre la primera y la segunda falange* (dibujo p).

La mayor presión del dedo con respecto al toque anterior se debe a la suma de nuevos músculos a través de la fijación de la última falange.

Toque 3. El dedo actúa desde su nacimiento, es decir que *el eje de la acción radica en la articulación del dedo con la mano* (dibujo q). Las demás articulaciones permanecen fijadas evitando un arco pronunciado y permitiendo al dedo trabajar como una unidad y *por suma muscular*.

Toque 4. Participación activa de la mano. Las articulaciones del dedo (o dedos) quedan fijadas permitiendo la actuación de la mano. *El eje del movimiento pasa a ubicarse en la muñeca* (dibujo r), y en los recursos extremos de fuerza podría participar también el brazo. En este caso se requiere una cierta fijación de la muñeca además de la de los dedos.

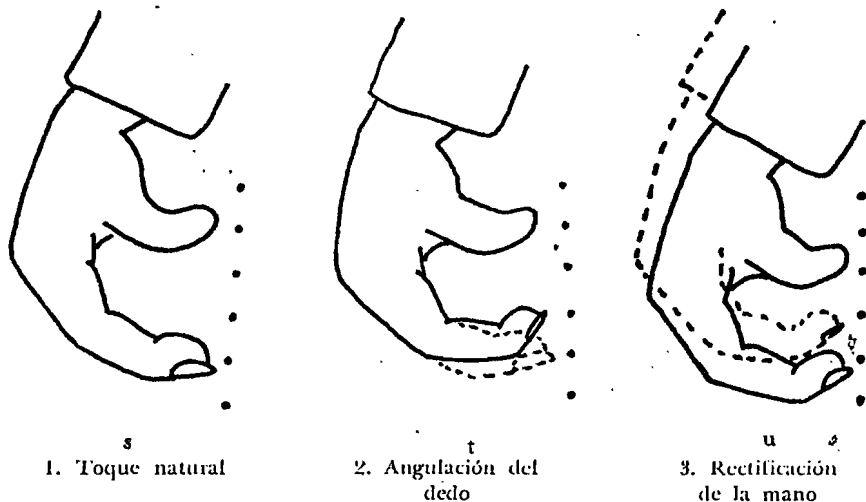
Debemos comprender que esta última actuación no significa anular totalmente la mano y los dedos, sino que, por el contrario, pueden tener una actividad paralela, permitiendo la convergencia de diferentes elementos para participar directamente en el ataque.

dedo. Ésta no tiene nada que ver con la fuerza de ataque: es a priori. No está relacionada con el movimiento sino únicamente con la angulación que el dedo debe tomar para oponerse así a la cuerda. *En la medida de esa rigidez de oposición* a la cuerda (que se prepara anticipadamente al toque), obtendremos una gama tímbrica que incluye, entre otros, los siguientes matices: claro, poco metálico, metálico, "aspro", ordenados de una menor a una mayor rigidez.

La segunda fuerza a usar está relacionada con el movimiento, con el ataque en sí. Y ésta, al contrario de la fuerza y rigidez de conformación, va a ejercerse **CON SUTILEZA Y LEVEMENTE**. Es decir, que la conformación del dedo es rígida y fuerte, y su ataque debe ser leve: tiene un ámbito dinámico que va desde el "pianissimo" hasta casi el "mezzo-forte", pero nunca podrá sobrepasar esa medida porque toda la calidad tímbrica se arruinaría en un ruido ajeno al sonido deseado.

En el toque por tímbrica la uña juega un rol muy importante, incidiendo con su ángulo hiriente, casi para "arrancar" la cuerda y levantarla; pero la levedad de la fuerza de ataque transforma en sutileza tímbrica lo que podría haber sido un ruido desagradable.

Es necesario tener presente que debido a la actitud del dedo en el toque 5 la última falange, replegada para conservar la angulación, pierde momentáneamente su ubicación natural frente a la cuerda. *Es preciso entonces rectificar levemente la posición de la mano* para que el dedo incida exactamente sobre la cuerda deseada. Los tres dibujos (s - t - u) de perfil nos darán una idea más ajustada de lo antedicho:



1. Toque natural

2. Angulación del dedo

3. Rectificación de la mano

Variante del toque 1 como recurso cantante

El toque 1 tiene, asociado a la mano, un recurso cantante de suma importancia y utilidad para poder definir ciertas frases. No hay una relación directa con la gama de toques del 2 al 4, ya que no se requiere el empleo de fijaciones en el dedo. Tampoco es posible relacionarlo con el toque 5 (timbrico). Este toque tiene *una identidad muy particular*. La nobleza de su sonido pleno y su calidad tan sutil están íntimamente ligadas a la idea de voz cantante.

Mecánica: el dedo, en la actitud que corresponde al toque 1, se convierte en una prolongación pasiva de la mano, *delegando a ésta el movimiento*. Se requiere la actuación conjunta de la yema y la uña; como consecuencia, el tacto está estrechamente relacionado con este toque, permitiendo graduar, en función de una sutileza auditiva, la calidad del sonido. La unidad yema-uña es factor primordial, así como también la actuación de la mano.

Esta variante que nos ofrece el toque 1 con la asimilación de la mano *en lo que respecta al movimiento* (con una mayor presión) y de la yema-uña *con respecto a la naturaleza física* que va a pulsar la cuerda, nos da el sonido impulsor, dúctil, a veces íntimo, de cálida emoción, otras más periférico, pero siempre de una naturaleza cantante y sobre todo de una calidez sensorial tan delicada como sutil.

En la medida de la fuerza dinámica, los dedos índice, mayor y anular *no deben doblar su última falange*, porque actuando de ese modo se produce como consecuencia un sonido áspero y con ruidos paralelos (trasteo o chasquido de la cuerda sobre el diapason). En cambio en el toque por color *es necesario* doblar la última falange para poder obtener un destaque tímbrico, *pero no excediendo el ámbito dinámico que corresponde a este toque*.

Todas estas formas de toque deben ser controladas mediante la CONTENCIÓN DEL IMPULSO, definida en el capítulo 4. Debe estar al mismo tiempo en juego EL ESFUERZO ACTIVO Y SU CONTROL con una fuerza opuesta. Esto debe ser lo ideal y a esta forma de trabajo debemos acercarnos. Nunca se debe dejar actuar un determinado dedo sin tener además PREVISTA la fuerza de resistencia; potencia y resistencia deben ir unidas para lograr el máximo resultado y el más seguro y eficiente control (la fuerza y su oponente).

En esta etapa de conocimientos YA NO PODREMOS HABLAR MÁS DE NOTA APOYADA COMO SISTEMA. *La teoría de las fijaciones transforma totalmente la actitud de los dedos y lo que antes se denominó NOTA APOYADA ya no tiene razón*

lógica de vivencia. No se debe entorpecer la cuerda contigua si no hay verdaderas razones que fundamenten esa actitud. Puede existir un cierto apoyo COMO CONSECUENCIA de un esfuerzo (y siempre que no sea necesario evitarlo), pero NUNCA COMO UN FIN DETERMINADO.

Es necesario comprender que los primeros trabajos del alumno deben ser dirigidos exclusivamente a los dedos, eliminando en una primera fase la diferenciación en los toques y toda participación de la mano o la muñeca, lo que debe corresponder a una etapa posterior. El estudio primario de la mano derecha está en función del *toque libre*, donde todas las articulaciones se mueven sin ninguna fijación. Dentro del color, no se buscará ningún timbre en especial: sólo el natural de la cuerda. Esta primera etapa implica entonces: a) sonido "piano" y b) uniformidad tímbrica. Luego, en la medida de la educación de los dedos ya relacionada con la música, se irán introduciendo otros elementos en el ataque de ciertas notas (dinámica o color), continuando a partir de allí con el estudio de las diferentes fijaciones.

Como todo trabajo, debe realizarse con desenvoltura y, a pesar de la atención que requiere la ejecución correcta, debe ser logrado con naturalidad: es necesario no olvidar el "relax" muscular, porque de esa manera se podrá evitar la tensión permanente y, como consecuencia, la fatiga. Con la utilización inteligente del "relax" el ejercicio durante un tiempo prolongado resulta mucho más fácil, no produce cansancio y puede aumentar su duración con menor gasto de energías.

El estudio en esta forma de trabajo, con el amparo de una estructura que nos guíe conscientemente en todos los movimientos a efectuar, adquiere mayor firmeza y el estudiante podrá comprobar en poco tiempo los resultados, pudiendo adoptar en el momento preciso la actitud adecuada a cada problema que se le presente.

MANO DERECHA - TERCERA PARTE

ACTUACIÓN CONJUNTA DE LOS DEDOS

DESTAQUE DE LAS VOCES

- 1 - DIFERENCIACIÓN DE VOCES.
- 2 - ACORDES DE NOTAS SIMULTÁNEAS.
- 3 - DESTAQUE DE NOTAS EN ACORDES.
 - a) Unidad por contacto.
 - b) Unidad por contracción muscular.

1. DIFERENCIACIÓN DE VOCES

En el Capítulo 5 se habló de los diferentes toques de la mano derecha, inclusive el toque por tímbrica. Pero, se ha definido cada uno de ellos en forma aislada. En la práctica se nos presentan combinados: en diversos acordes con destaques sonoros diferenciados, o en el movimiento de las voces, las cuales debemos oír nítidamente sin llegar a entorpecer su sonoridad.

Al percibir dentro de una obra una estructura armónica, una estructura métrica, toda una forma orgánica puesta por el autor dentro de un tiempo determinado, como es una obra musical, el intérprete, que debe revivir dicha obra tiene en sus manos *otra estructura*, tan rica y llena de recursos para poder destacar y poner en primer o segundo planos los valores que así lo requieran. Esa otra estructura *está radicada en el uso de la mano derecha* del guitarrista, quien podrá agregar a la creación del autor la suya propia; para fortalecer la obra misma. Dicha nueva forma, esa combinación de colores en diversos planos sonoros puede, en el guitarrista inteligente, llegar a constituir una estructura tímbrica.

En esta etapa entonces sí viven y están en juego los recursos de que se habló en el Capítulo 5. Ellos no sirven para nada si no están al servicio de la música. Trabajan mezclándose en una forma tan sutil como pueda captar el mismo guitarrista. Y allí está la faz tan individual del verdadero intérprete.

La primera etapa del estudiante, en lo que respecta al ataque de los dedos de la mano derecha, es la utilización del toque libre, sin forzar su dinámica y con un solo timbre. Si el que comienza quiere intensificar la fuerza, presumiblemente utilizará un tipo de recurso inhábil y el sonido obtenido no será el deseado, no por falta de condiciones, sino por el desconocimiento de una serie de aptitudes mecánicas de las que es necesario tener una conciencia anticipada. Quiere decir entonces que con respecto a la fuerza y la tímbrica debe tenerse presente que su aplicación estará ligada a un conocimiento previo para poder utilizar los diferentes músculos por medio de las fijaciones. La forma más fácil de emplear los recursos de fuerza o de tímbrica es cuando éstos actúan aisladamente. En ese caso podemos concentrar nuestra mente en una sola actitud, en un solo esfuerzo. Y así debe comenzarse, trabajándolos aisladamente, para después, en una etapa posterior, saber utilizarlos con toda la gama de sus recursos en forma combinada, tanto sea para destacar una nota dentro de un complejo sonoro (acorde), como también para hacer cantar varias voces a la vez, libres de interferencias, con el recurso tan importante de la tímbrica.

Vamos a poner un ejemplo muy elemental: la fórmula Nº 228 que se encuentra en el Cuaderno Nº 2, "Técnica de la mano derecha". El ejercicio en sí no tiene mayor dificultad. Cualquier estudiante podría tocarlo sin mayor esfuerzo. Lo que sí es difícil, y he aquí el quid de la cuestión, es la utilización inteligente de diferentes toques en forma simultánea. Pues aquí debemos pensar ya en la diferenciación del ataque de un dedo con respecto a otros.

En esta fórmula el dedo índice, que debe repetir permanentemente las notas *sol-la*, debe actuar con el toque Nº 5, es decir, con la fijación de su última falange en ángulo, para obtener una diferenciación tímbrica.

Las notas simultáneas de segunda y prima *si-mi*, que hacen el contratiempo continuamente igual, requieren el toque Nº 1, libre.

El pulgar, en su ataque con yema, actúa con su suma muscular, desde el nacimiento del dedo.

Hay, pues, tres actitudes, que deben ser diferenciadas en función de la dinámica y de la tímbrica. En un primer plano a través de la dinámica, tendremos al *pulgar* llevando la línea melódica en las notas graves, en una intensidad "mezzo-forte". El *índice* (*sol-la*) en un segundo plano también im-

portante, resaltando por medio de la tímbrica (toque N^o 5). Y en tercer plano *anular y medio* actuarán con el toque libre en un nivel de intensidad "piano".

La finalidad es hacer jugar estos tres elementos de tal forma que todos puedan oírse en su nivel propio y sin interferirse, es decir, que sea tan diáfano que se perciba claramente que hay tres valoraciones.

La fórmula 228 en sí no tiene importancia. Es más bien un pretexto para utilizar diferentes actitudes de los dedos en forma combinada. En capítulo aparte trataremos trozos diversos de obras de los grandes autores, para poder transmitir, como una clase en vivo, las experiencias y los conceptos expuestos en los diferentes capítulos, es decir, la técnica aplicada.

Fórm. 228

The musical notation for Formula 228 is presented in three staves. The first staff begins with the label 'Fórm. 228' and shows a sequence of chords with fingerings 'i m a' and 'i m' above the notes. The second and third staves continue the sequence with various fingerings and dynamic markings like 'p' and 'p'.

2. ACORDES DE NOTAS SIMULTÁNEAS

La ejecución del acorde plaqué, es decir, la simultaneidad en la emisión de varias notas, exige una unidad en la mecánica de los dedos. Así como existe el ataque de una nota por un dedo aislado, también puede requerirse el uso simultáneo de varios dedos. En función de la ubicación de las cuerdas y, como consecuencia, de la separación entre los dedos, vamos a definir dos situaciones que, aunque diferentes en su mecánica, llevan un mismo fin: *unidad por contacto* y *unidad por contracción muscular*.

Se denomina UNIDAD POR CONTACTO la situación en la que, para tocar un acorde en cuerdas contiguas, los dedos índice, mayor y anular actúan como un solo bloque, unidos (sin necesidad de esfuerzo) por un leve contacto lateral, en correspondencia con la mínima separación entre las cuerdas. Los dedos tienen contacto entre sí y esa es la condición que nos permite actuar como si fuera un solo dedo, un solo bloque, tal es la unidad. Y así lo debemos sentir: como un solo impulso, no tres acciones diferentes.

Cuando el acorde se nos presenta en cuerdas separadas, los dedos deben también, en correspondencia con ello, separarse en diferentes aberturas. Es decir, que la mecánica está supeditada a la abertura angular de los dedos. En este otro caso también podremos conseguir una unidad, tocar como un solo bloque, pero eso no se puede realizar por el contacto lateral entre los dedos. La denominación de unidad por contracción muscular nos da la característica particular de esta forma de ataque en conjunto.

Se denomina UNIDAD POR CONTRACCIÓN MUSCULAR la actitud que deben adoptar la mano y los dedos para tocar acordes en cuerdas separadas. En este caso los dedos índice, mayor y anular deben conservar una abertura angular, fijada desde el nacimiento del dedo, la que permanecerá firme mientras dure la actitud de ataque. Este esfuerzo muscular que mantiene los dedos separados, casi diríamos rígidos, aunque deban tocar levemente, esa contracción muscular se consigue no solamente con los dedos sino con toda la mano. Es decir entonces que debemos comprender una vez más que los dedos no actúan en forma aislada. En este caso la base del trabajo radica en la propia mano; y los dedos, como consecuencia, actúan asociados por ese esfuerzo. Así conseguiremos una verdadera unidad por contracción muscular. Es conveniente insistir en que el esfuerzo muscular debe residir en la mano, quien mantendrá la abertura angular, formando de ese modo la unidad de ataque necesaria para obtener la simultaneidad de las notas a tocar,

El ACORDE ARPEGIADO, es decir, la sucesión armónica de los sonidos de un acorde, requiere para su ejecución una mecánica en la que los dedos deben estar independientes y separados para su mejor actuación. No son necesarios ni el contacto lateral ni la contracción muscular relacionada con la separación angular anteriormente explicados. En este caso los dedos actúan en forma libre.

3. DESTAQUE DE NOTAS EN ACORDES

El destaque de notas dentro de los acordes se consigue con recursos diferentes según se actúe utilizando la unidad por contacto o la unidad por contracción muscular.

a) En la *unidad por contacto* el destaque está ligado a la UBICACIÓN del dedo que va a resaltar la nota. La unidad por contacto nos da la posibilidad de destacar una nota *sin hacer un esfuerzo aislado del dedo correspondiente*. Ese dedo deberá sobresalir levemente del conjunto formado con los demás, para que el sonido emitido resalte con nitidez. Por ejemplo, si debemos destacar una nota con el anular, con sólo hacer sobresalir dicho dedo apenas

sobre los otros dos, podremos obtener un sonido cantante, *consecuencia de esa ubicación prominente*; y sobre todo, sin hacer un esfuerzo aislado del dedo. No olvidar que la unidad por contacto permite centralizar la mecánica como si en realidad actuara un solo dedo. El mismo ejemplo propuesto para el anular es válido para índice y mayor, que sobresaliendo del conjunto podrán destacar la nota correspondiente con toda naturalidad.

b) El destaque en la *unidad por contracción muscular* está ligado al ESFUERZO. Hay una doble actuación muscular: una es la que mantiene la abertura angular (ubicación de los dedos) y la otra es la que proporciona la actitud de ataque al dedo que debe destacar la nota. Esa actitud muscular debe estar ligada a un tipo de toque que permita al intérprete dosificar y definir una voz dentro del conjunto. Tal definición se puede hacer *en función de la dinámica*, por una fuerza mayor en el impulso del dedo, o mejor aún, *por una valoración tímbrica* diferente (toque N° 5). El guitarrista deberá ser aprendiz y maestro al mismo tiempo. Deberá experimentar para darse cuenta, por la audición misma, de los diferentes valores en fuerza o tímbrica que se puede lograr. La gama es extensa y es necesario practicar con un mismo acorde la diferenciación de cada una de sus notas hasta conseguir una cierta destreza y una conciencia de los recursos posibles.

MANO IZQUIERDA - PRIMERA PARTE

- 1 - PRESENTACIÓN DE LA MANO SOBRE EL DIAPASÓN.
- 2 - FORMAS SIMPLES Y FORMAS COMBINADAS.
- 3 - EL PULGAR DE LA MANO IZQUIERDA.
- 4 - MOVIMIENTO TRANSVERSAL DE LA MANO.
- 5 - ACCIÓN Y DESCANSO DE LOS DEDOS.

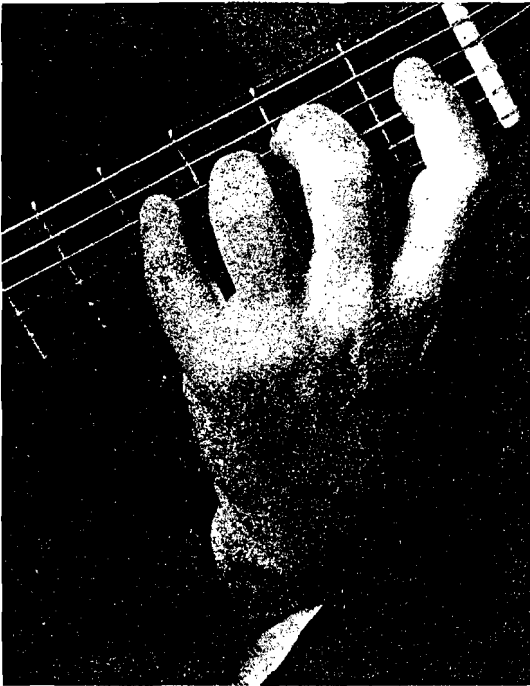
La ubicación correcta de cada dedo debe ser consecuencia de la actitud de la mano; y ésta, a su vez, debe tener su punto de partida en la acción del brazo. Es decir, que los dedos no trabajan aisladamente sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes de la actitud de movimiento de un dedo *es imprescindible pensar en la actitud del brazo*, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aún, LO QUE COMÚNMENTE SE ATRIBUYE A UN PROBLEMA NETAMENTE DIGITAL, EXCLUSIVAMENTE DE LOS DEDOS, SE TORNA EN ALGO MUCHO MÁS COMPLEJO Y EQUILIBRADO QUE PARTE DIRECTAMENTE DE LA MENTE, HACIENDO PARTICIPAR TODO EL BRAZO Y LA MANO, PARA QUE, COMO CONSECUENCIA FINCL, ACTÚE EL DEDO. En esta forma, además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el "relax" muscular y se evita el cansancio prematuro.

1. PRESENTACIÓN DE LA MANO SOBRE EL DIAPASÓN

Denominamos *presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos en relación al diapason*, como resultado de una acción deter-

minada del complejo motor mano-brazo. Es necesario insistir en que, a los efectos de la presentación en sí misma, los dedos no deben realizar esfuerzo alguno. Esto es muy importante y debe tenerse presente para evitar un posible defecto.

Es de destacar que, con respecto al tiempo, podemos definir dos etapas bien diferenciadas aunque unidas para un mismo fin. La primera corresponde a la actuación del brazo asociado con la mano, obedeciendo ésta al trabajo del primero. Y recién en la segunda etapa los dedos, una vez ubicados por el brazo, estarán en condiciones de disponerse sobre el diapasón.



Así es posible presentar correctamente los dedos en el aire, sin necesidad de recurrir al contacto con la cuerda para poder orientarse. Expondremos las diversas formas de presentación:

Presentación longitudinal

Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las cuerdas, pero no se colocan por sí solos: obedecen a la actitud de la mano, quien es, en definitiva, la que los va a ubicar. Cada dedo se encuentra en un espacio diferente; enfrentados simultáneamente a una misma cuerda, nos dan una idea longitudinal, una relación de paralelismo con respecto al largo del diapason (foto 22).

22

Si colocamos los dedos simultáneamente en una misma cuerda (ejemplo), comprobaremos que para lograr el mayor resultado con el mínimo esfuerzo, el CODO TIENDE A ACERCARSE AL CUERPO de tal manera que la mano quede conformada como ilustra la foto 22, y como resultado de ello las puntas de los dedos puedan alinearse paralelamente a las cuerdas.



En estas condiciones el arco interno que forman el índice y el pulgar, se debe encontrar separado del mástil, con el fin de poder efectuar con toda holgura y libertad cualquier movimiento de la mano (como en los traslados transversales, etc.).

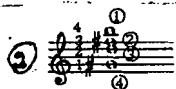
Un ejemplo concreto del uso de la presentación longitudinal lo tendremos en la práctica de las escalas diatónicas (Cuaderno N° 1), las que requieren para su correcta ejecución este tipo de presentación (foto 23).



23

Presentación transversal

Los dedos son presentados siguiendo la dirección de las



divisiones semitonales; si presentamos simultáneamente dos o más dedos en un mismo espacio y en diferentes cuerdas, como en el ejemplo, comprobaremos que para

lograr un buen resultado NECESITAMOS QUE EL CODO SE ALEJE DEL CUERPO de tal manera que las puntas de los dedos tiendan naturalmente a acomodarse en una forma aproximadamente paralela a las divisiones.

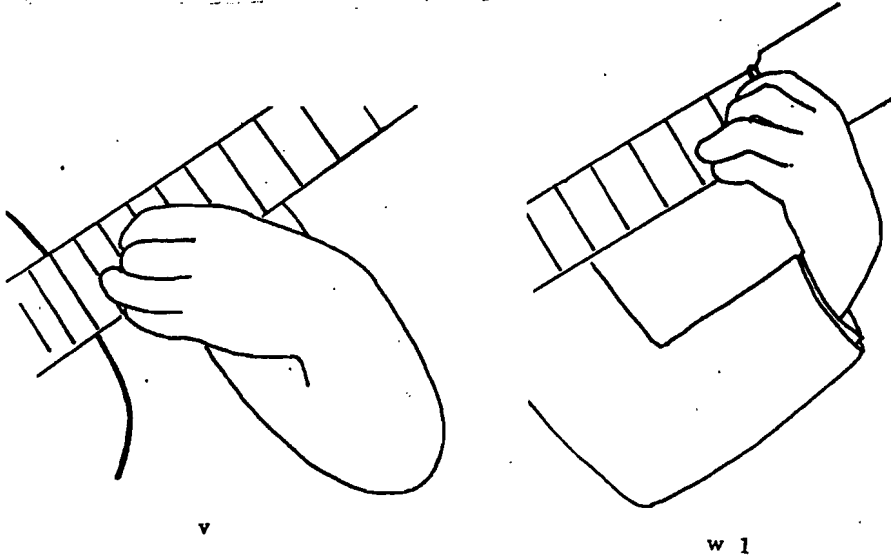
En esta presentación transversal, el pulgar tiende a apoyarse parcialmente en el mástil con su parte lateral interna. Es necesario tener presente que el pulgar no hace ningún movimiento propio; es consecuencia del mecanismo de la mano y el brazo, salvo las excepciones que expondremos oportunamente.

En el Estudio N° 8 de H. Villa-Lobos, podemos encontrar un ejemplo de presentación transversal, útil para ilustrar esta definición:



La conformación de la mano en esta presentación está íntimamente relacionada con su ubicación en el diapason. En la medida que la mano se va

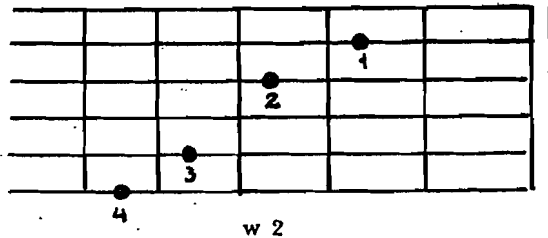
alejando del cuerpo (hacia la primera posición), la mecánica requiere una participación de la muñeca que, doblándose a través del movimiento del brazo, permite presentar los dedos transversalmente. Esta participación complementaria de la muñeca se hace necesaria en aquellas posiciones en las que el brazo va perdiendo su ámbito de acción (dibujos v y w¹).



Presentación mixta

Entre las dos formas expuestas (longitudinal y transversal) existe una serie de presentaciones intermedias, a las que denominamos MIXTAS. No son ni netamente longitudinales ni tampoco transversales, sino que conforman toda una gama de transición entre las dos presentaciones ya definidas (dibujo w²).

Por ejemplo:



2. FORMAS SIMPLES Y FORMAS COMBINADAS

Hemos enunciado tres tipos diferentes de presentación con su mecánica correspondiente. Pero estas presentaciones pueden darse en *formas simples o combinadas*.



Presentación simple
(longitudinal)



24

Forma simple: todo el aparato motor mano-brazo actúa libremente, sin interferencias, en función de una única finalidad, convergiendo en una sola presentación.

Forma combinada: como lo indica su nombre, cuando deben combinarse dos presentaciones al mismo tiempo; cuando uno o dos dedos hacen un tipo de presentación y los demás deben disponerse de otro modo, obligando a que la mano adopte una actitud tal que permita dos presentaciones a la vez.

Aunque teóricamente debemos dominar el estudio de las presentaciones en su forma simple, es necesario comprender que, en la práctica, casi siempre se nos presentan en las formas combinadas.

Toda presentación combinada implica una contracción o distensión (ver capítulo 14) en alguno de los dedos (aunque no toda distensión o contracción por sí misma está ligada necesariamente a dicha presentación).

De los innumerables casos que podríamos aislar para su explicación, expondremos dos elementales ejemplos de la literatura clásica de la guitarra, uno por distensión y otro por contracción.



25



Presentación simple
(transversal)



Presentación combinada



26

El primero (presentación combinada por distensión), corresponde a la disposición de los dedos en el primer compás de "Recuerdos de la Alhambra" de Francisco Tárrega. Los dedos 1 y 4, colocados en la octava de *Mi* no requieren para su presentación ningún esfuerzo especial. Es decir que, *aisladamente*, podemos considerarlos en una presentación simple (fotos 24 y 25). El dedo 1 en el *Mi* de la cuarta y el dedo 4 en el *Mi* de la segunda, permiten que todo el aparato motor esté condicionado a un solo trabajo, sin interferencias. Pero esta situación no nos sirve para este estudio de Tárrega. El dedo 3 debe ubicarse *por distensión* en el *Do* del 5º espacio de la tercera cuerda, forzando una presentación transversal y longitudinal a la vez. En este momento se requiere otra disposición del brazo, para ayudar a los dedos en su ubicación, sin que éstos hagan mayor esfuerzo. De esa disposición del brazo resulta la presentación combinada (foto 26).

El segundo ejemplo (por contracción), corresponde al Estudio Nº 3 en La Mayor de Mateo Gargasi. En el compás Nº 7; las notas Si (5ª cuerda) y Mi (2ª cuerda), inclusive la ceja, requieren naturalmente una presentación simple, longitudinal (foto 27). El dedo 4 en el *Mi* puede ubicarse con toda naturalidad. En el último tiempo del compás, el dedo 4 se desplaza (*por contracción*) del *Mi* al *Re* sostenido, y este desplazamiento se debe realizar con la intervención



Presentación simple
(longitudinal)



27



Presentación simple
(transversal)

28

del brazo (foto 28). De esto resulta que tenemos dos dedos (4 y 3) en presentación transversal y por otro lado el dedo 1 (ceja) que requiere una presentación longitudinal. Como consecuencia, se conforma una presentación combinada (foto 29).

Toda distensión o contracción hecha aisladamente por los dedos, puede provocar una situación inestable. Es un equilibrio aparente, que requiere un esfuerzo constante del dedo para su permanencia. Esto se evita con las presentaciones combinadas, consiguiendo un campo de acción más amplio con el mínimo esfuerzo.

Los músculos del brazo deben trabajar tan sutilmente que se puedan realizar dos presentación a la vez, sin afectar en lo más mínimo el libre movimiento de los dedos; y a su vez (y esto es lo importante) *provocar* la distensión o contracción de los dedos que lo requieran. Es necesario insistir en que los dedos no se colocan por sí mismos, sino que las distensiones y contracciones están controladas por un trabajo tan inteligente como sutil, que proviene de la musculatura de brazo y mano y no directamente de los dedos. En estos casos especiales la distensión o contracción *se transforman en situaciones estables*.

Estos ejemplos expuestos no son únicos, sino que para cada trabajo que



Presentación combinada



requiera una distensión o contracción en forma combinada, habrá también una mecánica especial.

3. EL PULGAR DE LA MANO IZQUIERDA

El pulgar de la mano izquierda no debe hacer esfuerzo aislado. Es más, su conducta correcta es permanecer en forma neutra, a veces pasiva (y sólo excepcionalmente activa), como un punto de contacto. La contracción de la falange del pulgar provoca también la contracción de los músculos oponentes, y ésto nos dará como consecuencia una cierta rigidez que se constata por un desequilibrio de fuerzas en la mano. Traerá también una desproporción en el trabajo de índice y pulgar y muchas veces una equivocada colocación de este último.

Es necesario eliminar todo movimiento desproporcionado (forzado) e ilógico y corregir esa forma equivocada de la actuación del pulgar, permitiendo así mayor libertad y holgura y una economía de energía.

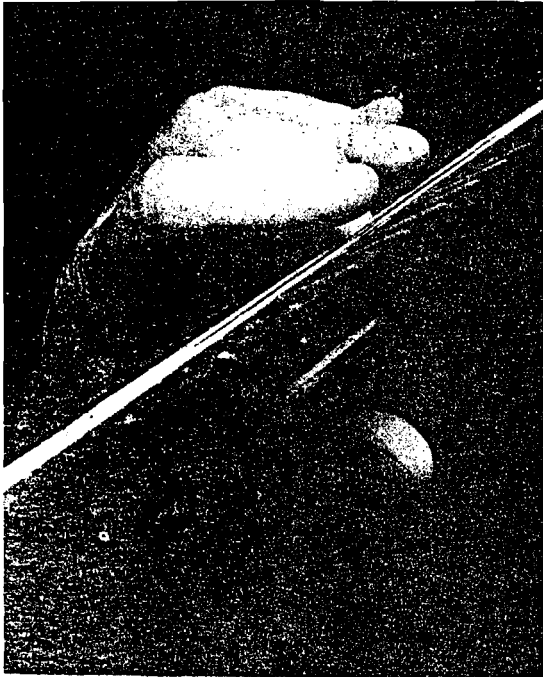
Aunque la correcta ubicación del pulgar resultará una simple consecuencia del trabajo de todo el complejo motor brazo-mano-dedos, es necesario controlar su colocación para conseguir una mayor armonía, una unidad positiva

en lo que respecta a los otros dedos *verdaderamente activos*. La correcta colocación del pulgar favorece la movilidad de todo el sistema motor, permitiendo el libre funcionamiento de la mano, inclusive en las diversas distensiones y contracciones de los dedos. Consideramos por lo tanto como elemento fundamental la correcta posición del pulgar, *dócil* a cualquier movimiento de la mano o del brazo.

El ejemplo simple de levantar un lápiz de algunos gramos de peso con la oposición del dedo medio al pulgar, no nos sirve para explicar la actitud de éste en el mástil. En aquel caso concreto los dos dedos (pulgar y medio) realizan un esfuerzo contrario y opuesto, *dividiendo* sus fuerzas, y la suma de presión levantará el lápiz. Sus funciones en ese caso son iguales y paralelas (complementarias).

Pero la actitud del pulgar en el mástil es otra, por cuanto le corresponde a los otros dedos ser los actores directos y el pulgar sólo un punto de contacto, excepcionalmente activo, y muchas veces pasivo.

Ciertas cejas totales, con el uso de todos los demás dedos, pueden requerir la ayuda de la oposición directa del pulgar. La otra situación extrema se presenta cuando la acción de un dedo se ejerce *sin* la oposición del pulgar y más aún *requiriendo su total liberación*.



Veremos entonces las diferentes actitudes que puede adoptar el pulgar de la mano izquierda desde el punto de vista de su participación como fuerza de oposición.

a) **El pulgar libre:** Se puede hacer fuerza con los dedos sin que el pulgar esté apoyado (foto 30). El pulgar libre, como práctica y ejemplo, podemos verlo en ciertos "vibratos" longitudinales¹, realizados con participación directa del brazo y la mano y mediante la fijación del dedo que actúa.

¹ Ver Capítulo 10.

Hay otros "vibratos" longitudinales, por el contrario, que requieren el uso activo del pulgar, como veremos en su oportunidad.

b) **El pulgar como oposición a los demás dedos:** se presentan variantes en relación a la *ubicación* del pulgar con respecto a los otros dedos y a la *función* que cumple en el trabajo de la mano izquierda:

- a) Oposición directa.
- b) Oposición indirecta.

En el caso de la oposición directa, la fuerza ejercida sobre la cuerda va ligada directamente al pulgar, el cual se opone a los otros cuatro dedos *dentro del ámbito de la mano*. Pero también aquí es preciso distinguir dos tipos de situaciones según la actitud que adopte el pulgar en cada una de ellas. Una cosa es el valor de oposición en una *situación estática*, y otra lo es en una *situación de movimiento*. Por ejemplo: estando el pulgar en la misma ubicación (dentro del ámbito de la mano) con respecto al dedo 4, su función puede transformarse de oposición directa en oposición indirecta. El primer caso correspondería a una situación estática; el segundo (oposición indirecta) a una situación de movimiento en la que el pulgar haría las veces de un eje con el cual podríamos, por ejemplo, realizar un ligado ascendente o ligados continuos mediante la fijación del dedo 4.



Situación estática.
Oposición directa del pulgar



Situación de movimiento.
Oposición indirecta del pulgar

Cuando la mano se mueve, tanto en los traslados (enlaces de posición) como en otro tipo de situaciones que requieren cierta rapidez en el trabajo de los dedos, el pulgar no debe entorpecer dichos movimientos. Por lo tanto, no debe adoptar la actitud del valor estático de oposición, que dificultaría o aún llegaría a anular toda posibilidad de la mano. También hablaremos de oposición indirecta del pulgar en los casos en que éste escapa totalmente al ámbito de la mano, como por ejemplo en los traslados parciales, o en todo trabajo en el segundo sector del diapason, etc.

Cuando los dedos trabajan solos, en forma aislada, como se ha hecho tradicionalmente, sin el amparo de otros músculos más poderosos (de la mano, muñeca y brazo), el punto de apoyo *indispensable* debe ser el pulgar, quien tiene que oponerse a la presión de los demás dedos (por oposición de fuerzas).

Pero cuando los dedos trabajan como una prolongación de todo el aparato motor (mano-brazo), ya no es necesaria aquella actitud del pulgar, sino que su actuación se reduce muchas veces a una participación diríamos pasiva, obedeciendo a todos los movimientos de la mano, limitándose en muchos casos a servir nada más que como un punto de contacto.

4. MOVIMIENTO TRANSVERSAL DE LA MANO

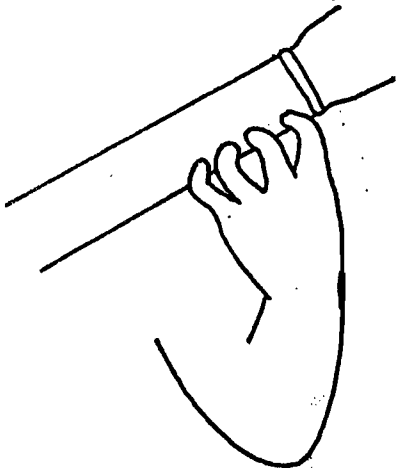
Al pisar una cuerda (principalmente en el caso de las bordonas) los dedos deben actuar de tal modo de "caer" perpendicularmente al diapasón y no con la tendencia a colocarse de plano (como si fuera la actitud de "ceja"). Es decir que el dedo, cuando presiona una determinada cuerda, debe hacerlo de tal forma que no entorpezca en ese momento la actuación de cuerdas contiguas (salvo cuando realiza al mismo tiempo la función de apagador indirecto²).

La correcta actitud del dedo se consigue con total eficiencia sin que éste deba alterar su curvatura natural, mediante la participación activa del brazo en el traslado del dedo hacia la cuerda correspondiente. Por eso debemos considerar que todo traslado transversal del dedo debe realizarse, cuando así se requiera, con la ayuda del brazo, quien será en definitiva el que dispondrá la colocación correcta del dedo.

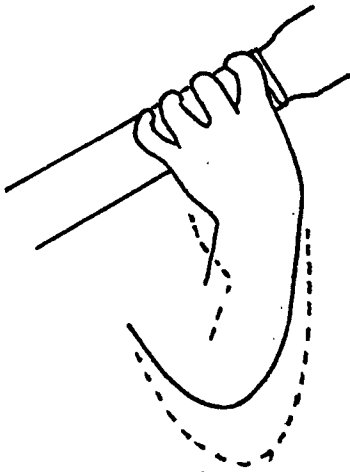
En conocimiento lógico de esta disciplina podremos entonces anular la antigua idea que indicaba doblar la última falange en ángulo, formando un "puente" sobre las demás cuerdas. Ya eso está superado. Ahora el brazo, sin esfuerzo alguno del dedo, debe realizar la operación correcta.

Ejercicio a efectuar: colocar el pulgar de modo que el arco interno que forma con el índice se encuentre separado del mástil y presentar los cuatro dedos simultáneamente en la cuerda prima, en los espacios correspondientes a las notas Fa, Fa sostenido, Sol y Sol sostenido. Con la sola ayuda del brazo (movimiento hacia arriba y adelante), llevar los dedos a la sexta cuerda, presentándolos en la misma forma que se hizo en la prima y volver luego a la cuerda inicial (dibujos x e y). Realizar la operación varias veces hasta lograr soltura en los movimientos. Téngase presente que este ejercicio debe realizarse con el brazo, sin participación activa de los dedos. Se producen entonces dos movimientos: uno ACTIVO, en relación con los músculos del brazo; otro PASIVO, de la muñeca, provocado también por el movimiento del brazo y por el tope del pulgar en el mástil, que obliga a que aquella adecúe su ángulo.

² Apagadores: Ver Capítulo 10.



x



y



El brazo es el que verdaderamente realiza dicho traslado transversal; los dedos deben ser ubicados tanto en la sexta como en la prima *sin hacer esfuerzo alguno y sin mover sus falanges.*

Es conveniente destacar que no es necesario tocar la cuerda ni presionarla contra el diapasón; sólo se requiere presentar los dedos sobre los espacios correspondientes, manteniendo la abertura angular entre ellos.

Pasar varias veces de la presentación (a) a la (b) evitando mover los dedos. La perpendicularidad de éstos en su presentación sobre la cuerda sexta será trabajo exclusivo del brazo.

5. ACCIÓN Y DESCANSO DE LOS DEDOS

Para presionar la cuerda sobre el diapasón, los dedos se ubicarán, como ya vimos, con ayuda de la mano; la fuerza se ejercerá procurando que sea igual para todos ellos y no mayor que la requerida para ajustar la cuerda sobre el diapasón. Es necesario evitar el esfuerzo descontrolado y excesivo, el cual puede quitar libertad y soltura a los movimientos y provocar un inútil cansancio.

El exceso de fuerza provoca, además, un endurecimiento desmedido en las yemas de los dedos, con callosidades deformadas que pueden muy bien evitarse para mantener siempre la pequeña pero eficaz sensación del tacto. Dichas callosidades aparecen también como consecuencia de una manera incorrecta de retirar los dedos de la cuerda una vez que actuaron.

Cuando un dedo deja de actuar debe cesar todo esfuerzo y su actitud de descanso no significa *levantar el dedo*, sino que conjuntamente al abandono de la acción debe ser *levantado* o apartado del diapasón por el brazo, teniendo como punto de contacto el pulgar que permite dócilmente el leve movimiento hacia adelante.

La actitud de descanso requiere entonces la participación del brazo, que es en definitiva quien debe apartar los dedos del diapasón. Esta forma de alejar (por descanso) los dedos de las cuerdas, favorece enormemente el relax, tan importante en la técnica instrumental.

Los dedos *no se levantan por sí mismos, sino que se dejan levantar PERPENDICULARMENTE al diapasón.* Y decimos no se levantan porque esa actitud significaría ya un esfuerzo de los dedos. Lo correcto es aflojarlos (relax) y el brazo los retira levemente. Los dedos se separan siempre *perpendicularmente* al diapasón, y de esa forma se evitan ruidos secundarios provocados por el roce (deslizamiento) sobre la cuerda.

El abandono de los dedos se realiza con un leve movimiento del brazo

hacia afuera y un poco hacia arriba. Es él quien dirige y controla la acción para que la mano no salga del ámbito del diapason. Existe un paralelismo con la forma de actuar de los pianistas al levantar las manos sobre el teclado y no fuera de él.

MANO IZQUIERDA - SEGUNDA PARTE

TRASLADO LONGITUDINAL DE LA MANO

- 1 - POSICIÓN.
- 2 - TRASLADOS.
- 3 - SECTORES DEL DIAPASÓN.
- 4 - TRASLADOS TOTALES Y PARCIALES.
- 5 - DIVISIONES DEL DIAPASÓN: PUNTOS DE ORIENTACIÓN.

1. POSICIÓN

La longitud y espesor del mástil de la guitarra, donde tiene que desarrollarse la acción de la mano izquierda, crean ciertas dificultades que no existen en otros instrumentos de cuerda, en los que el diapasón es más pequeño y, por consecuencia, su campo de acción más limitado. Por ese motivo la mano deberá efectuar traslados de un lado a otro del diapasón, cuando así lo requiera algún pasaje. El dedo índice, por su orientación segura, puede ser la guía y punto de referencia para esos cambios de posición. Todo traslado debe estar ligado a un sentido natural de orientación, para poder captar sin demora cualquier distancia.

En los cambios de posición debe haber una estrecha cooperación de la muñeca y el brazo; su empleo consciente permite una soltura y amplitud en los movimiento imposible de alcanzar con el solo trabajo de la mano.

POSICIÓN: ES LA UBICACIÓN DE LA MANO IZQUIERDA CON RELACIÓN A LAS DIVISIONES O ESPACIOS QUE EXISTEN EN EL DIAPASÓN.

Es decir: si el dedo 1 está colocado en el primer espacio, la mano se encontrará en lo que denominamos PRIMERA POSICIÓN. Si el dedo 1 se encuentra en el tercer espacio del diapasón, será entonces TERCERA POSICIÓN. Y así razonaremos para las demás divisiones semitonales en el diapasón.

El dedo 1, puesto en el cuarto espacio de la cuerda tercera (Si): define que estamos en CUARTA POSICIÓN. El mismo si de la cuerda tercera obtenido con el dedo 2 corresponde a la TERCERA POSICIÓN. El dedo 3 colocado en el mismo Si, señala que la mano está en SEGUNDA POSICIÓN; y el 4 ubicado en idéntico lugar nos indica PRIMERA POSICIÓN.

Obsérvese que en todos estos ejemplos, la ordenación numérica de cada posición está supeditada a la ubicación del dedo 1 con respecto a las divisiones del diapasón.



Se usará los números romanos para indicar los cambios de posición de la mano izquierda. Es conveniente hacer resaltar que EL DEDO QUE MARCA LA POSICIÓN ES EL DEDO 1, AUNQUE NO SE ENCUENTRE COLOCADO EN EL DIAPASÓN.

2. TRASLADOS

Denominamos TRASLADO de la mano izquierda al CAMBIO DE POSICIÓN. Estos cambios se realizan con participación ACTIVA del brazo, siendo este factor importante en todo traslado. A tal punto es relevante ésto, que cuando se efectúa un traslado debemos siempre pensar, con relación al tiempo, primero en el trabajo del brazo (cambio de posición) y recién luego en la ubicación del dedo o dedos. Es decir entonces que éstos no participan en lo que denominamos estrictamente traslado; deben estar ajenos y sólo una vez efectuado el cambio comenzarán a actuar.

Pero podemos definir dos situaciones diferentes y paralelas: una se refiere a lo que llamamos estrictamente traslado y que corresponde al brazo; y la otra, está ligada a la disposición de los dedos en su nueva ubicación, los cuales deberán conformarse, con sus diferentes aberturas angulares, tratando de disponerse previamente en el aire.

Es de destacar la importancia que tiene, ANTES de iniciar el movimiento del traslado, el ABANDNO de los dedos, como paso previo. Este trabajo debe también ser realizado por el brazo, como ya fue explicado en el capítulo ante-

rior. Como consecuencia, obtendremos la eliminación de sonidos ajenos a la música a ejecutar (chirridos), producidos por el roce lateral de los dedos sobre las cuerdas, cuando aquéllos quieren buscar la nueva posición por sí mismos. Es decir, que todo ruido ajeno a las notas reales a escucharse, es consecuencia del roce de los dedos por no considerar la primera etapa del traslado, tan importante, que es la separación de los dedos perpendicularmente al diapasón, realizada también por el brazo. Esta participación es casi imperceptible a la vista, pero debe existir realmente. Como ya hemos dicho, entonces, el abandono del dedo está íntimamente ligado a la actuación del brazo.

El trabajo mecánico del traslado es realizado por dos elementos que actúan en forma conjunta: la tarea principal es efectuada por el brazo; el otro elemento es el dedo o dedos, quienes no deben oponerse a la acción del brazo, y su presión sobre la cuerda debe terminar una pequeñísima fracción de tiempo antes del traslado. Existe una excepción, que corresponde aclarar, con respecto al traslado de un dedo o dedos en forma de "glissado" (portamento). En estos casos la presión del dedo está condicionada a su misma actividad mecánica para efectuar el portamento, ligado ya a la faz expresiva. Y sería ésta la condición para mantener la presión del dedo sobre la cuerda, relacionada a los diversos tipos de portamento, pero no en lo que tradicionalmente se ha denominado "dedo-guía", ya que el control del traslado debe corresponder al brazo (o muñeca en ciertos traslados parciales).

¿Y cómo actúan los dedos en el cambio de posición? No actúan, sino que por el contrario, abandonan el esfuerzo y entran en un relax necesario (incluyendo el pulgar). Y es recién entonces cuando el brazo, además de lo estrictamente relacionado con el traslado realiza otro movimiento importante, previo: separar levemente y en forma perpendicular al diapasón a los dedos, quienes deben obedecer y no interferir con los movimientos de aquél. Hay también una excepción, y muy remarcable, que se estudiará en el capítulo correspondiente: cuando los dedos, en su abandono de la presión contra el diapasón (apretar la cuerda), deben conservar al mismo tiempo una situación inestable, manteniendo determinado esfuerzo de distensión o contracción (capítulo 14).

El traslado de la mano izquierda en el diapasón puede efectuarse de tres formas diferentes:

- 1) por sustitución
- 2) por desplazamiento
- 3) por salto

1) Por sustitución. Como su nombre lo indica, cuando un dedo (o dedos),

al cambiar de posición la mano, es sustituido por otro en el mismo espacio. Los traslados por sustitución, como consecuencia, se realizan siempre a posiciones cercanas.

Se define como POSICIÓN CERCANA la que se encuentra dentro del ámbito de los cuatro dedos en presentación longitudinal.

2) Por desplazamiento. Cuando un mismo dedo (o dedos), al desplazarse, determina la nueva posición. Los traslados por desplazamiento se pueden realizar a posiciones cercanas o distantes.

Se define como POSICIÓN DISTANTE la que sobrepasa o está fuera del ámbito normal de los cuatro dedos.

Situaciones comunes: en el traslado por sustitución, un mismo lugar es utilizado por diferentes dedos. En el traslado por desplazamiento, un mismo dedo (o dedos) se desplaza hacia una nueva posición.

3) Por salto. En el traslado por salto no existen elementos comunes; la mano debe saltar totalmente desde la posición inicial para ubicarse en una nueva. El dedo no se desplaza ni se sustituye, sino que cambia por completo la ubicación de la mano por otra

nueva, con la que no tiene ningún elemento en común que pueda servir de guía.



31
Posición IX

3. SECTORES DEL DIAPASÓN

Dividimos el diapason, según su mecánica, en tres sectores:

1) Sector de la primera octava. De primera a novena posición inclusive, con el dedo 4 en el espacio 12 (octava).

Mecánica: el brazo realiza sus traslados sin tener obs-

táculos en su recorrido, y el pulgar acompaña sus movimientos libremente.

2) Sector de transición. Posiciones X, XI y XII.

Mecánica: al pasar de la posición IX a la X (en presentación longitudinal) debemos, para evitar en parte el obstáculo del aro inferior de la guitarra, llevar el brazo un poco hacia adelante hasta que la mano se encuentre libre de dicho impedimento. Lo mismo sucede en las posiciones XI y XII, en las que se requiere cada vez más el movimiento del brazo (hacia adelante). Paralelamente, ayudando a dicho movimiento, el hombro insinúa una inclinación que facilita la ubicación del brazo.



32
Posición X

No olvidemos lo expuesto en el capítulo I (movimientos del cuerpo que siempre se harán necesarios cuando aparezcan determinadas exigencias mecánicas del brazo y la mano izquierdos).

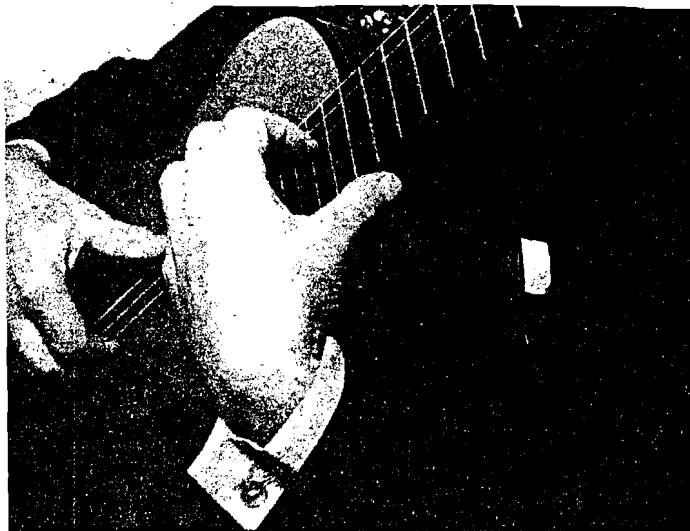
Como consecuencia natural de dichos movimientos, el pulgar tiende a desplazarse un poco más hacia el borde inferior del mástil (fotos 31 y 32).

3) Sector de la segunda octava. Posición XIII en adelante.

Mecánica: los movimientos iniciados en el sector de transición pasan a ocupar un primer plano. La mano, como consecuencia del desplazamiento del brazo, ya ha sobrepasado totalmente lo que tradicionalmente constituyó un obstáculo: el aro inferior de la guitarra (foto 33).

Y ahora sí el movimiento del cuerpo hacia adelante y hacia la izquierda, provocado por los elementos motores (capítulo I), estará ejerciendo su influencia directa para permitir la ubicación correcta de la mano sobre el diapasón en forma tan natural como si estuviera en el primer sector.

Los traslados en este tercer sector se realizan también con la participación



33

activa del brazo, haciendo variar la abertura angular entre el índice y el pulgar. Este ha tomado un punto de contacto e nel ángulo que forman el diapasón y el aro inferior de la guitarra; se convierte así en un eje flexible y dócil, que servirá como leve apoyo y punto de referencia para cualquier movimiento y desplazamiento de la mano.

Todo lo expuesto en lo que respecta a la mecánica en el sector de la segunda octava tiene referencia directa con la *presentación longitudinal*; la presentación transversal no requiere este tipo de mecánica.

El *sector de transición* se define así por presentar puntos de contacto, analogías relacionadas con los sectores de la primera y segunda octava.

Analogías con el sector de la primera octava: el pulgar todavía se desplaza libremente, dócil a los traslados del brazo, no teniendo obstáculos en su trayectoria.

Analogías con el sector de la segunda octava: el brazo ya debe tomar una actitud hacia adelante, comenzando a salvar el aro inferior de la guitarra.

4. TRASLADOS TOTALES Y PARCIALES

Definimos **TRASLADO TOTAL** al cambio de posición realizado con participación de *todo* el aparato motor brazo-mano-dedos. El traslado se define como **PARCIAL** cuando afecta solamente *parte* del aparato motor.

Hay dos tipos de traslados parciales:

a) **Ligado a la condición anatómica** (relación mano-guitarra). El ejemplo característico es el sector de la segunda octava, en el cual el pulgar debe permanecer con un punto de contacto en el ángulo que forman el diapasón y el aro inferior, sin participar directamente en los movimientos del traslado.

b) **Ligado directamente al movimiento.**

Por ejemplo:



Al acelerar el movimiento de vaivén se pierde gradualmente el control; para evitar la inestabilidad resultante es necesario mutar el traslado total en parcial y de esta manera podremos mantener el control aún a velocidades mayores. En este caso concreto y ligado al tiempo, a partir de cierta velocidad de cambio, es conveniente que el pulgar no se desplace, permitiendo sí que la mano, por intermedio de la muñeca, realice dicho traslado parcial de ida y vuelta.

Como complemento a lo expuesto: en una determinada posición podremos, por distensión o contracción, desplazar *los cuatro dedos* con respecto al pulgar (sin que éste deba dejar su ubicación) tanto hacia la región aguda como a la grave y *sin que ello signifique un traslado total*. Como contraste podremos comprobar (por ejemplo, en las escalas menores - Cuaderno N^o 1) que *un solo dedo*, en un cambio de posición (aún en la mínima expresión del desplazamiento) *requiere ahora sí, un traslado total*.

5. DIVISIONES DEL DIAPASÓN: PUNTOS DE ORIENTACIÓN

La mente puede percibir clara e instantáneamente la división por dos. En la medida de la aumentación numérica de las divisiones, se hace difícil tener una idea bien diferenciada con respecto a las diversas proporciones.

El diapasón está dividido en espacios semitonales, y ya en la primera octava tenemos doce divisiones; no podremos pensar y aislar claramente cada una de ellas y menos tener un control completo y rápido en lo que respecta a las distancias variables, si consideramos a todas de igual importancia, en un mismo nivel de utilidad y de calidad.

Si atribuimos a algunos de los espacios diferentes valores de importancia, podremos salvar en parte el problema y actuar con más facilidad y control en lo que respecta a los traslados. Estableceremos entonces, para nuestra conveniencia y disciplina mental, *puntos de orientación*.

Posiciones bases, en orden de importancia:

- a) Pos. I - (Punto de referencia fundamental).
- b) Pos. V - (Mitad de la primera octava).
- c) Pos. VII -
- d) Pos. III - (Equidistante entre las posiciones I y V).

Es decir, que tenemos cuatro posiciones bases en la primera octava; las otras serán *secundarias* y estarán relacionadas a las primeras.

Posiciones secundarias:

- Pos. II: está relacionada con la primera (más uno).
- Pos. IV: está relacionada con la tercera (más uno).
- Pos. VI: está relacionada con la quinta (más uno).
- Pos. VIII: está relacionada con la séptima (más uno).

La Pos. IX ya es natural; nos guía el contacto del borde de la mano con el aro. No tiene problemas de orientación.

La Pos. X requiere un pequeño traslado del brazo hacia adelante; lo mismo podremos agregar para las dos posiciones restantes del sector de transición (XI y XII), pero con una participación cada vez mayor del brazo y cuerpo.

La Pos. XIII corresponde al sector de la segunda octava, y de aquí en adelante (salvo rara excepción) la referencia estará en la abertura angular del pulgar e índice.

ESCALAS DIATÓNICAS - SU MECÁNICA

(EXPLICACIÓN PARA EL CUADERNO Nº 1)

- 1 - ENLACES DE POSICIÓN.
- 2 - GRUPOS DE DIGITACION AFIN.
- 3 - ABERTURA ANGULAR ENTRE LOS DEDOS.
- 4 - RAZÓN DE LA DIGITACIÓN DE LAS ESCALAS.
- 5 - CONDICIONANTES PREVIAS QUE SE REQUIEREN PARA EL ESTUDIO DE LAS ESCALAS.

El problema principal, que justifica el estudio de las escalas dentro de la mecánica instrumental, radica en los traslados (cambios de posición). En una primera etapa de estudio, es aconsejable comenzar con las escalas mayores, debido a que éstas requieren sólo una forma de traslado (por salto). En cambio, las escalas menores presentan dos tipos de traslado (por salto y por desplazamiento). En consecuencia, deben estudiarse después de haber sido asimiladas las mayores.

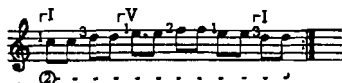
1. ENLACE DE POSICIÓN

Denominamos ENLACE DE POSICIÓN al conjunto formado por las dos últimas notas de una posición y las dos primeras de la nueva. Tomemos como ejemplo la escala en Do Mayor, que tiene un traslado por salto de *primera a quinta posición*. Aislamos dicho enlace:



Repetir varias veces

El trabajo consiste en realizar repetidas veces ese ejercicio con una rigurosidad métrica (mental o subordinada a un metrónomo). Entre el Re y el Mi, en una primera etapa, podrá existir una interrupción del sonido (espacio en blanco). No debe pasar desapercibido para un oído sutil, y para superar ese problema en una primera instancia sustituiremos cada negra por dos corcheas.

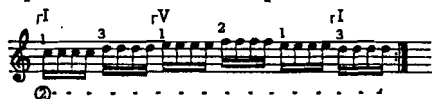


Esta nueva fórmula nos obliga a un traslado más rápido y cuidado, por tener menos tiempo libre para efectuarlo. Una vez asimilada esta segunda etapa, podremos dividir por tres cada negra inicial, manteniendo siempre la rigurosidad métrica del comienzo:



Esta etapa nos obliga a un cambio más ajustado, estrechando cada vez más el "espacio en blanco".

Repetimos el mismo ejercicio dividiendo por cuatro cada negra:



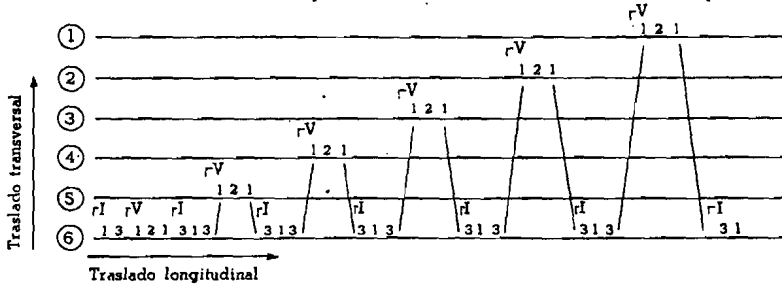
En esta fase del trabajo se debe ser muy preciso y prestar especial atención. Ahora, considerando el último ejercicio como si las cuatro notas fueran ligadas, podremos assimilar a la condición mecánica muscular el mantenimiento de la nota todo el tiempo que la figuración respectiva así lo requiera; es prudente habituarse a cambiar de posición en el momento exacto y no anticipadamente, restándole a la nota parte de su valor.



Debemos tener presente que aquí radica lo más importante de las escalas. Es por esta condición que ellas adquieren verdadero valor mecánico. Allí está el problema del traslado y por eso lo aislamos: para poder estudiarlo aparte. Si mentalmente comprendemos que la duración de la nota (el sonido) debe terminar cuando comienza la otra (por sucesión ininterrumpida, y así debería ser el ideal), también debemos pensar que para llegar a esa culminación es necesario adquirir una memoria muscular que esté condicionada a dicha actitud mental. Y ese proceso debe realizarse una, dos, diez veces o más aún, hasta que naturalmente el esfuerzo mental vaya dejando paso a un *hábito positivo* (reflejos condicionados), quien será en definitiva el que ordenará los movimientos precisos para poder realizar un enlace de posición con una audición tan limpia y sutil como si no hubiera tal traslado.

Entonces sí, asimilada esa condición mecánica ya no tendremos necesidad de repetir y repetir torpemente, en forma irreflexiva, para salvar obstáculos a través de un trabajo meramente maquinal, cuando deben ser superados siempre, como se ha definido ya, a través de las generación de hábitos positivos (ver capítulo 3).

Como variante del ejercicio precedente, podemos asimilar a los longitudinales, los traslados transversales. Para ello pondremos el siguiente ejemplo, basado en el mismo enlace de posición en la escala de Do Mayor:



Es fundamental tener en cuenta que para efectuar los cambios, en orden del tiempo, PRIMERO ES LA POSICIÓN y luego, como consecuencia, actúa el dedo, eliminando el falso concepto de "dedo guía".

2. GRUPOS DE DIGITACIÓN AFIN

En una primera fase del estudio es conveniente ordenar las escalas en GRUPOS DE DIGITACIÓN AFIN, a los efectos de facilitar y comprender mejor su mecánica. Las escalas mayores están ordenadas en tres grupos:

- 1- DO RE^b RE MI^b MI FA
- 2- FA[#] SOL LA^b
- 3- LA SI^b SI

Las escalas menores pueden ordenarse, por su afinidad en la digitación, de la siguiente manera

- 1- SOL SOL[#] LA SI^b SI
- 2- MI FA FA[#]
- 3- DO[#] RE

Las dos escalas restantes, *Do menor* y *Re sostenido menor*, son escalas que por no presentar características afines con los otros grupos, deben estudiarse separadamente.

Hay dos causales por las que las escalas de un mismo grupo pueden presentar diferencias en su digitación:

1º — LAS CUERDAS AL AIRE.

2º — DIFERENCIAS EN LA EXTENSIÓN (DOS O TRES OCTAVAS).



1) Cuerdas al aire. Tomemos como modelo del Grupo 1 la escala de RE BEMOL MAYOR, que no presenta cuerdas al aire. Comienza en primera posición con los dedos 4 - 1 - 3 - 4.

Considerando dicha ordenación de los dedos, transportémosla a la escala de DO MAYOR. El dedo 4 quedaría entonces ubicado en el tercer espacio (DO 5ª cuerda). El dedo 1 para el RE natural debería ir, teóricamente hablando, detrás de la cejuela y sucesivamente, MI con el dedo 3 y FA con el dedo 4. Esta "digitación" obviamente no puede ser tenida en cuenta: la digitación correcta, motivada por las cuerdas al aire, debe comenzar 3 - 0 - 2 - 3, como se indica en el Cuaderno Nº 1.



También, la diferencia entre las escalas de REb y RE, está motivada por la 4ª cuerda al aire, que nos da el primer RE. Es decir, que su digitación comenzará 0 - 1 - 3 - 4.

El tercer grupo de digitación afin dentro de las escalas mayores, comprende LA - SIB y SI. En las tres escalas mencionadas el primer sector (primera octava) es variable; el resto es idéntico. La causa de esa diferencia en su digitación se debe al empleo de las cuerdas al aire.

2) **Diferencia en la extensión.** El mayor ámbito en las escalas dentro de un mismo grupo nos obliga también a introducir variantes en la digitación, por presentarse algunas con dos octavas y otras con tres, introduciendo así un nuevo elemento diferente dentro de un mismo grupo. Tomemos como ejemplo las escalas de MI y FA Mayor, que integran junto con otras cuatro el primer grupo de digitación afin. Contienen ambas tres octavas; es decir, una octava más que las restantes escalas de dicho grupo. El sector de la primera octava en las dos escalas referidas es una parte más a digitar y por consiguiente se establece una diferencia provocada por el mayor ámbito.

Repitiendo, las diferencias que existen en la digitación de las escalas de un mismo grupo, se deben, como ya ha sido explicado, a las cuerdas al aire y a la diferente extensión en octavas. No existiendo tales causales, las escalas deben ser idénticas.

El ejemplo que nos da el segundo grupo de las escalas mayores (SOL - FA SOSTENIDO y LA BEMOL), confirma lo expuesto anteriormente; éstas son *exactamente iguales* por tener el mismo ámbito (tres octavas), y no utilizar cuerdas al aire. El cambio se produce por la diferente posición.

3. ABERTURA ANGULAR ENTRE LOS DEDOS

En las escalas, cada posición requiere una DIFERENTE ABERTURA ANGULAR entre los dedos. Como en este tipo de trabajo las notas están ordenadas por grado conjunto, LA PRESENTACIÓN DE LA MANO IZQUIERDA DEBE SER NECESARIAMENTE LONGITUDINAL. Los cuatro dedos juntos en primera posición y en presentación longitudinal, abarcan solamente tres espacios; sin embargo, la misma disposición de los dedos en posiciones más agudas coincide naturalmente con cuatro espacios. LA DISTENSIÓN (O ABERTURA ANGULAR ENTRE LOS DEDOS) PROVOCADA VOLUNTARIAMENTE EN LAS PRIMERAS POSICIONES DEBE CONSIDERARSE ENTONCES UN ESTADO NORMAL.

En cambio, en las posiciones más agudas debemos corregir la separación entre los dedos ANULANDO GRADUÁLMENTE el estado de distensión voluntaria provocado en las primeras.

Toda esta mecánica, esta forma de actuar, conduce a que la abertura de los dedos y los espacios semitonales del diapasón ofrezcan un paralelismo necesario para la ejecución correcta de las escalas (ÁMBITO DE LA MANO). *Esta adecuación debe realizarse en el aire y PREVIAMENTE al contacto con la cuerda.*

4. RAZÓN DE LA DIGITACIÓN DE LAS ESCALAS

La escala debe considerarse como un elemento abstracto; no es por sí misma música, pero puede tener participación en ella. Dentro de la mecánica instrumental nos da la oportunidad de ejercitarnos y conocer el diapasón a través de elementos teóricos quizás envejecidos (tonalidad) pero todavía vigentes y útiles en la práctica de los traslados.

Indudablemente, la escala debe ser correctamente ejecutada, debe servir eficientemente en su forma mecánica en CUALQUIER TIEMPO QUE SE TOQUE. Por esa razón es que se ha buscado en su digitación que los sectores que dividen los cambios de posición *sean en lo posible equivalentes en tiempo de duración*, para controlar con más eficiencia el movimiento del brazo evitando en lo posible el freno, la interferencia de la inercia o del peso muerto.

Los movimientos de traslado deben ser *valores regulares* desde el punto de vista del tiempo que descansa la mano en cada posición, con el fin de no perder el estado de equilibrio que debe regir como una fuerza controlada, en todos los pasajes de cambio.

Una escala puesta al servicio de la música puede y debe digitarse de diferentes formas de acuerdo al tiempo, al carácter de la obra y a las posibilidades del instrumento.

Explicación práctica con diversos ejemplos dentro de la escala de DO MAYOR:

Ejemplo 1 

Ejemplo 2 

Ejemplo 3 

Referencias al ejemplo 1

CONFORME AL TIEMPO (LENTO): se puede efectuar con toda holgura el cambio de posición (en este caso, traslado por desplazamiento de II a IV).

CONFORME AL CARÁCTER (ESPRESSIVO): se efectúa un portamento en el dedo 2.

CONFORME A LAS POSIBILIDADES INSTRUMENTALES: se debe digitar (sin lugar a dudas) el último DO de la escala en la tercera cuerda y con el dedo 2, para poder así efectuar luego el acorde siguiente.

Las explicaciones para los ejemplos 2 y 3, resultan innecesarias por su evidencia.

Pero, considerada la escala desde otro punto de vista, tenemos forzosamente que emplear *otro criterio*.

Pongamos de nuevo como ejemplo la misma escala de Do Mayor:

Ejemplo a) 

Ejemplo b) 

Esta escala digitada de dos formas diferentes y EJECUTADA EN UN TIEMPO LENTO, no presenta problemas técnicos y las dos digitaciones pueden considerarse correctas. Pero a medida que (en forma repetida y continuada) vamos acelerando el tiempo, *en razón de la velocidad* se hará más evidente la dificultad del cambio de posición.

En el ejemplo a) notaremos entonces un descontrol, un desequilibrio, provocado por la falta de regularidad en los cambios. Es necesario comprender que los dedos son los que se mueven constantemente, mientras que la mano se mueve *únicamente* cuando se efectúa el traslado provocado por el brazo y luego PERMANECE EN ESTADO DE REPOSO hasta el nuevo cambio de posición.

La escala de Do Mayor utiliza, en su desarrollo dos posiciones del diapa-

són: I y V. Luego, en la medida que podamos obtener una mayor igualdad en los reposos, una similitud en los estacionamientos de la mano; EN LA MEDIDA QUE LOS SECTORES QUE DIVIDEN LOS CAMBIOS DE POSICIÓN SEAN EN LO POSIBLE EQUIVALENTES EN EL TIEMPO, se podrá controlar con más eficiencia el movimiento de ida y retorno del brazo.

Si observamos las dos digitaciones de los ejemplos a) y b), comprobaremos en el a) una desigualdad de los sectores de cambio; la primera posición contiene doce notas y la quinta solamente cinco. En consecuencia, la digitación expuesta en este ejemplo no nos permite desarrollar con libertad y soltura una gran velocidad, y si la llegamos a realizar, será a expensas de un esfuerzo inútil. El ejemplo b) es entonces el más correcto.

Como conclusión, podremos agregar que la digitación de la escala, desde un punto de vista estrictamente mecánico, debe tener en cuenta la PERIODICIDAD: los movimientos de traslado deben ser valores regulares en lo referente al tiempo que descansa la mano en cada posición.

5. CONDICIONANTES PREVIAS QUE SE REQUIEREN PARA EL ESTUDIO DE LAS ESCALAS

El orden que sigue no está en relación a la importancia:

1. *Presentación longitudinal* de la mano izquierda.
2. *Abertura angular* entre los dedos (ámbito de la mano) y su correspondencia con la ubicación en el diapasón.
3. Conocimiento de los diferentes traslados.
4. Actividad del brazo en el *traslado transversal* de la mano.
5. Traslados totales y parciales.
6. Conocimiento de las *divisiones del diapasón* y su correspondiente mecánica.
7. *Movimientos del cuerpo* condicionados a los diferentes sectores del diapasón.
8. Empleo de las *apagadores*¹ (de precaución).
9. Adecuada actitud de la mano derecha y asimilación de todo lo expuesto en el capítulo 2.

¹ Apagadores: Ver Capítulo 10.

I) APAGADORES

- 1 - APAGADORES DIRECTOS.
- 2 - APAGADORES INDIRECTOS.
 - a) de mano derecha.
 - b) de mano izquierda.
- 3 - APAGADORES DE PRECAUCIÓN.
 - a) Relacionado con los traslados.
 - b) Relacionado con ligados descendentes.

II) VIBRATO

- 1 - VIBRATO LONGITUDINAL.
- 2 - VIBRATO TRANSVERSAL.

La imperfección de la técnica nos puede dejar un espacio sensible entre la intención y la realización; la condición fundamental del intérprete debe ser la clara visión de lo que constituye la esencia misma de la música. ES TAN IMPORTANTE EMITIR UN SONIDO COMO SABER APAGARLO EN EL MOMENTO PRECISO. Pueden ser varias las razones por las cuales se debe apagar un sonido:

a) unas, están ligadas directamente a la música, condicionadas a lo que está escrito, y se vinculan al factor tiempo (una blanca, una negra, deben tener, para ciertas obras, su valor preciso por razones de índole armónica, métrica, etc.). El mismo silencio puede tomar la importancia de primer plano, introduciéndose en el factor tiempo como un elemento real, y tan fuerte como el propio sonido.

b) otras, se derivan de la propia mecánica instrumental, como ser las relacionadas con los enlaces de posición (traslados); la interrupción voluntaria del sonido de cuerdas al aire por el abandono de los dedos hacia una nueva posición; la prevención de chirridos u otros ruidos ajenos a la música, etc.

APAGADORES: SU MECÁNICA

1. APAGADORES DIRECTOS

Se define como apagador directo la acción en la que el mismo dedo que ha atacado la cuerda, apaga el sonido.

Ejemplos:

• Estudio Nº 22 - Napoleón Coste



Estudio en la menor - Fernando Sor



En estos dos ejemplos el silencio de corchea se torna un elemento imprescindible, con el cual elaboran la estructura rítmica tanto Coste como Sor. Ignorar la función del silencio en estos casos sería destruir la esencia misma de estos estudios. Y en razón de ello se requiere el empleo dúctil e inteligente de los diferentes apagadores.

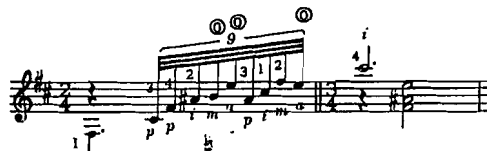
2. APAGADORES INDIRECTOS

Se define como apagador indirecto la acción en la que una nota o notas son apagadas por otro dedo, diferente al que las produjo. Pueden ser realizados por la mano derecha como por la mano izquierda.

a) Mano derecha

Ejemplos:

Preludio Nº 3 "Campo" - Abel Carlevaro



Después de realizar el breve arpeggio de 9 notas y en el momento preciso del ataque del Do con el índice, el pulgar, simultáneamente a dicho ataque, actúa como apagador apoyándose levemente y en forma lateral sobre las cuerdas restantes, interrumpiendo la resonancia para permitir la audición limpia y exclusiva del Do.

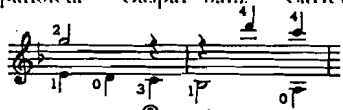
Cronomías I - Abel Carlevaro



b) Mano izquierda

Ejemplos:

Españoleta Gaspar Sanz - Carlevaro



El dedo 3 se apoya muy levemente de plano para apagar el RE de la 4ª cuerda al aire, al mismo tiempo que actúa pisando el DO de la sexta. Luego se debe rectificar la posición de la mano, levantándola en su forma correcta, tomando como punto de apoyo (eje) el dedo 1 colocado en el Si \flat .

Sarabanda en Si Menor - J. S. Bach



El dedo 1 presentándose, simultáneamente a la emisión del LA# en la actitud de ceja (sin ser tal), apaga el SI de la 2ª cuerda al aire rozándola levemente, para evitar su interferencia con la tercera FA# - LA#.

3. APAGADORES DE PRECAUCION

Como la palabra lo indica, son aquellos que se realizan para prevenir posibles ruidos o sonidos ajenos, provocados unos al dejar las cuerdas libres en el momento de los cambios de posición; y otros por el roce accidental de cuerdas contiguas (por ejemplo, en ligados descendentes, etc.).

a) Relacionado con los traslados. En los cambios de posición de la mano iz-

quiera, la derecha juega un rol muy importante: para evitar ciertos sonidos ajenos a la música que se está ejecutando (debidos a las cuerdas liberadas de la presión de los dedos en el momento del traslado de la mano) es necesario apagarlos con los dedos de la mano derecha. Es decir, que tenemos que cuidar tres tiempos definidos en esta clase de traslados: 1º) ejecución inicial de la nota o notas; 2º) traslado de la mano izquierda a la nueva posición y, simultáneamente al abandono del diapasón, apagar con la mano derecha los sonidos ajenos y extraños de las cuerdas liberadas, dejando posar los dedos sobre ellas; 3º) ejecución de las nuevas notas evitando toda demora inútil en el abandono momentáneo del diapasón y dando la sensación, cuando así lo requiera la música, de un verdadero legato. Estas tres etapas para la ejecución de ciertos acordes en los cuales la mano izquierda debe hacer un salto, son necesarias con el fin de no permitir superposiciones sonoras, cuando por razones armónicas sea imprescindible apagar los sonidos de las cuerdas al aire. La claridad debe ser conservada en todo momento, evitando sonoridades confusas en los cambios armónicos y en el movimiento de las voces en general.

Estudio en La Mayor - Fernando Sor



Los dedos índice y medio, que deben atacar las terceras, *al producirse los cambios de posición* actuarán también como apagadores de precaución, con tal precisión que la audición resulte como si los sonidos estuvieran ligados.

Variaciones sobre Follas de España y Fuga - Manuel Ponce



Con respecto a esta variación, y aislando un ejemplo de los tan numerosos que hay en esta obra, podríamos afirmar que sería inútil querer tocarla con total limpieza sin el uso correcto e inteligente de los apagadores de precaución.

b) Relacionada con ligados descendentes ¹

Ejemplo:

Tema con variaciones Op. 8 - Fernando Sor



El dedo 1, que participa en el trabajo del ligado, debe además actuar como apagador de precaución; es decir, que al tener doble función dicho dedo se coloca, únicamente en ese momento preciso, como si fuera verdaderamente una ceja, a fin de evitar el posible roce del dedo que efectúa el ligado descendente con la cuerda inmediata superior. Una vez colocado el dedo 2 como final del ligado, la función de apagador ya no existe y, por supuesto, la ceja no tiene razón de ser. Es necesario insistir en que dicha "ceja" debe abarcar solamente la cuerda en la que actúa en su realidad sonora (cuarta) y la contigua (tercera), en la función de apagador.

VIBRATO

El vibrato (cuando es debidamente empleado) es un recurso lícito, importante en la expresión musical, y para poder realizarlo con toda destreza es necesario tener un conocimiento previo de las diferentes mecánicas a emplear.

Existen dos formas bien definidas de efectuar el vibrato en la guitarra:

- 1) Vibrato longitudinal.
- 2) Vibrato transversal.

1. VIBRATO LONGITUDINAL

El vibrato longitudinal es, como lo indica la palabra, un movimiento de vaivén realizado por un dedo o dedos en el sentido de la longitud de la cuerda y hacia ambos lados.

Mecánica: se realiza con movimientos regulares del brazo que provocan un estiramiento de la cuerda hacia uno y otro lado en forma longitudinal, lo que produce como consecuencia una elevación de la entonación (cuando se realiza hacia la pala) y un descenso del sonido cuando el esfuerzo se hace en la direc-

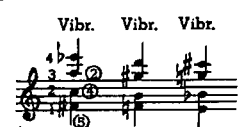
¹ Ligados descendentes. Ver Capítulo 13.

ción del puente. El dedo que efectúa el vibrato debe permanecer un poco rígido (fijación de la falange) para transmitir a la cuerda el movimiento del brazo, manteniendo el pulgar momentáneamente apartado del mástil. Esto es debido a que la presión sobre el diapasón es ejercida por el brazo por intermedio del dedo y sin la oposición del pulgar.

Cuando *un solo dedo* trabaja libremente, aislado de los demás, la mecánica más apropiada es fijar dicho dedo y permitir que la mano, conjuntamente con el brazo, realice los movimientos regulares de vaivén, propios del vibrato. El dedo que actúa puede presentar un cierto estado de relax necesario y útil, debido a que la actuación más directa está a cargo del brazo.

Cuando *varios dedos* trabajan simultáneamente en el vibrato longitudinal, la presión ejercida es mayor, y en la medida de las necesidades (de la fuerza) se podrá requerir, además, la oposición del pulgar, que en este caso no se aparta del mástil, sino que se une a la fuerza de los dedos que actúan. En esta situación,

debido a la participación conjunta de pulgar y dedos, por oposición, éstos deben realizar, en lo referente a la presión, un mayor esfuerzo propio, quedando igualmente delegado al brazo el efecto del vibrato.



En este último ejemplo de trabajo de los cuatro dedos en forma conjunta, la frecuencia de vibración puede ser menor y permite una ondulación del sonido más notoria en su audición.

En la práctica, la gama de situaciones puede ser muy variada, y debemos seleccionar o combinar los criterios expuestos, en función de las necesidades.



Zona de actuación favorable

En este tipo de vibrato (longitudinal) el sonido sufre una alteración: sube y baja con respecto a su entonación. Si tuviéramos que definirlo gráficamente, obtendríamos la siguiente representación:



oscilaciones
entonación natural

Para que se produzca esa oscilación de altura (ascenso y descenso) es necesario tener a *ambos lados* del espacio en el que actúa el dedo o dedos un sector suficiente de cuerda que permita sin mayor esfuerzo el estiramiento y aflojamiento de la misma. La región más apropiada se encuentra entonces dentro de la zona central de la cuerda, a partir del 5º espacio, incluyendo el sector de la segunda octava.


 Pongamos como ejemplo la realización de un vibrato longitudinal del Re# en el 6º espacio de la quinta cuerda: el efecto se obtiene holgadamente y con toda soltura. Si realizamos la misma operación,
 
 pero con Re en el primer espacio de la cuarta cuerda: no podremos obtener el mismo resultado al no ser posible efectuar el estiramiento de la cuerda hacia ambos lados.

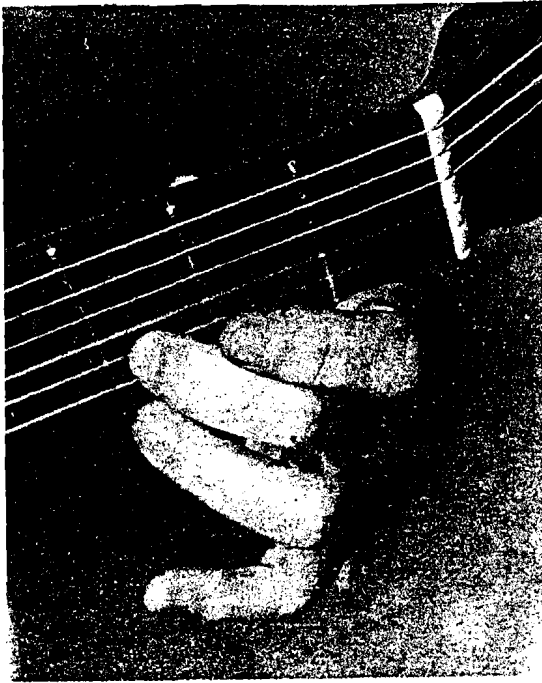
2. VIBRATO TRANSVERSAL

Así como en ciertos vibratos longitudinales se requiere la fijación del dedo, abandono del pulgar y utilización directa del brazo, en el VIBRATO TRANSVERSAL el trabajo se efectúa directamente por el dedo y no es necesario abandonar el apoyo que naturalmente tiene el pulgar.

Mecánica: se realiza estirando la cuerda en forma transversal al diapasón, directamente con el dedo y en dirección hacia la palma de la mano, con movimientos regulares y periódicos. Pero para efectuar dicho movimiento del dedo hacia la palma (y vencer la resistencia de la cuerda), se requiere un punto de apoyo con el cual se pueda lograr la fuerza necesaria. Ese punto de apoyo nos lo da entonces el arco interno que forman el índice y el pulgar de mano izquierda (que normalmente deben estar alejados del mástil, como fue establecido en el capítulo 7). En este caso, dicho arco interno se apoya en el borde inferior del mástil. He aquí una excepción a destacar con respecto a la posición de la mano izquierda.

Debemos, sin embargo, delinear ciertos detalles de importancia mecánica: cuando el vibrato transversal es realizado en las bordonas (sexta,





35



36

quinta e inclusive cuarta), la mano puede presentarse ofreciendo su cara interna en forma paralela a la línea del mástil (foto 34).

Pero ya en las cuerdas 3 y 2 se vuelve muy difícil efectuar el vibrato, dado que el movimiento de vaivén del dedo (cerrándose y abriéndose) se realiza con libertad cuando éste está alejado de la palma y en la medida que se acerca a ella pierde su movilidad. Sin embargo, si nosotros ofrecemos otra ubicación de la mano, podremos efectuar el vibrato con toda holgura en dichas cuerdas e inclusive en la prima: haciendo un pequeño giro de la mano (como para presentarla en forma transversal) y tomando siempre como punto de contacto en el mástil la base del índice (foto 35).

En esta forma podremos realizar el vibrato transversal manteniendo una cierta distancia entre el dedo y la palma.

Otra excepción: cuando una situación determinada no nos permite colocar la mano en forma transversal, debido a que hay otro dedo o dedos ubicados en diferentes cuerdas, o cuando el dedo índice, simultáneamente al vibrato, tiene que efectuar otra nota (y es imposible, por lo tanto, utilizarlo como pun-

to de contacto), obtendremos entonces nuestro necesario punto de apoyo con el extremo del pulgar, colocado en forma tal que nos permita de la misma manera realizar dicho vibrato transversal (fotos 36 y 37).



37

transversal y uno longitudinal.

Cada vibración aislada (como unidad individual) requiere, al volver al punto de partida, un relax permanente e intermitente, para evitar en lo posible la fatiga muscular. Aunque no se pueda realizar totalmente esos descansos, muy efímeros en cuanto a su duración, esa es la condición ideal a que debe llegar todo instrumentista para lograr con mayor holgura su trabajo técnico.

Zona de actuación favorable

La zona más conveniente se encuentra en los primeros espacios; pero se puede usar el vibrato transversal inclusive en los espacios superiores, sin mayor esfuerzo. Dicho vibrato, efectuado en el Mi de cuarta cuerda en primera posición, se consigue con comodidad; no sucedería lo mismo al pretender realizar allí un vibrato longitudinal.

En el vibrato transversal la oscilación ascendente de entonación puede realizarse ampliamente, pero el sonido no puede descender como en el vibrato longitudinal. Como consecuencia de la mecánica expuesta, se produce un ascenso acústico en el momento en que el dedo efectúa el esfuerzo transversal y una vuelta al sonido inicial cuando aquél retorna hacia su punto de partida con abandono de la fuerza.

Representación gráfica:



entonación natural

Desde el punto de vista auditivo, ésta es la diferencia entre un vibrato



EXPLICACIÓN PARA EL CUADERNO Nº 2

(TÉCNICA DE LA MANO DERECHA)

El Cuaderno Nº 2 de la Serie Didáctica (Técnica de la Mano Derecha) está dedicado a dicha mano en lo que se refiere a la liberación de los dedos en el trabajo individual y de conjunto. En una primera etapa se dará prioridad al aspecto puramente mecánico, evitándose la utilización de los diferentes toques. Inclusive, es conveniente realizar las diversas fórmulas con un solo toque: el Nº 1, (libre) y luego, en la medida del trabajo se podrá emplear diferentes dinámicas así como en la última parte se introducirán las variadas gamas de color referidas al toque Nº 5.

Salvo raras excepciones, la participación de la mano izquierda se reduce a efectuar cambios de altura manteniendo cierta disposición de los dedos en el diapasón, a los efectos de tener un control auditivo y poder, sobre todo en una primera etapa, percibir cualquier error en la mecánica de la mano derecha. La mano izquierda entonces, cumple un rol subordinado al trabajo de la derecha. Es necesario, sin embargo, puntualizar cómo se debe colocar los dedos con el fin de no cansarlos inútilmente, porque luego tendremos que concentrar nuestra atención pura y exclusivamente en el trabajo de la mano derecha. Ése es el fin general de este cuaderno. Volviendo a la disposición de los dedos



sobre el diapasón en las primeras fórmulas, debemos decir que corresponde a una *presentación transversal*, y para realizarla correctamente será conveniente hacer el siguiente ejercicio, con el fin de



educar los músculos del brazo, que en definitiva son los que determinarán la ubicación de los dedos en el diapasón.

Considerando los dedos 2 y 3 como "dedos fijos" y presentando los dedos 1 y 4 sobre el Fa de 4ª y Si de 1ª cuerda, respectivamente, tratar de desplazarlos en forma convergente en el aire (hacia el segundo acorde, B) por medio

de un movimiento giratorio que debe realizar el brazo cambiando la presentación de la mano.

Actuación de la mano derecha

En una primera etapa de estudio los cuatro dedos trabajarán en un mismo nivel dinámico, tratando de liberarse desde el punto de vista mecánico, pero no todavía en lo referente a su actitud relacionada con la gama tímbrica y con las diferencias de intensidad.

En una segunda etapa, y habiendo superado ya la primera fase de estudio, es conveniente volver a practicar hasta la fórmula N^o 102 inclusive, utilizando un diseño melódico para el pulgar, por ejemplo:

Fórmula 1

The musical notation shows a single staff with a treble clef. The first measure contains a melodic line for the thumb (p) with fingerings 'a m i m' and a dynamic marking 'p'. This is followed by a series of rests labeled 'similr'. Below the staff, a sequence of fingerings is listed: 0, 1, 3, #4, #1, 3, #4, 2, 1, b4, 2, 1, 0. There are also circled numbers 1 and 2 below some of the fingerings. The staff ends with a double bar line and the marking 'r II'.

y tocando las cuerdas 3^a, 2^a y 1^a al aire a los efectos de permitir una mayor evolución de aquel dedo. Índice, mayor y anular deben ahora actuar en un segundo plano de intensidad (como consecuencia de una educación muscular inteligente) permitiendo que el trabajo del pulgar pueda emerger en primer plano sin necesidad de esfuerzos mayores. Porque es necesario decir en este momento que la resultante del mayor sonido del pulgar no estará ligada únicamente al ataque en sí de dicho dedo, sino más bien (y ésto conviene recalcarlo por considerarlo muy útil en el desarrollo del movimiento de las voces en ciertos tipos de música) surgirá de la subordinación consciente de los demás dedos, que en forma inteligente van "ayudando" con su menor sonido a la audición del pulgar. En los instrumentos como la guitarra, cuyo ámbito dinámico es reducido, para que una nota pueda sobresalir frente a otras, o en la oposición de diferentes líneas melódicas, o en la condición cantante de un dedo frente a los demás que al mismo tiempo deben actuar en segundo plano, la expresión dinámica no está en dar más, no reside en la fuerza en sí, sino en *saber ocultar* o pasar a segundo plano las otras veces. La otra forma también elocuente y valiosa en la guitarra es el recurso de la tímbrica, como ya fue expuesto en capítulos anteriores.

No conviene detenerse en repetir un ejercicio cualquiera con el fin de vencer una dificultad técnica, cuando sólo el trabajo físico es el que impera en dicho ejercicio. Más bien diríamos que deberíamos anular o desechar ese tipo de trabajo. Lo que interesa es el hecho paralelo mente-músculo. Cuando un ejercicio dado se estudia poniendo en primer plano una actitud inteligente, los músculos pueden asimilar dicha manera de actuar, asociándola a un reflejo

condicionado, que será en definitiva nuestro verdadero trabajo. La forma de poder ascender positivamente es asimilar todo trabajo muscular a una actitud inteligente; y la forma más provechosa de estudiar es la que se realiza en corto tiempo pero con una gran concentración mental y muscular a la vez. Luego, un descanso breve pero completo, y volver a repetir la operación *sin olvidar la actividad mental dirigiendo al elemento físico-muscular*. La segunda etapa será no dejar que el movimiento así aprendido se pierda. Ya la máquina ha comenzado a andar y con pequeños impulsos puede seguir caminando sin perder la inercia inicial. Pero se debe insistir en que cada concentración mental, ligada paralelamente al esfuerzo muscular realizado en las condiciones expuestas, será lo que nos dará la forma más positiva de asegurar las relaciones mente-músculo.

Volviendo a la práctica del Cuaderno N^o 2, una manera de realizar los ejercicios, y para evitar una mecanización inútil, es combinar las fórmulas aisladas para estructurar un complejo con el cual se motiva una atención mayor. Una vez asimilados los primeros 12 ejercicios, conviene practicarlos ligando a cada cambio de posición de la mano izquierda una fórmula diferente sin detenerse ni perder la continuidad. Lo mismo se puede hacer, siguiendo el mencionado procedimiento, con las variantes rítmicas en el pulgar; eso nos obligará a un mayor control mental, al encadenar todas las fórmulas rompiendo la inercia de cada una de ellas.

Los ejercicios 73 a 84 pueden ser practicados en una primera etapa sin considerar los silencios; pero en su repetición posterior, éstos deben ser un elemento más en su mecánica, requiriéndose el empleo del apagador directo (pulgar) exactamente en el tiempo en que se va a tocar la nota superpuesta a cada silencio.

Hasta la fórmula 102 los dedos índice, mayor y anular han trabajado exclusivamente en una sola cuerda, es decir, índice en 3^a, mayor en 2^a y anular en 1^a. A partir de la fórmula 103 dichos dedos comienzan a desplazarse y cambiar de cuerda en forma individual, tomando como referencia otro dedo o dedos que permanecen actuando en una cuerda determinada. Los ejercicios de desplazamiento y salto desarrollan aún más la independencia de cada dedo, permitiendo aberturas diversas entre ellos.

Cuando se indica "destacar" o "cantar" determinadas notas, nos referimos a la utilización del toque N^o 5 en su variada gama de recursos tímbricos. Esto no significa excluir el destaque dinámico, pero para el adiestramiento mecánico, la tímbrica va ligada a una actitud determinada del dedo cantante, diferenciado de los demás, y es importante ejercitarlo para poder asimilar al trabajo práctico los conocimientos teóricos.

Como complemento de los trabajos expuestos, es necesario también orde-

nar algunos ejercicios para la elasticidad. Éstos tendrán únicamente una misión física, llenando un hueco allí donde la actitud del dedo, en su forma normal de ataque a la cuerda, excluye la actividad de los músculos opositores y contrarios al sentido de dicho ataque. La vuelta al reposo se realiza con un mínimo esfuerzo, porque cuando en el ataque normal el dedo debe volver a su posición inicial, lo hace casi en estado de descanso (relax). Esa actitud del movimiento contrario *debemos ahora transformarla*, llevándola a un primer plano con un máximo esfuerzo y una máxima amplitud de movimientos. Este adiestramiento de los músculos contrarios y opositores (fórmulas 198 y 198 bis) nos permitirá equilibrar las diferentes actitudes del dedo, de ataque y retorno, con el resultado en corto tiempo de una mayor elasticidad y velocidad.

Las fórmulas 199 y 199 bis nos presentan un trabajo doble en lo que respecta a la actitud del dedo. La primera, nota de cada tresillo, que debe ser acentuada, requiere la utilización del toque dinámico (Nº 2 o Nº 3) en oposición a las demás notas (piano) que corresponden al toque Nº 1 (libre)..

Estos ejercicios para la elasticidad nos darán como consecuencia un mayor dominio en lo referente al ataque y velocidad de los dedos. Por lo tanto, cuando abordamos la fórmula 201 debemos tener presente que la velocidad en este ejercicio es el elemento de mayor importancia, a diferencia del caso de las fórmulas 198 y 198 bis en las que la lentitud y amplitud de los movimientos son lo primordial. Para llegar a una velocidad considerable, es necesario comprender que se requiere paralelamente a la actividad muscular un estado de relax, porque es imposible mantener por un tiempo prolongado una gran rapidez y el control sobre ella, con una contracción permanente de la mano y los dedos.

Para estudiar este ejercicio el primer paso será realizar cada una de las posiciones como elemento parcial, con un intermedio de completo relax entre una y otra. Dichos parciales deberán efectuarse agotando todos los recursos musculares y desechando completamente el relax. Aunque parezca extraño, al cabo de los 15 ó 20 segundos de duración del primer parcial, nos encontramos con nuestras posibilidades mecánicas agotadas (en una primera etapa). Es necesario comprender que en esta fase del trabajo no podemos utilizar el relax porque debemos hacer el máximo esfuerzo en forma continuada, y para que dicho trabajo sea útil hay que llegar al término de ese brevísimo lapso con un "cansancio" como si hubiéramos hecho un esfuerzo más prolongado en el tiempo. Lo importante es dividir y separar bien trabajo y relax. Así como el trabajo se realiza con el *máximo esfuerzo*, también en el descanso debe llegarse al *máximo de relax*.

Del mismo modo seguiremos con cada parcial y los descansos intermedios podrán durar unos 5 segundos. El máximo de velocidad alcanzado en un parcial deberá cumplirse en los demás hasta su término (posición V). Esta primera

etapa cumplida no es la definitiva. Es un paso más, porque el ideal se alcanzará cuando podamos encontrar una fórmula feliz en la que relax y trabajo muscular se combinen paralelamente y en forma simultánea, con lo cual podremos unir todos los parciales con la misma elocuencia de uno de ellos en forma aislada.

Ya en conocimiento de los diferentes toques, inclusive el toque por tímbrica, al abordar el capítulo de *Acordes Repetidos* (fórmula 203 en adelante) es necesario poner en práctica dicho conocimiento utilizando o eligiendo una u otra actitud del dedo cantante para poder destacar las notas tal como se indica en cada uno de los ejercicios.

Lo más importante en estas fórmulas es la diferenciación de actitudes de los dedos en los acordes, y no se requiere una gran velocidad. Indicaría más bien que sería conveniente practicarlas en forma lenta para permitir una mayor concentración en lo que respecta a la actitud de cada dedo y obtener como consecuencia una audición bien definida y clara de la voz cantante, ya sea que ésta se ubique en una posición extrema o intermedia.

EXPLICACIÓN PARA EL CUADERNO Nº 3

(TÉCNICA DE LA MANO IZQUIERDA)

El Cuaderno Nº 3 de la Serie Didáctica (Técnica de la mano izquierda) está dedicado a los traslados de dicha mano sobre el diapason. Ya al abordar el ejercicio Nº 1 hay que tener en cuenta que la importancia de éste y todos los trabajos que lo seguirán, radica en el aprendizaje de lo que denominamos *traslado total*. Dichos traslados deberán realizarse con el esfuerzo de todo el conjunto muscular mano-brazo, sin olvidar que cuando actúa este último los dedos permanecerán en relax, teniendo como tareas principales pisar la cuerda, por un lado, y por otro adecuarse a la separación entre los espacios. Esta abertura angular debe tenerse muy presente, pues la actitud de la mano en la posición I no será la misma que en la IX, por ejemplo. Hay algo más que agregar y se refiere al espacio de tiempo que inevitablemente existe entre una posición y otra. *Antes del traslado* tendremos que pensar necesariamente en el abandono de los dedos. Y ese trabajo también lo deberá realizar el brazo, como ya ha sido explicado en el capítulo 8, apartado b).

Es importante no olvidar que todos los traslados se realizarán "por encima" del diapason, como lo hace el pianista sobre el teclado, y no manteniendo la presión ni el contacto de los dedos sobre las cuerdas, provocando una serie de ruidos inútiles. Porque éstos, si llegaran a producirse, deberán ser únicamente consecuencia de un eventual accidente, pero nunca como una constante ligada a todo movimiento o traslado de la mano.

Es necesario decir aquí que cuando aislamos un trabajo mecánico determinado con el fin de asimilar sus movimientos (memoria muscular a posteriori), tendremos que ser rigurosos al máximo en su estudio para evitar que se introduzcan actitudes erróneas que se fijarían a la postre como hábitos negativos. Es decir entonces que el concepto del traslado deberá ser bien comprendido mentalmente para luego, a través de la repetición diaria, asimilarlo al subcons-

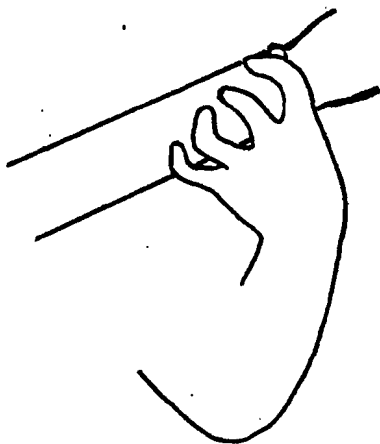
ciente (reflejo condicionado). Una vez alcanzada esa etapa ya no será necesario estudiarlo con tanta insistencia; solamente en forma esporádica pero siempre, eso sí, con el mismo rigor mental.

Lógicamente, al abordar músicas que presentan a un mismo tiempo dificultades diversas con problemas mecánicos, la exactitud en su realización no siempre podrá ser alcanzada con todo el rigor con que encaramos estos estudios debido a su forma simple, aislada. Porque la resultante de un complejo técnico (en relación a la actividad muscular) a veces no conserva un paralelismo con cada uno de sus componentes tomados en forma aislada. Pero el ideal deberá ser siempre la exactitud y pureza mecánica como cimiento sobre el cual se construirá la recreación musical.

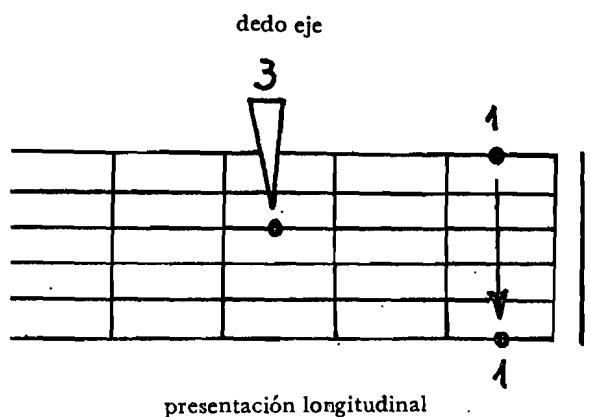
Factores esenciales para la mecánica de estos primeros traslados:

- a) Presentación longitudinal de la mano.
- b) Ubicación del dedo correspondiente en la sexta por medio del brazo y movimiento transversal relacionado con los cambios de cuerda.
- c) Abertura angular de los dedos en correspondencia con los espacios y mantenimiento de la misma al efectuar el cambio de posición.
- d) Liberación de los dedos como paso previo al traslado.
- e) Traslado total, efectuado por el brazo.

Estos conceptos deben guiar nuestro trabajo a lo largo de todo el ejercicio. En los cambios de cuerda debemos tener presente que mientras el brazo realiza el movimiento transversal, el dedo que produjo la última nota quedará "retar-



z 1

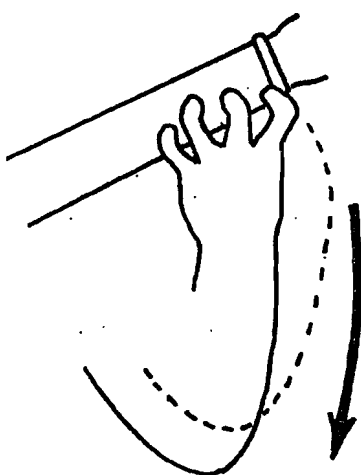


z 2

dado" hasta la emisión de la nota siguiente, debiendo luego la mano rectificar su ubicación.

En el traslado por sustitución de un dedo (en diferentes cuerdas), ejercicios 9 a 12 inclusive, se presentan dos nuevos problemas: por un lado la *presentación mixta* de la mano y por otro su *movimiento transversal*, que aquí adquiere mayor importancia por realizarse en forma conjunta con cada traslado. Se requiere entonces un movimiento combinado resultante del traslado longitudinal de la mano y el movimiento transversal en cada cambio de cuerda; los dos dependen estrictamente del brazo, quien deberá colocar los dedos sin esfuerzo alguno de ellos.

En los ejercicios de octavas por sustitución de un dedo (Nº 13 y Nº 14), los dos problemas fundamentales radican por una parte en el *movimiento transversal de la mano* tomando como eje un dedo y sin cambiar de presentación,



z 3

y por otra en el *traslado longitudinal combinado con un movimiento transversal*. Una vez ubicado el dedo 1 en el Fa de la sexta cuerda por intermedio del brazo y tomando posteriormente como eje el dedo 3 colocado en la cuarta, es necesario efectuar con el brazo un movimiento para trasladar el dedo 1 hasta la primera cuerda. Este movimiento debe realizarse *sin afectar la presentación longitudinal* y para ello debemos cuidar que el codo haga un recorrido "paralelo" al cuerpo (dibujos z1, z2 y z3).

El otro problema radica en el cambio de posición de la mano: el dedo 1 ubicado en el Fa de la prima (primera posición) debe ser trasladado al Fa de cuarta cuerda (tercera posición). Aquí también se requiere efectuar un movimiento de

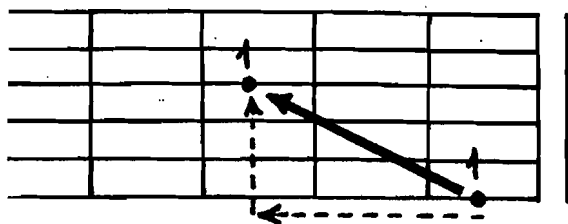
traslado combinado (longitudinal y transversal a la vez), (dibujos z4 y z5).

El ejercicio Nº 15 se realizará manteniendo de principio a fin la *presentación transversal* de la mano. La colocación de los dedos 1-2 y posteriormente 3-4 debe ser consecuencia de dicha presentación, de modo que los dedos en sí no tengan que hacer ningún esfuerzo para mantener su disposición. El traslado por sustitución debe efectuarse basándose en los mismos conceptos expuestos para los primeros ejercicios, aunque aquí cambie totalmente la presentación de la mano.

Hay dos nuevos problemas de importancia en el ejercicio Nº 16. Uno de ellos es referente a la *presentación combinada* (ver capítulo 7). El otro está relacionado con la *cejilla*. El dedo 1, cuando hace la ceja, debe presionar sólo



z 4



z 5

las cuerdas indicadas, sin necesidad de oprimir las demás. En estas condiciones, al actuar la ceja de sexta a cuarta, el pulgar de la mano izquierda se ubica sin ninguna dificultad en el mástil. El problema se plantea cuando la cejilla se desplaza hacia las cuerdas tercera, segunda y prima. En este caso el pulgar



no logra llegar al mástil, y ésta puede ser la razón de un defecto que debemos evitar: es inconveniente doblar el dedo 1 llevando la mano hacia atrás (foto 38).

Lo correcto es disponer la mano de tal modo que pulgar e índice se ubiquen en forma paralela y con sus extremos enfrentados (foto 39).



39

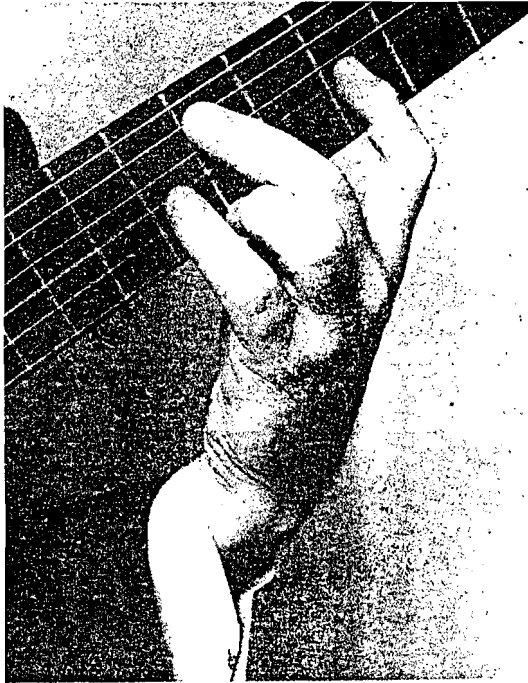
Sin embargo, al tratar diversos casos relacionados con la media ceja en la región de la primera cuerda, notaremos que puede muchas veces afectarse la disposición del dedo 1, requiriéndose, para el mejor desempeño de los demás dedos, doblarlo (pero no llevando la mano hacia atrás sino hacia el costado) debido a que el codo, ayudando a una distensión o contracción, motivará dicha resultante (fotos 40 y 41).

Los ejercicios 17 al 22 deben estudiarse teniendo en cuenta los mismos criterios con respecto a la cejilla.

En los ejercicios de traslado por desplazamiento y por salto, debemos recordar que los enunciados generales expuestos en el principio de este capítulo, también servirán como criterio de trabajo. Es conveniente agregar que cuando abordamos los traslados a posiciones distantes hay que tener en cuenta todos los conceptos sobre la mecánica de los diferentes sectores del diapasón (capítulo 8).



40



41

EXPLICACIÓN PARA EL CUADERNO Nº 4

(PRIMERA PARTE)

LIGADOS

LIGADOS

El cuaderno Nº 4 de la Serie Didáctica está dedicado a diferentes problemas relacionados con la mano izquierda. En su comienzo se presenta una serie de ejercicios relativos a los *ligados simples ascendentes*.

Haremos una breve explicación de cómo se debe estudiar el ejercicio Nº 1 (*dedos inmediatos*):

- a) La mano izquierda debe estar en presentación longitudinal.
- b) Se requiere el movimiento transversal de la mano relacionado con los cambios de cuerda, de sexta a prima y viceversa.
- c) En los ligados ascendentes, en su trabajo normal, el dedo actúa *por percusión*, sin rigidez, libre de fijaciones. Sin embargo, en la medida de una mayor velocidad o fuerza, se hará necesario el amparo de músculos más poderosos (ver Fijación, capítulo 3).
- d) El ascenso cromático, como lo indica el ejercicio, se realizará *por sustitución* (traslado total). El descenso, *por distensión*; es decir, que el último dedo que ha efectuado el ligado debe quedar fijo en tanto la mano realiza el cambio descendente de posición colocando el dedo I en su nuevo espacio. Como se explicará oportunamente en la parte correspondiente a *distensiones y contracciones*¹, el dedo 2 (distendido) debe levantarse en la misma condición en que está, para luego, una vez liberada la cuerda, anular el esfuerzo de separación y colocarse en situación normal. Una de las causas por las cuales se puede provocar un

ruido (chirrido) es precisamente el abandono del esfuerzo de distensión en el mismo momento en que se va a liberar la cuerda. Debe tenerse bien presente que la actuación del dedo debe *conservar* la abertura angular manteniendo el mismo esfuerzo de distensión para evitar su deslizamiento sobre la cuerda.

En los ligados de *dedos salteados* (ejercicio 4 y siguientes), se nos puede presentar un nuevo problema. Al aumentarse el número de espacios (una mayor separación entre las notas ligadas), puede aparecer un ruido provocado por el golpe del dedo sobre la cuerda. Con una mayor longitud de la parte inútil de ésta, también aumenta el chasquido, consecuencia de una vibración secundaria provocada en ese sector. Ésto se puede comprobar en la práctica eliminando el sonido real y dejando sonar únicamente lo que podríamos denominar chasquido. Coloquemos el pulgar de mano derecha como apagador, descansando sobre la 6ª cuerda y con el dedo 2 utilicemos la mecánica del ligado ascendente (movimiento veloz del dedo) golpeando, por ejemplo, en el 7º espacio de dicha cuerda. Anulado el sonido real, podremos oír en forma diferenciada el mencionado chasquido, unido a una nota de distinta altura, correspondiente a la longitud de cuerda que ha quedado libre. También, y tomando como ejemplo el ligado de dedos 1-4 (ejercicio Nº 6), podremos repetir la misma experiencia. Al apagar el sonido real con el pulgar de mano derecha, será posible escuchar los elementos sonoros que debemos evitar para mayor claridad del sonido en sí.

¿Y cómo hacer para solucionar dicho problema? La experiencia nos demuestra que mutando el golpe provocado por la velocidad, por una presión mayor, se elimina casi totalmente el chasquido, de tal modo que se hace prácticamente inaudible. Dicha presión no es consecuencia de un movimiento veloz, sino que proviene directamente de una *suma muscular* ejercida a través del empleo de diferentes fijaciones. Entonces sí podremos pensar que la fuerza del dedo 4 no nace exclusivamente en el dedo aislado, sino que, en este caso particular, proviene de un complejo muscular en el que participa la mano.

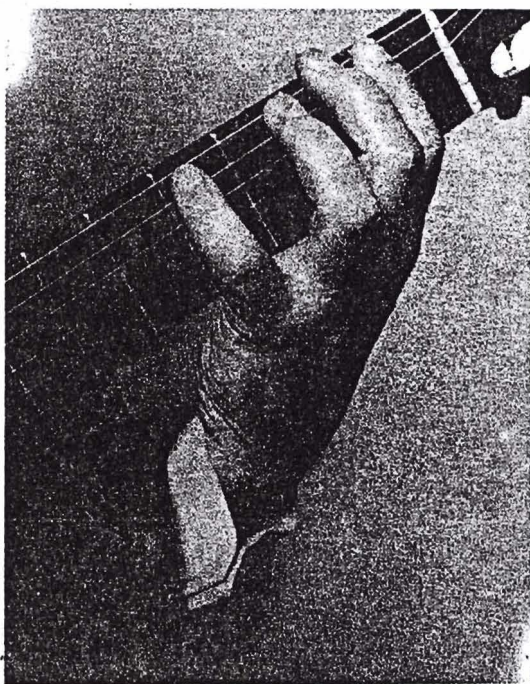
Mecánica del ejercicio Nº 6

La mano izquierda debe ser levemente levantada con ayuda del brazo, para posibilitar la acción del dedo 4, permitiendo la utilización más propicia del conjunto muscular correspondiente a dicho dedo (fotos 42 y 43).

Los dedos 1, 2 e inclusive el 3, desde el punto de vista de su colocación es-

^ Ver Capítulo 14.

tán dispuestos por naturaleza "por encima", podríamos decir, del nivel del diapasón. No pasa lo mismo con el dedo 4, quien por su propia conformación se encuentra algo desnivelado con respecto a sus vecinos más poderosos, con referencia al diapasón. Así presentados los dedos, podremos constatar que la musculatura todo el sector de la mano que afecta al dedo 4 se encuentra "por debajo" del nivel del diapasón (foto 42). En estas condiciones el dedo actúa con sus posibilidades limitadas. Para favorecer la acción del dedo 4 utilizando los músculos de suma, se requiere que la mano se ubique de tal forma



42 - Incorrecto

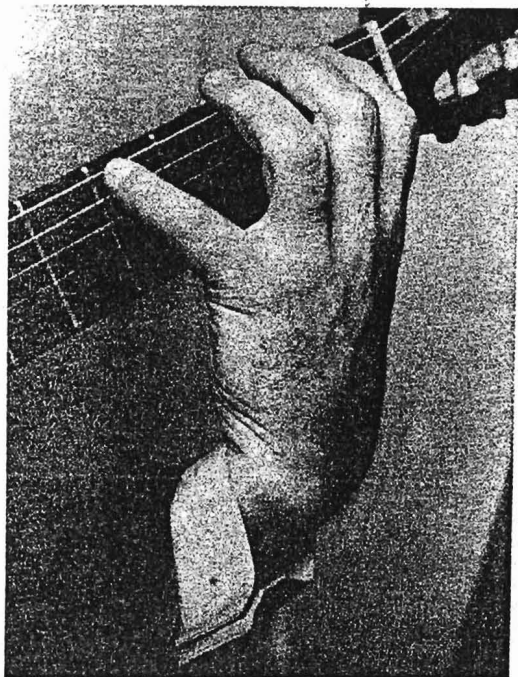
que toda su musculatura se encuentre "por encima" del diapasón (foto 43). En éste y los demás ejercicios de dedos salteados, el ascenso cromático se efectúa *por contracción*. El dedo que ha efectuado el ligado debe quedar fijo en tanto la mano cambia de posición. El dedo así contraído debe conservar esa condición hasta que haya liberado la cuerda, para evitar los roces, como ya fue explicado en el caso por distensión.

El descenso se realiza del mismo modo que en los ejercicios anteriores, por distensión.

Ligados simples descendentes

En los ligados descendentes el dedo debe estar conformado de un modo diferente, con cierta rigidez, utilizando el recurso de la fijación. En efecto, estos ligados se realizan en dos etapas sucesivas en el tiempo: la primera, es la que podríamos denominar *acción del dedo*, en la cual se fricciona la cuerda; la segunda, es la *anulación del impulso inicial* para evitar que en su trayectoria posterior el dedo finalice apoyándose, usando como freno la cuerda inmediata. Es condición fundamental evitar todo ruido que no corresponga a la emisión normal del ligado, como también el entorpecimiento de la cuerda contigua.

Para la realización correcta de estos ligados debemos tener presente, por



43 - Correcto

un lado, la *conformación del brazo*, el cual incidirá en la posición más lógica del dedo que va a actuar. En la foto 44 el movimiento del dedo se verá entorpecido en su trayectoria de ida y vuelta, propia del ligado, por el obstáculo del diapasón, como consecuencia de la incorrecta ubicación del brazo.

En la foto 45, el dedo que realiza el movimiento, al efectuarlo en dirección paralela al diapasón, no encuentra obstáculos en su recorrido, lo que le permite una mejor acción para la ejecución del ligado.

Es importante comprobar que en este caso, como en el anterior, la ubicación del

brazo tiene vital importancia e incide fundamentalmente en la acción.

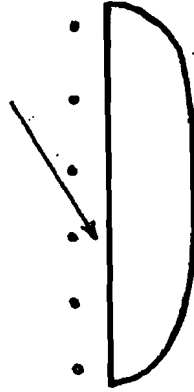
La situación analizada en segundo término, corresponde a los ligados descendentes en su forma normal. Pero en ciertos casos, *por excepción*, cuando en determinado pasaje de una obra musical debemos hacer un ligado descendente en el cual la actuación del dedo aislado resulta difícil y ardua, podremos, con el recurso del brazo, buscar una solución más elocuente en lo que respecta a la claridad del sonido y seguridad en la mecánica, mutando lo difícil en fácil. Porque ahora no será el dedo quien trabaje, sino que delegará a la mano y al brazo la actuación combinada y su función, aunque primordial, en este caso especial pasará a un segundo plano, quedando muchas veces casi en estado de relax (dibujos ac, ad y ae, foto 46).

Con referencia a esos *ligados por excepción*, conviene destacar que aquello que denominamos contención del impulso (la segunda etapa a cumplirse en los ligados normales) en este caso ya no es necesario, pues el movimiento del dedo, por su propia ubicación de "fuga", no puede afectar en su trayectoria la cuerda inmediata.

Por otro lado, para la realización correcta de los ligados descendentes,



44

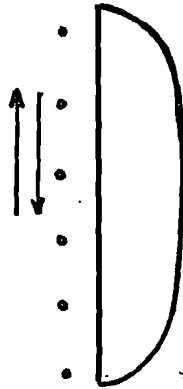


aa

Incorrecto

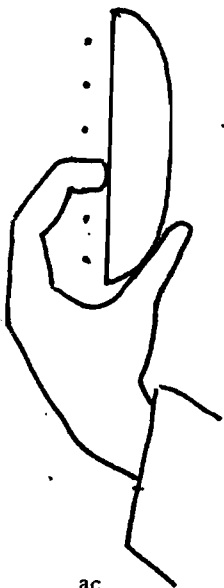


45



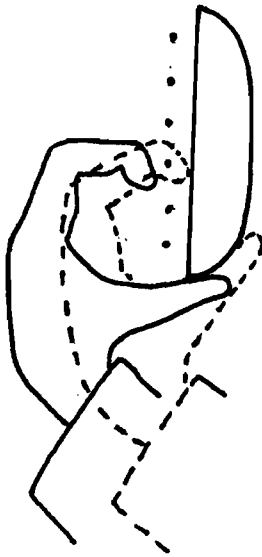
ab

Correcto



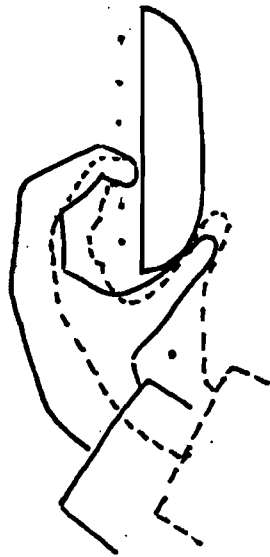
ac

ac - Actitud normal de la mano izquierda, en el momento del ataque de la nota por la derecha.



ad

ad - Movimiento del brazo en su trayectoria hacia la nueva conformación por excepción.

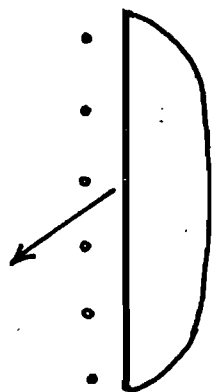


ae

ae - Ligado ya realizado



46



af

Por excepción correcto

desde el punto de vista de la *actitud del dedo*, es necesario observar ciertas condiciones.

Mecánica

- a) El dedo actúa en forma transversal a la cuerda (*por fricción*).
- b) Liberado de la oposición de la cuerda inmediatamente al ligado, la inercia impulsa al dedo en una trayectoria que se frena en la cuerda contigua. Esto debe considerarse incorrecto.
- c) Lo correcto es la *contención de dicho impulso*. En consecuencia, la actitud del dedo debe ser tal que lleve en sí, unido a la acción directa sobre la cuerda, la condicionante del freno. Y esto se consigue con el recurso de la fijación. Así como en los ligados ascendentes en su forma normal el dedo actúa sin rigidez, libre de fijaciones, en los descendentes lo debe hacer con cierta rigidez como consecuencia de la fijación de sus articulaciones (salvo en el caso de los ligados por excepción, como ya ha sido explicado). Existe una analogía con la conformación y actitud muscular de los dedos en el toque N° 5 (mano derecha).

Conviene aclarar que hay una relación directa de la velocidad e intensidad del sonido de los ligados con el empleo de las diferentes fijaciones. El más simple ligado, de fácil ejecución mecánica, puede requerir toda nuestra gama de recursos. En la medida de la velocidad, como también de la intensidad dinámica, se va recurriendo poco a poco a la participación de nuevas asociaciones musculares.

Cuando el dedo delega la actividad mecánica del ligado a la mano, se denomina *ligado por fijación*. No solamente la velocidad y fuerza pueden requerir un ligado por fijación. A veces dicho recurso se puede utilizar por la seguridad y limpieza en su mecánica, o por la facilidad, el mínimo esfuerzo, en la ejecución.

Podremos entonces distinguir tres formas en la mecánica del ligado descendente, condicionadas a las dificultades que puedan presentarse en la práctica de la ejecución musical:

- 1) Realización del ligado con el trabajo directo del dedo, cuando no existen mayores dificultades. **NORMAL.**
- 2) El dedo actúa, con el brazo adelantado en su presentación, libre de fijaciones. **POR EXCEPCIÓN.**

- 3) El dedo, con sus articulaciones fijadas, delega a la mano conjuntamente con el brazo la ejecución del ligado. **POR FIJACIÓN.**

Ligados mixtos

En estos ligados se presenta una acción combinada, una *doble actitud* que es consecuencia de la condición mecánica referente al ligado ascendente por un lado, y descendente por otro. Es decir, cuando se efectúa el ejercicio 23, por ejemplo, el primer sector 1-2 (ascendente) se debe realizar con el dedo libre de rigideces; no así el sector 2-1 (descendente) en el cual el dedo actúa con la actitud definida para los ligados descendentes.

Trinos (con preparación). Explicación para el ejercicio N° 35

Este ejercicio está realizado con el trabajo alternado de dos dedos en un mismo espacio. El dedo 2 actúa en su abertura normal, en tanto que el 3 lo debe hacer por contracción, en la ubicación de aquél. El movimiento de la mano que provoca cada contracción se realiza sin cambiar la presentación longitudinal. Cuando el dedo 3 actúa (por contracción) el dedo 2 queda desplazado, dejando su lugar de acción al 3. La vuelta a la disposición normal, por medio del brazo, permite de nuevo la actuación del dedo 2.

Existe una relación directa entre la acción y el tiempo en este trabajo alternado de dos dedos en un mismo espacio. Hay dos actitudes de la mano, ligadas al tiempo. Cuando este trabajo se realiza en forma lenta, la mecánica ya explicada será óptima para su mejor resultado. La segunda actitud está ligada directamente a la velocidad. La mano debe cambiar su presentación para evitar el movimiento de vaivén (que puede descontrolarse a partir de cierta velocidad), ubicando simultáneamente a los dos dedos en un mismo espacio (foto 47).

Ambos dedos pueden ahora actuar sin entorpecerse en un mismo lugar, uno normal y el otro contraído. Aquí la mano muta su actitud de ida y vuelta por un movimiento oscilante en relación directa con la frecuencia del trino. En esta etapa los dedos actúan tan levemente que si anulamos el movimiento del brazo, la audición del ligado sería casi imperceptible, lo que demuestra que la velocidad y la fuerza están condicionadas a la actitud de la mano y el brazo.

Toda forma de ligado que requiera velocidad o fuerza durante determinado tiempo, se podrá realizar con la acción combinada de dedo y brazo (cambiante, por supuesto, en cada caso) para evitar un cansancio inútil e improductivo.

El ejercicio N° 35 debe durar por lo menos un minuto. Poco a poco el ligado se va acelerando, y en el último compás antes del trino propiamente dicho, debe repetirse ad libitum aumentando paulatinamente la velocidad hasta asimilarlo a la naturaleza del trino, utilizando la mecánica ya definida.

En los ejercicios Nros. 39 al 52 (*ligados dobles ascendentes*), además de lo relacionado con el ligado en sí, lo importante es asimilar y comprender la actitud que debe adoptar el brazo; porque en cada uno de ellos éste toma una colocación diferente, para favorecer la disposición y acción de los dedos.

El ejercicio N° 58 (*ligados simples descendentes con cuerdas al aire*), está relacionado con los ligados por excepción. Aunque no todos presentan la misma dificultad en su mecánica, debe tenerse en cuenta que para evitar el roce del dedo con la cuerda inmediata, la actitud del ligado por excepción nos favorece en la comodidad y facilidad para la realización de los ligados.

Así como en el ejercicio N° 58 los ligados se realizan con el recurso "por excepción", en el ejercicio N° 59 (*ligados descendentes con cuerdas al aire utilizando una posición fija*), también deben efectuarse de la misma forma. Pero hay algo importante para aclarar, y es que la mecánica de dicho ligado requiere un movimiento libre de mano y brazo, y su verdadera acción es posible cuando no hay obstáculos u oposiciones en el recorrido de la mano al liberar el dedo. El ejercicio N° 59 presenta una nueva dificultad al oponer a la mecánica normal de aquel recurso (ligado por excepción), el obstáculo de dos dedos fijos.

Aquí entonces debe prestarse especial atención al trabajo del brazo, que debe concentrar su esfuerzo, por un lado en guardar la posición y disposición de los dedos 2 y 3 sin afectarlos en su colocación permanente; por otro lado, en el movimiento transversal para ubicar los dedos 1 y 4 en las cuerdas respec-



tivas; y en tercer lugar, en la mecánica propia del ligado descendente por excepción, la cual debe poder realizarse con toda holgura a pesar de la traba presentada por los dedos fijos.

En el ejercicio N° 62 (*ligados simples descendentes con cuerdas al aire con participación de un diseño melódico efectuado por el pulgar*), debemos tener presente dos cosas: una relacionada con la *disposición de los dedos*, producto de la presentación combinada de la mano; el dedo 4 debe permanecer contraído en forma natural y estable. (Esta misma presentación de la mano debe adoptarse también para el caso del ejercicio N° 60).

La otra está relacionada con el *movimiento de mano y brazo*, participando en forma activa en el trabajo de los dedos 1 y 4. Los ligados descendentes con cuerdas al aire se podrán realizar en este caso de la forma siguiente: el dedo 1 actuando *por fijación* y el 4 *por excepción*. En ambos casos los recursos utilizados serán necesarios para evitar el obstáculo de la primera cuerda.

El ejercicio N° 63, último ejemplo de ligados descendentes con cuerdas al aire utilizando dedos fijos, requiere la utilización del recurso *por excepción* en forma podríamos decir rigurosa. Los ligados aquí presentados, según sea el dedo que actúa en cada uno de ellos, motivan una actitud diferente de la mano, para que la mecánica propia del ligado y el recorrido posterior del dedo no se vean obstaculizados por la cuerda contigua. Como ya ha sido explicado, la propia conformación anatómica de mano y dedos nos dará una resultante diferente con respecto a la actuación de los dedos 2, 3 y 4 en este ejercicio. En consecuencia, debemos aumentar gradualmente la participación del brazo y la mano con referencia a dichos dedos; es decir, que cuando actúa el dedo 2 el aporte de la mano será mínimo, pero en el caso del dedo 3 y más aún, del 4, se requerirá nivelar la ubicación del dedo a los efectos del ligado por excepción, con una mayor participación de mano y brazo.

EXPLICACIÓN PARA EL CUADERNO Nº 4

(SEGUNDA PARTE)

- 1 — DISTENSIONES Y CONTRACCIONES.
- 2 — MECÁNICA DEL PUNTO DE APOYO.
- 3 — DISTENSIÓN Y CONTRACCIÓN CON LA MECÁNICA DEL PUNTO DE APOYO.

1. DISTENSIONES Y CONTRACCIONES

Normalmente la mano izquierda en presentación longitudinal abarca, en su ámbito natural, cuatro espacios. No obstante, en la práctica de la ejecución musical, puede presentarse el caso de tener que cubrir más espacios sin la necesidad de cambiar de posición. También, a la inversa, puede la mano abarcar menos espacios que lo normal. Tendremos entonces que utilizar dos mecanismos: uno, para extender el ámbito de la mano, *por distensión* o separación de sus dedos; otro, para concentrarlo u oprimirlo, *por contracción*. Desde el punto de vista de la *actuación aislada* de los dedos, ambos deben considerarse generalmente como elementos inestables, pero como veremos, siempre habrá alguna asociación de ubicación y fuerza empleando la mano y el brazo, para anular el problema de la inestabilidad.

Toda distensión o contracción provocada solamente con el dedo nos dará como consecuencia un equilibrio inestable, es decir que deberemos recurrir a un esfuerzo permanente para mantener el dedo en dicha situación, derivando ello en una mayor dificultad de lo que podría ser una mecánica fácil si se empleara los recursos correctos.

Pondremos algunos ejemplos tomados de una Fuga de Manuel Ponce para ilustrar mejor la explicación:

Ejemplo Nº 1 (distensión del dedo 2)



Los dedos 1 y 4 en posición fija, y con la mano en presentación longitudinal, nos dan como consecuencia una colocación normal de los dedos 2 y 3 sobre la cuerda (3) correspondiente a las notas La# y Si.

En el ejemplo propuesto, los dedos 2 y 3 (considerando 1 y 4 como dedos fijos) deben desplazarse hacia el Si y el Do respectivamente, provocando una distensión del dedo 2. Este esfuerzo, realizado aisladamente por los dedos resulta dificultoso, creando un equilibrio inestable. Por medio de un cambio de presentación podremos provocar la misma distensión sin necesidad de recurrir al trabajo aislado del dedo. Es más aún, dicho dedo no debe hacer esfuerzo alguno, sino por el contrario, *debe dejarse llevar* para ser colocado por la mano, la que se dispondrá de tal forma que el dedo, casi en relax, quede enfrentado a su nuevo espacio, por distensión (fotos 48 y 49).



Ahora la distensión obtenida es estable, es decir que aunque se afloje la tensión de los dedos, aunque queden en forma inerte, éstos permanecerán con la separación provocada con la participación del brazo sin volver (como en la forma inestable) a su ubicación natural. Es tan importante esta situación que cuando el trabajo es correctamente realizado mediante el empleo inteligente de las diversas asociaciones musculares la mano podrá adoptar como consecuencia de ello una gama muy extensa de disposiciones (contracciones, distensiones y combinaciones entre ellas). Y más importante aún es que esta mecánica combinada brazo-mano-dedos nos lleva al asombro de comprobar cómo los dedos se



Ejemplo Nº 2 (contracción del dedo 1)

mueven, juntándose y separándose en formas complejas, sin que ellos mismos tengan que hacer esfuerzos para conseguir tales disposiciones. Cuando se ha llegado a este grado de adiestramiento, cuando la inteligencia y el músculo están ligados por una constante permanente, podremos entonces comprender claramente que la mecánica debe ser la culminación de un proceso de asimilación a través del tiempo, para tornar lo que podría ser difícil y forzado en fácil y natural.

La forma más concreta de asimilar y comprender bien estos trabajos en los cuales el brazo tiene una actuación directa en lo que respecta a

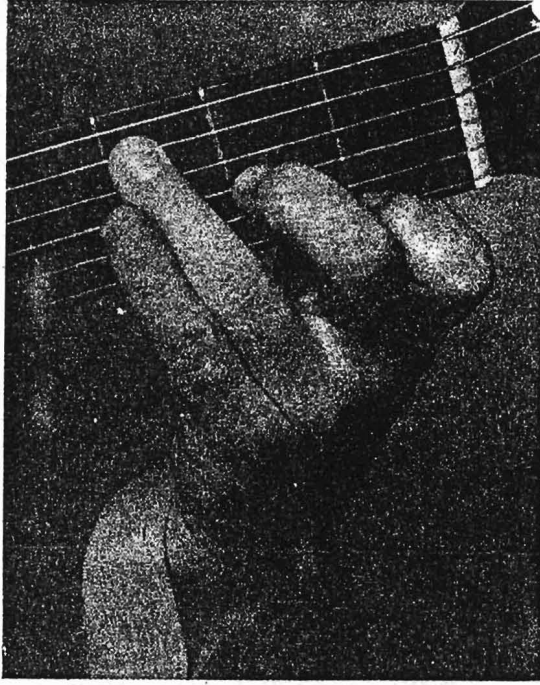


49

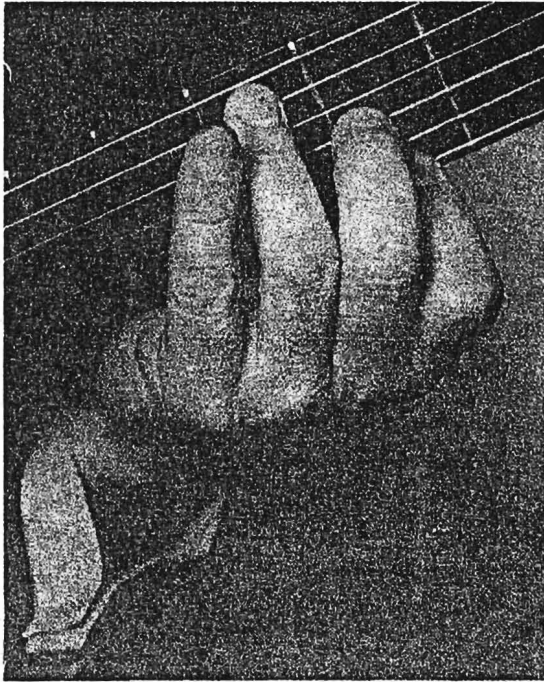
distensiones o contracciones, es aislar el problema y provocar dicha contracción o distensión primero con el solo trabajo del dedo y luego con la participación del brazo. El ejercicio será el siguiente:



En la actuación aislada, el movimiento del dedo 1 se ve entorpecido por su vecino directo: el 2, el cual obstaculiza su ubicación en el 2º espacio. Inclusive, si permaneciéramos con el dedo 1 en el Solb, esa ubicación nos obligaría a un esfuerzo constante del propio dedo, que resulta incómodo, aunque en-sí este ejemplo no sea difícil. Con la participación del brazo, con un cambio de pre-



50



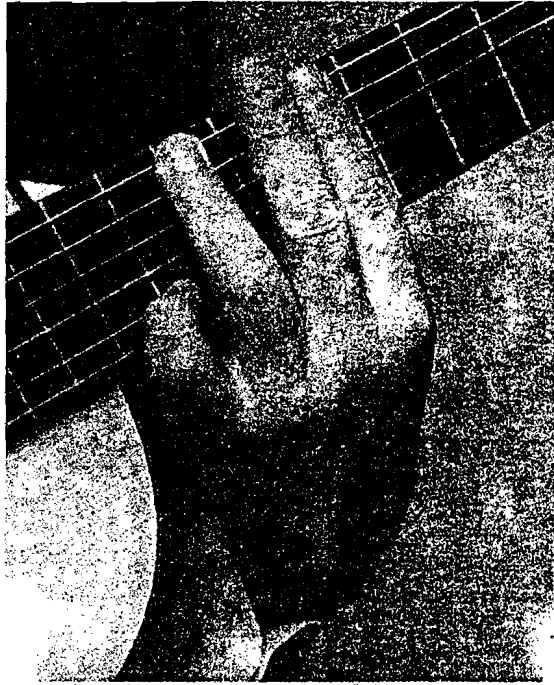
51



Ejemplo Nº 3
(contracción del dedo 4)

sentación y tomando el dedo 2 como "eje", podremos desplazar al 1 sin ningún esfuerzo y ubicarlo luego en su lugar anterior (fotos 50 y 51).

La contracción del dedo 4 se realiza con mayor holgura, cambiando la presentación longitudinal del comienzo del compás, por una presentación combinada con la cual se consigue desplazar dicho dedo del Sib al La. Como en los casos anteriores, el dedo participa en forma pasiva en el movimiento, porque en realidad es el brazo quien provoca dicha contracción (fotos 52 y 53).



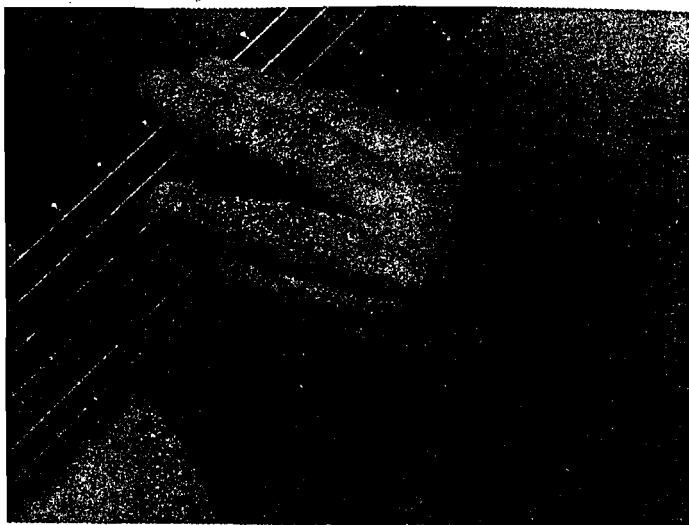
52

Comenzando con el estudio del ejercicio N° 65 (dedos inmediatos) del Cuaderno N° 4 de la Serie Didáctica, el trabajo es *simple* y podemos concentrar la atención en el problema aislado (trabajo del dedo). La mecánica es la siguiente: el dedo 1 permanece en su lugar mientras que el 2 efectúa la separación, levantándose previamente en forma perpendicular al diapasón; una vez en el aire, realiza la distensión describiendo un arco para evitar el roce sobre la cuerda. Se obtiene así, con menor esfuerzo, una separación mayor y sin ruidos parásitos. Todo desplazamiento del dedo debe entonces hacerse *una vez liberado* de la cuerda y *por el aire*.

El dedo, al aflojar su tensión, tiende a volver a su ubicación natural. En consecuencia, lo importante es tener presente que al abandonar la cuerda *todo dedo distendido o contraído debe levantarse en esas mismas condiciones manteniendo el esfuerzo de distensión o contracción, para efectuar el retorno a la disposición normal, evitando los chirridos producto del roce sobre la cuerda.*

El ejercicio N° 77 nos ofrece un trabajo por el cual podremos comprender, que toda actitud extrema de distensión o contracción motiva una inestabilidad e indeterminación, en lo que respecta a aquello que hemos definido como *posición* de la mano en el diapasón (capítulo 8).

Este ejercicio debe realizarse con una participación directa del brazo, por-



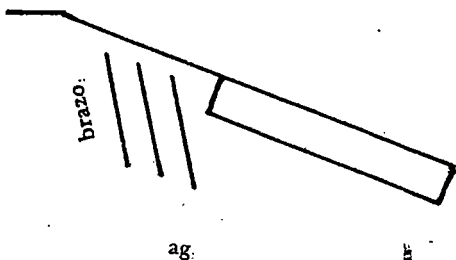
que el dedo 4, partiendo de una contracción máxima, debe colocarse fuera del ámbito de la mano, manteniendo el dedo 1 ubicado en el primer espacio, provocándose así una distensión extrema.

El capítulo correspondiente a *distensiones y contracciones con varios dedos* nos abre un complejo problema el cual, asimilando con la inteligencia que se requiere la conjunción de todos los músculos a utilizar, podrá sernos muy útil para luego enfrentar determinadas obras, en las que sí será necesario, si queremos ser correctos en su ejecución, recurrir a tales asociaciones musculares. Es decir, que así como vimos el ejercicio 65 y otros en los cuales se presenta el elemento simple, aislado, aquí ya aparece una combinación de factores que hace que no podamos omitir cierta mecánica, para que todo ello resulte fácil y constructivo.



Mecánica previa al ejercicio N° 78

Ya el ejercicio N° 78, en el que tenemos un ejemplo de distensión y contracción con varios dedos, plantea la necesidad de utilizar el complejo motor mano-brazo.



Mover esos acordes en forma paralela ascendente y descendente (traslado longitudinal por desplazamiento). Se comprobará cómo el brazo, al igual que en las escalas diatónicas, toma una disposición en la cual el codo se acerca al cuerpo, y cuando se aleja de él lo hace en razón del tras-

lado de la mano hacia las primeras posiciones. Pero el ángulo brazo diapasón se mantiene en cierto modo constante (dibujo ag).

Esa será la mecánica del brazo. Pero en el ejercicio 78 el dedo 1 debe permanecer estabilizado en un espacio, permitiendo a la vez los cambios de los dedos restantes. Lo que posibilita efectuar el ejercicio con toda holgura es por un lado la flexibilidad del dedo 1 y por otro la docilidad de la muñeca.

En el caso del ejercicio N° 79 pueden servir las explicaciones expuestas en el anterior, no olvidando que el brazo debe tomar otra actitud para la disposición transversal de los dedos.

2. MECÁNICA DEL PUNTO DE APOYO

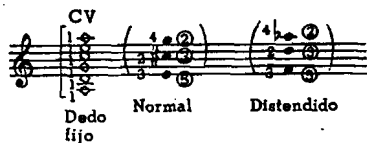
Un punto de apoyo en el diapasón (un dedo o varios) nos permite la utilización, como recurso, de una palanca de primer género (efectuado por el brazo) con la cual podremos *separar o contraer* los demás dedos en favor de una mayor facilidad mecánica.

Tomemos como ejemplo la distensión de tres dedos (apertura angular) respecto al 1:



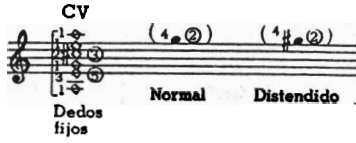
Mecánica: traslado longitudinal de la mano (por medio del brazo), teniendo el dedo 1 como punto de contacto en el diapasón y dejando al pulgar desplazarse según los movimientos que el brazo haga.

Veremos ahora como segundo ejemplo una situación similar, pero considerando al dedo 1 como ceja:



Mecánica: como en el ejemplo anterior, la distensión de los tres dedos se puede provocar con el traslado longitudinal de la mano. El dedo 1, considerado como dedo fijo, en este caso se opone con mayor rigidez por su actitud de ceja, pero a pesar de ello la separación de los tres dedos restantes se puede realizar con facilidad. Debemos prestar atención al pulgar, el cual también obedece (en parte) a los movimientos efectuados por el brazo.

Considerando ahora en un tercer ejemplo no sólo al dedo 1 como dedo fijo, sino incluyendo además en esa condición al 2 y al 3, la distensión del único dedo libre (el 4) ya no podrá ser efectuada por la mecánica que se explicara anteriormente. Nos quedan sólo dos posibilidades: una el uso directo del dedo, aislado de toda otra actuación paralela; y la otra, lo que denominaremos *me-*



cánica del punto de apoyo.

Mecánica: el brazo, tomando como *punto de apoyo* los dedos fijos, realiza un movimiento semejante a una palanca de primer género, alejando el codo del cuerpo y sin necesidad de recurrir a un traslado longitudinal de la mano, permite la *distensión* del dedo 4.

En el caso inverso, el movimiento del codo hacia el cuerpo nos da como resultante la *contracción* del dedo mencionado (fotos 54 y 55).

Pondremos como ejemplo un ejercicio simple, para asimilarlo a nuestro trabajo, teniendo en cuenta que se debe realizar utilizando los conceptos expuestos en la explicación anterior.





55

3. DISTENSIÓN Y CONTRACCIÓN CON LA MECÁNICA DEL PUNTO DE APOYO

Participación activa del brazo. Movimientos amplios y lentos.

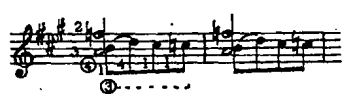


Debemos aclarar que esta mecánica del punto de apoyo se puede utilizar no solamente como un recurso para ciertas distensiones o contracciones, sino también para

diferentes cambios, traslados, que por su dificultad en la ejecución musical nos obligan a recurrir a esta forma de actuación.

Citaremos varios ejemplos con el fin de dar una mejor explicación a lo expuesto.

Ejemplo Nº 1 (F. Moreno-Torroba - Nocturno)

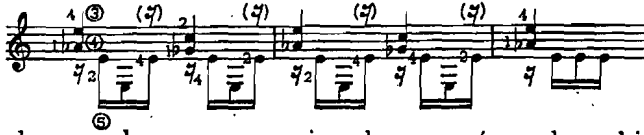


En este ejemplo nosotros tendremos que desplazar el dedo 1 en tres espacios sucesivos, provocando en las partes extremas una distensión y una contracción de dicho dedo. Debemos tener presente y considerar a los dedos 2 y 3 colocados en 2ª y 4ª cuerda respectivamente, como dedos fijos:

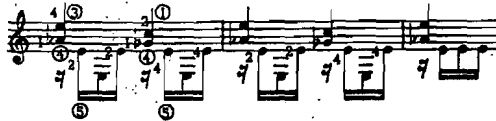


El ejemplo propuesto nos permite apreciar cómo, utilizando a los dedos 2 y 3 como punto de apoyo, el movimiento del brazo hacia el cuerpo motiva la distensión del dedo 1 y, a la inversa, alejándose del cuerpo provoca su contracción.

Ejemplo N° 2 (F. Moreno-Torroba - Nocturno)



El ejemplo precedente nos permite observar cómo el cambio de posición, ligado a un tiempo rápido, y con la debida claridad en todas sus notas, requiere una solución mecánica adecuada. La primera que proponemos es derivada de una digitación utilizando el *traslado total por sustitución* (5), dedos 2 y 4. En este caso el recurso favorece el cambio de posición anticipándolo, aunque nos obliga a quitar parte de su valor a las negras. La segunda, está ligada a la *mecánica del punto de apoyo*:



El pulgar cumple la función de *punto de apoyo*. El brazo, conjuntamente con el antebrazo, en un movimiento combinado realiza el cambio, que en este caso es un *traslado parcial*. Aunque la primera digitación está dentro de una actitud razonable para evitar deslizamientos sobre la cuerda, se debe considerar que la segunda (cuando se realiza con toda corrección, utilizando la mecánica del punto de apoyo) es más adecuada.

Ejemplo N° 3:

(G. Sanz-A. Carlevaro - Pavana,
de Suite de Antiguas Danzas Españolas)



El cambio de CIII a CII se realiza con un traslado parcial tomando como punto de apoyo al pulgar. El codo hacia el cuerpo nos permite colocar el dedo 1 como CII, separándolo del 4. La ubicación posterior de los dedos 1 y 3 en las cuerdas sexta y tercera respectivamente, es realizada también por el brazo, pero tomando ahora como punto de apoyo el dedo 4 colocado en el La de la primera cuerda.

En los ejemplos precedentes hemos analizado diversos aspectos de la mecánica del punto de apoyo, utilizando como tal un dedo aislado, o varios, y finalmente al pulgar en contacto con el mástil. Pero el punto de apoyo (en

casos excepcionales) puede igualmente utilizarse desplazándolo al propio brazo. Esta forma excepcional puede resultar muy útil e imprescindible en algunos saltos en los que se requiere una agilidad y presteza tan hábil como sutil en el desempeño y sin necesidad de un gasto mayor de energía. Y lo que es más importante aún: nos puede dar una gran seguridad en la exactitud del salto. Es decir entonces que en este caso excepcional, la mecánica del punto de apoyo estará relacionada directamente al factor tiempo. En razón de la velocidad se deberá recurrir a este tipo de mecánica; en cambio, la misma situación en un tiempo lento no la requiere.

Vamos a presentar un ejemplo escrito al azar, a los efectos de ilustrar esta mecánica:

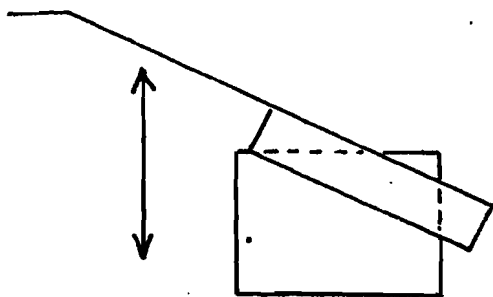


En el caso A el traslado de III a II posición se puede realizar indistintamente con un cambio total (en el cual el brazo acompaña todos los movimientos e inclusive el pulgar debe desplazarse paralelamente), o con un cambio parcial en el que el pulgar, tomado como punto de apoyo, permite que el brazo efectúe un movimiento (tal como ya fue explicado) de palanca de primer género. En el caso B (posición IV a II) podemos recurrir todavía al pulgar como punto de apoyo. En esta nueva situación el brazo realiza un movimiento de palanca más amplio, para provocar el traslado.

El caso siguiente, como los restantes, nos obliga a mutar (desplazar) el punto de apoyo, *que no puede ser ya el pulgar*, debiendo situarse ahora en la articulación del hombro.

Mecánica: podemos descomponer el movimiento en tres elementos diferentes, que se asocian en una sola combinación:

- a) El brazo realiza un movimiento de vaivén hacia adelante y hacia atrás, paralelo al cuerpo (dibujo ah).



- b) El antebrazo efectúa un giro (hacia la izquierda) y tomando como "eje" al codo, permite que la mano se sitúe en las diferentes posiciones. El alejamiento de la mano respecto al cuerpo es realizado por ese giro simultáneamente con el movimiento hacia adelante. En cambio, cuando el brazo va hacia atrás, el antebrazo retoma su colocación normal, permitiendo la ubicación de la mano en las posiciones más agudas.
- c) La muñeca juega un rol importante para controlar o rectificar la presentación de la mano frente al diapasón (fotos 56 y 57).

El abandono de los dedos (capítulo 7) y su trayectoria posterior describiendo un arco sobre el diapasón, son consecuencia natural del mismo movimiento del brazo, evitando los desplazamientos sobre la cuerda.



56

Los ejercicios 80 al 84 inclusive, deben realizarse teniendo en cuenta lo expuesto con respecto a distensiones y contracciones y a la mecánica del punto de apoyo.

Es necesario destacar que la *elección* de los movimientos apropiados para cada problema aislado corresponde exclusivamente al guitarrista, quien será en definitiva el directo responsable de una correcta o defectuosa ejecución; por-

que todo lo expuesto hasta aquí, si no se encuentra una identificación mental para asimilarlo sin recurrir a la memoria maquinal y torpe, resultaría estéril y negativo.



57

TEORÍA APLICADA

EJEMPLOS VARIOS

Existen dos factores importantes en una obra a transmitir. Uno de orden general, está ligado directamente a la música, a su estructura formal. El segundo, de orden particular, se refiere a la mecánica instrumental. Tanto uno como otro deben ir unidos para converger en la recreación musical.

Este capítulo está dedicado a presentar algunos ejemplos tomados al azar entre diversas obras de la literatura guitarrística. Por supuesto que este tema no se puede agotar en esta breve exposición, pero es necesario presentar algunos trabajos mecánicos para exponer en parte lo que podríamos denominar *teoría aplicada*.

Cada obra puede ser difícil y ardua, o fácil y ascquible, según su digitación y *la mecánica posterior a utilizar*. Los detalles de digitación y su aplicación son tan sutiles que pueden llevar a caminos equivocados cuando no se tiene una conciencia plena, una estructura instrumental que ampare y permita un trabajo inteligente a la vez que eficaz.

Por regla general, el ejecutante utiliza sólo sus dedos, disociados de todo el aparato motor mano-brazo. En un principiante con una técnica muy pobre, veremos emplear casi siempre como sistema los dedos que por naturaleza están mejor constituidos, relegando a un último plano aquellos que por su conformación más débil no pueden competir con éxito en la totalidad de los pasajes. En otro ejecutante con un trabajo menos torpe, comprobaremos cómo trata de usar todos los dedos a pesar de la imperfección natural de algunos de ellos. Quiere decir entonces, que el empleo de un dedo u otro en la digitación, está en relación directa con la adquisición paulatina de una conciencia plena de toda la mecánica muscular. A tal punto es cierto ésto, que diría que no se puede tener una buena técnica con una mala digitación. Pero para que verdaderamente resulte efectiva y valedera, debe tenerse presente la participación conjunta e inteligente de los dedos asimilados al sistema muscular mano-brazo.

Quien haya leído con cuidado los capítulos precedentes, podrá comprender que la digitación, es decir, los números y letras escritos en la partitura, que determinan los dedos de mano izquierda y derecha, nos ofrece una primera interpretación mecánica, la cual será efectiva si la asimilamos a una relación de valores en la que converjan la inteligencia adquirida y todo el aparato motor dedos-mano-brazo.

EJEMPLOS VARIOS

H. Villa-Lobos - Estudio N° 6



El primer acorde de este estudio nos da la oportunidad de aplicar el toque doble, es decir, la doble actuación del pulgar, comenzando con yema y culminando con el toque con uña en la cuerda prima. La utilización de este toque nos permite, por un lado, usar el bloque sonoro como fuerza dinámica, y por otro, cantar con la claridad que se requiere el Mi de la primera, única cuerda que va a ser pulsada por la uña. (Ver capítulo 6).

En los diversos acordes del transcurso de la obra se podrá emplear lo que denominamos unidad por contacto (capítulo 6).

La progresión modulante precedente requiere, para su mayor facilidad de ejecución, ser realizada por medio de cambios de presentación de la mano izquierda (transversal a longitudinal y viceversa). El traslado ascendente del dedo 4, al pasar de la presentación transversal a la longitudinal, es consecuencia del mismo giro efectuado por la mano en dicho cambio de presentación. En consecuencia, los dedos no hacen esfuerzo, delegando al brazo su ubicación en el diapasón.

H. Villa-Lobos - Estudio N° 8



En estos compases se requiere la utilización de "dedos-eje" para poder efectuar los cambios sin afectar el valor de la blanca, evitando al mismo tiempo producir ruidos ajenos. La mecánica será la siguiente: el dedo 1 utilizado como eje (en el Fa#), permite el giro de la mano para disponer los dedos en el primer acorde del compás siguiente. A su vez, el dedo 3 en el Sol#

cumple la misma función de eje posibilitando un nuevo giro de la mano para la colocación del siguiente acorde. El signo ∇ indica el "dedoeje", por medio del cual puede haber un cambio de presentación manteniendo, aún con el giro de la mano, la nota correspondiente a dicho dedo.

Es necesario tener presente la utilización de los apagadores de precaución (capítulo 10) exactamente en el momento del abandono de los dedos cuando se efectúa los cambios. En este caso particular, los apagadores serán los dedos índice y medio de la mano derecha.

La CII colocada entre paréntesis tiene la finalidad de permitir que el dedo I (en el Mi de 4ª cuerda) pueda inmediatamente pisar el Fa# de la 6ª sin necesidad de efectuar un salto transversal. La (CII) oficia de puente para facilitar la actuación del dedo en las cuerdas 4ª y 6ª. Se escribe entre paréntesis porque no cumple estrictamente la función de ceja. Debemos finalmente agregar que al mismo tiempo del ataque del Fa# de la 6ª cuerda, la mano, con un pequeño movimiento hacia adelante, libera la ceja dejando al dedo I únicamente en dicha nota.

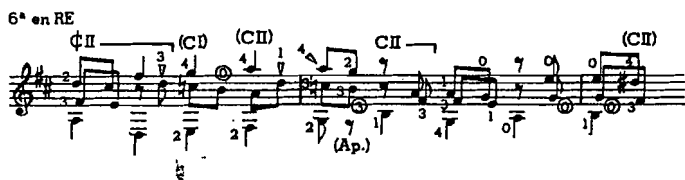


Estos compases y los siguientes nos permiten utilizar la mano derecha con dos toques diferentes, correspondientes a primer y segundo planos. De aquí en adelante (en este estudio) la importan-

cia básica radica en la mano derecha, quien tendrá a su cargo la misión de poner en un primer plano, sin necesidad de recurrir a la dinámica, la voz superior (anular), mientras que los otros dedos tejen una trama rítmico-armónica en un segundo plano.

En lo que respecta al anular, en el comienzo de esta melodía lo más apropiado sería el uso del toque N° 5 en su variante "toque claro" (capítulo 5). La diferenciación con respecto al toque N° 1 de los dedos pulgar, índice y medio nos favorece, porque la misma naturaleza tímbrica permite escuchar cada elemento en su verdadero plano, sin interferencias. En la medida de la aumentación dinámica, será necesario transformar el toque 5 del anular en la variante cantante del toque 1, con la cual podremos obtener una mayor sonoridad, sin entorpecer la labor secundaria de las demás voces.

Juan Sebastián Bach - Fuga



Entre las valiosas obras que nos ofrece el genio de Juan Sebastián Bach, el ejemplo precedente nos permite analizar una serie de elementos interesantes para poder comprender mejor e *interpretar* fielmente la digitación escrita.

En el primer compás, el dedo 3 en el Re de la 2ª cuerda, actúa como eje ($\frac{3}{\vee}$), permitiendo mediante la mecánica del punto de apoyo la colocación de la (CI) y de los dedos 4 y 2, quienes serán ubicados sin necesidad de que ellos mismos tengan que hacer esfuerzo alguno. La (CI) se escribe entre paréntesis para indicar que no oficia estrictamente de ceja, sino que su uso es más bien para facilitar la colocación del dedo 1 sobre el Do del 1er. espacio de la cuerda (2).

Mecánica: tomando al dedo 3 como eje, el brazo hace un movimiento hacia adelante y arriba, para favorecer el traslado transversal del 2 a la 6ª cuerda (2º espacio, Mi). Por supuesto que en ese movimiento se ven afectados los demás dedos: el 4 se encontrará ubicado exactamente sobre el espacio 3 de la prima (Sol); y el dedo 1 llevado por la trayectoria del brazo, encuentra su postura más favorable en la actitud de ceja para pisar el Do de la cuerda (2), evitándose así contraerlo forzosamente e interferir el movimiento de la mano. Esto merece una explicación más detallada. Para la colocación del dedo sobre la cuerda, debemos tener presente *dos coordenadas*: la exactitud desde el punto de vista longitudinal y desde el punto de vista transversal a la vez. La primera se refiere a la determinación del espacio semitonal. La segunda, a la determinación de la cuerda. Con el uso excepcional de la ceja evitamos en este caso particular una de las coordenadas.

Esta condición excepcional de utilizar el dedo en actitud de ceja, debe tenerse presente también para la ejecución de ciertos armónicos, los cuales podrán realizarse con más holgura y exactitud eliminando para mayor facilidad la coordenada transversal y concentrándose así en la precisión longitudinal. Lógicamente en este caso, para la realización del armónico se requiere sólo rozar la cuerda con cualquier parte de la cara interna del dedo.

La (CII) del último tiempo del primer compás, tiene como primer objetivo pisar el La de la cuerda (3) dentro de las mismas condiciones del caso anterior. Y segundo, hacer de apagador (Ap.) para evitar la permanencia del Si (2ª cuerda al aire). Inmediatamente después, la ubicación del dedo 1 es efectuada también con un movimiento del brazo hacia abajo y atrás, para facilitar el traslado transversal de dicho dedo y colocarlo en el Re de la cuerda (2). Luego, este mismo dedo ($\frac{1}{\vee}$) nos servirá de eje para realizar el cambio de presentación (de longitudinal a transversal) y así poder colocar cómodamente los tres dedos restantes sobre el 5º espacio de las cuerdas (6), (3) y (1). Para ubicar los dedos 3 y 2 en Si y Sol de (3) y (1) respectivamente, utilizaremos

como eje al dedo 4 en el La de la prima ($\frac{4}{V}$). En el mismo momento del abandono de las cuerdas para efectuar ese cambio, el pulgar de la mano derecha (como apagador - Ap.) se apoya levemente en la (6) evitando así la sonoridad de dicha cuerda al aire.

En este momento la mano, con un pequeño movimiento hacia arriba y adelante, nos permite dos cosas a la vez: a) liberar los dedos 1 y 3 (abandono del diapasón) y b) la colocación posterior del 1 en la cuerda (4) evitando además, por su ubicación levantada, que dicho dedo pueda entorpecer el sonido de la 3ª al aire (Sol).

Finalmente, la (CII) actúa como apagador para evitar la superposición armónica de los sonidos Sol-Mi con Fa#-Re #.

Juan Sebastián Bach - Fuga



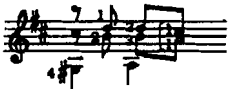
En el comienzo del primer compás, el dedo 1 actúa como eje, para permitir el cambio de presentación (transversal a longitudinal) y favorecer la colocación del 2 en Do# primero y luego, levantándolo previamente, en el Re. La CII es consecuencia de un leve movimiento del brazo hacia atrás. Luego,

el primer acorde del fragmento precedente, es efectuado exclusivamente por el brazo, el cual, con un movimiento hacia adelante y arriba, trasladará al dedo 1 al Si de la 5ª cuerda, evitando al mismo tiempo que entorpezca la sonoridad del Sol (3) al aire. Posteriormente, la (CII) se realiza también por un movimiento del brazo hacia atrás, combinado con un pequeño giro de la mano, con el cual podremos trasladar el dedo 3 de cuarta a quinta cuerda.

En el principio del compás siguiente, la presentación transversal que requiere la ubicación de los dedos 3 y 4 en el 5º espacio, se debe realizar tomando como eje del dedo 4 ($\frac{4}{V}$) en el Mi de la (2). Esto evitar una distensión inútil del dedo 3 permitiendo un traslado del mismo por encima de la cuerda y, lo que es más, sin esfuerzo alguno del dedo. Luego, mediante el ($\frac{3}{V}$) y con un giro del brazo, podremos efectuar la CIII que tendrá una doble función: la primera, en relación al tiempo, poder pisar el Re de la 2ª y apagar el Sol; y la otra, llegar con el dedo 1 a la 6ª cuerda para tocar posteriormente el Fa# por medio de un simple traslado por desplazamiento, al cambiar de III a IV posición. Dicho traslado del dedo 1 en la sexta (Fa#-Sol) es efectuado por la

mecánica del punto de apoyo, por encima de la cuerda, evitando su rozamiento.

La utilización de dicha mecánica tan variada en sus formas de aplicación, será requerida nuevamente para la colocación del dedo 2 en el Mi de 6ª cuerda (principio del compás siguiente), tomando como ejes los dedos 1 y 4. Posteriormente, el Sol# de la 3ª (dedo 1) se consigue por medio de un cambio de presentación y para ello utilizaremos el ($\frac{2}{V}$) en el Mi de la sexta.



El traslado de III a II posición es realizado por la sustitución de los dedos 2-1 por 3-2. La distensión posterior del dedo 1 para ser colocado en el Mi# de la prima, se realiza por la mecánica del punto de apoyo teniendo como tal al dedo 4 en el Sol de la 6ª. La (CII) también es consecuencia de la misma mecánica, tomando ahora como punto de apoyo al dedo 3 en el Fa# de la sexta cuerda.

Es admirable comprobar que después de más de dos siglos y a pesar de la gran transformación instrumental y técnica que hubo en estos últimos tiempos, tenemos que emplear ejemplos de este genio de la música, no sólo por esta condición ya de hecho asimilada, sino también por la sorprendente capacidad, desde el punto de vista instrumental, que nos obliga a renovar los conceptos mecánicos para ponerlos a la altura de las exigencias que su música plantea.

Aunque la lectura de este capítulo resulte un poco árida en su primera toma de contacto, podrá dar al lector más observador la oportunidad de acercarse a diferentes elementos técnico-mecánicos que en una segunda etapa y ya con un conocimiento mayor de lo que es la teoría instrumental, le permitirán comprender todo aquello que no pudo ser dicho a través de la palabra escrita.

INDICE ALFABÉTICO

A	pág.
Abandono de los dedos en el diapasón	90
Abertura angular entre los dedos (mano izquierda)	105
Acción y descanso de los dedos (mano izquierda)	90
Acordes arpegiados	74
Acordes de notas simultáneas	73
Acordes (destaque de notas)	74
Actitudes del pulgar de mano izquierda	85
Almohadilla	14
Ambito de la mano izquierda	105
Ambito efectivo de actuación de la mano derecha	22
Apagadores (directos, indirectos, de precaución)	110
Apoyo del dedo en la cuerda contigua	52 y 63
Arco interno de índice y pulgar de mano izquierda	79
Ataque de las cuerdas	63
B	
Brazo derecho (funciones)	19
Brazo - mano - dedos (complejo motor)	25, 33 y 81
C	
Ceja (uso excepcional)	158
Cejillas	127
Condiciones previas para el estudio de las escalas	107
Contención del impulso ²	52
Contracciones	141

D	pág.
Dejos-eje	156
Descanso de los dedos (mano izquierda)	90
Desplazamiento (Traslado por desplazamiento)	96
Destaque de notas en acordes	74
Diapasón (Puntos de orientación)	99
Diapasón (Sectores)	96
Diferenciación de voces	71
Digitación de las escalas (su razón)	105
Digitación (problemas de su interpretación)	155
Dinámica en la guitarra	60
Distensiones	141

E

Eje (Dedos que cumplen esa función)	156
Elementos motores	17
Enlace de posición	101
Equilibrio estable	10
Equilibrio inestable	10
Escalas diatónicas (mecánica)	101
Estabilidad de la guitarra	11
Estabilidad del guitarrista	10
Estructura tímbrica	71

F

Fatiga muscular	33
Fijaciones (definición)	34
Fijaciones (situaciones que requieren su empleo)	38
Formas simples y formas combinadas (presentaciones)	80

G

Grupos de digitación afín (escalas diatónicas)	103
--	-----

H

Hábitos negativos y positivos	34
-------------------------------------	----

I		pág.
	Impulso (su contención)	52

L		
	Ligados descendentes por excepción	134
	Ligados descendentes por fijación	137
	Ligados mixtos	138
	Ligados simples ascendentes	131
	Ligados simples descendentes	133

M		
	Mano derecha (actitud)	25
	Mano derecha (formas de traslado)	22
	Mano izquierda (presentación sobre el diapasón)	77
	Mano izquierda (su traslado en el diapasón)	94
	Mecánica del punto de apoyo	147
	Memoria profesional	36
	Movilidad del cuerpo	17
	Movimiento transversal de la mano izquierda	88

O		
	Oposición directa e indirecta del pulgar de mano izquierda	87
	Orientación en el diapasón (posiciones bases)	99

P		
	Pizzicato	55
	Posición cercana y posición distante	96
	Posición de la guitarra	9
	Posición (de la mano izquierda en el diapasón)	93
	Posición del guitarrista	10
	Posición natural del brazo derecho	22
	Presentación de la mano izquierda en el diapasón	77
	Presentación de la uña del pulgar	46

	pág.
Presentaciones (formas simples y combinadas)	80
Presentación longitudinal	78
Presentación mixta	80
Presentación transversal	79
Pulgar de mano derecha (Actuación)	43
Pulgár de mano derecha (Ubicación)	27
Pulgar de mano izquierda	85
Punto de apoyo del brazo derecho	20
Punto de apoyo (mecánica)	149
Puntos de contacto de la guitarra	13
Puntos de orientación en el diapasón	99

R

Relax físico y mental	35
-----------------------------	----

S

Salto (Traslado por salto)	96
Sectores del diapasón	96
Sonido (concepción y producción)	41
Sordina	58
Suma muscular	44
Sustitución (Traslado por sustitución)	95

T

Técnica (concepto)	31
Teoría aplicada	157
Tímbrica en la guitarra	61
Toque doble del pulgar	53
Toques de la mano derecha	65
Traslado de la mano derecha	22
Traslado de la mano izquierda	94
Traslado parcial	99
Traslado total	98
Trayectoria del ataque a la cuerda	63
Trinos (con preparación)	138

U	pág.
Unidad por contacto	74
Unidad por contracción muscular	75
Uña (conformación y corte)	46
Uña (toque del pulgar con uña)	45

V	
Variante cantante del toque Nº 1	68
Velocidad de ataque a la cuerda	63
Vibrato longitudinal	113
Vibrato transversal	115
Voces (su diferenciación)	71

Y	
Yema (toque del pulgar con yema)	45

Z	
Zonas de actuación favorable de los vibratos	114 y 117