

LENGUAJE, MUSICA Y POESÍA : relaciones entre sí y la Enseñanza

Os preguntareis qué me ha llevado a plantearos aquí a vosotros, maestros, profesores y amantes de la música, una cuestión como es la Poesía en relación a la Enseñanza, estando como está, la poesía, ya desde hace mucho tiempo, alejada de la música y el canto y relegada culturalmente a la escritura, al libro, a la mudez y a la intimidad, siendo, en cambio, como fue su verdadero origen y naturaleza más honda, canto: lenguaje, lenguaje vivo sometido a ritmo y métrica precisos, ligada indisolublemente a la voz y al recitado y destinada al uso oral, público y popular, durante siglos en las más variadas culturas y en las tradiciones más diversas.

El desvío "literario", culto, de la poesía en la Sociedad actual hacia la letra impresa y su lectura callada, perdiendo así su musicalidad, su carácter rítmico de recitado en voz alta, su ligazón con el canto, es una impostura y una reducción de sus mejores posibilidades, no sólo como arte sino como instrumento de enseñanza y vehículo de la memoria viva de los pueblos y de cada quien. Esta reductora falsificación no ha traído nada bueno, porque no sólo se la condena al libro mudo y a la privacidad individualista, sino que también así se confina a la poesía al gremio de sus propios productores, los poetas cultos, como un ejercicio de autoría más o menos gratificante y narcisista, pero que ha perdido todo su carácter público, verdaderamente político y popular. Por otra parte, se destina para eso de conmover públicos la canción de Masas cada vez más estúpida y repetitiva.

Esta impostura de su uso - y la imposición del Sucedáneo- que acontece en el Mundo actual y en mercado de la Cultura, éste fenómeno de separación y alejamiento impuesto por las modas del Mercado, no está en absoluto desligado del plano de la Enseñanza, de la Educación, tanto pública como privada, ocasionando, a su vez, el desentendimiento y mal uso del lenguaje y la poesía que los niños y muchachos reciben en las escuelas e institutos en la Enseñanza obligatoria por un lado y por el otro en las academias musicales y conservatorios. Es en el plano de la Educación donde se empieza ya a

administrarles esa impostura y esa falsa separación entre lenguaje y música, entre poesía y canto, lo mismo que se le impone ya una separación entre lo público y lo privado.

Por eso, pues, hay que empezar desde el fundamento mismo de esta falsificación, desde las relaciones técnicas y políticas entre lo uno y lo otro, y a quien sirve esta separación. Es importante y necesario que sean precisamente los pedagogos musicales y los del lenguaje, así como los profesionales en general de la enseñanza, los que analicen y reflexionen sobre estas relaciones y el estado actual de la cuestión. Cómo lo que en un principio fue inseparable, creador y activo en la vida de la gente, medio e instrumento esencial de la transmisión de los saberes de generación en generación, hoy se ve relegado a una mera función de adorno cultural.

El lenguaje humano no puede desligarse de su música; en el humano saber es a su vez sabor y oído; lo que se enseña no puede estar desligado del cómo, lo que se aprende no puede estar desligado del cómo se aprende, el deleite tiene que darse ya en la propia instrucción. No en vano se dice cuando algo se hace o se aprende con soltura y alegría que eso es coser y cantar. Cualquier aprendizaje si lo moldeamos sobre el primer aprendizaje: el aprendizaje de la lengua materna, será fluido y duradero. La música de las palabras hizo y hace cada vez que un niño viene al mundo, cada vez renovado el milagro de la Encarnación del Verbo: Cualquier letra se aprende y se recuerda gracias a la música, ya se sabe que la letra con música entra.

Pero antes de entrar en el aprovechamiento de la Poesía y la Música en el campo de la Enseñanza, veamos primero las relaciones íntimas entre Música y Lenguaje, que nos darán idea de la hondura e implicación mutua como instrumentos de pensamiento y deleite, el descubrimiento de su razón común, lógica y poética:

Estos días se está llevando a cabo en Madrid unas sesiones sobre MUSICA EX-LINGUA por Agustín García Calvo. El contenido de estas charlas afecta directamente a la esencia de este Encuentro que aquí nos ha reunido. Es por lo que me ha parecido oportuno traer aquí con su permiso, algunos de los planteamientos y cuestiones que allí se están debatiendo y que me parecen esenciales de tener en cuenta:

MUSICA EX-LINGUA

CÓMO LA MUSICA NACE DE LA LENGUA

(Son Una serie de ejercicios, a través de la voz, con los elementos (subconscientes) de la lengua, es-

pecialmente de su prosodia, y los (hasta cierto punto conscientes) del arte musical, del canto primariamente, destinados a descubrir las relaciones entre las unas y los otros, y a usarlos, llegado el caso, para la fabricación de melopeyas y tonadas).

Esto es un resumen que he hecho de la primera lección en la que se presentan los fundamentos de las relaciones entre lengua y música:

1ª Lección:

“...Se trata de entender y sentir cómo la Música nace de la Lengua, teniendo en cuenta que ya hay dificultades con los términos :

Término LENGUA , hay confusiones.

¿COMO NACE LA MUSICA?

Se puede entenderlo de una manera genérica : ¿Cómo ha venido a este Mundo?

O también:

¿Cómo a través de las prosodias de las lenguas pueden surgir algunos tipos de música? . Por ejemplo: Melopeyas.

Ritmo/ Ritmo métrico

(Tratado de ritmo y prosodia, métrica y versificación. varios tomos. Agustín García Calvo, en vías de publicación)

Experimentos de la dimensión melódica:

(dimensión tonal)

Relación de eso con las prosodias tonales de una lengua.

Descubrir lo que en esas prosodias no es idiomático sino común a cualquier lengua.

Pone el ejemplo:

“Desgarrada la nube; el arco iris

brillando ya en el cielo,

y en un fanal de lluvia

y sol el campo envuelto.

Desperté. ¿Quién enturbia

los mágicos cristales de mi sueño?

Mi corazón latía

atónito y disperso.

....¡ El limonar florido,

el cipresal del huerto,

el prado verde, el sol, el agua, el iris!...

¡el agua en tus cabellos!...

Y todo en la memoria se perdía

como una pompa de jabón al viento.”

(poema de Antonio Machado.)

Primero se dice en lengua hablada todavía.

Hay algunos elementos artísticos respecto al ritmo, se refieren al metro y al ritmo.

En cuanto al <tono> se ha seguido la lengua corriente. En cualquier tramo de conversación que tengamos aparecen estos elementos prosódicos.

Elementos prosódicos comunes:

1º En la lengua materna y se complementan con las otras:

Diferencias de tono. Cuanto más alto más agudo, más bajo más grave.

Partiendo de este ejemplo:

¿Cuáles son las señales prosódicas que se han de atribuir a cualquier lengua?

1.- La de final de frase de decir e/a. Punto.

2.- La de coma,

3.- La de simple acento de palabra.

4.- La de acento dominado.

“Desperté” es una frase. Se puede puntuar con Punto e/a

Se puede puntuar con : (dos puntos)

“¿Quién enturbia

(El interrogativo tiene una especie de sobreaccento)...

los mágicos cristales de mi sueño?”

(levantado todo hasta el final)

La bajada de la interrogativa se baja para volver a subirla a la tesitura normal.

“Mi corazón” (átonos) (c)

“latía”(coma)

“atónito y disperso”. e/a

“El limonar florido,

el cipresal del huerto.

el prado verde, el sol, el agua, el iris!...

¡el agua en tus cabellos!..

Y todo en la memoria se perdía

como una pompa de jabón al viento”

Descripción completa de estos elementos gramaticales prosódicos, que funcionan de una manera práctica para el sentido en la lengua hablada corriente ("funcionarios del sentido", no artísticos, son unas cuantas diferencias tonales al servicio del sentido) En función de la utilidad práctica es como se

usan esos elementos.

Y DE AHÍ NACE LA MÚSICA.

¿Qué música puede nacer de esas prosodias para este poema, por ejemplo. (se canta). Esto ya es canto.

Eso ya no es un hablar sin arte y sólo por el sentido, ya tiene intención artística, pero se ha inspirado en prosodias que había ya en la lengua hablada. (Con inflexiones sentimentales impresionantes que no tienen que ver ya con el sentido, pero tampoco pueden contrariar demasiado al sentido).

Todos estos fenómenos se dan juntamente cada vez que se habla o recita. Una serie de cosas que son finitas en número y que se dan en la gramática y un sinfín de entonaciones, inflexiones enfáticas, pasionales etc... que no tienen que ver con la gramática. la música aprovecha ambas formas: las gramaticales y las extragramaticales.

Se percibe que la música recoge ambas operaciones. Advertencia: Se trata de la dimensión tonal. para la dimensión rítmica y métrica (ocasionalmente) se ha seguido una línea rítmica clara, pero de eso nos desentendemos.

Orígenes y mecanismos comunes.-

Aparte del CANTO (la primera música) las músicas instrumentales reproducen de una manera clara los instrumentos fisiológicos normales (viento/faringe, diafragma...) tienen mecanismos idénticos. Los del tañido (piano, lira, guitarra...) en las cuerdas vocales y otros sitios.

Pasa del canto a los instrumentos como se ha dicho. los instrumentos de percusión y danza se quedan fuera. esos son como anterior a la lengua. Como una pregramática y prearitmética. En cierto modo es anterior pero tampoco Natural, también a danzar hay que aprender. los bebés son arrítmicos hasta que entran en la lengua. los monos tampoco son rítmicos, pero son como previos o extraños al canto y a la música en general.

Respecto a la Lengua, la gramática de cualquier Lengua, es subconsciente, en un sentido muy preciso.

Esos elementos gramaticales y que hemos elevado a consciencia yacen en la subconsciencia, en el sitio donde han ido a parar las cosas que se han sabido y que se han olvidado de consciencia. En cambio los tonillos y las entonaciones no son tan subconscientes. para el acento y los tonillos toma uno consciencia enseguida. la música está más cerca de la consciencia. Hasta el punto en que la prác-

tica de la música se hace maquinal y automática. En ese momento la música se retrotrae a la subconsciencia. ni se baila bien ni se toca bien, mientras la conciencia dura.” (hasta aquí la primera lección).

(Hasta el momento se han impartido tres lecciones)

Los temas a tratar en las diferentes sesiones podrían reducirse a estos dos apartados:

I.- MUSICA Y LENGUAJE (A.G.C)

Por un lado, se trata de precisar la noción de lenguaje, que frecuentemente se aplica, por extensión, a la música, y hasta a las artes plásticas: Esa aplicación es impropia o descuidada, ya que lo que define al lenguaje propiamente dicho, a la gramática de la lengua natural (que es, por supuesto, artificial, el primero de los artificios) no es la comunicación en general, ni siquiera los convencionalismos (aunque todas las otras convenciones de la sociedad humana se puedan decir fundadas sobre la convención gramatical), sino más bien la abstracción, el hecho, contra natura, de que dos o varias cosas de la producción real (varias pronunciaciones de un fonema, varias apariciones de una palabra) sean, sin embargo, la misma cosa (el mismo fonema, la misma palabra); lo cual a la música no puede aplicarse del mismo modo.

Y eso no excluye para nada que pueda decirse razonablemente que la música (esto es, primariamente, el canto: la música instrumental se entiende sin más como imitación de la voz: la de los instrumentos de viento en el sentido obvio que reproduce la espiración y sus conductos, la de los de cuerda en el que remeda la articulación; sólo los de percusión puede decirse que surgen «antes» del lenguaje y con la danza) procede del lenguaje, en el sentido preciso de que regula y enriquece los mecanismos y recursos de la voz que la gramática de las lenguas usa para sus fines (fines de los que la música se independiza en gracia del arte o juego), principalmente, por lo que toca a la melodía, los tonales; pues, en cuanto al ritmo (después regulado a veces como compás o metro), no puede venir del lenguaje, que no usa el ritmo para su gramática, como usa el tono, sino de fuera o «antes» del lenguaje, de la danza, que debe ser la primera intimación de los números (o más bien los pre-números, '2' y '3', prehistóricos, anteriores al establecimiento de la serie de los números con el comienzo de la Historia).

Por otro lado, se trató de demostrar brevemente cuáles son los usos gramaticales de las diferencias de tono, que, aparte de la articulación rítmica que el habla o producción del lenguaje trae consigo, y

aparte de la regulación, en cierto modo aritmética del ritmo (metro) y de los tonos (melodía), puede incitar a hablar, abusivamente, de una «música en el lenguaje», de una «música de la gramática».

De esos usos gramaticales del tono, los unos se refieren al nivel de la palabra (son los acentos de palabra) y los otros al nivel de la frase (son las entonaciones de frase, con la indicación de sus diferentes modalidades, preguntas, órdenes o ruegos, llamadas, ben- o maldiciones, o simplemente decires), pero también a la articulación de la frase (larga) en comas de frase, a la agrupación de palabras por un juego de 'acento dominado/dominante', como en «hijo de Fuláno», «rèy de bástos», «hà venido», «sutilménte», o «ùn bárco».

Y, desde luego, las diferencias o intervalos tonales son, en la gramática de la lengua, en número sumamente restringido (en comparación con el desarrollo de la melodía en el arte musical), hasta el punto de que, usando, abusivamente, las nociones y nombre de la música para la gramática, se puede reducir a lo siguiente:

Esto es, que el intervalo «de quinta» es el que se usa para la entonación de frase, con algunas diversidades, y uso de recursos no tonales, según las modalidades (las interrogaciones totales, con inversión, 'DO-SOL' en vez de 'SOL-DO'); para las entonaciones de coma se usan dos tipos; un descenso incompleto, 'SOL-MI', y su inverso, 'MI-SOL' el intervalo «de tercera» se usa para el acento de palabra; pero hay lenguas en que el uso se complica de una dedos maneras, o porque a lo largo de la palabra (polisilábica) se produce más de un lugar de ascenso y descenso (como en las llamadas lenguas de tonos, bantúes, por ejemplo), o porque se usa, junto al intervalo 'MI-DO', el 'RE-DO' y el 'MI-RE' (como en el chino), o por las dos cosas juntamente; y, por lo demás<el intervalo menor, 'RE-DO', es lo que se usa también, en lenguas como las nuestra, para indicar la diferencia entre acento dominado y dominante. En fin, se usa el recurso de la «transposición» de todo el registro, como se indica, sea por descenso de un grado, para la inclusión de una frase dentro de otra (paréntesis), sea por ascenso de un grado, por ejemplo, para las interrogativas parciales, a partir del acento del interrogativo.

Tal es, en resumen, el esquema de los usos gramaticales del tono.

No hay que olvidar, por lo demás, que, aparte de la gramática, se dan, en la producción del habla, toda suerte de recursos expresivos, impresivos, pasionales, sentimentales... que usan también, entre otras cosas, la variación tonal; pero ahí no se trata de intervalos tonales precisos (en número reducido), sino de una variación infinita; que se arregla, sin embargo, para producirse entremezclada con las diferencias de tono gramaticales, y sin confundirse, en principio, lo uno con lo otro; salvo oca-

siones en que la confusión se da (que, por ejemplo, la «música» de la pasión entorpece la inteligibilidad gramatical, o que una música refinada y compleja hace, en el canto, ininteligible las palabras), ocasiones que, justamente, al reconocerse como anómalas, confirman la separación de principio entre los usos del tono gramaticales y los otros.

II.- DEL RITMO (A.G.C)

Lo primero, acaso convenga recordar que, tanto en la música como en el habla, con la dimensión temporal o rítmica (que tendemos a representarnos como "horizontal", en cuanto que el lenguaje nos ha inculcado la imagen lineal del tiempo) se entrecruza otra dimensión (que en seguida nos representamos como "vertical" por el solo hecho de que no tiene que ver con el tiempo y de que se entrecruza con la otra), que es la dimensión melódica. La escritura medieval y moderna de la música ha reconocido bien ese entrecruzamiento, al poner el ritmo en la sucesión de las notas y compases y la melodía en la altitud relativa de las notas en el pentagrama; la escritura del lenguaje hablado, al estar reducida en principio a una figuración unidimensional, no cuenta con expedientes adecuados para señalar con la debida oposición los elementos rítmicos y los melódicos (aunque, en rigor, procedimientos gráficos como el de la devanagari (escrituras de los indios védicos, sánscrito...) subrayando las sílabas precedentes a la tónica, o el de los griegos alejandrinos y de la ortografía española, usando marcas sobre las vocales tónicas, vienen a ser intentos de representar en vertical la dimensión melódica), y ello no ha dejado de contribuir a grandes confusiones en la concepción y teoría de los ritmos y melodías del lenguaje; confusiones de las que no puedo aquí por menos de ocuparme brevemente.

1. Todas las lenguas usan la diferencia melódica de las sílabas o sus partes por lo menos con una función: a saber, la de señalar el fin o cláusula de la frase (y de los miembros de frase) y ocasionalmente distinguir sus modalidades (llamada, orden, ben- o maldición, pregunta, enunciación, y aun también insulto, exclamación, promesa y amenaza) por medio de diversos juegos melódicos de las

sílabas finales. A estos efectos, lenguas como la nuestra juegan con tres niveles melódicos (tres "notas") normales, más un cuarto nivel de uso no propiamente distintivo, sino enfático; de manera que con una pauta de tres (o cuatro) rayas se escriben fielmente las cadencias de nuestras frases y sus miembros. Las ejecuciones de las notas no son, naturalmente, "afinadas" o exactas en el lenguaje hablado (si no, sería canto), pero andan alrededor de un intervalo de tercera entre los niveles 1 y 2 ó 2 y 3, de uno de quinta entre los niveles 1 y 3, y el nivel adicional o estilístico puede extenderse a una diferencia de hasta la octava.

2. Este uso, pues, de la melodía parece ser un universal lingüístico. Pero, aparte de él, hay muchas lenguas que usan para otras funciones de la melodía, y más estrictamente gramaticales, en cuanto no referidas a la frase, sino a la palabra: así, hay lenguas (de las que el chino es el ejemplo más notorio) que usan varios niveles melódicos (o dos o tres niveles combinados con una flexión ascendente y otra descendente) para distinguir, igual que las diferencias de timbre vocálico lo hacen, palabras monosilábicas de la misma estructura consonántica; hay otras que distinguen entre sí palabras polisilábicas por el esquema melódico con que se "cantan" las sílabas sucesivas de la palabra (p. ej., /baja-alta-baja-baja/ frente a /alta-baja-alta-baja/, aunque los tonemas en general son tres o más), de lo cual las lenguas bantúes parecen ofrecer un buen ejemplo, así como otras africanas, las de la Guinea-Senegal, el hotentote; en fin, hay otras lenguas, como las nuestras, que tienen lo que se llama acento de palabra, esto es, que una de las sílabas o parte de sílaba (la tónica) de la palabra se pronuncia en un nivel más alto que las otras (intervalo de alrededor de una tercera, salvo que estemos en la cadencia de la frase), imponiendo así un esquema melódico de culminación y cadencia a la palabra.

3. Toda lengua que conoce acento de palabra lo realiza por medio de la modulación melódica. Como ha habido en la teoría prosódica inveteradas (y significativas) confusiones y debe de haberlos todavía que creen que hay cosas tales como acentos de intensidad y que incluso las palabras de lenguas como la nuestra lo que tienen es un acento de intensidad o stress, me siento aquí obligado a barrer de pasada tal prejuicio (sólo el hablar de cosas cuantitativas, como 'intensidad', en lo referente a funciones y elementos gramaticales es impertinente) con un juego de ejemplos de palabras españolas.

4. a) Tomemos una frase como Te mando mil besos, en que hay tres tónicas; señalémoslas: Te mándo mil bésos. Como las dos últimas están contiguas, no pudiendo consentir el ritmo en el len-

guaje hablado (salvo que haya un silencio intermedio, alguna especie de corte o de inflexión "de coma") dos tiempos marcados inmediatos (que serían, según las ideas vigentes, dos golpes de intensidad), sucede que sólo en la segunda de las dos se marca el ritmo; pero ello en modo alguno implica que la palabra mil pierda su acento (nada impide, en efecto, que haya dos notas "altas" contiguas), sino que lo guarda y realiza como en cualquier otra posición. De manera que el ritmo y los acentos de palabra discoinciden del siguiente modo:

man mil be
 Te do sos.
 ((((((

Igualmente, todo el mundo sabe que inútilmente lleva estos dos acentos, inútilmente, en tanto que señorilmente lleva estos dos, señorilmente, sin que ello empiece para que tanto lo uno como lo otro se realicen regularmente en ritmo yámbico, (I (I (

5. b) Cuando se dan varias tónicas seguidas, el ritmo se produce, lo más normalmente, en figura yambotrocaica, marcándose alternativamente, una sí y otra no, las tónicas, pero todas ellas siguen siendo tónicas y "cantando" su acento en el nivel melódico que les corresponde. Así, en el miembro de frase De que un buen rey ha sido, todas menos la última y la primera son acentuadas: De que ún buén réy há sído; de manera que véase cómo marchan, cada uno por su cuenta, el ritmo y la melodía:

que un buen rey ha si
 De do
 ((((((((

Y en otro miembro de frase como De que ha sido un rey bueno las mismas tónicas siguen llevando sus acentos, aunque el ritmo imponga que sean otras de entre ellas las que se encarguen de marcar los tiempos:

que ha sido un rey bue
 De no
 (I (I (I (

c) No habiendo más que dos módulos rítmicos esenciales, en el caso de que se den más de dos sí-

labas átonas seguidas, el ritmo no por ello deja de marcarse, generalmente en alternancia simple, a veces con dos sílabas de intervalo, lo mismo sobre las átonas que sobre las tónicas. Así, en aquello de

bis ta

El arzo po constantinopoli no

(I (I (1 (I (I (I (

O también, un miembro con un solo acento de palabra como Con la desesperación se producirá o bien en ritmo trocaico generalmente,

ción (ció

Con la desespera On)

1 (1 (1 (1 (1 ()

o bien a veces con el dactílico,

ción (ció

Con la desespera on)

I ((1 ((I (I ()

pero en todo caso, marcándose el ritmo en las no acentuadas que el uno o el otro esquema exijan. Y en fin, en el miembro del trabalenguas El desarzobispoconstantinopolitanizador, donde, no habiendo más que un acento de palabra, el ritmo no puede venir guiado por los acentos, y donde, por otra parte, el inusitado número de sílabas átonas seguidas no le permite al hablante la habitual "previsión rítmica" del esquema al empezar a producirlo, puede ordenar las átonas en varios esquemas rítmicos: lo más probable es que, subconscientemente movido por el recuerdo del acento (ahí desaparecido) de la palabra arzobispo, empiece con ritmo trocaico, en alternancia regular,

El desarzobispoconstanti-

1 (I (1 (1 (I

y que al llegar aquí, dándose cuenta de que el número de sílabas que le faltan para llegar a la tónica (que ha de ser, eso sí, la que marque el último tiempo fuerte) no le permite continuar en alternancia

regular, dé un salto al intervalo de 2, para luego volver al de 1, y quede así configurado el miembro:

dor (do

El desarzobispoconstantinopolitaniza or)

1 (I (1 (1 (I ((I (1 (1 (I ()

y que al llegar aquí, dándose cuenta de que el número de sílabas que le faltan para llegar a la tónica (que ha de ser, eso sí, la que marque el último tiempo fuerte) no le permite continuar en alternancia regular, dé un salto al intervalo de 2, para luego volver al de 1, y quede así configurado el miembro:

dor (do

El desarzobispoconstantinopolitaniza or)

I (I (I (I (I ((I (I (1(I ()

aunque, por supuesto, puede, más improbablemente, aparecer ritmado de otros modos: por ejemplo, un recitante muy previsor o que conozca ya muy bien el trabalenguas puede obviar la dificultad desde el principio, produciendo todo en ritmo yámbico:

dor

El desarzobispoconstantinopolitaniza

(1 (1 (I (I (I (I (I (I (I ()

en tanto que otro muy poco previsor puede llegar a mantener la alternancia trocaica hasta el final, en que habrá de saltar a hacer de 2 el último intervalo:

dor

El desarzobispoconstantinopolitaniza

1 (1 (I (I (I (I (I ((I ()

cómo las confusiones sobre el stress o intensidad

8. Persuadido, pues, el lector, según espero, con estos argumentos ad auris, por así decirlo, de que el acento de palabra esencialmente, e. e. en cuanto tal acento de palabra, no es de hecho otra cosa que melódico y que ni la contigüidad de acentos ni la prolongada falta de acentos impiden para nada la inevitable y normal producción del ritmo, no me entretengo en comprobar empíricamente (hablantes de otras lenguas harán la comprobación atendiendo a las reglas de acentuación peculiares de cada una) que la constatación es válida para toda lengua con acento de palabra; y paso, en cambio, a mos-

trar cómo no sólo es así, sino que debe ser así, esto es, que la marca de ritmo no puede formar directamente parte del aparato gramatical o de la lengua, al paso que se explica de los acentos se han introducido en la teoría.

.....

(Hasta aquí las consideraciones sobre Música y Lengua, de Agustín García Calvo).

Ahora pasemos a las relaciones propiamente dichas entre Poesía, Lenguaje y Enseñanza:

III.- POESÍA y LENGUAJE

La Poesía: un caso de Lenguaje

Si, como dicen, una imagen vale por mil palabras, es aún más cierto que una palabra vale por un sinfín de imágenes. La cuestión está en hacerla que suene y dance. En saber movilizar esa palabra, en multiplicarla por toda la libertad de que ella es capaz. O bien en pararla, fijar su vértigo en el aire o en la página. Estas son algunas de las operaciones que hace la Poesía, hecho que hoy, aquí, nos ocupa. Algo sabemos de cómo parece estar constituido del aparato de la Lengua y sus relaciones con el habla, y los hechos rítmicos del lenguaje que están por debajo¹; y también sus enlaces con esos otros hechos, que ya no son propiamente del lenguaje, sino que vienen de la Cultura, y que, fundamentalmente, conectan con la Escritura y con las Artes.

¿Pero dónde situar, entonces la Poesía? Podemos, desde luego, resignarnos y sin más abandonarla al reino de la Literatura, y de hecho así se hace. Generalmente la moda dominante en la Poesía culta actual, (y ya desde hace varios decenios), se empeña en desposeerla de su carácter de juego lingüístico: de juego con el tiempo. Se la condena tajantemente a la escritura, que es propiamente Cultura, y se la separa, como un hecho cultural más, de su masa substancial que era el lenguaje vivo, y aún más atrás y abajo, se

¹ Estas cuestiones están desarrolladas en los libros de Gramática de A. García Calvo (**Del Lenguaje I, De la Construcción II, y Hablando de lo que habla**) Editorial Lucina, Zamora.

la corta de su verdadero manantial: el canto, quizá el primer lenguaje de los hombres, (no nos atreveríamos a decir natural, sino como en el Paraíso, más bien preternatural). No debíamos nunca olvidar, al menos las gentes que nos dedicamos a la enseñanza, aunque lo olviden los poetas, que la poesía es ante todo un caso de lenguaje, un hecho de lenguaje, y que es ahí, en el lenguaje corriente y moliente, (como dice el pueblo en ese buen símil de las aguas que corren, muelen y redondean en el correr sin tiempo de los días), donde la poesía de haberla, hayla. Como decía Don Antonio Machado (sin duda refiriéndose a ese río de la vida). "Toda la imaginería/que no ha brotado del río/barata bisutería".

Teoría del juego poético

En un principio, durante muchos siglos, (y aún en plena escritura), la Poesía seguía, a su modo, cantando gracias a las Artes Poéticas y Retóricas de los buenos oficios de algunos poetas. La escritura se convertía así para los versos en algo que, por un lado, favorecía la retención, la memoria, y por otro, presentaba una tentadora invitación de la página blanca a la danza de la pluma en un juego cuidadoso de pasos medidos. A este baile (riguroso y reglado condición para que vuele gracioso y alado como sucede con la música) se entregaban los poetas con razonada pasión y constancia. Pero ¿qué pasó después? Con el dominio extremo de la Escritura, pero sobre todo con la paulatina desaparición de los oficios artísticos y artesanales y su sustitución por la Idea de Arte (mayúsculo), y, más aún, bajo la última dominación de lo informal y espontáneo, lo "personal", como se suele decir, que parece primar la Expresión sobre el Arte, (ese improvisado "realismo" a que nos tienen enseñados, los Medios de Formación de Masas bajo el sagrado Mito de la Comunicación), la Poesía tradicional, rimada y musical, pública y oral, ha sido definitivamente condenada a su desaparición casi total, o, si no, sustituida y descuartizada por insulsos productos "musicales-poéticos" en boca de cantautores, que cuentan malamente lo mal que les va (porque eso de la queja sigue

poéticamente funcionando); o bien, lo que es peor, en la canción multitudinaria para "Masas juveniles", reducido a la machacona recurrencia a algún estribillo estúpido que se repite sin fin ni pudor bajo los cien mil decibelios.

Y luego, además, para las elites literarias (que empiezan a ser ya también mayoría), queda algo por ahí escrito, cargado de semanticidad, de "mensaje", como dicen, (sin forma ni gracia en la mayoría de los casos, salvo raras excepciones), a lo que se le llama Poesía propiamente dicha, o sea Poesía culta, de autor (poesía de poeta), y de la cual hoy día se editan cantidades de libritos destinados generalmente a otros poetas, pero no para uso de la gente.

Y así andan las cosas desde hace ya tiempo para aquello que alguna vez era poesía, y que tan viva y activa fue popular y políticamente, entre los pueblos y las gentes, cuando realmente se usaba y practicaba.

Pero volvamos a retomar su entronque con los hechos vivos de la Lengua que, conviene aprovechar para el caso de su uso en las aulas escolares y que es el que aquí nos preocupa: el ejercicio de la poesía en alta voz, oral, cantante y sonante: el uso de la poesía, la declamación de versos por nuestros niños en las escuelas (y en sus casas) desde que empiezan a manejar con soltura el lenguaje.

El hecho gramatical y la producción lingüística.

Tenemos, por una parte, el hecho fundamental gramatical: el aparato de la Lengua con su estricta configuración abstracta, ideal. Ahí están los deícticos (yo, tú, esto, aquí etc...), los cuantificadores absolutos, como todo, nada, ninguno, etc; y los relativos, más, menos, algo, etc. Tenemos la negación con toda su fuerza razonante, raíz de toda lógica (ese 'no' tan usado por nuestros niños, cuando les aparece de primeras

veces eso del pensar, y, por tanto, la contradicción viva, al mismo tiempo). Tenemos la interrogación, también frecuente largo tiempo en nuestros niños, hasta que los mayores les damos (¡y sobre todo los enseñantes!) todas las respuestas ya sobre el mundo antes de que ellos se formulen las preguntas, para aburrirlos definitivamente y que no vuelvan ya a plantearse en su vida ninguna pregunta más. Están también los números, que no podemos considerarlos nombres comunes, sino otra cosa más compleja, y que antes de su configuración ideal como números ya estaban en la sombra de los protonúmeros, por debajo del lenguaje, en los hechos rítmicos temporales, como en una primordial lógica rítmica, en los latidos de nuestros corazones, en los cascos de los caballos, en el oleaje del mar... . Y luego, además, está ese sinfín de nombres de las cosas que tienen significado: eso que llamamos vocabulario, y que no es otra cosa que la Realidad misma. Palabras semánticas que pretenden ser abstractas, ideales, y, al mismo tiempo, materiales, palpables. Y también dentro del campo de los semantemas, como por purificación, tenemos en el campo de los llamados Lenguajes formales, los conceptos aritméticos y geométricos, como, por ejemplo, triángulo, que vienen a ser ya directamente un modo de escritura ideográfica, o más bien de dibujo del esquema de la idea.

¿Y qué pasa?; que ahí, en toda esa compleja amalgama, están ellas, las palabras todas, automáticamente engarzadas unas con otras en la producción viva del habla. Sabiéndose ellas perfectamente colocar unas tras otras sin intervención alguna de la conciencia del hablante; y quizá por ello funcionando con acierto gracias a esa condición de que no sepamos que lo sabemos.

Pero, ¿qué pasa cuando llegamos a eso de la escritura?. Ahí volvemos ya a la conciencia; y no sólo a aquella dudosa conciencia del momento del aprendizaje de la lengua materna, trance delicado, entre imitación y subconsciencia, que los niños tienen que pasar entre el año y medio y los tres años (paradójicamente cuando no tienen

todavía, como decía la Iglesia, "uso de razón"), sino ya en la escritura una toma de conciencia con todas las de la ley. Un "rizar el rizo" haciéndose cargo de todos esos artilugios subconscientes y automáticos que eran propios del lenguaje hablado, y mirarlos y remirarlos ordenándolos según el entendimiento o el contar de la Realidad.

Separación entre lenguaje y escritura

Si la escritura es fiel al lenguaje del que procede - como debiera ser- entonces las puntuaciones y sus reglas debían estar encaminadas a dar noticia del habla, de sus acentos y entonaciones con la mayor exactitud posible, a alimentarse de ese decir oral de donde dimanaba, utilizando los trucos y artes retóricas, que dan los buenos oficios de la repetición y la maestría, para despertar de nuevo entre las letras la viveza y utilidad de las palabras. Pero si la escritura (que ya es Cultura) se ha separado de su primordial substancia que era el lenguaje, ha perdido la gracia y la huella rítmica que en él subyacía, y, por el contrario, se ha sometido a las Academias, Enciclopedias, Escuelas y Vanguardias, etc... apartándose del pueblo, de lo de abajo, entonces se está cayendo en la traición típica de la Cultura, que consiste en invertir el proceso y atribuirse su propiedad y manejo, en nombre sea del Autor, sea de la Academia, sea del Estado, del Nacionalismo..., o cualquier otro invento del Poder, para dar el cambiazco al pueblo, y así manejarlo según convenga al Orden de la Historia y la Doctrina dominante. Y decimos que en este juego de Poder entra también, como primer cómplice, el Autor, que en vez de quitarse de en medio y dejarse hablar por el lenguaje, que no es de nadie, ofreciéndose tan sólo como instrumento de utilidad y aprovechamiento de alguna maestría, relativamente personal, lejos de ello, se dedica a promocionarse como Autor, dedicándose (casi profesionalmente) a promocionar su firma en la Cultura, a hacerse un nombre.

La maestría es necesaria. por supuesto. Damos por necesarios los ensayos técnicos,

métricos y estilísticos que indaguen en el hecho poético, siempre que sean destinados al juego poético que es juego con el tiempo, juego con los números y las proporciones a través de los siempre mil renovados artilugios de las artes poéticas. El autor debe contar con habilidades y técnicas que le faciliten las posibilidades combinatorias pero a su vez debe de olvidarse de sí mismo, dejarse hablar. dejarse cantar. Porque, precisamente, la virtud del Arte, de las leyes internas del Arte, cuando acierta, es hacer que aquello particular de la expresión personal tome un carácter universal, se haga verdadero y común para todos; toque el corazón común que no es de nadie y de todos, es decir, que eso que yo siento lo sienta cualquiera; el "yo gramatical" es un yo cualquiera, porque cualquiera puede decir "yo". En ese sentido toda buena poesía (cuando acierta, queremos decir) sería necesariamente anónima y común. Sería poesía sin poeta . Así lo era también la poesía popular tradicional.

El interés por el Autor, más que por la obra, bien se evidencia en los Programas de Literatura que se diseñan para nuestros escolares y en donde se les enseña todo tipo de pormenores sobre la biografía de este o aquel poeta, en vez de enseñarles a recitar de memoria los versos. Nótese, en cambio, que la Poesía popular, la más acertada y conmovedora, solía ser poesía anónima, no creada de Autor, en ningún momento concreto de vida personal o colectiva, sino anónima y ahistórica, intemporal: poesía sin poeta, criada en el tiempo y por él decantada.

Reglas del juego poético

La Poesía es lenguaje y juego que actúa a la par como instrucción y como aprendizaje deleitoso, como verdadero entendimiento en acción, cuando retoma el carácter auditivo y temporal del lenguaje, operando en su regulación rítmica: unas veces exagerando su obediencia y, otras veces, distorsionando sus leyes, e incluso activándole con recursos musicales y melódicos. Porque, si bien es verdad que la poesía es un caso

de lenguaje, lo es de un modo peculiar: en primer lugar, es un caso de lenguaje que evidencia de modo extremo esa falsa separación que los hombres (los adultos, no los niños) han instituido entre forma y fondo. En los versos, "lo que se dice" no puede separarse de "cómo se dice" ya que ese 'cómo' es lo importante. Y es un caso de lenguaje que actúa hablando y habla actuando. No hay que esperar para pasar a la acción. Las palabras hacen lo que las palabras dicen en el momento. En ese sentido es instantánea y actual: juego con el tiempo. Con el "tiempo material", ese que dice el pueblo -a la vez tan llana y metafísicamente- "que no tiene", que "no hay": no hay materialmente tiempo.

Palabra en el tiempo.-

Es, pues, en virtud de su constitución sucesiva y temporal, de "palabra en el tiempo", que se va a producir la acción poética, pero aunque su masa sea lenguaje común y corriente, se somete a medición el ritmo del habla. Es juego con el tiempo, tiempo riguroso, medido: tiempo de poesía que va -paradójicamente- a descubrir la falsedad de ese otro Tiempo ideal que constituye la Realidad, la mentira de ese otro Tiempo de la Banca, donde el dinero crece, y que es el mismo tiempo de la Historia donde los hombres mueren.

Regulación rítmica y métrica

Es, pues, la Poesía, un caso de lenguaje, lenguaje en acción: acción del lenguaje que, por medio de la regulación rítmica del habla, (alternancias, repeticiones, silabeos, fugas, silencios y otras recurrencias) por debajo, y por la explicitación de esquemas y reglas propios de las Artes poéticas, por arriba, descubre un orden sintagmático, desvelador de la falsedad del Orden de la Realidad: la imposibilidad y las paradojas de eso que se nos vende como Realidad. Pero no es sólo ese orden lo que se moviliza, sino

también la masa de la Realidad misma: los semantemas que son los que constituyen el mundo, la visión del mundo. Un sinfín de recursos y tropos poéticos, entre los que descuellan por su fuerza y utilidad: la metáfora y la metonimia, vienen a evidenciar la ambigüedad polimorfa de la Realidad, deshaciéndola en mil esquirlas donde brillan asomos de algo que sentimos como verdadero (precisamente porque no parece de este Mundo).

Y cuando todo eso se pone a funcionar, no separadamente, sino al mismo tiempo, se produce, como por milagro, ese trasvase certero, y salta esa flecha agridulce que nos toca a la par inteligencia y corazón. Ahí, en esos trances poéticos es donde se puede palpar que razón y corazón, lógica y sentimiento, están del mismo lado; el uso de esa fértil coincidencia nos debía ser muy caro y propicio a los maestros, siempre preocupados en cómo tocar las raíces del saber (y, por tanto también las del misterio), si es que la Enseñanza mantiene todavía, a estas alturas, alguna pura conexión con lo verdadero. ¿Cómo llegar a lo vivo común, que está por debajo de eso que llamamos Realidad? Y, precisamente, cómo llegar ahí, a los niños, a unos "sujetos", valga la paradoja, todavía poco sujetos, aún en trance de formación, que están todavía a medio hacer, y donde sin duda por ello mismo, podría penetrar con menos resistencia que en los adultos el rayo de la razón o de la hermosura. Y es, precisamente, la Poesía cuando está viva, ese caso de lenguaje que goza de la precisa y preciosa virtud de confundir sabiamente en su tañido inteligencia y corazón, que despierta ese sentir y sentido común que nos aúna, de tal manera que el que la escuche piense: "¡eso era lo que yo quería decir y no acertaba!".

La competencia lingüística del niño

Sí, lo primero que nos sorprende es esa habilidad lingüística, esa facilidad y prontitud con que los niños aprenden la Lengua materna, (¡es como un milagro!); el

aparato de la Lengua, sus reglas gramaticales tan complicadas, y, sin embargo, una criatura se va haciendo con ellas entre el año y medio y los tres años como "la cosa más natural del mundo". Y una vez que el niño entra en el Lenguaje, o mejor dicho el Lenguaje entra en él, es habitado por él, se le convierte en su juego preferido: el hablar, el parlotear, es su juego mas gozoso y constante; hablar, preguntar, escuchar, es una pasión en los niños: es la vida misma, y sin embargo no es nada "natural", sino un artificio bastante sofisticado. Para ellos debe ser fascinante, un verdadero hechizo, ver cómo el mundo se hace y se deshace con palabras.

Pronto se darán cuenta los niños de ese extraño privilegio que tienen, que no tienen los otros animalitos: que son animales de lenguaje. Así que va a ser ese recrearse en las palabras, no sólo en lo que las palabras dicen, sino ante todo en lo que las palabras hacen, en sus combinaciones, en su sonidos, en sus imágenes, en su formalidad, en su ritmo y melodía sintácticos, lo que será bien pronto el primer objeto de encantamiento de los niños: las palabras en juego y el juego de palabras. Este trato mágico con el lenguaje les produce tal fascinación que les hace, por un lado, embobarse en el oír, perderse en lo que están oyendo, pero, por otra parte, (en la propia producción y emisión), afirmarse e identificarse, al sentirse ellos también constructores (lingüísticos) del mundo y la realidad.

El niño juega las palabras, lo juega todo, se lo juega todo, incluso él mismo no se separa de 'lo otro'. Ese dejarse hablar, ese gozo de parlotear es del mismo orden que su impulso de moverse. La necesidad física del niño de moverse lo lleva a movilizar las palabras, a hacerlas danzar en un baile continuamente inventado porque su lenguaje es todavía movedizo, está rebullendo constantemente como el agua naciente de un manantial; y sin embargo todo ese caudal informal debe enfrentarlo, ajustarlo y entrelazarlo con las reglas normativas de la gramática y su idioma particular. Sonidos, imágenes, formas, ritmo, etc., todo unido mezclado y amasado en mil azares combinatorios . Y esos azares primeros del aprendizaje de la lengua, de alguna manera, aunque rudimentaria, se

asemejan a las artes combinatorias poéticas, ya que la poesía es esencialmente un arte combinatoria: arte de la "dulce juntura" en juego con el tiempo.

La competencia poética del niño

Como la Poesía es esencialmente un hacer del lenguaje, (un hecho de lenguaje), no es de extrañar que cuando el lenguaje está aún fresco, "recién hecho" (porque aunque esté ya hecho en un tiempo inmemorial, se trata de rehacerse de nuevo, y cada vez, en el tiempo del sujeto al que "ocupa") en sus primeras fases, las de "adquisición del lenguaje", (aunque se debía decir más pertinentemente, del lenguaje en adquisición del niño) es cuando se dan con mayor frecuencia y naturalidad las formulaciones poéticas, precisamente porque en razón de los azares combinatorios propios de la inseguridad técnica, (ensayos y tanteos que se inclinarían hacia esa gramática común y primordial), las asociaciones de palabras son más atrevidas, las imágenes y metáforas saltan más nuevas, osadas y floridas, en orden rebelde y nuevo - quizá también porque el 'sujeto' (el niño) está aún poco formado- menos constituido por la Realidad, y por ello está más suelto para ser transitado por el lenguaje. Así que es el niño pequeño prácticamente un "poeta", en razón tanto de esa disponibilidad para ser trasegado por el lenguaje, como por su todavía mínima realidad, ya que entendemos que buena parte de la creación poética - cuando acierta- se hace siempre contra el dominio de la Realidad, e incluso diríamos que se hace también a pesar del sujeto que "la hace", o sea a pesar del poeta - que, como decíamos, será mejor poeta en la medida que sepa quitarse del medio y deje hablar al lenguaje.

Será, pues, en la Educación Infantil y la Primaria, el momento privilegiado para celebrar y estimular esa buena capacidad poética del niño; sobre todo hacia la poesía oral, medida y rítmica - juego con el tiempo- con producciones del orden de la canción o del canturreo, el recitado en alta voz, rítmico y acompasado de letanías, corros,

romances, fábulas, coplas y versos varios. El niño suele prendarse de los artilugios que impliquen juego con el tiempo: sucesividades, repeticiones y alternancias que caracterizan las producciones de la Poesía de tradición oral, pobladas siempre de producciones de 'niño' (lo que un poco despreciativamente se ha llamado desde la Literatura culta, folklore infantil). Tanto el uso didáctico de la poesía como la propia didáctica de la poesía debía ser un ejercicio privilegiado en las escuelas, y en general en la educación de los niños

La visión poética

Pero, detengámonos un momento en ese ver de la poesía (no sólo en su tañido). En ese abrir los ojos en pleno sueño, paradójicamente. Porque sí: algo tiene en común la acción de la poesía con la operación del sueño. Porque ella también escarba y se alimenta de ese subconsciente onírico donde sucede una operación curiosa y contradictoria entre desplazamiento y representación: por un lado, las imágenes de los sueños tienden a desplazarse del tiempo y del espacio de la Realidad, pero justo parece, que en relación directamente proporcional a tal desplazamiento, la representación viene a pintar y repintar (fijándolas) las imágenes desplazadas vivificándolas de manera insólita. Haciéndolas notar precisamente porque no están en su sitio: porque "están fuera de lugar".

El sueño, como la poesía, pues, viene a pintar (ut pictura poesis, -al decir de Horacio), ese es su modo de figuración, aquello que "no es como debe ser", o que "no está donde debe estar", y lo hace cargando las tintas en igual operación de lógica plástica y rítmica con que la poesía hace pintar y sonar la imposibilidad de lo real, lo que no puede ser, lo que por debajo sería vida, si no fuera por encima: Realidad.

(Es por ese carácter al mismo tiempo temporal y plástico -visionario- de la poesía por lo

que hemos concebido nuestro Cancionero Didáctico: Cántame y cuéntame, como un todo inseparable: lenguaje - música y pintura, tal y como imaginamos - y todavía recordamos- que se nos ofrece el mundo recién hecho a la infancia de la mirada.)

Formalización y memoria

Si a este carácter de exageración visual, de entrar por los ojos (de golpe de vista que aún a un tiempo saber y entender), que tiene la poesía al operar justamente en esos estratos anímicos (oníricos) de la subconsciencia; si a ese rigor formal y plástico, al que tan afines son los niños, se le suman las artes de la memoria: la repetición rítmica, la rima, la musicalidad..., conseguiremos, probablemente, un instrumento de excepción no sólo estético sino didáctico. Recordar cómo las cancioncillas escolares de nuestra infancia no se nos olvidaron jamás. (Bien son de aprovechar todas las ocurrencias que Machado nos da en el Juan de Mairena, en boca de Meneses, en relación a su "máquina de trovar" como máquina de enseñar). El recitado, recordado de memoria (a coro), tiene la virtud justamente de eso: re-cordar, acercar de nuevo lo olvidado al corazón: volver al corazón, siendo, al mismo tiempo, un ejercicio de precisión, donde no valen las aproximaciones ni las vaguedades, cosa buena precisamente en un mundo de confusión donde todo vale.

Tendríamos pues, en el recitado y declamación de los versos en alta voz en las aulas (se supone de los versos aptos para su declamación) un útil único para la enseñanza y el aprendizaje a la vez claro, fluido, y sólido.

Poesía contada y cantada

"Canto y cuento en la poesía /se canta una viva historia / contando su melodía"
(Antonio Machado).

Si, esto de la poesía viva contada y cantada o rezada, desde luego no es fácil, ni corren tiempos propicios para ello; el recitado de los versos en las Escuelas en alta voz como ejercicio habitual, es, sin duda, una labor a contracorriente de los tiempos y sus cadenas (¡sobre todo de las de televisión!), pero no es imposible y algunos lo intentan, lo intentamos una y otra vez, y de lo que sí os doy fe, y bien lo sabéis algunos, es que cuando los niños llegan a palpar ese milagro de la poesía viva, esa visión hecha inteligencia y corazón al mismo tiempo, ese razonamiento vivamente poético que arde en la lógica de las adivinanzas, entonces ellos entran en ese juego como verdaderos artistas, apasionadamente y tan en serio, como sólo los niños saben jugar.

Poesía útil

La Poesía ejercitada tanto en su recitación como en su producción es a contracorriente de los tiempos sobre todo porque es útil, verdaderamente útil en sí misma, y también como modelo de conocimiento extrapolable a otros aprendizajes. Aunque se la tache de inútil y utópica la poesía es verdaderamente útil y, ya se sabe, que estamos en el imperio de la creación de inutilidades: crear y consumir inutilidades es la pauta general. Así que cuando algo de esto florece, la utilidad se palpa, y fructifica en el instante. No confundir con la eficacia ni la rentabilidad, que siempre son futuras, como quiere el orden del Dinero y el Futuro: que dé su fruto el "día de mañana", que haga del niño un futuro consumidor de lo que esté mandado, o mejor aún, cómo ha conseguido la publicidad hacer del niño un consumidor potente desde su más tierna infancia. Y, cuando sucede el milagro de la gracia y la utilidad al mismo tiempo, entonces, los niños (que son ellos tan listos y tan prácticos), lo agradecen y aprenden con seriedad y con rigor.

Porque tener también cuidado con ese término tan manoseado de "creatividad",

que de tanto prestigio goza desde hace un par de decenios en la Escuela Progresista; eso de la espontaneidad, de la improvisación, de la naturalidad, de cada uno a su aire, del ocio lúdico, etc., con esa nueva moda hemos conseguido que los retoños de hombre, después de tantos siglos de Civilización y Bellas Artes, vengan, por fin, a expresarse y chillar como sus antepasados los monos. No, el niño no distingue entre disfrute y tarea si la tarea implica juego: descubrimiento e inteligencia en marcha; es la gracia en el hacer, en el construir o en el destruir, como el juego inteligente de una adivinanza, al mismo tiempo disfrute y razonamiento, utilidad y placer. Somos los adultos los que hemos introducido esa falsa separación entre producción y disfrute con el nefasto invento del trabajo como castigo bíblico y tortura de los hombres. Dejemos que los niños, que todavía pueden, oren y laboren, canten y trabajen, sin saber bien dónde empieza y termina lo uno y lo otro.

Y por último, una recomendación práctica sobre el hacer, la creación (o creatividad como le llamamos).

No se trata tanto de "expresarse" como de hacer las cosas bien, con ritmo, con precisión y formalidad a un tiempo, para que se produzca el juego de la pasión por la cosa, aliviando así la pesantez de la persona: la ingravidez poética, como sucedería en una clase de baile donde el propio embeleso de la danza levanta en vilo a los bailarines. Lo mismo vale para los versos: precisión en el Arte y contención en la Expresión, y ya veréis como esta aparente paradoja funciona y cómo la cosa marcha y, además, por añadidura ¡qué bien se pasa!

ISABEL ESCUDERO

Profesora Titular de Didáctica y Comunicación

Facultad de Educación

UNED . Madrid.

Libros de Isabel Escudero que fundamentan este texto:

COSER Y CANTAR (Poesía al modo popular). Prólogo: Agustín García Calvo. Editora Nacional, 1984.

(Cuatro sucesivas ediciones en Editorial Lucina. la última 2002)

RAZÓN COMUN = RAZÓN POÉTICA (libro ilustrado por RIC más casete con recitado de la autora y acompañamiento musical de Pilar Lago)

UNED, 1992.

CÁNTAME Y CUÉNTAME (Cancionero didáctico).

Libro ilustrado por Dinah Salama y con músicas de Lola de Cea. Recitado de Isabel Escudero y cantos de niños. Prólogo: Agustín García Calvo.

UNED y Ediciones de la Torre, 1997, 1998, y reedición próxima en Junio del 2003.

CIFRA Y AROMA: Cantares, hai-kús y mínimas, proverbios, bromas, juegos... y “El día menos pensado”: Poesías. Prólogo: Luis Mateo Diez. Introducción: Agustín García Calvo. Epílogo: Víctor Erice. Hiperión. Madrid, 2002.