

La seriedad de juguetes y juegos musicales

The Seriousness of Musical Toys and Plays

Recibido: 16 de mayo de 2018

Aceptado: 18 de agosto de 2018

Autor(es): MSc Jorge Fiallo Salazarte *

Resumen: Ayudar a construir un juguete musical como el *recorder* antes de tocarlo ofrece una forma de iniciación más activa que garantiza la comprensión de la música desde la física, la mecánica y la espiritualidad de la ejecución. Niños y jóvenes fueron más allá en el grupo Teatro Okantomí: del juego llegaron a la escena sin inhibiciones en un espectáculo total que les aportó una experiencia inolvidable.

Palabras clave: *Recorder*-construcción; iniciación musical activa.

Abstract: Helping to make a musical toy like the *recorder* before playing it offers a more active way of initiation that warranties a music understanding from physics, mechanics and spirituality of performance. Boys and young persons wereref urther at the Okantomí Theater: from funny playing they raised to the scene without inhibitions in a total spectacle that provided them with an unforgettable experience.

***Jorge Fiallo Salazarte.** (1949) (guitarra@cubarte.cult.cu) Licenciado en Musicología. Profesor Principal del Centro de Estudios de Radio y Televisión. Asesor musical del grupo de teatro de muñecos Okantomí.

Keywords: *Recorder- making; active music initiation.*

Introducción

Ante la imposibilidad de importar instrumentos para retomar la educación artística en el ámbito de la enseñanza general en Cuba, en 1988 el Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello organizó la mesa redonda «El arte de empezar temprano» y me invitó a moderar la sesión de música con la misión de arengar a los directivos de empresa invitados para que asumieran su producción nacional. Todos adujeron que, por no poder cumplir los planes que ya tenían previamente, no podían comprometerse en un extraplan, de modo que acabé proclamando que si no con la industria, con tubos plásticos había que hacer quenás para los muchachos. Se reseteó así un plan de vida.

Dos meses después mi primer modelo de flauta recta (la quena no pasó la prueba del barrio), emprendía la carrera con obstáculos de cualquier innovación, que al final agradezco, porque a un reto detrás del otro iban saliendo una y otra mis variantes de instrumentos, la más aplastante de las cuales fue la flauta con vaina de cañandonga donde con su aroma característico tocaba a Mozart. Luego, en pleno Período Especial, la Federación de Mujeres Cubanas y la Asociación Nacional de Innovadores y Racionalizadores premió un set de mis flautas, con los niños como jurado, en su concurso «Mi juguete preferido». Parte del premio era producirlas industrialmente, algo que rechacé, porque mis requisitos de afinación parecían demasiado pedir para unos juguetes, cuando lo principal, según escuché asombrado, era «que los niños tuvieran con qué jugar».

Fundamento general

El juego y los juguetes son tan importantes que en su estudio más serio se consumen antropólogos, sociólogos, psicólogos, psicopedagogos, etc., quienes señalan el modo en que el sentido y la lógica de sus normas y reglas trascienden el más estrecho ámbito y enriquecen otras facetas de lo social, las relaciones y modos de colaborar, la persistencia y la voluntad para lograr una meta.

En teoría todos aceptan que es muy serio y merece toda la estimación, aunque en la práctica no sucede igual, sobre todo porque, si de niños se trata, hay quienes miran el presente estado de impotencia de ellos y no tanto cómo el juego desarrolla sus potencialidades futuras (Mélik-Pasháev, 1987, p. 23).

El juguete permite modelar, re-crear, *jugar* con la realidad en una eclosión de fantasía que llega incluso a preceder aportes de la técnica, como se dice de algunas culturas prehispánicas que solo pusieron ruedas en algunos carritos votivos y de juguete.



Carritos aztecas de juguete.

Premisas puntuales y razones para una elección

Hacer música no profesionalmente, *jugar* a ser músico, supone seguir normas básicas: afinación y medida al cantar o tocar instrumentos melódicos, o precisión y coordinación si son rítmicos. Y sin desdorar otras vías, activas o pasivas (cantos, rondas y juegos musicales tradicionales, reconocer melodías, armonías, ritmos, etc.), si se inicia en la música con algún instrumento de viento y, además,

participando de algún modo en su construcción y posterior ejecución, hay aportes que van más allá de lo musical, porque lo activo en este caso asume diferentes niveles en grados de iniciativa y acción: no es igual si se recibe el instrumento hecho que si se participa de algún modo en su confección —de acuerdo con la edad, capacidades, habilidades, etc.—.

Objetivos específicos

Esto no implica antagonismos con la manufactura moderna: todas las vías deben complementarse, que no es para revivir al hombre natural de Rousseau, sino —téngase como un *primer objetivo* de la serie que enuncio a partir de este punto— se trata de hacer más natural al hombre familiarizándolo con la naturaleza de las cosas, propiciando que se inserte mejor en toda circunstancia: ni amilanado por el subdesarrollo ni arrastrado por la corriente consumista.

Si esto se valora, y sigo con un *segundo objetivo*, desde la relación inversión/eficiencia, privilegio los instrumentos aerófonos porque, en contraste con las mínimas exigencias y dificultades de su construcción —comparados con los otros— su ejecución ofrece amplias ventajas y aportes en el orden musical, el fisiológico, el neurofisiológico, el neuropsicológico, etcétera.

Dificultades que se reducen —cuéntese como *tercer objetivo*— al usar materia prima de fácil obtención y labrado, tubos rígidos plásticos y herramientas sencillas improvisadas, aunque —vaya el *cuarto objetivo*— con el máximo rigor al momento de afinar, condición *indispensable*, pues aquí la desafinación deja un daño permanente: la deformación del oído musical. Para evitar esto, aparte del afinador electrónico cromático, hay programas informáticos con los que todos pueden, desde nociones elementales, afinar bien un aerófono. Y aclaro que *afinado* no significa excluir variantes regionales de escalas, pues estos instrumentos, por ser artesanales, pueden construirse

ajustándose lo mismo a una escala como la del *recorder* que a la de cualquier otro instrumento (amplíe en lo atinente a la homogeneización cultural cuando describo el objetivo oncenno).

Un *quinto objetivo* radica en el interés de hacer viable el aprendizaje de su ejecución, que solo requiere *mínimas capacidades musicales de base*: basta la capacidad discriminativa y reproductiva del ritmo y al ubicar oportunamente los dedos se puede interpretar una melodía aprendida con cualquier procedimiento (sea lectura musical, cifrado, imitación, etc.), y hasta creada por el mismo sujeto, y sería el clímax en la iniciación musical activa, en este caso ya por partida triple.

Capacidades y aprendizaje a cuyo desarrollo contribuye —va el *sexto objetivo*—, el carácter más activo de esta propuesta, el cual aporta igual por la parte receptiva, la del refinamiento discriminativo, y —*séptimo*—, por la de ese gradual conocimiento del funcionamiento de estos instrumentos que se alcanza durante su construcción y aprendizaje, interiorizando una parte fundamental del sustrato mecánico de la interpretación musical desde la física del sonido y desde el dominio que sobre este logramos transformando un mocho de tubo plástico.

Lograr que con un nivel mínimo de capacidades musicales de base alguien toque una melodía, propia o ajena, en un aerófono, hecho o ayudado a hacer con las propias manos, ¿parece complicado? Estamos ante el *octavo objetivo*, que podría ser el primer *superobjetivo* del proyecto: evidenciar la sencillez de la iniciación musical desde la actividad práctica, no (solo) desde la mera teoría.

Suma de objetivos y apropiación de esencias

La propuesta vale igual si es en la periferia subdesarrollada o donde se compran estas flautas en los supermercados, cuando ello inhibe capacidades y potencialidades al distanciar del origen y enajenar del proceso en que surge un utensilio. Origen y proceso que, en estos

instrumentos artesanales, son una útil revelación para el lego, pero también para el músico, que rara vez se asoma al basamento teórico, menos aún al práctico, de su construcción.

Se suman —en lo que será el *noveno objetivo*— aspectos de la cultura material con la cultura espiritual, una mejor relación hombre-naturaleza, tan distorsionada ya, y que aquí se concreta igual en la comprensión de fenómenos físicos o en el uso de recursos naturales, industriales reciclables o nuevos, con una modificación en su función originaria, evidenciando —cuenta un *décimo objetivo*— la creatividad.

También se favorece —subrayo este *onceno objetivo*— un cambio en la mentalidad de consumidores pasivos (mentalidad asociable a su vez con la filosofía del hombre de éxito, solvente para lograr todo cuanto desee), por la mentalidad de productores activos, capaces de agenciarse por su cuenta lo que necesiten, incluso si está disponible en el mercado, ante todo porque una característica de la modernidad industrial afecta un aspecto cultural: la producción masiva de instrumentos aplasta lo singular de ciertas culturas con una homogeneización que busca ampliar mercados, ya que la gran empresa, nacional o transnacional, no fabricará instrumentos de uso local cuyas ventas potenciales no justifiquen una línea productiva. Pero al dominar los principios teórico-prácticos para construir los instrumentos, se pueden adoptar escalas y afinaciones particulares, como ya señalé en el objetivo cuarto.

Si las nuevas tecnologías elevan la eficiencia de ciertos indicadores con su estandarización, debe quedar un margen de contingencia, no enterrar definitivamente ningún eslabón precedente o actual en la cadena evolutiva de un instrumento. Esto vale igual tanto para escalas y afinaciones locales —con la carga de identidad implícita—, como para los modelos o caracteres constructivos de este o aquel instrumento. Más allá de lo musical se ha visto cómo las semillas

transgénicas anuncian la extinción de las autóctonas, tal vez resistentes a plagas o a posibles circunstancias desfavorables, por lo que el criterio de que resultan menos productivas no es final. De modo previsor se conservan semillas o tejidos con su poder germinal por si es necesario revitalizarlos, pero la cultura no se conserva congelando: solo la práctica activa restaura la fuerza vital de un proceso que incluso no está cerrado, como lo prueba que, a poco de experimentar, lograra por mi parte una flauta «tres en uno», que se toca como flauta recta, travesera y recta con sordina.

Más objetivos

En una crónica que Gabriel García Márquez titulara «El campo: ese horrible lugar donde los pollos se pasean crudos», refería la óptica del niño ciudadano que solo conoce la leche en su etapa final, cuando va del refrigerador al vaso, o el pollo en la imagen nudista y congelada en sobre de nailon. El asombro del niño cuando ve el ordeño, el pollo con plumas y cacareando, etc., es un hecho ajeno a la mayoría de la población infantil mundial (aunque la crónica refiere una iniciativa francesa para mantener a sus escolares en contacto —al menos didáctico— con labores de la campiña). Pero en la música tal asombro no es privativo de los infantes, porque son muchos los que ignoran el origen de los sonidos que salen por el altavoz-ataúd o por la bolita que se acomodan en el oído. Para ellos el impulso vital del intérprete viene impreso en un circuito, no sienten el milagro y no muestran el respeto y admiración propios de quien sabe lo que cuesta crear o recrear un simple trozo de música. Vale la toma de conciencia que esto significa como el *duodécimo objetivo* a llevar en cuenta.

Advierto que aquí se funden los objetivos dirigidos a los maestros, a los promotores de acciones culturales y a los que participen como receptores de tales acciones, buscando un efecto contaminante que ponga al alcance de todos el placer y el conocimiento, vivo y activo, de lo que significa *hacer música con las propias manos, transitando*

desde el polo más práctico y operativo hasta la comprensión teórica, para llegar así a una toma de conciencia y a una valoración más alta y profunda de la importancia de esta manifestación artística. Esto se ha previsto para distintos niveles y planos, que pueden escogerse total u opcionalmente:

- La apropiación del sonido: su origen, fundamento físico-acústico, su moldeado por las propias manos en un simple tubo a modificar, producido con el propio aliento y cambiado con la acción de los propios dedos, diferenciado luego del sonido de otros instrumentos, iguales o no.
- La apropiación del entorno por los posibles usos de los instrumentos contruidos artesanalmente: como juguetes, en la escuela, en la práctica del aficionado y como medio terapéutico (tanto por la laborterapia contenida en la construcción como por la de musicoterapia en la interpretación y la audición).
- La apropiación de los aportes e influencias al usar aerófonos artesanales.

Entre los dos primeros y el último de los bloques (ver cuadro I) se ubica la comprensión del carácter necesario de esta vía, que no responde solo a una carencia, sino al único modo de asumir consecuentemente el desarrollo sustentable, cuando somos parte, desde el conocimiento, de esa naturaleza que no puede en modo alguno resultarnos ancha y ajena.



Cuadro I. Enunciado general recorriendo las «azoteas», desglose en las «fachadas».

Sugerencias para la acción

Como aspecto medular está el vínculo ya desde la fase constructiva de una flauta con asignaturas como la física, la educación laboral y la computación, así que favorece también la integración, en el marco escolar, de conocimientos y habilidades concomitantes. Y la confección de juguetes musicales en el taller de Educación Laboral vincula con la solución de problemas en la comunidad.

La construcción de estos instrumentos deja margen suficiente para adecuarse a las capacidades y discapacidades físicas e intelectuales de cualquiera. La flauta dulce, por ejemplo, puede hacerse tanto en la variante del registro de *píccolo*, que es más pequeña, como en la de tres huecos. Y cabe adecuar sus posibilidades melódicas y el nivel de requerimientos de ejecución a las exigencias melódicas de juegos, rondas y cantos, en un ejercicio que desarrolla la motricidad fina, cuyo perfeccionamiento mejoró tanto la capacidad intelectual en los homínidos al desplegar un creciente número de conexiones neuronales.

Usos específicos como juguetes

Aludir a los aerófonos de juguete evoca un futuro que nos toca acercar, pues en Cuba la oferta y uso de estos es muy precaria, salvo

por la esporádica importación de algunos con variable grado de musicalidad, aspecto que debemos prever para cumplir, nosotros sí, los necesarios requisitos técnico-musicales y didácticos. Y no es difícil afinar estos juguetes artesanales: bastan un músico, una referencia fiel y una eficiente supervisión.

Estoy pensando en una producción en serie, porque hay diferentes niveles de comprensión del alcance que tienen las desviaciones producidas por instrumentos desafinados, cuyo uso se promueva pensando que «solo» se trata de algo para que los niños jueguen. Es conveniente puntualizar que el calificativo de «juguetes» en modo alguno supone que se pueda considerar despreocupadamente cualquier producto, aun cuando su uso llene momentos de aparente despreocupación del niño y del adulto.

También confunde un tanto el carácter libre del juego, lo cual se asocia con la posibilidad de prescindir de patrones precisos, aunque es cierto que en juegos más comunes («la gallinita ciega» o «los escondidos»), solo a partir de cierto momento es que el niño presta atención a cumplir las reglas. Antes le interesa el proceso mismo del juego, y se alegra si lo encuentran. Paulatinamente eso cambia: las reglas, su observancia y el propósito de ganar ocupan un primer plano, según L. y A. Vénger, y es aquí donde se puede modular hacia la enseñanza escolar organizada sobre la base de prestar atención al cómo, los medios y según qué normas, se logra un resultado (Venger, L. y A., 1988, pp. 22-23). Es decir, que ni por tratarse del «libre» juego de la gallinita ciega olvidamos que este tiene su argumento propio, el que determina las normas y acciones del niño a medida que avanza en su desarrollo.

Por lo mismo debe preocuparnos la incorporación y asimilación gradual de las normas de la música, solo que aquí se trata de una manifestación cultural que tiene una notable incidencia sobre la

captación ideosensorial de la realidad y con varias vertientes de la comunicación humana, incluyendo la lingüística por las implicaciones (incluso tratándose de un idioma no tonal como es el español) para el dominio de la curva melódica del habla y su peso en la expresión de intenciones en el hablante.

Se debe escalonar el uso de los juegos musicales para que se adapten a los cambios de actitudes de los niños, tomando en cuenta que es posible promover primero ciertos juegos de imitación, sin carácter competitivo, donde los instrumentos musicales constituirían una parte esencial del material de juego, imitando aves, pitos de barcos, trenes, etc. Y para estos dos últimos casos, con notas diferentes, puede servir luego como base en juegos de escenificaciones, de comparaciones, de adivinaciones y de formas diversas que coadyuven el reconocimiento y diferenciación de cualidades diversas del sonido como la «altura», el timbre y la intensidad o «volumen» si un niño, con los ojos vendados, deba identificar —no ya agarrar— a uno de sus compañeros por la nota que emita aquel con un instrumento (aunque no sepa nombrarla, pero sí al compañero). En vez de notas, pueden variarse los timbres de instrumentos diversos, combinar notas con timbres diferentes, ritmos, etcétera.

Los juegos de escenificaciones pueden incorporar instrumentos de varios modos, lo mismo acompañando diálogos que conformando diálogos musicales en los que se incorporen gradualmente los logros de los niños en el manejo de los instrumentos. También pueden determinar otras acciones propias de los juegos de roles, por ejemplo, entre un director y sus músicos, así como servir de base para juegos y competencias de preguntas y respuestas, o para determinar el sonido que falta en una secuencia melódica, conocida por los niños o creada expresamente a tales fines para desarrollar tanto el reflejo de orientación como el reflejo de anticipación, en lo

que atañen ambos a la música (Brazier, Mary, 1967, p. 42) (Anojin, Piotr, 1971, p. 109) (Leizerov, N. L., 1980, p. 195).

Actuar sobre esa capacidad de predicción, dando una experiencia y un marco referencial más amplios, debe ser el objetivo último de la educación musical desde las más tempranas edades, aun cuando pueda parecer que «solo» estamos jugando.

Jugando... en la escena. Una referencia concluyente

En el Teatro de Muñecos Okantomí, que dirige el Maestro Pedro Valdés Piña, la maestra Marta Díaz Farré hizo el montaje de una obra, como directora artística, actriz, diseñadora de escenografía y vestuario, sumando textos diversos, mitos, ritos y melodías de grupos indígenas hechas *en vivo* por actores y actrices —incluyendo a tres niños—, cuya recopilación y construcción artesanal y entrenamiento en la ejecución de instrumentos me fue solicitada. Se trató de *El árbol de Miya*, su versión de los *Cuentos por la selva amazónica*, de la escritora uruguaya Marina Cultelli, que refleja lo sucedido en Perú cuando en 2009 coincidieron la IV Cumbre Continental de Pueblos y Nacionalidades Indígenas del Abya Yala y un movimiento de resistencia de los aborígenes habitantes de parte de la Amazonía, porque su milenario hábitat fue vendido por el gobierno a una compañía petrolera norteamericana, que se sintió con la potestad de arrasar con árboles, animales... y ni preocuparse de los indios.

La obra no persigue la absoluta fidelidad del registro etnográfico, de modo tal que una canción de cuna de la comunidad aborígen de los *ebera-chamí* recogida por la investigadora colombiana María Eugenia Londoño (Londoño, María Eugenia, 2000) es transpuesta desde el agudo original al registro medio, cantada en vivo y traducida a nuestro patrón de arrullo, en la voz de la actriz Giselle Lominchar, para luego reaparecer ejecutada en flautas *de pico* por los niños-actores Melisa Iglesias, Víctor Cano y Harold Martín, o incorporada en

una grabación a la rica banda sonora. Esto cabe como parte del proceso de *traducción* propio de toda puesta en escena, según el teatrólogo Patrice Pavi (Pavis, Patrice, 1994) y no solo por lo que él fundamenta ampliamente a partir del cambio de momento, lugar y coordenadas culturales, sino también porque, aunque pisamos la misma tierra, es como si viajáramos por dimensiones distintas.

Esa *traducción* —con un sentido mucho más dinámico en el orden dramaturgico— se hizo más patente con un canto shamánico de los aborígenes *yanomami*, grabado en la cabecera del río Orinoco (Laffer, Luis T., s/f) y era el actor Nelson Cano quien se desdoblaba en aquel shamán, para lo cual le bastó la reproducción en mp3 escuchada reiteradamente, eso sí, con un espíritu imaginativo de su parte y de la directora.

Del grupo de músicos e investigadores colombianos Yaki Kandru incorporó también, con un arco sonoro que acompaña como base armónica un canto, el *Coma maya*, procedente de México, después de un rejuego con piedras pulidas apoyadas en el mentón y la cabeza como resonador (Yaki Kandru, s/f, s/l) en un dúo donde Nelson tuvo el apoyo de su hijo Víctor, y ambos arrastraban al elenco en coro. La misma directora aparecía con un vestido copiado del atuendo *sioux* para pronunciar las palabras de Seattle (Seattle (s/f [1854]) en respuesta al presidente de unos Estados que fueron unidos en un acto paradójico: el nacimiento de una nación devino la muerte de otras, segregadas en una campaña de aniquilación física y cultural.

La puesta, desde la recreación fantasiosa de la realidad, es una reflexión seria sobre la vida, cultura y luchas aborígenes, quienes fueron masacradas hasta en macabras cacerías en que algunos alegaron el absurdo de ignorar que matar indios fuera un delito, con seguridad por la influencia de *comics* y figuritas plásticas de *pieles*

rojas y caras pálidas, en su burdo reflejo de tanto crimen en el juego infantil.

Pero aquí hubo suficiente juego teatral para enganchar en él, en la escena y en el lunetario a los niños de nueve hasta más de cien años y repetir la experiencia de aquel escritor que leyó *El Quijote* en tres momentos de su vida: cuando niño, y se rió; de adulto, meditó; ya viejo, lloró. Porque en la Sala Adolfo Llauradó del Vedado capitalino cubano, jugando, como quien dice, rieron los niños y no pocos adultos se vieron enjugando alguna lágrima.



Miya (Melisa Iglesias) da sus primeros pasos con una flauta plástica.

Bibliografía

Mélik-Pasháev, Alexander: *Manantiales de creación. Premisas del desarrollo artístico del niño*, Editorial Progreso, Moscú, 1987, p. 23.

Venger, L. y A.: *El hogar: una escuela del pensamiento*, Editorial Progreso, Moscú, 1988, pp. 22-23.

Brazier, Mary: *Contribuciones neuropsicológicas a la comunicación humana*, Bs. As. Ed. Troquel, 1967, p. 42.

Anojin, Piotr: «Aspectos filosóficos de la teoría del sistema funcional. Apreciación del reflejo anticipador de la realidad», *Revista Ciencias Sociales*, Academia de Ciencias de la URSS, no. 4, 1971, p. 109.

Laffer, Luis T.: *Antología de la música tradicional venezolana*, Caracas (antología, 2 LP), s/f.

Leizerov, N. L.: «El reflejo y la creación artística», *La estética marxista y la creación artística* (compilación), Editorial Progreso, Moscú, 1980, p. 195.

Pavis, Patrice: *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, selección y traducción de Desiderio Navarro, Uneac, Casa de las Américas, embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1994.

Yaki Kandru: *Música de las selvas tropicales y otros lugares mágicos* (antología, 1 LP), s/f, s/l.

Seattle (s/f [1854]) *Gran jefe blanco... ¡Cuánto te falta por aprender!* Carta al presidente de Estados Unidos de América Franklin Pierce. www.ciudadseva.com/textos/otros/seattle.htm, consultada el 23 de abril de 2012.