

Free Play

La improvisación en la vida y en el arte

Esta versión electrónica del libro fue editada con el fin de difundir el conocimiento.

Lamentamos (en realidad no, :p) el hecho de que se hayan tenido que violar los derechos de autor pero hay veces que las leyes, los derechos, las normas e incluso los hábitos van contra el progreso, la evolución y el bienestar de la población mundial.

La maquetación o diseño del mismo fue realizada/o con [LibreOffice](#), una potente suite ofimática de código abierto, lo que asegura el libre tránsito y traspaso del trabajo realizado por muchos seres humanos a través del tiempo en distintos lugares del mundo.

Esperamos que este libro sea bien utilizado aunque no podemos estar segurxs de que eso vaya a ser así. Solo el hecho de que quien lo encuentre se deje llevar por la energía de la vida nos garantizará eso.

Stephen Nachmanovitch

Free Play

La improvisación en la vida y en el arte

Agradecimientos

Los siguientes son sólo algunos de los muchos amigos y colegas de quienes recibí apoyo, críticas, ideas y otras contribuciones que fueron vitales para este libro:

David Lebrun, Ron Fein, Abdul Aziz Said, Yehudi Menuhin, Ellen Dorland, Will McWhinney, Art Ellis, Ben Berzinsky, Jeremy Tarcher, Connie Zweig, Deena Metzger, Ruth Weisberg, Dianna Linden, Lolette Kuby, Linda Galijan, Sanjay Kumar, Jay Hoffman, Jim Bogan, Laura Kuhn, Elisabeth Des Marais,

Mi amigo y maestro, Gregory Bateson, murió tres años antes de que yo empezara este trabajo, pero la fuerza y la calidez de su pensamiento han influido en todo el material de manera incalculable.

Agradezco a la Dorland Mountain Arts Colony, donde concebí y bosquejé estas ideas en el chalet del compositor en 1983.

A mis padres, con mucho amor, dedico este libro.

Prólogo

Una nueva flauta

*Un dios lo puede hacer. Pero ¿me diréis
cómo puede un hombre penetrar en las
cuerdas de la lira?*

Rainer María Rilke*

Hay una vieja palabra sánscrita, *lila*, que significa juego.¹

Es más rica que nuestra palabra: significa "juego divino", el juego de la creación, el plegarse y desplegarse del cosmos. *Lila*, libre y profundo, es a la vez el deleite y el goce de este momento, y el juego de Dios. También significa amor.

Lila puede ser la cosa más simple del mundo: espontáneo, infantil, ingenuo. Pero a medida que crecemos y experimentamos las complejidades de la vida, puede también ser el logro más difícil y arduo de obtener imaginable, y cuando fructifica es como si llegáramos a nuestro verdadero ser.

Quiero empezar con un cuento. Es una transcripción de fuentes populares japonesas,² y cubre

* Rainer Maria Rilke, soneto numero 3 en *The Sonnets of Orpheus*. 1922

1 No olvidar que en ingles "play" significa a la vez jugar y ejecutar un instrumento musical ("play the violin") y también representar un papel en una obra teatral ("play a part") (N. de la T.)

2 Esta historia fue descubierta por Trevor Leggett, en *Zen and the Ways*, 1978.

toda la extensión del viaje que haremos en estas páginas. Nos da una muestra del logro del juego libre, de la clase de impulso creativo de donde surgen el arte y la originalidad. Es la historia del trayecto de un joven músico desde el mero brillo hasta un rendimiento artístico más genuino, que surge sin obstáculos de la fuente misma de la vida:

En China inventaron una nueva flauta. Un maestro de música descubrió las sutiles bellezas de su tono y la llevó a su país, donde dio conciertos por todas partes. Una noche se reunió con una comunidad de músicos y amantes de la música que vivían en cierta ciudad. Al final del concierto lo invitaron a tocar. Sacó la flauta nueva y tocó una pieza. Cuando terminó hubo silencio en la habitación durante largo rato. Luego se oyó la voz del más viejo de los presentes desde el fondo del salón: "¡Como un dios!"

Al día siguiente, mientras este maestro hacía las maletas para marcharse, los músicos se le acercaron y le preguntaron cuánto se tardaría en aprender a tocar la nueva flauta. "Años", respondió. Le preguntaron si tomaría un alumno y respondió que sí. Cuando se fue, los músicos decidieron entre ellos enviarle a un joven, un flautista brillantemente talentoso, sensible a la belleza, diligente y confiable. Le dieron dinero para vivir y para pagar las clases del maestro y lo enviaron a la capital, donde aquél vivía.

El alumno llegó y fue aceptado por el maestro, quien le dio una sola melodía simple para tocar. Al principio el alumno recibió instrucción siste-

mática, pero aprendía con facilidad todos los problemas técnicos. Llegaba para la clase diaria, se sentaba y tocaba la melodía... y el maestro sólo podía decir: "Falta algo". El alumno se esforzaba de todas las formas posibles; practicaba horas y horas, pero día tras día, semana tras semana, todo lo que el maestro decía era "falta algo". El alumno pidió al maestro que cambiara la melodía, pero el maestro se negó. La ejecución diaria de la melodía, y la diana respuesta "falta algo" continuaron durante meses. La esperanza de éxito del alumno y su miedo al fracaso se intensificaban, y oscilaba entre la agitación y el abatimiento.

Finalmente ya no pudo seguir soportando la frustración. Una noche hizo la maleta y huyó sigilosamente. Siguió viviendo un tiempo más en la capital, hasta que se quedó sin dinero. Empezó a beber. Por fin, ya en la miseria, volvió a su tierra natal. Como le daba vergüenza mostrar la cara a sus colegas, encontró una choza en el campo. Todavía poseía sus flautas, todavía tocaba, pero no encontraba nueva inspiración en la música. Los granjeros que pasaban lo oyeron tocar y le enviaron a sus hijos para que les enseñara los rudimentos. De esa manera vivió durante años.

Una mañana alguien golpeó a su puerta. Era el virtuoso más viejo del pueblo, junto con el más joven de los estudiantes. Le dijeron que esa noche darían un concierto, y que todos habían decidido que no se haría sin su presencia. Con cierto esfuerzo vencieron los sentimientos de miedo y de vergüenza del músico, quien casi en trance tomó su flauta y fue con ellos.

Comenzó el concierto. Mientras el músico esperaba detrás del escenario nadie interrumpió su silencio interior. Por fin, al final del concierto, lo llamaron al escenario. Se presentó con sus ropas harapientas. Miró la flauta que tenía en las manos: descubría que había elegido la flauta nueva. Entonces se dio cuenta de que no tenía nada que ganar ni nada que perder. Se sentó y tocó la misma melodía que había tocado tantas veces para su maestro en el pasado. Cuando terminó se hizo un largo silencio. Luego se oyó la voz del más viejo, quien dijo con suavidad desde el fondo de la habitación: "¡Como un dios!".



Introducción

La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro sobre el tema, pero al final nadie sabe qué es. Cuando improviso y estoy en buena forma, estoy como semidormido. Hasta me olvido de que hay gente mirándome. Los grandes improvisadores son como sacerdotes: sólo piensan en su dios.

Stéphane Grappelli*

Yo soy músico. Una de las cosas que más me gusta es dar conciertos totalmente improvisados como solista de violín o viola. Hay algo que me llena de energía y que es un verdadero desafío en el hecho de enfrentarme yo solo con el público y crear una obra que tiene a la vez la frescura del momento pasajero y, si todo anda bien, la tensión y simetría estructurales de un organismo vivo. Puede llegar a ser una experiencia notable y a menudo conmovedora de comunicación directa.

Mi experiencia al tocar de esta manera es que "yo" no estoy "haciendo algo"; es más bien como seguir o anotar un dictado. Por supuesto éste es un sentimiento que los compositores, poetas y otros artistas expresan a menudo. Cuentan que uno de los discípulos de Bach le preguntó: "Padre, ¿cómo se te ocurren tantas melodías?", a lo que Bach respondió: "Querido muchacho, lo que

* Whitney Baillet: "Profiles: Stéphane Grappelli", en *The New Yorker*, 19 de enero de 1976.

más me cuesta es no pisarlas cuando me levanto por la mañana". Y está el famoso ejemplo de la teoría de la escultura de Miguel Ángel: la estatua ya está en la piedra, allí ha estado desde el comienzo de los tiempos, y la tarea del escultor es *verla y liberarla* eliminando cuidadosamente todo el material que sobra. William Blake, en una vena similar, escribe sobre "cómo se funden y desaparecen las superficies aparentes, y revelan lo infinito, que estaba oculto".¹

Este libro trata sobre las fuentes internas de la creación espontánea. Sobre las fuentes del arte. Me refiero al arte en el sentido más amplio. He visto a un mecánico de automóviles abrir el motor del mío y trabajar con esa sensibilidad especial de la mano y el ojo, esa habilidad y rapidez para absorber sorpresas, esa calidad de coherencia e integridad que también reconocemos en un buen pianista, pintor o poeta.

Este libro está dirigido a la gente de cualquier campo que desea ponerse en contacto con sus propios poderes creativos y fortalecerlos. Su propósito es difundir la comprensión, el placer, la responsabilidad y la paz que vienen del uso pleno de la imaginación humana.

Las cuestiones de las que nos ocuparemos se refieren a la forma en que la música intuitiva, o la inspiración de cualquier tipo surgen en nosotros, cómo se pueden bloquear, descarrilar u oscurecer debido a ciertos hechos inevitables de la

1 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793.

vida, y cómo finalmente se pueden liberar, cómo nosotros nos liberamos finalmente, para hablar o cantar, escribir o pintar con nuestra propia voz auténtica. Estas cuestiones nos llevan directamente al territorio donde parecen converger muchas religiones y filosofías, como también la experiencia concreta de los artistas activos.

¿Cuál es la Fuente que tocamos al crear? ¿Qué querían decir los poetas antiguos cuando hablaban de la musa? ¿Quién es la musa? ¿De dónde viene el juego de la imaginación? ¿En qué momento los sonidos se convierten en música? ¿Cuándo pueden llamarse arte los dibujos y los colores? ¿Cuándo son literatura las palabras? ¿Cuándo es enseñanza la instrucción? ¿Cómo equilibramos la estructura y la espontaneidad, la disciplina y la libertad? ¿Cómo se codifica la pasión de la vida del artista en la obra de arte? ¿Cómo nosotros, los creadores de la obra de arte, hacemos que la visión y la pasión originales que nos motivan resulten adecuadamente retratadas en nuestra actividad creativa del momento? ¿Cómo nosotros, testigos de la obra de arte, decodificamos o liberamos esa pasión cuando el artista ya no está y sólo tenemos ante nosotros la obra misma para verla o escucharla, para recordarla y aceptarla? ¿Qué se siente cuando uno se enamora de un instrumento y un arte?

Comencé a escribir este libro como exploración de las dimensiones internas de la improvisación. Me pareció absolutamente fascinante que la concepción, la composición, la práctica y

la ejecución de una pieza musical pudieran florecer en un momento único, y resultar algo íntegro y satisfactorio. Cuando por primera vez me encontré improvisando, sentí con enorme interés que estaba en algo, una especie de vinculación espiritual que iba más allá de las dimensiones del hecho de hacer música. Al mismo tiempo la improvisación ampliaba esas dimensiones y la importancia de hacer música hasta que los límites artificiales entre el arte y la vida se desintegraban. Había encontrado una libertad que era a la vez regocijante y exigente. Al contemplar el momento de la improvisación, yo descubría modelos relacionados con todas las clases de creatividad; descubría claves y a la vez vivía una vida que se creaba a sí misma, se organizaba a sí misma, y era auténtica. Llegué a ver la improvisación como la llave maestra de la creatividad.

En cierto sentido, todo arte es improvisación. Algunas improvisaciones se presentan ya enteras y de inmediato; otras son "improvisaciones ayudadas", que han sido corregidas y reestructuradas durante un período de tiempo antes de que el público llegue a disfrutar de la obra. Un compositor que escribe en el papel de todas maneras improvisa al comienzo (aunque "sólo" sea mentalmente), luego toma los productos de la improvisación y los refina y les aplica una técnica y una tecla. "Componer", escribe Arnold Schoenberg, "es una improvisación lentificada; a veces no se puede escribir lo suficientemente rápido como

para seguir el ritmo del flujo de ideas".² Las obras de arte terminadas que vemos y podemos llegar a amar profundamente son, en cierto sentido, las reliquias o huellas de un viaje que fue. Lo que alcanzamos a través de la improvisación es el sabor del viaje mismo.

La improvisación es la forma más natural y extendida de hacer música. Hasta el siglo pasado, era parte integrante hasta de nuestra tradición musical culta en Occidente. Leonardo da Vinci fue uno de los más grandes improvisadores en viola *da braccio*, y junto con sus amigos puso en escena óperas cuya música y letra se inventaban en el momento.³ En la música barroca el arte de tocar instrumentos de teclado a partir de un "bajo figurado" (un bosquejo armónico que el ejecutante completa según su fantasía del momento) se parecía al arte del moderno músico de jazz de tocar sobre temas, *motifs*, o cambios de cuerda. En la época clásica las cadencias del violín, el piano y otros *concerti* se improvisaban, dando oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto. Tanto Bach como Mozart tenían renombre como improvisadores muy libres, ágiles e imaginativos, y hay muchas historias, a la vez conmovedoras y divertidas, con respecto a sus hazañas en este campo. Beethoven, cuando por primera vez llegó a Viena, ad-

2 Arnold Schoenberg, "Brahms the Progressive", 1933, en *Styk and Idea*, 1950.

3 Emmanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, 1985.

quirió fama como asombroso improvisador, y más tarde como compositor. He aquí los relatos de dos músicos testigos:

Creo que debo a estas improvisaciones de Beethoven mis más vividas impresiones musicales. Opino que sólo si se lo ha oído improvisar bien y con toda tranquilidad, puede uno apreciar imperfectamente la vasta magnitud de su genio...

Su tempestuosa inspiración estallaba en tan hermosas melodías y armonías impensadas porque, dominado por la emoción musical, no pensaba en buscar efectos que se le podrían haber ocurrido con la pluma en la mano.⁴

Sabía causar tal impresión en cada uno de los que lo escuchaban que a menudo no quedaban ojos que no se humedecieran, y había quienes dejaban escapar sollozos audibles: porque había cierta magia en su expresión aparte de la belleza y la originalidad de sus ideas y su manera genial de presentarlas. Cuando concluía una improvisación de este tipo, era capaz de estallar en estrepitosas carcajadas.⁵

Lamentablemente en aquellos días no había grabadores. De manera que cuando los artistas

4 Karl Czerny [1800], en O. G. Sonneck (comp.), *Beethoven: Impressions By His Contemporaries*, 1926.

5 Barón de Trémont [1809], en *ibid.*

querían conservar su música, debían ser tan hábiles con la pluma como con sus instrumentos. Mozart fue tal vez el más grande improvisador con papel y pluma. A menudo escribía sus partituras directamente en limpio inventando la música todo lo rápido que le permitía la pluma y casi sin tachar una línea. Beethoven, en cambio, conociendo íntimamente los sonidos que quería, llevándolos durante años en la cabeza, sólo podía registrarlos en papel por el más laborioso y enérgico proceso de escribir el borrador, corregir, reescribir y refinar. Sus cuadernos eran un enorme galimatías; a través de ellos podemos seguir, paso a paso; la evolución de sus ideas musicales.

La sala de conciertos formal que se impuso en el siglo XIX fue terminando gradualmente con la improvisación. La era industrial trajo con ella un excesivo énfasis en la especialización y el profesionalismo en todos los campos de la vida. La mayoría de los músicos se redujeron a la ejecución nota por nota de las partituras escritas por un puñado de compositores que de alguna manera tenían acceso al misterioso y divino proceso creativo. La composición y la ejecución se separaron progresivamente una de la otra, en detrimento de ambas. Las formas clásica y popular también se apartaron cada vez más una de la otra, con el mismo resultado. Lo viejo y lo nuevo perdieron su continuidad. Entramos en un período en que los que iban a los concier-

tos llegaron a creer que el único compositor bueno era el compositor muerto.

La improvisación reapareció en este siglo, notablemente en el campo del jazz. Más tarde en este mismo siglo, la música de la India y otras tradiciones improvisatorias llevaron nuevamente a los músicos a los placeres de la creación espontánea. Más allá de estas formas de improvisación sobre un tema o dentro de un estilo determinado, la improvisación libre y la invención de estilos nuevos y personales de creación artística están tomando cuerpo. Hoy muchos artistas se reúnen en conjuntos de cámara para la improvisación.

Ha habido una oleada de ejecución libre como *modus operandi* en muchas otras formas de arte; notablemente en el teatro y la danza la improvisación se usa cada vez más no sólo como técnica para desarrollar un material nuevo en el estudio, sino para presentar al público ejecuciones totalmente espontáneas y terminadas. El arte visual tuvo su tradición de "automatismo"; pintores como Wassily Kandinsky, Yves Tanguy, Joan Miró y Cordón Onslow Ford se acercaron a la tela sin tema preconcebido, pero permitiendo que afloraran los colores y las formas que tenían adentro, desde las espontáneas e intuitivas expresiones del inconsciente. En *Improvisaciones*, que brindó el escenario para gran parte del arte del siglo XX, Kandinsky se vio a sí mismo retratando estados y transformaciones espirituales a medida que ocurrían. En todas estas formas de expresión hay una experiencia unificadora que es la esencia del mis-

terio creativo. El centro de la improvisación es el libre juego de la conciencia mientras dibuja, escribe, pinta y ejecuta la materia prima que surge del inconsciente. Este juego implica un cierto grado de riesgo.

Muchos músicos poseen una fabulosa habilidad para ejecutar los puntos negros de la página impresa, pero no tienen claro cómo llegaron allí esos puntos negros y no se atreven a tocar sin notación. Ahí no ayuda la teoría de la música; enseñan las reglas de la gramática, pero no enseñan qué decir. Cuando la gente me pregunta cómo improvisar, sólo una muy pequeña parte de lo que digo tiene que ver con la música. La verdadera historia es sobre la expresión espontánea, y por lo tanto es una historia espiritual y psicológica más bien que una historia sobre una u otra forma del arte.

Los detalles de cualquier forma artística (cómo tocar el violín, cómo improvisar una raga, cómo escribir prosa en inglés, como enseñar) por supuesto son particulares; cada medio o instrumento viene con su propia historia y folclore. Pero hay una especie de meta-aprendizaje, una meta-acción que atraviesa estilos y formas, y que es la esencia de lo que quiero tratar en estas páginas. Si bien hay ciertos principios que se aplican a un campo determinado, otros se aplican transversalmente a todos los campos de la actividad artística. Toda acción puede practicarse como un arte, como un oficio o como un trabajo penoso.

¿Cómo se aprende a improvisar? ¿O, en todo caso, cómo se aprende cualquier arte? ¿O cualquier cosa? Es una contradicción, un oxímoron. Aquí encontramos el elemental doble vínculo: Vaya y dígame a alguien: "¡Sé espontáneo!". O trate de que alguien se lo diga a usted. Nos sometemos a maestros de música, de baile o de taller literario que pueden criticar o sugerir. Pero por debajo de todo eso lo que realmente nos piden es que "seamos espontáneos", que "seamos creativos". Y eso, por supuesto, es más fácil decirlo que hacerlo.

¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta: ¿Qué nos lo impide? La creación espontánea surge de lo más profundo de nuestro ser y es inmaculada y originalmente nosotros mismos. Lo que tenemos que expresar ya está con nosotros, es nosotros, de manera que la obra de la creatividad no es cuestión de hacer venir el material sino de desbloquear los obstáculos para su flujo natural.

Por lo tanto no hay forma de hablar del proceso creativo sin mencionar su opuesto: todo ese asunto pegajoso y resbaladizo de los atascamientos; esa intolerable sensación de estar trabado, de no tener nada que decir. Esperemos que este libro sirva para dinamitar los obstáculos, que sirva de cuña para separar los obstáculos creativos. Pero el proceso de trabajar con los bloqueos es sutil. Sería bueno tener un conjunto de recetas para aplicar: *Siete etapas en la liberación de nuestros bloqueos*. Lamentablemente, los procesos creativos no funcionan así. La única forma

de salir de la complejidad es a través de ella. En última instancia las únicas técnicas que pueden ayudarnos son las que inventamos nosotros mismos.

Tampoco podemos hablar de "el" proceso creativo, porque hay diferentes tipos de personalidad, y los procesos creativos de uno no son los mismos que los de otro. En la lucha por la expresión del yo, muchos voes deben expresarse. Cada uno de nosotros debe encontrar su propio camino para penetrar en estos misterios y salir de ellos.

Tenemos el derecho de crear, el derecho de la realización y el logro personales. No todos se dedican a pararse frente a un público sin nada escrito en la mano, esperando que llegue la musa. Pero muchas personas se encuentran en situaciones similares. Usted tal vez quiera dominar un instrumento musical, expresarse a través de la pintura, liberar la novela que tiene adentro. O tal vez está en el colegio y desea poseer la creatividad necesaria para escribir una disertación original; tal vez desea iniciar un nuevo ritmo en los negocios, desarrollar algún plan nuevo, desconocido, y ejecutarlo. O puede ser un terapeuta que ya no sabe cómo tratar a un paciente, un activista político que busca una forma más auténtica de sintonizar a la gente con lo que está sucediendo a su alrededor. ¿Cómo crea usted una forma nueva de manejar una ciudad que crece, o escribir una legislación para los tan intrincados problemas del estado, la nación o el

mundo? ¿Cómo inventa una nueva manera de hablar con su esposo, o su esposa o su amante?

La literatura de la creatividad está llena de historias de avances súbitos. Estos momentos llegan cuando uno se libera de algún impedimento o miedo, y... ¡pum!... se presenta la musa. Entonces uno siente claridad, fuerza, mientras algo imprevisto salta de su interior para afuera. La literatura del Zen, a la que he acudido abundantemente por su profunda penetración en la experiencia del avance rápido, está llena de relatos sobre el *kensho* y el *satori*: momentos de iluminación y momentos de total cambio en la manera de pensar. Hay momentos en la vida en que uno simplemente abre una puerta de un puntapié. Pero no hay uno solo de estos momentos; en el desarrollo de una vida creativa hay una serie de avances provisorios sin que pueda preverse cuál será el último, porque se trata del viaje hacia el interior del alma.

En mi propia vida la música me enseñó a escuchar, no sólo para captar el sonido sino también para averiguar quién soy yo. Descubrí la importancia de nuestras muchas tradiciones místicas o esotéricas para la vida práctica del quehacer artístico. "Misticismo" no se refiere a nebulosos sistemas de creencias ni a trivialidades; se refiere a la experiencia personal y directa, diferenciándola de la religión organizada en la que se espera que uno crea en experiencias de segunda mano transmitidas en los libros sagrados o por los maestros y las autoridades.

La mística es la que lleva la creatividad a la religión. La actitud mística o visionaria expande y materializa el arte, la ciencia y también la vida cotidiana. ¿Creo en lo que dice "el Hombre", o pruebo yo mismo a ver qué es realmente lo cierto para mí? Nuestro tema es por naturaleza un misterio. No puede expresarse totalmente en palabras, porque tiene que ver con niveles profundos, preverbales del espíritu. Ningún tipo de organización lineal puede hacer justicia a este tema; por su naturaleza no se presenta escrito en el papel. Mirar el proceso creativo es como mirar un cristal: no importa qué faceta miremos, siempre veremos reflejadas todas las otras. En este libro veremos una serie de facetas, y siempre volveremos a ellas desde diferentes ángulos a medida que profundicemos y completemos la visión. Estos temas interreflejados, prerequisites de la creación, son la actitud lúdica, el amor, la concentración, la práctica, la habilidad, el uso del poder de los límites, el riesgo, la entrega, la paciencia, el coraje y la confianza.

La creatividad es una armonía de tensiones opuestas, que están encapsuladas en nuestra idea inicial: *lila* o juego divino. A medida que avanzamos con el flujo de nuestros propios procesos creativos, nos aferramos a ambos polos. Si abandonamos el juego, nuestro trabajo se torna pesado y rígido. Si abandonamos lo sagrado, nuestro trabajo pierde su vinculación con el suelo en que vivimos.

El conocimiento del proceso creativo no puede reemplazar a la creatividad, pero puede salvarnos de abandonar la creatividad cuando los desafíos son demasiado intimidatorios y el juego libre parece bloqueado. Si sabemos que nuestros inevitables retrocesos y frustraciones son fases del ciclo natural de los procesos creativos, si sabemos que nuestros obstáculos pueden convertirse en nuestros adornos, podremos perseverar y obtener frutos de nuestros deseos. Esa perseverancia puede ser una verdadera prueba, pero siempre hay caminos, siempre hay señales. Y la lucha, que con seguridad durará toda la vida, vale la pena. Es una lucha que genera increíble placer y alegría. Todos los intentos que hacemos son imperfectos; sin embargo cada uno de esos intentos imperfectos es una ocasión para un deleite que no se parece a nada en la tierra.

El proceso creativo es un camino espiritual. Esta aventura es sobre nosotros, sobre lo profundo del yo, sobre el compositor que todos tenemos adentro, sobre la originalidad, en el sentido no de lo que es totalmente nuevo, sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos.

Las fuentes

La inspiración y el fluir del tiempo

Quien se ata a un placer destruye el vuelo de la vida; pero quien le envía un beso cuando se aleja vive en el alba del sol de la Eternidad.

William Blake*

Cuando pensamos en *improvisación* tendemos a pensar en primer lugar en música o teatro o danza improvisados; pero más allá de los placeres que brindan, estas formas del arte son puertas hacia una experiencia que constituye el total de la vida cotidiana. Todos somos improvisadores. La forma más común de improvisación es el lenguaje común. Al hablar y al escuchar, tomamos unidades de un conjunto de ladrillos (el vocabulario) y reglas para combinarlos (la gramática). Esto lo hemos recibido de nuestra cultura. Pero las frases que armamos con ellos tal vez nunca fueron dichas antes y tal vez nadie las dirá después. Toda conversación es una for-

* William Blake [1803], en "The Pickering Manuscript", 1989.

ma de jazz. La actividad de la creación instantánea es algo tan común para nosotros como respirar.

Ya estemos creando una forma elevada del arte o una comida, improvisamos cuando nos movemos con el flujo del tiempo y con nuestra propia conciencia en evolución, más bien que con un guión o una receta previamente organizada. En las formas del arte compuestas o escritas hay dos clases de tiempo: el momento de la inspiración en el que el artista recibe una intuición directa de la belleza o la verdad; luego la lucha a menudo laboriosa por retenerla el tiempo suficiente para poder llevarla al papel o a la tela, a la película o a la piedra. Un novelista puede tener un momento (literalmente un flash) de iluminación interior en que se le revele el nacimiento, el significado y el propósito de un nuevo libro; pero le puede llevar años escribirlo. Durante ese tiempo no sólo deberá conservar la idea intacta y clara; además tendrá que comer, vivir, ganar dinero, sufrir, disfrutar, ser amigo, y todo lo demás que hacen los seres humanos. En la composición musical y el teatro hay, además, un tercer tipo de tiempo: además del momento (o momentos) de inspiración y el tiempo que lleva escribir la partitura, está el tiempo de la actuación real. A menudo la música no se ejecuta hasta después de la muerte del compositor.

En la improvisación sólo hay un tiempo: el que la gente de computación llama tiempo real. El tiempo de la inspiración, el tiempo de

estructurar técnicamente y realizar la música, el tiempo de ejecutarla, y el tiempo de comunicarse con el público, así como el tiempo común del reloj, son todos uno solo. La memoria y la intención (que postulan el pasado y el futuro) y la intuición (que indica el eterno presente) se funden. La plancha siempre está caliente.

La inspiración, experimentada como un flash instantáneo, puede ser deliciosa y vigorizante y generar toda una vida de trabajo. Un verso que nace trae con él un increíble impulso de energía, coherencia y claridad, exaltación y alegría. En ese momento la belleza es palpable, está viva. El cuerpo se siente fuerte y liviano. La mente parece flotar con comodidad por el mundo. A este respecto Emily Dickinson dijo que el poema es exterior al tiempo. La improvisación se llama también extemporización, que significa a la vez "fuera del tiempo" y "desde el tiempo".

Pero esta hermosa sensación no basta. Como muchas otras bellezas y alegrías, puede traicionarnos apareciendo en un determinado momento y desapareciendo en el siguiente. Si ha de dar por resultado una obra de arte tangible, o una improvisación extensa de cualquier calidad, la inspiración creativa debe apoyarse en el tiempo. Y hacer el arte sólo por el elevado sentimiento de completud y conexión en el momento de la inspiración sería como hacer el amor sólo por el momento del orgasmo.

Por lo tanto el trabajo del improvisador consiste en extender esos flashes momentá-

neos, extenderlos hasta que se fusionen con la vida cotidiana. Entonces empezamos a experimentar la creatividad y el libre juego de la improvisación como parte de nuestra mente común y de nuestra actividad habitual. El ideal, al que podemos acercarnos pero nunca alcanzar plenamente, porque todos nos atascamos de vez en cuando, es un flujo constante momento a momento. A esto se refieren muchas de las tradiciones espirituales cuando hablan de "cortar la leña, acarrear el agua", llevando a las actividades rutinarias de la vida cotidiana las cualidades de luminosidad, profundidad y simplicidad dentro de la complejidad que asociamos con los momentos de inspiración. Como los balineses podemos decir: "No tenemos arte. Todo lo que hacemos es arte". Podemos llevar una vida activa en el mundo sin enredarnos en libretos o expectativas rígidas: hacer sin preocuparnos demasiado por el resultado, porque el hacer es su propio resultado.

Un paseo por las calles de una ciudad en el extranjero, guiado por las indicaciones de la intuición, resulta mucho más gratificante que una excursión planeada según lo ya probado y experimentado. Ese paseo es algo totalmente distinto de un vagabundeo al azar. Dejando los ojos y los oídos bien abiertos, uno permite que sus gustos y sus rechazos, sus deseos e irritaciones inconscientes, sus pálpitos irracionales lo guíen cuando hay que optar entre doblar a la derecha o a la izquierda. Uno se abre camino en una ciu-

dad que es sólo suya, que le depara sorpresas destinadas sólo a uno. Y descubre conversaciones y amistades, encuentros con personas notables. Cuando uno viaja de esta manera es libre; no "debe" ni "tiene que" hacer nada. Tal vez la única estructuración es el horario del avión al partir. A medida que se despliega el dibujo de la gente y los lugares, el viaje, como una improvisada pieza musical, revela su propia estructura y ritmo internos. Así se prepara el escenario para los encuentros que brinda el azar.

Hay muchas situaciones en que se espera erróneamente que programemos o escribamos el libreto del futuro. En particular, la comunicación sobre los enredos y complicaciones de las relaciones humanas cuando no vienen directamente del corazón y de la mente. Por eso instintivamente sentimos falsos los discursos políticos. Nos invaden unas ligeras náuseas cada vez que alguien va a leer un discurso preparado (aunque sea bueno) en lugar de hablarnos directamente. Cuando uno debe hablar en público es bueno planear lo que se va a decir para refrescar la mente en el momento de hacerlo, pero en el momento de hablar es mejor dejar a un lado los papeles y relatar en tiempo real a la gente reunida en la sala.

En muchas escuelas se indica que la enseñanza siga un programa donde se especifica lo que aprenderán los alumnos, así como la forma y el momento de enseñarlo. Pero en el aula real, ya se trate del jardín de infantes, del colegio de los

graduados o de la escuela de la vida, hay personas vivas con necesidades y conocimientos personales. Una entrada particular en cierta dirección cambiará las perspectivas de cierta persona; después de la conversación de hoy el profesor sabe que sería bueno recomendar cierto libro, basándose en lo que parece ser el flujo natural hacia el próximo paso. Estas cosas no se pueden planear. Hay que enseñarle a cada persona, a cada grupo y en cada momento, como casos particulares que exigen un manejo particular.

Confeccionar un programa de estudios sin saber quiénes van a asistir, cuáles son sus fuertes y sus debilidades, cómo interaccionan, evita sorpresas e impide el aprendizaje. El arte del maestro es vincular, en el tiempo real, los cuerpos vivos de los alumnos con el cuerpo vivo del conocimiento.

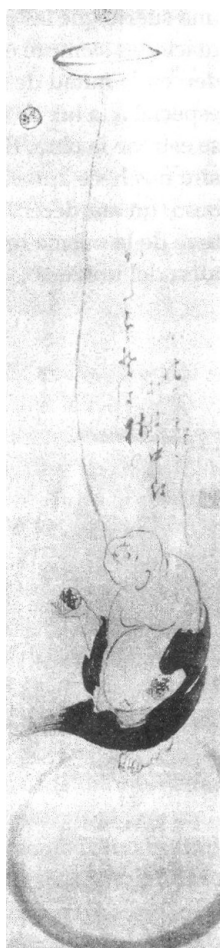
También hay muchos encuadres que sí son apropiados para la conducta planeada. Si voy a dar un concierto improvisado, dejo librado a lo que sienta en ese momento lo que tocaré y la forma en que lo tocaré. Pero si he anunciado que el concierto será el sábado a las ocho y media de la noche, contra viento y marea estaré allí en el momento indicado, listo para tocar. ¡Y si ese concierto se realiza en una ciudad extranjera, no me gustaría encontrarme con un horario de vuelo improvisado!

Un médico amigo me preguntó qué tiene que ver con él este efímero asunto de la creatividad espontánea, ya que su trabajo es práctico y

científico. Yo respondí con otra pregunta: "¿Qué es el arte en la medicina?". Respondió que en la medicina que se practica comúnmente uno considera lo que hace como un ejemplo de un libro de texto: ve al paciente como un grupo genérico de síntomas y trata de clasificarlo según lo que le enseñaron sus profesores. En la medicina real cada persona se ve como única... En cierto sentido uno se olvida de lo que aprendió; se sumerge en el caso mismo, y deja que su visión del caso se desarrolle en el contexto. Por supuesto que usa lo que aprendió; refiere el caso a esos conocimientos, lo comprende, se ubica en él, pero no deja que su preparación lo engeezca con respecto a la persona real que tiene frente a sí. De esa manera pasa de la competencia a la *presencia*. Para hacer cualquier cosa artísticamente es necesario adquirir una técnica, pero se crea *a través de* la técnica y no *con* ella. La fidelidad al momento y a las circunstancias presentes implica una entrega constante. Tal vez nos estamos entregando a algo delicioso, pero de todas maneras tenemos que renunciar a nuestras expectativas y a cierto grado de control... abandonar la sensación de estar muy bien envueltos en nuestra propia historia. Seguimos efectuando la importante práctica de planear y programar, pero no para atarnos rígidamente al futuro sino para sintonizar el yo. Al planear centramos la atención en el campo donde estamos a punto de entrar, luego dejamos de lado el plan y descu-

brimos la realidad del fluir del tiempo. Así entramos en la sincronicidad de la vida.

Como músico improvisador, no pertenezco al negocio de la música, no estoy en el negocio de la creatividad; estoy en el negocio de la entrega. La improvisación es la aceptación, de una sola vez, tanto de la transitoriedad como de la eternidad. Sabemos lo que *podría suceder* mañana o dentro de un minuto, pero no podemos saber lo que *sucedirá*. Si nos sentimos seguros de lo que sucederá, nos atamos al futuro y nos aislamos de las sorpresas esenciales. Entregarse significa mantener una actitud hacia el no saber, nutrirse del misterio de los momentos que son seguramente sorprendentes, siempre nuevos.



Desde la década de 1960, el tema psicológico de vivir el momento es una preocupación consciente para muchas personas. Ha llegado a verse como una de las claves para la realización de cada uno, y sus variantes están en labios de mil maestros y gurúes. La popularidad de esta idea nos dice que hemos tocado un

tema de vital importancia para nuestros tiempos; surge en todos los campos, desde el amor romántico hasta el *quantum* de la mecánica.

Un hecho empírico de nuestras vidas es que no sabemos y no podemos saber lo que sucederá con un día o un momento de anticipación. Lo inesperado nos aguarda en cada curva y en cada respiración. El futuro es un misterio vasto, perpetuamente regenerado, y cuanto más vivimos y sabemos, mayor es el misterio. Cuando dejamos caer los velos de nuestras pre concepciones somos virtualmente empujados por todas las circunstancias al momento presente y la mente presente: el momento, el momento completo, y sólo el momento. Éste es el estado mental que enseña y fortalece la improvisación, un estado mental en que el aquí y el ahora no son una idea de moda sino una cuestión de vida o muerte, de la que podemos aprender a depender con confianza. Podemos confiar en que el mundo será una sorpresa perpetua en perpetuo movimiento. Y una perpetua invitación a crear.

Cualquier buen músico de jazz tiene innumerables recursos a los que puede volver a acudir cuando se atasca. Pero para ser improvisador hay que dejar atrás esos trucos, saltar sobre un solo pie y correr riesgos, quizá de vez en cuando caer de cara al suelo. Entonces los demás verán cómo uno logra levantarse y rearmar su mundo.

Una vida creativa es una cuestión riesgosa. Seguir el propio curso, no trazado por los padres,

por nuestros pares, o por las instituciones, implica un delicado equilibrio de tradición y libertad personal, un delicado equilibrio de ser fiel a sí mismo y permanecer abierto al cambio. Si bien en ciertas dimensiones se vive una vida normal, de todas maneras uno es un pionero que se aventura en un nuevo territorio, rompiendo con los moldes y modelos que inhibían los deseos del corazón, creando la vida a medida que avanza. Ser, actuar, crear en el momento sin sostén ni apoyo, sin seguridades, puede ser el juego supremo, y a la vez dar miedo, que es lo contrario del juego. Entrar en lo desconocido puede conducirnos al deleite, a la poesía, a la invención, al humor, a amistades para toda la vida, a la autorrealización, y ocasionalmente a un enorme impulso creativo. Entrar en lo desconocido puede llevarnos también al fracaso, a la desilusión, al rechazo, a la enfermedad o a la muerte.

En el trabajo creativo jugamos sin disfraces con la fugacidad de nuestra vida, con cierta conciencia de nuestra muerte. Escuchen la música de la última época de Mozart: oirán su ligereza, su energía, su transparencia y su buen humor, y también el soplo fantasmal que la recorre. La muerte y la vida estuvieron así de cerca para él. La integridad y la intensidad con que se encontraban y se fundían esas fuerzas hicieron a Mozart el supremo artista que fue.

Todo momento es precioso, precisamente porque es efímero y no puede repetirse, conservarse ni capturarse. Pensamos que las cosas pre-

ciosas son las que se atesoran o se conservan. En las artes de ejecución queremos registrar la actuación hermosa, inesperada, y programamos una repetición para la cámara. Es cierto que se han grabado muchas grandes actuaciones, y es una suerte que las poseamos. Pero yo creo que las más grandes actuaciones siempre eluden la cámara, el grabador, la lapicera. Suceden en la mitad de la noche cuando el músico toca para un amigo especial a la luz de la luna, en el ensayo general justo antes de que se estrene la obra. El hecho de que la improvisación se pierde en el aire nos hace apreciar que cada momento de la vida es único... un beso, un atardecer, una danza, un chiste. Ninguno volverá a repetirse de la misma manera. Cada uno sucede una sola vez en la historia del Universo.

El vehículo

Hay una vitalidad, una fuerza vital, una energía, que se traducen a través de tí en acción, y como hay un sólo tú en todos los tiempos, esta expresión es única. Y si la bloqueas nunca existirá a través de otro medio y se perderá.

Martha Graham*

Cada pieza de música que tocamos, cada danza, cada dibujo, cada episodio de la vida nos ofrece un reflejo de nuestra propia mente, completo, con todas sus imperfecciones, exactamente como es. En la improvisación somos especialmente conscientes de esta cualidad refleja: como no podemos volver atrás en el tiempo, no hay manera de tachar, de modificar, arreglar, retocar o lamentarse. En este aspecto la música espontánea se parece a la caligrafía oriental o al dibujo en tinta. Esa tinta aguada de color negro grisáceo del pincel, que se desliza sobre el papel delgado y frágil, no permite borrar ni volver a trazar una sola mancha o línea. El pintor-calígrafo debe tratar el espacio como si fuera tiempo. El impulso genuino que va del vientre al hombro, a la mano, al pincel y al papel deja su trazo de una

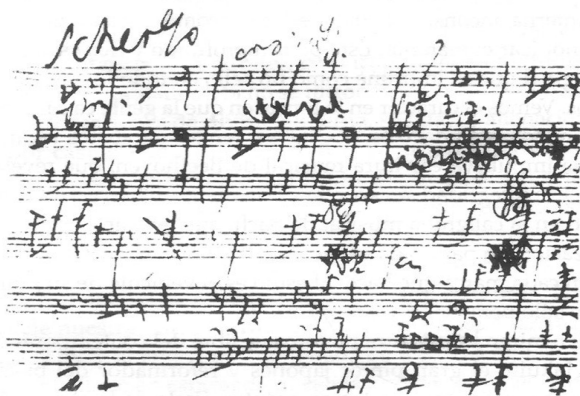
* Martha Graham, en *Agnes de Mille, Dance to the Piper*, 1951.

vez por todas; es un momento único inmovilizado para siempre en el papel. Y las peculiaridades e imperfecciones que están allí, a la vista de todos, son la marca de la naturaleza original del calígrafo. Los más ínfimos detalles del cuerpo, el habla, la mente y el movimiento son lo que llamamos *estilo*, el vehículo a través del cual se mueve y se manifiesta el yo.

La esencia del estilo es la siguiente: Hay algo en nosotros, alrededor de nosotros; puede tener muchos nombres, pero por ahora digamos que es nuestra naturaleza original. Nacemos en nuestra naturaleza original, pero además, al crecer, nos acomodamos a las pautas y costumbres de nuestra cultura, familia, entorno físico y a la actividad cotidiana de la vida que hemos asumido. Lo que nos enseñan solidifica nuestra "realidad". Nuestra persona, la máscara que mostramos al mundo, se desarrolla a partir de nuestra experiencia y nuestra formación, paso a paso, desde la infancia hasta la edad adulta. Construimos nuestro mundo a través de las acciones, de la percepción, el aprendizaje y las expectativas. Construimos nuestro "yo" a través de las mismas acciones de percepción, aprendizaje y expectativas. El mundo y el yo se entrelazan y combinan, paso a paso y forma a forma. Si las dos construcciones, el yo y el mundo, se fusionan, pasamos de la infancia a la adultez convirtiéndonos en "individuos normalmente adaptados". Si no se fusionan tan bien, podemos experimentar sensaciones de división interna, soledad o alienación.



Arriba, Bach. Abajo, Beethoven



Si por casualidad nos convertimos en artistas nuestro trabajo adquiere, hasta cierto punto, el estilo del tiempo: las ropas con que nos viste nuestra generación, nuestro entorno, las personas que han influido en nosotros.

Pero de alguna manera, aún cuando ya somos grandes y "adaptados", todo lo que hacemos y somos: nuestra caligrafía, las vibraciones de nuestra voz, la forma en que manejamos el arco o soplamos en el instrumento, nuestra manera de usar el lenguaje, nuestra mirada, el dibujo en espiral de nuestras huellas digitales... todas estas cosas son sintomáticas de nuestra naturaleza original. Todas llevan la impronta de nuestro estilo profundo o carácter.

A veces se piensa que en la improvisación podemos hacer cualquier cosa. Pero la falta de un plan consciente no significa que nuestro trabajo sea azaroso o arbitrario. La improvisación siempre tiene sus reglas, aunque no sean reglas a priori. Cuando somos totalmente fieles a nuestra individualidad, en realidad estamos siguiendo un diseño muy intrincado. Este tipo de libertad es precisamente lo opuesto a "cualquier cosa". Llevamos las reglas inherentes en nuestro organismo. Como seres vivos, pautados, somos incapaces de producir nada al azar. Ni siquiera podemos programar una computadora para que produzca números al azar; lo más que podemos hacer es crear un modelo tan complejo como para dar la ilusión del azar. Nuestro cuerpo-mente es un asunto altamente organiza-

do y estructurado, interconectado como sólo puede estarlo un organismo natural desarrollado a través de millones de años. Un improvisador no actúa a partir de un vacío sin forma, sino a partir de tres billones de años de evolución orgánica; todo lo que fuimos está de alguna manera codificado en algún lugar de nuestro ser. Más allá de esa vasta historia aun tenemos otros recursos: el diálogo con el yo, diálogo no sólo con el pasado sino con el futuro, el entorno y lo divino que está en nosotros. A medida que se despliega nuestra escritura, nuestra habla, nuestro dibujo o nuestra danza, la lógica interna, inconsciente de nuestro ser comienza a transparentarse y a moldear el material. Este patrón profundo y rico es la naturaleza original que se imprime como un sello en todo lo que hacemos o somos. Vemos el carácter en la forma en que la gente camina, o baila, o se queda sentada, o escribe. Observen los garabatos y garrapatos en la impulsiva escritura musical de Beethoven, que revelan el desafío y la integridad sin normas de su mente. Observen el lujo y la claridad en la caligrafía musical de Bach, que revelan la pulcritud y organización sin pautas de su mente. El estilo y la personalidad aparecen en cada marca que hace. El estilo es el vehículo de su gran pasión, no sólo personal sino transpersonal.

O bien miren la escritura poderosa y libre del contemporáneo de Bach, Hakuin, el gran pintor japonés y reformador del budismo Zen, y sus seguidores artistas-sacerdotes. Parte de la obra

artística por la que los recordamos particularmente son sus *ensos*, esos retratos de la mente y la realidad que sólo consisten en una **O**, un círculo hecho en papel con una sola pincelada. En eso de "una sola pincelada" hay algo más que lo aparente. El carácter de esa **O**, las variaciones y desviaciones de la curva, sus pesos y texturas, sus tembleques y defectos, revelan un *imprimatur* que viene de un lugar mucho más profundo que el estilo de la época, mucho más profundo que la capacidad técnica o la superficie de la personalidad.

Virtualmente toda tradición espiritual distingue al yo afectado a sí mismo del Yo, más profundo y creativo. El yo pequeño como opuesto al gran Yo. El gran Yo es transpersonal, más allá de toda individualidad separada, es el suelo común que todos compartimos.

William Blake hizo un curioso e interesante comentario: "Jesús era todo virtud, y actuaba por impulso, no por reglas".¹ Solemos pensar que la virtud es algo que surge de seguir reglas más bien que del impulso, y que actuar por impulso es actuar con salvajismo o con locura. Pero si Jesús hubiera seguido las reglas de la moral y la virtud convencionales, hubiera muerto como ciudadano leal al imperio romano. El impulso, como la improvisación, no es "cualquier cosa"; no carece de estructura, sino que es la expresión de la estructura orgánica, inmanente, autocreadora.

1 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793.

Blake veía a Jesús como la encarnación de Dios, actuando no según las rígidas expectativas de las ideas limitadas de otro, sino de acuerdo con un Yo más grande y más profundo, más allá de la conciencia, de la integridad del universo vivo, que se expresa impulsivamente, con espontaneidad, a través de los sueños, el arte, el juego, el mito, la espiritualidad.

e. e. cummings² explica muy claramente esta diferencia entre el impulso y las reglas:

*when god decided to invent
everything he took one
breath bigger than a circus
tent and everything began*

*when man determined to
destroy himself he picked the
was of shall and finding only
why smashed it into because³*

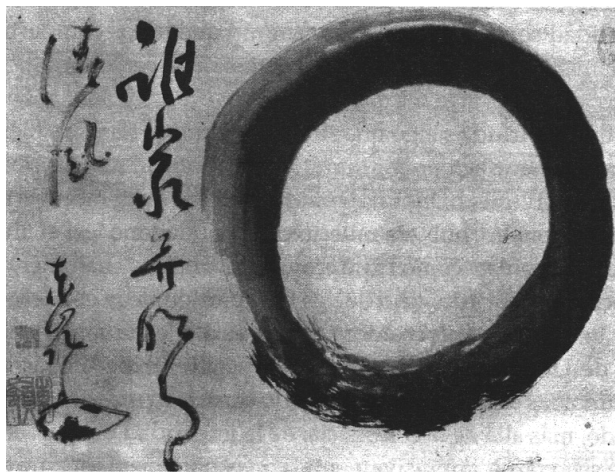
(cuando dios decidió inventar / todo tomó una / inhalación más grande que una carpa de circo / y todo empezó / / cuando el hombre decidió destruirse / separó el fue del será / y al encontrar sólo por qué / lo convirtió de un golpe en porque).

Los artistas del Zen con sus simples Oes tenían la habilidad de concentrar todo el sí mismo en los actos más simples. La O simple y espontánea

2 Este autor escribe su nombre y apellido con minúsculas. (N. de la T.)

3 e. e. cummings, 1 x 1 [*One Times One*], 1944.

nea es el vehículo del sí mismo, el vehículo de la evolución, el vehículo de la pasión. Es la grande y simple respiración de Dios, no complicada por el era y el será, el porque y el por qué. Tal como nuestro flautista descubre, aquel *imprimatur* no puede ser estudiado o copiado para conseguir un mero efecto. Hakuin escribió: "Cuando nos olvidamos de nosotros mismos, somos el universo".⁴



Ese misterioso factor de entrega, la sorpresa creativa que nos libera y se abre ante nosotros, permite que algo surja espontáneamente. Si somos transparentes y no tenemos nada que ocultar, la distancia entre el lenguaje y el Ser desaparece. Luego, la musa puede hablar.

4 Hakuin, "Orategama" [1748], en *Zen Master Hakuin*, 1971.

El río

*There on that scaffolding reclines
Michael Angelo.
With no more sound than the mice make
His hand moves to and fro.
Like a long-legged fly upon the stream
His mind moves upon silence.*

W.B. Yeats*

(Allá, en ese andamio se reclina / Miguel Ángel. / Sin hacer más ruido que los ratones / su mano se mueve de aquí para allá. / Como una mosca de patas largas sobre el arroyo / Su mente se mueve sobre el silencio.)

Volvamos a la idea de Miguel Ángel de eliminar todas las superficies aparentes que había enterradas en la piedra para revelar o liberar la estatua enterrada en la piedra desde el comienzo de los tiempos. Miguel Ángel sostenía que a él lo guiaba una cualidad llamada *intellecto*. *Intellecto* es inteligencia, no sólo del tipo meramente racional, sino inteligencia visionaria, un *ver* profundo del modelo que subyace a las apariencias. Aquí el artista es, en cierto modo, un arqueólogo, que descubre estra-

* W. B. Yeats, *Losí Potros and Plays*, 1940.

tos cada vez más profundos a medida que trabaja, recobrando no sólo una civilización antigua sino algo todavía no nacido, visto ni oído, excepto por el ojo y el oído interiores. No elimina simplemente superficies aparentes de algún objeto externo; elimina superficies aparentes del Yo, revelando su naturaleza original.

Los antiguos taoístas decían que, en estado de meditación, el propio ser era "un pedazo de tiempo sin esculpir".¹ Lo que es la piedra para el escultor, es el tiempo para el músico. Cada vez que se levanta para tocar, el músico se enfrenta con su pedazo de tiempo sin esculpir. Sobre este vacío aparentemente sin contornos tiende, quizás, un arco de violín, que es una herramienta para tallar o dar forma al tiempo... o, digamos, para descubrir o liberar las formas latentes en ese momento único del tiempo. En el acto de la improvisación podemos hacer una serie de cosas conscientemente. Podemos decirnos "Hay que repetir este tema; esta parte nueva del material hay que unirla a la parte de hace unos minutos; esto es horrible, hay que suprimirlo o cambiarlo; esto es magnífico, hay que dejarlo crecer; parece que me estoy aproximando al final", etcétera. Trabajamos con corriente continua de formas que surgen. Podemos modificar la música, pautarla, hacerla más segmentada, más simétrica, más grande o más pequeña. Todas estas operaciones pueden enseñarse y aprenderse. Pero el contenido, el material con

1 Chang Chung-yuan, *Creativity and Taoism*, 1970.

que se trabaja, no puede enseñarse ni aprenderse. Simplemente está allí para que lo veamos, lo oigamos, lo sintamos, no con los cinco sentidos sino con alguna facultad que se parezca al *intelleto*.

¿Qué es, entonces, este río aparentemente sin fin de la música, la danza, las imágenes, la actuación teatral o la palabra que aflora siempre que se lo permitimos? En cierto sentido es el fluir de la conciencia, un río de recuerdos, fragmentos de melodías, emociones, fragancias, enojos, viejos amores, fantasías. Pero percibimos algo más, aparte de lo personal, de una fuente que es a la vez muy vieja y muy nueva. La materia prima es una especie de flujo, el río del tiempo de Heráclito, o el gran Tao que fluye a través de nosotros, como si fuera nosotros. Que fluye misteriosamente, imposible de detener ni de recomenzar. En su fuente no aparece ni desaparece, no aumenta ni disminuye, no es puro ni impuro. Podemos elegir entre tomar de él o no; podemos encontrarnos abiertos a él involuntariamente o ver cómo se cierra a nosotros sin que tampoco intervenga nuestra voluntad. Pero está siempre allí.

Las tradiciones espirituales de todo el mundo están llenas de referencias a este jugo misterioso: *ch'i* en China y *ki* en Japón (que corporizan al gran Tao en cada individuo); *kundalini* y *pruna* en la India; *mana* en Polinesia; *orendé* y *manitu* entre los iroquois y los algonquins; *axé* entre los afrobrasileños en sus cultos *candomblé*; *baraka* entre los

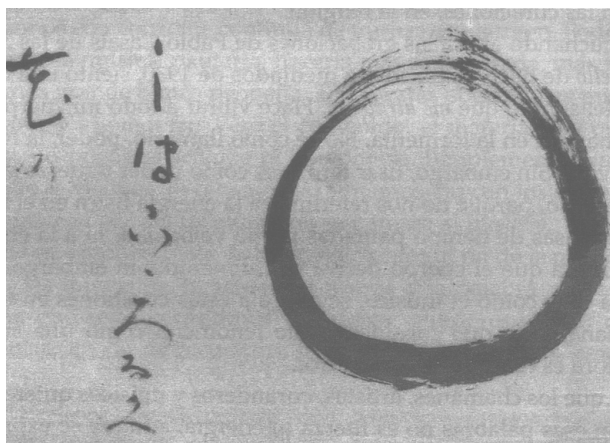
sufís de Medio Oriente; *élan vital* en las calles de París. El tema común es que la persona es un recipiente a través del cual fluye una fuerza transpersonal. Esa fuerza puede acrecentarse con la práctica y la disciplina de diversos tipos; puede bloquearse o atascarse por el abandono, la práctica escasa o el miedo; puede usarse para el bien o para el mal; fluye a través de nosotros, y sin embargo no la poseemos; aparece como el principal factor en las artes, en las curaciones, en la religión.

Escuchando ahora las grabaciones de Pablo Casáis de las *Sttités para cello* de Bach, realizadas a mediados de 1930, siento una cualidad del sonido que *me atraviesa*. Hace vibrar a todo mi cuerpo como una hoja en la tormenta. No sé cómo llamarlo: poder, la fuerza de la vida. Sin embargo, usar términos como poder o fuerza puede ser confuso, porque no nos referimos a la energía física en el sentido de masas de tiempo pautadas por la velocidad, ni a la energía metabólica que el cuerpo deriva del alimento. Sin embargo cualquiera que, como el músico, se aboca a estas cuestiones en forma cotidiana, sabe que considerar este fenómeno como una simple metáfora es también un gran error.

Lo que los chamanes, artistas, curanderos y músicos quieren decir con esas palabras no es fuerza ni energía, aunque se exprese a través de las fluctuaciones de la energía (así como la música es transportada por las fluctuaciones de las ondas sonoras o radiales). Es un hecho que no

está en el reino de la energía sino en el reino de la información, de *la forma*.

Al mirar ahora el océano, los pájaros, la vegetación, veo que absolutamente todo en la naturaleza surge del poder del juego libre que golpea como las olas contra el poder de los límites. Los límites pueden ser intrincados, sutiles y de larga data como la estructura genética del naranjo que tengo frente a mí. Pero el patrón del océano, el patrón del naranjo o el de las gaviotas, surgen orgánicamente: son patrones autoorganizadores. Estos procesos creativos inherentes a la naturaleza son para algunos la evolución, y para otros la creación. El flujo incesante a través del tiempo y del espacio de este patrón de patrones es lo que los chinos llaman Tao.



En los mitos de todo el mundo los dioses-creadores, echando mano a cualquier material

simple que encuentren: agua, fuego, luz de luna, barro, improvisan la tierra y el mar, el mundo de los animales y las plantas, la sociedad humana, las artes, el cosmos y la historia. Estos procesos creativos son el paradigma de cómo funcionan nuestros propios procesos creativos cuando el trabajo fluye y el trabajo es juego y el proceso y el producto son una misma cosa.

El Creativo y el Receptivo, haciendo y percibiendo, son una pareja resonante, cuyos miembros se complementan y se responden entre sí. Miguel Ángel, al entregarse a los tipos arquetípicos latentes en su piedra, no hacía estatuas, las liberaba. Seguía conscientemente la idea de Platón de que aprender es, en realidad, recordar. En el diálogo *Menón*, por ejemplo, Platón muestra cómo Sócrates libera en un esclavo supuestamente ignorante el conocimiento más abstruso de la matemática y la filosofía haciendo las preguntas adecuadas en la forma adecuada. Ese profundo dibujo innato de la información está holográficamente presente en todo lo que se nos ocurre mirar; no sólo en los bloques de mármol de Carrara de Miguel Ángel, sino en todo, en nosotros interactuando con todo, en nosotros reflexionando sobre todo. Es como si hubiera algo debajo de esta hoja de papel, un dibujo cuyos contornos trato de captar y hacer visibles señalándolos con palabras.

Nuestra metáfora de la escultura no debe hacernos pensar, porque eso sería una trampa, que *intellecto* quiere decir ver una esencia estáti-

ca o ideal. El conocimiento que hallamos es *intelleto* de una realidad dinámica en flujo constante... un flujo que no es azaroso sino que es, a su vez, un patrón de patrones. Cuando experimentamos la inspiración, ya sea en el amor, en la invención, en la música, en la escritura, en el trabajo, en los deportes, en la meditación, estamos sintonizando este entorno de información siempre presente, siempre cambiante, de la estructura profunda de nuestro mundo, este constante fluir del Tao.

La Musa

Para las personas de mente racional, el proceso mental de lo intuitivo parece funcionar hacia atrás. Se llega a las conclusiones antes que a las premisas. Esto se debe a que los pasos que relacionan a las dos se han omitido, porque son pasos que el inconsciente se ocupa de dar.

Francés Wickes*

Ser infinitamente sensible al sonido, la imagen y las sensaciones de la obra que tenemos ante nosotros es escuchar nuestra voz intuitiva, nuestra musa, como solía llamársela. Los romanos creían que cada uno de nosotros tenía su "genio", una deidad de la familia o guía del espíritu. Nuestro genio percibe y refleja lo que tenemos alrededor, y el espacio a través de nuestro ser original.

La fuente de la inspiración creativa se ha identificado de diversas formas en las culturas del mundo como una mujer, un hombre o un niño. La musa femenina es una figura que conocemos bien por las nueve musas de la mitología griega y por los poetas posrenacentistas. Sus raíces se extienden más allá de la humanidad, hasta la Madre Tierra. Es la diosa de la sabiduría,

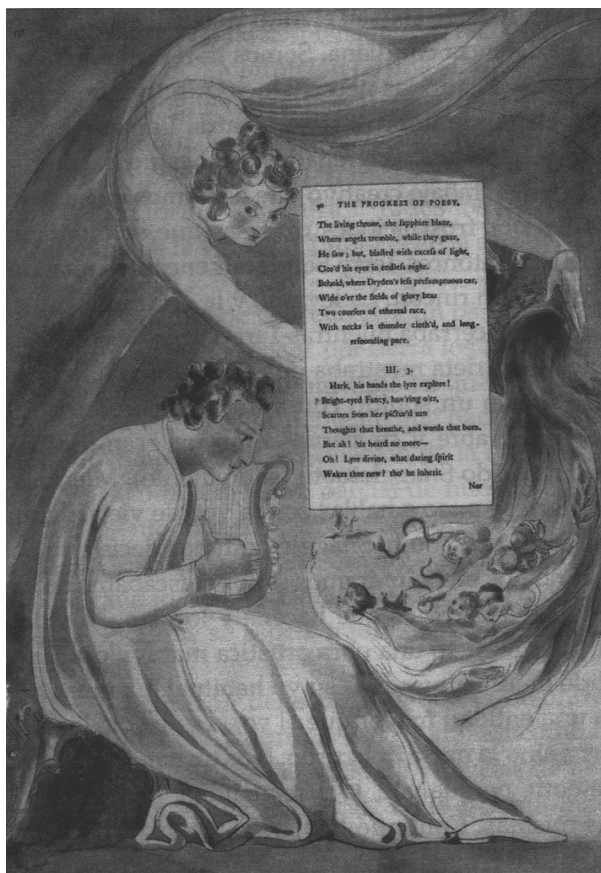
* Francés Wickes, *The Inner World of the Child*, 1928.

Sofía. La musa masculina aparece como la figura sufí Khidr, o como el vigoroso herrero-profeta-dios del sol, Los. La musa infantil es la figura alegórica del Juego.

En la acuarela de Blake *Bright-Eyed-fancy* (Fantasía de ojos brillantes), vemos a una joven mujer suspendida en el aire sobre un poeta músico que toca la lira. Ella vuelca una cornucopia llena de ideas en forma de duendes y bebés, que el poeta músico trata de tocar, casi como si su lira fuera un instrumento para tomar nota, antes de que se evaporen en el aire diáfano.

Khidr fue personificado por los sufís como un hombre vestido con una luminosa túnica verde, el guía secreto que susurró en el oído a Moisés y a los otros profetas que pueden aparecer ante nosotros en momentos de necesidad, cuando nuestras lenguas deben liberarse. La túnica verde no es de tela; es la vegetación real de la tierra. A Khidr se lo conoce como "el del verdor", y como tal posee muchos de los atributos que nosotros, en Occidente, asociamos tanto con la musa como con la Madre Tierra. Masculina o femenina, la voz de la biosfera surge de nuestro interior, susurrando urgentes mensajes desde las profundidades. Khidr es el "oro verde" que los alquimistas trataban de producir, el color del follaje con el sol brillando a través de las hojas. Este color es la mezcla de la vida terrena y la vida celestial. No es ni una abstracción ni un sueño místico, sino la química cotidiana de la fotosíntesis en que vivimos.

Cada imagen de la musa ilumina una de las muchas formas que puede asumir la creatividad. He aquí una diferente. Imaginen lo que sentirían sobre su escritura si en lugar de escribirla en el teclado de una computadora o a mano se la estuvieran dictando a un bebé de elefante que tuviera una lapicera en la trompa. En la India hay un dios llamado Ganesh, que es medio niño y medio elefante. Los antiguos bardos de la India eran, como Homero, analfabetos, pero Ganesh sabía leer y escribir, y servía de secretario a los poetas. La inmensa épica *Mahabharata* de la India fue dictada por el poeta Vyasa a Ganesh. Ganesh aceptó escribir este poema, trece veces más largo que la Biblia, con la condición de que Vyasa nunca cesara de improvisar sus versos hasta que el gigantesco relato hubiera terminado. Vyasa aceptó con la condición de que Ganesh escribiera solamente lo que entendía. Si Ganesh no entendía algo, debía detenerse y pensar hasta entender. Convencionalmente pensamos en la musa como en la eterna fuente de inspiración que surge directamente del corazón del poeta, que no necesita explicación, ni pruebas, ni fuente celestial; mientras que el misterio que hay que explicar es la técnica (del griego *techne*, "arte"). El fenómeno celestial no es la inspiración sino la artesanía que materializa la inspiración.



Las musas viven no sólo en el mito y en la leyenda, sino también en nuestra existencia cotidiana. Somos libres de inventar nuestras propias musas cuando las necesitamos. Algunos amigos y yo formamos un grupo de improvisación teatral llamado La Congregación. Un día

estábamos congregados en el estudio, completamente bloqueados en el trabajo creativo que habíamos iniciado juntos, todos enojados por frustraciones diversas que se amontonaban en nuestras vidas. Entonces Terry Sendgraff encontró una vieja pelota de tenis rota en un rincón. La levantó y la oprimió. Una grieta que tenía se abría y se cerraba mientras Terry oprimía y soltaba. La parte superior de la grieta mostraba una especie de labio que aparecía y desaparecía con un sonido como un golpe seco parecido al de una boca que se abre y se cierra, como un gran diente roto. De pronto había nacido Snaggletooth (sobrediente). Mientras oprimía la pelota, Terry se puso a hablar con la voz de vieja, aguda y llena de humor de Snaggletooth. Snaggletooth nos decía que nos calmasemos, que no nos preocupáramos si nos atascábamos con el trabajo. Ella prometía decirnos qué hacer... y lo hizo. Nos devolvió el bienestar y luego dictó una obra artística maravillosa. Terry se había dividido en una musa más su yo habitual. La musa, que representaba a una entidad mayor que el yo, era no sólo la musa personal de Terry, sino la musa del grupo. Nos turnamos para manipular a Snaggletooth, pero la voz, la personalidad, la autoridad seguían siendo las mismas. Continuó hablando mejor y con más claridad que nosotros, los atolondrados seres humanos. Pronto empezamos a llamarla Snaggletooth (sobreverdad), con una mezcla de humor y sincera gratitud.

Aunque Snaggletooth desapareció hace mucho tiempo, se puede decir que este volumen es el primer libro de estética y filosofía dictado por una pelota de tenis.

Esa pelota verde que es la Tierra, la biosfera, la del Verdor, es la gran entidad de la que somos parte; y la Musa, o Khidr, Sofía o el Espíritu Santo, es la voz del todo que habla a través de las partes. Esta voz habla en un lenguaje que a menudo nos resulta incomprensible, a veces hasta nos da miedo... y siempre nos provoca una mezcla de temor y admiración.

La musa es la voz viva, tal como cada uno de nosotros la experimenta, de la intuición. La intuición es una suma sináptica, la totalidad de nuestro sistema nervioso equilibrándose y combinándose en un solo resplandor. Es como la computación; pero mientras la computación es un proceso lineal que va de A a B y a C, la intuición se computa en forma concéntrica. Todos los pasos y todas las variables convergen a la vez en el punto central de decisión, que es el momento actual.

El conocimiento razonado procede de a un paso por vez y los resultados de un paso pueden echar por tierra los del anterior, y esto sucede a menudo, de allí esos momentos en que pensamos demasiado y no podemos decidir firmemente qué hacer. El conocimiento razonado proviene de una información de la que tenemos clara conciencia, y es sólo una muestra parcial de nuestro conocimiento total. El conocimiento

intuitivo, en cambio, procede de todo lo que sabemos y de todo lo que somos. Converge en el momento a partir de una rica pluralidad de direcciones y fuentes; de allí la sensación de absoluta certeza que se asocia tradicionalmente con el conocimiento intuitivo.

Pascal dijo: "El corazón tiene razones que la razón no entiende".¹ El sentimiento tiene su propia estructura, así como la tiene el pensamiento. Hay niveles de sentimiento y niveles de pensamiento, y algo más profundo que ambos, algo que es sentimiento y pensamiento y es las dos cosas y no es ninguna de las dos. Cuando decimos "confía en tus entrañas", es a esta actividad, a la intuición, que referimos nuestras decisiones.

Recuerdo un sentimiento que me invadió una vez al colgar el teléfono, una especie de tristeza. Me daba cuenta de que mi conocimiento interno me había hecho decir algo, y no presté atención. Pensé con pena en otras ocasiones anteriores en que había oído esa voz y la había ignorado. La lección más simple y sin embargo la más elusiva en la vida es aprender a escuchar esa voz que sirve de guía. Yo he aprendido a responderle cada vez más, pero todavía hay momentos en que admito que me he perdido una experiencia extraordinaria porque no logré captar el mensaje con la rapidez suficiente. Y cuando eso sucede algo se pierde irrevoca-

1 Blaise Pascal, *Pensées*, 1670.

blemente. En esos momentos es vital aprender a perdonarse. Tal vez el estado de alerta signifique estar siempre listo para responder... pero nadie puede estar alerta todo el tiempo. Sin embargo podemos aproximarnos a eso; podemos aprender a escuchar en forma cada vez más confiable. El dominio significa responsabilidad, la capacidad de responder en el tiempo real a la necesidad del momento. La vida intuitiva o inspirada significa no limitarse a oír pasivamente la voz, sino actuar en concordancia.

La improvisación es la intuición en acción, una forma de descubrir la musa y aprender a responder a su llamado. Aunque trabajemos en forma muy estructurada, composicional, comenzamos con ese proceso siempre sorprendente en que no tenemos nada que ganar y nada que perder. Los chorros de intuición consisten en un rápido flujo de elección, elección, elección. Cuando improvisamos con toda el alma, navegando por esa corriente, las elecciones y las imágenes se abren entre sí con tanta rapidez que no tenemos tiempo de asustarnos ni de retroceder ante lo que la intuición nos dice.

Toda la esencia de traer el arte a la vida es aprender a escuchar esa voz que nos guía. Abrir el estuche del violín y tomar el instrumento es, para mí, un acto que marca un contexto, un claro mensaje a mí mismo: "Ahora es el momento de responder a esa voz". Como ese momento está tan marcado, es fácil de sintonizar. El desafío mu-

cho más grande es llevar esa cognición poética a la vida cotidiana.

Encontrar la voz del corazón, ésa es la aventura que está en la médula de este libro. A eso se dedican todos los artistas; a una búsqueda de toda la vida. No a una búsqueda de visión, porque la visión nos rodea a todos, sino a la búsqueda de nuestra propia voz.

La mente que juega

La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama.

Carl Gustav Jung*

La improvisación, la composición, la escritura, la invención, todos los actos creativos son formas de juego, el lugar de comienzo de la creatividad en el ciclo del crecimiento, y una de las funciones primarias de la vida. Sin el juego el aprendizaje y la evolución son imposibles. El juego es la raíz de donde surge el arte; es la materia prima que el artista canaliza y organiza con todo su saber y su técnica. La técnica misma surge del juego, porque sólo podemos adquirir la técnica por la práctica de la práctica, experimentando y jugando persistentemente con nuestras herramientas y probando sus límites y sus resistencias. El trabajo creativo es juego; es especulación libre usando los materiales de la forma que uno ha elegido. La mente creativa juega con los objetos que ama. El artista plástico juega con el color y el espacio. Los músicos juegan con

* Carl Gustav Jung, *Psychological Types*, 1923.

el sonido y el silencio. Eros juega con los amantes. Dios juega con el universo. Los niños juegan con todo lo que cae en sus manos.

El juego es ubicuo entre los mamíferos superiores y rampante entre los monos y los simios. Entre los humanos, como señala Johan Huizinga en *Homo Ludens. A Study of the Play Element in Culture*, el juego domina en todas las facetas de nuestra vida y ha proliferado en todo tipo de formas altamente evolucionadas, como el ritual, las artes, los asuntos de Estado, los deportes y la civilización misma. "Pero al reconocer el juego", escribe Huizinga, "se reconoce la mente, porque sea el juego lo que fuere, no es materia".¹

El juego es siempre una cuestión de contexto. No es lo que hacemos, sino cómo lo hacemos. El juego no puede definirse, porque en el juego todas las definiciones resbalan, bailan, se combinan, se hacen pedazos y se recombinan. La actitud de juego puede ser traviesa o extremadamente solemne. Cuando los trabajos más exigentes se acometen con un espíritu de trabajo festivo, son juego. En el juego manifestamos formas nuevas, interactivas, de relacionarnos con la gente, los animales, las cosas, las ideas, las imágenes, nosotros mismos. El juego vuela frente a las jerarquías sociales. Juntamos elementos que antes estaban separados. Nuestras acciones adoptan secuencias novedosas. Jugar es liberarnos de las restricciones arbitrarias

1 Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, 1938.

y expandir nuestro campo de acción. Nuestro juego estimula la riqueza de respuesta y de flexibilidad de adaptación. Éste es el valor evolutivo del juego... el hecho de que nos hace flexibles. Al reinterpretar la realidad y producir algo nuevo, evita que permanezcamos rígidos. El juego nos permite reordenar nuestras capacidades y nuestra identidad misma para poder usarlas en formas imprevistas.

"Juego" es distinto de "partida" o "pasatiempo". Juego es el espíritu de exploración en libertad, hacer y ser por puro placer. Una partida o un pasatiempo es una actividad definida por un conjunto de reglas, como el béisbol, el soneto, la sinfonía, la diplomacia.

El juego es una actitud, un espíritu, una forma de hacer las cosas, mientras que una partida o un pasatiempo es una actividad definida con reglas, un campo de juego y participantes. Es posible participar en ellos como *lila* (juego divino), o como rutina, como apuestas por el prestigio social, e incluso como venganza.

Los actos salen de su contexto normal en el contexto especial del juego. A menudo establecemos un encuadre protector o espacio de juego, aunque si nos sentimos lo suficientemente libres podemos jugar hasta cuando enfrentamos un gran peligro. El contexto especial está marcado por el mensaje "Éste es el juego": un perro que mueve la cola, una sonrisa, un brillo en nuestros ojos, la entrada a un teatro, el mo-

mento en que se apagan las luces en una sala de conciertos.

Los antropólogos han descubierto que "galumphing"² es uno de los talentos principales que caracterizan las formas de vida superiores.³ "Galumphing" es la energía de juego inmaculadamente estrepitosa y aparentemente inagotable de los cachorros, gatitos, niños, mandriles de muy poca edad... y también de las comunidades y las civilizaciones. "Galumphing" es la elaboración y ornamentación aparentemente inútil de la actividad. Es licenciosa, excesiva, exagerada, antieconómica. "Galumphing" es dar saltitos en lugar de caminar, tomar el camino más pintoresco en lugar del más corto, jugar a un juego cuyas reglas exigen una limitación de nuestro poder, interesarnos en los medios más que en los fines. Creamos obstáculos voluntariamente en nuestro camino y nos divertimos superándolos. En los animales más evolucionados y en las personas tiene supremo valor evolutivo.

"Galumphing" asegura que permanezcamos en la parte superior de la ley de variedad de los requisitos. Esta ley fundamental de la naturaleza⁴ establece que un sistema destinado a manejar una cantidad de información debe poder

-
- 2 Palabra inventada por Lewis Carroll en "Through the Looking Glass". (N. de la T.)
 - 3 Stephen Miller, "Ends, Means, and Galumphing", en *American Anthropologist*, 1973. "Galumphing" a partir de Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*, 1896.
 - 4 W. Ross Ashby, *Introduction to Cybernetics*, 1956.

asumir por lo menos estados diferentes del ser. En fotografía, por ejemplo, si queremos captar tres niveles de luz, necesitamos una cámara con por lo menos tres aberturas o velocidades de cierre. En música, si queremos transmitir tres clases de emociones, necesitamos usar el arco, o soplar, o tocar las teclas con tres clases de contacto... preferentemente más. Es lo que llamamos "tener técnica para quemar"... contar con más medios, y más flexibles que los que necesitamos en una situación dada. Un artista en ciernes puede tener las más profundas visiones, sentimientos e *insights*, pero sin destreza no hay arte. La variedad de requisitos que abre nuestras posibilidades expresivas viene de la práctica, el juego, el ejercicio, la exploración, el experimento. Los efectos de la ausencia de práctica (o de la práctica con insuficiente riesgo) son la rigidez del corazón y el cuerpo, y una extensión de variedad cada vez más estrecha.

En el juego los animales, las personas o las sociedades enteras llegan a experimentar toda suerte de combinaciones y permutaciones de las formas corporales, de las formas del pensamiento, las imágenes y las reglas que no serían posibles en un mundo que funcionara con valores de supervivencia inmediata. Un ser que juega es más fácilmente adaptable a los contextos y las condiciones cambiantes. El juego como improvisación libre agudiza nuestra capacidad de enfrentar un mundo en cambio. La humanidad, jugando durante

nuestra prolífica variedad de adaptaciones culturales, se ha extendido por todo el globo, ha sobrevivido a varias edades de hielo, y ha creado estupendos artefactos.

Hemos aprendido (en el Eclesiastés y en la Segunda Ley de Termodinámica) que el mundo de la materia y la energía cae en el curso natural de las cosas: del orden al desorden. Pero la vida revela la contracorriente inherente a esta tendencia, transformando la materia y la energía en patrones cada vez más organizados a través del constante juego de la evolución. Esta proliferación de la variedad parecería que se energiza, se motiva y se enriquece a sí misma, como el juego propiamente dicho.



Hay una palabra alemana, *Funktionlust*, que significa placer de hacer, de producir un efecto, a diferencia del placer de lograr el efecto o de poseer algo. La creatividad existe en la búsqueda aún más que en el hallazgo o en ser hallado. Nos causa placer la repetición energética, la práctica, el ritual. Como juego, el acto es su propio destino. El centro está en el pro-

ceso, no en el producto. El juego es intrínsecamente satisfactorio. No está condicionado por nada. El juego, la creatividad, el arte, la espontaneidad, todas estas experiencias son su propia recompensa, y se bloquean cuando actuamos por una recompensa o un castigo, o por pérdida o ganancia. Por esta razón: "No sólo de pan vive el hombre".⁵

El juego no tiene "por qué". Existe por sí mismo. Recordemos la conversación entre Moisés y Dios en el Éxodo: Moisés quiere saber qué decirle al pueblo cuando le pregunten con quién está hablando, quién le dio la inspiración. Dios responde simplemente: "Soy el que soy". El juego hace lo que hace.

Como *lila*, o creatividad divina, el arte es un don, viene de un lugar de alegría, de autodescubrimiento, de conocimiento interno. El juego, intrínsecamente gratificante, no cuesta nada; en cuanto se le pone precio, de alguna manera se convierte en no-juego. Por lo tanto, en algún lugar debemos delinear para nosotros mismos el tramposo asunto del dinero y el artista. Es un tema difícil porque los artistas tienen que comer, comprar material, y subsidiar años de entrenamiento profesional. Pero el mercado saca a nuestro arte, por lo menos en cierta medida, del estado de juego libre, y en algunos casos puede contaminarlo totalmente. Los atletas profesionales se enfrentan con los mismos problemas. Es verdad que en gran medida juegan por amor a su deporte, pero los asuntos de dinero,

5 El Evangelio según San Mateo, 4:4.

prestigio y fama introducen también mucho no-juego.

De la misma manera, escribir es arte sólo cuando se adora al lenguaje mismo, cuando el escritor se



deleita en el juego de la imaginación, no cuando lo considera un mero instrumento para transmitir ideas. El propósito de la escritura literaria no es

"sostener una idea"; es provocar estados imaginativos. Estas cosas existen como continuo, por supuesto; el periodismo y la literatura no son categorías estancas, como tampoco lo son el arte comercial y el arte expresivo o visionario.

En el reino de los mitos y los símbolos, el espíritu del juego está representado por una serie de arquetipos: el Tonto, el Gracioso, el Niño. El Tonto es una antigua imagen del Tarot en nuestra cultura, el número 0 en la baraja, que representa la potencialidad pura. Los graciosos y los tontos sagrados aparecen en las mitologías y en las poesías tradicionales de las civilizaciones de todo el mundo, en figuras tales como los dioses norteamericanos Trickster (el Gracioso) y Coyote, en el dios griego Pan, y en los clowns y tontos de Italia, Inglaterra y Francia en el Renacimiento. La sabiduría del tonto es un tema que fluye en toda la obra de Shakespeare. Los tontos, los graciosos, los bufones sagrados y también en cierta medida los chamanes, sirvieron en alguna forma como musas, canalizando la voz directa del inconsciente sin el temor a la vergüenza que inhibe a los adultos normales. Trickster es indomable, impredecible, inocente, a veces destructivo, surge de los tiempos anteriores a la Creación, "galumphing" por la vida, sin importarle el pasado ni el futuro, el bien o el mal. Siempre improvisando, sin que le preocupen las consecuencias de sus actos, puede ser peligroso; sus propios experimentos a menudo le estallan en

la cara o en la cara de otros. Pero como su juego es completamente libre y sin obstáculos ("Porque los tontos entran donde los ángeles temen pisar"⁶), es el creador de la cultura y, en muchos mitos, el creador de los otros dioses. Llama hermanos menores a todos los objetos del mundo, hablando el lenguaje de cada uno de ellos.⁷ Trickster es uno de nuestros espíritus guardianes; mantiene viva la infancia de la humanidad.

La musa más potente de todas es nuestro niño interno. El poeta, el músico, el artista continúan toda su vida en contacto con el niño, el yo que todavía sabe jugar. "Sólo quienes lo reciban como un niño pequeño podrán entrar en el Reino de los Cielos"⁸, dijo Jesús. La improvisación, como experimento lúdico, es la recuperación en cada uno de nosotros de la mente salvaje, de nuestra mente original de niños.

Los psicoanalistas a veces describen esta recuperación como "regresión al servicio del yo".⁹ Pero no está al servicio del yo, sino al servicio del *self* total.

La creatividad totalmente desarrollada se produce cuando un adulto entrenado y diestro es capaz de acudir a las fuentes de la conciencia de juego clara e intacta del niño pequeño que lleva adentro. Esta conciencia produce una

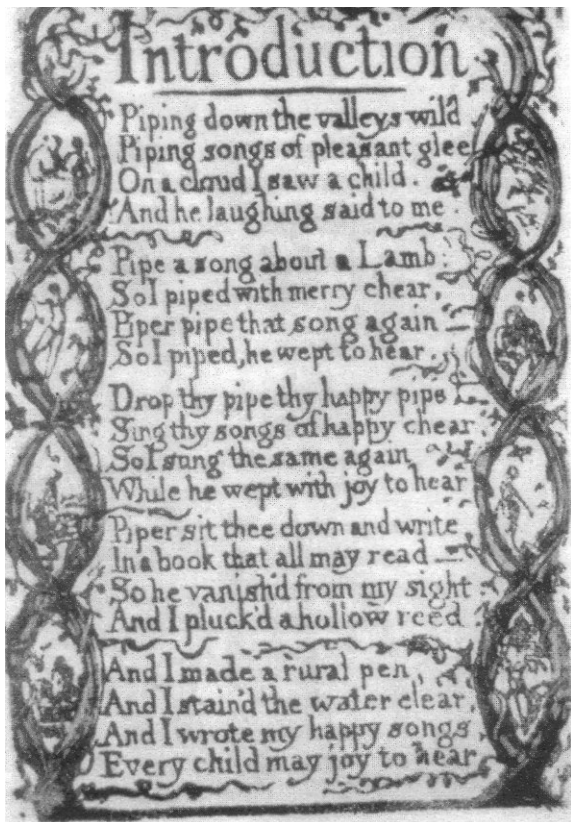
6 Alexander Pope, *Essays on Criticism*, Part 111, 1711.

7 Paul Radin, *The Trickster*, 1956.

8 *El Evangelio según San Marcos*, 10:15

9 Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, 1952.

sensación y tiene una manera de fluir que se reconoce de inmediato. Es como "arrojar una pelota en agua que corre constantemente: en un flujo incesante momento a momento".¹⁰



Una chica que anda en bicicleta descubre que el secreto del control sin esfuerzo es el equili-

¹⁰ *The Blue Cliff Record* [1128], numero 80, 1977

brio: la continua adaptación al continuo cambio. Cuando llega al punto de gritar: "¡Mira, mamá, sin manos!", ha aprendido que puede usar cada vez menos medios para controlar un poder cada vez mayor. Ha aprendido a enfrentar y a jugar conscientemente con el ritmo, el tiempo, el peso, el equilibrio, la geometría, la coordinación con la mano derecha y con la mano izquierda. Lo hace por sí sola, desde su propio cuerpo. Las emociones que acompañan este descubrimiento son el miedo, el placer, el orgullo, el asombro, la euforia, y un deseo de probar una y otra vez.

Esto es lo que sienten los músicos con formación clásica cuando descubren que pueden tocar sin partitura. Es como arrojar a un lado una muleta. Puede parecer un poco brutal hablar de seres como Beethoven y Bach, que siempre han estado sentados a la derecha de Dios, como muletas. Pero lo que aprendemos de nuestro cuerpo que ahora improvisa es que puede debilitarse si depende de la actividad de los otros. Cuando se despierta esta fuerza creativa que no depende de nadie, hay una liberación de la energía, de la simplicidad, del entusiasmo. La palabra entusiasmo viene de una palabra griega que significa "lleno de *theos*": lleno de Dios.

Cuando nuestro maestro de flauta llega a la ciudad, toca algo muy simple. Tiene una técnica perfecta, puede tocar cualquier cosa, pero toca algo simple, y es una ejecución poderosa, como de

los dioses. Su discípulo, después de años de sufrir, finalmente toca de la misma manera. La obra puede contener mucha tensión, mucho alma, pero es totalmente simple.

Como vemos en los capítulos siguientes, a veces es una lucha tremenda llegar a un lugar donde dejemos de tenerle miedo al niño que hay en nosotros. A menudo tememos que la gente no nos tome en serio, o que crean que no estamos suficientemente calificados. Sólo por ser aceptados es posible que olvidemos nuestra fuente y nos pongamos las rígidas máscaras del profesionalismo o la conformidad que la sociedad continuamente nos ofrece. Nuestra parte infantil es la parte que, como el Tonto, simplemente hace y dice, sin tener que obtener un diploma o mostrar sus credenciales.

Como otras manifestaciones de la musa, el niño es la voz de nuestro propio saber interior. El primer lenguaje de este saber es el juego. Con este concepto el psiquiatra Donald Winnicott vino a clarificar el objetivo de la curación psicológica definiéndolo como: "Sacar al paciente del estado de no poder jugar al estado de poder jugar... Es en el juego y sólo en el juego que el niño o el adulto como individuos son capaces de ser creativos y de usar el total de su personalidad, y sólo al ser creativo el individuo se descubre a sí mismo".¹¹

11 D.W.Winnicott, *Playing and Reality*, 1971.

Desaparecer

La inspiración puede ser una forma de la superconciencia, o tal vez del subconsciente... no lo sé. Pero sé que es la antítesis de la timidez.¹

Aaron Copland*

Para que aparezca el arte, nosotros debemos desaparecer. Esto puede sonar extraño pero en realidad es una experiencia común. El ejemplo elemental, para la mayoría de las personas, es cuando algo "atrapa" nuestra mirada o nuestro oído: un árbol, una roca, una nube, una persona bella, los gorgoritos de un bebé, las manchas del sol reflejadas en la tierra húmeda en un bosque, el sonido de una guitarra que se cuele de pronto desde una ventana. La mente y los sentidos quedan un momento en suspenso, completamente entregados a la experiencia. No existe nada más. Cuando "desaparecemos" de esta manera, todo a nuestro alrededor se convierte en una sorpresa, nueva e intacta. El sí mismo y el entorno se unen. La atención y la intención se confunden.

1 La palabra "self-consciousness" (timidez o cortedad) hace un juego de palabras con "superconsciousness" y "subconsciousness", utilizadas por el autor de esta cita, intraducible al español. (N. de la T.)

* Aaron Copland, *Music and Imagination*, 1952.

Vemos las cosas tal como somos nosotros y como son ellas, y sin embargo podemos guiarlas y dirigir las para que se conviertan exactamente en lo que queremos. Este estado mental activo y vigoroso es el más favorable para la germinación de la obra original de cualquier tipo. Sus raíces están en el juego del niño, y su máxima floración en la creatividad artística totalmente desarrollada.

Todos hemos observado la intensa concentración de los niños en el juego, esa concentración de ojos muy abiertos en la que tanto el niño como el mundo desaparecen, y sólo queda el juego. Los adultos involucrados en un trabajo que aman también pueden experimentar estos momentos. Es posible *convertirse* en lo que uno está haciendo; estos momentos llegan cuando ¡Paf!, allá vamos, y no hay más que el trabajo. La intensidad de la concentración y la vinculación en el tema se mantiene y aumenta, las necesidades físicas disminuyen, la visión se estrecha, el sentido del tiempo se detiene. Uno se siente alerta y vivo; los esfuerzos no requieren esfuerzo. Uno se pierde en su propia voz, en el manejo de sus herramientas, en su sentido de las reglas. Absorbido en la pura fascinación del juego, de las texturas y resistencias y matices y limitaciones de ese medio particular, se olvida del tiempo y el lugar en que está. El sustantivo del sí mismo se convierte en verbo. Esta chispa de creación en el momento presente es el lugar donde se fusionan el trabajo y el juego.

Los budistas llaman *samadhi* a este estado de absoluta y absorta contemplación en que uno se siente separado de sí mismo. En general se piensa que al *samadhi* se llega por la meditación, aunque también existen el *samadhi* al caminar, el *samadhi* al cocinar, el *samadhi* al construir castillos de arena, el *samadhi* al escribir, el *samadhi* al luchar, el *samadhi* al hacer el amor, el *samadhi* al tocar la flauta. Cuando la personalidad afeerrada a sí misma de alguna manera se aleja, estamos a la vez como en un trance y alertas.

Los bebés de nuestra especie y los de otras parecen estar a menudo, o quizás habitualmente, en estado de *samadhi*, y tienen también la propiedad única de poner en estado de *samadhi* a todos los que están a su alrededor. Feliz, relajado, sin prestarse atención a sí mismo, concentrado, el bebé nos envuelve en su propio estado de goce y expansividad divinos. Aún cuando el bebé berrea y está hecho un desastre, lo hace con integridad y en forma total, y genera su propia atmósfera de *samadhi* en el llanto y *samadhi* en el más profundo malestar.

Los sufís llaman a este estado *faná*, aniquilación del sí mismo individual. En *faná*, las características del pequeño sí mismo se disuelven para que el gran Sí Mismo pueda mostrarse. Debido a esta especial ubicación los artistas, aunque usan las expresiones de su propio lugar y tiempo, pueden hablarnos personalmente a cada uno de nosotros a través de considerables distancias de tiempo, espacio y cultura.

Los sufís también hablan de una experiencia relacionada, *samã*, que significa bailar hasta llegar al éxtasis. En este estado el cuerpo y la mente están tan ocupados en la actividad, las ondas cerebrales tan totalmente empujadas por los precisos y poderosos ritmos, que el sí mismo habitual queda atrás y surge una forma de conciencia más agudizada. Rumi, el gran poeta y coreógrafo persa (él fue quien dio origen a los derviches que giran como remolinos), escribe:

Danzar no es levantarse sin esfuerzo como una mota de polvo en el asiento. Danzar es alzarse sobre ambos mundos, haciéndose pedazos el corazón, y entregando el alma. Danza donde puedas partirte en pedazos y abandonar totalmente tus pasiones mundanas. Los hombres de verdad danzan y giran en el campo de batalla; danzan en su propia sangre. Cuando se entregan, baten palmas; Cuando dejan atrás las imperfecciones del sí mismo, danzan. Sus trovadores tocan la música desde adentro, y océanos enteros de pasión hacen espuma en la cresta de las olas.²

Es curioso que tanto la meditación como la danza sean formas de "desaparecer". Las culturas del mundo están llenas de medios muy específicos y técnicos para llegar a este estado de vacío. Ya sean apolíneas por su carácter, como el Zen, o dionisiacas como el sufismo, estas tradiciones y las prácticas que prescriben nos sacan

2 Jallaludin Rumi, *The Mathnavi* [1260] 1981.

del tiempo común. Lentificando la actividad mente/cuerpo casi hasta la nada, como en la meditación, o lanzándonos a una actividad agotadora como la danza o la ejecución de una partitura de Bach, los límites comunes de nuestra identidad desaparecen, y cesa el tiempo común de reloj.

Keith Johnstone, que dejó la dirección de uno de los grandes teatros de Londres para fundar el Loóse Moose Improvisational Theatre en Calgary, inventó este ejercicio para llevar al *samadhi* a un grupo de diez o veinte actores: 1) Todos mantienen los ojos bien abiertos, desorbitados, lo más grandes que sea posible; 2) A una señal todos marchan dando vueltas por la habitación y señalan todos y cada uno de los objetos y gritan lo más fuerte posible un nombre equivocado para cada objeto (a una alfombra la llaman autobús; a una lámpara, perro, etcétera); 3) ¡Ya! De quince a veinte minutos en este caos alcanza. De pronto todo parece muy nuevo, todas nuestras habituales capas de interpretación y conceptualización desaparecen de los objetos y las personas que tenemos delante. Esto se parece mucho a lo que cuenta la gente sobre los estados psicodélicos inducidos con drogas, una muy pura conciencia de las cosas en sí mismas; pero es mucho menos costoso para la fisiología.

Las técnicas de meditación para entrar en el *samadhi* son muchas y vienen de todas partes del mundo. He aquí una de ellas, para tener alguna idea. Inspirar profundamente por la nariz, con

las fosas nasales abiertas, los ojos entrecerrados. Inspirar sólo desde lo más bajo del vientre; dejar salir el aire, luego relajarse para dejar entrar el aire. Soltar, relajarse; hacer que los ciclos se hagan cada vez más lentos, hasta que las respiraciones se conviertan en una ola constante como en un mar calmo. La boca cerrada, la lengua contra el paladar, la columna vertebral lo más extendida posible, los hombros bajos. Cuanto más larga es la meditación, más elongada y cómoda está la columna, relajada y alerta. Dejar que la respiración del bajo vientre se transforme en respiración de todo el cuerpo: un árbol de raíces infinitamente profundas con ramas más altas que las nubes. Hagan circular la luz. Cuando el vientre se relaja y entra el aire, que la luz circule hacia arriba, desde la raíz de la columna hasta llegar al cerebro. Al salir el aire, dejar que la luz baje por el frente del cuerpo, por tórax y brazos, estómago, piernas, y que vuelva a juntarse en espiral en el extremo de la columna. Dejar pasar los minutos. Cuando finalmente se pongan de pie, recuperen su propio cuerpo, donde la luz sigue circulando por su propia cuenta.

Entonces, lentamente, tomen las herramientas de su arte, prueben su peso y su equilibrio, y den las primeras pinceladas.

Una de las grandes maneras de vaciar el self, junto con la meditación, la danza, el amor y el juego, es afinar un instrumento musical. Al afinar un instrumento nos vemos obligados a obli-

terar los ruidos y distracciones externas: a medida que el sonido se acerca más y más a la vibración pura que buscamos, y el tono se mueve hacia arriba y hacia abajo en una extensión cada vez más pequeña, descubrimos que el cuerpo y la mente se diluyen progresivamente. Entramos cada vez con más profundidad en el sonido. Entramos en un estado de trance. Esta forma de escuchar intensificada es juego profundo... inmersión total en la actividad. Y una vez que tomamos ese instrumento para tocar, nuestros amigos del público entrarán en un estado mental similar más rápidamente en proporción al cuidado que hemos dedicado al proceso de la afinación. Lo que descubrimos, misteriosamente, es que al afinar el instrumento afinamos el espíritu.

Y ahora un ejercicio de *samadhi* todavía más simple: Miren cualquier cosa que tengan delante y digan: "¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!", como el mantra de afirmación a la vida, de afirmación al amor que hace Molly Bloom al final del *Ulises*. El universo de las posibilidades se hace visible y tangiblemente más grande durante unos momentos. Cuando uno dice "¡No! ¡No! ¡No!", el mundo se hace más pequeño y más pesado. Prueben de las dos maneras y verifiquen la verdad de este método tan simple. Miren los lirios acuáticos o cualquier otra planta con flores muy vasculares. Cuando sale el sol las flores se abren ante nuestros ojos; cuando el sol se oculta, se cierran. Lo

que se dicen entre ellas las radiaciones solares y los lirios, traducido al lenguaje biofísico de la clorofila, el azúcar, las proteínas y el agua, es: "¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!".

La Obra

El sexo y los violines

Siempre estoy entre dos corrientes de pensamiento: primero las dificultades materiales, dar vueltas y vueltas y vueltas para ganarse la vida; en segundo lugar el estudio del color. Siempre estoy esperando descubrir algo aquí, expresar los sentimientos de dos amantes con el matrimonio de dos colores complementarios, su mezcla y su oposición, las misteriosas vibraciones de los tonos emparentados. Expresar el pensamiento detrás de la frente por la irradiación de un tono brillante contra un fondo sombrío. Expresar la esperanza con alguna estrella, la ansiedad de un alma con el resplandor del atardecer.

Vincent Van Gogh*

Quiero describir aquí un poco de lo que se siente al tocar el violín, mostrar algunas de las jugadas físicas y espirituales involucradas. Cada arte tiene sus propias jugadas, y sus propios campos de juego. Así como Van Gogh al pintar usaba en su trabajo práctico cotidiano cosas tales como el color, el brillo, la vibración, la esperanza, la ansiedad, y un fondo sombrío, lo mismo hace cada uno de nosotros. Cualquier medio de expre-

* Vincent Van Gogh, *Further Letters to His Brother*, 1888.

sión que hayamos elegido o recibido tiene su propia sensibilidad. Se trata de la integración, en la práctica, de la musa, el juego, el vehículo, el río... de todas nuestras fuentes.

La música siempre ha servido como alivio y medicina para las presiones de la vida, pero también como ejercicio para fortalecer, tanto para el que escucha como para el que toca. Tocar un instrumento de cuerda en particular brinda a todo el cuerpo y a la mente un ejercicio exigente y completo. El impulso de energía que mueve el arco surge de la tierra, pasando por los pies, las caderas, los hombros, para bajar por los nervios y músculos del brazo derecho. El impulso de información viene del pasado, del presente y del futuro, a través del cuerpo, el cerebro y la personalidad, para luego descender nuevamente por los nervios y músculos de los brazos y las manos y atravesar el instrumento.

He aquí la plegaria de William Blake a las musas que le brindan su poesía y su pintura:

Venid a mi mano

Con vuestro manso poder; descendid por los nervios de mi brazo derecho

Desde los Portales de mi Cerebro, donde por vuestro ministerio La Divina Gran Humanidad Eterna plantó su Paraíso.¹

El brazo derecho del violinista que empuña el arco crea tiempo: cantidades de tiempo en los ritmos y tiempos con que el arco frota las cuerdas, y

1 Blake, *Milton*, 1804.

también calidades de tiempo en las creencias de contacto, equilibrio y fuerza que da a las diferentes partes dentro de un mismo tono, tocando los ritmos con fuerza o con delicadeza, *staccato* o *legato*. El arco puede correr, tropezar, resbalar sobre las cuerdas; puede saltar, arañar, acariciar, fluir con abundancia, abalanzarse, atacar, susurrar. Cada centímetro del arco desde uno a otro extremo tiene su propio carácter, sus propias cualidades de peso, tensión, dinámica fluida, que imparte al sonido.

Entre tanto la mano izquierda crea espacio. Para el arco macho el violín es hembra, al crear y controlar el tamaño y forma siempre cambiantes del espacio vibracional. El pulgar sostiene el violín en un estado de equilibrio dinámico, mientras que los dedos oprimen las cuerdas para cambiar la longitud de vibración. Una cuerda gruesa o larga crea un sonido grueso, profundo; una cuerda corta o delgada crea un sonido alto, agudo. Y como en el manejo del arco, los dedos que oprimen las cuerdas no sólo crean la dimensión del espacio vibracional (extensión) sino también su forma y color que viene por la cuerda con un golpe duro o una suave opresión, con un vibrato leve o frenético, para crear todo un universo de carácter emocional dentro de una sola nota.

En realidad en música no hay nada que pueda llamarse "nota". Una nota es un símbolo abstracto que representa un tono, que es un sonido real. Se pueden tocar millares de "si" y de "do" y ser to-

dos diferentes. Nada puede estandarizarse. Cada acontecimiento vibratorio es único.

Hay cuatro niveles de vibración que coexisten en la música. Los niveles medios, que son los que se describen explícitamente en la notación, son la



altura [*pitch*] y el ritmo. Las vibraciones de entre veinte y varios miles de ciclos por segundo se experimentan como tonos con altura discernible. Cuando la medida es menor que alrededor de veinte (esto puede verificarse escuchando los tonos más bajos de un piano o una tuba, o bajando gradualmente el acelerador de un motor), nos parece oír que las ondas se dividen en discretos fragmentos de sonido, y no experimentamos altura sino ritmo. En la música común oímos varias capas (armonías) de ondas tonales rápidas, su-

perpuestas con ondas rítmicas más lentas. En el micronivel, bajo estas capas de ondas, hay ondas de vibración sutil que modifican y varían la altura y el ritmo: son los vibratos, los rubatos, las vacilaciones y oleadas dentro de cada tono que constitu-

yen la forma total y la estructura de la pieza, su flujo dinámico desde el comienzo hasta el fin.

El violín es un sismógrafo implacablemente honesto del corazón. Cuatro cuerdas extendidas sobre la caja sonora de madera ponen treinta y dos kilos de presión sobre ésta; esta energía almacenada amplifica cada matiz de peso, equilibrio, fricción, y tono muscular mientras el músico pasa el arco sobre la cuerda. Cada estremecimiento y cada movimiento refleja los más mínimos impulsos inconscientes del músico. No hay nada oculto en el violín... en ese aspecto es como la matemática; imposible simular. El sonido que sale del instrumento es un sensible detector de mentiras, y un sensible detector de verdades.

Tocar es algo completamente empírico, que prueba su propio temple en el tiempo real. No es cuestión de teoría ni aprendizaje de la forma correcta de tocar, sino de hacerlo haciéndolo y descubrirlo por experimentación.

Como sabe cualquiera que haya intentado tocar el violín, el mayor problema es tocar sin desafinar. Las cuerdas no tienen trastes ni otras guías para que uno sepa dónde apoyar los dedos (a veces vemos los violines que usan los niños desfigurados con



tiritas de cinta engomada en el mango, como marcas para las llamadas "notas", pero esta barbaridad sólo sirve para empeorar las cosas). Con la entonación, lo mismo que con otros aspectos al tocar el violín, no hay nada que pueda darse por sentado. Especialmente en los grandes saltos de la mano entre la posición más baja y la más alta, parece cuestión de apuntar y disparar a un blanco no señalado. Muy riesgoso. Y allá arriba, en los registros más altos, si el dedo se desplaza una fracción de milímetro el sonido puede ser muy perturbador. Cuando yo era chico (y estaba lejos de ser un prodigio) pensaba que tocar con perfecta afinación era cuestión de buena puntería (como en el juego de ponerle la cola al burro con los ojos vendados), y que tocar allá arriba en la cuerda de "mi" era el salto mortal de un equilibrista.

Eventualmente descubrí que el violinista nunca da esos saltos con un solo disparo, sino que ajusta continuamente de oído la altura del sonido, con la velocidad del rayo. El dedo no baja al lugar y se queda allí; resbala hacia arriba y hacia abajo en intervalos diminutos, en forma microtonal, hasta que encuentra lo que el oído quiere oír. Si somos flexibles y sensibles, siempre estamos deslizándonos hacia la base en una continua danza de realimentación, como el atleta que siempre danza alrededor de su lugar para atajar la pelota en el momento y el lugar precisos.

Nuestros músculos no pueden hacer esto si los dedos no están blandos y relajados. Si empleamos la fuerza justa para oprimir la cuerda, es fácil correr el dedo hacia abajo y hacia arriba en décimas de segundo. Pero si se usa un poco más de fuerza que la necesaria (¡las manos humanas son muy fuertes!), el dedo quedará temporariamente pegado al lugar donde cayó, y, presto... se oirá nítidamente el error.

En psicofísica hay una ley (la ley de Weber-Fechner) que relaciona el valor objetivo de la estimulación (una luz, un sonido, un contacto) con su valor subjetivo (la sensación que experimentamos). El quid del asunto es que nuestra sensibilidad disminuye en proporción con la cantidad total de estimulación. Si hay dos velas encendidas en una habitación, notamos fácilmente la diferencia de luminosidad al encender una tercera. Pero si hay cincuenta velas encendidas, es improbable que notemos diferencia al encender la número cincuenta y uno. Si la estimulación total es menor, cada pequeño cambio marca más la diferencia o, para decirlo con la frase de Gregory Bateson, es una diferencia que hace diferencia. Contra un fondo silencioso y sin estrés, los sonidos y los movimientos sutiles pueden tener un efecto muy dramático.

Por eso la mejor manera de limpiar el oído es pasar un mes en el campo, lejos de los ruidos de las máquinas, las multitudes y el tránsito. Día a día, a medida que el oído recupera algo de su poder primitivo, comenzamos a oír cada vez

más. Lo mismo sucede con el sentido kinestésico. Cuanto más fuertemente oprimimos una cuerda del violín menos la oímos. Cuanto más relajados y dispuestos están los músculos, mayor será la variedad de movimientos que puedan hacer. El método es liberar las manos, los brazos, los hombros, todas las partes del cuerpo, fortalecerlas, ablandarlas y hacerlas flexibles para que la inspiración pase sin impedimentos por el canal nervio-músculo-mente. ¿Sin impedimentos de qué clase? Por ejemplo, las contracciones involuntarias de los músculos voluntarios, los espasmos de la voluntad. Nuestros miedos, dudas y rigideces se manifiestan fisiológicamente en forma de excesiva tensión muscular, o de lo que Wilhelm Reich llama "armadura corporal". Si "trato" de tocar, fracaso; si fuerzo la ejecución, la destrozo; si me apresuro, trastabillo. Cada vez que me tenso o me preparo a enfrentar algún error o problema, el acto mismo de tensarme o prepararme hacen que el problema suceda. El único camino hacia la fuerza es la vulnerabilidad.

Un año decidí reaprender a tocar el violín desde lo más elemental, desaprendiendo todo lo que había aprendido antes. En ese entonces vivía en una casa que compartía con amigos. ¡Practicar un instrumento puede ser muy perturbador! Tuve que aprender a tocar tan bajo que mi música sólo se escuchase a centímetros de distancia, y sin embargo tocar en un tono que fuera lo suficientemente interesante como

para que yo siguiera tocando. Aprendí a hacer apenas una ligera cosquilla en las cuerdas para que sólo produjeran un susurro, pero un susurro claro y natural.

Entonces tuve también la suerte (¡aunque entonces no pensaba que lo fuera!) de sufrir por una herida en el cuello que tardó meses en cicatrizar. Ni pensar en sostener el instrumento con la cabeza. Debía sostener el violín en el aire usando sólo las más pequeñas contracciones musculares, un ligero impulso dinámico de apoyo que subía y bajaba por los nervios del brazo izquierdo sin atarse o ligarse jamás a ningún punto. Esta experiencia me enseñó a tocar sin peso y a lograr la comodidad.

Me descubrí prestando minuciosa atención a los grupos musculares mientras tocaba: cómo se desarrollaban; cómo se fortalecían; la sensación agradable de la fatiga; cómo al aumentar la variedad de formas de tocar, aumentaban también mi grado de relajación y de fortalecimiento de todo el cuerpo. Tocar el instrumento significa encontrar la forma elegante, equilibrada para cada acción, de manera que el peso se distribuye y los músculos no ejercen excesivas tensiones.

¿Cómo interactúan los grupos musculares para el pianista? ¿Para el ceramista? ¿Para el fotógrafo? ¿Para un jugador de basquetbol del centro?

Descubrí que concentrándome en el cuerpo, en la gravedad, en el equilibrio, en la técnica (el

aspecto físico del instrumento), quedaba lugar para que entrara la inspiración sin impedimentos. De este espacio vacío vinieron todas mis posteriores aventuras en improvisación.

Las ciento cincuenta cuerdas estiradas del arco, siempre en movimiento, son una extensión del brazo derecho del ejecutante; son una extensión del cerebro, una extensión de la corriente sanguínea. La mano derecha y la izquierda son una pareja bien avenida que, como el hombre y la mujer, son simétricas y complementarias. Derecha e izquierda, violín y arco, hombre y mujer, música y silencio; las parejas bailan, se combinan, luchan, se mezclan, se fusionan, se separan. Esta polaridad sexual es una experiencia auténtica, independientemente de si el violinista es personalmente hombre o mujer. Tanto los hombres como las mujeres tienen aspectos masculinos y femeninos en su personalidad, en su *animus* y en su *anima*. A menudo funcionamos reprimiendo uno u otro aspecto. Pero para tocar el violín y el arco, con libertad y juntos, el violinista debe dejar que ambos aspectos trabajen con comodidad y sin tapujos. El violín tiene su propio pasado, presente y futuro; el arco tiene su propio pasado, presente y futuro. Sólo en el acercamiento de los dos se genera la música. Una mano que aplaude es no-sonido. En música se necesitan dos. Si hay un choque o un malentendido, si la mano derecha y la izquierda se olvidan una de la otra, la mejor

forma de hacer que vuelvan a amarse es volver a esa sutil conciencia que se logra tocando muy, muy bajo, y escuchando.

Por eso es tan maravilloso tocar a las tres de la mañana sin molestar a los vecinos.

La práctica

El acto mismo de escribir mi obra en el papel, de hacer la masa, como solemos decir, es para mí inseparable del placer de la creación. Por lo que me concierne, no puedo separar el esfuerzo espiritual del esfuerzo físico; me enfrentan en el mismo nivel y no presentan una jerarquía.

Igor Stravinsky*

Si no estás bañado en transpiración no esperes ver un palacio de perlas sobre una hoja de pasto.

The Blue Cliff Record

Cualquiera que estudia un instrumento, practica un deporte o cualquier otra forma del arte debe entregarse a la práctica, a la experimentación y al entrenamiento. Sólo aprendemos haciendo. Hay una diferencia gigantesca entre los proyectos que imaginamos realizar o planeamos hacer y los que realmente llevamos a cabo. Es como la diferencia entre un romance fantaseado y uno en que realmente nos encontramos con otro ser humano con todas sus complejidades.

* Igor Stravinsky, *The Poetics of Music*, 1942; *The Blue Cliff Record* [1128], número 80, 1977.

Todo el mundo lo sabe, pero inevitablemente nos sorprenden el esfuerzo y la paciencia que se requieren para la realización. Una persona puede tener grandes proclividades creativas pero no hay creatividad a menos que las creaciones realmente tengan existencia real.

Los conservatorios y los departamentos de música tienen largos corredores a los que dan los pequeños cuartos de estudio, cada uno con su piano y su atril, y paredes más o menos a prueba de sonidos. Una vez caminaba yo por uno de esos corredores cuando llegué a una habitación convertida en oficina. En la puerta habían pegado un cartel: *Esta habitación ya no es estudio*. Algún gracioso había escrito debajo: *¡Ahora es perfecta!*

Nuestra forma estereotipada "la práctica lleva a la perfección", encierra algunos sutiles y serios problemas. Pensamos que la práctica es una actividad que se realiza en un contexto especial para preparar la actuación, o sea, la "cosa real". Pero si separamos la práctica de la cosa real, ninguna de las dos será muy real. A causa de esta separación muchos niños han aprendido a odiar irrevocablemente el piano o el violín o la música misma, por la pedante monotonía de los ejercicios ofensivamente aburridos. Muchos otros aprendieron a odiar la literatura, la matemática, o la idea misma del trabajo productivo.

La parte más frustrante, más agónica del trabajo creativo, con la que nos encontramos todos los días al practicar, es que debemos acer-

carnos al abismo entre lo que sentimos y lo que podemos expresar. "Falta algo", decía el maestro del flautista. ¡A veces nos miramos a nosotros mismos y nos parece que falta *todo*! Es en este abismo, en esta zona de lo desconocido, donde sentimos más profundamente... pero donde más nos cuesta expresarnos.

La técnica puede servir de puente para cruzar este abismo. También puede agrandarlo. Cuando vemos la técnica o la destreza como "algo" que hay que lograr, caemos otra vez en la dicotomía entre "práctica" y "perfecto", lo cual nos conduce a cualquier cantidad de círculos viciosos. Si improvisamos con un instrumento, herramienta o idea que conocemos bien, tenemos la sólida técnica para expresarnos. Pero la técnica puede tornarse demasiado sólida... es posible que nos acostumbremos tanto a saber cómo hay que hacerlo que nos alejamos de la novedad de la situación de hoy. Éste es el peligro inherente a la competencia misma que adquirimos con la práctica. La competencia que pierde el sentido de sus raíces en el espíritu juguetón se oculta tras una rígida forma de profesionalismo.

La idea occidental de la práctica es adquirir destreza. Está muy relacionada con nuestra ética de trabajo, que nos exige soportar ahora la lucha o el aburrimiento, en aras de las recompensas futuras. La idea oriental de la práctica, en cambio, es crear la persona, o más bien actualizar o revelar a la persona completa que

ya está allí. No es una práctica *para* algo, sino una práctica total, suficiente en sí misma. En el entrenamiento del Zen hablan de barrer el piso, o comer, como práctica. Caminar es una práctica.

Cuando destruimos las categorías artificiales del ejercicio y la música real, cada tono que tocamos es a la vez una exploración de la técnica y una expresión total del espíritu. Por más expertos que nos volvamos, necesitamos reaprender constantemente a tocar con el arco del principiante, la respiración del principiante, el cuerpo del principiante. Así recuperamos la inocencia, la curiosidad, el deseo que nos impulsaron a tocar en un principio. Así descubrimos la necesaria unidad de la práctica y la actuación. Este atractivo sentido del proceso fue lo que primero me dio la clave de la importancia práctica del Zen para la música.

La práctica no es sólo necesaria para el arte; es arte en sí misma. No hace falta practicar ejercicios aburridos, pero hay que practicar algo. Si la práctica le parece aburrida, no se escape de ella, pero tampoco la tolere. Transfórmela en algo que le convenga. Si se aburre de tocar una escala, toque los mismos ocho tonos pero cambiando el orden. Luego cambie el ritmo. Luego cambie la tonalidad: de pronto, acaba de improvisar. Si el resultado no le parece muy bueno, tiene el poder de cambiarlo... ahora ya cuenta con la materia prima y con cierto juicio para realimentar el proceso. Esto es especialmente efectivo con los músicos de formación clásica que creen

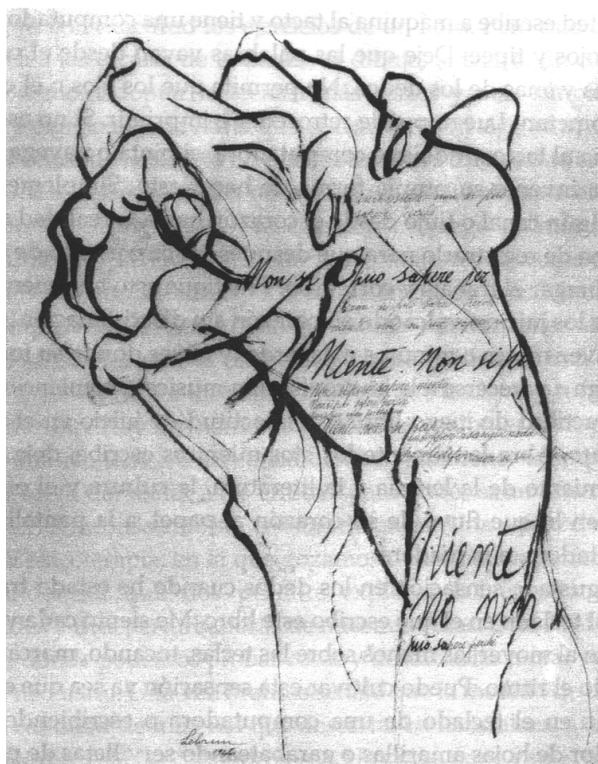
que no pueden tocar sin partitura, ni desarrollar una técnica sin seguir con exactitud los ejercicios de un libro. Pero esto también se aplica a las escalas de la danza, el dibujo, el teatro. En cualquier arte podemos adoptar la técnica más básica y más simple, darla vuelta y personalizarla hasta que se convierta en algo atractivo.

El ejercicio de la técnica no es ni aburrido ni interesante en sí mismo o por sí mismo; somos nosotros los que fabricamos el aburrimiento. "Aburrimiento", "fascinación", "juego", "monotonía", "gran drama", "seducción"... son todos nombres de contextos que ponemos a lo que hacemos y a la forma en que lo percibimos.

La improvisación no es "cualquier cosa"; puede tener el mismo sentido satisfactorio de la estructura y la integridad de una composición hecha en base a un plan. Pero hay que decir algo a favor del lado contrario. Hay un momento para hacer cualquier cosa, para experimentar sin temor a las consecuencias, para tener un espacio de juego a salvo del temor a las críticas, para poder sacar afuera nuestro material inconsciente sin censurarlo antes. Una esfera de este tipo es la psicoterapia, en la que gozamos de un marco perfectamente confidencial que nos permite explorar las cuestiones más profundas y más perturbadoras de nuestras vidas. Otra es el estudio de arte, donde podemos probar cosas y descartarlas tantas veces como sea necesario. Una vez Brahms señaló que la medida de un artista es la cantidad de material que descarta. La natura-

leza, gran creadora, siempre está descartando cosas. Una rana pone varios millones de huevos por vez. Sólo algunas docenas se convierten en renacuajos, y sólo algunos de ellos en ranas. Podemos permitir que la imaginación y la práctica sean tan prolíficas como la naturaleza.

Es bien sabido que se puede abrir el grifo del proceso creativo con la escritura automática,



dejando simplemente fluir las palabras sin censurarlas ni juzgarlas. Siempre se las puede arrojar al canasto más tarde. Nadie tiene por qué enterarse.

La forma social de la escritura automática es el "brainstorming": un grupo de personas se reúne y arroja sus ideas sin temer el ridículo o la tontería. La forma terapéutica es la asociación libre, que penetra en el material preconsciente o inconsciente y lo deja surgir con libertad. En las artes visuales está el dibujo automático... llamémoslo "handstorming".

Si usted escribe a máquina al tacto y tiene una computadora, cierre los ojos y tipee. Deje que las palabras vayan desde el corazón hasta las yemas de los dedos. No permita que los ojos o el cerebro se entrometan. Luego puede retroceder e imprimir. Si no escribe a máquina al tacto y no tiene computadora, si pinta o navega o talla madera, invente su propia forma de hacer esto. Simplemente invente algún canal o flujo desde el corazón hasta la realidad y alguna forma de registrarlo para que después, en otro estado de ánimo, pueda juzgar el trabajo y corregirlo. Practique esto totalmente liberado de los juicios, volcando su corazón sin discriminación. Entonces, tal vez meses o minutos más tarde (y allí es donde su forma de arte llega a parecerse a la improvisación musical), comience a mezclar la actitud de juego libre con la actitud de juicio en el mismo momento. Abra lentamente los ojos mientras escribe, deje que su

conocimiento de la lengua y la literatura, la cultura y el oficio, se filtren en lo que fluye de su corazón al papel, a la pantalla de la computadora, a la madera.

Me gusta la sensación en los dedos cuando he estado trabajando en el teclado en el que escribo este libro. Me siento cada vez más cómodo al mover las manos sobre las teclas, tocando, marcando, liberando el ritmo. Puedo cultivar esta sensación ya sea que esté trabajando en el teclado de una computadora o escribiendo en un anotador de hojas amarillas o garabateando servilletas de papel en un restaurante.

En la escritura automática y otras formas de experimentación libre nos permitimos decir cualquier cosa, por más atroz o idiota que sea, porque la repetición infantil, canturreada, de un aparente disparate (como en *Finnegan's Wake*), es el barro de donde sacamos y refinamos nuestro trabajo creativo. En la práctica tenemos un contexto protegido donde probar no sólo lo que podemos hacer sino lo que todavía no podemos hacer. Antes de improvisar con instrumentos musicales en los que somos bastante diestros, podríamos improvisar con nuestras voces, nuestros cuerpos, los objetos domésticos, los instrumentos de percusión simples, y explorar la esencia del sonido. Los perros actúan como excelentes instrumentos de percusión, y les encanta la atención que se les presta.

Podemos concentrarnos en los actos pequeños. En la escritura automática las palabras pueden ser

sin sentido, pero tal vez me concentro en la claridad de la caligrafía, si escribo sobre papel, o en la exactitud de los golpes en las teclas si escribo en un teclado. En el violín puedo tocar cualquier contenido musical, pero concentrarme cuidadosamente en todas las formas de variar sutilmente la presión de los dedos. Curiosamente, el sin sentido a veces resulta ser bellamente preciso porque estoy mirando hacia otra parte, concentrándome en que un micro-aspecto de la técnica sea interesante e impecable. Hacer que los actos pequeños sean impecables compromete al cuerpo, la palabra y la mente en una única corriente de actividad. Es el ejercicio físico que une la inspiración con el producto terminado.

Para el artista éste es uno de los actos de más delicado equilibrio... Por un lado es muy peligroso separar la práctica de la "cosa real"; por otra parte, si empezamos a juzgar lo que hacemos no tendremos un espacio protegido para experimentar. Nuestra práctica resuena entre ambos polos. Estamos "simplemente jugando", de modo de ser libres para experimentar y explorar sin temor al juicio prematuro. Al mismo tiempo tocamos con compromiso total. T. S. Eliot dice que cada palabra, cada acción "es un paso hacia el obstáculo, hacia el fuego, es bajar a la garganta del mar".¹ Y el artista plástico Rico Lebrun dice: "Nunca me agito al ejecutar formas; más bien viajo como si el terreno del papel estuviera mina-

1 T. S. Eliot [1941], "Little Gidding", en *Four Quartets*, 1952.

do. Al terminar el viaje el dibujo está terminado".²

La práctica da a los procesos creativos un ímpetu constante, de manera que cuando se dan los procesos imaginativos (ya nos lleguen por accidente o los saquemos de las profundidades de nuestro inconsciente) pueden incorporarse al organismo de nuestra imaginación que crece y respira. Aquí realizamos las síntesis más esenciales... extendiendo los momentos de inspiración a un fluir continuo del hacer. Las inspiraciones ya no son meros resplandores de *insight* que van o vienen según el capricho de los dioses.

El famoso adagio de Thomas Edison sobre la inspiración y la transpiración es absolutamente cierto, pero en la práctica no hay dualismo entre ambas cosas; la transpiración viene con la inspiración y además es en sí misma inspiradora. Me deleito resolviendo todos los desafíos con mis propias manos. Me enfrento con mi material, con mi instrumento, con la mano y el ojo, con los colaboradores y el público. La práctica es la entrada en las relaciones directas, personales e interactivas. Es la unión entre el conocimiento interno y la acción.

El dominio viene de la práctica, la práctica viene de la experimentación juguetona y compulsiva (el lado travieso de *lila*) y de una sensación de algo maravilloso (el lado divino de *lila*). El atleta se siente compelido a dar una vuelta

2 Rico Lebrun, *Drawings*, 1961.

más a la pista; el músico a tocar una vez más la fuga; el ceramista a hacer una vasija más antes de ir a cenar. Y después otra más, por favor. El músico, el atleta, el bailarín, continúan con su práctica a pesar de los músculos doloridos y de quedarse sin aliento. Este nivel de actuación no lo logra ninguna exhortación calvinista del superyó, a través de sentimientos de culpa u obligación. En la práctica el trabajo es juego, es intrínsecamente gratificante. Es sentir a nuestro niño interno que pide jugar sólo cinco minutos más.

Este aspecto compulsivo de la práctica es muy fácil de sentir en el nuevo arte de la programación de computadoras. El programa que escribimos es en sí una actividad de respuesta, que nos responde en el tiempo real. Entramos en un circuito de conversación con el programa, lo escribimos y lo reescribimos, lo probamos, lo corregimos, y lo probamos y lo corregimos otra vez hasta que sale bien, y entonces encontramos más cosas que corregir. Lo mismo se aplica a tocar un instrumento o pintar o escribir. Cuando realmente estamos bien y trabajando en nuestra mejor forma, mostramos muchos de los síntomas de la adicción, sólo que se trata de una adicción que da vida en lugar de quitarla.

Para crear necesitamos técnica y a la vez libertad para la técnica. Para esto practicamos hasta que nuestro oficio se vuelve inconsciente. Si uno tuviera que pensar conscientemente en todos los pasos necesarios para andar en bi-

cicleta, se caería de inmediato. Parte de la alquimia engendrada por la práctica es una especie de toma y daca entre consciente e inconsciente. La información técnica del "how to", de tipo deliberado y racional, llega por una larga repetición desde la conciencia, de modo que podamos "hacerlo dormidos". A veces un pianista puede tocar bellamente Beethoven o un blues mientras habla del precio del pescado. Podemos escribir en nuestra lengua natal sin pensar para nada en el laborioso esfuerzo que nos costó aprender a dibujar las letras cuando niños.

Cuando la destreza llega a cierto nivel, se oculta. Muchas obras de arte que parecen simples y realizadas sin esfuerzo tal vez fueron un campo de batalla de vida o muerte cuando el artista las estaba creando. Cuando la destreza se esconde en el inconsciente, revela al inconsciente. La técnica es el vehículo para traer a la superficie un material inconsciente que normalmente pertenece al mundo de los sueños y los mitos, de manera que se haga visible, nombrable, individualizable.

La práctica, en particular la que implica estados de *samadhi*, a menudo se caracteriza por el ritual. El ritual es una forma de "galumphing", en la que un ornamento o una elaboración especial marca una actividad que de otro modo es común, separándola e identificándola, hasta sacratizándola. De esto me di cuenta cuando por primera vez se me dio la oportunidad de tocar

un Stradivarius. Simplemente tuve que lavarme antes las manos, aunque estaban limpias. El lavado de manos marcó el contexto... pasar del mundo con horario de oficina a un espacio de culto definido por un implemento hermoso y sagrado.

Aprendí de estas experiencias, y del problema en que me había metido por ignorarlas, que mucho de la efectividad de la práctica reside en la preparación. Como la práctica es un repertorio de procedimientos que inventamos para nosotros mismos, la práctica de cada uno es diferente, el arte y el oficio de cada uno es diferente. He aquí algunas de las preparaciones que yo aprendí de mi propia práctica. Paradójicamente descubro que al prepararme para crear ya estoy creando; la *práctica* y lo *perfecto* ya se han fusionado.

Mis preparaciones generales incluyen todo lo que hago para estar sano y listo para recibir sorpresas; con toda una paleta de recursos disponibles. Necesito energía para adquirir destreza, energía para practicar, energía para seguir adelante a pesar de los inevitables escollos, energía para seguir adelante cuando las cosas parecen andar bien y siento la tentación de sentarme a descansar. Necesito energía física, energía intelectual, energía libidinal, energía espiritual. Los medios para hacer brotar estas energías son bien conocidos: ejercicio físico, comer bien, dormir bien, recordar y anotar los sueños, meditar, disfrutar de los placeres de la vida, leer y expe-

rimentar extensamente. Si me bloqueo, acudir a los grandes des-bloqueadores: el humor, los amigos y la naturaleza.

La preparación específica comienza cuando entro en el *témenos*, el espacio de juego. En el pensamiento de la antigua Grecia, el *témenos* es un círculo mágico, un espacio sagrado delimitado dentro del cual se aplican reglas especiales y donde pueden suceder libremente acontecimientos extraordinarios. Mi estudio, o cualquier espacio donde trabaje, es un laboratorio en el que experimento mi propia conciencia. Arreglar el *témenos* (para ordenarlo, cambiar objetos de lugar, sacar objetos que no pertenecen al lugar) es limpiar y ordenar la mente y el cuerpo.

Hasta los bloqueos creativos y su resolución pueden considerarse una preparación. Hablaremos mucho sobre los bloqueos más adelante en este libro, pero por ahora contemplen los bloqueos no como una enfermedad o una anomalía, sino como parte del proceso de iniciación: la afinación. En un principio soy un objeto en estado de reposo; tengo que enfrentarme con ciertas grandes leyes antes de salir de este lugar inmóvil. Los intentos de vencer la inercia son fútiles por definición. En vez de eso comience a partir de la inercia como punto central, desarróllela en una meditación, una exagerada quietud. Deje que el calor y el impulso broten como reverberación natural de la inmovilidad.

Cuando los demonios de la confusión y la sensación de estar invadidos nos atacan, a veces es

posible aventarlos ordenando el lugar. Si se siente realmente perturbado, pruebe esto: despeje totalmente la mesa de trabajo. Pula la superficie. Llene de agua un sencillo vaso de vidrio y póngalo sobre la mesa. Y luego simplemente siéntese allí y contemple el vaso de agua. El agua será el modelo de la tranquilidad y la claridad de la mente. A partir de una mente clara, las manos y el cuerpo comienzan a moverse, simples y fuertes.

Prepare las herramientas. Comprar las herramientas, limpiarlas y mantenerlas y repararlas, desarrolla una viva relación con ellas, de muchos años de duración. Las herramientas necesitan trabajar no sólo individualmente, sino juntas. Mientras limpio la habitación y los instrumentos, y los reordeno, observando cómo cambian sus relaciones, manejo elementos de mi vida y mi arte, los muevo de aquí para allá, cambio sus contextos. Es probable que revea los implementos para mi práctica de nuevas maneras que puedan ablandar mis ideas pasadas de moda o gastadas.

Dígale adiós a las distracciones. Deje que la sesión fluya a través de sus tres fases naturales: invocación... trabajo... agradecimiento.

El ritual inicial: sacar el violín del estuche, poner en funcionamiento la computadora, ponerse la ropa de baile, abrir los libros, mezclar los colores, es placentero en sí y por sí mismo. Una vez que sacó el instrumento del estuche, explórelo, pálpelo: ¿Cómo lo sostengo? Afino, y esto incluye afinar el instrumento, afinar el cuerpo,

afinar la atención, explorar y equilibrar sutilmente la sensación de los huesos, los músculos, la sangre.

Cuando hago una actuación en vivo, el escenario y todo el teatro se convierten en *témenos*. Hay que limpiar el escenario, ocultar los cables, ordenar los instrumentos para acceder a ellos con facilidad y para que se vean hermosos, ajustar las luces, la ventilación. Luego me retiro y hago un poco de meditación, una pequeña invocación. Entonces salgo al escenario y comienzo. Si en ese momento falta algo, me las arreglo sin eso.

Eventualmente aprendí a tratar cada sesión solitaria de escribir en casa como si se tratara de una actuación en vivo. En otras palabras: aprendí a tratarme con el mismo cuidado y respeto que brindo al público. No fue una lección trivial.

Estos rituales y preparaciones funcionan para descargar y aclarar zonas oscuras y dudas nerviosas, para invocar a nuestras musas en cualquier forma que las concibamos, para abrir nuestras capacidades de intermediación y concentración, y para estabilizar a nuestra persona frente a los desafíos que la aguardan. En este estado intensificado, encendido, afinado, la creatividad se convierte en todo lo que hacemos y percibimos.

El poder de los límites

Se generan nuevos órganos de percepción como resultado de la necesidad. Por lo tanto, hombre, incrementa tu necesidad para aumentar tu percepción.

Jallaludin Rumi*

Las primeras grandes obras de arte que conocemos, las pinturas de las cuevas paleolíticas de Altamira y Lascaux, usaron brillantemente las superficies tridimensionales que les ofrecía la situación creativa. La postura y las actitudes de los animales eran sugeridas, hasta obligadas, por los saliencias, pliegues, bordes y texturas irregulares de las paredes de piedra donde se realizaron. Parte del poder de estas pinturas reside en la forma en que los pintores pudieron crear una adaptación mutua entre las formas de su imaginación espiritual y las formas de la roca dura.

En su encantadora novela *A High Wind in Jamaica*, Richard Hughes describe a un grupo de niños que fueron raptados por piratas en alta mar y están presos en la cabina del barco. Una niña está tendida allí, mirando la veta de la madera del revestimiento en la pared cercana. Ve toda clase de formas y rostros en las vetas, y

* Jallaludin Rumi [1260], *The Mathwoi*, 1981.

comienza a dibujarlos con lápiz. Aparece toda una escena fantástica.

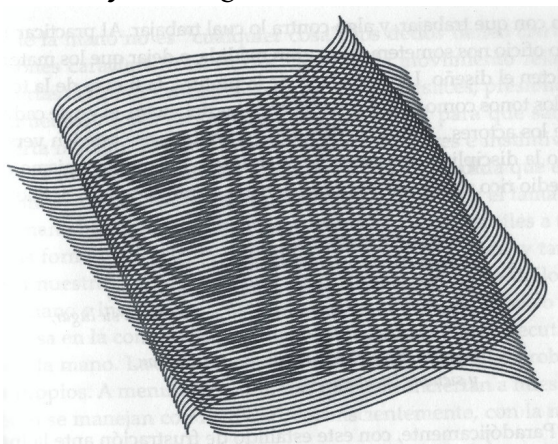
Todos hemos hecho estos garabatos: proyectar formas en algo, luego fijar y limpiar los contornos para que la materia prima realmente parezca lo que imaginamos que es. Así nuestras fantasías internas se hacen objetivas y reales.

Cuando la niña completa la gestalt de la veta de la madera, hay un encuentro entre los dibujos que presentan las ondulaciones aparentemente azarosas de la veta, que están fuera de la niña, y los dibujos que da la naturaleza interna de la niña. La veta de la madera (o el árbol, o la roca, o la nube) *extrae*, saca del interior de la niña algo relacionado con cosas que ella conoce, pero es algo más, o algo diferente de lo que conoce, porque ella está a la vez *asimilando* el dibujo exterior a sus deseos y *acomodándose* ella misma al dibujo exterior.¹ Éste es el eterno diálogo entre el hacer y el sentir.

Aquí podemos ver porqué en el proceso de realizar el trabajo artístico somos capaces de generar estas absolutas sorpresas. El artista tiene su entrenamiento, su estilo, sus hábitos, su personalidad, que podrían ser agradables e interesantes pero que de todos modos son algo fijo y predecible. Sin embargo, cuando tiene que combinar el dibujo externo con el que lleva dentro de su propio organismo, el cruce o matrimonio

1 Esta concepción de la asimilación y la acomodación se debe a Jean Piaget. Véase especialmente su libro *Play, Dreams, and Imitation in Childhood*.

de dos dibujos se convierte en algo nunca visto antes, que de todos modos es un producto natural de la naturaleza original del artista. Un *moiré*, un cruce o matrimonio de dos dibujos, se convierte en un tercer dibujo con vida propia. Hasta los *moirés* simples hechos con líneas rectas parecen tener vida, como las huellas digitales o las rayas del tigre.



En el *I Ching*, la limitación se simboliza con los nudos del tallo de bambú, los límites que dan forma al trabajo artístico y a la vida. Los límites son reglas del juego a las que accedemos voluntariamente, o bien circunstancias más allá de nuestro control que exigen adaptación. Usamos los límites del cuerpo, del instrumento, de las formas convencionales y de las nuevas formas que nosotros mismos inventamos, así como los límites de nuestros colaboradores, del público, del lugar en que tocamos y de los recursos de

que disponemos. Están los límites del fracaso (que no haya suficiente dinero, o espacio suficiente, o alimento receptivo suficiente); están los límites del éxito (que no haya tiempo suficiente; uno está encerrado en su propia imagen y por las expectativas de los otros).

A menudo se puede hacer mejor arte con bajo presupuesto que con alto. Por cierto, no recomiendo la pobreza. Se necesitan los materiales para crear, y no hay evidencias de que alimentarse bien o ser capaz de disfrutar de la vida dañen el proceso creativo. Pero la necesidad nos obliga a improvisar con el material que tenemos a mano, acudiendo a recursos e inventiva que no serían posibles para alguien que pudiera comprar soluciones prefabricadas.

A menudo, si no siempre, los artistas trabajan con herramientas tramposas y materiales difíciles de manejar, con sus caprichos, resistencias, inercias e irritaciones inherentes. A veces maldecimos los límites, pero sin ellos el arte es imposible. Nos proporcionan algo con que trabajar, y algo contra lo cual trabajar. Al practicar nuestro oficio nos sometemos, en gran medida, a dejar que los materiales dicten el diseño. La viscosidad de la pintura, la fuerza de la tensión y los tonos como aullidos de las cuerdas del violín, el yo de cada uno de los actores... todas las flaquezas y limitaciones pueden verse como la disciplina que evoca la creatividad. El lenguaje mismo es un medio rico en obstáculos y resistencias, como escribe T. S. Eliot:

Las palabras se esfuerzan, se resquebrajan y a veces se rompen, bajo la carga, bajo la tensión, resbalan, se deslizan, sucumben, se pudren con la imprecisión, no se quedan en su lugar, no se quedan quietas.

Hay voces que chillan regañan, se burlan, o simplemente parlotean, y siempre las atacan.²

Paradójicamente, con este estallido de frustración ante la inadecuación de las palabras limitadas y limitadoras, T. S. Eliot nos lleva a una conciencia visceral de la belleza y la elasticidad del lenguaje.

Hasta James Joyce, que agrandó y rearticuló mucho los límites del lenguaje para realizar los grandes designios de *Finnegan's Wake*, adhirió a reglas más estrictas, más profundas, a las reglas del tiempo de los sueños, a las reglas de los mitos, a las reglas del ritmo.

La voz de la musa se realiza dentro de los límites del cuerpo y a través de ellos. Mírese la mano. Déla vuelta. Extiéndala. Señálela. Golpéela. Para un músico, de todas las estructuras que nos impone su disciplina, la más ubicua y maravillosa es la mano humana. Comenzando por el hecho de que tiene cinco dígitos y no seis o cuatro, la mano predispone a nuestro trabajo hacia conformaciones particulares porque es en sí misma una forma. El tipo de música que usted toca en el violín o en el piano, el tipo de pintura que sale de su manejo del pincel, la cerámica que hace girar en la rueda, están íntimamente influidas por la for-

2 T. S. Eliot [1941], "Burnt Norton", en *Four Quartets*, 1952.

ma de sus manos, por la forma en que las mueve, por sus resistencias. Nuevamente, la estructura de la mano no es “cualquier cosa”; los dedos tienen ciertas relaciones características, ciertos campos de movimientos relativo, ciertas clases de cruces, rotaciones, saltos, deslices, presiones, movimientos de liberación que guían la música para que salga de cierta manera. El buen trabajo usa esos patrones e instintivamente se mueve entre ellos y sale hacia afuera a medida que encontramos combinaciones siempre nuevas. La forma y el tamaño de la mano humana aportan leyes poderosas aunque sutiles a todas las formas del arte, la artesanía, el trabajo mecánico, y también a nuestras ideas y sentimientos. Hay un continuo diálogo entre mano e instrumento, mano y cultura. El trabajo artístico no se piensa en la conciencia para luego, como fase aparte, ejecutarse con la mano. La mano nos sorprende, crea y resuelve problemas propios. A menudo los enigmas que desconciertan a nuestro cerebro se manejan con facilidad, inconscientemente, con la mano.

En las artes atléticas de la danza y el teatro vemos este poder de todo el cuerpo, en todo el cuerpo, que es el motivo, el instrumento, el campo y la obra artística misma.

Como en el caso del cuerpo, muchas reglas y límites nos lo manda Dios, porque son inherentes no a los estilos o a las convenciones sociales sino al medio artístico mismo: la física del sonido, se tornan fundamentales en cada arte, invariables a

través de las diferencias de cultura y tiempo histórico.

Otras reglas no se construyen en la vida misma, sino que son las reglas de las formas convencionales o no convencionales, que voluntariamente elegimos seguir. Podemos ponernos a improvisar dentro de cierta escala, modo o ritmo, o en relación con una melodía que conocemos; podemos decidir improvisar sólo con ciertos tipos de forma, pintar sólo con triángulos durante un tiempo, bailar sólo en el suelo o sólo en trapecios. Es un tipo de juego que el artista practica incesantemente, viviendo según un contrato que hace consigo mismo. En su juventud Picasso abrió grandes territorios nuevos en el arte reduciéndose a lo que se podía hacer con variantes del color azul.

La estructura enciende la espontaneidad. Un sólo toque de una forma arbitraria puede introducirse en una improvisación para evitar que se salga de su curso, o actúe como catalizadora, como en el semillado de un cristal. No es necesario que las reglas dicten la forma de la pieza, aunque pueden hacerlo. Simplemente a veces prestan una situación definida, que puede provocar una reacción definida, aunque impredecible, en el artista. Ron Fein, un estupendo pianista y compositor con quien he colaborado en muchos proyectos, sugirió un día que lleváramos a una grabación una enorme pila de revistas, libros de arte y otros materiales visuales para usar como "partituras" en nuestras improvisaciones en vio-

lín y piano. Una imagen provocaba un modo, o su opuesto. La sombra oblicua de un automóvil provocaba una escala descendente especial que se nos pegaría como un *motif*, y nos arrojábamos ese *motif* como una pelota del violín al piano. Una imagen totalmente ridícula, por ejemplo un aviso de spray para el cabello, provocaba una música sublime y deliciosa. Un magnífico cuadro de Matisse o de Remedios Varo provocaba una música totalmente insípida que pronto eliminaríamos al hacer el editing. El resultado más feliz llegó cuando desplegamos un plano de Los Angeles. Ron tocaba las calles mientras yo tocaba las autopistas. Lo que resultó fue un presto frenético, pujante, densamente organizado, de dimensiones sorprendentes a pesar del hecho de que las calles de Los Angeles en realidad siempre están atascadas, caóticas, y generalmente se aproximan a un estado de parálisis total.

Una regla útil que he descubierto es que en general con dos reglas basta y sobra. Si tenemos una regla relacionada con la armonía y otra con el ritmo, o una regla relacionada con el modo y otra con el uso del silencio, no necesitamos nada más. El inconsciente ya tiene infinitos repertorios de estructuras; sólo necesita una pequeña estructura externa para cristalizarse. Podemos dejar fluir libremente la imaginación por el territorio marcado con ese par de reglas, confiando en que la pieza se armará como entidad definida y no como peregrinación. Los límites dan intensidad. Cuando jugamos en el tótem, definido por

las reglas que nosotros mismos hemos elegido, vemos que la fuerza contenida se amplifica. El compromiso con una serie de reglas (un entretenimiento) libera el juego, que así logra alcanzar una profundidad y un vigor de otro modo imposibles. Igor Stravinsky escribe: "Cuantas más contenciones se ponen, más libera uno a su ser de las cadenas que traban el espíritu... y la arbitrariedad sirve sólo para obtener precisión de ejecución".³

Trabajar dentro de los límites del medio nos obliga a cambiar nuestros propios límites. La improvisación no consiste en romper las formas y las limitaciones sólo para ser "libre", sino en usarlas como la forma precisa de trascendernos. Si la forma se aplica mecánicamente, por cierto puede dar como resultado una obra convencional, si no pedante. Pero la forma bien usada puede convertirse en el vehículo mismo de la libertad, para descubrir las sorpresas creativas que liberan la mente-en-juego. El poeta Wendell Berry escribe:

Hay, según parece, dos musas: la Musa de la Inspiración, que nos da visiones y deseos inarticulados, y la Musa de la Realización, que vuelve una y otra vez para decir: "Es aún más difícil de lo que pensabas". Ésta es la musa de la forma... Puede ser, entonces, que la forma nos sirva mejor cuando actúa como obstrucción, para desconcertarnos y desviar el curso que pensábamos seguir. Puede ser que cuando ya

3 Igor Stravinsky, *The Poetics of Music*, 1942.

*no sepamos qué hacer hayamos llegado a nuestro verdadero trabajo, y que cuando ya no sepamos adonde ir hayamos comenzado el verdadero viaje. La mente que no se desconcierta no se está empleando. El arroyo que encuentra un obstáculo es el que canta.*⁴

Si ciertos valores están constreñidos dentro de límites estrechos, otros son libres de variar más intensamente. Por ejemplo, los cuartetos de cuerda, los solos y otras formas limitadas pueden lograr mayor intensidad emocional que las sinfonías, y la fotografía en blanco y negro mayor poder que la de color. En las ragas, o en las ejecuciones de solos de jazz, los sonidos se limitan a una esfera restringida, dentro de la cual se abre una gama gigantesca de invención. Si uno tiene todos los colores disponibles, a veces es demasiado libre. Si se constriñe una dimensión, el juego se hace más libre en otras dimensiones.

Una práctica que me resultó efectiva fue lanzar piezas improvisadas completas que duraban sesenta segundos o menos, cada una con un claro principio, desarrollo y fin. Éste es un entretenimiento especialmente eficaz en improvisaciones de grupo con amigos. Estas piezas cortas presentan una limitación en una dimensión, permitiendo libertad total en otras dimensiones. Por suerte no hay requisitos intimidatorios para crear grandes obras artísticas. Sin embargo, los resultados pueden ser sorprendentemente poderosos en

4 Wendell Berry, "Poetry and Marriage", en *Standing by Words*, 1983.

apenas cuarenta o cincuenta segundos. Antón Webern, uno de los compositores esenciales de este siglo, escribió muchas piezas de esta longitud; se han convertido en modelos de claridad y profundidad para los compositores desde entonces.

En un espacio de juego confinado, el juego se hace más rico y más sutil. Rara vez se nos enseña a adecuar nuestra producción al contexto y a la amplitud de banda de la herramienta que tenemos en las manos. A los músicos clásicos se les enseña a producir grandes sonidos para llenar las grandes salas de concierto; los de rock usan amplificadores aun en salas pequeñas como si se tratara de un estadio lleno. Pero en una sala más pequeña, con un público más pequeño, o en una grabación, se puede tocar sutilmente, respirando apenas sobre las cuerdas, logrando mayor extensión dinámica entre lo más bajo y lo más alto. Algunas personas que hablan en público gritan ante el micrófono como si tuvieran que llenar la sala con la sola fuerza de sus pulmones. Otros saben que pueden susurrar ante el micrófono y dejar que el trabajo lo haga el amplificador. Pueden enfatizar un punto no hablando más fuerte, sino hablando más bajo y en forma más íntima, sutil, sugestiva. Las palabras susurradas pueden tener un efecto devastadoramente eficaz. Precisamente, las dificultades provocadas por un campo de juego limitado, o por circunstancias frustrantes, a menudo encienden las sorpresas es-

enciales que más tarde contemplamos como creatividad.

Hay una palabra francesa, *bricolage*, que significa arreglárselas con el material que uno tiene a mano: un *bricoleur* es una especie de hombre orquesta o persona hábil con sus manos que puede reparar cualquier cosa. En las películas populares, el poder del *bricolage* se simboliza a través del héroe lleno de recursos que salva al mundo con un cortaplumas del ejército suizo y un par de trucos inteligentes. El *bricoleur* es el artista de los límites.

Hacen *bricolage* los niños pequeños, que incorporan cualquier cosa a su juego, cualquier material que encuentran en el suelo, cualquier información que oyeron durante el desayuno. Los sueños y los mitos funcionan de la misma manera; cuando soñamos tomamos cualquier cosa que haya sucedido ese día, fragmentos, hilachas de material y de acontecimientos, y los transformamos en un profundo simbolismo de nuestra mitología personal.

Estos actos mágicos de creación son análogos a sacar un montón de conejos de un pequeño sombrero. Como en la forma más grande de magia que se conoce, el crecimiento y la evolución orgánicos, la salida es más grande que la entrada. Hay una ganancia neta de información, complejidad y riqueza. *Bricolage* implica lo que los matemáticos gustan llamar "elegancia", es decir, una economía tal de enunciación que una sola línea de pensamien-

to tiene grandes implicancias y resultados. En la misma vena Beethoven, escribiendo sobre su compositor favorito, Händel, sentía que la medida de la música es "producir grandes resultados con medios escasos".

Beethoven creó su propia música, en extraordinaria proporción, sólo a partir de escalas. Solemos pensar que las escalas son el elemento más primario y aburrido de la música. Pero en manos de Beethoven una escala nunca es sólo una escala. Es todo un fenómeno natural hacia sí misma, como una bandada de pájaros o una cadena de montañas. Cada nota es personal, asume un peso individual, y también un equilibrio, textura y color en relación con las demás, tal como sólo se da en los organismos vivos: un contexto dentro de otro contexto, siempre cambiante, sensual.

Antonio Stradivari fabricó algunos de sus más hermosos violines con madera de una pila de remos rotos, convertidos en leña por el agua, que encontró un día en los muelles de Venecia. Como el David que se ocultaba en el tosco bloque de mármol de Miguel Ángel, o los profetas y las sibilas que se ocultaban tras el vacío de las paredes húmedas, recién preparadas para los frescos, en la imaginación de Stradivari la forma del violín terminado estaba tangiblemente presente en los pedazos de madera sin pulir.

De la misma manera, para la imaginación de un niño una ramita es un hombre, un puente, un telescopio. Esta transmutación a través de la

visión creativa es la realización concreta, cotidiana, de la alquimia. En el *bricolage* tomamos en nuestras manos los materiales comunes y los convertimos en una materia viva nueva: el "oro verde" de los alquimistas. La base de la transformación es la mente-en-juego, que no tiene nada que ganar y nada que perder, que trabaja y juega dentro de los límites y resistencias de las herramientas que tenemos en las manos.

Una de las ilusiones que nuestro flautista debe dejar a un lado del camino es que la maravilla de la música del maestro tenga que ver con la nueva flauta, o con el método para tocarla. No es la flauta. A veces pensamos: "Si sólo tuviera un gran instrumento, un Stradivarius, una supercomputadora con grandes gráficos, un estudio de escultura perfectamente equipado... haría cualquier cosa". Pero un artista puede tomar el más humilde instrumento y hacer cualquier cosa con él también. La actitud artística, que siempre implica una saludable dosis de *bricolage*, nos libera para que veamos las posibilidades que se nos presentan; entonces podemos tomar un instrumento común y convertirlo en extraordinario.

El Poder de los Errores

No teman a los errores. No hay ninguno.

Miles Davis*

Muchos veces la poesía entra por la puerta de la irrelevancia.

M. C. Richards**

Todos sabemos cómo se hacen las perlas. Cuando accidentalmente entra un poco de arenisca entre las valvas de una ostra, la ostra la enquistas, y segrega cantidades de un mucus espeso, suave, que se endurece en capa sobre capa microscópica sobre la irritación extraña hasta que se convierte en un objeto bello, perfectamente suave, redondo, duro y brillante. De esta manera la ostra transforma la arenisca y a sí misma en algo nuevo, transformando la intrusión del error o de lo foráneo hasta hacerlo formar parte de su sistema, completando la gestalt según su propia naturaleza de ostra.

Si la ostra tuviera manos, no habría perla. La perla llega a nacer porque la ostra está obligada a vivir con la irritación durante un lapso extenso.

* Miles Davis, no hay fuente.

** M. C. Richards, *Centering*, 1962.

En la escuela, en el lugar de trabajo, al aprender un arte o un deporte, se nos enseña a temer, a ocultar, o a evitar los errores. Pero los errores son de incalculable valor. Primero está el valor de los errores como materia prima del aprendizaje. Si no cometemos errores, es improbable que podamos hacer algo. Tom Watson, que durante muchos años fue jefe de la IBM, dijo: "El buen juicio viene de la experiencia. La experiencia viene del mal juicio". Pero lo más importante es que los errores y los accidentes pueden ser los granos irritantes que se convierten en perlas; nos presentan oportunidades no previstas, son nuevas fuentes de inspiración en sí mismos y de sí mismos. Llegamos a considerar nuestros obstáculos como ornamentos, como oportunidades para ser explotadas y exploradas.

Ver y usar el poder de los errores no significa que algo funciona. La práctica se arraiga en la autocorrección y en el refinamiento, y avanza hacia una técnica más clara y más confiable. Pero cuando aparece un error podemos tratarlo como un dato invaluable para nuestra técnica o como un grano de arena alrededor del cual podemos hacer una perla.

Freud echó luz sobre la fascinante revelación de material inconsciente que brindan los *lapsus linguae*. El inconsciente es el alimento del artista, de manera que los errores y los lapsus de todo tipo deben atesorarse como valiosísima información del más allá y del adentro.

A medida que nuestro oficio y nuestra vida se desarrollan hacia una mayor claridad y una individuación más profunda, comenzamos a percibir estos accidentes esenciales. Podemos usar los errores que cometemos, los accidentes del destino, y hasta las debilidades de nuestra propia constitución que puedan convertirse en ventajas.

A menudo el proceso de nuestro arte entra en una nueva senda por la rebeldía inherente al mundo. La ley de Murphy dice que si algo puede andar mal, andará mal. Los instrumentistas lo experimentan todos los días y a toda hora. Cuando se trabaja con instrumentos, grabadores, proyectores, computadoras, sistemas de sonido y luces teatrales, hay cosas que se descomponen inevitablemente antes de una actuación. El instrumentista puede enfermarse. Un asistente muypreciado puede fallar a último momento, o romper con su novia y quedar mentalmente inutilizado. A menudo son estos accidentes mismos los que dan origen a las más ingeniosas soluciones, y a veces a la creatividad improvisada e informal del más alto nivel.

El equipo está descompuesto, es domingo a la noche, los negocios están todos cerrados y el público llegará en una hora. Uno se ve obligado a hacer un poco de *bricolage*, improvisando algo nuevo y loco. Y logra uno de sus mejores momentos. Los objetos comunes o los de descarte se convierten de pronto en valiosos materiales de trabajo, y nuestras percepciones de lo que necesitamos o lo que no necesitamos cambian radical-

mente. Entre las cosas que más amo en las actuaciones están esas calamidades imprevistas, imposibles. En la vida, como en el *koan* del Zen, creamos desplazando nuestra perspectiva hasta el punto en que las interrupciones son la respuesta. El cambio de dirección de la atención, que se produce al incorporar el accidente al fluir de nuestro trabajo, nos libera y podemos ver la interrupción con ojos prístinos, encontrar en ella el oro de la alquimia.

Una vez estaba preparándome para una velada dedicada a la poesía, con proyección de diapositivas en pantallas múltiples y música electrónica que había compuesto en cinta magnetofónica para esa ocasión. Pero durante las excesivas horas dedicadas a los ensayos en la semana anterior, conseguí pescar una laringitis, y en la mañana del día de la actuación me desperté con la voz estropeada y alta temperatura. Estaba decidido a cancelar la velada, pero finalmente decidí que eso no sería divertido. Lo que hice fue abandonar mi consagración a mi música, y apoderarme del sistema de sonido para usarlo como P. A. Me senté en un viejo sillón de ruedas de mimbre y grazné delante de un micrófono. Mi voz baja, fantasmal, obsesiva, ahora que estaba modificada, se convirtió en un instrumento con cualidades que me sorprendieron totalmente, liberándome hasta encontrar una profundidad insospechada en mi propia línea poética.

Un "error" en el violín: he estado tocando algún dibujo: 1, 2, 3, 6; 1, 2,3, 6. De pronto me equi-

voco y toco 1,2,3,7,6. En el momento no me importa si he quebrado una regla o no; lo que importa es lo que hago en la décima de segundo siguiente. Puedo adoptar la actitud tradicional, tratando lo sucedido como un error: no vuelvas a hacerlo, espero que no vuelva a suceder, y entre tanto sentirme culpable. O puedo repetirlo, amplificarlo, desarrollarlo hasta que se convierta en un nuevo dibujo. O ir todavía más allá: no abandonar el dibujo primitivo ni el nuevo sino descubrir el imprevisto contexto que los incluye a los dos.

Un "accidente" en el violín: Estoy tocando al aire libre, de noche, en unas colinas neblinosas. ¿Romántico? Sí, pero también húmedo. El frío y la humedad quitan todo el viento a la cuerda de abajo, que de pronto se afloja y desafina. ¿Desafina con qué? Desafina con mi idea preconcebida de "afinado". Nuevamente puedo adoptar los mismos tres enfoques. Puedo afinar la cuerda y fingir que nada ha sucedido. A eso los políticos lo llaman "endurecerse". Puedo tocar con la cuerda destensada tal como está, encontrando las nuevas armonías y texturas que contiene. Una cuerda baja, gruesa, cuando se afloja, no sólo adquiere un tono más grave, sino que, como cede mucho más al peso del arco, produce (si se la toca en forma liviana) tonos más resonantes y con más aire que una cuerda normal. Puedo divertirme mucho allá abajo, en el segundo subsuelo de la viola. O puedo bajarla todavía más, hasta que entre en alguna nueva e interesante relación armó-

nica con las otras cuerdas (la *scordatura*, una técnica que complacía a los antiguos violinistas italianos). Y al instante tengo un flamante instrumento con una forma sónica nueva y diferente. Un "accidente" en la gráfica de la computadora: estoy jugando con un programa de pintura que me permite crear arte visual en la pantalla y luego almacenarlo en un disquete como datos para consultar más adelante. Trato de obtener los datos con los que trabajaba ayer, pero toco una tecla equivocada y obtengo el índice en código de mi lista de direcciones postales. Los miles de códigos, transformados en una brillante pantalla de color y dibujo abstractos, parecen una sorprendente y hermosa escena de vida microscópica de otro mundo. A partir de este error fortuito se desarrolla una técnica que uso para crear docenas de nuevos objetos artísticos.

Como bien sabemos, la historia de la ciencia está abundantemente condimentada con historias de descubrimientos esenciales que vienen de errores y accidentes: el descubrimiento de Fleming de la penicilina, gracias al moho polvoriento que contaminaba sus platos de Petri, el descubrimiento de Roentgen de los rayos X, gracias al manejo descuidado de una placa fotográfica. Una y otra vez observamos que los caprichos y accidentes que uno tiende a rechazar como "datos malos" a menudo son los mejores. Muchas tradiciones espirituales señalan la vitalidad que ganamos al rever el valor de lo que tal vez rechazamos por insignificante: "La piedra que rechaza-

ron los constructores", cantan los Salmos de David, "ha llegado a ser la piedra fundamental".¹

El poder de los errores nos permite dar un nuevo marco a los bloqueos creativos y verlos en todos sus aspectos. A veces el pecado mismo de omisión o perpetración del que nos culpamos resulta ser la semilla de nuestro mejor trabajo. (En el Cristianismo se habla de esta realización como *felix culpa*, el error afortunado). Las partes más desconcertantes y frustrantes en realidad son los bordes de crecimiento. Vemos estas oportunidades en el instante en que abandonamos nuestros preconceptos y nos sentimos menos importantes.

La vida nos arroja innumerables irritaciones que pueden movilizarse para hacer perlas, incluyendo a todas las personas irritantes que se nos cruzan en el camino. A veces nos atamos a un pequeño tirano que nos hace la vida imposible. A veces estas situaciones, lamentables en su momento, hacen que agucemos, centremos y moviliemos nuestros recursos internos de las maneras más sorprendentes. Entonces ya no somos víctimas de las circunstancias, sino que somos capaces de usar a la circunstancia como vehículo de creatividad. Es el bien conocido principio del Jujitsu: recibir los golpes del adversario y usar su propia energía para desviarlos en provecho propio. Cuando uno se cae, se levanta apoyándose en el mismo lugar donde cayó.

1 Salmos 118: 22.

El poeta-sacerdote vietnamita budista Thich Nhat Hanh inventó una interesante meditación telefónica. El ruido de la campanilla del teléfono y el instinto semiautomático de saltar a atenderlo parecen lo opuesto a la meditación. El timbrazo y la reacción exponen la esencia del carácter entrecortado, nervioso, de la forma en que se vive el tiempo en nuestro mundo. Thich propone usar el primer timbrazo como ayudamemoria, en medio de cualquier cosa que estemos haciendo, un llamado de atención, un ayudamemoria de la respiración, y del propio centro. Y usar el segundo y tercer timbrazo para respirar y sonreír. Si el que llama quiere comunicarse, esperará al cuarto timbrazo, cuando uno está listo para atender. Lo que quiere decir con esto Thich Nhat Hanh es que la atención, la práctica y la poesía en la vida no deben reservarse para un momento y un lugar en que todo es perfecto; podemos usar precisamente los instrumentos de las presiones nerviosas de la sociedad para aliviar la presión. Aun bajo el ruido de los helicópteros (y éste es un hombre que enterró muchos niños en Vietnam bajo el ruido de los helicópteros y las bombas) puede decir: "Escuchen, escuchen, este ruido me devuelve a mi propio ser".

Tocando juntos

Se necesitan dos para conocer a uno.

Gregory Bateson*

La belleza de tocar juntos es encontrarse en Uno. Es asombroso con cuánta frecuencia sucede que se encuentran dos músicos por primera vez, provenientes tal vez de muy diferentes antecedentes y tradiciones, y antes de haber cambiado dos palabras comienzan a improvisar juntos una música que demuestra integridad, estructura y clara comunicación.

Toco con mi compañero; nos escuchamos el uno al otro; nos vemos cada uno en el espejo del otro; nos conectamos con lo que oímos. Él no sabe adonde voy yo, yo no sé adonde va él, y sin embargo anticipamos, sentimos, conducimos y seguimos al otro. No hemos convenido nada con respecto a la estructura o la medida, porque hemos comenzado algo. Abrimos nuestras mentes como una infinita serie de cajas chinas. Una misteriosa clase de información huye de acá para allá, más rápida que cualquier señal visual o sonora que podamos dar. La obra no viene de un artista ni del otro, aunque nuestras propias idio-

* Gregory Bateson. Comunicación personal.

sincracias y estilos, los síntomas de nuestras naturalezas originales, siguen ejerciendo su influencia natural. Tampoco viene el trabajo de un punto convencional o equidistante (¡los promedios son siempre aburridos!), sino de un tercer lugar que no es necesariamente como lo que haría individualmente ninguno de los dos. Lo que llega es una revelación para ambos. Hay un tercer estilo totalmente nuevo que nos impulsa. Es como si nos hubiéramos convertido en un organismo grupal con su naturaleza propia y su propia forma de ser, desde un lugar único e impredecible que es la personalidad grupal o el cerebro grupal.

Al principio veíamos que el lenguaje cotidiano es un ejemplo de organización. Más aún: de improvisación compartida. Uno se encuentra con alguien nuevo y los dos crean juntos el lenguaje. Hay un intercambio de sentimientos e información que va y viene, exquisitamente coordinados. Cuando la conversación funciona, tampoco es cuestión de encontrarse a mitad de camino. Es cuestión de desarrollar algo nuevo para los dos.

Algunos trabajos son demasiado grandes para manejarlos solos, o simplemente es más divertido hacerlos con amigos. Cada caso nos lleva al campo fructífero y desafiante de la colaboración. Los artistas que trabajan juntos despliegan otro aspecto más del poder de los límites. Hay otra personalidad y otro estilo con el que debemos avanzar, y otras veces oponernos a él. Cada colaborador trae al trabajo una serie diferente de

fuerzas y resistencias. Provocamos en el otro a la vez irritación e inspiración... la materia para que cada cual fabrique su perla.

Aquí necesitamos recordar algo que es obviamente cierto pero que no se dice a menudo: que los diferentes estilos de personalidad tienen diferentes estilos creativos. No hay una idea de creatividad que pueda describirlo todo. Por lo tanto, al colaborar con otros completamos, como en cualquier relación, un *self mayor*, una creatividad más versátil.

Esto nos lleva de vuelta a la ley de variedad de requisitos. Cruzando una identidad con otra multiplicamos la variedad del sistema total, y al mismo tiempo, cada identidad le sirve al otro como control y como estímulo para el desarrollo del sistema total. Por eso es que la reproducción sexual surgió tan temprano en la historia de la vida en la tierra. Precisamente porque un conjunto de genes se casa o se fusiona con otro conjunto algo diferente, la ambivalencia, el cambio, y por lo tanto todas las riquezas de la evolución se tornan posibles. De otro modo la evolución se hubiera hecho también, pero hubiera sido colosalmente aburrida. Todavía seríamos protozoarios y musgos de las ciénagas, reproduciendo por mitosis la misma aburrida réplica de genes una y otra vez.

Una ventaja de la colaboración es que es mucho más fácil aprender de otro que de uno mismo. Y la inercia, que a menudo es un obstáculo importante en el trabajo solitario, aquí apenas existe: A libera la energía de B, B libera la energía

de A. La información fluye y se multiplica fácilmente. El aprendizaje adquiere multitud de facetas, se convierte en una fuerza renovadora y vitalizadora.

Y luego está el incalculable poder de los amigos, que son los más simpáticos destructores de obstáculos, a través de la conversación, el apoyo, el solaz, el humor, la resonancia, y también del desafío, la crítica y aun la oposición que ofrecen. He aquí un vasto universo de juego, no sólo con los amigos íntimos que queremos, sino también con la gente que no nos conoce tan bien pero que de alguna manera nos ofrece la información adecuada en el momento adecuado (o nos recuerda lo que alguna vez supimos y luego olvidamos). De pronto recuerdo una pequeña disquería en un rincón verde, que visité a los catorce años, y al vendedor inglés que con un gesto travieso puso en mis manos un disco con las Suites para Cello de Bach y me preguntó: "A propósito, ¿has oído hablar alguna vez del gran Pablo Casáis?". Y luego están esos extraordinarios amigos espirituales que tal vez aparecen una o dos veces en la vida, con una percepción profunda y compasiva de quiénes somos y qué podemos llegar a ser, esos amigos a quienes llamamos maestros, que quizá pronunciarán unas palabras que cambiarán irrevocablemente nuestras vidas. Es posible que digan algo tan simple como "¡Falta algo!".

Más allá de las sorpresas estéticas que encontramos en la exploración de nuestro oficio, nos reunimos en comunidad con otros y nos res-

pondemos unos a otros, gracias al poder de *luchar, mirar, sentir*. La realidad compartida que creamos nos trae aún más sorpresas que nuestro trabajo individual. Al tocar juntos hay riesgo de cacofonía, y el antídoto es la disciplina. Pero no tiene porqué ser la disciplina del tipo "Acorde-mos una estructura de antemano". Es la disciplina de percibirse mutuamente, de la consideración, del saber luchar, y de la voluntad de ser sutil. Confiar en otro puede involucrar enormes riesgos, y lleva a la tarea aún más desafiante de aprender a confiar en sí mismo. Ceder parte del control a otra persona nos enseña a ceder cierto control al inconsciente.

El libre interjuego de los músicos es sólo uno de los muchos tipos posibles de conversación estética. Las colaboraciones intermedias enriquecen la vida de los músicos, los poetas, los artistas visuales, los bailarines, los actores, los diseñadores de iluminación, los directores de cine y muchos otros. Las combinaciones y permutaciones son interminables, y las nuevas tecnologías hacen cada vez más factibles los viejos sueños de formas de arte compuestas e integradas, como la música visual. Ésta es una época en que los multifacéticos mundos de la música y el arte visual comienzan a encontrarse y fusionarse y a crear nuevas especies enteras. Ahora vemos un renacimiento del arte "cruzado" de todas clases. Oriente se encuentra con Occidente, lo popular con lo clásico, la improvisación con la composición rígidamente anotada, el video con el sintetizador di-

gital se encuentran con el monocorde pitagórico que se encuentra con la bailarina balinesa en trance. Culturas enteras pueden tocar juntas, contribuir unas con otras, fertilizarse unas a otras.

Mi amiga Rachel Rosenthal desarrolló un proyecto de improvisación de grupo a largo plazo en Los Ángeles en la década del sesenta, el Instant Theater. No sólo la pieza teatral misma, sino también los trajes, los sets y las luces eran una improvisación colectiva. Los spots se movían, los actores los seguían convocándose y respondiéndose



dose mutuamente, con mutua confianza. Personas que hablan muchas lenguas, con muchos entrenamientos y provenientes de muchas escuelas, pueden tocar juntas y crear un teatro entero y lleno de vida. Este tipo de interjuego siempre se

ha hecho entre amigos aunque luego no haya nada concreto para recordar los acontecimientos. Lo que llega a nosotros (ya sea desde la semana pasada o desde siglos atrás) son rumores impresionantes, como los de Leonardo Da Vinci reuniéndose con sus amigos en la corte de Milán para presentar óperas completas en las que la música, la poesía y la parte teatral se hacían sobre la marcha.¹

La colaboración artística puede recorrer toda la gama desde una jerarquía totalmente estructurada, por ejemplo un grupo de cine que trabaja en un guión, hasta un grupo de actores sin director que improvisan juntos, asumiendo responsabilidad igual y compartida de lo que suceda.

La improvisación colectiva libre en la actuación, la música, la danza o el teatro nos introduce en clases de relaciones humanas totalmente nuevas y frescas armonías, ya que la estructura, la forma de expresión y las reglas no son dictadas por una autoridad, sino creadas por los jugadores. Hacer arte en forma compartida es, en sí y por su propia naturaleza, la expresión de las relaciones humanas, su vehículo y su estímulo. Los jugadores, en su juego y a través de él, construyen su propia sociedad. Como relación directa entre las personas, sin mediación de otra cosa que sus imaginaciones, la improvisación de grupo puede ser un catalizador hacia amistades poderosas y únicas. Hay una intimidad que no pue-

1 Emmanuel Winternitz, *Leonardo da Vinci as a Musician*, 1985.

de lograrse a través de las palabras o la voluntad, que se parece de muchas maneras a la sutil, rica e instantánea comunicación entre los amantes.



Existe un fenómeno llamado alineación, que es la sincronización de dos o más sistemas en un único pulso. Si un grupo de hombres martilla en un terreno para la construcción, en unos minutos caen en el mismo ritmo sin ninguna comunicación explícita.

De la misma manera, los ritmos fisiológicos del cuerpo resuenan entre sí; hasta los osciladores electrónicos que operan en la misma frecuencia se alinean. La alineación es lo que provoca los estados de trance en las danzas *sama* de los sufís. Cuando los improvisadores tocan juntos, pueden apoyarse en este fenómeno natu-

ral para fusionar la música de manera tal que respiran juntos, palpitan juntos, piensan juntos.

En la alineación las voces no se enlazan exactamente, siempre están un poco separadas entre sí, y se encuentran entre ellas una y otra vez en micromomentos de tiempo, tejiéndose y destejiéndose del ritmo de las otras. La armonía perfecta puede ser el éxtasis o un total aburrimiento. Son sus evoluciones y sus impulsos las que la hacen fascinante.

Es posible tocar juntos sin tocar juntos. Para los escritores las colonias de artistas o las bibliotecas suelen ser buenos lugares para trabajar, porque aunque la gente que nos rodea es completamente desconocida y cada uno está haciendo su trabajo privado, el ritmo silencioso al trabajar juntos fortalece la energía de trabajo de cada uno. Sentimos una alineación vigorizante por nuestra concentración y compromiso de *estar* con nuestro trabajo. Si uno está aprendiendo meditación, quedarse sentado durante media hora con las piernas cruzadas, en silencio y sin moverse, seguramente será una difícil prueba de entereza. Pero si lo hace un grupo, el desafío físico-espiritual se hace mucho más fácil de soportar, y resultan posibles los retiros de una semana o más.

La alineación media en la unidad de los ejecutantes con el público y de los ejecutantes entre sí. Un buen hipnotizador les dirá que tendrán mucho más éxito en el intento de poner a una persona en trance si prestan mucha atención a su ma-

nera de respirar, y adaptan sus palabras, en *timing* y en tono, al *timing* y el tono de las respiraciones. Es exactamente lo que se hace al improvisar música para el público: aprender a detectar y amplificar la respiración colectiva, que, a medida que la experiencia prosigue, se hace más sincronizada, más profunda. Hay una cualidad de energía en el ambiente que es muy personal y particular de esas personas, esa habitación y ese momento. Como en el caso de controlar las respuestas autónomas del cuerpo por el *feed-back* biológico, no sabemos exactamente cómo sucede, pero sabemos que sucede. Los seres separados del público y los ejecutantes pueden *desaparecer*, y en esos momentos hay una especie de complicidad secreta entre nosotros. Percibimos miradas en los ojos de los otros y nos vemos todos como uno solo. Nuestras mentes y nuestros corazones se mueven juntos con el ritmo. Es más probable que esto suceda en actuaciones informales donde no hay escenario ni lugar fijo para sentarse que impongan una separación dualista entre los ejecutantes activos y el público pasivo. A través de las alineaciones sutiles pero poderosas, el público, el entorno y los ejecutantes se ligan en un todo que se organiza a sí mismo. Hasta los perros que pueda haber en la habitación se alinean. Descubrimos juntos y al mismo tiempo la escena emocional y rítmica que se despliega. Los límites de la piel se tornan semipermeables, después irrelevantes; los ejecutantes, el público, los instrumen-

tos, la habitación, la noche puertas afuera, el espacio, se convierten en un único ser palpitante.

La forma que se despliega

El cuerpo de la escritura adopta muy distintas formas, y no hay una forma acertada de medirlas.

Cambiar, cambiar en respuesta a un gesto, las variadas formas son difíciles de capturar.

Las palabras y las frases compiten entre ellas, pero la mente sigue siendo la dueña.

Atrapado entre lo no nacido y lo que está vivo, el escritor lucha por mantener a la vez la profundidad y la superficie.

Puede apartarse del cuadrado, pasar por encima del círculo, buscando la única verdadera forma de su realidad.

Llenaría de esplendor los ojos de sus lectores; agudizaría el valor de sus mentes.

Aquel que tiene un lenguaje confuso no puede hacerlo; sólo cuando la mente es clara puede ser noble el lenguaje.

Lu Chi*

¿Cómo surge la estructura en la improvisación? ¿Cómo se preparan y cómo se modelan las formas artísticas que salen de la materia prima de la inspiración del momento? Cuando examinamos estas dos preguntas relacionadas, llegamos a ver al juego libre como un sistema de auto-

* Lu Chi, Wcn Fu: *The Art of Writing*, 261 d.C.

organización que se pregunta y se responde a sí mismo sobre su propia identidad.

Veinte Preguntas

P.D.Q. Bach (Peter Schickele) hizo una divertida grabación de la Quinta de Beethoven acompañada de estentóreos comentarios de cada parte por dos estúpidos relatores de deportes.¹ El público vitorea la sinfonía a medida que el relator les va diciendo cómo van los puntajes del director contra la orquesta, si el que toca el corno pifió la nota, si Beethoven volverá después de tiempo para el alargué. En este chiste hay algo de verdad. Cuando escuchamos música, hacemos y respondemos subliminalmente a un río de preguntas: ¿Hacia dónde va la melodía del corno? ¿Cómo resultará esa modulación? ¿Cómo volverá el compositor a su lugar inicial en la cancha? ¿Este desarrollo temático girará hacia la izquierda o hacia la derecha? En la tradición musical de la India, los públicos son abiertamente demostrativos en su activo escuchar. Viven y se ríen por lo bajo durante el concierto a medida que se cumplen sus premoniciones, o salen de la sala a tomar un refrigerio si se aburren, o entran en una profunda y concentrada atención cuando la música llega a momentos sublimes. Sin cesar la

¹ Peter Schickele, *P. D. Q. Bach on the Air*, 1967.

mente juega al juego de las Veinte Preguntas, en que uno trata de adivinar lo que está pensando otro haciéndole una serie de preguntas de sí o no. La mejor forma de practicar este juego es hacer primero las preguntas con las que se avanza mucho por territorio desconocido (¿vivo o muerto? ¿varón o mujer?), y luego estrechar gradualmente el campo, refinando con cada pregunta las respuestas que vinieron antes. En una pieza musical, el acorde, el zumbido o ritmo iniciales inmediatamente generan expectativas que a su vez generan preguntas que a su vez alimentan el fragmento de música siguiente. Una vez que el músico ha tocado algo, cualquier cosa, lo que sigue encaja con eso, o contra eso; hay un patrón que reforzar, o modular, o quebrar.

Así, sin que le imponamos una intención precondicionada, una improvisación musical puede estructurarse dinámicamente por sí misma. Las primeras selecciones de tonos son muy libres, pero a medida que avanzamos, las selecciones que ya *hicimos* afectan las selecciones que *haremos*. Una tela o una hoja de papel en blanco "no tienen forma, son vacías" (Génesis 1:2), pero una sola marca que hagamos en ellas establece un mundo definido y presenta una infinita serie de problemas creativos. Al crear ficción, todo lo que debemos hacer es pensar en una *bag lady* y un vendedor de computadoras, e inmediatamente surgen mil preguntas, que conducen a respuestas que a su vez conducen a más preguntas, etcétera.

Una improvisación puede pasar por muchos ciclos así... podemos plegar nuestros sonidos y silencios hasta un punto de resolución, luego tomar vuelo nuevamente, avanzando por todo un camino nuevo a través del tiempo, luego otra vez la música se resuelve formulando y respondiendo preguntas sobre sí misma. Errores y accidentes, o los regalos de la pura inspiración, pueden aparecer en cualquier momento y fertilizar el proceso con nueva información. La música sigue huyendo a través de todos estos cambios, incorporándolos y asimilándolos por el camino. Esta forma de descubrir el dibujo en el tiempo es análoga al desbloqueo que hace Miguel Ángel con la estatua, eliminando progresivamente lo superficial hasta obtener una visión clara de los lincamientos del verdadero ser.

Una forma musical que ilustra este proceso es el reverso del tema con variaciones, por ejemplo en muchos episodios de las sinfonías de Sibelius, o en la poderosa improvisación de Keith Jarrett del *Concierto de Colonia*. En ambos casos, más que establecer el bosquejo de un tema y luego extraer de él una serie de variaciones, el artista comienza con las elaboraciones más audaces y muy ornamentadas sobre un tema que todavía no se ha oído. A medida que avanza el proceso (inverso), progresivamente cesan los adornos y se revela en forma gradual el tema que hasta ese momento había estado oculto. Experimentamos un *shock* de reconocimiento cuando finalmente brota el *motif* fundamental. Es decir que nuestras sensaciones

de placer estético están relacionadas no sólo con el sabor de la inevitabilidad demorada, sino con este dinámico juego lateral o previo entre lo fundamental y lo ornamental.

A medida que se despliegan las preguntas y las respuestas sentimos la excitación de que estamos haciendo algo, o siguiendo una pista como en una novela policial. Entre todas las circunstancias adversas y confusas de un asesinato de ficción, buscamos un cociente simplificado, la novela policial. En medio de la oleada de material que surge en una improvisación, buscamos simplificar todos esos garrapateos en el teclado y encontrar la respuesta a la pregunta: "¿Cuál es la estructura profunda del tema, dibujo o emoción de la que surge todo esto?"

En literatura, un libro que tiene esta propiedad de autopropulsión se llama "un libro con hojas que se dan vuelta solas". Las telenovelas actúan de la misma manera. Cada episodio termina en una modulación, de manera que en la mente del telespectador se suscita el máximo número de preguntas que quedan suspendidas allí hasta la próxima entrega. En ese momento los temas pendientes reciben respuestas que dan paso a nuevas preguntas. Llamada-respuesta es una de las más antiguas formas de la música, los rituales, el teatro y la danza. Tal vez tiene sus orígenes en las primeras interacciones en espejo entre madre e hijo.

Un secreto importante de la estética es la movilización de este diálogo en movimiento conti-

nuo y el delicado equilibrio que establece entre las premoniciones confirmadas y las premoniciones no cumplidas. Cualquier clase de forma puede ser el continente para este proceso. Una melodía identificable, ya pertenezca a la serie tonal tradicional (Mozart, los Beatles) o a los tipos atonales más aventureros (Schoénberg, Coltrane), teje una trama de anticipación. El que escucha modela el sonido a medida que lo oye, luego compara el siguiente fragmento o difiere de él.

Leer, escuchar, mirar obras artísticas es una forma de respuesta activa, que genera otra respuesta, que es en sí misma otra pregunta. Recreamos el libro a medida que lo leemos. Como en el juego de las Veinte Preguntas, comenzamos con el borde y vamos dando vueltas hasta llegar al centro. Si leemos el libro o volvemos a escuchar la música años más tarde encontraremos significados nuevos, más integrativos, ritmos que no estábamos preparados para oír antes, una música más profunda.

Del mismo modo los grandes momentos de la ciencia se dan cuando la aparente complejidad del universo se resuelve de pronto al ver un diseño o *motif* subyacente que explica las cosas con más profundidad. Se descartan hipótesis o temas, y se llega gradualmente a patrones y principios más claros y más coherentes. Aparecen sorpresas, errores, accidentes, anomalías y misterios que nos desconciertan y que fertilizan el campo de la mente. Esto conduce a nuevas series de des-

cubrimientos, que crean la siguiente fase de complejidad, que a su vez espera una nueva síntesis.

Einstein no descartó ni invalidó las leyes de Newton, sino que más bien descubrió un contexto más profundo que abarcaba a la vez a las conocidas leyes de la mecánica y a los nuevos y extraños fenómenos del electromagnetismo. A medida que las ideas evolucionan, se da un ritmo de sístole-diástole entre el rechazo de errores y accidentes, su aceptación como rarezas, y su incorporación junto con el antiguo sistema de creencias en un sistema más rico y más complejo.

La creación no es el reemplazo de nada por algo o del caos por el patrón. No hay caos; hay un mundo vivo, vasto, en que las reglas para especificar el patrón son tan complicadas que después de mirar unas cuantas uno se siente cansado. El acto creativo expone una forma o progresión más abarcadora que reúne una inmensa cantidad de complejidad en un concepto simple y satisfactorio.

Los chistes nos pasean por todo este ciclo en cuestión de segundos. La primera parte del chiste nos hace establecer una teoría sobre lo que sucede... luego la frase crítica desinfla súbitamente nuestra teoría y nos lleva a una nueva. De la misma manera el arte nos sorprende y los cambios de dirección nos resultan inevitables, o hacen sorprendente lo inevitable.

Estos principios operan en escala más extendida en la obra de un maestro artesano de la no-

vela como Thomas Mann. En la página 3 puede darnos una imagen, el paréntesis de apertura que fija una textura y una tensión de la que tal vez no tenemos una percepción consciente. En la página 283, aparece la otra mitad de la imagen en un contexto muy enriquecido, cerrando el paréntesis. Sólo entonces advertimos lo que ha hecho. Estos paréntesis tan separados de imágenes e ideas sirven para tejer toda la tela de la obra en un metapatrón. Estamos preparados para oír la parte siguiente, aunque todavía no ha aparecido, gracias a los patrones que escuchamos antes. Cada imagen da al lector un patrón preliminar, posiblemente preconsciente, que permite a la novela expandirse en muchas direcciones y sin embargo ser una sola. El arte reside en no dar a los lectores demasiada información ni demasiado poca, sino la cantidad adecuada para catalizar la imaginación activa. El mejor arte es aquel que no se presenta en bandeja de plata, sino que estimula las facultades de actuar del lector.

La clave para improvisar o para componer es hacer que cada momento cause una impresión tan profunda que inexorablemente nos conduzca al siguiente. Nos encanta ser seducidos por una inevitabilidad demorada. Y ver caminar al ejecutante por una orilla peligrosa y luego vivir el gran drama de regresar de allí, dando sentido y forma a todo el viaje. Podemos experimentar estos mismos sentimientos de suspenso en las formas más tradicionales de sonata que elegían los compositores clásicos y románticos. En primer

lugar se presenta el material, luego se lo elabora, se lo ornamenta, se lo da vuelta para arriba y para abajo ("¡galumphing!"). Tenemos la sensación de las cajas chinas que al ir abriéndose siempre revelan otra adentro, hasta que, inevitablemente, se abre la caja final que contiene... a la primera. De la misma manera, las formas polifónicas como las fugas y cánones de Bartok, Bach, Monteverdi son tan satisfactorias porque nos envuelven en una sensación de universos paralelos que de todas maneras se fusionan o resuelven en uno.

Escuchen los finales en música, en prosa, en cine. ¿La obra simplemente parece detenerse, o trae su propia conclusión en sus propios términos? El último momento puede convertirse en la última floración del primero, y todos los momentos intermedios están relacionados y entretejidos. Experimentamos una sensación de satisfacción cuando finalmente llega el final, una experiencia que a menudo va acompañada de risas, lágrimas, y otras señales corporales de estar conmovido. Cuando una pieza termina bien el hecho es inmediatamente obvio, tanto para los ejecutantes como para el público.

Pero nuestras piezas no deben contener las mismas cualidades que una fuga, un tema con variaciones, una sonata, un rondó u otras formas establecidas para tener éxito. Hay millones de formas de componer y estructurar la obra artística. Cada pieza, ya sea improvisada o escrita, bailada o pintada, puede desarrollar su propia es-

estructura, su propio mundo. La palabra *crear* viene de "hacer crecer", como en el acto de cultivar plantas. Cultivamos o desarrollamos una serie de reglas para incorporar el despliegue de nuestra imaginación. Creamos nuevas reglas de progresión, nuevos canales por donde pueda fluir el juego.

Dando Forma Al Todo

En la improvisación libre tocamos los sonidos y los silencios, y a medida que los tocamos desaparecen para siempre. Al producir obras largas (libros, sinfonías, obras teatrales proyectos de investigación, películas), necesariamente estamos tomando los resultados de muchas inspiraciones y fusionándolos en una estructura fluida que tiene su propia integridad y que perdura en el tiempo. Las ideas y los sentimientos más efímeros gradualmente toman forma de escritura o pintura que se elabora, se vuelve a pintar, a modificar y a refinar antes de que la vea el público. Es entonces que el escultor corta y pule la piedra, el pintor cubre los comienzos de la imagen con capa sobre capa de nuevas visiones enriquecedoras.

La musa presenta crudos estallidos de inspiración, resplandores y momentos improvisatorios en los que el arte simplemente fluye. Pero la

musa presenta también la tarea técnica, organizativa de tomar lo que se ha generado, y luego clasificar, combinar y jugar con las piezas hasta que se alineen. Las ordenamos, las cocinamos, las ponemos cabeza abajo, las digerimos. Sumamos, restamos, reformulamos, desplazamos, hacemos pedazos, fusionamos. El juego de revisar, recortar, agregar, transforma lo crudo en cocido. Esto es de por sí todo un arte, de visión y revisión, jugando otra vez con los productos a medio cocinar de nuestro juego anterior.

Es esencial realizar este trabajo de secretaria en forma que no sea mecánica. El *editing* debe surgir de la misma alegría y abandono que la improvisación libre. Stravinsky nos dice: "La idea del trabajo que hay que hacer está para mí tan relacionada con la idea de disponer los materiales y el placer que nos brinda la realización correcta de la tarea, que si sucediera lo imposible: que de pronto mi trabajo se me diera en forma completamente terminada, me sentiría incómodo y perplejo, como si me hubieran estafado".²

Existe la creencia estereotipada de que la musa que hay en nosotros actúa por inspiración, mientras que el que hace el *editing* actúa por la razón y el juicio. Pero si excluimos del proceso al diablillo o improvisador, es imposible que haya una nueva visión. Si veo el párrafo que escribí el mes pasado como un mero conjunto de palabras en una página, las palabras quedan sin vida y yo

2 Igor Stravinsky, *The Poetics of Music*, 1942.

también. Pero si las miro de costado, si hago un poco de *desaparición*, empiezan a deslizarse y les brotan tentáculos; como a los seres vivos primitivos; los tentáculos comienzan a enlazarse unos con otros, a engancharse y desengancharse, hasta que aparece un patrón y se torna nítido.

El organismo en evolución adquiere un ritmo y una identidad propios. Enablamos un diálogo con la obra viva que se está haciendo. No debemos privarnos por timidez, de hablar en voz alta con nuestro trabajo. Generalmente se piensa que el que habla solo está loco, y si se responde a sí mismo está todavía más loco; pero en caso de desconcierto creativo ésta es una técnica muy valiosa. Simplemente apártese por un rato de los demás para poder hacerlo sin que lo interrumpen. En momentos cruciales este diálogo interior se convierte en la médula del proceso creativo. He aquí algunos elementos del *editing* artístico: 1) sentimientos profundos por las intenciones que hay debajo de la superficie; 2) amor sensual por el lenguaje; 3) sentido de la elegancia; y 4) crueldad. Los tres primeros tal vez puedan resumirse en la categoría de buen gusto, que implica sensación, sentido del equilibrio y conocimiento del medio, realzado con un adecuado sentido de ultraje. La crueldad es necesaria para mantener clara y simple la obra artística, ¡pero observen que hay una enorme diferencia entre simplicidad e insipidez! La simple formulación de nuestra visión puede ser todo menos fácil; puede ser desafiante y perturbadora y existir un gran trabajo.

En la riesgosa tarea de combinar las partes, trabajamos desde un doble punto de vista, moviéndonos deductivamente desde nuestra inspiración original del total, e inductivamente desde nuestras inspiraciones particulares de los detalles. A veces lo que se necesita es aplastar crudamente las confusiones y obstáculos; a veces el más delicado, paciente e intermitente masaje del problema. A veces nosotros mismos necesitamos que nos den un golpe en la cabeza o nos hagan un suave masaje. A veces las partes que más amamos son las que terminan como recortes en el piso al hacer el editing. Tal vez son las primeras imágenes que nacieron, sobre las cuales se construye todo el trabajo. Pero una vez que se ha completado un edificio, hay que quitar los andamios.

Manipulando y masajeando la forma, realizamos una magia comprensiva en el interior espiritual de nuestra obra; desarrollamos formas y estructuras y nos regimos por ellas. Podemos escribir poesía en forma tradicional, como el soneto o el haiku, o inventar nuestra propia forma, tal vez para usarla una sola vez en un solo poema, tal vez para desarrollarla durante toda nuestra vida como estilo personal. Podemos elegir el verso libre, que implica una falta de forma, pero también el verso libre es un juego definido en el que entra el poeta conscientemente, cargando con su propia responsabilidad. "Para vivir fuera de la ley", canta Bob Dylan, "hay que ser honesto".³

3 Bob Dylan, "*Absolutely Sweet Mane*", en *Blonde on Blonde*, 1966.

Una vez que surge el primer borrador del poema, el poeta entra en un juego de rompecabezas, juega con las interrupciones en cada renglón, con la colocación de sílabas acentuadas o no acentuadas. Se le ocurren muchos versos y frases muy hermosos, muy adecuados... pero que no van bien con la forma o el ritmo de lo que está allí. El proceso del *editing*, de limpieza, reforma, ruptura, alargamiento de las frases hasta que salen enteras, tal vez parezca una forma de tiranía... ¿no sería mejor ser libre? Pero en realidad lo contrario es lo cierto. A medida que la forma refina la sensación, el poema mejora cada vez más, es más fiel al sentimiento original, inefable, que estaba en sus fuentes. Éste es uno de los aspectos más deliciosos de la creación artística. Llega un momento en que toda la cosa cuaja... casi se oye el "clic", cuando el sentimiento y la forma llegan a un estado de armonía. El impacto de este proceso aparentemente abstracto es inmediato y fisiológico. A mí me saltan las lágrimas, siento una enorme ola de energía, y si salgo de mi estudio al aire libre es como si estuviera flotando en el aire.

¿Por qué esta ola de emoción? Creo que las lágrimas son lágrimas de *reconocimiento*; luchando con un nuevo sentimiento y una nueva forma hasta que encajen uno con otra, descubro que he puesto a la luz un sentimiento muy antiguo, algo que siempre estuvo conmigo pero nunca afloró. Combinar el sentimiento con la forma, reformular y reelaborar el poema muchas veces, revela

aspectos del sentimiento en los que yo nunca hubiera pensado si lo hubiera expresado en cualquier forma. Cuando todo se ubica en su lugar, en esos momentos en que llegan las lágrimas, lo que siento no es sólo la satisfacción de algo realizado, sino que más bien percibo en forma directa que el mundo es uno y que me he conectado con el mundo. Un *shock* de reconocimiento: toda la vida he albergado este sentimiento, esta forma que yo sabía que estaba allí... reconozco algo muy antiguo dentro de mi ser.

Obstáculos y aperturas

El fin de la infancia

El artista creativo y el poeta y el santo deben luchar contra los dioses reales (lo contrario de los dioses ideales) de nuestra sociedad... el dios del conformismo, y también los dioses de la apatía, el éxito material y el poder de explotación. Éstos son los "ídolos" de nuestra sociedad, que multitudes de personas adoran.

Rollo May*

Un chico que conocí dibujaba, a los cuatro años, unos árboles extraordinariamente vibrantes, imaginativos. Tanto le servían los crayones, como la tiza, los marcadores de colores o la plastilina. Lo notable de estos árboles era cómo mostraban los lóbulos bulbosos y las venas ramificadas de cada hoja en una especie de visión cubista de toda la circunferencia que hubiera deleitado a Picasso. La observación meticulosa de los árboles reales, y una cierta audacia característica de los chicos de cuatro años, se combinaban para producir estos notables productos artísticos.

A los seis años de edad este chico había pasado por su primer grado y dibujaba árboles como chupetines igual que sus compañeritos. Los árbo-

* Rollo May, *The Courage to Create*, 1975.

les-chupetín consisten en una sola mancha verde que representa la masa general de hojas con los detalles obliterados, clavada en la punta de un palito marrón que representa el tronco. No es el tipo de lugar donde vivirían las ranas de verdad.

Otra chica, ésta de ocho años, se quejaba porque un día su maestra le había dicho que los números negativos no existían. Mientras la clase hacía tablas de sustracción, un chico preguntó: "¿Cuánto es 3 menos 5?", y la maestra insistió en que tal cosa no existe. La niña objetó: "¡Pero si todo el mundo sabe que es menos 2". La maestra dijo. "¡Esto es tercer grado y no tienes por qué saber esas cosas!"

Más tarde le pregunté a esa chica: "¿Qué es para tí un número con menos?". Ella respondió sin vacilar: "Es como mirar tu reflejo en un charco de agua. Se hunde cada vez más profundamente a medida que te enderezas". Esto es una mente original en acción, la forma más pura del Zen. Esta voz clara y profunda está latente en nosotros desde la primera infancia, pero sólo latente.



Las aventuras, dificultades, y hasta el sufrimiento inherente al crecimiento pueden servir para

desarrollar o sacar afuera nuestra voz original, pero más a menudo para enterrarla. Puede estar desarrollada o subdesarrollada, excitada o inhibida, por la forma en que nos criaron y nos formaron y nos trataron en la vida.¹

Como la mayoría de nuestras instituciones se han construido en base a la fantasía de Locke de que el recién nacido es una tabula rasa sobre la que se construye el conocimiento como una pirámide, tendemos a borrar el conocimiento global innato de nuestros hijos y tratamos de llenarlos, en cambio, de conocimientos simplistas cabeza abajo. "Mientras crecía arriba", escribe e. e. cummings, "olvidaba hacia abajo".²

Las escuelas pueden alimentar la creatividad en los niños, pero pueden también destruirla, y eso hacen demasiado a menudo. Idealmente, las escuelas existen para preservar y regenerar el aprendizaje y las artes, y dar a los niños las herramientas para crear el futuro. En su peor expresión producen adultos uniformes, con mentalidades convencionales, para alimentar el mercado con operarios, gerentes y consumidores.

El niño que fuimos y que somos aprende explorando y experimentando, husmeando insistentemente en cada rinconcito que encuentra abierto... ¡y en los rincones prohibidos también! Pero más tarde o más temprano nos cortan las alas. El mundo real creado por los adultos viene a

1 Para una exploración a fondo de estos temas, véase Alice Miller, *The Drama of the Gifted Child*, 1981.

2 e. e. cummings, 1x1 [One Times One], 1944.

pesar sobre los niños en crecimiento, moldeándolos hasta convertirlos en miembros cada vez más predecibles de la sociedad. Este proceso involutivo se refuerza durante todo el ciclo de la vida, desde el jardín de infantes hasta la universidad, en la vida social y política, y muy especialmente en el mundo del trabajo. Nuestras más nuevas y poderosas instituciones educativas, la televisión y la música pop, son todavía más eficientes que la escuela para inculcar la conformidad producida en masa. Se cría a los niños como una especie de alimento para ser tragado por el sistema. Lentamente nuestros ojos comienzan a entrecerrarse. Y así la simplicidad, la inteligencia y el poder de la mente en juego se homogeneizan en complejidad, conformidad y debilidad.

Necesitamos reconocer que cada segmento de nuestra cultura es escuela; momento a momento se nos presentan afirmaciones de algunas realidades y negaciones de otras. La educación, los negocios, los medios, la política, y sobre todo la familia, las instituciones mismas que podrían ser los instrumentos para expandir la expresividad humana, se confabulan para inducir el conformismo, para hacer que las cosas marchen a un nivel aburrido. Pero lo mismo hacen nuestros hábitos cotidianos para hacer o para ver. La realidad tal como la conocemos se condiciona con los supuestos tácitos que llegamos a aceptar sin discusión después de innumerables y sutiles experiencias de aprendizaje en la vida cotidiana. Por eso es que las percepciones creativas nos parecen

extraordinarias o especiales, cuando en realidad la creatividad suele darse viendo a través de esos supuestos tácitos lo que tenemos bajo la nariz. Hay una anécdota sobre un pasajero del ferrocarril francés que, al enterarse de que su vecino de asiento era Picasso, empezó a refunfuñar y protestar contra el arte moderno; dijo que no era una representación fiel de la realidad. Picasso preguntó qué era una representación fiel de la realidad. El hombre sacó una fotografía de su billetera y dijo: "¡Esto! Esto es un verdadero cuadro... así es mi esposa". Picasso miró cuidadosamente la foto desde varios ángulos, poniéndola para arriba y para abajo y de costado, y finalmente dijo: "Es espantosamente pequeña. Y chata".

Frecuentemente cometemos el error de confundir educación con entrenamiento, cuando en realidad se trata de actividades muy distintas. El entrenamiento tiene el fin de transmitir cierta información específica necesaria para realizar una actividad especializada. La educación es la construcción de una persona. Educar significa sacar o evocar aquello que está latente; por lo tanto educación significa sacar afuera las capacidades de la persona para entender y vivir, no llenar a una persona pasiva de conocimientos preconcebidos. La educación debe abreviar en la estrecha relación entre juego y exploración; debe haber permiso para explorar y expresar. Debe haber una valoración del espíritu exploratorio, que por definición nos saca de lo ya probado, lo verificado y lo homogéneo.

La conformidad que nos enseña la gran escuela que nos rodea se parece a lo que los biólogos llaman monocultivo: si uno camina por un campo silvestre ve cien especies distintas de pastos, musgos y otras plantas en cada metro cuadrado, así como una gran variedad de animalitos. Con esto la naturaleza se asegura de que los cambios en clima y en medio serán enfrentados por la necesaria variedad en la vida vegetal. Pero si uno recorre un campo cultivado sólo verá dos o tres especies, o una sola. Los animales y las plantas domesticados son genéticamente uniformes porque se crían o cultivan para un fin. La diversidad y la flexibilidad se cultivan para maximizar ciertas variables que convienen a nuestros propósitos. Pero si las condiciones cambian, la especie queda encerrada en una estrecha franja de variedad. El monocultivo conduce invariablemente a una pérdida de opciones, y esto a la inestabilidad.

El monocultivo es el anatema para el aprendizaje. El espíritu exploratorio se alimenta de la variedad y del juego libre... pero muchas de nuestras instituciones se las arreglan para aniquilarlo metiéndolo en cajitas. Tienden a dividir el aprendizaje en especializaciones y departamentos. Una cierta cantidad de especialización es necesaria para manejar cualquier tarea grande, o cualquier cuerpo grande de conocimientos. Pero las barreras que ponemos entre las especialidades tienden a desarrollarse exageradamente. Las profesiones adquieren una masa de inercia que mata todo lo

que toca. Encontramos una proliferación de disciplinas y "ologías", la mayoría de las cuales funcionan principalmente para proteger su propio campo profesional. Fragmentamos el aprendizaje a expensas de la riqueza y flexibilidad que debería ser inherente al cuerpo vivo del conocimiento.

Una de las muchas Trampas 22 en el asunto de la creatividad es que no se puede expresar inspiración sin técnica, pero si uno se pertrecha demasiado en el profesionalismo de la técnica pasa por alto la entrega al accidente que es esencial para la inspiración. Comienza a enfatizar el producto a expensas del proceso. Un artista puede tener una magnífica formación técnica, ser capaz de asombrar y deleitar al público con su deslumbrante virtuosismo, y sin embargo... falta algo. Todos hemos tenido alguna vez la experiencia de oír una notable ejecución de un concierto en el que falta este misterioso algo. El brillo superficial nos arranca una reacción automática ("¡Qué bueno!")... es como conocer a una persona hermosa del otro sexo que no tiene cerebro, o no tiene corazón. Uno dice instintivamente "¡Qué bueno!", de una u otra manera, aunque, mirándolo bien, allí no hay mucho que elogiar.

Por otra parte, la mayoría de nosotros ha tenido la experiencia de oír una ejecución nada sofisticada que puede estar llena de notas erradas, o un fragmento de una canción infantil, o una ejecución de un músico callejero que nos conmovió hasta las lágrimas, inmovilizándonos con un pal-

pable sentimiento de asombro y admiración. Hay algo divino en estas infrecuentes ejecuciones especiales, algo que no se consigue intencionalmente. "Como un dios" significa que el que escucha se siente en presencia de un puro poder creativo, la fuerza primaria que nos hizo, como hizo Einstein al volver a asuntos tan infantiles como aprender sobre el espacio y el tiempo y mirarlos con ojos prístinos:

*El adulto normal nunca se carga la cabeza con problemas témporo-espaciales. En su opinión todo lo que allí había para pensar ya lo pensó en su primera infancia. Yo, en cambio, tuve un desarrollo tan lento que sólo empecé a preguntarme por el espacio y el tiempo cuando ya era grande.*³

El profesionalismo de la técnica y el destello de la destreza son más cómodos como ámbito que el puro poder creativo; por eso nuestra sociedad recompensa generalmente más a los ejecutantes virtuosos que a los creadores originales. Es relativamente fácil juzgar y evaluar la brillantez técnica. Pero no es tan fácil evaluar el contenido espiritual y emocional que se intuyen en forma directa, sutil, y a menudo se muestran al mundo en toda su magnitud sólo después que ha pasado mucho tiempo.

La peor pieza que escribió Beethoven, la aburrida y pomposa *Sinfonía de la batalla*, fue la más popular en vida de él. Los *Conciertos brandeburgue-*

3 K. Seelig, *Albert Einstein*, 1954.

ses, que ahora están entre la música más amada de todos los tiempos, fueron enviados al *margrave* de Brandeburgo como material de apoyo de una solicitud de trabajo. Bach no consiguió el empleo. Bizet sólo vivió un año después del estreno de *Carmen*. En esa época la ópera era un fracaso, francamente condenada por su falta de melodía accesible.

Por cierto que también hay excepciones a estas ironías. Algunos artistas tienen la buena suerte de presentar una obra revolucionaria, original, y sin embargo perfectamente a tono con su época.

No siempre es cierto que los libros, la música, las películas, los espectáculos de televisión que se venden bien son una porquería o muy triviales, pero muy a menudo es así. Los artistas que quieren o necesitan vender su obra pueden, por lo tanto, sufrir la persecución de dos fantasmas que los juzgan. Un fantasma le susurra amenazadoramente en el oído derecho: "¿Esto será suficientemente bueno?". Y el otro le susurra amenazadoramente en el izquierdo: "¿Será suficientemente comercial?". Esta tensión refleja los valores de una sociedad que considera que el producto es más importante que el proceso. Lo que se desea es algo seguro: la certeza de que obtenemos un producto cuyo valor ha sido ratificado por las autoridades. Nada de esto puede especificarse a priori si estamos ante la creatividad desnuda.

Bloqueamos la creatividad rotulándola como poco frecuente, extraordinaria, segregándola en

reinos especiales como el de las artes y las ciencias. Y todavía la segregamos más de la vida cotidiana estableciendo sistemas de estrellato. El valor de la obra ya no depende de la calidad sino del nombre de quien la produce. En 1988, Van Gogh, que no pudo vender un cuadro en su vida, vendió, ya muerto, dos cuadros por cincuenta millones de dólares cada uno. Si un artista se



convierte en una estrella (o, mejor aún, en una estrella muerta), se convierte en un producto identificable que puede ser envasado. Cuando un artista cambia y se desarrolla con el correr de los años, como es natural en cualquier persona creativa, ese cambio es recibido con aullidos de protesta por los que se ocupan de la comercialización. A veces un artista (o profesor, o científico, o gurú espiritual) comienza con algo extraordina-

rio, se convierte en estrella, y luego su don se congela o se pervierte.

El creciente y peligroso filo de la obra creativa se desvaloriza, se lo trata como a un adorno innecesario o una actividad extracurricular que decora la rutina de la vida cotidiana. El artista cuenta con pocos mecanismos para construir un modo de vivir y trabajar que se sostenga a sí mismo. Dice Virginia Woolf:

Si uno lee la vasta literatura moderna de confesión y autoanálisis, llega a la conclusión de que escribir una obra de genio es una hazaña de dificultad casi prodigiosa. Parece muy improbable que salga entera de la mente del escritor. En general las circunstancias materiales están en contra. Los perros ladran, la gente interrumpe, hay que ganar dinero, se resiente la salud. Además, acentuando todas estas dificultades y haciéndolas más difíciles de soportar, está la notoria indiferencia del mundo. El mundo no le pide a nadie que escriba poemas o novelas o cuentos; no los necesita. Al mundo no le importa si Flaubert encuentra la palabra adecuada o si Carlyle verifica escrupulosamente este hecho o aquél. Naturalmente no va a pagar por lo que no desea. Y así el escritor, Keats, Flaubert, Carlyle, sufre, especialmente en los años creativos de su juventud, todas las formas de la desesperación y el desaliento. De esos libros de análisis y confesión surge un grito de agonía, una maldición. "Poderosos poetas que mueren en medio del sufrimiento"... Ésa es la materia de su canto. Si a pesar de todo esto aparece algo, es un milagro, y probablemente no hay li-

*bro que nazca entero y sin daños, tal como fue concebido.*⁴

A veces parece que hubiera una vasta confabulación de nuestras instituciones para comprimir el modo normal en que llevamos nuestras vidas en una especie de molde cerrado y rígido. Suprimimos, negamos, racionalizamos, olvidamos los mensajes de la musa, porque nos dicen que la voz del conocimiento interno no es real. Cuando nos da miedo el poder de la fuerza de la vida nos atascamos en el aburrido círculo de las respuestas convencionales. "¡Falta algo!" El estado congelado de apatía, conformismo y confusión es normativo, pero no debe tomarse como normal. Todo el mundo tiene caries y resfríos, pero eso no significa que sean normales o deseables. La vida creativa, o la vida de un creador, parece un salto a lo desconocido sólo porque la "vida normal" es rígida y traumatizada.

Es fácil mirar a nuestro alrededor y ver innumerables factores que socavan la vida creativa. Pero yo creo que cada cultura contiene sus propias defensas contra la creatividad. A veces es tentador idealizar o rodear de un halo de romanticismo otra época y otro lugar en que la vida creativa parece estar más integrada con la trama de la vida en conjunto. He conocido artistas que desearían haber vivido en el Renacimiento; pero en el Renacimiento los artistas se veían como descendientes degenerados de la antigua Grecia,

4 Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929.

y los griegos se veían como descendientes degenerados de una Edad de Oro desaparecida mucho antes (probablemente la de Creta); y así sucesivamente.

Aaron Copland deja caer un interesante comentario cuando nos relata qué se sentía al ser compositor en Norteamérica a principios de siglo. El arte, la música y la literatura eran tratados, igual que ahora, como adornos innecesarios. La música de concierto sólo la escuchaba una parte muy pequeña de la sociedad, y sólo querían oír a los maestros europeos, no música norteamericana ni música nueva; y entonces como ahora, el público de música clásica creía que el único buen compositor era el compositor muerto. Esto era todavía más notorio que hoy en la década de 1920, cuando Copland desarrollaba su arte. Pero en lugar de quejarse, nos dice: "Era enormemente divertido luchar contra los filisteos musicales; los conversos conseguían salidas y estrategias y mantenían intensas discusiones con los críticos de mentalidad estrecha; esto explica en parte el entusiasmo especial de aquella época".⁵ Esa actitud convierte a toda la estupidez y la estulticia del mundo en la ocasión para un juego. Es la elaboración de la perla en su mejor expresión. El comentario de Copland indica que con cualquier cosa que encuentre en este mundo una persona creativa, si tiene sentido del humor, sentido del estilo y una cierta terquedad, hallará la forma de hacer lo que ne-

5 Aaron Copland, *Music and Imagination*, 1952.

cesita a pesar de todos los obstáculos (poseer fortuna personal también ayuda mucho).

Pero todavía no hemos llegado a la médula de la cuestión. Hemos hablado como si hubiera algo llamado "sociedad" que se defiende de la creatividad por todos los medios que hemos mencionado: la educación, la especialización, el miedo a lo nuevo, el miedo al poder creativo desnudo. La Sociedad no existe, como tampoco existen instituciones, escuelas, medios y todo lo demás. Sólo hay personas que hacen imperfectamente lo mejor que pueden en sus imperfectos trabajos. La médula de la cuestión es que por más que reestructuremos la sociedad, por más recursos que pueda brindar un régimen esclarecido para estimular la creatividad y las artes y las ciencias y abrir el camino a la educación para la exploración profunda de la mente, el espíritu y el corazón, aun así seguiríamos en el mismo caldo. Hay algo que se llama crecimiento y que nos sucede cualesquiera sean las circunstancias. Todos hemos aprendido lo que se siente cuando nos traicionan por primera vez, por segunda vez, por tercera vez, cuando nos despojan de nuestra inocencia, cuando saltamos de la inocencia a la experiencia. Hay un punto, o más bien una larga serie de puntos, en los que nuestra inocencia y el libre juego de la imaginación y el deseo chocan con la realidad, con los límites de lo que es y lo que no es, con los límites de lo que puede ser y lo que no puede ser.

Todo lo que hemos dicho hasta ahora no debe interpretarse meramente como una denuncia de las grandes escuelas malas, o de los medios u otros factores sociales. Podríamos modificar muchos aspectos de la sociedad en forma más sana, y debemos intentarlo, pero aun entonces el arte no sería fácil. El hecho es que no podemos evitar el fin de la infancia; el libre juego de la imaginación crea ilusiones, y las ilusiones chocan con la realidad y se desilusionan. Presumiblemente, desilusionarse está bien, es la esencia del aprendizaje; pero duele. Si usted piensa que podría haber evitado el desencanto del fin de la infancia obteniendo otras ventajas: por ejemplo, una educación más esclarecida, más dinero u otros beneficios materiales, un gran maestro... hable con alguien que haya tenido esas ventajas y verá que choca con la misma desilusión, porque los bloqueos fundamentales no son externos sino parte nuestra, parte de la vida. En todo caso, los encantadores dibujos de los árboles mencionados al comienzo de este capítulo probablemente no serían arte si vinieran de las manos de un adulto. La diferencia entre los dibujos del niño y los dibujos aññados de Picasso reside no sólo en el impecable dominio del oficio de Picasso, sino en el hecho de que él realmente había crecido, había pasado por duras experiencias, y las había trascendido.

Círculos viciosos

A veces, cuando descubro que no he escrito una sola frase después de haber borroneado páginas enteras, me desplomo en mi sillón y allí me quedo, marcado, hundido en un pantano de desesperación, odiándome y culpándome por este orgullo demente que me hace encapricharme por una quimera. Un cuarto de hora después, todo ha cambiado; el corazón me da saltos de alegría.

Gustave Flaubert*

Los procesos creativos del juego libre y la práctica concentrada pueden descarrilar. Pueden entrar en un remolino que termina en la adicción o en la postergación, en la obsesión, o la obstrucción, dejándonos fuera de nuestro flujo natural de actividad, en estados de confusión y dudando de nosotros mismos. La adicción es una ligazón excesiva, compulsiva; la postergación es una huida también excesiva y compulsiva.

La adicción es cualquier dependencia que se autopropaga o se autocataliza a un ritmo cada vez más acelerado. Explica gran parte del sufrimiento que nos infligimos y que infligimos a los demás. Hay adicciones a las drogas, a los estilos

* Gustave Flaubert. De una carta a Louise Colet.

de vida, al afecto de otra persona, al conocimiento, a poseer más y más armas, o a un PBI cada vez más alto. Hay adicciones a dogmas pasados de moda, por los que la gente se sigue masacrando en todas partes del mundo. Hay adicciones al éxito y al fracaso. Los acontecimientos frustrantes en nuestras vidas también pueden poner en funcionamiento pensamientos obsesivos que no podemos abandonar y a los que nos aferramos compulsivamente.

Un artista puede ser adicto a una idea, encasillarse en un concepto propio particular, una visión particular de cómo debe andar el mundo, o de lo que el público puede desear.

Algunos hábitos pueden asumir formas adictivas y no adictivas (normales). Algunos hábitos pueden parecer adictivos, como el ejercicio físico o practicar un instrumento musical, o hacer alguna otra tarea de amor, pero podemos considerarlos positivos y beneficiosos, hay una fina línea divisoria entre lo patológico y lo creativo, entre la adicción y la práctica. ¿Cuál es, en realidad, la diferencia vital entre "Beberé una sola copa más" y "Probaré una sola vez más a tocar esa fuga de Bach"?

La adicción consume energías y conduce a la esclavitud. La práctica genera energía y conduce a la libertad. En la práctica, o en la lectura creativa o en el acto de escuchar, nos obsesionamos por encontrar más y más, como en el juego de las Veinte Preguntas. En la adicción nos obsesionamos para evitar encontrar algo, o para evitar en-

frentar algo desagradable. En la práctica el acto se torna cada vez más expansivo; estamos deshaciendo una madeja y construyendo cada vez más implicancias y conexiones. En la adicción nos replegamos hacia adentro, buscando algo que sea siempre lo mismo hundiéndonos en una creciente monotonía.

Los hábitos son adictivos si está presente ese misterioso factor de aceleración, cuando lo suficiente nunca es suficiente, y lo que era suficiente ayer ya no es suficiente hoy. Los hábitos son adictivos si el trabajo y la recompensa se invierten, Samuel Butler decía en broma que si la resaca del alcohólico precediera a la intoxicación, habría escuelas místicas que la enseñarían como disciplina de autorrealización. De manera que la práctica es lo recíproco de la adicción. La práctica es un flujo de trabajo desafiante y siempre nuevo, en el que continuamente probamos y demolemos nuestros propios delirios; por eso es a veces dolorosa.

La adicción es lo que los programas de computadora a veces llaman *do-loop*. Los seres que se autorregulan, ya sean animales, personas o ecosistemas, dedican gran parte de su tiempo a realizar rutinas repetitivas. Parte de esa estructura de rutinas son las condiciones finales o las salidas. Seguimos realizando la rutina hasta que la condición final indica que el trabajo ya está hecho. Al servir té nos guiamos por la condición: "¿La taza ya está llena?". Esa condición interrumpe el acto de verter. Al comer, seguimos hasta

que ciertas señales autónomas (peso en el estómago, azúcar en la sangre, etcétera) nos transmiten el mensaje de que estamos llenos. Entonces, normalmente, nos detenemos. Pero es posible omitir la condición final, y seguir con la rutina en forma indefinida y compulsiva, hasta que toda clase de desórdenes, explosiones o estallidos obligan a detenerse a todo el sistema.

Si la adicción es una forma de *do-loop*, sin salida, la postergación es un *no-loop*, que consiste en que sólo hay salida. En un círculo de realimentación adictiva, creemos: "Cuanto más seamos, más alegres estaremos". En situación de estrés, esta creencia puede acelerarse hasta el *do-loop*, que nos impulsa a una huida explosiva, por ejemplo un atracón de comida o bebida, una explosión de la población o una carrera armamentista. En la postergación, creemos: "Cuanto menos seamos más seguros estaremos". Esto, en condiciones de estrés, nos lleva a un *no-loop*, un ciclo de compresión o bloqueo, como un espasmo muscular, el bloqueo del escritor, la impotencia sexual, la depresión, la anomia o la catatonía. En este tipo de círculo vicioso la condición de la salida se dispara constantemente, y no nos permite nunca mantener la actividad. Este estado da origen a la postergación, y a todas las otras adicciones inversas, las adicciones de no hacer, los bloqueos, las alergias. La postergación es la imagen de la adicción en el espejo, ambas son desórdenes de la autorregulación. Nos atascamos en estos ciclos a

menos que logremos encontrar la señal del cruce y mover el interruptor en sentido contrario.

Como seres vivos, naturalmente somos autorreguladores y también autoequilibrados, pero además tenemos conciencia, con sus correspondientes funciones de orgullo, percepción selectiva, pensamiento lineal y conservación del yo. La profunda diferencia entre estas dos tendencias nos envuelve en ciertas contradicciones y dificultades. Consideren lo que sucede cuando conducen un auto. Sus manos-y-cerebro (el piloto) y sus ojos-y-cerebro (el acompañante) mantienen un continuo diálogo que a veces es algo así: "Tenemos una desviación de 2 grados a la izquierda." "Doblar a la derecha." "Desviación de 1,3 grados a la derecha." "Doblar a la izquierda." "Desviación de 1,5 grados a la izquierda." "Doblar a la derecha." En cualquier momento el auto sale un poco del carril, pero en general logramos conducirlo en línea recta por la ruta. Lo mismo sucede con el termostato en casa, que no mantiene la habitación a la temperatura deseada, sino que realiza un continuo vibrato alrededor de la temperatura deseada. Lo mismo sucede con el termostato cardiovascular que regula la temperatura del cuerpo, y todos los otros actos de equilibrio homeostático que mantienen nuestros niveles de azúcar en sangre, líquido, sueño, etcétera, en estado de salud dinámica. Es una danza continua de juego autocorrectivo a través del poder de los errores.

En un sistema de *feedback* sano, el ensayo y el error tienen una relación fácil y fluida, y nos corregimos sin pensarlo. La mayor parte de los *loops* de realimentación son conscientes, por la precisa razón de que los continuos juicios de valor deben tener efecto sin demora, interferencia o atascamiento causados por la fijación del yo. Aún una actividad compleja y altamente voluntaria como la de conducir un auto habitualmente se realiza en forma inconsciente, sin pensar en ella; sin embargo nuestra atención controla miles de actos y condiciones por minuto. Pero si conducir un auto fuera como algunos de nuestros procesos más conscientes, el diálogo interno entre mano y ojo podría ser muy distinto: "Estamos 2 grados desviados hacia la derecha". "Bien, yo lo arreglaré." "Estamos 1,5 grados desviados hacia la izquierda." "Caramba, ¡deja de decirme lo que tengo que hacer!"

La parte extra que pone la conciencia es la ligazón del yo con uno u otro lado. El yo quiere tener razón, pero en la dinámica de la vida y el arte nunca tenemos razón, siempre estamos cambiando y haciendo ciclos. Esta ligazón con un polo de un ciclo dinámico se produce por todas las emociones aflitivas: enojo, orgullo, envidia. Si un polo o el otro ejercen en nosotros una extraordinaria atracción, no podemos conducir porque no tenemos centro. Esto es especialmente cierto si la ligazón se basa en impulsos inconscientes o en asuntos no resueltos de nuestra vida personal. Por eso es tan eficaz el sexo en la publicidad. Se

alimenta de ligazones y deseos que son parte de nuestra estructura innata.

Por otra parte, si un polo contiene algo que tememos, giraremos en círculos alrededor de nosotros mismos para evitarlo. Esto prolonga interminablemente el miedo. Si estoy obsesionado por una idea o un dolor, la única salida es ir directamente a la fuente del dolor y encontrar esa información que se muere por expresarse.

Otra variante de la historia de conducir el auto se da cuando nos ponemos pegajosos, y el yo sigue o se fija a movimientos de vaivén. Entonces nos sentimos empujados hacia atrás y hacia adelante en oleadas de indecisión. "Estamos 2 grados desviados a la izquierda". "¡Quiero ir a la izquierda!" "Estamos 1,3 grado a la derecha." "¡Quiero ir a la derecha!" Esto conduce a otra manifestación del *no-loop*... inquietud nerviosa y todas las actividades que gastan energía en dirección contraria a la elegida.

A alguna gente le resulta más fácil tocar un concierto para violín o ganar o perder un millón de dólares que quedarse sentado sin moverse quince minutos.

"Fidget" (estar quieto) viene de una palabra del antiguo escandinavo que quiere decir "desear ansiosamente". La inquietud nerviosa y el aburrimiento son los síntomas del temor al vacío, que tratamos de llenar con cualquier cosa de la que podamos echar mano. Se nos enseña a aburrirnos, a buscar entretenimientos fáciles, a desear

ardientemente lo efímero. Hay industrias multimillonarias (la televisión, el alcohol, el tabaco, las drogas) basadas en la alimentación de este miedo al vacío. Proporcionan oportunidades para que nuestros ojos y cerebros entren en la inquietud nerviosa y olviden. Los ritmos de la sociedad nos inculcan períodos de atención cada vez más cortos, que se tornan cada vez más nerviosos e inquietos, y que acortan aún más nuestro tiempo límite de atención... otro círculo vicioso.

Así como la ejecución libre en el violín es impedida por las contracciones involuntarias de los músculos voluntarios, espasmos que duran apenas unos décimos de segundo, el juego libre en la vida cotidiana es impedido por las actividades compulsivas a corto plazo, pequeños movimientos que desgastan la energía, síntomas físicos de nerviosismo e indecisión, como cruzar y descruzar las piernas, cambiar de postura, morderse los labios. O bien estos movimientos se realizan en varios minutos en el acto de *cambiar de idea*, dar una vuelta en redondo para tomar la dirección contraria con el auto, conducir en círculos. También se puede emprender una actividad que es realmente de largo plazo, por ejemplo un trabajo o un matrimonio que no concuerden con la propia naturaleza interna, como forma de inquietud nerviosa.

Lo que hay debajo de la postergación y la inquietud nerviosa es la duda sobre uno mismo. Esta duda de sí mismo aparece un poco superpuesta a cada impulso que tenemos: "*pero por*

otra parte, tal vez no..." y nos encontramos masti-
cando cada decisión, cambiando de camino, vol-
viendo sobre nuestros pasos una y otra vez.

La conciencia puede interferir con un sistema natural de guía de uno mismo, no sólo a través del orgullo sino también a través de la desesperación. Puede ser profundamente depresivo observar que siempre estamos fuera del carril. Si uno siempre está dudando de sí mismo, se socava el equilibrio normalmente automático que hace posible la vida. Blake dijo: "¡Si el sol y la luna dudarán / se apagarán de inmediato!"¹ De allí otra



variante de la metáfora del piloto y el acompañante: "Tenemos una desviación de dos grados a la izquierda." "Ay, lo lamento!" "Tenemos una desviación de 1,3 grados a la derecha." "¡Ay, soy un fracaso!" "1,5 de desviación a la izquierda." "¡Dios mío, me quiero matar!" Este libreto puede

1 William Blake [1803], "Auguries of Innocence", en "The Pickering Manuscript", 1989.

parecer cómico, pero percibimos en él los sufrimientos reales y a veces los suicidios reales de muchos artistas.

Para resumir la metáfora de la conducción del vehículo, diremos que el inevitable vaivén del *feedback* puede experimentarse en diversos estados de la mente: la práctica de derrotarse a sí mismo; la adicción (que se adhiere compulsivamente a un extremo de la escala), o la postergación (que evita compulsivamente un extremo de la escala); los deseos vagabundos (aferrarse ávidamente a cada estado pasajero, o entrar en la inquietud nerviosa); la furia (indignarse por los cambios); el suicidio real o espiritual (la duda de sí mismo).

Lo fundamental en los círculos viciosos, por definición, es que no tienen salida. Hacia cualquier lado que nos volvamos, nos vemos encerrados en el lazo de hacer o no hacer, de ser o no ser de determinada manera, hasta que las opciones se estrechan y finalmente desaparecen. No hay salida lógica; pero afortunadamente sí hay salidas no lógicas. Antes de examinarlas necesitamos ocuparnos de lo que hay debajo del círculo vicioso: el miedo.

El espectro que juzga

*Cada hombre está en poder de su espectro, hasta que llega esa hora en que su humanidad se despierta.
Y arroja su espectro al lago.*

William Blake*

Cuando los procesos creativos se detienen con un chirrido, tenemos la sensación intolerable de estar totalmente atascados, sufrimos la antítesis de la mentalidad brillante, alerta, que antes decíamos que "desaparecía". En lugar de experimentar una concentración relajada, enérgica, saltamos ávidamente hacia cualquier distracción, por más trivial o ridícula que sea; nos cansamos con facilidad; cuando miramos el trabajo que hemos hecho nada parece suficientemente bueno, nos pesan los párpados, nuestras células cerebrales todavía se mueven cansadamente y luego se detienen.

Podemos ver a la persona creativa como si contuviera en sí, o actuara como dos personajes internos, una musa y un editor. Estos son el piloto y el acompañante del capítulo anterior, vistos desde un ángulo diferente. La musa propone y el editor dispone. El editor critica, moldea y organiza la materia prima que ha generado el libre jue-

* William Blake, *Jerusalem*, 1806.

go de la musa. Pero si el editor precede a la musa más bien que seguirla, tendremos problemas. El artista juzga su trabajo antes de que haya nada que juzgar, y esto produce un bloqueo o parálisis. A la musa se le recorta tanto que desaparece.

Si queda sin control, el crítico interno puede experimentarse como una figura paterna dura y punitiva. Es el espectro inhibitorio que se instala en la vida de tantos artistas, una fuerza invisible, crítica, persecutoria, que parece un obstáculo en el camino.

Mientras nuestra obra artística surge de su misteriosa fuente, se torna objetiva, es algo que se puede oír, evaluar, explorar, someter a experimentos. En arte estamos juzgando constantemente nuestro trabajo, recorriendo sin cesar los patrones que hemos creado y permitiendo que nuestros juicios se realimenten con desarrollos posteriores. La música se monitorea a sí misma, se regula y se juzga a sí misma. Es así como producimos arte y no caos; así la evolución produce un organismo y no un montón de carbono, nitrógeno, oxígeno, hidrógeno, sulfuro, sodio y otros átomos, todo al azar.

Pero hay dos clases de juicio: *constructivo* y *obstructivo*. El juicio constructivo avanza junto con el tiempo de creación como un continuo *feedback*, una especie de carril paralelo de la conciencia que facilita la acción. El juicio obstructivo se podría decir que corre perpendicular a la línea de acción, interponiéndose antes de la creación (rechazo o indiferencia). El recurso para la perso-

na creativa es poder establecer la diferencia entre las dos clases de juicio y cultivar el juicio constructivo.

Esto significa ver la diferencia entre dos clases de tiempo. El *feedback* entre el juicio constructivo y el trabajo creativo que se está haciendo oscila a una velocidad mayor que la del rayo: se realiza en el no-tiempo (la eternidad). Los socios, musa y editor, siempre están en sincronía, como una pareja de bailarines que hace mucho tiempo que se conocen.

Cuando el juicio es obstructivo, cuando se da en forma perpendicular al flujo de nuestro trabajo más bien que paralelo a él, nuestro tiempo personal se parte en segmentos, y cada segmento encierra una posibilidad de detenerse, una oportunidad para que la confusión y la duda de sí mismo se introduzcan solapadamente. La voz que juzga pregunta: "¿Esto es suficientemente bueno?". Pero aunque creamos que algo es realmente estupendo, más tarde o más temprano tendremos que volver a actuar, y esa voz interna que juzga estará allí otra vez, diciendo: "Mejor que salga mejor que la vez pasada". De manera que el propio talento puede ser un factor para bloquear la creatividad. El fracaso o el éxito pueden hacer sonar esa voz.

La forma más fácil de hacer arte es dejar de lado totalmente el éxito y el fracaso y seguir adelante.

Seng-Tsan escribe en el siglo VII: "El Camino (el Gran Tao) no es tan difícil. Simplemente hay que evitar elegir o descartar a cada momento".¹ Pero esto es más fácil decirlo que practicarlo. Nos asaltan los empujones y los tirones del deseo, la aversión y la vacilación, y todas las emociones aflictivas que los acompañan. Las emociones aflictivas incluyen la envidia, la ira, la voracidad y el sentirse muy importante, pero su raíz, que es también la raíz de la adicción, de la postergación y de otras formas de bloqueo, es el miedo.

Los budistas hablan de los Cinco Miedos que hay entre nosotros y la libertad: el miedo a perder la vida; el miedo a perder la vitalidad; el miedo a los estados poco habituales de la mente; el miedo a la pérdida de la reputación; y el miedo a hablar en público.

El miedo a hablar en público parece un poco tonto junto a los otros miedos, pero a los fines del *juego libre* ocupa el lugar central; exténdamoslo a "miedo a hablar en voz alta", "miedo a subir a un escenario" y "bloqueo del escritor", y a nuestros otros viejos miedos. El miedo está profundamente relacionado con el miedo a la estupidez, que se compone de dos partes: miedo a parecer tonto (pérdida de la reputación), y miedo a ser realmente un tonto (miedo a los estados poco habituales de la conciencia).

1 Seng-Tsan, *Hsín Hsin Meng* [siglo VII d. C], 1951.



Agreguemos el miedo a los fantasmas. Uno de los cucos bloqueadores es sentirse dominado por los profesores, las autoridades, los padres y los grandes maestros. La desviación del verdadero yo surge a menudo de la comparación con el otro idealizada (padre o madre, amante, profesor, un maestro del pasado, un héroe). Los genios y las estrellas se erigen en metas inalcanzables que jamás podremos igualar. Estas personalidades son tanto más espectaculares que lo mejor que puede hacer uno es callarse la boca. Es posible que les tengamos miedo a nuestras figuras parentales o a nuestros maestros, pero también a los fantasmas de los grandes creadores del pasado. Brahms sentía que no podía ponerse a la altura del fantasma de Beethoven; un compositor contemporáneo puede sentir lo mismo con el fantasma de Brahms. Brahms tardó veintidós años en termi-

nar su primera sinfonía porque llevaba un mono sobre sus hombros que se llamaba Beethoven. En 1874 escribió a su amigo Hermán Levi: "¡No sabes lo que es sentirse perseguido por ese gigante!".

Es fantástico treparse a los hombros de un gigante, ¡pero no dejen que ellos hagan eso con ustedes! No tendrían lugar para menear los pies.

De manera que nos encontramos con el perfeccionismo y su fea hermana gemela, la postergación. Necesitamos hacerlo todo, tenerlo todo, serlo todo. El perfeccionismo nos paraliza tal vez más eficazmente que cualquier otro bloqueo. Nos enfrenta con el fantasma que nos juzga, y como es imposible que nos pongamos a su altura, nos hundimos en el pantano de la postergación. Generamos un antídoto improductivo contra estos sentimientos de envidia: fantasías de omnipotencia o de éxito fabuloso, o bien a la inversa, somos víctimas de las fantasías de mala suerte.

Otro cuco es el miedo a que los demás nos sientan arrogantes o raros. Tal vez nuestros compañeros de colegio nos enseñen que si nos destacamos intelectualmente, y aún más si nos destacamos artísticamente, podemos quedar aislados de la sociedad. El miedo al éxito puede ser tan poderoso como el miedo al fracaso. A veces los padres estimulan este miedo. Pueden alentar al niño a que sobresalga, pero sólo en direcciones permitidas. Y el niño sentirse invadido por el miedo de que si se expresa a su manera no lo van a querer ni a aceptar por lo que es. Muy a menudo esto no es sólo un miedo sino una realidad.

También están los múltiples fantasmas de nosotros mismos asediándonos, todas las personas que podríamos haber sido si el pasado hubiera tomado distinto rumbo. Deberíamos, o podríamos haber hecho, o habríamos hecho tales y cuales cosas. Todos nos entregamos de vez en cuando a este tipo de tortura de nosotros mismos. Lo que puede salvarnos es saber que la verdadera creatividad surge del bricolage, de trabajar con cualesquiera materiales de formas raras que tengamos a mano, incluyendo nuestra despareja colección de "yoes" de formas raras.

Por más avanzados que seamos, tememos que la gente nos considere impostores. Me ha sucedido tantas veces, cuando estaba en la enseñanza, encontrarme en un aula llena de estudiantes sentados alrededor de una mesa, cada uno de ellos sintiendo que era el único que no entendía, y por lo tanto con vergüenza de decirlo. El miedo a la estupidez y el miedo a cometer errores abrevan en ese sentimiento muy primario que todos aprendimos de niños: la vergüenza. Luego llegaba el momento en que alguien se animaba a hablar, luego hablaba otro y agregaba: "Creía que yo era el único a quien le pasaba esto"; y enseguida todos revelaban sentimientos parecidos (¡incluido yo!). Sólo cuando finalmente nos sentíamos del todo cómodos, aceptando que éramos ignorantes y torpes, podía empezar en serio el trabajo compartido de aprender.

El espectro que juzga se presenta a veces disfrazado de algún impedimento externo relacio-

nado con el dinero, la moda, con factores políticos o con la aparente indiferencia del mundo ante la expresión creativa. Hasta nuestros seres queridos pueden asumir ese rol. Nos sentimos como víctimas de circunstancias que están más allá de nuestro control: un destino cruel, un rival, o algún pequeño tirano que ha entrado en nuestras vidas. En estos momentos el poder del juego parece detenerse en seco en su camino. El fin de la infancia es el encuentro con "la dura realidad"... es decir, con la fuente de nuestros mitos sobre la caída del Paraíso inicial. Los pilares de la dura realidad son el miedo al juicio, el miedo al fracaso y la frustración; ésas son las defensas de la sociedad contra la creatividad.

Vemos ahora que hasta cierto punto podemos identificar al misterioso espectro con los arraigados hábitos del ser que reivindicamos como yo. El espectro es lo que los psicoanalistas llaman una introyección... o más bien es la suma total de todas las introyecciones. Nuestra internalización automática de las voces parentales y otras voces nos llena de dudas sobre si somos suficientemente buenos, o suficientemente inteligentes, o si tenemos el tamaño o la forma adecuados; también las voces que expresan deseos sobre lo que deberíamos ser o lo que nos gustaría tener. Tanto la esperanza como el miedo son funciones del espectro que juzga. A medida que crecemos, ciertas exigencias de estas voces se nos quedan pegadas, y así se construye el "yo" o el pequeño sí mismo, capa por capa. El espectro siempre está buscando

el número uno. Se preocupa por la supervivencia, la competencia y el orgullo. Los sufís dicen que es el Naft que hay dentro de cada uno de nosotros; muchas de las prácticas están dirigidas a domarlo o someterlo. Blake llamó Urizen a ese espectro-juez... "tu razón", el celoso poder racional no atemperado por el amor, la imaginación y el humor. La principal arma (y la única) de Urizen es el miedo. Cualesquiera sean las circunstancias externas de nuestra vida este temor es alimentado internamente, impuesto por una parte nuestra a otra.

El fantasma-juez da a estos miedos un rostro familiar y los personifica, tal vez como el padre, el maestro, el jefe, el tirano político. Para nosotros es muy fácil exteriorizarlo, reivindicarlo, convertirlo en el Otro o en el Enemigo, buscarlo fuera de nosotros mismos en todas las personas o factores que nos aplastan, que no nos dejan avanzar. Podemos pasarnos la vida buscándolo y culpando a todos a nuestro alrededor por las frustraciones de nuestra vida creativa bloqueada. En esas circunstancias decir cualquier cosa puede convertirse en una carga insoportable. Nos atamos con nudos paradójicos buscando la entidad que nos bloquea. Es como buscar el fuego con un fósforo encendido.



La entrega

Sólo cuando ya no sabe lo que está diciendo, el pintor produce cosas buenas.

Edgar Degas*

La intuición descubierta, el inconsciente hecho consciente, es siempre una sorpresa. Una y otra vez mi mejor música surge cuando siento que el material se ha terminando, que he llegado al fondo de mis recursos, y mejor que termine la pieza antes de ponerme tonto. Busco a tientas una frase de cierre y termino... pero de alguna manera, a pesar de mi intención, ¡el arco se resiste a detenerse! La cadencia de cualquier final que invente se modula y produce otra cosa, y brota una melodía totalmente nueva de la nada. Siento en la sangre, los huesos, los músculos, el cerebro, una ola de energía completamente nueva e inesperada. Es el segundo impulso. El tiempo se duplica o se triplica sobre sí mismo; yo desaparezco y la música empieza realmente a elaborarse. Invariablemente tengo una sensación de maravillado asombro; "¿Cómo diablos sucedió esto? ¡Yo no sabía que lo tenía adentro!". De pronto nosotros,

* Edgar Degas, "Notebooks 1856", en *Artists on Art*, 1945.

los ejecutantes y el público, nos encontramos en otra parte: la música nos ha trasladado.¹

Lentamente, a medida que acumulaba estas experiencias, llegué a sentirme bien aflojando un cierto grado de control. Comencé a tocar como si fuera el arco mismo el que produjera la música, y mi participación consistiera simplemente en no obstaculizar su camino. Le concedí su propia vida al violín y me retiré al fondo, muy agradecido. Ya no buscaba destreza, flexibilidad, fuerza, resistencia, tono muscular y respuestas rápidas como medios para imponer mi voluntad al instrumento, sino más bien para mantener abierto un camino sin restricciones para el impulso creativo de tocar la música directamente desde las profundidades de la preconciencia que había debajo de mí y más allá de mí. Supe que los bloqueos son el precio que se paga para evitar la entrega, y que la entrega no es una derrota sino más bien la llave para abrirse a un mundo de deleite y de creación ininterrumpida.

Una de las grandes trampas en momentos de bloqueo es que podemos acusarnos de un déficit de concentración y centralización, un déficit de disciplina. Entonces adoptamos una actitud paternalista o militarista hacia nosotros mismos. Nos *obligaremos* a trabajar, cumpliremos con un programa, haremos promesas. La trampa más peligrosa es entrar en una competencia de fuerzas entre "el poder de la voluntad" y "el poder con-

1 "The music has moved us": "Move", en inglés, quiere decir también conmover y mover, desplazar. (N. de la T.)

trario a la voluntad". La disciplina es crucial, pero no la lograremos poniéndonos rígidos. La disciplina se logra quedándose quieto y penetrando en el vacío interior, haciéndose amigo de ese vacío más bien que su adversario o el espartapájaros que lo asusta.

Cuando se atasque medite, haga asociación libre, haga escritura automática, dialogue consigo mismo. Juegue con los bloqueos. Quédese en el *témenos* del lugar de trabajo. Relájese, entregúese al sentimiento de frustración; no abandone el *témenos* y ya llegará la solución. Persevere suavemente. Use el *intellecto*, la facultad visionaria. Permanezca cerca de la marca cero; no se permita grandes alturas ni grandes pozos.

Las profundidades se oscurecen en nosotros cuando tratamos de forzar los sentimientos; las iluminamos dándoles tiempo y espacio suficientes y dejándolas aflorar. Lo que ayer experimentábamos como el orgullo de la creatividad o el sentimiento autodepredatorio de incapacidad, lo vemos hoy como la señal de que hay que entregarse.

Como las reglas del universo, toda la cuestión de la creatividad personal es desconcertante y paradójica. *Tratar* de controlarse, *tratar* de crear, *tratar* de liberarse de las ataduras que uno mismo se ha puesto es ponerse a distancia de lo que uno mismo es. Es como buscar, mirando en distintas direcciones, la propia cabeza. Es lo que les sucede a los que practican el *Zen* en el momento más intenso de trabajar en un koan, con la sensación de

que están tratando de tragar una bola de hierro al rojo que no pueden deglutir ni escupir.

Llego a un punto en que las complejidades, las contradicciones, las paradojas y las imposibilidades se apilan de tal manera que me superan. Lo he pensado todo una y otra vez, he probado todos los caminos, y en cualquier punto me encuentro con una frustración. Finalmente sólo me queda ponerme de pie y salir de la armadura. Estoy atascado, tengo que hacer algo, estoy al borde del precipicio. Hasta podría saltar. De pronto ya no me importa si alguna vez resolveré este enigma; estoy vivo, al diablo con todo lo demás. De alguna manera, al saltar, al echar a un lado la masa de enredadas paradojas, pero reteniendo mi condición de persona viva, siento que algo cede dentro de mí. Con este salto nace algo nuevo. Al día siguiente, caminando por la calle, llega la simple solución.

Aunque ahora sé que debo abandonar la necesidad de control, no puedo decidir abandonarla intencionalmente, ni simular que la abandono, para hacer que rejuvenezca la música y salga del punto en que se atascó. Eso no funciona. La entrega tiene que ser genuina, no impuesta, completa: realmente tengo que abandonar toda esperanza y todo temor, sin nada que ganar ni que perder. Esta paradoja del control *versus* dejar que las cosas sucedan naturalmente no se puede racionalizar, sólo se puede resolver en la práctica concreta. Rumi escribe:

*Sospechas que podrías conseguirlo con
algún artificio. Sólo lo conseguirás
eliminando los artificios.*

*Siempre sale algo "bueno"
o "malo" de tí;
es un tormento quedarse inmóvil,
la bobina se mueve
cuando la mente tira del hilo.*

*Cuando el agua hierve
se revela el fuego.
Cuando gira la rueda del molino
el río muestra su fuerza.*

*Coloca la tapa sobre el recipiente
y llénate
de la ebullición del amor.²*

Nos dividimos entre el controlador y el controlado. Pensamos que el músico aprende a controlar el violín. Le decimos "contrólate" al adicto o al postergador. Tratamos de controlar nuestro entorno. Esta ilusión proviene de que hablamos una lengua donde hay sustantivos y verbos. Por lo tanto estamos predispuestos a creer que el mundo consiste en cosas y en fuerzas que mueven las cosas. Pero como en cualquier entidad viva, el sistema de músicos más instrumentos más público más entorno es una totalidad indivi-

2 Jailaludin Rumi [1260], *The Mathnavi*, 1981.

sible e interactiva; hay algo falso en el hecho de dividirla en partes.

Una profesora de equitación que conozco hace montar a sus alumnos adultos principiantes sin montura y sin riendas. Dice que se niega a darles el medio físico para controlar al caballo si no aprenden primero a controlarlo sin elementos especiales, con la gravedad, el peso y el pensamiento solamente. Esto significa que caballo y jinete son uno solo, que el jinete ama al caballo.

Tocar un instrumento es un deporte en el que bailamos con un objeto que tiene vida propia, que en parte se entrega y en parte se resiste a nosotros. Lo mismo que con el caballo, las cualidades de ceder y resistir forman un patrón infinitamente estructurado, que se mantiene por sí solo, y que cambia, se mueve, juega, muere y cambia de ciclos continuamente durante toda su vida. Cuando tenemos esta relación con nuestro instrumento, las palabras como dominio o control pierden todo su significado.

Llegamos a este camino sin esfuerzos no dominando al instrumento sino tocándolo como si fuera un compañero vivo. Si pienso en el violín como objeto que hay que controlar, si pienso en el piano, en la lapicera, en el pincel, en la computadora o en mi propio cuerpo como objetos que deben ser controlados por un sujeto, por un "yo", entonces, por definición, están fuera de mí. Mi limitado y autolimitador "yo", por su propia naturaleza está atado en nudos. Si no puedo dejar de aterrarme a mi identidad, a la identidad del ins-

trumento y a la ilusión de control, nunca el proceso y yo llegaremos a ser una sola cosa, y continuarán los bloqueos. Sin entrega y sin confianza... no se logra nada.

Ahora podemos volver con una comprensión más rica y más aguzada a nuestro tema anterior: para crear hay que desaparecer. Da la impresión de una paradoja, porque cuando postergo y me bloqueo lo hago a causa de una sensación de que no tengo nada adentro; creo que estoy vacío de contenidos y que no hago más que girar sobre mis ruedas. Pero no estoy vacío, ¡estoy lleno de mierda!

Esto no es solamente declamación; es la médula de toda la cuestión. Si miro más de cerca,



cambiando el ángulo de la visión, todo mi supuesto vacío en el estado de bloqueo se revela como un gigantesco y enredado ovillo de delirios, recuerdos mal digeridos, esperanzas y expectativas no realizadas. Todo ese tembladeral de basura mental debe ser expulsado. Sólo la entrega incondi-

cional conduce al verdadero vacío, y desde ese lugar de vacío puedo ser prolífico y libre.

Creamos y respondemos desde ese maravilloso lugar vacío que se genera cuando nos entregamos. Digo "maravilloso lugar vacío", pero la mayoría de nosotros pensamos que el vacío da un miedo terrible. Nos llenamos de toda clase de estímulos, nos mantenemos ocupados para evitar la desagradable sensación, las náuseas que nos invaden al enfrentarnos con nuestro propio vacío.

Cuando enfrentamos nuestro vacío y lo miramos desde afuera, por cierto puede parecer temible o alarmante; pero cuando entramos en él y realmente nos vaciamos, nos sorprende sentirnos de pronto más poderosos y efectivos. Porque sólo si estamos vacíos, sin entretenimientos ni diálogo interno que nos distraiga, podremos responder instantáneamente a la imagen, al sonido, a la sensación del trabajo que tenemos frente a nosotros.

Abandonamos toda imagen que podamos tener de nosotros mismos, incluyendo cualquier concepto que tengamos sobre el arte, la espiritualidad o la creatividad. Pensar conscientemente que estamos haciendo arte espiritual no es tan distinto de hacer arte por el dinero o por la fama. Toda vez que realizamos una actividad para lograr un resultado, aunque se trate de un fin elevado, noble o admirable, no estamos totalmente *en* esa actividad. Ésa es la lección que aprendemos al ver desaparecer a un niño en su juego.

Hundirnos en el instrumento, sumergirnos en el oficio de actor o instrumentista, en el micromomento, en lo que sentimos al mover el dedo sobre el instrumento, olvidar la mente, olvidar el cuerpo, olvidar por qué lo hacemos y quién está allí, es la esencia del oficio y la esencia de hacer nuestro trabajo como arte. En la medida en que podemos vaciarnos de esa manera podremos ser artistas espirituales. La entrega incondicional llega cuando me doy cuenta por completo, no con el cerebro sino con los huesos, de que esto que mi vida o mi arte me ha dado es más grande que mis manos, más grande que cualquier comprensión consciente que pueda tener de ello, más grande que cualquier capacidad que sea solamente mía.

Un monje le preguntó a Yün-Mén, el gran maestro chino de Zen del siglo IX: "¿Cómo es cuando el árbol se seca y sus hojas caen?". ¿Cómo es cuando uno tiene las manos vacías y está desnudo, cuando no tiene nada a que aferrarse, cuando todo en lo que podía confiar se desmorona? Yün-Mén respondió: "Todo el cuerpo está expuesto al viento dorado".³ Yün-Mén le está diciendo al estudiante que ese estado abierto y vulnerable de la mente no tiene por qué ser de miedo o desvalimiento; cuando uno se entrega en el gran vacío tal vez se encuentra mejor equipado que nunca para estar y actuar a tono con el universo.

3 *The Blue Cliff Record* [1128], 1977.

La paciencia

Por más lento que sea el film, el Espíritu siempre permanece inmóvil el tiempo suficiente para el fotógrafo que Él ha elegido.

Minor White*

Un amigo que es psiquiatra y a la vez tiene poderes especiales me contó que una mujer que él conocía estaba desesperada por un amor no correspondido. Esta mujer le suplicó a mi amigo que le preparara alguna poción amorosa. Mi amigo respondió: "Puedo hacerlo. Pero de esa manera él saltaría sobre importantes pasos evolutivos, y tú lo lamentarías después".

A veces me encuentro en un pozo de soledad o anticreatividad, atrapado en alguna sombría situación de la vida, o sintiendo que he asumido un trabajo tan grande y multifacético que no podría terminarlo aunque viviera diez vidas. Una parte mía sabe que una sorpresa, una ruptura, un elemento nuevo pueden aparecer en cualquier momento y cambiar la ecuación de mi vida. Pero con demasiada frecuencia me identifico con una parte (un yo, un sí mismo solidificado) que sólo ve lo que es aparente y se siente atrapado en eso.

* Minor White, *Rites & Passages*, 1978.

Parecería que las exigencias de la vida diaria y mis propias expectativas no me dejan tiempo ni lugar para maniobrar. Siento la tentación de acudir a un resultado fácil, una poción mágica, una distracción, o bien una forma de abandonar toda la cosa.

En esos momentos podemos albergar tremendas dudas sobre nuestra vida y sobre el arte. Este descreimiento, y el poder hipnótico de las dudas sobre uno mismo, producen un efecto real. Debemos hacer alguna limpieza mental, juntar todos los juicios negativos que nos hemos hecho en nuestra vida a nosotros mismos y quemarlos, y luego dejar pasar una generosa cantidad de tiempo hasta que las cenizas se asienten. De las cenizas de la duda y de la alquimia de la entrega, comenzamos a despertar otra vez a una actitud confiada.

Una actitud de confianza, de fe, es una actitud de trabajo, que se hace posible cuando caemos en un estado de *samadhi*. De otro modo nuestra conciencia del tiempo, ya se trate de la fecha límite para entregar un trabajo que es mañana, o de los límites del tiempo que nos tocará vivir, puede hacer perder calidad a nuestro trabajo, o vulgarizarlo. La actitud de trabajo es inherentemente no dualista; el trabajo y nosotros somos una misma cosa. Si yo actúo a partir de una separación de sujeto y objeto —yo, el sujeto, trabajando con eso, el objeto—mi trabajo es algo ajeno a mí; querré terminarlo rápido y seguir con mi vida. Construidos precisamente dentro de esta interpretación

de la realidad están los bloqueos creativos y los obstáculos que nuestra vida interpone entre sujeto y objeto; automáticamente se experimentan como frustraciones más bien que como desafíos. Pero si la vida y el arte son una sola cosa, nos sentimos libres de trabajar con cada frase, cada nota, cada color, como si tuviéramos una infinita cantidad de tiempo y energía.

Con esta disposición generosa, abundante hacia nuestro tiempo y nuestra identidad, podemos perseverar con una firme y alegre lianza, y de esa manera lograr infinitamente más y mejor resultado. Por eso algunas personas son más productivas cuando están bajo presión; paradójicamente la presión misma los sumerge en un estado de concentración intensificada en el que desaparece el tiempo del reloj. Otros trabajan mejor en un ambiente casi monástico; pueden suspender sus vidas normales durante una larga temporada e irse a un apacible lugar en el campo a hacer su trabajo. Estas personas pueden lograr el estado de concentración constante, paciente y confiada sólo cuando son tan generosos con su tiempo que se les van las semanas y los meses en el continuo crecimiento del trabajo y el aprendizaje. La fe, por lo tanto, es la medida interna de la paciencia.

La necesaria ecuación de la paciencia con la fe surge porque no podemos salir del mundo para crecer y hacer el trabajo necesario, ya sea por unas horas o por unos años, a menos que confie-
mos en que "el Espíritu permanecerá inmóvil el tiempo suficiente". En nuestro mundo en rápido

cambio no hay una base objetiva para esta confianza, excepto saber que otros lo han hecho y han sobrevivido. Simplemente hay que tenerla, aunque por momentos parezca una locura: fe en que nuestro objetivo es correcto, en lo positivo en última instancia, de los obstáculos, pruebas y lecciones que se nos presentan por el camino, en la integridad y el misterio de nuestra propia evolución.

Todo el tiempo venimos diciendo que la improvisación en la vida y en el arte significa un incesante fluir, momento a momento, experimentando y creando cada instante a medida que llega; pero también es cierto lo contrario. Es igualmente importante dar un paso atrás en el tiempo y contemplar nuestra vida y nuestro arte en perspectiva, de modo de abarcar grandes cantidades de espacio y de tiempo.

Una vez, en Granada, la antigua capital de la España morisca, caminaba con un amigo por un barrio alejado de la ciudad vieja. Fuimos a dar a una alta y antigua iglesia que estaban restaurando. El lugar, otrora majestuoso, era un terreno baldío lleno de polvo y desperdicios. Trepamos por unos escalones de madera y entablamos conversación con el único obrero, un hombre musculoso de baja estatura llamado Paco. Estaba instalando la electricidad en la iglesia. Dijo que hacía siglos que ardían lámparas de aceite en el templo; el humo había ennegrecido las paredes (apenas discerníamos los contornos de los frescos en las paredes y en los nichos bajo la capa de ho-

llín). Dijo el hombre que después de colocar la instalación eléctrica iba a volver a pintar todos los frescos. Evidentemente este tipo de mame-luco azul no era una persona común y corriente. Le dije: "Eso va a llevar bastante tiempo, ¿verdad?". Contestó que podía trabajar todos los días hasta que tuviera noventa años, y que si él no lo terminaba, otro lo haría.



A veces nos sorprende la diferencia entre los sólidos, macizos edificios del pasado, y las feas y endebls estructuras del presente. En el campo de las bellas artes, todavía hacemos cosas hermosas; pero la mayoría de los objetos cotidianos que nos rodean, caminos, puentes, casas, muebles, utensilios que antes también se hacían con arte y oficio, se construyen hoy de la manera más simple y más barata. Estoy con-

vencido de que esta diferencia está relacionada con nuestra visión del tiempo, mucho más rápida y trivial, y nuestra ecuación del tiempo con el dinero. Si operamos según cierta creencia durante largos períodos de tiempo, construi-

mos catedrales; si operamos de año fiscal en año fiscal, construimos feos centros de compras. La fealdad de muchos artefactos modernos no se debe a que el plástico o la electrónica sean inherentemente más feos que la piedra o la madera, ni a que la gente sea más estúpida ahora que antes. Se debe a la distancia, a la no-relación entre las personas y las cosas. La separación artificial del trabajo y el juego también abre una grieta en nuestro tiempo y en la cualidad de nuestra atención. La actitud de la fe dice que yo y mi trabajo somos una misma cosa, y que somos orgánicamente inmanentes a una realidad mayor. Esto no es posible si vivimos de acuerdo con una realidad de nueve de la mañana a cinco de la tarde y de acuerdo con otra después del anochecer. Cuando el trabajo y el juego no son una misma cosa, cuando el trabajo y quien lo realiza no son una misma cosa, la calidad se convierte en una irrelevancia, en algo decorativo; y enseguida llenamos el mundo de lugares y cosas feas.

Algunos artistas reelaboran una pieza durante la mitad de sus vidas antes de saber que está terminada. Un improvisador puede necesitar practicar durante años antes de lograr tocar: un minuto de música totalmente espontánea en la que todos los detalles están bien en ese fugaz momento. Los grandes científicos y estudiosos no son los que publican a toda costa, sino los que están dispuestos a esperar hasta que las piezas del rompecabezas se encastran según los

designios de la naturaleza. Los frutos de la improvisación, la composición, la escritura, la invención y el descubrimiento pueden aparecer espontáneamente, pero surgen de la tierra que hemos preparado, fertilizado y cuidado con la fe de que madurarán en el tiempo que requiera la naturaleza.

La maduración

Después de períodos en que uno ha tratado activamente de resolver un problema, sin lograrlo, repentinamente se presenta la orientación correcta de la situación, y con ella la solución, en momentos de extrema pasividad mental... Un conocido médico de Escocia me dijo una vez que los físicos ingleses suelen reconocer este tipo de hechos. "A menudo hablamos del trío Autobús-Baño-Cama. Es allí donde suelen hacerse los grandes descubrimientos de nuestra ciencia."

Wolfgang Kohler*

Al comienzo de nuestra historia, cuando el maestro de flauta llega a la ciudad, toca una pequeña pieza simple en su instrumento. Todos se quedan maravillados, con la boca abierta, y el más viejo de los presentes dice que el músico toca como un dios. Luego el estudiante parte a estudiar con él. Hace todo a la perfección, pero no toca como un dios, toca como un músico profesional competente. Prosigue obedientemente con su formación hasta que llega al callejón sin salida de su competencia y su brillo. Cuando lo empujan más allá de sus límites se encuentra con

* Wolfgang Kohler, *The Task of Gestalt Psychology*, 1969.

la frustración, el sufrimiento y la desilusión. Llega a una especie de nadir, empobrecido y borracho, y luego vive un largo período de abandono. ¡Finalmente, después de todas sus calamidades, toca la misma vieja pieza que había tocado mil veces antes, pero de alguna manera la toca distinta..., ahora tiene alma!

Algo cedió en él que se interponía entre él y su alma. Ahora tiene alma, pero la historia no es sobre la forma de adquirir un alma, porque esa alma la tenemos desde el comienzo. El precio inevitable que exige la experiencia es que entre nosotros y nuestro verdadero yo se interpongan la oscuridad, los ruidos, el miedo y el olvido de todo tipo, y dejemos de verlo. Casi por sorpresa, después de perder la esperanza, el músico puede volver a tocar con alma, puede tocar *como* alma. La historia trata, por lo tanto, de la maduración del alma.

Los anales del arte y la ciencia están llenos de historias de hombres y mujeres que, desesperadamente atascados en un enigma, han trabajado hasta agotarse, y de pronto dieron el anhelado salto o lograron la síntesis mientras hacían diligencias o soñaban. La maduración se produce cuando la atención está dirigida a otra parte.

Los *insights* y los avances súbitos a menudo se producen en períodos de pausa o descanso después de grandes trabajos. Hay un período preparatorio de acumulación de datos, seguido de alguna transformación esencial pero impredecible. En la misma vena William James decía que apren-

demo a nadar en invierno y a patinar sobre hielo en verano. Aprendemos aquello en lo que no nos concentramos, la parte que fue ejercitada y entrenada en el pasado pero que ahora está abandonada. No hacer es a veces más productivo que hacer.

Más tarde o más temprano con seguridad llegaremos a una crisis o a una *impasse*. Sufrimos durante un período en que crece intensamente la presión, durante el cual podemos llegar a sentir que se nos termina la cuerda, que simplemente no hay forma de resolver el problema. Estamos atascados sin esperanzas. Del mismo modo el adicto, el postergador generalmente tiene que "tocar fondo", antes de tener el insight que lo llevará a la recuperación.

A veces siento que he perdido un día entero probando una táctica después de otra para hacer funcionar mis herramientas, para que me salga un solo párrafo, para tocar un solo compás que suene auténtico. Más tarde el problema se resuelve fácilmente. Sentirse tonto, sentirse obsesionado por algo que no sale, no es más que una etapa en la resolución del problema. La desesperación creativa es muy penosa cuando nos invade, pero es necesaria, es un síntoma de que estamos comprometiendo todo nuestro ser en el problema.

En la ciencia nos enfrentamos con el perpetuo abismo entre los misteriosos datos de la naturaleza y nuestra capacidad de conocerlos y encuadrarlos; son los "escuadrones indisciplinados de

la emoción" de T. S. Eliot. El momento creativo llega cuando saltamos sobre esa brecha, cuando revivimos la zona muerta.

La sorpresa creativa a menudo tiene lugar cuando las presiones aflojan en un episodio de relajación o de entrega. En este sentido Walt Whitman hablaba del valor de la holgazanería. Pero aquí relajación no significa indolencia ni letargo; significa un equilibrio alerta, sereno, atento, listo para variar la dirección según el movimiento de cada instante. Sentimos, con cierta excitación y trepitación, que estamos en algo, aunque todavía no sabemos muy bien en qué. A menudo las epifanías espirituales y estéticas se presentan cuando aparentemente estamos sin hacer nada. Al hablar del poder de los errores, vimos que en la vida, como en un *koan*, llegamos a un punto en que las interrupciones son la respuesta. Prestar atención a la interrupción nos libera para poder ver nuestra situación original como si fuera nueva y para encontrar en ella el oro de la alquimia. Este ingrediente del proceso creativo incluye no sólo la incubación y la maduración sino la técnica hipnótica de la *redirección de la atención* ("¡Mira allí!"), y mientras uno mira, ha transformado lo que está *aquí*.

Cuando uno ha vivido un tiempo con un problema creativo, comienza a verlo y a etiquetarlo como problema. Ya no es nuevo. Entonces uno se atasca; el problema lo ata, lo anuda. Se convierte en un círculo vicioso. Cualquier intento de forzar la situación lo torna aún más rígido. Pero si deja-

mos de lado el proyecto y probamos algo nuevo, ya no hay problema. Se puede realizar el nuevo proyecto sin pensar en el problema. De una manera misteriosa, uno descubre que hay formas de despejar los enigmas más penosamente enredados si no se está permanentemente sobre ellos. La siesta, usada con inteligencia y disfrutada con provecho, puede ser un poderoso despertador intelectual.

Tal vez la invención sociopolítica más revolucionaria de los últimos cuatro mil años es el Sabat. La práctica del Sabat (si ignoramos la incrustación de reglas y normas impuestas por las religiones organizadas) reconoce que necesitamos espacio y tiempo, rescatados de la prisa y las presiones de la vida cotidiana, para descansar, reparar y revelar.

La confianza en sí mismo libera las defensas conscientes para dejar que se manifiesten las integraciones inconscientes. Ése es también el proceso de la terapia, permitir que las personas aflojen sus defensas para poder responder a una fuente más profunda dentro de sí mismo. La sístole-díástole del esfuerzo y la relajación prepara el escenario para la suerte de lo que ha sido bien preparado.

Recordando el ejemplo de la ley de Weber-Fechner, la mente que está atada a la inversión y a la fijación es una mente que tiene cincuenta velas encendidas y no advierte la número cincuenta y uno cuando se enciende. Cuando nos entregamos podemos aflojarnos con una mente más su-

til, más sensible, en la que arden pocas velas, incluso ninguna. Entonces, cuando se alza la llama de la sorpresa creativa, se la ve con claridad y nitidez, y, lo cual es más importante, se puede actuar con ella.

El centésimo y último koan de *The Blue Cliff Record* pregunta: "¿Cuál es la espada que corta el cabello?" (¿Cuál es la espada, la espada-mente, la espada-corazón, tan afilada que si soplamos un cabello contra ella lo corta en dos?) ¿Cuál es el filo que corta en este momento?

La respuesta de Pa Ling: "Cada rama de coral sostiene la luna".

Imagínese a usted mismo parado en la costa, a la luz de la luna, mirando cómo brilla el coral húmedo. La luz de la luna se refleja desde el coral hasta sus ojos a la velocidad de la luz, lo cual en escala humana significa instantáneamente. Hay transmisión directa sin impedimento, como en un holograma. Cada una de esos millares de chispas es una imagen completa del todo. La forma de tener y de ser un instrumento poderoso y aguzado es ser sensible hasta en lo diminuto, y usar esa sensibilidad para ver las epifanías que usted siempre ha tenido a su alrededor. "No yo", dice D. H. Lawrence:

*iNo yo, sino el viento que sopla a través de mí!
Sopla un hermoso viento en la dirección del
Tiempo. ¡Si sólo permito que me sostenga, que
me lleve, si sólo me lleva con él! Sólo con ser
sensible, sutil, oh, delicado, ¡un regalo del vien-
to! Si sólo, y esto es lo más bello de todo, si sólo*

me entrego, dejo que el bello viento me tome, El viento que se abre camino en el caos del mundo Como un fino cincel, un cincel exquisito, una cuña insertada; Si sólo fuera firme y duro como la punta desnuda de una cuña Empujada por golpes invisibles, La roca se abrirá y llegaríamos al portento, encontraríamos las Hespérides.

Ah, para la maravilla que burbujea en mi alma. Yo sería una buena fuente, una buena cabeza de aljibe.

No estropearía ni un suspiro, no arruinaría una expresión.

¿Qué son esos golpes?

¿Qué son esos golpes a la puerta en medio de la noche?

Es alguien que quiere hacernos mal.

No, no, son los tres ángeles desconocidos. Déjalos pasar, déjalos pasar.¹

Si miramos otra vez (después de muchos golpes a la puerta), veremos nuestra experiencia de bloqueo, y las rupturas que pueden venir después, como algo totalmente distinto, parte de un proceso natural de maduración. Estas aperturas no son simplemente una cuestión de descanso y revisión, sino de gestación. En una fase del proceso ejercitamos la técnica y probamos las cosas paso a paso. En otra fase el trabajo consciente de las ideas se sumerge y se asimila al inconsciente. Luego viene la parte aparentemente mágica del proceso en que el material vuelve a la superficie,

1 D. H. Lawrence, "Song oí a Man Who Has Come Through", en Complete Poems, 1930.

enriquecido y madurado después de su viaje por el inconsciente. Por supuesto no es el material el que resurge, sino nosotros mismos, más maduros y preparados para *sostener* el material.

En el momento concreto en que estalla el juego libre, ya no sabemos de esas fases ni nos importan; el juego se juega a sí mismo.

En el arte de enseñar reconocemos que las ideas y los *insights* necesitan cocinarse durante un tiempo. A veces el estudiante a quien más le cuesta expresar las ideas es, en realidad, el que las está absorbiendo y procesando más profundamente. Esto también se aplica al propio aprendizaje privado de nuestra forma de arte; las áreas en que nos sentimos más atascados y más incompetentes tal vez sean la mina de oro del material en desarrollo. Entonces el uso del silencio en la enseñanza se torna muy poderoso.

Los sueños, cuando les prestamos atención, aparecen como otra fuente de información profunda. Las personas creativas, aun mientras duermen, trabajan y juegan con sus interrogantes. La vida nos depara muchas sorpresas mientras dormimos. Hay algo en nosotros que constantemente pugna por salir, y parece que emerge más fácilmente cuando abandonamos las ataduras (la esperanza y el miedo) de la conciencia. Descubrimos que dentro de nosotros se ha producido un inexplicable crecimiento subterráneo.

Como en un parto, la expresión creativa sale afuera por su propia cuenta, cuando estamos maduros y ella también lo está.

Mi vientre es como el vino sin troneras; a punto de estallar como las botellas nuevas. Hablaré para aliviarme; Separaré mis labios y responderé.²

"El espíritu siempre permanece inmóvil el tiempo suficiente", nos decía antes Minor White, pero no siempre lo siente así el artista "que Él ha elegido". Nuestro flautista se aplica con paciencia y perseverancia, pero eventualmente se rinde. Sin que él lo sepa, la importancia de toda su práctica continúa, inconscientemente, durante la negra noche del alma.

Al ocuparnos del inconsciente nos encontramos ante un océano lleno de ricas formas de vida invisibles que nadan bajo la superficie. En el trabajo creativo tratamos de atrapar uno de esos peces; pero no podemos matar al pez, tenemos que atraparlo de tal manera que conserve la vida. En cierto sentido lo traemos a la superficie como anfibio para que pueda andar a la vista de todos, y otras personas le verán algo conocido porque tienen sus propios peces, que son primos del suyo. Esos peces, los pensamientos inconscientes, no flotan pasivamente "allá abajo"; se mueven, crecen y cambian por su cuenta, y nuestra mente consciente es sólo una observadora o una intru-

2 Job 32:19.

sa. Por eso Jung llamó "psiquis objetiva" a las profundidades del inconsciente.

En *El secreto de la flor de oro*, Jung dice de los maestros taoístas:

*Entonces, ¿qué hacía esta gente para lograr el progreso que los liberaba? Por lo que vi no harían nada (Wu wei, inacción), sino que dejaban que las cosas sucedieran, porque, como nos enseña el Maestro Lu Tzu en nuestro texto, la luz circula de acuerdo con su propia ley si uno no abandona su vocación de siempre. El arte de dejar que las cosas sucedan, la acción en la no-acción, el dejarse ir como enseñaba Meister Eckhart, se convirtió para mí en una clave con la que pude abrir la puerta al "Camino". La clave es ésta: debemos dejar que las cosas sucedan en la psiquis. Para nosotros esto se convierte en un verdadero arte que muy pocos conocen. La conciencia está siempre interfiriendo, ayudando, corrigiendo y negando y no dejando nunca en paz a los procesos psíquicos. Sería bastante simple hacerlo, si la simplicidad no fuera una de las cosas más difíciles que hay.*³

¿El poema existe antes de ser escrito? ¿La idea existe antes de que la conozcan? ¡Por cierto que sí! ¿Adonde vamos a escuchar la música que nadie ha oído todavía? Hay un lugar en nuestro cuerpo al que podemos acudir y escuchar. Si vamos allá y guardamos silencio, podremos extraer la música. Recordemos a Sócrates y el esclavo: las

3 Richard Wilhelm (trad.), *The Secret of the Golden Flower*, comentarios de Carl Gustav Jung, 1931.

preguntas de Sócrates desarrollan o maduran el conocimiento latente del esclavo.

Dijo Chuang-Tzu: "Ante una mente tranquila, todo el universo se rinde".⁴ El rasgo esencial de este estado es que llegamos al punto de no tener nada que ganar ni nada que perder. Es como la meditación del ex príncipe Gautama Shakyamuni, que vagó y luchó durante años, apasionadamente, para lograr *insight* y trascender al nacimiento-y-muerte, que estudió con desesperación y sin lograr frutos con toda clase de maestros espirituales, que practicó la abnegación y el ascetismo sin importarle ninguna molestia o sufrimiento, y todo para nada, y que finalmente, durante una de sus prácticas, se levantó y se permitió una buena comida. Luego se sentó otra vez a meditar y juró no volver a levantarse hasta que se produjera en él el gran cambio. Esta entrega total, olvidándose de las necesidades y del tiempo, abandonando también las pretensiones de santidad, abstinencia, ingenio o ideas de iluminación, lo liberaron de "quedarse allí sentado"⁵ para siempre si era necesario... sólo quedarse sentado, inmóvil y vacío, y cuando apareció el lucero de la mañana, de pronto tuvo su momento, experimentó la absoluta sorpresa de la liberación y se convirtió en Buddha, el-que-despertó.

4 Chuang-Tzu, *The Way of Chuang-Tzu* [siglo IV a. C], traducción de Thomas Merton, 1965.

5 Kigen Dogen [1250], "Shikantaza", en *Shobogenzo*, 1975.

Las dos actividades que observamos al comienzo de este capítulo, primero la de llenar la conciencia de sabiduría y luego madurar esa sa-



biduría en el inconsciente, pueden darse como una sola, así como en la improvisación el juicio y el juego libre pueden darse como una misma cosa. Todavía estamos bajo la férula del yo racional cuando decimos que para ser creativos primero hay que llenar la conciencia de datos y problemas y luego dejar que se procesen en el inconsciente. Esto nos dice que la creatividad (hacer que la sabiduría inconsciente acceda a la conciencia) es un fenómeno especial o paranormal. Pero, ¿y si abandonamos totalmente el filtro racional y llevamos de inmediato nuestros problemas al inconsciente? Eso era, precisamente, lo que hacían los pelícanos en su agraciado vuelo hacia la costa hace un momento. Lo hacen con naturalidad, porque la vida de los animales es preconsciente, pre-personal; viven en lo que Rilke llamaba "el mundo no descifrado".⁶ El logro del Buddha fue llegar a esta misma gracia como

6 Rainer María Rilke [1922], *Duina Elegies*, 1961.

persona consciente. Esa captación trasconsciente, que despierta y fluye con la vida en el tiempo real, puede madurar en cada uno de nosotros.

Los Frutos

Eros y la creación

La música, la palabra que usamos en nuestra lengua cotidiana, no es sino la imagen de nuestro Amado. Amamos la música porque es la imagen de nuestro Amado.

Hazrat inayat Khan*

El amado está ya en nuestro ser, como la sed y la "alteridad". El ser es erotismo. La inspiración es esa extraña voz que saca al hombre de sí mismo para ser todo lo que él es, todo lo que él desea: otro cuerpo, otro ser. Más allá, fuera de mí, en el matorral verde y dorado, entre las trémulas ramas, canta lo desconocido. Me llama.

Octavio Paz**

Parte integrante del proceso creativo es la sensación de éxtasis que Walt Whitman celebra cuando dice: "Canto al cuerpo eléctrico".¹ Cuando el juego es libre y la práctica está madura, hacemos el amor al hacer la música, haciendo el amor mientras hacemos la música.

* Hazrat Inayat Khan, *Music* [1921] 1960.

** Octavio Paz, *The Eow and the Lyre*, 1973 [El arco y la lira, 1956].

1 Walt Whitman, *Leaves of Grass*, 1855.

La música (y aquí me refiero a la música de la música, la música de la poesía, la música de la vida creativa) suena en la mente en un lugar donde juegan la sexualidad y la sensualidad. Eros, el principio divino del deseo y el amor, surge de nuestras más profundas raíces evolutivas: el impulso de crear, de generar nueva vida, de regenerar la especie. Es la energía creativa inmanente en nosotros como seres humanos. "La energía es la única vida, y proviene del Cuerpo; y la Razón es el límite externo o circunferencia de la Energía. La Energía es el Eterno Deleite".² Este deleite es la fuente de la fuerza y la generatividad liberadas cuando nos quitamos de encima al espectro que juzga y expandimos esa circunferencia externa.

Este poder se simboliza en figuras tales como el griego Pan y el hindú Krishna: los dos son dioses que tocan la flauta, dioses traviosos, dioses amorosos, que los antiguos adoraban como símbolos de vitalidad cósmica y juego libre. Representan el poder de *lila* de dominar las energías elementales: lo pagano, lo salvaje, lo ctónico. Su rol en la vida interior del artista es activarnos para crear trabajo que sea a la vez sin inhibiciones y realizado con destreza, que emplee los instrumentos de la cultura para sumergirnos en una conciencia de la fuente de nuestro propio ser. Este *lila* es la instrumentalidad para atraer hipnóticamente a las personas hacia áreas más sagradas de la psiquis. Nos sentimos transporta-

2 William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, 1793.

dos de esta manera cuando las cualidades rítmicas, mánticas (adivinatorias) de la música, la poesía, el teatro y el ritual nos llevan hacia adentro.

Escribir, tocar un instrumento, componer, pintar; leer, escuchar, mirar... todo exige que nos sometamos a ser transportados por Eros, a una transformación del yo similar a la que ocurre cuando nos enamoramos.

El *lila* musical de Krishna es un sonido irresistiblemente encantador. Krishna estimula y fascina a todos los que lo rodean; sin embargo representa la más poderosa fuerza moral del mundo.³ En los mitos se lo representa como el seductor de las muchachas que cuidaban las vacas en Vrindavana. Simplemente toca la flauta y ellas vienen corriendo. Según una leyenda hizo el amor con dieciséis mil de ellas en una sola noche... ¡poderes divinos del amor y la generatividad, sin duda! En este mundo mítico no hay dualismos entre cuerpo y espíritu; la pasión visceral y espiritual de la seducción del dios va mucho más allá de nuestra limitada visión de la pasión sexual. Esta seducción es lo que experimentan algunas personas, por ejemplo, que abandonan sus profesiones y su seguridad para dedicarse al teatro, porque su amor es el teatro. Esta seducción es un llamado, un sentido de vocación, el arte por el arte. Cuando nos encontramos ante la pasión espiritual del Deseo con mayúscula, estamos juntando

3 David Kinsley, *The Sword and the Flute*, 1975.

todos nuestros recursos -intelectuales, emocionales, físicos, imaginativos, lo animal y lo angélico-, y volcándolos en nuestro trabajo.

La palabra *deseo* viene de *de-sidere*, "lejos de tu estrella". Significa elongación de la fuente, y la concomitante y poderosa atracción magnética de volver a la fuente. Según la visión sufí, el amado es el amigo a quien queremos, y el Amado es el Amigo, Dios; y los dos son uno. El amor es un estado de resonancia entre la ausencia del amado y su cercanía, una resonancia vibratoria, armonizada entre ser dos y ser uno. En el arte de la ballestería el deseo de la flecha y el blanco de estar juntos es tal, que en la mente del maestro arquero ya son uno.⁴ De la misma manera un buen *oufielder* en béisbol y la pelota ya son una sola cosa antes de que él la ataje. El arquero practica una especie de *intellecto* cada vez que tiende el arco, sintiendo la interpenetración del yo y el objeto, el yo y la herramienta; viendo la identidad del momento de deseo, el momento de preparación, y el momento de realización.

Llega el momento en que nos damos cuenta de que nos hemos enamorado de nuestro instrumento, de nuestras herramientas de escultor, del piso en que bailamos, de nuestra computadora. Estamos enamorados de la música, el arte, la literatura, la cocina, la física. Amamos la belleza, el trabajo bien hecho, el material, los instrumentos. Sentimos la sensualidad de tocar, y de escuchar,

4 Eugen Herrigel, *Zen in the Art of Archery*, 1953.

leer, ver, aprender. El deseo de aprender y jugar, si lo tenemos, el poder que motiva la creación, es parte de nuestra estructura innata, esas ansias de llegar más allá de nosotros mismos.

¿Por qué hacemos el arte? Puede haber múltiples y serias motivaciones, tales como abrirle los ojos a la gente para que vea la injusticia, o salvar al mundo; pero si la actividad de salvar al mundo no nos da placer, ¿de qué sirve tener un mundo, y de dónde sacaremos la integridad y la energía para llevarlo a cabo? Toda esta aventura de la creatividad tiene que ver con la alegría y el amor. Vivimos por el puro placer de ser, y de esa alegría surgen las diez mil formas del arte y todas las ramas del aprendizaje y las actividades solidarias.

Los deseos instintivos del niño de hacer, ser la causa de, explorar, ordenar las cosas, evolucionan hasta convertirse en grandes pasiones más tarde en la vida. Así son las pasiones ya maduras de alguien que ha experimentado alguna medida de sufrimiento, ha luchado en momentos oscuros y desalentadores, y ha vuelto a la forma artística, a una renovación de la actividad. Entonces el impulso de crear no es sólo la atractiva magia de la fascinación del niño; está la fascinación erótica que implica amor y tensión, la danza compleja de empujar y tirar. Es como la compleja danza de volver a un viejo amor.

Eros invariablemente encierra no sólo intimidad sino también tensión. En una relación erótica hay contacto íntimo y riesgo íntimo. Enamo-

rarse de la belleza o de la obra de arte que nos conmueve pero está hecha por otro, es fácil. Podemos experimentar esa fascinación y volver a casa. Pero enamorarnos de nuestro instrumento o de nuestro trabajo se parece mucho más a enamorarse de una persona, porque experimentamos la fascinación y el deleite del descubrimiento. Luego quedamos atados al esfuerzo de la realización, con los trabajos del amor y las duras lecciones en que se pierden las ilusiones; nos enfrentamos con difíciles momentos de autoconocimiento, y debemos estirar hasta sus límites nuestras fuerzas físicas, emocionales e intelectuales. Además se ponen a prueba nuestra paciencia y nuestra capacidad de perseverar.

Un importante y misterioso factor que nos mantiene en movimiento a través de cada obstáculo es el amor a nuestro trabajo inconcluso. "Toda la diferencia entre construcción y creación", escribía G. K. Chesterton, "es ésta: que una cosa que se construye sólo puede amarse una vez que está construida; pero a una cosa que se crea se la ama antes de que exista".⁵ Una cosa que se construye es un producto de la mera conciencia; la vemos en su totalidad. Pero en la creación trabajamos en una unión erótica con pautas más profundas que emergen del inconsciente. No podemos ver nuestra creación no nacida, no podemos conocerla, pero sabemos que está allí y la amamos; y sabemos que el amor nos impulsa a realizarla.

5 G. K. Chesterton, *Prefacio*, en *Charles Dickens, Pickwick Papers*.

La obra que se está haciendo puede experimentarse como algo muy parecido a otra persona con quien interactuamos, a quien llegamos a conocer. Empezamos a tener conversaciones con nuestra creación no nacida. Podemos hacerle preguntas, y nos dará respuestas inteligibles. Lo mismo que amar a alguien, el compromiso con el acto creativo es el compromiso con lo desconocido... no sólo con lo desconocido sino con lo que es imposible de conocer.

Este Deseo es algo más que placer o alegría; es un movimiento hacia lo desconocido. El Deseo nos hace producir la obra artística para verse a sí mismo. Tratamos de llegar más allá de los límites conocidos de nuestro ser para incorporar al Otro, para tocarlo, sentirlo, darle otra forma, rejuvenecerlo, para hacer una vida nueva. Tal vez la forma de arte de la actuación más ambiciosa que se haya intentado fue la serie de misiones Apolo a la Luna, que produjeron esas extraordinarias fotografías de toda la Tierra. Nosotros, la humanidad, sobrepasamos los límites para ver el símbolo de nuestras propias ansias de ir más allá. La mente del hacedor que hay en nosotros busca símbolos que expresan en forma cada vez más completa nuestra propia integridad.

Si uno recorre las radioemisoras, la mayor parte de lo que oye son canciones almibaradas sobre el amor romántico. Parece que eso es lo que la gente nunca se cansa de oír, algo de vital importancia.

¿Por qué? La experiencia del amor es lo que más se acerca, después del fin de la infancia, a hacernos sentir que no estamos limitados por nuestra piel, que la circunferencia del yo puede moverse, o penetrarse, o disolverse en la unión con otro. El yo es el límite externo o circunferencia de la persona; es la piel que la psiquis presenta al mundo. Nuestra entrega al amor es un contacto de la piel para cancelar ese límite. Es el sabor de esa exquisita trascendencia mística del yo. En nuestra sociedad alienada, dividida en compartimientos, hay una tremenda apetencia de unión, de arraigo, de entrega. Volvemos nuestro lado más íntimo hacia esa persona amada y abrimos un libre intercambio hacia adelante y hacia atrás. En el amor desaparecemos. Detenemos al mundo, dejamos de ser dos seres y nos convertimos en una actividad, un campo abierto de la sensibilidad.

El amor (del amado y la Amada... y el dolor de la elongación por ambas partes) nos enseña que



somos parte de algo más grande que nosotros mismos, parte de un gran Sistema o Ser. En el amor aprendemos las grandes lecciones realmente de unión y de pérdida. Cuando Eros

nos conduce a la expansión del yo, se fusiona con otro aspecto del amor: la compasión. La compasión es la capacidad de relacionarse con lo que vemos, oímos y tocamos, e identificarse con ello; es ver lo que vemos no como *eso*, sino como parte de nosotros mismos.

Aunque el amor es un acto material (ya se trate de amor sexual, amistad, amor maternal o paternal o cualquier otro tipo de devoción, el amor es siempre un acto), nos eleva del mundo cotidiano a una especie de participación mística de unos con otros. Afinamos cada vez más nuestra capacidad de sentir las sutilezas de la otra persona. Estamos dispuestos a ser infinitamente pacientes y perseverantes. En cierto sentido el genio se iguala con la compasión, porque ambos implican una capacidad infinita de esfuerzo. Los grandes amantes, los grandes reformadores y pacifistas del mundo, son aquellos que han ido más allá de las exigencias de su yo individual y pueden oír los gritos del mundo. El motivo no es la autogratisfación, sino la gratificación de un ser mayor del que somos parte. El genio y la compasión significan una trascendente y esforzada minuciosidad y atención al detalle... ocuparse de cuidar nuestro propio cuerpo y mente y los cuerpos y mentes de todos los demás.

Eso es exactamente lo que hacemos cuando nos lanzamos a la aventura de amar a otro ser humano. Aprendemos, por las buenas o por las malas, a cultivar la receptividad y la mutua emancipación expresiva.

¿Podemos transferir esta receptividad, compasión y libre fluir de la mente a todos y a todo lo que tocamos?

La calidad

No significa nada si no tiene ese swing...

Duke Ellington, Irving Mills*

Mientras íbamos en el auto a cenar con un amigo, le describí algunas de mis esperanzas con respecto a este libro: que ayudaría a la gente a encender su propia creatividad, que afirmaría su inalienable derecho a expresar lo más profundo que hubiera en su imaginación por el medio que le pareciera mejor. Cuando llegamos al restaurante, mi amigo, con severa actitud, me dijo que esperaba que mis intentos por facilitar la expresión creativa no terminaran llenando el mundo de lecturas de poesía mediocre, conciertos aburridos, películas malas y pinturas espantosas.

Me lancé a considerar una serie de preguntas que creo que debemos formular pero que yo no puedo responder. ¿Qué es la calidad? ¿Qué es lo bueno? El enigma de la calidad en el arte nos enfrenta con otra palabra, que de alguna manera está fuera de actualidad y que por lo tanto suena un poco rara: la belleza. Nuestra caja de Pandora revela aún más enigmas: la gracia, la integridad, la verdad. ¿Qué quiere decir "creativo"? ¿Usamos la misma palabra para describir a un afanoso pin-

* Duke Ellington e Irving Mills, no hay fuente.

tor de los domingos que para describir a Leonardo da Vinci? Cuando creamos en una forma hasta ese momento desconocida, y más aún cuando improvisamos, ¿cómo reconocemos cuándo se trata del verdadero McCoy? ¿Cómo sabemos si nos estamos engañando, o en qué momento nos estamos engañando? ¿Qué es lo que requiere una respuesta estética, y cómo lo comprobamos? ¿Cómo orientamos el giróscopo?

Lo que yo pueda decir sobre la calidad tal vez parezca muy insatisfactorio, porque no voy a definirla, ni podría; sin embargo, repito que existe y es de vital importancia.

El juego libre debe atemperarse con el juicio, y el juicio debe atemperarse con la libertad de jugar. Realizamos innumerables actos para equilibrar, danzas entre polos opuestos, cada una de las cuales es necesaria para que existan la vida y el arte. Tenemos que vivir exactamente en el punto de equilibrio de una *equivalencia* entre el libre fluir del impulso y las constantes pruebas y búsquedas de la calidad. Con muy poco juicio, producimos cosas inservibles. Con demasiado juicio nos bloqueamos.

Para poder jugar libremente tenemos que desaparecer. Para poder jugar libremente tenemos que dominar una técnica. El diálogo de la imaginación y la disciplina, la pasión y la precisión, oscila hacia atrás y hacia adelante. Armonizamos el tener los pies en el suelo con la práctica diaria, y con el vuelo del espíritu de nuestras diarias entradas en lo desconocido.

Éste es otro de los ritmos de sístole y diástole de la vida, como la contracción y relajación alterada de los músculos, que no debe ser ni rígida ni floja sino mantener cierta tonicidad. En la vida instintiva del cuerpo, estos actos de equilibrio se realizan en forma automática. Si uno se para en un solo pie, el cerebro decidirá si cae hacia la derecha o hacia la izquierda. No es necesario decirlo ni intelectualizarlo; el contrabalanceado se establece automáticamente, en el tiempo real. Si estoy sintonizado y con la necesaria tonicidad, puedo pasar por el acto creativo con la seguridad y espontaneidad del niño, sabiendo que mi sentido de calidad, que se autoequilibra, me mantendrá en la buena senda.

No hace falta decir que hay múltiples visiones de la realidad, innumerables definiciones de lo que es bueno o valioso o bello, que difieren de persona a persona y de momento a momento para una misma persona. Una obra de arte puede contener material feo o áspero, y sin embargo conmovernos profundamente. Una obra de arte puede estar hecha en forma exquisita, poseer belleza sensual y expresar la verdad, y sin embargo ser insípida.

Hay infinitas maneras de estructurar el arte y otras tantas de construirlo cuando ya existe. Algo que caracteriza al buen poema, novela, sinfonía o pintura es que genera innumerables interpretaciones... diferentes personas los ven de distinta manera, y la misma persona los ve de distinta manera en distintas ocasiones. La centésima vez

que disfruto de una obra de arte que me gusta sigo encontrándole algo nuevo, porque yo he cambiado y porque hay cierta vastedad o multiplicidad en el arte que puede resonar con las cambiantes versiones de mí mismo. Más que hablar de belleza o de calidad, creo que habría que hablar de bellezas o calidades. Hay bellezas formales, bellezas emocionales, bellezas esenciales. La belleza formal tiene que ver con la simetría, la proporción, la armonía de las partes, aunque la clase de simetría o de proporción dependan del estilo y el deseo del artista. En un concierto bellamente construido o en una improvisación maravillosamente fluida, cada nota tiene su propio lugar. Cada tono en una pieza de música, cada palabra en una pieza literaria se interrelacionan con las otras, el conjunto completo danza. Las cualidades de la improvisación son la penetración, la absorción, la resonancia, el flujo. Las cualidades de la composición son la simetría, la ramificación, la segmentación, la integridad, la tensión de los opuestos.

¿Cuándo podemos llamar música a los sonidos? ¿Qué distingue a un canon de Bach, o a *oiseaux* de Messiaen, o al verdadero canto de un pájaro, de sonidos que podríamos llamar menos musicales? Cuando cada sonido responde a una pregunta formulada por algún otro sonido en el grupo total, cuando cada agolpamiento más grande de sonidos responde a otros agrupamientos, cuando el campo de los sonidos a la vez pregunta y responde al campo del pensamiento y la

emoción que hay en nosotros (público y ejecutantes), entonces hay música. Es decir que ese agregado de muchas capas posee totalidad e integridad. La música es un acto consciente que se parece al bosquejo de un objeto viviente que, no limitado por la conciencia, evolucionó a través de larguísimo tiempo. Podemos ver en la música, como en el organismo, segmentación, ramificación, simetría, movimiento en espiral, unidad en medio de una intrincada diversidad. Éstas son cualidades estructurales, formales, pero no abstractas. Porque nosotros mismos somos organismos vivos, lo sentimos con todo nuestro cuerpo.

La belleza formal es también la belleza del oficio. El ideal de elegancia del matemático, la cualidad de no desperdiciar nada, de que no falte nada, es lo que reconocemos en la bandada de halcones y pelícanos, en los movimientos de los atletas y los bailarines, como gracia. Observen, y ésta es una de las tensiones esenciales, que la elegancia (economía de expresión) es lo opuesto al "galumphing" (los excesos de la naturaleza y la imaginación). Ambas tendencias contribuyen a lo artístico en nuestro trabajo.

Con cualquiera de las cualidades que pueda poseer la "calidad", un acto podría ser técnicamente muy bueno, entretenido y causar gran impresión sin ser, a pesar de todo, un acto artístico. Para que haya arte tiene que haber un vínculo del material que es en parte consciente y en parte inconsciente, un vínculo con la realidad emo-

cional que es la experiencia compartida del artista y el público.

Nuevamente reiteramos que la belleza no tiene porqué ser hermosa o agradable. Podemos pensar en muchas películas, piezas teatrales y cuadros que descubren sin reservas el horror o la fealdad, la represión política o la tortura, como el *Guernica* de Picasso o la *Batalla de Argelia* de Pontecorvo, y que sin embargo son bellos. Están las bellezas que retratan y encienden las emociones. Están las bellezas que describen y encienden las ideas. Pero aún más profundas (aquí tal vez pensamos en Bach) son las bellezas que evocan lo más básico del ser, donde las emociones y las ideas juegan como cosas efímeras. Por alguna alquimia entramos en la participación mística directa en la vida o en ser uno mismo, y eso está más allá de la emoción, la técnica, el pensamiento o la imaginación. Éste es el punto de vista de los místicos que ven la belleza como lo Único que brilla a través de las diez mil cosas que hay ante nuestros ojos. Esta expresión directa de la vida no puede analizarse ni definirse, pero podemos experimentarla, está más allá de toda duda. Una persona puede involucrarse en lo que hace en forma intelectual o emocional, imaginativa, física, pero la autenticidad real la reconocemos cuando la persona está totalmente involucrada. Eso es lo que reconoce el viejo cuando murmura: "¡Como un dios!".

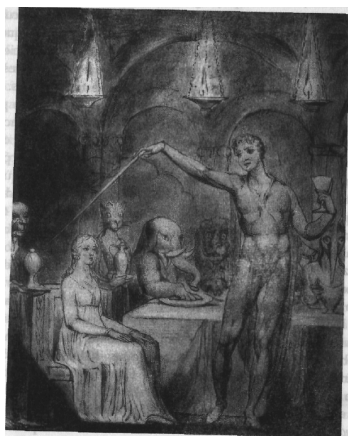
La calidad, la belleza, el juego, el amor, la presencia del numen no pueden definirse, pero pue-

den reconocerse. Se reconocen cuando nuestro ser resuena con el objeto. Somos seres con una pequeña conciencia y un enorme inconsciente, que incluye el inconsciente personal y el inconsciente colectivo, la historia de mil millones de años codificada en nuestros cuerpos y como nuestros cuerpos. Las obras de arte, los sueños, los acontecimientos que nos tocan profundamente se mueven entre las fases liminales de la conciencia y la realidad inconsciente. Tienen que ver con el intercambio, o tal vez son ellos mismos el medio para el intercambio entre lo poco que sabemos y lo mucho que somos. No podemos definir lo que es bueno o hermoso porque la definición pertenece al relativo y diminuto reino de la conciencia racional. Pero cuando ponemos todo nuestro ser como antena o resonador, podemos detectarlo. Volvemos al enigma del juego. Nadie puede definir el juego, pero todos, en el zoológico, se dan cuenta de que un mono o una nutria están jugando.

No podemos definir la calidad, pero con sólo pensar en ella mejoran las posibilidades en la exploración que intentamos aquí, como sucedía con nuestro flautista. Suponemos que era un joven músico brillante, técnicamente perfecto, que había practicado y dominaba la artesanía de la música, que tenía una rica vida interior y una poderosa motivación. Pero "faltaba algo", y ese algo indefinible era la calidad. El maestro no decía qué era lo que faltaba porque no lo sabía. También para el maestro la calidad es imposible de

definir. El estudiante debía descubrirlo solo, a partir de su propio ser. Cualquier conocimiento que reciba de otro no es el suyo. El conocimiento, el arte, deben madurar por su propia cuenta, desde el propio corazón del artista.

Se nos caen las lágrimas en ciertos momentos de las películas o las obras teatrales, incluso las que no se consideran artísticas, cuando algo "nos toca un resorte". Esta metáfora es exacta, porque



se refiere al fenómeno de resonancia o vibración comprensiva. Si usted tocara una cuerda de un violín, y hubiera otro violín en la habitación, el segundo resonaría en el mismo tono que el primero. Sentir resonancia es un síntoma seguro de

identidad con aquello que canta. La calidad es el reconocimiento de lo que Gregory Bateson llamó "el patrón que conecta".¹

Hay algo biológico en el arte y en el reconocimiento de la belleza y la calidad y con esto no quiero decir que la belleza sea natural en el sentido de opuesta a lo artificial. Las formas de artes altamente tecnológicas, abstractas o computari-

1 Gregory Bateson, *Mind and Nature*, 1979.

zadas pueden tener esa misteriosa cualidad de los seres vivos lo mismo que un paisaje o un haiku. Con "biológico" quiero decir que como somos seres con todas las vueltas y complejidades y dinámica y flujo autorreproductor y gracia inconsciente que da la vida, somos lo suficientemente ricos y adultos como para resonar o vibrar en presencia de otra cosa, que a su modo también está viva. Cuando el arte está vivo resuena comprensivamente con el corazón. Cuando el conocimiento está vivo resuena comprensivamente con la estructura profunda del mundo.

Hay un cuento judío sobre un rabino que rezaba bellamente. Sus palabras reflejaban toda una vida de aprendizaje y un corazón ferviente; eran musicales, y encerraban profunda comprensión, pasión y compasión. Eran plegarias de calidad. Un día santo en el templo, sus palabras llegaron a una verdadera epifanía de profundidad e intensidad. En ese momento bajó un ángel del cielo y dijo: "¿Sabes? Tú rezas muy bien, pero allá en el pueblo X hay un tipo que se llama Fulano de Tal y que reza mejor que tú". El rabino se sintió un poco molesto, pero decidió conocer a ese Fulano de Tal, y si era posible, aprender de él. En cuanto pudo viajó al pueblo X y preguntó por ese hombre. Le indicaron la casa, y allí encontró a un comerciante analfabeto. El rabino preguntó si en el pueblo había algún otro hombre que se llamase Fulano de Tal. El hombre, nervioso y obsequioso, dijo que no. El rabino se disponía a irse, pensando que le habían indicado mal, pero al llegar a la

puerta se volvió y le preguntó al hombre cómo había rezado en la última festividad. El hombre dijo: "Estaba rodeado por las plegarias de los sabios, los diestros, los ingeniosos, y me sentí tan estúpido, tan incapaz; ni siquiera sé leer. Lo único que sé son las primeras diez letras del alfabeto. Entonces le dije a Dios: 'Sólo tengo estas diez letras, tómalas y combínalas como quieras para que te huelan bien'".

Este hombre, que sólo tenía esas diez letras, se entrega y se abre como resonador a la belleza y la verdad que están más allá de él. Todo conocimiento, todo arte es, en el mejor de los casos, una mirada parcial desde uno u otro ángulo. Al pasar más allá de la sabiduría y el ingenio, resuena con una totalidad viviente y se convierte él mismo en una totalidad.

Toda esta empresa de improvisación en la vida y en el arte, de recuperar el juego libre y despertar la creatividad, es para permitirnos ser auténticos con nosotros mismos y con nuestras visiones, y auténticos ante la totalidad no revelada que está más allá del sí mismo y de la visión que tenemos hoy. "Calidad" quiere decir eso: verdad. Ahora podemos entender el significado de los famosos versos de Keats: "La belleza es verdad y la verdad belleza... eso es todo lo que se aprende en la tierra y es todo lo que hay que saber".² Si el arte es creado por la persona como totalidad, el trabajo saldrá entero. La educación

2 John Keats, "Ode on a Grecian Urn", en *Annals of Fine Art*, 1819.

debe enseñar, llegar al total de la persona, más bien que limitarse a transferir conocimientos. Nuevamente, el estudiante de flauta tuvo que averiguarlo solo, con todo su ser. Hay inevitablemente algo que falta en los libros y en otros métodos de enseñanza que insisten en los procedimientos y en la información, aunque contengan recursos y pasos valiosos. Los pasos, el "cómo hacerlo" (aquí hay que recordar que si repasamos mentalmente los pasos para andar en bicicleta seguramente nos caeremos), pueden tal vez enseñar algo sobre los aspectos clásicos o formales de la calidad y la belleza, que residen en las partes y en sus armonías. Pero el punto de vista romántico o místico que ve la calidad como síntoma del Único que brilla, es por naturaleza no separable en pasos o cualidades; surge, en cambio, de la resonancia de todo el cuerpo y toda el alma con el arte que vemos o hacemos. En la improvisación en el arte y en la vida, conservamos estas dos maneras de hacer, ver y ser en nuestras manos; *hacemos* y *sentimos* de las dos maneras.

La calidad peligra cuando el giroscopio de nuestro conocimiento interior, que integra tantos actos de equilibrio dinámico, sale de su centro. Es posible que nos arranquen de nosotros mismos, de nuestro propio resonador que llevamos en el vientre, hacia una idea limitada de lo que los otros quieren o hacia una idea limitada de lo que nosotros queremos. Lo primero viene de los intentos de ser accesibles, lo segundo de los intentos de ser original.

Uno de los tipos de presión más insidiosos a los que puede sucumbir un artista es la presión de ser accesible. Los buenos consejeros pueden decirle a usted que X es accesible, vendible, popular, etcétera, y por cierto puede haber artistas que hacen lo mismo que X espontáneamente y se hacen populares y ricos. Pero si usted altera su trabajo para parecerse más a X, la gente se dará cuenta de que no es auténtico; no será un X que salga del corazón porque no se origina en su propio ser. Por cierto que usted debe desarrollar y revisar su trabajo para comunicarse cada vez con más claridad; pero si altera una palabra para agradar a algún mercado imaginario que hay "por allí", pone en peligro la integridad y originalidad de todo lo que haga. Saldría de la base segura de lo que usted realmente sabe y es. En cambio, si crea su propio material a su manera, desarrollando un trabajo artístico que sea cada vez más suyo, la gente lo descubrirá como un auténtico artista. Al resistir la tentación de ser accesible, usted no está excluyendo al público; por el contrario, está creando un espacio genuino e invitando a entrar en él a la gente.

Idealmente el artista y el público están cerca, se responden mutuamente, son accesibles uno con otro en corazón y mente. Pero en un mundo de economía de masas y comunicación de masas, los productores y los intermediarios de todo tipo insisten en que nuestro trabajo se adapte al común denominador más bajo. La comunicación natural entre artista y público se simula a través

de las banalidades de la investigación del mercado y la publicidad.

Es un proceso particularmente insidioso porque surge no de las malas intenciones de nadie sino de la naturaleza fundamental de grandes sistemas e instituciones. El peligro para el artista es que bajo la presión de esas instituciones llegue a internalizar esas demandas y a reemplazar su inmaculada voz natural por otra artificialmente sintetizada.

Por otra parte, si tratamos conscientemente de ser originales, tal vez nos desviemos en la dirección opuesta, buscando una voz o una imagen distinta que nos diferencie de todos los demás. Los artistas jóvenes a menudo caen en la trampa de confundir originalidad con novedad. La originalidad no consiste en ser distinto del pasado o distinto del presente, significa ser el origen, actuando desde el propio centro. Actuando con espontaneidad usted puede hacer algo con reminiscencias de lo muy antiguo, y será original porque será suyo. Por querer ser original puede terminar rechazando lo primero que se le ocurre y desenterrando algo lejano... que no es usted mismo (si intentamos llegar al Tao, el *koan* se va, nos alejamos de él). Sin embargo las primeras ideas que se nos vienen a la cabeza son, por definición, las inspiradas. Mejor quedarse con lo obvio y lo monótono. Si pensamos que usted es un producto único de la evolución, la cultura, el entorno, el destino, y su propia y retorcida historia, lo que es obvio y monótono para usted con toda seguridad

será completamente original. Los grandes descubrimientos científicos, artísticos y espirituales generalmente involucraron alguna increíble obvia; hasta ese momento todos habían sido demasiado cobardes o demasiado limitados por la sabiduría convencional para verla o imaginarla. Un sistema de pensamiento excesivamente complejo, como la teoría de los epiciclos de la astronomía medieval, se viene estrepitosamente abajo para revelar una síntesis tan simple que "hasta un niño podía haberlo pensado".

Paradójicamente, cuanto más uno mismo es uno mismo, más universal será su mensaje. A medida que usted se desarrolla, y se profundiza su individuación, se abrirá camino en capas más profundas de la conciencia colectiva y del inconsciente colectivo. No hace falta que altere su voz para agradar a los otros, ni tampoco para diferenciarse de los otros. La calidad surge de la resonancia con la verdad interna, y es reconocida por ella. He aquí la famosa plegaria de Sócrates: "Amado Pan, y todos vosotros, los otros dioses que habitáis este lugar: dadme belleza en el interior del alma, que el hombre de afuera y el de adentro sean uno mismo".³

3 Platón, *Phaedrus*, traducido por Thomas Taylor, 1792.

El arte por la vida

*Es difícil
enterarse de las noticias por la poesía;
sin embargo los hombres mueren
desdichadamente
todos los días,
por falta
de lo que allí se encuentra.*

William Carlos Williams*

Los artistas solían hablar en forma convincente de crear algo para la posteridad, de hacer cosas que siguieran viviendo y hasta creciendo cientos de años después de la muerte de sus creadores. La duración siempre ha sido una de las grandes medidas de la calidad.

Pero justamente ahora el futuro de la humanidad parece un poco dudoso. Con los vastos armamentos que nos rodean; con el aire, el agua, el suelo y las ciudades tornándose más tóxicos año tras año, con todos los sistemas de apoyo a la vida en peligro en toda la Tierra, no tenemos una clara garantía de que *habrá* mucha posteridad. Durante años muchos de nosotros hemos pensado y hablado sobre lo que podemos hacer para que el mundo y la civilización sigan existiendo, y

* William Carlos Williams, "Asphodel, That Greeny Flower", en *Journey to Love*, 1955.

haya alguien para quien hacer el arte, y hemos participado, cada cual a su manera, en innumerables proyectos destinados a ayudar a enmendar la situación tal como cada uno de nosotros la veía. A menudo vemos que nuestros intentos de arreglar las cosas sólo consiguen empeorarlas. Parte del problema es que al enfrentarnos con la red intrincadamente interconectada de la ecología global, nuestras facultades racionales y nuestras facultades sensibles son insuficientes para la tarea. La única capacidad de nuestra especie lo suficientemente poderosa como para sacarnos de este atolladero es nuestra imaginación de autorrealización. El único antídoto contra la destrucción es la creación. En el juego que ahora jugamos el ganador se queda con lo que gana; ésta es una época que nos verá irnos por la alcantarilla o crear toda una nueva civilización. Precisamente porque las posibilidades de una posteridad son tenues, el arte es ahora más relevante que lo que jamás ha sido. Y nuevamente, no quiero decir sólo arte, sino también ingenio: actitud de juego, seriedad, vinculación, estructura, integridad. Y entusiasmo.

De manera que los temas que se tratan en este libro también apuntan hacia la creatividad individual, más allá del arte. Llamémoslo Frente de Liberación del Imaginario. No el arte por el arte, sino el arte por la vida.

Esto significa una explosión de creatividad en áreas de la vida donde ha estado en gran medida excluida. Observando la política internacional,

las múltiples catástrofes económicas y ecológicas que se ciernen sobre nosotros, el resurgimiento de los fanatismos y racismos fundamentalistas, es justo decir que la lógica convencional y las ideas convencionales nos han llevado a un *impasse*. Lo que puede sacarnos de él es la nueva percepción estimulada por una actitud creativa, como también la apertura al libre juego de las posibilidades. En política, más que en ninguna otra esfera de la vida, lo que más atasca la creatividad es el miedo. Lo que vemos detrás de la aparente imposibilidad de los humanos de hacer las paces entre nosotros o con el planeta que nos alimenta es una especie de rigidez que nos congela en categorías y marcos de referencia pasados de moda. Por eso los estados totalitarios y las religiones fundamentalistas se dedican ante todo a restringir la libertad de palabra, la libertad en el arte, en el cine y en otros caminos de expresión y comunicación. En particular el humor es anatemático en esos encuadres.

Viendo el estado del planeta, percibimos fácilmente que sólo con acciones importantes saldremos adelante. Con milagros. Lo que se requiere de la próxima generación es toda una serie de saltos adaptativos, creativos, evolutivos. Todo lo que sabemos sobre el arte individual indica que los saltos creativos son posibles, que no son acontecimientos tan mesiánicos sino algo que sucede. Cuando aflojamos los cinco miedos y reemplazamos la compulsión por la práctica, alargando el momento de la inspiración, los saltos crea-

tivos pueden llegar a ser actos cotidianos confiables en la vida.

Hay un proverbio que dice: "Hemos encontrado al enemigo: éramos nosotros mismos". Por cierto que debemos comprender esto para sobrevivir. Pero es igualmente cierto, e igualmente necesario, decir que nos hemos encontrado con los grandes compositores, los grandes creadores, y éramos nosotros mismos también.

La inspiración creativa no es sólo propiedad de ciertas personas especiales como los artistas profesionales. Ceder nuestra capacidad creativa a los artistas profesionales es como ceder nuestra capacidad curativa a los médicos. Los profesionales son vitalmente necesarios, son depositarios del conocimiento, la tradición, los recursos, y por sobre todas las cosas son catalizadores del poder curativo que hay en nosotros. Pero la verdadera curación, la verdadera creatividad la hacemos nosotros, y nosotros revocamos ese poder peligrosamente. Sir Herbert Read escribe: "La visión estética de la vida no se reduce a los que pueden crear o apreciar obras de arte. Existe dondequiera que los sentidos naturales jueguen libremente con los múltiples fenómenos de nuestro mundo, y cuando la vida, como consecuencia, se encuentra llena de felicidad".¹

Aquí hay dos nociones relacionadas: la creatividad extendida a momentos más largos en el tiempo; la creatividad extendida a las vidas de

1 Herbert Read [1940], *Annals of Innocence and Experience*, 1974.

más personas. Ni espectadores ni víctimas, podemos involucrarnos directamente en hacernos a nosotros mismos y hacer nuestro mundo. No hay soluciones prescriptivas, ni grandes designios para grandes problemas. Las soluciones de la vida están en los más mínimos detalles, y cada vez implican más seres individuales que se atrevan a crear su propia vida y su propio arte, que se atrevan a escuchar la voz en su naturaleza más profunda y original, y más profundamente todavía, la voz de la Tierra.

La creatividad surge del juego, pero el juego no está necesariamente ligado a los valores. El compromiso y el amor sí lo están. No hay un proceso creativo. Hay muchos procesos creativos, con muchas capas, muchos niveles de compromiso y de intención. Los místicos contemplativos trabajan únicamente con el sí mismo. Los artistas sumergidos en el mundo del arte trabajan solamente con material. En ambos casos hay una separación entre los valores y lo sagrado por un lado, y la vida por otro. Pero en el Frente de Liberación del Imaginario los artistas trabajan en el sí mismo y en el material al mismo tiempo, en una alquimia de resonancia comprensiva.

Lo que solemos llamar creatividad implica factores tales como la inteligencia, la capacidad de ver las vinculaciones entre hechos que antes se veían como separados, la capacidad de romper con actitudes mentales pasadas de actualidad, la valentía, las fuerzas, la actitud de juego y hasta la capacidad de atacar. Las personas muy creativas

pueden usar estas capacidades en campos sumamente convencionales. Pueden usarlas para el bien y para el mal. La creatividad puede manifestarse en la medicina, en la propaganda, en enseñar poesía, en diseñar una casa o una bomba atómica. Lamentablemente, la misma capacidad de jugar y experimentar que da origen a nuestros mejores logros también ha dado como resultado la invención de métodos cada vez más refinados de destrucción masiva que pueden llegar a anular millones de años de progresos evolutivos.

El impulso de crear es un factor más, diferente de la creatividad. Caracteriza a alguien que siente desde lo más profundo que debe hacer algo, independientemente de lo que es popular o bien recompensado por la sociedad. Esta compulsión interna a realizar una idea depende de la creatividad para su cumplimiento, pero no es lo mismo que la creatividad. En efecto, el poeta o músico inspirado puede ser menos creativo, menos rápido, menos experto u original que el diseñador de una campaña publicitaria, pero está motivado por una necesidad de vida o muerte de convertir su visión en algo material. Sin embargo, ni siquiera esta apasionada necesidad de crear está necesariamente ligada con los valores. Los perfeccionistas no son necesariamente compasivos ni están más allá del ego. Un físico puede estar tan obsesionado por resolver un problema como un compositor; sin embargo el trabajo de cualquiera de los dos puede dar como resultado una bomba. Y hubo escritores geniales, como

Rimbaud, que lanzaron obras maestras y luego abandonaron el arte porque los aburría.

Más allá del impulso de crear hay un nivel aún más profundo de compromiso, un estado de unión con un todo que está más allá de nosotros. Cuando este elemento de unión penetra nuestras formas de juego, obtenemos algo que está más allá de la mera creatividad, más allá del propósito o la dedicación: llegamos al estado de actuar por amor. El amor tiene que ver con la perpetuación de la vida, y por lo tanto está irrevocablemente ligado a valores muy profundos.

Nunca he cesado de maravillarme ante el poder de la escritura, la composición musical, el dibujo o la danza para sacarme de la tristeza, la desilusión, la depresión, el desconcierto. No hablo de entretenimiento o distracción, sino de tocar, bailar, dibujar, escribir hasta atravesar el mal momento y salir de él. Este proceso se parece a lo mejor de la psicoterapia. No nos alejamos para evitar el encuentro con lo que nos preocupa sino que más bien enfrentamos un nuevo marco de referencia. La capacidad de personificar, mitologizar, imaginar, armonizar, es una de las grandes gracias concedidas a la vida humana. Con ella podemos conceptualizar los hechos desconocidos de la psiquis, trabajar con fuerzas que hay en nosotros y que nos superarían si quedaran inconscientes. Ésa es la magia de la poesía. Usa las palabras para comunicar lo que no pueden comunicar las palabras. Cuando usted se encuentra con problemas en el trabajo artístico, puede pensar

que está resolviendo el problema creativo; pero indirectamente está resolviendo también otros problemas vitales. Este poder curativo obra también en la otra dirección. Si, como Picasso, usted se ocupa de resolver cómo expresarle al mundo un sentimiento con pintura azul, también está trabajando en otra cosa. ¿Qué es esa otra cosa?

No podemos definirla ni entenderla, pero podemos hacerla. El maestro de Zen, Dogen, en el siglo XIII dijo: "Estudiar el camino del Buda es estudiarse a sí mismo. Para estudiarse a sí mismo hay que olvidarse de sí mismo. Olvidarse de sí mismo es percibirse como todas las cosas. Darse cuenta de esto es liberarse del cuerpo y de la mente de sí mismo y de los otros. Cuando hayas llegado a esta etapa estarás separado hasta de la sabiduría, pero la practicarás continuamente sin pensar en ella".²

Los mitos vivos afloran continuamente a la superficie. En 1988, tres ballenas quedaron atrapadas bajo los hielos de Alaska, y durante dos semanas la atención del mundo se centró en esas ballenas y en los esfuerzos de hombres y barcos por abrir un sendero de orificios en la capa de hielo y permitirles escapar al mar abierto. Finalmente dos de las ballenas lo lograron. La intensa concentración de cámaras y periodistas durante esa época transformó al acontecimiento en una especie de vidriera universal en el teatro improvisado de la vida cotidiana. La situación era dra-

2 Kigen Dogen [1250], "Genjokoan", en *Schobogenzo*, 1975,

mática, sorpresiva, inédita, con límites conocidos pero con un curso y un resultado desconocidos, se desarrollaba en el tiempo real, estaba contenida en un espacio definido o *témenos*, y relacionada con poderosos símbolos.

El teatro de improvisación no tiene lugar necesariamente en un teatro, y no implica necesariamente a personas que se llaman a sí mismas actores o artistas. Los materiales del teatro de improvisación -el arte, la música, la danza- están todo el tiempo a nuestro alrededor. Pero cuando, como en el caso de las ballenas, nuestra atención se concentra totalmente en el acontecimiento, con un sentido de empatía y de compromiso espiritual, se anula la diferencia entre el arte y la vida.

La creatividad, como la vida, es un proceso recurrente que implica circuitos entrelazados de control y alimentación entre organismo y medio ambiente. Si el organismo, como nosotros, es consciente, puede sentir que es la herramienta (o aun la víctima) de alguna gran fuerza misteriosa. Pero no hay fuerza, lo que hay son los lazos internos del gran sistema, Gaia. Los biólogos, los historiadores y otros estudiosos están desarrollando una base cada vez más sustancial para la hipótesis de la Gaia³, que reconoce que la Tierra es, efectivamente, un único organismo vivo.

Desde que la epistemología racional materialista vino a definir la dirección de la cultura occi-

3 James Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, 1979, y *Ages of Gaia*, 1988.

dental en la época posrenacentista (con raíces en tiempos muy remotos de la antigüedad) hemos negado progresivamente la realidad de aquellos procesos que nos relacionan (*re-ligio*) con el contexto y el medio, es decir el arte, los sueños, la religión y otros caminos hacia el inconsciente. Gregory Bateson ha mostrado cómo el arte, la religión y los sueños son remedios necesarios para corregir la estrechez inherente del propósito consciente.⁴ Ese elemento curativo (en cualquier campo donde tome forma nuestro acto creativo) es aprender a dirigirse al mundo en una forma que abarque la totalidad consciente, las paradojas inherentes: "No simplemente una poesía bonita, sino el pegamento, la *lógica* sobre la cual se construyen las cosas vivas".⁵ El arte, la música, la poesía, la paradoja, el sacramento, el teatro son las medicinas que necesitamos, y sin embargo son precisamente las cosas que nuestra mente moderna deja de lado. Platón, en el *Timeo*, habla de las artes del teatro y el ritual como nuestros esenciales aliados en la recuperación de la integridad perdida:

Los movimientos emparentados con nuestra parte divina son los pensamientos y las revoluciones del universo. Todos los hombres deben seguirlos, corrigiendo los circuitos en la cabeza que fueron trastornados en el nacimiento, aprendiendo a conocer las armonías y las revoluciones del mundo; deben asimilar el ser pen-

4 Gregory Bateson, "Style, Grace, and Information in Primitive Art", en *Steps to an Ecology of Mind*, 1972.

5 Gregory Bateson, *Mind and Nature*, 1979.

sante al pensamiento, renovando su naturaleza original.⁶



La fuente más profunda y el destino del trabajo creativo está, por lo tanto, en la integridad de la psiquis, que es la integridad del mundo. De allí las propiedades curativas del arte. La interacción con el orden natural, o gran Sí Mismo, es redescubrir, revelarse uno mismo en el contexto, en la

6 Platón, *Tímeos*, traducido por Thomas Taylor, 1792.

naturaleza, en el equilibrio, liberar la voz creativa.

Esta esencia está con nosotros todo el tiempo, pero como habitualmente está tapada, casi siempre estamos enfermos. Cuando destapamos nuestra esencia, también estamos recuperándonos de la enfermedad del espíritu.

Al comienzo de este libro dije que tenemos el inalienable derecho a crear, y ése sería el credo, si es que hay un credo, del Frente de Liberación del Imaginario. Me gustaría decir también que tenemos derecho a un mundo hermoso y sano. Pero este mundo no lo es; el arte y un mundo hermoso se hacen con trabajo intenso y juego libre. No son derechos sino privilegios. Tenemos el derecho a trabajar, a ganarlo. Nuestro trabajo une el arte con la supervivencia, el arte con la curación, el arte con el cambio social. Hay un vínculo entre el impulso hacia la belleza, hacia la salud, el impulso hacia la libertad política.

Los obstáculos a la libertad humana, la comunidad y la creatividad deben absorberse y trascenderse en la completa humanización. La cultura y las artes son un recurso vital para la supervivencia. La creación, en las artes, la ciencia, la tecnología y la vida cotidiana, es una fuente primordial del ser social.

El juego libre de la creatividad no es la capacidad de manipular arbitrariamente la vida. Es la capacidad de experimentar la vida tal como es. La experiencia de la existencia es un reflejo del

Ser, que es belleza y conciencia. El juego libre es lo que hace accesible esta experiencia al individuo. La meta de la libertad es la creatividad humana, el embellecimiento y la elaboración de la vida. La creatividad siempre implica una cierta cantidad de disciplina, autolimitación y autosa-
crificio. El planeamiento y la espontaneidad se convierten en una sola cosa. La razón y la intuición en dos caras de la verdad.

Ahora nos encontramos, como individuos, como Estados-nación, y como especie, involucrados en un período de intensa y a menudo desconcertante transformación. Los sistemas de gobierno, producción, cultura, pensamiento y percepción a los que estábamos acostumbrados y que funcionaron durante tanto tiempo ya no sirven. Esto nos presenta un nuevo desafío. Podemos aferrarnos a lo que está pasando, o ya ha pasado, o permanecer accesibles, e incluso entregarnos al proceso creativo, sin insistir en que conocemos de antemano el resultado último para nosotros, para nuestras instituciones o nuestro planeta. Aceptar este desafío es amar la libertad, abrazar la vida, y encontrar significado.

El camino del corazón

La vida del artista necesariamente debe estar llena de conflictos, porque dentro de sí lleva dos fuerzas enfrentadas: por un lado el simple deseo humano de felicidad, satisfacción y seguridad en la vida, y por otro una pasión despiadada que puede llegar al punto de pasar por encima de todos los deseos personales...

Casi no hay excepciones a la regla de que una persona debe pagar muy caro por el don divino del juego creativo.

Carl Gustav Jung*

La libertad de crear es fruto del crecimiento y la evolución personales. En el ciclo de la vida creativa pasamos por lo menos tres etapas: la inocencia (o descubrimiento), la experiencia (o caída), y la integración (o rejuvenecimiento o dominio). Nacimiento, bloqueo y apertura de un camino. Por supuesto que este pasaje no se hace en línea recta ni única; las fases del desarrollo cambian y se entrelazan en forma compleja a lo largo de nuestras vidas.

En nuestro estado original de inocencia, la creatividad surgía de la experiencia creativa primaria del niño de desaparecer, la pura absorción

* Carl Gustav Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, 1933.

en el juego libre. Pero eventualmente experimentamos las batallas de la vida, la larga lista de males que parecen estar intrínsecamente entrelazados en nuestra existencia en la Tierra, así como los impedimentos internos del miedo y el juicio. A veces, antes de poder abrir una brecha hacia la claridad, atravesamos una oscura noche del alma, como nuestro flautista. A veces logramos trascender la inocencia-y-experiencia y llegamos a una renovada inocencia. El artista maduro da una vuelta hacia atrás, en el estilo de la espiral, hasta un estado que se parece al juego del niño, pero condimentado con los terrores y las pruebas que sufrió para llegar allí. Al final del viaje "que cuesta nada menos que todo", escribe T. S. Eliot:

No dejaremos la exploración Y el final de nuestro explorar Será llegar al punto de partida Y conocer por vez primera ese lugar.¹

La brecha abierta, el camino de retorno, es el *samadhi* de la inocencia reorganizada. Jugándose su propia vida cada vez que recoge sus herramientas, el artista sólo puede hacer su verdadero trabajo si recupera su original mente-de-juego, que no tiene nada que ganar ni nada que perder.

Hay un momento único, al que podemos llegar o no, en que volvemos a tomar todas las introspecciones y todos los espectros, asumimos responsabilidad por nuestros actos, y cortamos el nudo gordiano. Entonces las dificultades y las ba-

1 T. S. Eliot [1941], "Little Gidding", en *Four Quartets*, 1952.

rreras desaparecen y tenemos una transmisión clara, sin obstrucciones. Esta transmisión es, en sentido completo, un misterio, porque si bien es lúcidamente obvia cuando nos sucede, hay que experimentarla para creerla. El efecto es metabólico más bien que conceptual. Ha tenido lugar una especie de *faná*; desaparecemos y nos convertimos en una ola que lleva, en un vehículo para la música que nos toca a nosotros. El poder de la espontaneidad creativa se desarrolla en una explosión que nos libera de los marcos de referencia desactualizados y de la memoria atascada por viejos acontecimientos y viejos sentimientos. La adicción, la postergación y el miedo desaparecen bajo el soplo de esta ola que lleva, y nuestra música se convierte en un mensaje sobre el gran Yo.

Aquí es, finalmente, donde podemos desaparecer. A este respecto Virginia Woolf construye una interesante parábola sobre nuestra ignorancia de la vida de Shakespeare (su biografía conocida no llegaría a cubrir tres páginas).

Porque aunque digamos que no sabemos nada sobre el estado mental de Shakespeare, aun mientras lo estamos diciendo, decimos algo sobre el estado mental de Shakespeare. La razón, quizá, de que sepamos tan poco de Shakespeare, comparado con lo que sabemos de Donne o de Ben Jonson o de Milton, es que sus rencores, sus enconos y antipatías permanecen ocultos a nuestra vista. No quedamos absortos ante cierta "revelación" que nos recuerde al escritor. Todo deseo de protestar, de predicar, de pro-

*clamar una injuria, de vengarse de algo, ardió y se consumió con él. Por lo tanto su poesía fluye de él libre y sin obstáculos. Si algún ser humano logró expresar totalmente su obra, ése fue Shakespeare. Si hubo una mente incandescente, sin trabas, pensé, mirando una vez más la biblioteca, fue la de Shakespeare.*²

Los círculos viciosos, los espectros que juzgan, las defensas de la sociedad contra la creatividad, las frustraciones inherentes y las desilusiones de la vida..., ninguno de estos obstáculos puede controlarse o conquistarse, porque, como hemos visto, la idea misma de conquista o control es dualista, es la actitud nosotros-y-ellos que invita a volver a los obstáculos asumiendo otra forma. Pero pueden absorberse y armonizarse cuando nos ponemos en relación con un poder más alto, más profundo. La liberación, el despertar de la creatividad, llegan cuando finalmente nos vemos sin aplacar ni resistir al universo, sino ante nuestra verdadera relación con él, la parte frente al todo.

Frank Herbert hace decir a un personaje en *Dune*: "Una vez que un hombre se ha convertido en una cosa, antes morirá que convertirse en su opuesto".³ Pero esto no es necesariamente cierto. Es posible dar el gran salto, morir para el yo que se aferra a sí mismo, y sin embargo seguir vivo y sano en este mundo. Los viejos mitos de la Creación no se refieren a algún acontecimiento ficti-

2 Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, 1929.

3 Frank Herbert, *Dune Messiah*, 1967.

cio del año 4004 antes de Cristo, sino a algo que podemos hacer aquí, en este cuerpo. La imaginación es nuestro verdadero ser, y es, en realidad, el dios vivo y creador que hay dentro de nosotros. Los mitos de la resurrección se refieren no a la anulación de la muerte física, sino a una transformación que podemos efectuar precisamente ahora, a un renacimiento del Yo. Sobre esta encrucijada escribe Henry Miller:

Mi vida misma se convirtió en una obra de arte. Había encontrado una vez, estaba entero otra vez. La experiencia se parecía mucho a lo que leíamos en relación con las vidas de los iniciados del Zen. Mis enormes fracasos eran como una recapitulación de la historia de la raza: tenía que pudrirme de conocimientos, percibir la futilidad de todo, hacerlo pedazos, desesperarme, luego humillarme, luego tomar alas, en cierto sentido, para recuperar mi autenticidad. Tuve que llegar al borde y dar un salto en la oscuridad.⁴

La fórmula para la creación es simple. Basta identificar nuestros impedimentos y desembarazarnos de ellos, como dejamos en el suelo una maleta sobrecargada que hemos estado llevando desde hace demasiado tiempo. Si somos libres e imperturbables, como las nubes, cualquier creación que tengamos adentro saldrá para afuera en forma natural y simple. Es tan fácil como decir "Hágase la luz". Pero la cosa más fácil de decir

4 Henry Miller, "Reflections on Writing", en *Wisdom of the Heart*, 1941.

puede ser la más difícil de practicar. Nos aferramos desesperadamente a eso, cualquier cosa que eso sea para nosotros, a nuestro pensamiento de ganarlo, evitarlo, o conservarlo una vez que lo tenemos. No hay refugio, salvación ni vacaciones de eso, por la simple razón de que lo llevamos dentro de nosotros dondequiera que vayamos. Tenemos las manos llenas con nuestra propia concepción limitada y limitadora del sí mismo.

El secreto está en *dejarlo caer*, sea lo que fuere eso. No se trata de una privación, sino de un enriquecimiento. Se trata de dejar caer la esperanza y el miedo y dejar que se muestre nuestro mucho más vasto, más simple y verdadero yo, dejándonos invadir por el gran Tao que eternamente anda por este mundo. El tema final para el artista creativo es cómo se llega a este momento de cambio, a este momento de transformación a través de la entrega, y cómo funciona para potenciar e instilar vida en la propia voz creativa.

Chao-Chou preguntó una vez a Nan-Chuan:

—¿Qué es el Tao?

Nan-Chuan respondió:

—Tu mente común es el Tao.

—¿Debemos tratar de alcanzarlo? —preguntó Chao Chou.

—Si tratas de dirigirte a él, te apartas de él —respondió Nan-Chuan.

Chao-Chou continuó:

—Si no lo intentamos, ¿cómo sabremos que es el Tao?

Nan-Chuan respondió:

—*Tao no pertenece al saber o al no-saber. El saber es ilusión, el no-saber es estupor. Si realmente llegas al Tao de la no-duda, es como el gran cielo, así de vasto y sin límites. ¿Cómo, entonces, puedes haber acertado-o-equivocado en el Tao?*

*Al oír estas palabras, Chao-Chou de pronto comprendió.*⁵

Un maestro posterior, Mumon, explicó el famoso incidente con estas palabras:

*Cientos de flores en primavera, la luna en otoño, Una brisa fresca en verano y nieve en el invierno; Si no guardas cosas inútiles en la mente, Todas las estaciones son la buena estación para ti.*⁶

El arco del violín se desplaza sobre treinta y tres centímetros de cuerda, el pincel se mueve a través de la tela en blanco: el juego infinito en un espacio limitado. Se mueve hasta que el significado se hace manifiesto, tanto en el pequeño detalle como en la gestalt total. Ese movimiento y ese significado deben ser nuevos y frescos, deben reafirmar las verdades eternas, deben entretener y deleitar, deben ser completamente autocontenidos y sin embargo tener un final abierto. Pero podemos tocar durante mil años sin cumplir nunca totalmente con estas exigencias. Cualquiera que desee expresar significado con símbolos y palabras, con música, pintura, debe encontrar

5 Mumon Ekai [1228], koan 19, en *Mumonkan (The Gateless Gate)*, 1967.

6 *Ibíd.*

cierto placer en las tareas imposibles, poseer la voluntad de tolerar una gran frustración, un toque del Quijote. Esto puede involucrar un compromiso apasionado y a veces aterrador de ver terminadas nuestras obras de ejecución a pesar de todos los obstáculos.

A los treinta y dos años de edad Beethoven comprendió que nunca recuperaría el oído, y, lo que es peor, previo la soledad y el aislamiento emocional que lo aguardaban. Escribió su prematuro y desesperanzado testamento, el Heiligens-tadt Testament, en las mismas semanas de verano en que escribió la *Segunda Sinfonía*, ese estudio incomparable de la luz, el aire y la felicidad. Más tarde escribiría de su época: "Si no hubiera leído en alguna parte que un hombre no puede desprenderse voluntariamente de su vida mientras le quede una sola buena acción que realizar, hace tiempo que ya no existiría".⁷ *La Sinfonía heroica*, uno de los saltos conceptuales y emocionales revolucionarios en la historia del arte, surgió de la síntesis de Beethoven de los muy conflictivos estados mentales que sufrió en ese tiempo. A menudo sus contemporáneos describen a Beethoven como a un ser terriblemente desafortunado, misántropo, alternativamente resignado y desafiante ante el destino. Sin embargo, precisamente porque eligió el camino de la entrega, de la desesperación trascendida, este sordo vive entre los más grandes poetas de la alegría que ha conocido el mundo.

7 Ludwig van Beethoven, *Letters*, Emily Anderson (comp.), 1961.

No hay nada que pueda detener lo Creativo. Si la vida está llena de alegría, la alegría llena el proceso creativo. Si la vida está llena de pesares, los pesares alimentan el proceso creativo. Abundan los ejemplos de arte hechos en la cárcel, el más famoso de los cuales es *Don Quijote*; e.e. cummings escribió *the enormous room* en una prisión sucia y atestada en Francia durante la Primera Guerra. Olivier Messiaen compuso el *Cuarteto para el fin del tiempo*, uno de los más grandes logros de la música del siglo XX, en un campo de concentración nazi. Messiaen permaneció en Stalag VII en Silesia en el crudo invierno de 1941 y creó ocho movimientos de algo que, según sus propias palabras de la época, era "una luz constante, de inalterable paz". Una y otra vez hemos visto qué inmenso puede ser el poder de los límites, el poder de la circunstancia, el poder de la vida para generar súbitos avances de la mente y el corazón, el espíritu y la materia. Es maravilloso retirarse a la cumbre de una montaña y pintar bellos cuadros. Pero todavía más maravilloso y más grande como empresa es instalarse en medio de la lucha kármica, con todos los sufrientes de todos los tiempos y lugares colgados del pincel... y luego, con total conciencia, tomar ese pincel, como Hakuin, y dibujar "nada más" que un círculo. Ese círculo será atesorado durante siglos como puerta de la percepción, puerta a la liberación. La más pequeña marca en el papel se convierte en un acto de supremo coraje en el que el sufrimiento del artista y su mundo padecen la al-

quimia de convertirse en algo muy diferente, un objeto con belleza y maravilla.

Cuando esta alquimia madura completamente en nosotros, nuestros actos de improvisación en la vida y en el arte adoptan todas las variadas manifestaciones del *lila*; la inocencia y la experiencia se fusionan y somos libres de tocar como los dioses.



Bibliografía

- Ashby, W. Ross: *Introduction to Cybernetics*, Nueva York y Londres, John Wiley and Sons, 1956.
- Balliet, Whitney: "Trafiles: You Must Start Well and End Well—An Interview With Stéphane Grappelli", *The New Yorker*, 19 de enero de 1976.
- Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*, Nueva York-Ballantine, 1972. [Ed. cast.: *Posos hacia una ecología de la mente*, Buenos Aires, Planeta/Carlos Lohlé, 1991.]
- : *Mind and Nature*, Nueva York, E. P. Dutton, 1979.
- Beethoven, Ludwig van: *Letters*, Emily Anderson (comp.), Londres, 1961.
- Bernstein, Leonard: *The Unanswered Question*, Cambridge, Harvard University Press, 1961.
- Berry, Wendell: *Standing by Words*, San Francisco, North Poin* Press, 1983.
- Blake, William: *The Marriage offieaven and Hell*, Londres, 1793.
- : *Milton*, Londres, 1804.
- : *Jerusalem*, Londres, 1820.
- : "Several Questions Answered" y "The Pickering Manuscript", en *Blake, Complete Writings*, Geoffrey Keynes (comp.), Oxford, Oxford University Press, 1989.
- The Blue Cliff Record* [1128], trad. de Thomas y J. C. Cleary, Boulder y Londres, Shambhala, 1977.
- Carroll, Lewis: *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, Londres, 1896. [Ed. cast: *Alicia a través del espejo*, Altaya, 1994.]

- Chang Chung-yuan: *Creativity and Taoism*, Nueva York, Julián Press, 1970.
- Chuang-Tzu: *The Way of Chuang-Tzu* [siglo IV a. C.], trad. de Thomas Merton, Londres, Unwin Books, 1965.
- Copland, Aaron: *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- cummings e. e.: *The enormous room*, Nueva York, Liveright, 1923. [Ed. cast.: *La habitación enorme*, Alfabara, 1982.]
- : *1 x 1 [One Times One]*, Nueva York, Liveright, 1944.
- De Mille, Agnes: *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown, 1951.
- Degas, Edgar: "Notebooks, 1856", en *Artists on Art*, Robert Goldwater y Marco Treves (comps.), Nueva York, Pantheon, 1945.
- The Diamond Sutra* [siglo II d. C.], trad. de A. F. Price, Boulder and Londres, Shambhala, 1969.
- Dogen, Kigen: *Shobogenzo (The Eye and Treasury of the True Law)* [1250], trad. de Kosen Nishiyama y John Stevens, 4 vols., Tokio, Niakyamo Shobo, 1975.
- Eliot, T. S.: *Four Quartets*, en *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1952. [Ed. cast.: *Cuatro cuartetos*, Altaya, 1996.]
- Flaubert, Gustave: *The Letters of Gustave Flaubert, 1830-1880*. Francis Steegmuller (comp.), Cambridge, Harvard University Press, 1982.
- Grudin, Robert, *Time and the Art of Living*, Nueva York, Ticknor & Fields, 1982.

- Hakuin: "Orategama" [1748], en *Zen Master Hakuin, Selected Writings*, trad. de Philip Yampolsky, Nueva York, Colombia University Press, 1971.
- Herbert, Frank: *Dune Messiah*, Nueva York, Berkley Books, 1967. [Ed. cast.: *El mesías de Dune*, Playa & Jannes, 1995.]
- Herrigel, Eugen: *Zen in the Art of Archery*, Nueva York, Pantheon, 1953.
- Hughes, Richard: *A High Wind in Jamaica*, Nueva York, Harper and Row, 1929. [Ed. cast.: *Huracán en Jamaica*, Destino, 1956.]
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture* [1938], Boston, Beacon Press, 1955. [Ed. cast: *Homo Ludens*, Altaya, 1997.]
- Joyce, James: *Finnegans Wake*, Londres, Faber and Faber, 1939. [Ed. cast.: *Finnegans Wake*, Lumen, 1993.]
- Jung, Cari: *Psychological Types*, Londres, Kegan Paul, 1923. [Ed. cast: *Tipos psicológicos*, Edhasa, 1994.]
: *Modern Man in Search of a Soul*, trad. de Cary Baynes, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1933.
- Keats, John: "Ode on a Grecian Urn", en *Annals of Fine Arts*. Londres, 1819.
- Khan, Hazrat Inayat: *Music* [1921], Londres, Barrie & Rockliff, 1960.
- Kinsley, David: *The Sword and the Flute*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- Köhler, Wolfgang: *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Kris, Ernst: *Psychoanalytic Explorations in Art*, Nueva York, Shocken, 1952.
- Lawrence, D. H.: *Complete Poems*, Nueva York, Viking Press, 1930.

- Lebrun, Rico: *Drawings*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1961.
- Leggett, Trevor: *Zen and the Ways*, Boulder y Londres, Shambhala, 1978.
- Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind [La Pensée Sauvage]*, Chicago, University of Chicago Press, 1966. [Ed. cast.: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica de España, 2002.]
- Lu Chi: *Wen Fu: The Art of Writing* [261 d. C.], trad. de Sam Hamill. Portland, Oregon, Breitenbush Books, 1987.
- May, Rollo: *The Courage to Create*, Nueva York, W. W. Norton, 1975.
- Miller, Alice: *The Drama of the Gifted Child*, trad. de Ruth Ward, Nueva York, Basic Books, 1981.
- Miller, Henry: "Reflections on Writing", en *Wisdom of the Heart*, Nueva York, New Directions, 1941.
- Miller, Stephen: "Ends, Means, and Galumphing, Some Leitmotifs of Play", *American Anthropologist* 75, N° 1 (1973).
- Mumon Ekai: *Mumonkan (The Gateless Gate)* [1228], trad. de Zenkei Shibayama, Nueva York, Harper & Row, 1945. También traducido por Nyogen Senzaki y Paul Reys, en *Zen Flesh, Zen Bones*, Tokio y Rutland, Vt., Charles Tuttle, 1967. Pascal, Blaise: *Pensées*, París, 1670. [Ed. cast.: *Pensamientos*, Cátedra, 1998.]
- Paz, Octavio: *The Bow and the Lyre* [1973]. Austin, University of Texas Press, 1987. [Ed. orig.: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, 1956.]

- Piaget, Jean: *The Construction of Reality in the Child*, trad. de Margaret Cook, Nueva York, Basic Books, 1954. [Ed. cast.: *La representación del mundo en el niño*, Morata, 2001.]
- : *Play, Dreams, and Imitation in Childhood [La Formation du Symbole]*, trad. de C. Gattegno y F. M. Hodgson, Nueva York, W. W. Norton, 1962.
- Platón: *Meno*, trad. de Thomas Taylor, Londres, 1792.
- : *Phaedrus*, trad. de Thomas Taylor, Londres, 1792.
- : *Timeas*, trad. de Thomas Taylor, Londres, 1792.
- Pope, Alexander: *Essays on Criticism, Part III*, Londres, 1711. Radin, Paul: *The Trickster*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1956.
- Read, Herbert: *Aunáis of Innocence and Experience* [1940], Brooklyn, HaskeU, 1974.
- Richards, M. C: *Centering*, Middletown, Wesleyan University Press, 1962.
- Rilke, Rainer María: *The Sonnets to to-Orpheus* [1922], trad. de A. E. MacIntyre, Berkeley, University of California Press 1961. [Ed. cast.: *Los sonetos a Orfeo*, Altaya, 1996.]
- : *Duino Elegies* [1922], trad. de A. E. MacIntyre, Berkeley, University of California Press, 1962. [Ed. cast.: *Elegías de Duino*, Altaya, 1996.]
- Rumi, Jallaludin: *The Mathnavi* [1260], trad. de R. A. Nicholson. 6 vols. Cambridge, Cambridge University Press, 1934. Fragmentos traducidos por Daniel Liebert, Santa Fe Source Books, 1981. [Ed. cast.: *El Masnavi*, Teorema, 1984.]

- Schickele, Peter: *P. D. Q. Bach on the Air*, Nueva York, Vanguard Recordings, 1967.
- Schoenberg, Arnold: *Style and Idea*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1950. [Ed. cast.: *El estilo y la idea*, Taurus, 1963].
- Seelig, K: *Albert Einstein*, Zurich, Europa Verlag, 1954.
- Seng-Tsan: *Hsin Hsin Meng* [siglo VHI d. C], trad. de D. T. Suzuki en *Essays in Zen Buddhism*, Londres, Rider, 1951.
- Sonneck, O.G. (comp.) [1926]: *Beethoven: Impressions by His Contemporaries*, Nueva York, Dover, 1967.
- Stravinsky, Igor: *The Poetics of Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1942.
- Thayer, A. W.: *Thayer's Life of Beethoven*, Eliot Forbes (comp.), Princeton, Princeton University Press, 1964.
- Van Gogh, Vincent: *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother*, Londres, Constable & Co., 1888.
- White, Mipor: *Rites & Passages: His Photographs Accompanied by Excerpts from his Diaries and Letters*, Nueva York, Aperture, 1978.
- Whitman, Walt: *Leaves of Grass*, Brooklyn, 1855.
- Wickes, Francés: *The Inner World of Chudbood* [1928], Nueva York, Appleton-Century, 1966.
- Wilhelm, Richard (trad.): *The Secret of the Golden Flower*, siglo VIH d.C., con comentarios de C. G. Jung, Nueva York, Harcourt Brace, & World, 1931. [Ed. cast.: *El secreto de la flor de oro: un libro de la vida chino*, Barcelona, Paidós, 1996.]

- Williams, William Carlos: "Asphodel, That Greeny Flower", en *Journey to Love*, Nueva York, New Directions, 1955.
- Winnicott, D. W.: *Playing and Reality*, Londres, Tavistock, 1971. [Ed. cast.: *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1982.]
- Wintemitz, Emmanuel: *Leonardo da Vinci as a Musidan*, New Haven, Yale University Press, 1985. Wolfe, Thomas: *The Story of a Novel*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1936. [Ed. cast.: *Historia de una novela*, Pliegos, 1993.]
- Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, Nueva York y Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1929. [Ed. cast.: *Un cuarto propio*, trad. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sur, 1990.]
- Yeats, William Butler: *Last Poems and Plays*, Londres, Macmillan, 1940.

Ilustraciones

- pág. 12 Kakuan, *The Ten Oxherding Pictures*, número 6.
- pág. 36 Hakuin, *Pu-Tai Juggling With Saucers*.
- pág. 42 Johann Sebastian Bach y Ludwig van Beethoven, manuscritos.
- pág. 47 Torei, *Enso*. "Toda familia puede disfrutar de la brisa fresca y una luna brillante; y el espíritu del Zen, también, está presente en todas partes."
- pág. 52 Jiun, *Enso*. "Una a una, silenciosamente, las flores caen; éste es el aspecto fundamental de la naturaleza, debajo de la cual se puede percibir la verdad más grande."
- pág. 58 William Blake, *Bright-Eyed Fancy*. De *Illustrations to Gray*, lámina 50, 1800.
- pág. 69 Carta del Tonto en el juego del Tarot, por E. Waite, 1910.
- pág. 71 William Blake, *Songs of Innocence*, lámina 2, 1789.
- pág. 74 William Blake, *Songs of Innocence*, lámina 4, 1789.
- pág. 90 Violín de Cario Bergonzi, área 1770.
y 91 Fotografías de Ben Berzinsky.
- pág. 103 Rico Lebrun, *Hands*, 1940.
- pág. 116 Diseños de *moiré* creados por el autor.

- pág. 141 William Blake, *Europe*, lámina 9, 1794.
- pág. 143 Sengai, *Pu-Tai*.
- pág. 166 William Blake, *Aged Ignorance*. De *The Gates of Paradise*, 1793.
- pág. 174 Stephen Nachmanovitch, *Jack*.
- pág. 188 Rueda de Samsara, Tibetan Thangka.
- pág. 194 Leonardo da Vinci, *Joven con trompeta asustando a un chico*.
- pág. 198 William Blake, *The Book of Urizen*, lámina 1, 1794.
- pág. 205 Sengai, *Yawning Pu-Tai*.
- pág. 212 Miguel Ángel, *Esclavo inconcluso*, 1520.
- pág. 226 William Blake. De *Night Thoughts*, de Thomas Young, 1797.
- pág. 238 Escultura de un templo en Konarak, India.
- pág. 248 William Blake, *The Pleasure Party*, 1817, ilustración para *Comus*, de John Milton.
- pág. 265 Remedios Varo, *Música Solar*, 1960.
- pág. 277 Tomikichiro Tokuriki, *The Ten Oxherding Pictures*, número 6 (después de Kakuan).

Índice

Agradecimientos	7
Prólogo	9
Introducción	13

Las fuentes

La inspiración y el fluir del tiempo	29
El vehículo	40
El río	48
La Musa	55
La mente que juega	64
Desaparecer	77

La Obra

El sexo y los violines	87
La práctica	98
El poder de los límites	114
El Poder de los Errores	128
Tocando juntos	136
La forma que se despliega	147

Obstáculos y aperturas

El fin de la infancia	165
-----------------------	-----

Círculos viciosos	180
El espectro que juzga	190
La entrega	199
La paciencia	208
La maduración	215

Los Frutos

Eros y la creación	231
La calidad	241
El arte por la vida	255
El camino del corazón	268

Bibliografía	279
Ilustraciones	287