

PREPRINT: REVISTA DE MUSICOLOGIA DE CHILE

Resumen

LA FIJACIÓN COMO RECURSO TÉCNICO.
DEL PIANO A LA GUITARRA

Aunque las fijaciones son una constante en las múltiples acciones que realizamos en la vida cotidiana habitualmente de forma instintiva e inconsciente, en la técnica guitarrística la fijación es entendida normalmente como un recurso biomecánico que implica la estabilización firme, circunstancial y controlada, de una o más articulaciones, en ocasiones de forma consciente y deliberada, en particular durante la fase de preparación de una obra musical. En este trabajo nos propusimos indagar, principalmente, sobre el origen del uso de las fijaciones voluntarias en la técnica de la guitarra clásica y la hipotética influencia de los métodos con argumentación científica para la enseñanza del piano, publicados durante la primera mitad del siglo XX, tales como los de Otto Ortmann y Arnold Schultz, en su desarrollo. También investigamos sobre los trabajos pedagógicos de los guitarristas Abel Carlevaro y Charles Duncan relacionados con esta temática, y el alcance que han tenido los mismos, en relación con la adopción de este concepto por la comunidad guitarrística internacional.

Palabras clave: fijación, guitarra, piano, estabilización, Carlevaro, biomecánica, pedagogía.

Abstract

THE FIXATION AS A TECHNICAL RESOURCE.
FROM THE PIANO TO THE GUITAR

Although the fixations are a constant in the multiple actions that we carry out in everyday life, usually instinctively and unconsciously, in the guitar technique fixation is normally understood as a biomechanical resource that implies the firm, circumstantial and controlled stabilization of one or more articulations, sometimes consciously and deliberately, particularly during the preparation phase of a musical work. In this paper we set out to investigate, mainly, the origin of the use of voluntary fixations in the classical guitar technique and the very probable influence of the methods with scientific argumentation for the teaching of the piano, published during the first half of the 20th century, such as those of Otto Ortmann and Arnold Schultz, in its development. We also investigate the pedagogical work of guitarists Abel Carlevaro and Charles Duncan related to this topic, and the scope they have had, in relation to the adoption of this concept by the international guitar community.

Keywords: fixation, guitar, piano, stabilization, Carlevaro, biomechanics, pedagogy.

LA FIJACIÓN COMO RECURSO TÉCNICO.

DEL PIANO A LA GUITARRA

Ricardo Barceló

“Decía Bernardo de Chartres que somos como enanos a hombros de gigantes.
Podemos ver más y más lejos que ellos,
no por la agudeza de nuestra vista, ni por la altura de nuestro cuerpo,
sino porque somos elevados por su gran altura¹.”

Juan de Salisbury. *Metalogicon*, 1159 (III, 4)

Introducción²

El concepto de *fijación* en la técnica de la guitarra clásica es atribuido normalmente al guitarrista uruguayo Abel Carlevaro (1916-2001). Aunque las fijaciones son una constante en las múltiples acciones que realizamos en la vida cotidiana –siendo habitualmente instintivas e inconscientes–, en la técnica guitarrística la fijación es entendida normalmente como un recurso biomecánico que implica la estabilización firme, circunstancial y controlada, de una o más articulaciones, en ocasiones de forma consciente y deliberada, en particular durante la fase de preparación de una obra musical. Se considera que uno de los aportes más novedosos de Carlevaro a la técnica de la guitarra fue, muy probablemente, la perspectiva teórico-práctica y la sistematización del uso consciente y voluntario de la fijación funcional de las

¹ Del original en latín: “Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvenimus et extollimur magnitudine gigantea.” Todas las traducciones que aparecen en este artículo son de nuestra autoría.

² Antes de más, deseo aclarar que este texto no forma parte de otro proyecto de mayor alcance. De hecho, este fue redactado como un artículo independiente, basándome en conocimientos adquiridos directamente en clases particulares de guitarra con Abel Carlevaro – creador de una “Escuela” guitarrística innovadora en el siglo XX –, y con sus exalumnos Eduardo Fernández, en Montevideo, y Miguel Angel Girollet, en Madrid, entre los años 1984 y 1990. A pesar de que estos conocimientos fueron muy valiosos para mi evolución como intérprete, surgieron ciertas inquietudes respecto a algunos puntos específicos, en particular sobre el concepto de “fijación”, unos de los puntos fundamentales de las enseñanzas de Carlevaro, que me llevaron a investigar en este terreno particular de la técnica de la guitarra clásica. Considero que la investigación realizada sobre el tema referido viene a llenar algunas lagunas en la historia de la interpretación y la técnica de la guitarra clásica y esta ha sido la principal motivación para escribir este artículo. También espero que este artículo pueda ser un aliciente para que algunos miembros de la comunidad guitarrística puedan conocer mejor el recurso de la fijación en la técnica guitarrística.

articulaciones, para conseguir diferentes resultados musicales y artísticos, tanto como la optimización ergonómica de los movimientos, entre otros.

En este trabajo nos propusimos indagar, entre otras cuestiones, si este es realmente un concepto original de Carlevaro, o sea, si la elaboración de la teoría de las fijaciones fue un proceso intelectual individual que él mismo desarrolló, o si se basó en ideas de otros autores. Consideramos interesante investigar en este sentido porque existen antecedentes de una inexacta atribución a Abel Carlevaro del mérito de ser el primer guitarrista que tuvo la preocupación de evitar ciertos ruidos producidos por los dedos de la mano izquierda al abandonar las cuerdas de la guitarra, tanto como de la forma de conseguirlo, uno de los preceptos más populares de su Escuela³, porque, en realidad, el guitarrista español Dionisio Aguado ya había tratado de este asunto más de un siglo antes⁴:

“Teniendo los dedos de esta mano siempre abiertos (fig. 7, lám. 2^a) resulta la ventaja de que al levantarse ellos de la cuerda pisada lo hace cada uno paralelamente a la división, y se evita un ruido o silbido sutil que el dedo produce al retirarse especialmente de los bordones, el cual se verifica cuando los dedos se levantan en dirección diagonal a la cuerda.”⁵

Entonces nos preguntamos ¿no podría haber habido un error similar en la atribución de la creación de la teoría de las fijaciones?

³ Sobre este punto es muy interesante considerar el comentario de Magdalena Gimeno, que fue alumna de Carlevaro entre los años 1967 y 1982: “Carlevaro hablaba mucho más de toques y búsqueda de sonido que propiamente de la fijación, aunque para todo lo que se hace con un instrumento la fijación está presente. La **insistencia** en usar la palabra “fijación”, así como otros puntos de su teoría, se fue haciendo más notoria cuando empezó a salir del país (Uruguay) a dar seminarios. Tal vez por la sorpresa que eso causó, no lo puedo saber, solamente hacer alguna suposición. Es como la idea de evitar el ruido con las cuerdas en la mano izquierda. Fue tomando una importancia en la que no insistía de esa manera. Lo que le importaba era el resultado musical de algo y la claridad” (Gimeno 2018).

⁴ No obstante, consideramos que la asimilación de esta idea al *corpus* de elementos técnicos incorporados a la “Escuela de Carlevaro” no le quita en absoluto valor a la misma, por el contrario. Carlevaro agrega que es necesario algún grado de fijación de los dedos de la mano izquierda para que el brazo pueda separarlos convenientemente de las cuerdas, evitando así la fricción indeseada y el ruido resultante, explicitando los procedimientos necesarios para que la acción sea eficaz, lo que fue totalmente nuevo en la técnica guitarrística.

⁵ Aguado 1843: 25

Para corroborar cual fue la vía de introducción de las fijaciones conscientes con objetivos definidos en la técnica de la guitarra, pretendimos saber cómo surgió este enfoque técnico plasmado en Escuela de la Guitarra (1979) de Abel Carlevaro y en la Serie Didáctica para Guitarra (1966 -1975), del mismo autor –la cual cuenta con cuatro Cuadernos de Técnica–, y como fue el proceso de adopción de tal concepto. También quisimos averiguar si este músico se apoyó en algún tipo de material bibliográfico o científico durante el proceso de elaboración de la teoría de las fijaciones, en qué momento comenzó el mismo, y cuando quedó pronto el sistema para su aplicación práctica y pedagógica.

Consideramos también importante para nuestro estudio conocer el nombre de los primeros guitarristas que adoptaron cabalmente este concepto en su técnica, cómo comenzó la difusión del uso voluntario de la fijación y que alcance y aceptación ha tenido en el ambiente guitarrístico, desde el principio de su uso intencional hasta hoy en día, para saber hasta que punto la teoría de las fijaciones es conocida y aceptada por la comunidad guitarrística.

Durante la redacción del presente artículo, pensamos que era importante para nuestra investigación también conocer, de primera mano, la opinión de algunas de las personas que tuvieron un contacto bastante temprano con las preocupaciones pedagógicas de Carlevaro en torno a la enseñanza de la guitarra clásica. Para eso, elaboramos un cuestionario que abordó los principales asuntos que exponemos en esta introducción y que fue respondido por músicos que nos brindaron información muy valiosa para comprender mejor el proceso de inclusión de las fijaciones como uno de los recursos de la técnica *carlevariana*. Los datos obtenidos en tal cuestionario fueron analizados para llegar a nuestras conclusiones, y así, algunos fragmentos extraídos de las respuestas recibidas son citados a lo largo de este trabajo.

Definición de fijación

Carlevaro define la fijación como la anulación voluntaria y momentánea de una o varias articulaciones, con la finalidad de permitir que los elementos más adecuados puedan actuar para conseguir un determinado objetivo, y agrega que

“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” [...] “Con el uso consciente y selectivo de las FIJACIONES puede producirse un cambio radical anulando la fatiga inútil [...]”⁶

Este autor, en la misma publicación, afirma 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.”⁷

Sin embargo, teniendo en cuenta las consideraciones de especialistas del campo de la biomecánica y de la interpretación musical, que veremos en el siguiente párrafo, pensamos que Carlevaro tal vez no utilizó el término más adecuado para definir la acción que él denominó “*fijación*”, lo que también sucedió con la adopción del vocablo “*distensión*”, que el guitarrista uruguayo escogió para identificar lo que es denominado como “*extensión*” por muchos otros autores, ya que el término “*distensión*”, hace referencia, por lo menos en medicina, a una patología muscular. Tal vez habría sido más adecuado que, en tal caso, Carlevaro hubiera utilizado el término “*estabilización*”, y no “*fijación*”, como había sugerido

⁶ Carlevaro 1979: 34

⁷ Carlevaro 1979: 35

el pianista Tobias Matthay, y también como se deduce de la explicación dada en el libro de medicina deportiva “*El cuerpo y sus movimientos. Bases científicas*”⁸, del cual citamos algunos pasajes a continuación para sostener nuestro punto de vista.

“Cuando una articulación se fija voluntariamente, en vez de estabilizarse, hay, además de la inmovilización, una rigidez resultante de la fuerte contracción isométrica de todos los músculos que cruzan dicha articulación. Estos músculos resistirán intensamente todos los esfuerzos exteriores por desplazar esa articulación [...] uno habría de ser capaz de reconocer la diferencia entre la estabilización y la fijación de las articulaciones. Como ya hemos dicho, la fijación denota una rigidez en oposición a todo movimiento, mientras que la estabilización sólo implica firmeza. La fijación se puede producir sin que el sujeto se aperciba de ella [...] La economía de movimiento implica el uso de una sinergia de estabilización y la evitación de la fijación de las articulaciones. Los consejos en la enseñanza deben ir dirigidos a este fin, por ejemplo: “Mantenga su brazo recto, pero no agarrotado”, etc.”⁹

Carlevaro no explicó cómo se produce la fijación desde el punto de vista fisiológico, pero la utilización de la palabra “fijación” para describir la sinergia de estabilización de las articulaciones, provocada por las fuerzas concurrentes que representan los músculos agonistas y antagonistas, cuyo objetivo es, efectivamente, neutralizar la movilidad de forma funcional, no ha sido probablemente la mejor opción. No obstante, “fijación” es la denominación que ha trascendido en la técnica pianística y que los guitarristas iniciados entienden sin grandes problemas en el ámbito de la técnica guitarrística, por lo que consideramos conveniente mantener su uso, a pesar de que su etimología no sea la más precisa.¹⁰

⁸ Gowitzke y Morris 1999

⁹ Gowitzke y Morris 1999: 171

¹⁰ Como veremos a lo largo de este trabajo, han existido varias expresiones de fisiólogos, guitarristas y pianistas para identificar al mismo recurso técnico, lo que da la pauta de su importancia. Estas son:

- *Anclaje*
- *Bloqueo*
- *Estabilización*

Desde el punto de vista anatómico-fisiológico,

“La fijación de una determinada articulación entendida como punto de apoyo, lleva a la contracción simultánea de grupos musculares opuestos. Estos se dividen principalmente en dos clases de músculos: flexores, que se encuentran en la parte interna del brazo, del bíceps hasta la palma de la mano y actúan para flexionar, agarrar o tirar; y los extensores, que se encuentran del lado exterior del brazo, desde el tríceps hasta el dorso de la mano, cuya acción sirve para abrir la mano, o enderezar y extender los dedos. Cualquier movimiento del miembro que está a partir de una determinada articulación se consigue mediante la acción de uno u otro de estos dos grupos de músculos. La contracción de los músculos apropiados son el resultado de un impulso nervioso, y los huesos que están unidos a ellos, a través de los tendones, se mueven en la dirección de la contracción.”¹¹

En sus trabajos didácticos Carlevaro tampoco se refiere a la variabilidad del grado de una *fijación/estabilización*, por lo menos en sus escritos. Sin embargo, el guitarrista estadounidense Charles Duncan, quien escribió el libro “*Art of classical guitar playing*” (1980) que, tal como Carlevaro, también utilizó la denominación de “fijación” (*fixation*) para denominar al recurso que antes identificamos, sí menciona la posibilidad de conseguir grados de tensión variable con el uso de las fijaciones, lo que es importante para lograr un mejor entendimiento de la acción:

“El grado exacto de tensión empleado en la articulación de la punta del dedo es una buena cuestión. [...] Varía entre diferentes ejecutantes, entre diferentes dedos de la misma mano.

-
- **Fijación**
 - **Firmeza**
 - **Rigidez**

¹¹ Duncan 1980: 4. Del original: “*The fixation of any given joint as a fulcrum takes the simultaneous contraction of opposed muscle groups. These consist chiefly of two classes of muscles: flexors, which lie on the inside of the arm from the biceps to the palm of the hand and which flex, grip, or pull; and extensors, which lie on the outside of the arm from the triceps to the back of the hand and which open, straighten, and extend. Any movement of the next member from a given joint is achieved by the action of one or the other of these two groups. The appropriate muscles contract as a result of a nerve impulse; the bones to which the muscles are attached by ligaments move in the direction of the contraction.*”

O hasta para la misma mano y el mismo dedo, según el contexto musical. [...] El grado de flexibilización está determinado por la sensación cinestésica.”¹²

Sabemos que Duncan, guitarrista y pedagogo, era conocedor del trabajo previo de Carlevaro, porque los Cuadernos 3 y 4 (1969 -1975) aparecen como referencias bibliográficas en el libro del músico norteamericano, publicado un año más tarde que Escuela de la Guitarra de Carlevaro. Podemos deducir que Duncan adoptó sin muchos cuestionamientos el término “fijación” por ya haber sido utilizado en el vocabulario guitarrístico por Abel Carlevaro, pero principalmente por influencia de los escritos del pianista Arnold Schultz, al que Duncan hace referencia en su publicación, de cuyo importante trabajo hablaremos más adelante.

El recurso de la fijación en la técnica guitarrística

Todos los guitarristas utilizan el recurso de la fijación durante la ejecución instrumental, algunos de manera consciente y deliberada, y otros de forma instintiva. Porque “el único estado en que una persona viva no tiene articulaciones fijadas ni músculos en tensión es cuando ella está inconsciente.”¹³

En realidad, las fijaciones están omnipresentes en nuestra vida diaria, tal como lo expone claramente Alfredo Escande. Las fijaciones son “[...] procedimientos que forman parte de nuestro bagaje de movimientos útiles en todas las situaciones de la vida cotidiana (desde levantar un lápiz, un libro o una garrafa de *supergás*, hasta batir un huevo, pegarle a una pelota de fútbol o señalar el horizonte).”¹⁴

¹² Duncan 1980: 6-7. Del original: “*The exact degree of tension employed at the tip joint is a nice question. [...] It varies between different players, between different fingers on the same hand. Or even for the same hand, or even for the same finger depending on musical context. [...] The amount of “give” is determined by kinesthetic sensation.*”

¹³ Duncan 1980: 1. Del original: “*The only living state in which your joints are not fixed and muscles tensed is when a person is unconscious.*”

¹⁴ Escande 2018

Las fijaciones tampoco son raras en las artes marciales, en las que son utilizadas para obtener una mayor fuerza de impacto. El puño golpea, pero, en verdad, una cadena de fijaciones permite que la fuerza de las piernas y los músculos del tronco lleguen al extremo del brazo.

Para poner otros ejemplos provenientes de la técnica instrumental, cuando se toca utilizando el “*apoyando*” tradicional se fijan normalmente las articulaciones de la falangina y la falangeta, para que el movimiento pueda ser efectuado utilizando como base la articulación del nudillo, aunque el guitarrista no tenga consciencia de lo que acontece desde el punto de vista fisiológico. Ese tipo de fijaciones en los dedos también se producen cuando se utiliza un mecanismo conocido por un buen número de guitarristas de la península ibérica como “*falso apoyo*”, pero no utilizando la cuerda contigua como freno para el ataque, sino los músculos extensores que detienen el movimiento de flexión del dedo, consiguiendo una calidad de sonido idéntica al del *apoyando*, si el ataque es realizado adecuadamente. Este es uno de los aspectos de las fijaciones como medio para controlar la calidad y el volumen sonoro en la guitarra. Ahí radica su importancia y la necesidad de identificar su uso, tanto para mejorar el control en la ejecución, como para facilitar la transmisión de su forma de aplicación.

También es de destacar que es común en el pianismo moderno estabilizar las articulaciones del codo, de la muñeca, y hasta las de los dedos, utilizando el hombro como eje del movimiento, para obtener una palanca de mayor longitud, una masa mayor y, consecuentemente, mayor fuerza al presionar la tecla con el brazo entero funcionando como unidad, lo que es necesario para obtener un ataque de gran potencia sonora. En palabras de Schultz: “Cuando los músculos antagonistas ponen rígidas las articulaciones que están después del punto de apoyo, estas se sueldan como si formaran una sola pieza con las otras

partes.”¹⁵ Según este mismo autor, las articulaciones que se utilizan para el ataque en la mecánica instrumental funcionan como una palanca de tercer género¹⁶, lo que se hace evidente ante la resistencia que representa una cuerda o una tecla, cuestión física que no fue identificada por Carlevaro, pero que puede ayudar a entender mejor los diferentes tipos de ataque.

Es sabido que una palanca sirve para amplificar la fuerza mecánica aplicada a un objeto, desde que se cuente con un punto de apoyo. Si consideramos que cuanto mayor longitud tenga una palanca más eficiente será el esfuerzo realizado para mover un objeto, entonces, las fijaciones, además de pasar la responsabilidad del esfuerzo necesario a músculos más competentes, cumplirían también la función de ir aumentando la longitud de las palancas biomecánicas representadas por la “anulación” del funcionamiento de diferentes articulaciones, básicamente de los dedos o de los brazos, al ir uniendo por estabilización los diferentes segmentos de los miembros o de los dedos, según las necesidades durante la ejecución instrumental, que se sirven de una articulación en particular como punto de apoyo para ejercer fuerza sobre un objeto –la resistencia–, que puede estar representado, por ejemplo, por una cuerda.

Duncan va un paso más allá que Carlevaro y adapta las ideas de Schultz sobre la fijación y la acción en forma de palanca de los dedos en la técnica guitarrística, como se puede ver en el siguiente gráfico.

Fig. 1. Charles Duncan (1980) *The art of classical guitar playing*. Miami: Summy-Birchard Music, p.6.

¹⁵ Schultz, 1949: 63. Del original: “When antagonistic muscles stiffen the various joint of the base, it is welded as if into a single piece with the body.”

¹⁶ Schultz 1949: 65

Origen del concepto de fijación en la guitarra

La introducción de tal concepto en la guitarra parece deberse a Abel Carlevaro, aunque pudiera tratarse de una adaptación a este instrumento y no una creación original, lo que quisimos averiguar, como antes hemos dicho. En ese sentido, los guitarristas interrogados¹⁷, que son bastante coincidentes, responden de la siguiente manera sobre el origen del concepto de fijación:

Escande: “No sé de otro teórico de la guitarra que haya planteado, antes de Carlevaro, este concepto”. “[...] la idea -en cuanto a su aplicación a la técnica guitarrística- es original de Abel Carlevaro. No sé si es necesario aclarar que, en cuanto a las acciones (llamémosle, desde mi condición de neófito en ciencias biológicas) neuro-musculares, él no inventó nada, sino que observó -con la agudeza y el sentido lógico que lo caracterizaba- [...] y supo aplicarlos para racionalizar el empleo de las diferentes partes de nuestro cuerpo en aras de una más eficiente acción sobre la guitarra”.¹⁸

Fernández: “En la literatura guitarrística no conozco otros ejemplos, a menos que se considere el apoyado como una fijación implícita, lo que de hecho ocurre. En la técnica pianística, según mi información, aparece prácticamente desde Beethoven, aunque no siempre explicitada.”¹⁹

¹⁷ Los guitarristas y pedagogos uruguayos Magdalena Gimeno (1950), Alfredo Escande (1949) y Eduardo Fernández (1952), quienes comenzaron a estudiar con Abel Carlevaro en 1967, 1974 y 1972, respectivamente, fueron próximos del Maestro y conocieron, de primera mano, todos los detalles de su Escuela desde una fase bastante temprana de su elaboración y difusión. Agradecemos su valiosísima colaboración y su disponibilidad para responder nuestro cuestionario, que contenía varias preguntas útiles para nuestro estudio, aportando informaciones muy importantes para la elaboración de este artículo. También agradecemos los comentarios de Gonzalo Solari (1955), y la lectura atenta de este trabajo de Manuel Gómez Ortigosa (1958). Ambos tuvieron contacto con Carlevaro en una etapa posterior.

¹⁸ Escande 2018

¹⁹ Fernández 2018

Gimeno: “El trabajo de Carlevaro fue observar esto y explicarlo, no ‘inventarlo’. Él contaba que una vez asistió a una clase de Rachmaninoff ²⁰ y al explicar cómo destacar unas notas, aunque sin usar la palabra “fijación”, lo que hacía era eso”.²¹

Preguntamos también en qué año consideraban que la teoría quedó a punto para su aplicación práctica y pedagógica, a lo que respondieron:

Escande: “Creo que Carlevaro fue desarrollando el concepto de fijación a medida que iba meditando y elaborando su teoría (podríamos decir que entre principios de los 50, cuando empezó a escribir sus ideas en borrador y principios de los 70, cuando empezó a exponerlas). Cuando yo lo conocí, en 1974, la mayoría de sus conceptos estaban ya consolidados (aunque algunos terminaron de afinarse en el proceso de escritura del libro)”.²²

Fernández: “Seguramente al menos en el momento de la publicación de los Cuadernos (especialmente el N° 2), o más bien mucho antes, dado que los Cuadernos son simplemente la racionalización de una técnica (o más precisamente, un mecanismo) que Carlevaro venía aplicando desde mucho antes en su práctica personal como intérprete.”²³

Gimeno: “Conocí a Carlevaro en 1967. En ese momento tenía editado el libro de las escalas y completamente planeados los siguientes y el libro de teoría.”²⁴

Por lo tanto, existen fuertes indicios de que la aplicación guitarrística de las fijaciones –cuya madurez se podría situar alrededor del año 1965–, sea original de Carlevaro, pero no hay evidencia de que el concepto sea original este autor.

²⁰ Según comentarios, al respecto, de Eduardo Fernández (que recibimos por e-mail el 29-11-2018), podemos inferir que Carlevaro podría estar refiriéndose realmente al pianista Walter Gieseking (1895-1956).

²¹ Gimeno 2018

²² Escande 2018

²³ Fernández 2018

²⁴ Gimeno 2018

Después de conocer principalmente algunas de las publicaciones del pianista inglés Tobias Matthay (1858-1945), y de los pianistas estadounidenses Otto Ortmann (1889-1979) y Arnold Schultz (1903-1972), vemos que en ellas se utilizó ampliamente el término fijación (en inglés: *fixation*), con la misma intención que Carlevaro. Teniendo en cuenta que las fechas de publicación de dichas obras (1929-1949) son anteriores y cercanas a los principios de la adopción de Carlevaro de su nueva técnica, comenzamos a preguntarnos si Carlevaro podría haberse basado en las ideas de estos pianistas, o si, por el contrario, la elaboración de su teoría de las fijaciones fue, de hecho, un proceso intelectual individual que él fue desarrollando de forma independiente.

En el supuesto caso de que Carlevaro hubiera conocido los escritos e ideas de Matthay, creemos que es poco probable que Carlevaro se inspirara en ellos, porque el pianista inglés solamente habla de la “fijación” para denostarla radicalmente (por lo menos como denominación) y, por lo tanto, su obra no parecería un buen modelo que seguir.

En lo que respecta a una hipotética influencia de Ortmann o de Schultz, a pesar de que el último acepta que pudiera haber un uso problemático de la fijación en la técnica del piano, defiende ampliamente las virtudes de un uso adecuado de la misma en la ejecución instrumental artística. Considerando lo que acabamos de decir, pensamos que sería verosímil que las ideas presentadas en el libro de Ortmann “*The physiological mechanics of piano technique*”, de 1929, o en “*The riddle of the pianist’s finger*” de Schultz, publicado en 1936, pudieran haber sido una fuente de inspiración para Carlevaro. Sin embargo, si el guitarrista uruguayo se hubiera inspirado directa y efectivamente en los libros mencionados, habría utilizado seguramente una buena cantidad de argumentos científicos sobre el uso de la fijación en la guitarra, dando datos biomecánicos, informando sobre los grupos musculares involucrados y utilizando probablemente un modelo que explique el funcionamiento de las

palancas en el cuerpo humano, tal como lo hicieron Ortmann, Schultz, y más tarde Duncan, para dar una base más sólida a sus estudios, lo que Carlevaro no hizo, factor que le quita fuerza a esta hipótesis.

Continuando con el mismo asunto, existe otra cuestión importante que puede dar pistas para dilucidar potenciales influencias. Carlevaro se refiere en sus libros a las ventajas de tocar en estado de “*relax*” –un factor que está relacionado con las fijaciones y sobre el que nos extenderemos al final de este artículo–, pero como una forma de proceder general e indiferenciada, y no como el efecto de una coordinación eficaz, interpretación que ya había sido criticado por los pianistas norteamericanos citados. **De hecho, Schultz es categórico sobre este punto: “Adoptar el concepto de fijación es, sin embargo, romper abiertamente con el dogma de la relajación”**²⁵

Si a todo esto sumamos que, en respuesta a nuestras preguntas, Escande y Fernández consideran que Carlevaro no se basó en otros autores para elaborar la teoría de las fijaciones aplicada a la técnica de la guitarra clásica, podríamos especular entonces que Carlevaro llegó de forma individual a sus conclusiones. En ese caso, habría habido una convergencia de ideas –como ha sucedido ocasionalmente en el campo de la investigación y la ciencia–²⁶, aplicadas a la técnica de dos instrumentos distintos (el piano y la guitarra), ideas que enriquecieron de forma evidente la formación de los guitarristas y su modo de abordar el estudio de las obras musicales, a partir de la segunda mitad del siglo XX.

²⁵ Schultz 1949: 62. Del original: “*To embrace the concept of fixation, however, is to break openly with the relaxation dogma.*”

²⁶ Como, por ejemplo, pasó de hecho con la Teoría de la Evolución: Darwin y Wallace llegaron a ideas similares por diferentes caminos, de forma independiente, pero en la misma altura histórica, convergiendo, hasta cierto punto, en los resultados de sus estudios.

Pero, a pesar de lo que hemos dicho anteriormente, no debemos descartar la posibilidad de que Carlevaro hubiera recibido alguna información indirecta sobre este tema, ni tampoco una asimilación consciente o inconsciente, teniendo en cuenta el rico ambiente cultural que lo rodeaba en la altura en que desarrollaba sus ideas, y que entre sus relaciones contaba con numerosos conocidos del mundo de la música. Podemos imaginar que entre ellos habría, con toda seguridad, conocedores de los métodos más recientes de enseñanza del piano, que pudieran haber transmitido referencias sobre los avances técnicos de Ortmann y Schultz, dos grandes de la pedagogía del piano en el siglo XX²⁷.

Podemos concluir entonces que Carlevaro no fue el primer instrumentista en utilizar el recurso de la fijación voluntaria ni su denominación, pero, con toda seguridad, fue el primer guitarrista que los usó. Fue esencial y muy importante el trabajo que realizó Carlevaro, buscando la forma de mejorar la técnica guitarrística gracias a una nueva manera de entender los elementos biomecánicos implicados en la ejecución, y la correlación fisiológica y musical entre los diferentes procedimientos seleccionados.

Los primeros estudiantes de guitarra que siguieron los preceptos de Carlevaro orientados por la fijación consciente y voluntaria, como uno de sus conceptos más importantes, fueron, según los datos que poseemos actualmente, algunos de sus primeros alumnos en el Conservatorio Nacional de Montevideo – Uruguay, tal como comenta Escande:

²⁷ Solamente a título de ejemplo, es interesante recordar que en 1943 el Instituto Interamericano de Musicología, dirigido entonces por F. Curt Lange, organizó una *Embajada Artística Uruguaya* que visitó diferentes ciudades de Brasil en misión oficial. Esta estaba encabezada por Guido Santorsola e integrada también por Carlevaro y las destacadas pianistas Sara Bourdillón de Santorsola (1901-1985) y Fanny Ingold (1922-1995). Santorsola era ciudadano italiano, nacionalizado uruguayo en 1936, con quien Carlevaro colaboró en diferentes oportunidades, orientando al compositor sobre las posibilidades de la guitarra. La pianista Sara Bourdillón era la esposa de Guido Santorsola, y Fanny Ingold su alumna. En ese mismo viaje, durante su estadía en Río de Janeiro, Carlevaro tuvo la oportunidad de relacionarse con Heitor Villa-Lobos, quien también era pianista (Escande, 2015, pp. 143-144). Por no hablar de las experiencias que pueda haber tenido Carlevaro durante los viajes realizó Europa y a Estados Unidos, a partir del año 1948.

“Creo que, de sus primeros alumnos en el Conservatorio Nacional (donde empezó a enseñar en 1959), aquellos que estudiaron con él en la segunda mitad de los años sesenta recibieron y adoptaron cabalmente ese concepto ya elaborado”.²⁸

Fue fundamental la labor llevada a cabo entonces por Carlevaro para transmitir su sistema de enseñanza, dándole especial preponderancia al control de la fijación de ciertas articulaciones para conseguir una técnica eficaz y fisiológicamente eficiente, lo que se reveló extremadamente funcional gracias a los excelentes resultados obtenidos por sus alumnos. Algunos de los primeros guitarristas que tuvieron conocimiento de la aplicación consciente y voluntaria de las fijaciones en la técnica de la guitarra fueron Baltazar Benítez (1944-2018), César Amaro (1948-2012) y Magdalena Gimeno (1950). Un poco más tarde, Carlevaro también tuvo alumnos privados de la talla de Eduardo Fernández y de Álvaro Pierri.

Relajación y fijación

Existe una relación dinámica entre la *rigidez* de las articulaciones, que es otra de las formas en que Ortmann describe a la *fijación*, y la relajación de los músculos durante la ejecución. Por esa razón dedicaremos una parte de este artículo a examinar diferentes opiniones sobre el *relax* o la relajación, durante la ejecución del instrumento. Hemos extraído algunos fragmentos del libro de Ortmann (1929) para ilustrar más claramente la problemática que citamos a continuación, en especial por la importancia que no solo revela en el piano²⁹, sino también en la ejecución guitarrística.

²⁸ Escande 2018

²⁹ Como ya afirmamos en “*O Sistema Posicional na Guitarra*” (Barceló, 2015), no tenemos reparos en recurrir a la técnica del piano para referirnos a problemáticas similares en la guitarra, “porque hemos observado que, en relación con los aspectos técnico-mecánicos, existe un funcionamiento intrínseco de las manos que revela una subyacente transversalidad técnico-instrumental. Con esto queremos decir que existen mecanismos potencialmente trasplantables de la técnica de uno a otro instrumento musical, si son debidamente adaptados. La organología de los instrumentos no es sólo el fruto de necesidades acústicas y musicales, es absolutamente deudora de las características anatómicas y fisiológicas de las manos y de otras partes del cuerpo humano implicadas en la ejecución. Por este motivo, los instrumentos siempre tienen algún punto en común en su técnica y en su construcción, por mínimo que sea, salvando las diferencias aparentes y superficiales”.

“*Rigidez*. La rigidez fisiológica se puede dividir en dos clases: la generada por el exceso de producción de ácido láctico, en que la instancia más marcada es el *rigor mortis*, y la resultante de la contracción simultánea de grupos musculares antagonistas. Hablando de articulaciones y músculos, aprendimos que la mayoría de los movimientos, al menos en sus partes componentes, involucraban la actividad de grupos musculares opuestos, uno de los cuales se contrae mientras el otro se relaja. Sabemos que, normalmente, con cada impulso para que un flexor se contraiga, se produce un impulso hacia el extensor correspondiente para relajarse. Es decir, tal es el caso si se desea mover (en este caso, flexionar) una articulación. Pero si se desea mover una articulación más distal, o se debe superar otra resistencia importante, los flexores y los extensores se contraen simultáneamente, estabilizando así la articulación firmemente contra el movimiento, y permitiéndole actuar como un punto de apoyo fijo necesario. El grado de rigidez depende del grado de contracción simultánea”.³⁰

“*Relajación*. La característica más sobresaliente de la pedagogía moderna del piano es la importancia que se le ha dado a la relajación. Como resultado del amplio uso de este término, han surgido no pocas discrepancias y conceptos erróneos, lo que hace necesario un análisis detallado de esta propiedad de los músculos.”³¹

¿“Como es que la palabra “*relajación*” ganó tanta importancia en la pedagogía moderna? [...] Yo creo que una interpretación incorrecta del significado de los movimientos altamente coordinados en general es la mejor explicación de la popularidad del principio de relajación.

³⁰ Ortmann 1929: 59. Del original: “*Rigidity. Physiological rigidity may be divided into two classes: that resulting from excess lactic acid production, the most marked instance of which is rigor mortis, and that resulting from simultaneous contraction of antagonistic muscle groups. In discussing joint and muscles we learned that most movements, at least in their component parts, involved the activity of opposite muscle groups, one of which contracted while the other relaxed. We know that, normally, with every impulse to a flexor to contract, goes an impulse to the corresponding extensor to relax. That is to say, such is the case if movement (in this case flexion) at the joint be desired. But if movement at a more distal joint be desired, or some other powerful resistance is to be overcome, flexors and extensors are simultaneously contracted, thus setting the joint firmly against movement, and enabling it to act as a necessary fixed fulcrum. The degree of rigidity depends upon the degree of simultaneous contraction.*”

³¹ Ortmann 1929: 59. “*Relaxation. The salient feature of modern piano pedagogy is the stress placed upon relaxation. As a result of widespread use of this term not a few discrepancies and misconceptions have arisen. These make necessary a detailed analysis of this property of muscles.*”

Un movimiento altamente coordinado es aquel que cumple ciertas exigencias mecánicas con un mínimo gasto de energía fisiológica. Esta economía de energía, sin embargo, es el resultado de una buena coordinación, no la causa. A escuela de relajación de la técnica pianística confundió el resultado con la causa, y ha intentado buscar una buena coordinación economizando energía. Errores de este tipo no son raros [...]³²

“Una parte del cuerpo no está necesariamente en un estado de relajación o pasividad porque esté inmóvil; de hecho, a menos que descansa sobre un cuerpo exterior o se encuentre en otra forma de equilibrio estable, nunca está relajada.”³³

“*Relajación y Rigidez*. Estudios previos de la mecánica de la relajación y de la rigidez revelan que existe una estrecha correlación entre la relajación y un relativo bajo volumen sonoro, y entre la rigidez y una relativa mayor intensidad del sonido.”³⁴

Después leer las declaraciones de Ortmann, vemos que es fácil caer en la utilización de un lenguaje académico eventualmente poco adecuado para describir ciertos procesos que también transcurren en la ejecución guitarrística. Evitando demonizar la ausencia transitoria de relajación en algunos de los músculos implicados, cuya corrección depende más del momento justo en el que se aplique, que del hecho en sí mismo, y para facilitar una comprensión cabal, el guitarrista norteamericano Charles Duncan ha preferido adoptar dos expresiones que consideramos ser más neutras y objetivas: Tensión funcional y Tensión disfuncional³⁵. Desde que sabemos que es imposible tocar un instrumento musical sin algún

³² Schultz 1949: 27-28. Del original: “How did the word “relaxation” gain such tremendous currency in modern pedagogy? [...] I believe, however, that a general misunderstanding of the significance of highly co-ordinated movements is the best explanation for the popularity of the relaxation principle. A highly co-ordinated movement is one which fulfils certain mechanical requirements with a minimal expenditure of physiological energy. This economy of energy, however, is the result of good co-ordination, not the cause.”

³³ Ortmann 1929: 89. Del original: “A part of the body it’s not necessarily in a state of relaxation or passivity because it is motionless, in fact, unless it is resting upon some outside body, or is in another form of stable equilibrium, it is never relaxed.”

³⁴ Ortmann 1929: 242. Del original: “Relaxation and Rigidity. Previous study of the mechanics of relaxation and rigidity revealed the close correlation of relaxation with relative softness and of rigidity with relative loudness of tone.”

³⁵ Duncan 1980: 4-12.

tipo de tensión muscular, tal vez sea más práctico y adecuado, como forma de comunicar, utilizar la designación de Duncan para describir las acciones relacionadas con una ejecución eficiente y eficaz.

Por lo tanto, y volviendo al tema principal, podemos ver así que las fijaciones de las articulaciones son producidas por cierto grado de tensión muscular, como antes hemos explicitado, pero también que el momento de su aplicación puede ser oportuno o no, dependiendo de las necesidades musicales y fisiológicas. Esta simple afirmación tiene grandes implicaciones en la optimización del esfuerzo realizado por el guitarrista, no obstante, asimilar la forma de optimizar los mecanismos y conseguir una respuesta automática puede representar grandes exigencias para el intérprete durante su formación, requiriendo una inversión de tiempo considerable. De ahí la importancia de que el instrumentista pueda tener una buena orientación técnica y teórica desde el principio de sus estudios.

Difusión y aceptación del concepto

Con relación a este asunto, en nuestro cuestionario preguntamos a los participantes si consideran que la teoría de las fijaciones es ampliamente conocida y aceptada por la comunidad guitarrística de hoy en día. Recibimos respuestas bastante ilustrativas de la situación actual, que podemos ver en las siguientes citas.

Escande: “Creo que es conocida en ciertos “bolsones” generados por los alumnos más consecuentes de Carlevaro, en algunas partes del mundo. Pero, en general, en lo que podría llamarse “la comunidad guitarrística” sigue habiendo una gran ignorancia acerca de las verdaderas ideas de Carlevaro. Mi propia práctica docente en muchas partes del mundo me ha demostrado cuánto interesa si se la explica a fondo y partiendo de su estructura

lógica, y cuán tergiversada y “ninguneada” ha sido por parte de maestros que presumen de conocerla y nunca profundizaron en ella más allá de su envoltura exterior.”³⁶

Fernández: “En el ámbito “local” (Río de la Plata) me parece que sí. Está lejísimo de ser ampliamente conocida en la comunidad guitarrística internacional, y mucho menos aceptada. Siguen prevaleciendo los conceptos de Tárrega-Pujol (apoyado-no apoyado como una dicotomía) y en lo personal, cuando he intentado explicar el tema, hay dificultades grandes para su comprensión, porque para entender el papel de la fijación es necesario repensar toda la relación del guitarrista con su cuerpo, y toda la acción física necesaria para la ejecución, desde un punto de vista consciente. Es difícil revertir lo aprendido, y en el marco de una clase magistral, con tiempo limitado, prácticamente imposible.”³⁷

Basándonos en los comentarios antes citados y además en nuestra propia experiencia profesional, podemos confirmar que no solamente existe bastante ignorancia al respecto, como también algún desdén y menosprecio, tal vez por falta de conocimiento serio de la mecánica de la fijación y su utilización en la interpretación instrumental. Sin menoscabo de lo anterior, también debíamos considerar que los instrumentistas que llegan a una clase magistral o leen un libro de formación avanzada, normalmente ya tienen varios años de estudios a cuestas y lo que buscan con esto es eliminar las lagunas que han tenido en su aprendizaje, sea cual sea su origen. Por lo tanto, estos guitarristas no tienen por qué ser prosélitos de una Escuela para hacer suyo cierto mecanismo aislado que han asumido como de utilidad para mejorar su técnica y promover su evolución personal, ya que la formación de un guitarrista es acumulativa, y cuentan todas las experiencias vividas. Recordamos que en

³⁶ Escande 2018

³⁷ Fernández 2018

una clase magistral de Carlevaro³⁸ a la que asistimos, él dijo: “Ojalá yo hubiera tenido un Carlevaro como profesor”. No obstante, si Carlevaro no hubiera tenido los estudios técnicos y musicales que tuvo, previos a su autoformación, tal vez no habría llegado a ser el gran guitarrista y pedagogo que fue, ni hubiese dejado el valioso conjunto de herramientas para propiciar la superación de los guitarristas que hoy conocemos. Aunque algunas personas hayan aceptado las enseñanzas *carlevarianas* como un dogma, no lo son, antes, lo contrario.

Ahora, otra cuestión es: ¿por qué esta forma de ver la técnica guitarrística, aunque ha tenido una expansión geográfica considerable, no ha prosperado más en el ámbito mundial? Según el testimonio de Gimeno, es probable que el propio Carlevaro no haya adoptado las actitudes adecuadas ni tomado las acciones más eficaces para que ello sucediera.

“¿Quién es responsable? Siento que, si su escuela no ha tenido el verdadero reconocimiento, es por el mismo maestro Carlevaro.”³⁹

Sin embargo, Solari, tiene un punto de vista muy diferente, y achaca su relativamente limitada difusión y aceptación a cuestiones políticas y sociales:

“[...] la comunidad guitarrística en su gran mayoría sigue anclada en un concepto guitarrístico y musical vetusto. Carlevaro además nació en el sur del mundo y allá se quedó. El racismo, el imperialismo y la colonización cultural euro-centrista y “occidental” no perdonan y la guitarra no constituye una excepción.”⁴⁰

³⁸ Realizada en la sede de la SGAE. Madrid, 1990.

³⁹ Gimeno 2018

⁴⁰ Solari 2018

Es probable que tanto Gimeno como Solari tengan razones válidas para hacer estos comentarios. Sin embargo, vemos que el libro de Charles Duncan (1980), que antes mencionamos, publicado en inglés en los Estados Unidos, cuyo autor es un ciudadano del *primer mundo*, que entre otros asuntos también abordó la problemática de la fijación de forma pormenorizada en el mismo momento histórico que Carlevaro, pero utilizando otros argumentos, tampoco ha tenido la repercusión que uno pudiera prever en la comunidad guitarrística internacional, a pesar de la buena calidad de su trabajo. En comunicaciones personales con este autor, en las cuales le manifesté mi propósito de realizar una traducción al portugués de su obra, Duncan nos dejó ver que no era fácil ver su libro traducido a otros idiomas, aunque ya había habido algunas tentativas. Entonces, teniendo en consideración estos hechos, tal vez haya más motivos que los esgrimidos por los guitarristas mencionados.

Tal desidia también podría radicar en la manera de enfocar la ejecución instrumental como una mera destreza, en la que el trabajo intelectual tendría una expresión mínima, y, por ende, cuestiones conectadas con disciplinas tales como la anatomo-fisiología, la ergonomía, la física, o las matemáticas, no serían bien aceptadas, por no ser aparentemente redituables para una función asumida solo como práctica, especialmente por la faceta de instrumento popular que parcialmente tiene la guitarra. Pero, sobre todo, lo que podemos constatar es que, a pesar de toda la herencia de la Ilustración, todavía persiste una no despreciable resistencia al estudio razonado y a la utilización consciente y voluntaria de determinados mecanismos no tradicionales, aunque esto sea probadamente eficaz. Por supuesto este no es un fenómeno nuevo, como se puede extraer de las siguientes observaciones de Fernando Sor, en su Método de 1830:

“Alguien me dirá: 'no valía la pena decirme lo que ya hago sin pensar, ni utilizar, para explicarlo, este razonamiento matemático'. Se puede hablar una lengua, y a veces bastante

bien, sin necesidad de ser gramático, pero cuando el objetivo es examinar los principios de su organización, es imprescindible recurrir a la gramática, y sobre todo a la lógica si la finalidad es enseñarla, ya que sin una buena clasificación de las ideas no puede haber claridad ni precisión en la explicación.”⁴¹

Por otra parte, tal vez sirva de consuelo para los defensores del mecanismo que nos ocupa saber que también existió resistencia ante el uso de la fijación en el piano, presente en la posición pedagógica del pianista inglés Tobias Matthay, de quien hemos hablado anteriormente, autor del libro “*The visible and invisible in piano technique. A digest*” (1937 y 1947), entre otros escritos. Los exacerbados comentarios de Matthay en contra de la utilización del término “fijación” nos hacen ver que ya por aquella altura estaba instalada ampliamente la polémica entre los profesores de piano de su tiempo. Schultz, en un capítulo entero de su libro dedicado a Matthay, y hablando del mismo, dice que “de hecho, se podría juzgar que la mera idea de tal fijación lo llenaría de una especie de horror”⁴², como se puede corroborar en las siguientes citas, que pueden ser entendidas como una crítica a Ortmann y a Schultz, quienes eran favorables al uso de las fijaciones:

“[...] En resumen, el dedo que toca necesita de un punto de apoyo en la articulación del nudillo, igual a la fuerza que se ejerce contra la tecla. NOTA. Esta necesidad de una base firme para cada acción fue instintivamente sentida incluso por algunos de los pedagogos más antiguos; desafortunadamente, fueron bastante vagos y poco claros en cuanto a lo que significaba fisiológicamente; de ahí surgió su idea errónea de la “FIJACIÓN” – ¡fijación de las articulaciones durante el momento del ataque! Un terrible error, que provoca una rigidez paralizante de todo el miembro, lamentablemente copiado por algunos autores recientes. Es cierto que dicha base o apoyo debe volverse estable e inmóvil durante el momento del toque,

⁴¹ Sor 2008: 58

⁴² Schultz 1936: 242

¡pero a estos autores no se les ocurrió que esta condición estable solo puede lograrse aplicando una *presión invisible* desde la parte del miembro que está justo antes de la articulación o bisagra en cuestión!”⁴³

“[...] un término mal elegido puede causar mucho daño. Como se indicó anteriormente, "Fijación" es un término funesto por naturaleza, ¡ya que es probable que sugiera todo lo que no se debe hacer al tocar! Obviamente, fue inventado por alguien que ignoraba las verdaderas condiciones causales de la buena técnica, evidentemente, por alguien que intentó (como siempre, en el pasado) analizar el ataque desde su aspecto visual. Además, en el pasado, por increíble que parezca ahora, se pensó que uno debería dejar rígidos los nudillos, la muñeca, el codo (e incluso el hombro) durante el acto de producir el sonido "¡para dar firmeza al toque!" Mientras que, como se demostró, lo que se necesita, es, una estabilización momentánea totalmente efectiva pero elástica de esas bisagras (o articulaciones), cuando sea necesario durante el momento de dar impulso a la tecla. El retroceso debe ser contrarrestado, pero no por "Fijación". Esto requiere la estabilización de las articulaciones, sin embargo, como se demostró, nunca debe intentar realizarse con ninguna "fijación" o *tira-y-afloja* derivado del esfuerzo simultáneo de antagonistas o músculos "opuestos" y de los tendones que mueven esas articulaciones.⁴⁴

“Hablar de "anclajes" o "fijaciones" a este respecto, es solo una forma vaga y engañosa de denominar al simple hecho de que ciertas partes de los miembros incluidas en la ejecución

⁴³ Matthey 1947: 20. Del original: “*In short, the exerted finger needs a Basis at the knuckle-joint, equal to the force to be exerted against the Key. NOTE. This necessity of a firm basis for every action was instinctively felt even by some of the older pedagogues; unfortunately, they were quite vague and unclear as to what it meant physiologically; hence arose their mistaken idea of "FIXATION" - fixation of the joints during the moment of touch! A terrible mistake, leading to a paralyzing stiffening of the whole limb, unhappily copied by some recent authors. True, such Basis or Foundation must certainly be rendered stable and immobile during the moment of Touch, but it failed to occur to these writers that this stable condition can only be achieved by supplying an invisible stress from the next-door portion of the limb behind the joint or hinge in question! [...]*”

⁴⁴ Matthey 1947: 119. Del original: “[...] *an ill-chosen term may do much harm. As indicated earlier, "Fixation" is a baneful term of this nature, since it is likely to suggest everything one should not do in playing! Obviously, it was invented by someone ignorant of the true Causal-conditions of good technique evidently by someone who tried (as always, in the past) to analyze touch from its visual aspect. Also, in the past, incredible though it may seem now, it was thought that one really should stiffen one's knuckles, wrist, elbow (and even shoulder) during the act of tone-production "so as to give firmness to one's touch!" Whereas, as demonstrated, what is needed, is, momentarily, a fully effective but elastic steadying of those hinges (or joints), when needed during the moment of key-propulsion. Recoil must be countered, but not by "Fixation": 15. This required steadying of the joints, however, as demonstrated, you must never attempt to supply by any "Fixation" or Tug-of-war derived from the simultaneous exertion of antagonistic or "contrary" muscles, the tendons from which run across those joints.*”

instrumental deben ser (invisiblemente) tensadas o relajadas, apenas como una forma de ofrecer una base estable y segura para permitir el esfuerzo y el movimiento en otras partes. Aquí se necesitan afirmaciones definidas sobre qué partes de un segmento de un miembro se deben dejar pasivas o estabilizadas, y cuáles deben realmente actuar. Solo eso nos ayudará. Debemos tener en cuenta que el hecho de nombrar el punto (o articulación o bisagra) del miembro que debe estar inmóvil durante el acto de tocar no nos informa en absoluto sobre cómo producir dicha inmovilidad (o "anclaje" o "fijación") o una base estable desde la cual mover el miembro de manera efectiva. No estamos en absoluto instruidos sobre qué hacer, ni qué no hacer, al ser dirigidos a inmovilizar (por el momento) algunas de nuestras bisagras corporales. Que se le diga solamente que inmovilice tal o cual bisagra corporal, o que esté fija, o "fija" o "anclada", solo puede conducir a rigidez e incapacidad técnica general. El término "fijación" debería, por lo tanto, desterrarse estrictamente del vocabulario del pianista. Es incalculablemente dañino; y el "anclaje", aunque no tan malignamente sugerente, es un poco mejor; mientras que, como se señaló, ambos son bastante desinformativos en cuanto a la causa del bien hacer [...]”⁴⁵

Hallamos que los últimos fragmentos citados son bastante elocuentes. Sin embargo, detrás de un velo de rechazo absoluto, en las opiniones de Matthey no parece haber tanta discordancia con el recurso de la fijación, como con su “maligna” denominación, ni estar tan en contra de la fijación, como de su uso “dañino” e inadecuado. En realidad, vemos un gran malentendido que ha provocado una reacción, seguramente desmedida, del pianista inglés.

⁴⁵ Matthey 1947: 24. Del original: “*To talk of "Anchorages" or "Fixations" in this connection, is only a vague and misleading way of stating the plain fact, that a certain portion of our playing-limb must either be (invisibly) exerted or left lax, so as to form a stable and secure Foundation or Basis for the exertion or movement of other portions. Definite statements are here needed: as to which portions of a limb to leave passive or supported, and which to exert. That alone will help us. Whereas, merely to name the point (or joint or hinge) where the limb must be immobile during the act of touch, does not in the least inform us how to produce such immobility (or "Anchorage" or "Fixation") or stable Foundation from which to exert our limb effectively. We are not in the least instructed what to do, nor WHAT not to do, by being directed to render immobile (for the moment) certain of our bodily hinges! To be told to render such and such a bodily-hinge immobile, or set, or "fixed" or "anchored," can only lead to stiffness, and general technical incapacity. The term "Fixation" should therefore be strictly banished from the Pianist's vocabulary. It is incalculably harmful; and "anchorage," though not so evilly suggestive, is little better; while, as pointed out, both are quite uninformative as to the cause of well doing [...]*”

Esperamos que después de todo lo expuesto en este artículo el lector pueda sacar sus conclusiones en relación con este punto.

Consideraciones finales.

Poco menos de un siglo más tarde de la publicación de los escritos de los pianistas que hemos citado, podemos leer algunos comentarios, tal vez “resignados”, del musicólogo Luca Chiantore en “*La historia de la técnica pianística*” (2016), sobre el destino de la bibliografía sobre técnica pianística con argumentación científica, que tuvo gran auge durante la primera mitad del siglo XX. Después de más de setecientas páginas, en las que este musicólogo analiza profundamente la obra de numerosos músicos de tecla y compositores, a través de cinco siglos, el estudioso cierra su trabajo diciendo:

“Pero ¿qué queda de tanta «ciencia» en la enseñanza de los pedagogos de hoy? Algunas ideas generales, sin duda, y un vocabulario básico, al que acuden diariamente pedagogos de todo el planeta [...] La clase de piano sigue estando marcada por la corrección del detalle y por un análisis de los problemas concretos de cada alumno. En el cual la experiencia personal del pedagogo prima sobre el conocimiento teórico de la técnica. La técnica del piano, nacida entre las manos de grandes artistas, se rebela a la fría lógica de la ordenación enciclopédica [...] cualquier movimiento, una vez asimilado a nivel muscular, puede realizarse sin indecisiones, olvidando que cuando tocamos no hemos de pensar en el gesto, sino en la sonoridad resultante.⁴⁶

Sin desmerecer las observaciones de Chiantore, nos gustaría matizar un poco su significado. Pensamos que sus frases podrían ser entendidas erróneamente como desdeñosas

⁴⁶ Chiantore, 2001: 722-723.

en relación con el estudio teórico de un instrumento desde una perspectiva científica de la técnica. Pero, en realidad, Chiantore, quien habla desde el conocimiento, está dejando de manifiesto que, gracias a todos esos estudios publicados sobre la mecánica de la ejecución apoyados en la ciencia, la técnica del instrumento ha llegado a altísimos niveles. Otra cosa es perderse en discusiones abstractas que desvían al músico del objetivo final: la Música. Cuando en la última citación Chiantore dice que no hemos de pensar en el gesto, sino en la sonoridad resultante, dice una verdad, pero una verdad que no deja trasparecer la cantidad de años de estudio dedicados a la automatización de una amplísima serie de acciones útiles, a las que Carlevaro llama “hábitos positivos”, además del ejercicio constante, que permiten conseguir el control de la ejecución instrumental, tal como el gobierno de las fijaciones, hacia la interpretación artística deseada, a partir desde una idea o de una imagen mental, para que la expresión pueda surgir naturalmente.

Como el conocimiento teórico de la técnica ha sido una vía para facilitar la organización mental del trabajo físico y para optimizar la interpretación artística, el artista actual se ha visto libre de resolver muchos problemas, porque gran parte de ellos fueron solucionados gracias a un enfoque científico de la técnica instrumental, especialmente en los últimos dos siglos.

Hoy en día es relativamente fácil acceder al conocimiento de los mecanismos útiles, tal como las formas de adquirirlos y asimilarlos, aunque no haya unanimidad en su forma de aplicación. Consecuentemente, muchos instrumentistas no necesitan conocer profundamente aquellos estudios escrupulosos que les precedieron para poder utilizar los recursos más adecuados y eficaces para dominar la interpretación, pues ellos se formaron integrados en una cultura de bien hacer que ha acumulado conocimiento especulativo y práctico pertinente a lo

largo del tiempo. Por lo tanto, no existe la necesidad de que los estudiantes orientados por un docente bien preparado tengan que conocer todos los estudios científicos precedentes para obtener buenos resultados musicales, ya que su mentor podrá guiarlos por los caminos más adecuados. De hecho, el estudio del camino recorrido para llegar a este punto parece estar hoy primordialmente reservado al musicólogo, al investigador, o simplemente al músico curioso. Pero de lo que no hay duda es que, a pesar de que los problemas técnicos de los músicos instrumentistas puedan ser resueltos a través del instinto, de la intuición o del conocimiento empírico adquirido a través de los aciertos y de los fallos, la falta de una observación metódica que permita desarrollar una teoría que revele patrones orientadores, acarreará, a menudo, retrasos, situaciones incomprensibles, y hasta problemas físicos derivados de esfuerzos excesivos innecesarios.

Para finalizar, consideramos importante recalcar que, aunque las dificultades puedan ser superadas mediante el desarrollo de las habilidades físicas individuales, los mecanismos aprendidos basándose exclusivamente en el pragmatismo y en la intuición serán de difícil sistematización y transmisión en el caso de no poseer una teoría que sirva para organizarlos. Consiguientemente, será importante tener en cuenta que la capacidad de diagnosticar el origen de las dificultades gracias al conocimiento profundo de los mecanismos puede ser fundamental en las habilidades de quienes enseñan a tocar un instrumento, aunque a veces haya cierta resistencia ante los cambios de paradigma que representan las propuestas pedagógicas más recientes.

Referencias bibliográficas

AGUADO, DIONISIO

1843 *Nuevo Método para Guitarra*. Madrid. Reimpresión facsímil (1994) Heidelberg: Chanterelle Verlag.

BARCELÓ, RICARDO

2000 *Adiestramiento técnico para guitarristas*. Madrid: Real Musical.

BARCELÓ, RICARDO

2015 *O Sistema Posicional na Guitarra*. Saarbrücken: Novas Ediciones Académicas.

CARLEVARO, ABEL

1969 -1975 *Serie didáctica. Cuadernos 3 y 4*. Buenos Aires: Barry.

CARLEVARO, ABEL

1979 *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry.

CHIANTORE, LUCA

2016 *Historia de la técnica pianística. Un estudio sobre los grandes compositores y el arte de la interpretación en busca de la Ur-Technik*. Madrid: Alianza Editorial (1ª ed. 2001).

DUNCAN, CHARLES

1980 *The art of classical guitar playing*. Miami: Summy-Birchard Music.

DUNCAN, CHARLES

2015 Comunicación personal por e-mail, 15 de abril.

ESCANDE, ALFREDO

2005 *Abel Carlevaro. Un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Aguilar – Ediciones Santillana.

ESCANDE, ALFREDO

2018 Comunicaciones personales por e-mail, 10 de junio y 24 de agosto.

FERNÁNDEZ, EDUARDO

2018 Comunicación personal por e-mail, 8 de agosto y 29 de noviembre.

GIMENO, MAGDALENA

2018 Comunicaciones personales por e-mail, 13 y 14 de septiembre.

GOWITZKE, BARBARA Y MILNER, MORRIS

1999 *El cuerpo y sus movimientos. bases científicas*. Barcelona: Editorial Paidotribo

MATTHAY, TOBIAS

1947 *The visible and invisible in piano technique A digest* (2ª ed. revisada; 1ª ed.1937). *Nueva York*: London Humphrey Milford Oxford University Press.

ORTMANN, OTTO

1929 *The physiological mechanics of piano technique*. Hertford, Gran Bretaña: Stephen Austin & Sons, Ltd.

SOR, FERNANDO

2008 *Método para guitarra* (trad. E. Baranzano y R. Barceló). Fafe: Editora Labirinto (1ª ed. París, 1830).

SCHULTZ, ARNOLD M.

1949 *The Riddle of the Pianist's Finger and Its Relation to a Touch Scheme*. New York: Schirmer (1ª ed. 1936).