

Alfredo Sánchez

# Ser en la música

Visión mayéutica de la interpretación



Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto  
para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales.

Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos  
o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana  
para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será  
responsable por las acciones legales que genere e indemnizará  
a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja  
conforme a la legislación aplicable.

Encuentra más libros en Acceso Abierto en:

<http://bit.ly/EditorialUVAccesoAbierto>

# SER EN LA MÚSICA

Visión mayéutica de la interpretación

# UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Sara Ladrón de Guevara

RECTORA

María Magdalena Hernández Alarcón

SECRETARIA ACADÉMICA

Salvador Tapia Spinoso

SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Octavio Ochoa Contreras

SECRETARIO DE DESARROLLO INSTITUCIONAL

Édgar García Valencia

DIRECTOR EDITORIAL

SER EN LA MÚSICA  
Visión mayéutica de la interpretación

ALFREDO SÁNCHEZ

  
ANIVERSARIO  
Universidad Veracruzana  
1944-2019

  
Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial

Diseño de la colección: Aída Pozos Villanueva  
Maquetación de forros: Ilustración digital de Jorge Cerón Ruiz

Clasificación LC: ML3853 S26 2019  
Clasif. Dewey: 780.1  
Autor: Sánchez Oviedo, Alfredo.  
Título Ser en la música : visión mayéutica de la interpretación /  
Alfredo Sánchez.  
Edición: Primera edición.  
Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, Dirección  
Editorial, 2019.  
Descripción física: 236 páginas ; 23 cm.  
Serie: (Colección Biblioteca)  
Notas: Bibliografía: páginas 231-236.  
ISBN: 9786075027685  
Materias: Interpretación musical--Filosofía y estética.  
Estética musical.  
Filosofía del arte.

DGBUV 2019/22

Primera edición, 31 de mayo de 2019

D. R. © Universidad Veracruzana  
Dirección Editorial  
Hidalgo núm. 9, Centro, CP 91000  
Xalapa, Veracruz, México  
Apartado postal 97  
direccioneditorial@uv.mx  
Tel/fax: (01228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-768-5  
DOI: 10.25009/uv.2186.1088

La publicación de este libro se financió con recursos del PFCE.

Impreso en México  
*Printed in Mexico*

## NOTAS PRELIMINARES

EL MOTIVO PRINCIPAL QUE ME ALIENTA a realizar esta obra proviene de la experiencia vivida durante mi estancia en el Primer Máster de Interpretación de Guitarra Clásica de la Universidad de Alicante, España, en 2013.

Inspirado por la cercanía que tuve con algunos de los mejores guitarristas del mundo, encontré el tiempo y la motivación necesarios para reflexionar sobre diversos temas que desde hace tiempo han llamado mi atención respecto al sentido de *ser* de un intérprete. Al finalizar, debíamos de entregar un documento escrito, lo que hice en tiempo y forma. Sin embargo, tuve la firme convicción de que al regresar a Xalapa trabajaría más en él con la finalidad de profundizar en algunos temas abordados y, así, enriquecer su contenido. Por lo tanto, este texto es el resultado de integrar lo aprendido e investigado durante el tiempo solicitado a la Universidad Veracruzana para poder llevarlo a cabo.

La apertura experimentada durante este tiempo me llevó a profundizar sobre el análisis ontológico de ser en la música. Surgieron así las preguntas: ¿cuál es la esencia del intérprete?, ¿qué elementos la conforman?, ¿qué sentido tiene dedicar toda una vida a la interpretación de un instrumento?, ¿qué motivaciones subyacen a ello?, ¿qué pasa por la mente de un ejecutante al estar frente a su auditorio?, ¿qué papel juega el ego en escena?, ¿qué connotación damos al ser?, ¿podemos hablar del ser del arte?, ¿es válido preguntar si el arte *es* o *se hace*? Interrogantes que pueden ser afines a quienes dedican su vida a transmitir sus propuestas y vivencias en un escenario, ya sea a través de un instrumento musical o mediante las artes plásticas, la actuación, la danza, etc.; es decir, cualquier persona que deba representar su obra en público y que, por tanto, esté sometida a la crítica y/o al reconocimiento, quizá encuentre suficientes puntos de concordancia para empatizar con las conjeturas y las reflexiones que hallará en este libro.

Esperando que en algún momento puedan consensuarse los criterios para una forma de comunicación que omita el uso desequilibrado de género, debo comentar que mi intención fue utilizar un lenguaje lo más inclusivo posible. Señalo esto porque las opciones para moderar la parcialidad del idioma excluyente aún no resultan del todo convincentes. Así pues, donde dice *el hombre*, léase *la mujer*, cuando menciono *el artista*, léase también *la artista*, donde escribo *el guitarrista*, me refiero, igualmente, a *la guitarrista*, *todos* es igual a *todas*, etc. Con el fin de evitar los términos confusos y redundantes que pudieran eliminar la inequidad de género, ofrezco de antemano una disculpa, ya que algunos pasajes estarán determinados por los usos y costumbres de la caduca expresión sexista. Asimismo, dado que esta obra pretende compartir algunas ideas con el lector, lo que implica un intercambio que atañe más al consenso que a la opinión personal, salvo que el texto lo demande, usaré en su mayoría formas del plural como el sociativo y el de modestia.

## PREFACIO

LEER SOBRE UN TEMA QUE NOS APASIONA es lo más parecido a detener el tiempo; es como si nos situáramos en una dimensión fuera de su alcance. Para mí, ejemplos de lecturas pasionales son la filosofía (tanto oriental como occidental) y las ciencias en general (sobre todo la biología, la astronomía y la física; en este momento me encuentro fascinado con la relatividad general y la –muy en boga– mecánica cuántica, así como con las posibilidades “existenciales” que de esta última se desprenden), temas en donde la lectura de un buen libro me provoca una singular paradoja: no lo quiero leer porque se me acaba.

Lo anterior tiene su origen en una pregunta que me obsesiona desde siempre: ¿qué es la realidad? Ahora sé que dicha pregunta subyace en los pensamientos y las acciones de toda mi vida. Así pues, pienso que la verdadera motivación para realizar este libro es el pretexto para abordar temas que ayuden a expoliar el prurito por no haberme dedicado profesionalmente a alguna de las disciplinas arriba señaladas.

Debo aclarar que dedicarme a la música no fue ni tan siquiera una opción: debía de hacerlo. Pero no por el sentido romántico de considerarla como una pasión más intensa que las anteriores, sino porque la música fue la única forma que encontré para salir del profundo ostracismo en el que me hallaba recluido. Desde niño, mi tendencia al aislamiento iba de mal en peor; solo mostraba interés por los motores eléctricos, los imanes, las pilas y los rayos catódicos, hasta que, a los 13 años, tuve una guitarra entre mis manos. En ese momento supe que sería guitarrista, y no tanto porque me hubiera atrapado el sonido de esta o por la posibilidad de llegar a ser un “concertista”, sino porque descubrí que ese era mi sonido, era mi voz y, con ello, la mejor forma de asomarme al mundo. Comencé entonces a estudiar guitarra y mi vida social se fue “normalizando”. Sin embargo, nunca abandoné mis verdaderos

vicios ocultos: libros de filosofía y de ciencia, compañeros inseparables de mis incontables e irrenunciables espacios de anhelado retraining. SER EN LA MÚSICA... es el resultado de intentar apaciguar aquella voz largamente reprimida.

Tras mis incipientes “pininos” guitarrístico-musicales, caí en la cuenta de que la calidad del tiempo invertido en los experimentos eléctricos –a los que me dedicaba con singular devoción– no era algo tan diferente al hecho de pasar horas tocando la guitarra; la satisfacción de percibir una dimensión atemporal era, en ambos casos, la misma. Asimismo, la experiencia que considero mi primer encuentro “filosófico”, fue cuando a los cuatro años, en el momento que había un incendio cuyo resplandor la hizo verse más grande y rojiza, vi salir de entre las montañas una formidable pelota de fuego. Esa imagen de la luna llena emergiendo del horizonte la llevo grabada en mi memoria como si fuera ayer; tal visión nunca ha dejado de maravillarme, sigue causándome una mezcla de éxtasis, temor y reverencia... Tales vivencias definieron mi elemental sentido de curiosidad y de devoción por la ciencia y la filosofía.

Como antes lo mencioné, la guitarra –más bien la posibilidad de expresarme con ella– fue más allá de la pasión; se instaló en mi ser como la incapacidad de ser de otra manera que a veces nos subyuga. A mi padre le debo mi pasión por la música. Sin saberlo, él me transmitió su entusiasmo por las cuestiones musicales. Estábamos tan habituados a verle absorto en el sillón de la sala interpretando obras de J. S. Bach que, para mí, eso significaba pulsar las seis cuerdas de este instrumento: la armonía y el contrapunto perfectos. A tal grado me era natural escuchar en la guitarra la pulcritud de la música polifónica, que no entendía por qué mis compañeros de la secundaria se fascinaban con unos cuantos acorritos aplastados sobre el diapason y, peor aún, acompañándose de una estridente y destemplada voz.

Esas, pues, son parte de las motivaciones por las que quise emprender esta aventura; revelar sendas reflexiones y pensamientos de un empecinado instrumentista que, aunque sé que no todas serán compartidas,

sí sé que las ideas expuestas son fruto de un quehacer continuo que incluye trabajo, reflexión y gozo en entreveradas proporciones para conformar una amalgama de conjeturas y propuestas que, de alguna manera, podrán ser una invitación para quien esto lea a que pulse el botón de “pausa” dentro de la apremiante necesidad de ser ante la manifestación de su arte...

En cuanto al documento, es frecuente que los buenos escritores nos conminen a que, cuando realizamos una investigación, sea primordial tener delimitado el campo de estudio con un título que identifique la temática a desarrollar. Esto es importante al grado de que, como da a entender Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis*: “Si tienes un tema –título–, tienes la mitad de tu investigación; si tienes dos temas... ¡tienes nada!” De manera que, tras un esbozo general de lo que quería expresar en el escrito, me aboqué a encontrar un nombre que reflejara su contenido. Sin embargo, al ser una investigación que incluye una temática muy variada, tuve problemas para encontrar un enunciado que transmitiera su esencia. Intenté títulos tales como: Zen en el arte de la interpretación, El tao de la interpretación, El aquí y el ahora de la música, Mayéutica musical o Interpretando la interpretación. Sin embargo, tras sondear en algunas lecturas de filósofos existencialistas, me di cuenta de que, en realidad, mi temática está más relacionada con un análisis ontológico que con un ejercicio hermenéutico de la interpretación. Así que me dejé influir por tales lecturas y terminé por nombrar este texto SER EN LA MÚSICA. VISIÓN MAYÉUTICA DE LA INTERPRETACIÓN. Este título tiene un interesante juego de palabras; es decir, “ser en la música” permite hacer referencia tanto al verbo *ser*\* como a las formas sustantivas del ser como intérprete y el ser de la música, modalidades retóricas que en su momento habré de definir. Además manifiesta el carácter ontológico de su contenido.

---

\* A lo largo del texto, cuando me refiera al verbo *ser*, el lector lo encontrará precedido de la preposición “de”; en cuanto a la palabra *ser* como sustantivo, este irá precedido por la contracción “del”.

Asimismo, la connotación “visión mayéutica”, que incluyo en el subtítulo, encuentra su fundamento –que explicaré más adelante– en un procedimiento didáctico que existe desde los orígenes de la filosofía clásica, cuando Sócrates ideó un método basado en el cuestionamiento dialéctico para “dar a luz el conocimiento en sus interlocutores”.

## INTRODUCCIÓN

Conscientemente o no, puede decirse que todo acto de creación humana es precedido por alguna de las siguientes interrogantes existenciales por antonomasia:

- ¿Por qué hay algo y no más bien nada?
- ¿Cuál es el sentido de la existencia?
- ¿Qué entendemos por realidad?

Aunque una sola de ellas basta para quitar el sueño a cualquiera, es en el intento de responder donde definimos el alcance y la plenitud de nuestro-estar-en-el mundo. De igual manera, tales preguntas resumen adecuadamente un comando heideggeriano: “La pregunta que interroga por el sentido del ser, es la pregunta que hay que hacer”.

Diversos pensadores y filósofos han señalado sendas formas de pensamiento divergente que condicionan la manera en la que encaramos tales cuestionamientos. A saber: 1. o bien aceptamos la idea de la muerte como un hecho inexorable que subyace a todas nuestras posibilidades y proyectos de vida, confiriendo con ello un alto grado de autenticidad y de profundidad por lo que hacemos, o 2. convertimos la vida en una especie de rechazo permanente por la finitud, sumergiendo nuestra (*in*) existencia en un miasma de estados evasivos con la finalidad ilusoria de postergar la muerte que, si bien aceptamos que un día “lejano” llegará, no es un pensamiento que incomode a quienes creen medrar en esta modalidad existencial. El problema con esta segunda concepción –que de por sí conlleva un alto grado de inconsciencia–, es que no puede haber rechazo a la idea de morir que no implique a su vez una renuncia a la plenitud de vivir. Esto determina una especie de yacer lábil existencial que no termina de dar consistencia ontológica a un auténtico estar-en-

el-mundo; es decir, si bien esta es una “solución” que en lo superficial anestesia nuestra angustia de morir, en el fondo lo que hace es mermar en el individuo la posibilidad de manifestarse con libertad y autonomía hacia la integralidad de su poder creativo.

Gracias a los ordenadores personales, hoy vivimos un momento prodigioso donde, por primera vez, el ciudadano común puede tener acceso al conocimiento universal, ya que este queda al alcance –literalmente– de su mano. Una consecuencia positiva de ello –no todas lo son– es que podemos constatar cómo los senderos que tanto la ciencia, el pensamiento filosófico y el arte han transitado a lo largo de su historia, están abiertamente convergiendo en una sola línea de expresión universal. Si ponemos atención, cuando entramos a una librería, una galería o un museo –o cuando navegamos por la internet–, si establecemos la sintonía adecuada, podemos captar que cada obra, sin importar el motivo que la representa, conlleva un hilo conductor que hilvana su génesis creadora, haciéndola converger con las demás en un solo punto: el mismo lugar donde se halla el origen de nuestra “curiosidad delirante de saber” (J. Lacan) y desde donde el ser pugna por develarse.

Diversos músicos tratan la interpretación desde una perspectiva histórica, donde se espera que la fidelidad para abordar una obra tenga su énfasis en el respeto a la época, la forma y el estilo en el que fue escrita, así como, de ser posible, en el conocimiento especializado para utilizar instrumentos originales, lo que devendrá en una interpretación históricamente bien informada por parte del intérprete. Muy bien, pero si tal interpretación no tiene calidad artística a nadie le importará que el ejecutante esté “históricamente bien informado”, ya que el mayor atractivo de un recital no solo radica en la información que maneja el solista. El otro extremo es considerar que la simple lectura de una partitura es suficiente para que el intérprete exprese con claridad las ideas y las emociones que percibe de la obra, con la esperanza de transmitir a su auditorio un momento de recreación solo por el hecho de haber asisti-

do al concierto. En una visión reduccionista, lo anterior puede resultar así de sencillo, pero si pretendemos ubicar desde su génesis el fenómeno de la interpretación musical y los alcances que esta pueda tener, debe de establecerse un equilibrio entre los extremos citados, iniciando con el ejecutante y su instrumento, pasando por el instrumentista comprometido musicalmente a fondo con su búsqueda, hasta el artista entregado a su auditorio por la dicha de compartir su conocimiento, su experiencia y su conciencia de ser en la música. Por cierto –por suerte–, comienza a notarse un hartazgo generalizado al hecho de que en los últimos años se le haya dado mayor importancia al grado de estudios que al nivel de la interpretación. No se trata de estar en contra de ello, pero sí considero necesario revalorar la función social de un artista capaz de conmover a su auditorio.

De tal manera que, más allá de un análisis hermenéutico de la interpretación, lo que pretendo en este trabajo es cuestionar las posibles motivaciones del ejecutante, así como inquirir sobre la raíz de su mensaje artístico; es decir, qué es, cómo y dónde se genera dicho mensaje y qué grado de trascendencia puede lograr. Preguntas como: ¿Qué entendemos por arte? ¿Qué es un artista? ¿Qué función cumple el arte en la sociedad? ¿Por qué acude el público a escuchar música en vivo? ¿Qué espera recibir a cambio? ¿Qué conciencia tiene de ello?, hasta: ¿Qué es la belleza? ¿Se puede esta cuantificar? ¿Es la belleza un lenguaje universal?, etc. Si se considera siempre su alto grado de subjetividad, son cuestionamientos que detonan una temática muy variada, misma que deberá ser analizada por caminos interdisciplinarios diversos. Para ello, he realizado una serie de ensayos (forma que por su libertad de prosa y análisis interpretativo resulta la adecuada) para exponer las ideas que conforman este libro.

Dado nuestro tema principal de estudio, en el que los aspectos vivenciales de la interpretación exigen la exteriorización de sentimientos y emociones por parte del ejecutante, adoptaremos una herramienta conceptual que por siglos ha demostrado su eficacia al tratar cuestiones de

carácter intrapersonal. Así, este trabajo proyectará su trasfondo desde una perspectiva mayéutica; es decir, en congruencia con la visión socrática de que una aproximación a la verdad solo es genuina cuando el prurito de la búsqueda es generado desde un cuestionamiento dialéctico profundo. Para ello, describiremos a un Sócrates inquisitivo y curioso que habrá de acompañarnos en nuestro batel de búsqueda a lo largo de diversos puertos de conocimiento universal.

Así, el primer capítulo abre su telón en la antigua Grecia. Tras delinear un sucinto perfil histórico de nuestro personaje, nos adentraremos en su particular visión antagonica de la sofística, lo que nos permitirá ubicar el contexto que le llevó a fraguar su poderoso método de discernimiento intelectual conocido como mayéutica. En el capítulo segundo, sondearemos las aguas profundas del pensamiento oriental (tao, zen, filosofía paradójica y *satori*) para tratar de establecer paralelismos con los paradigmas de realidad y de relatividad, pasando por la mecánica cuántica, la teoría del caos y la segunda ley de la termodinámica. El capítulo tercero está dedicado a los conceptos de interpretación desarrollados durante mi estancia en Alicante. En el cuarto y último capítulo, a manera de experimento, he decidido abrir mi mente para temas que solo pueden tratarse desde mi particular idiosincrasia ideológica. Así pues, el capítulo comienza con un breve análisis dedicado al concepto del ser que empleo a lo largo de este trabajo. En seguida, exploraremos el tipo de visión necesaria con la que puede trascenderse nuestra habitual percepción del mundo fenoménico, lo que da entrada a un tercer apartado con base a una conjetura propia sobre *el ser del arte*, y donde entrelazo los conceptos de la mística oriental con la mecánica cuántica para visualizar algunos aspectos de la génesis artística. El cuarto apartado requerirá liberar la imaginación para sintonizar con una particular modalidad de ser, donde la línea que separa ciencia y misticismo se diluye. El capítulo finaliza con un quinto ensayo donde integraré la información de los capítulos anteriores para exponer mi idea sobre el significado de *ser en la música*. Por último, a manera de conclusión, incluyo una sección con mis reflexiones y comentarios finales.

Antes de la bibliografía incluyo dos anexos: el primero está conformado por tres relatos sobre las experiencias que tuve en la Universidad de Alicante. Escritos de manera coloquial para mis colegas en Xalapa y quienes esperaban noticias sobre mi estadía en aquella ciudad. Estos relatos –bajo el nombre de “Alicanterías”– también fueron leídos con entusiasmo por algunos compañeros, maestros y organizadores del Máster, quienes, al notar que reflejaban el ambiente de participación y de camaradería que pretendían las autoridades, y ante la suma de esfuerzos encaminados para proyectar a Alicante como la capital mundial de la guitarra clásica, decidieron darles un carácter oficial para subirlos a la red y ponerlos a disposición de la comunidad guitarrística interesada. El segundo es el escrito que las autoridades de la Universidad de Alicante pidieron hacer a los alumnos, en donde relatáramos –en una sola cuartilla– nuestras vivencias, expectativas y motivaciones para llevar a cabo este posgrado, así como su significación particular. Tal documento lleva el título de “Alicante, la capital mundial de la guitarra clásica”.

Por último, cabe hacer mención de que los anexos tienen la finalidad de ofrecer una idea de lo que significó vivir esta experiencia y, además, del contexto que motivó la realización de este proyecto.



# I. SABER ES RECORDAR

## SÓCRATES Y LA MAYÉUTICA

SÓCRATES NACE EN ATENAS, GRECIA, en 469 a. C. Poseedor de una amplia y profunda sagacidad intelectual, a pesar de haber permanecido la mayor parte de su vida en Atenas, cultivó una visión cosmopolita del mundo. Junto con Platón y Aristóteles, su pensamiento dio origen a la nombrada filosofía clásica, sostén ideológico del conocimiento occidental.

En sus inicios, la filosofía solía incursionar sobre imbricadas ramas del saber, de manera que no se advertía una clara distinción de lo que ahora conocemos como el “estudio diferenciado de las ciencias”. Hablar de geometría, matemáticas, música o astronomía implicaba una interconexión simultánea con otras áreas, lo que se apartaba un tanto de la especialización cognitiva. Esto llevó a algunos filósofos del tiempo de Sócrates a la afanosa tarea de lograr el conocimiento a través del razonamiento filosófico. Mediante un genuino deseo de saber, *philo-sofaban* en su aprehensión de la realidad.

Para Sócrates, adquirir conocimiento no es el resultado de acatar pasivamente lo comunicado, sino que, para hacerlo significativo, es preciso realizar una búsqueda exhaustiva en nuestro interior, donde se halla la raíz que origina el pensamiento. Sócrates ideó para ello la aplicación de un método que bautizó como mayéutica,<sup>1</sup> según el cual el sujeto cognoscente, por sí mismo y tras madurar íntimamente una idea, es capaz de hacerla suya para poder esgrimirla como fundamento de su verdad.

Dueño de un pensamiento visionario que mantiene su vigencia hasta nuestros días –lo que ha motivado el surgimiento de diversas co-

---

1 El vocablo proviene del arte mayéutico u obstetricia, que es el oficio de la partera (tal como la madre de Sócrates), la cual no compone ni da forma a los recién nacidos, solo ayuda a la madre a darlos a luz.

rrientes filosóficas de nuestra era–, Sócrates fundamenta su reflexión analítica en un profundo sentido de interioridad al apropiarse del lema grabado sobre el frontón del templo de Delfos, el proverbial “Conócete a ti mismo”, que habrá de interpretar como una exhortación al examen incesante de sus pensamientos, imponiéndose igualmente la tarea de suscitar en los demás el deseo de autorrealización consciente tras la aceptación de esta máxima.<sup>2</sup>

Tras ser nombrado por el Oráculo de Delfos como “El más sabio de entre todos los hombres”, Sócrates, confundido por lo que había sentenciado la *Phythia*,<sup>3</sup> concluye que lo único que él puede saber con seguridad para ser merecedor de esta designación, se encuentra resumido en su célebre frase: “Yo solo sé que no sé nada”.

De este acto de *summa humilitas*, como resultado directo entre la confrontación del ser y el no ser que lo sitúa por encima de los que sí creen saber, surge la contraparte del pensamiento socrático que conocemos como *ironía*, la cual busca invalidar toda forma de conocimiento que no sea producto de la reflexión auténtica. Esta es el arma que, una vez esgrimida contra sí mismo, formará parte de su método dialéctico contra el saber decir de los sofistas<sup>4</sup> que se adhieren a la doctrina del *magister dixit* (el maestro dijo). Sin embargo, la ironía socrática no intenta enmudecer al que dice saber; todo lo contrario, si lo natural en el discurso del sofista es convencer a su interlocutor, Sócrates, con su dialéctica,<sup>5</sup> no ofrece ninguna resistencia: es la misma inercia del decir del sofista lo que provoca su destrucción. Por tanto, mientras conserva una actitud irónica para los que creen saber, para quienes son ignorantes, o por lo menos han confesado serlo –como él–, reserva un segundo momento de

2 Cfr. N. Abbagnano y A. Visalberghi, *Historia de la pedagogía*, p. 65.

3 *Phythia* o *Pitonisa*: sacerdotisa a cargo de las *revelaciones* del Oráculo dentro del Templo de Delfos.

4 *Sofista*: en la Grecia Antigua (siglo v a. C), maestros itinerantes que cobraban por enseñar su sabiduría.

5 En la doctrina platónica, es el proceso intelectual que permite llegar, a través del significado de las palabras, a las realidades trascendentales o a las ideas del mundo inteligible.

su método dialéctico: la mayéutica, cuyo secreto podemos resumir a su mismo principio: preguntar bien. Quien pregunta bien –a sí mismo o a otro–, es decir, quien lleva a cabo la indagación mayéutica, descubre la verdad dormida en su mente (*cf.* *Diálogos* de Platón).

Sócrates, en contraposición al grandilocuente discurso de los sofistas, propone centrarse en la utilización de un método dialéctico denso y preciso como generador del diálogo necesario para llegar a formular cuestionamientos debatibles, superando con ello la mera conversación o el simple discurso interrogatorio. El método mayéutico exige el ejercicio de la propia razón, desprecia lo meramente opinable y promueve la búsqueda rigurosa que lleva al sujeto a dar a luz su verdad como resultado de un trabajo de interiorización profunda que refleja la honestidad intelectual de quien se compromete a ello. Según Sócrates, la retórica de los sofistas era una artimaña que buscaba hacer convincente a su portador, aunque no esté convencido de lo que dice. La retórica no se proponía dar a luz la verdad, sino que intentaba imponer el pensamiento del orador, lo cual muchas veces podemos advertir en la demagogia política. Comprendemos por ello que los políticos –de cualquier época– estén deseosos de utilizar esta arma de la oratoria para convencer a toda costa con sus discursos. Otro ejemplo lo dan los ejecutantes de música que intentan deslumbrar a través de un alarde impresionante de toda clase de malabarismos técnicos a su incauto auditorio.

La mayéutica es un recurso idóneo para establecer una metavisión (*cf.* *Visión 4D*, cap. iv) para asistir como público a nuestra propia interpretación. Esta idea nos recuerda que Sócrates acostumbraba referirse a su conciencia como un *daimon*<sup>6</sup> que lo gobernaba en su comportamiento. Este “genio benigno” –otro eufemismo con el que Sócrates se refería

---

6 Platón refiere, a lo largo de sus *Diálogos*, que una especie de demonio (*daimon*, *demon* o *daimón*), se presentaba a Sócrates como “voz interior” a la que escuchaba y obedecía como consejero. Y en su opúsculo a *El demonio de Sócrates* [587, cap. xx], Plutarco consideraba que: “... lo que lo asombraba no era [...] una voz, sino la palabra de un demonio que, sin voz, tocaba su facultad intelectual por las revelaciones que le hacía”.

a su *daimon* interior– dictaba gran parte de su procedimiento ético y moral. Siguiendo su ejemplo, podemos retomar a su vez la figura de un Sócrates convertido en una epifanía para sacar a luz nuestros pensamientos más profundos y poder observarlos “desde fuera”. De este modo podremos contar con suficientes argumentos de valoración intrapersonal.<sup>7</sup>

Si consideramos al método mayéutico como el procedimiento ideal para rescatar la verdad que yace en cada quien, podemos entender lo valioso de esta herramienta cuando buscamos conferir objetividad crítica a nuestra interpretación.

## PARALELISMO ENTRE MAYÉUTICA, LÓGICA PARADÓJICA Y PENSAMIENTO ORIENTAL

Platón, discípulo de Sócrates, continúa con la tradición inquisitiva de su maestro y proporciona un delineamiento más preciso de lo que en adelante significará la dialéctica, la cual define un punto de partida para el lanzamiento de una hipótesis que habrá de irse mejorando a fuerza de críticas. La mejor manera de realizar esto es mediante el diálogo, entendido este como la manifestación del intercambio de afirmaciones y de negaciones para llegar a un consenso en torno a una idea principal. Esto implica el primer paso hacia la síntesis hegeliana de la dialéctica moderna.<sup>8</sup>

Bajo el influjo de Aristóteles –discípulo a su vez de Platón–, la dialéctica sigue transformándose hasta convertirse en lo que hoy conocemos como lógica. La dialéctica se transforma en lógica pura y constituye un camino para llegar al conocimiento por medio del silogismo. Por esta vía, Occidente se somete a la contundencia de lo que se denominará lógica

---

7 Howard Gardner en *Las inteligencias múltiples* postula la inteligencia intrapersonal como aquella que se refiere a la autocomprensión de emociones y de sentimientos para interpretar y orientar la propia conducta.

8 La dialéctica nace con una connotación diferente a lo que significará posteriormente.

aristotélica y que dominará nuestro pensamiento hasta el siglo xx. La lógica aristotélica se basa en una serie de enunciados que implican una nueva concepción discursiva de conocimiento bajo los principios de identidad: (A es A), de contradicción: (A no es no A), y el del tercero excluido: (A no puede ser A y no-A, tampoco A ni no-A). Aristóteles expone su razón cuando afirma: “Es imposible que una misma cosa simultáneamente pertenezca y no pertenezca a la misma cosa y en el mismo sentido, sin perjuicio de otras determinaciones que podrían agregarse para enfrentar las objeciones lógicas. Este es, entonces, el más cierto de todos los principios”.<sup>9</sup>

La contraparte de la lógica aristotélica la hallamos en la lógica paradójica, que incluye los opuestos aparentes A y no-A en una conciliación dialéctica que no implica ninguna dualidad. Esta lógica la encontramos en China e India, así como en la filosofía de Heráclito, llegando mucho más tarde, con su acepción plenamente occidentalizada, al pensamiento de Hegel y de Marx. En el *Tao te king*, de Lao-Tsé, hallamos varios ejemplos que implican definiciones paradójicas, según él: “Las palabras que son estrictamente verdaderas parecen ser paradójicas”.<sup>10</sup> Más adelante se verá cómo las vertientes occidental (aristotélica) y oriental (paradójica) comienzan a espejarse entre sí para coincidir, casi en los mismos términos, con el fenómeno de incertidumbre que dictamina la mecánica cuántica. Por el momento, profundicemos en la vinculación de estas dos vertientes de la lógica que, en apariencia, generan una dualidad reluctante pero que demuestran su alto grado de introyección para incidir en el fenómeno de la interpretación artística. Leamos con atención lo siguiente:

Persevera en los estudios  
y día a día  
aumentarán tus conocimientos

---

9 Aristóteles, *Metafísica*, libro 3, 1005b, 20 (*Supra e infra etiam*), citado por Erich Fromm en *El arte de amar*.

10 Cfr. Erich Fromm, *El arte de amar*, p. 76.

Persevera en el Tao  
 y día a día  
 los perderás  
 Por la constante pérdida  
 Se llega a no-obrar  
 No-obrando todo se cumple  
 Cuando alguien se ve obligado  
 a hacer algo  
 El mundo está  
 ya fuera de su alcance<sup>11</sup>

Este fragmento del *Tao te king* sirve de ejemplo para ilustrar la naturaleza paradójica del pensamiento oriental. Dado que es difícil captar en un primer momento el significado profundo de algo, por lo general desviamos la información que recibimos hacia el hemisferio derecho del cerebro, donde predomina el pensamiento lateral y donde la lógica lineal no lleva la batuta. Pero, ¿no es precisamente mediante el uso de la lógica paradójica, la cual requiere de una mezcla de juicio crítico e intuición estética, como captamos el arte? Es nuestra forma natural de percibir una obra artística que nos cautiva; es decir, nos detiene. Así es, ante la imposibilidad de encasillar al arte en una estéril definición objetiva, solo podemos decir que el arte nos “detiene”; es decir, el arte no puede ser “objetivo” para nadie; si a alguien el arte “explica” algo, es porque el objeto artístico no ha sido comprendido [con hache, término filosófico en desuso para indicar que nuestro espíritu capta o aprehende la esencia del objeto artístico, abarcándolo y abrazándolo por completo en pleno respeto de su ser; nuestra percepción abroga su modalidad de entender].

Si el arte gusta, no es porque sea “bello” o porque tenga una primacía estético-decorativa, sino porque, de alguna manera, impacta e incita al uso pleno de nuestra sensibilidad intuitiva. Nuestro cerebro está dispues-

---

11 Lao-Tsé, *Tao-te-king*, p. 119.

to a premiar todo esfuerzo dirigido a obtener información relevante, bajo este comando, el *comprender*\* abarca mucho más que el entender. De tal forma, la diferencia entre artesanía y arte es que este último deberá ser *in-útil*. Así es, si le damos “utilidad” al arte, el objeto artístico desaparece ante nuestra vista.

Esto en cuanto al arte; ¿y el artista?, ¿bajo qué connotación distinguimos al artista? Primero que nada, un artista es quien comprende la obra, quien la concibe y le da forma como su creador único e irrepetible. De tal manera, por pequeña o grande que sea la obra artística, esta solo es posible en manos de quien la crea. He aquí la gran diferencia con la obra científica: los descubrimientos científicos se llevan a cabo por la humanidad en su conjunto; es decir, cuando las condiciones están maduras, las coyunturas históricas convergen y conspiran para dar a luz un determinado descubrimiento (*Gaia*<sup>12</sup> en acción). Puede decirse entonces que en ciencia no hay inventos, solo descubrimientos; de hecho, son inevitables. Quiere decir que todo lo que puede ser cognoscible lo será, es solo cuestión de tiempo. Quizá los físicos teóricos no debieran preocuparse demasiado por encontrar la supuesta *teoría del todo*; si existe, lo sabremos a su debido tiempo. Si Einstein no hubiese existido, las condiciones de su teoría de la relatividad estaban dadas para que más tarde o más temprano otro las revelara, con otro nombre y por otros caminos si se quiere, pero con idénticos resultados. Igualmente, podemos citar el gastado ejemplo –por demás ridículo– de que, sin un Colón, no habría América. Concretando, los descubrimientos científicos se ciñen a un conjunto de leyes universales con independencia de quien los realiza. En cambio, el arte solo es posible en manos de su creador. Al contrario de los ejemplos que hemos mencionado, sin un Miguel Ángel no habría un *David* ni un *Hamlet* sin Shakespeare, y ninguna fuga de *El Clave bien temperado* existiría sin su Bach.

---

\* En adelante, aplicaré los términos *comprender* y *comprender* según lo requiera el texto. Véase <http://definiciona.com/comprender/>

12 *Gaia*: hipótesis creada por James Lovelock, según la cual la Tierra fomenta y mantiene las condiciones adecuadas para sí misma y para sus habitantes, autorregulándose como lo hace un ser vivo.

Nuestra familiar lógica aristotélica tiene que ceder el paso ante el peso específico de la lógica paradójica que, como en el caso del proceder socrático, subyace en lo más profundo de nosotros, acechando como un felino hambriento listo para saltar sobre su presa. Tal fue mi sensación cuando por primera vez leí el *Tao te king*. Siendo consciente de no entender nada, tuve la singular certeza de que en algún lugar “algo” estaba comprendiendo. Por primera vez caí en la cuenta de que ciertos escritos podían contener mucho más de lo que expresaban sus simples palabras, ya que superaban con creces el grado de información que mi cerebro esperaba obtener al decodificar un texto de alta complejidad donde, en un primer acercamiento, puede quedarnos la sensación de no haber captado mensaje alguno, aunque al tomar distancia descubrimos que, en realidad, algo en nuestro interior ha quedado inextricablemente apresado. Esa fue la impresión que obtuve tras leer *Ser y tiempo* de Martin Heidegger. Si bien se trata de un texto en extremo complejo, casi imposible de entender, uno puede confiar en su capacidad de comprender lo que en un primer momento conscientemente no podemos captar. Así, al situarnos más del lado del comprender (sentir/intuir) que del entender (razonar/desmenuzar), estamos bloqueando el proceso dicotomizante con que nuestro pensamiento habitual (lineal/objetivo) nos tiene acostumbrados al intentar aprehender el mundo fenoménico. Nuestra percepción sensorial se “abre” si previamente ha sido anulada. Este curioso estadio mental de comprender mediante una vía alterna a la del entender es muy cercano a la tesis socrática, como si de súbito captáramos algo que, de alguna manera, intuimos no desconocer del todo... “Saber es recordar”, solía decir Sócrates.

Así como el método socrático amplía nuestro horizonte de discernimiento intelectual, Oriente nos invita al abandono de nuestros prejuicios racionales para expandir la conciencia por medio del tao y del zen, cuyo método ha de describirse como el alumbramiento de nuestra percepción por medio del *satori* –iluminación–, al cual –parafraseando a Krishnamurti– solo es posible acceder una vez que hemos anulado –vaciado– nuestra mente de todos sus mecanismos condenatorios y jus-

tificatorios que solo sirven de alimento al ego, reduciendo así las posibilidades de indagación sobre lo que pueda ser la realidad. En esto último queda implícito que el conocimiento –seguro, verdadero– sobre algo es una empresa inalcanzable para la razón... ¿Será que existen caminos alternos a la vía del logos para percibir la realidad?

Tao quiere decir camino o, mejor aún, vía, pero una vía que es su propio andar. El término viene de la palabra hindú para indicar camino. Aunque tanto taoístas como budistas comparten el término, es bajo el influjo taoísta de China que cobra su verdadero significado. El budismo zen es la práctica de este camino. Recorrer la vía implica la conciencia de estar despierto. Liberación, iluminación y despertar son términos sinónimos que comúnmente encontramos en el pensamiento oriental y que se conjugan en la palabra *satori*,<sup>13</sup> este difiere del ser espontáneo infantil, ya que ahí conservamos una inocencia prístina que olvidamos en el proceso de madurar.

Exploremos de manera breve –estando conscientes de que no es posible transmitir una experiencia de este tipo por medio de idealizaciones semánticas– lo que es el *satori*.

## *SATORI*

Podemos entenderlo como un “chispazo” de alumbramiento que afecta todo nuestro ser; es una experiencia íntima y definitiva que deja su huella indeleble en quien lo ha experimentado. La experiencia del *satori* está más allá de lo que pueda decirse; sin embargo, por no ser una experiencia restringida a una disciplina determinada, cualquiera puede experimentarla. De hecho, la mayoría de nosotros, de una u otra forma, la hemos experimentado con algún nivel de conciencia. Como intérpretes, es frecuente caer en este estado, más adelante ahondaremos en el tema. Mientras, dejemos que Erich Fromm nos diga algo sobre su visión acerca de él:

---

13 Cfr. Irmgard Schloegl, *La sabiduría del zen*, pp. 27-30.

El fin último del zen es la experiencia de la iluminación, llamada *satori* [...] *Satori* no es un estado de ánimo anormal; no es un trance en el que desaparezca la realidad. No es un estado de ánimo narcisista, como puede verse en algunas manifestaciones religiosas [...] *Satori* tiene un efecto peculiar sobre la persona que lo experimenta [...] Si quisiéramos tratar de expresar la iluminación en términos psicológicos, yo diría que es un estado en el que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma.<sup>14</sup> (*Supra etiam*)

Por tanto, el *satori* no habrá de confundirse con esa ataraxia<sup>15</sup> neurótica –en tanto *impasse* o bloqueo mental–, característica de la alienación consumista que orilla a la búsqueda de “estados evasivos” (orgiásticos, diría Fromm), mitigantes de una enajenada concepción materialista del mundo. El *satori* se relaciona más bien con aquella apertura momentánea del ser trascendente que nos puede remitir a la idea del inconsciente colectivo propuesta por Carl Gustav Jung. Es donde el momento de comprender hace su aparición, anteponiéndose a que el intelecto racionalice con su acostumbrada perorata discursiva. Es ese súbito viraje o vuelco de nuestra mente cuando una experiencia logra afectarla de manera profunda, de tal forma que no volvemos a ser los mismos. Y es que el *satori* utiliza vías alternas de aprehensión y de asimilación de la información que no tiene correspondencia alguna con la disciplina dicotomizante a la cual nos tiene acostumbrados nuestro razonamiento lineal. Una analogía con el *satori* se puede hacer con el famoso “momento de inspiración” del que hablan algunos creadores, o el estado de “iluminación repentina” que acaece en las religiones teístas, según nos lo muestra el ecumenismo eclesiástico occidental.

Alan W. Watts, uno de los occidentales más autorizados para hablar sobre budismo zen, refiere que el *satori* puede ser causado por un acon-

---

14 Daisetz Teitaro Suzuki y Erich Fromm, *Budismo zen y psicoanálisis*, p. 125.

15 *Ataraxia*: incapacidad de reaccionar ante un estímulo. Ausencia de sentimientos de perturbación.

tecimiento insignificante, mientras que sus efectos han sido descritos por los maestros zen en los términos más asombrosos. Da un ejemplo citando la siguiente descripción de un maestro zen:

... al mirar a mi alrededor, y hacia arriba y abajo, el universo entero con sus multitudinarios objetos sensoriales aparecía ahora completamente distinto; lo que era antes repudiable, junto con la ignorancia y las pasiones, se veía no más que como el flujo de mi propia naturaleza íntima, que en sí misma permanecía brillante, verdadera y transparente.<sup>16</sup>

Estamos pues, ante un relajamiento de nuestro habitual estado de tensión en el que nuestro afán de posesión se relega a un último término. El momento presente es vívido y continuo; el tiempo se experimenta como una dimensión más que no permite la divagación narcisista entre el *mí*, el *me* y el *yo*. “La rígida interpretación usual que las personas hacen de su vida, repentinamente se hace pedazos, lo que da como resultado una sensación de auténtica libertad” (*cfr., infra*, Alan Watts, 77).

Una revelación del *satori* referido por Watts, la encontramos en su siguiente cita:

... aquel que lo experimenta no abriga la menor duda en cuanto a la plenitud de su liberación. Si queda en algún sitio la más ligera incertidumbre, la menor sospecha de que “esto es demasiado bueno para ser cierto”, entonces el *satori* es solamente parcial, pues implica el deseo de aferrarse a las experiencias por miedo de perderlas, y hasta tanto se supone ese deseo, la experiencia no podrá nunca ser completa. El deseo de quedar sujeto al *satori*, de asegurarse de que uno lo posee, lo mata en la misma forma en que mata cualquier otra experiencia.<sup>17</sup>

---

16 Alan W. Watts, *El espíritu del zen*, p. 76.

17 *Ibid.*, p. 77.

Eugen Herrigel, otro occidental calificado para hablar sobre zen, define así su experiencia –de evidentes tintes mayéuticos– con el *satori*:

El *satori* se asocia a una transformación interior que provoca una verdadera revolución. El discípulo no se da cuenta en el primer momento. Solo el maestro lo reconoce. Sin comentario alguno, lo deja madurar y perfeccionarse [...] progresivamente el discípulo advierte, en sus relaciones con los demás, que se ha convertido en una persona diferente. Cuando se encuentran, ya no se comprenden como antes y no puede negar que los otros conservan el derecho de estar de acuerdo, o de no estarlo. Pero esto no lo hace dudar de sí mismo: la doble visión que alcanzó es demasiado convincente como para ello. Simplemente, se vuelve más reservado. Se abstrae cada vez más en sus visiones como si fuesen sueños y busca, ama la soledad [...] Es el camino, el medio que conduce al arte.<sup>18</sup>

Otro elegante ejemplo sobre la trascendencia de la dualidad que logra el budismo tibetano y que se relaciona con el *satori*, nos lo brinda el estudioso italiano Giuseppe Tucci en un fragmento de *Las religiones del Tibet*:

La cognición superior consiste en la penetración de la verdadera naturaleza de las apariencias, en la toma de conciencia de las formas creadas por nuestra conciencia discursiva, que son una mera consecuencia de la falsa dicotomía que establecemos entre el sujeto y el objeto [...] El objetivo último estriba, pues, en el despertar de la conciencia del adepto a esa cognición superior que, en tibetano, se denomina *shes rab*, y en sánscrito, *prajñā*, un despertar que le capacita para contemplar la naturaleza última de todas las cosas con la claridad de la visión directa o, dicho en otras palabras, le capacita para trascender también la dualidad entre el sujeto y el objeto.<sup>19</sup>

---

18 Eugen Herrigel, *El camino del zen*, pp. 46-47.

19 Giuseppe Tucci, *Las religiones del Tibet*, pp. 47-48.

Daisetz Teitaro Suzuki, en su extensa obra sobre budismo zen, subraya, reiteradamente, que la experiencia del *satori* es equiparable con la realización de la no-dualidad. En una disertación acerca de “la mente original”, contenida en su primera serie de ensayos sobre budismo zen, Suzuki afirma que “no existe separación alguna entre el conocedor y lo conocido”. Trascender a la dimensión no dualista implica el estado mental adecuado para comprender cuestiones relacionadas con la creación, la recreación (como la forma de creación que nos atañe) y la contemplación artística.

En su libro *Los tres ojos del conocimiento*, el psicólogo transpersonal Ken Wilber nos proporciona algunos ejemplos de diversas corrientes del pensamiento en los que podemos constatar que la razón, por sí misma, no es *conditio sine qua non* para captar la realidad trascendental hacia lo artístico. En el apartado “Kant y el más allá”,<sup>20</sup> Wilber revela la idea kantiana de que la razón, por sí misma, es sencillamente incapaz de captar realidades trascendentes, ya que esta llega a conclusiones contradictorias. Y más adelante vemos que a la misma conclusión llegó el sabio budista Nájârjuna, quien, 500 años antes de Kant, afirmó que: “La sola razón no puede captar la esencia de la realidad absoluta y, cuando lo intenta, solo genera paradojas dualistas”.<sup>21</sup> Una de las causas de esta situación es que –como lo revela la contemplación– la última realidad es una “coincidencia de opuestos” (Nicolás de Cusa), o como lo afirman el hinduismo y el budismo, *advaita* o *advaya*, que significa “no dual” o “no dos”. La lógica, siendo de naturaleza dual, no puede penetrar en este dominio, y mucho menos demostrarlo. Tampoco podemos describir ni razonar de manera adecuada sobre la no dualidad, y si intentamos explicar la realidad no dual según los términos de la razón dualista, necesariamente terminaremos creando dos opuestos ahí, donde nunca los hubo.<sup>22</sup> Como de manera rotunda quedará establecido al razonar con la lógica

---

20 Ken Wilber, *Los tres ojos del conocimiento*, p. 31.

21 *Ibid.*, p. 33.

22 Cfr. Ken Wilber, *op. cit.*, pp. 33 y 34.

aristotélica, no podemos representarnos algo que sea y no sea al mismo tiempo. ¡Esperemos a ver las fantásticas derivaciones que emergen de la mecánica cuántica!

Así pues, el *satori* –en vinculación directa con la experiencia zen– constituye “el despliegue de un nuevo mundo que hasta entonces había pasado inadvertido debido a la confusión de la mente condicionada por la dualidad”.<sup>23</sup> Son bien conocidas las disertaciones sobre este tema que analiza y critica J. Krishnamurti, quien advierte sobre nuestra costumbre –muy occidental– de nombrar y clasificar los fenómenos percibidos solo por medio de los sentidos. El hecho de nombrar una experiencia (un atardecer, un pájaro volando, un árbol) se vuelve un acto dicotomizante porque se crea la dualidad sujeto-objeto, estableciendo la ilusión egoica de que las cosas “suceden” alrededor nuestro solo porque ahí nos encontramos. Recordemos cuán tardíamente la humanidad descubrió que en realidad la Tierra y el hombre nunca fueron “el centro del universo”. De tal manera que, en sintonía con el principio de los principios (origen del ser y sus posibilidades que veremos más adelante), *satori* es la experiencia que revela el pre-lenguaje, lo sin-nombre, lo no-dual..., la apertura del ser.

La vinculación de extremos, la disolución del pensamiento dual, la desapehensión materialista, la reivindicación del escepticismo con todo su poder crítico y analítico, el control del ego, el trocamiento del *tener* por el *ser*, son algunos de los senderos que los grandes pensadores, filósofos, místicos y artistas de toda época y lugar nos invitan a transitar para ampliar nuestra percepción sobre temas de gran implicación subjetiva. El pensamiento lineal –positivista y objetivo– dificulta nuestra búsqueda de respuestas existenciales por la vía de la racionalización sistemática.

Este tipo de temática invita a realizar un alto momentáneo al modo de entender, trocándolo por nuestra innata capacidad intuitiva para comprender. El siguiente capítulo tratará formas alternas de incentivar nuestra percepción intuitiva.

---

23 D. T. Suzuki, *Ensayos en budismo zen*, pp. 125 y 230.

## II. EX-DUCERE

### SÓCRATES Y LA GUITARRA

PARA COMENZAR, DESEO COMPARTIR algo que me causó gran sorpresa: ¡Sócrates tocaba la guitarra! Bueno, ya sé que esta no existía, pero sí alguno de sus ancestros. En su *Vita Socratis*, el florentino Giannozzo Manetti (1396-1459) comenta acerca de Sócrates: "... para que no se le tuviera por un absoluto desconocedor de la música, se decidió a recitar con acompañamiento de lira [...] afirman que aprendió este arte de tocar la cítara para relajarse de vez en cuando de sus continuas meditaciones sobre temas trascendentales".<sup>1</sup> Lo que sea que esto signifique, ya contamos con un excelente pretexto para vincular a Sócrates con la música –y con la guitarra–, más allá de todo lo que hubiésemos podido esperar. Veamos qué otros autores se dejan seducir para coadyuvar con el presente proyecto.

Varios siglos atrás, los taoístas Hsi K'ang (1223-1262) y Wu Ch'en (1249-1331) nos legaron dos sugestivos ensayos poéticos sobre el laúd, los cuales –por su relación con temas que ya hemos analizado y por su vinculación con la guitarra– incluiré dentro de este apartado y no en los anexos –que quizá es donde deberían estar–, ya que nos servirán como introducción para este capítulo y como un referente de trabajo para los siguientes.

A juicio de Hsi K'ang, ningún otro instrumento poseía una influencia tan poderosa en los hombres como el laúd. Con denotado sabor sensual nos relata el origen natural de este instrumento:

... la madera con que se construye es de robustos árboles que crecen en las elevadas montañas en armonía con el suelo y la tierra, con el Sol y la

---

1 Giannozzo Manetti, *Vida de Sócrates*, pp. 37 y 39.

Luna. En paisajes recónditos se alzan majestuosos, entre la neblina “espiritual” que flota en las montañas se mezclan con las nubes. En paisajes cumbrosos, visitados por el ave fénix, permanecen quietos en pasiva majestuosidad, mientras la brisa suave los desflora.

En un escenario surcado por torrentes que se precipitan espumantes, estos árboles se encuentran rodeados de piedras de jade y jaspe de extáticos colores, son naturalmente espirituales y hermosos; por esta misma razón, son adecuados para inspirar un profundo amor a la música. Son estos sitios donde los sabios se reúnen, huyendo del ruido mundano vagan y meditan. Allí sus corazones se enaltescen de nobles emociones.

Deseando explorar sus más hondos sentimientos, estos hombres superiores eligieron la madera de estos árboles para trazar el diseño del laúd. Moldearon su forma, lo decoraron con incrustaciones de marfil y cuerno de rinoceronte, lo recamaron con bellas piedras, le pusieron cuerdas de seda y llaves de jade. Con él crearon canciones y armonizaron melodías y canto en enriquecidas formas armoniosas. Las notas del laúd fueron variadas y coloridas, como plumas multicolores de aves salvajes producidas por pulsaciones danzantes de los dedos de los sabios.

A continuación, Hsi K'ang nos describe el fenómeno musical como un hecho que integra y transforma lo más elevado del espíritu humano, sin la necesidad de aquella “originalidad interpretativa” característica del ejecutante que aún no está preparado para dar lo mejor de sí:

Como la estructura del laúd es armoniosa, su sonoridad también lo es. Su influencia puede purificar el corazón y el espíritu e influir en la armonía del Cielo y de la Tierra. Esta música supera todas las artes. No se logra interpretar música magistral con las manos, sino con el corazón. La música no es generada por las distintas notas, sino por el Tao que fluye naturalmente cuando no se intenta “expresar” la música con urgencia, sino cuando se aquieta el espíritu, para fundirse con ella. Existe una serie

de reglas para el uso del laúd que expone la disposición noble del músico aspirante a interpretar la esencia del Tao.

Asimismo, Wu Ch'en completa su ensayo poético expresando una idea, sorprendentemente vigente, sobre el camino que ha de seguir el ejecutante que aspira no solo al dominio de su instrumento, sino al arte de hacer música. Nos invita a reflexionar sobre la relación respetuosa que debe formarse con el oyente, comenzando por uno mismo, así como la relación inseparable entre música, sonido y técnica; termina su idea poética dejándonos entrever que la música, sin importar tanto el espacio físico donde se produce, no se estudia, se hace:

... cuando alguien toca el laúd, debe comportarse como si se hallara en presencia de un superior, con independencia de que haya alguien presente o no. El espíritu claro, la mente en calma, la mirada tranquila y los pensamientos serenos. Entonces el tacto de los dedos será correcto y fluido, las cuerdas amplificarán el sentimiento con simplicidad y serenidad, sin efectos aparatosos que confundan las melodías. El laúd se debe tocar al encontrarse con alguien que entienda, mejor dicho, que “comprenda” [podría decirse comprenda; es decir, que la abrace en su ser] la música: al conocer una persona que merece esta ofrenda; para un taoísta retirado; en un salón espacioso; habiendo subido a un alto pabellón; en un claustro taoísta sentado sobre una piedra; habiendo ascendido una montaña; descansando en un valle; en barca; deambulando junto a un arroyo; descansando en un bosque a la sombra; cuando las dos esencias de la naturaleza son brillantes y claras; cuando hay luna llena y brisa fresca.

Luego, advierte sobre lo que debemos evitar si nuestro propósito es honesto y elevado:

No debe tocarse el laúd cuando hay viento, truenos y tiempo de lluvia [...] en un juzgado; en una tienda o en un mercado; para una persona

vulgar; para un bárbaro [...] para un mercader; después de una borrachera [...] congestionado y sudoroso; sin haberse lavado correctamente manos y dientes; en sitios ruidosos. Con el laúd o con cualquier otro instrumento que nos acompañe, el acto musical debe mutar hacia un acto de amor.<sup>2</sup>

Como lo mencioné, las ideas expresadas por estos autores serán de gran utilidad para sensibilizarnos con la temática de los siguientes capítulos. Pero por el momento, dada la forma de ideología que subyace en todo este escrito, es pertinente explorar un poco sobre la manera en que nuestro cerebro se deja impactar para adquirir nuevo conocimiento, ya que esta es una actividad que no siempre podemos ejercer consciente y significativamente. Así, en los próximos párrafos compartiré una visión biológica sobre cómo, desde que nace, el ser humano queda vulnerable a los “virus informáticos”<sup>3</sup> que lo rodean. Por el simple hecho de ser entes sociales, quedamos expuestos a los poderes fácticos que condicionan riesgosas formas de manipulación alienante –con todo lo que implica en cuanto a creencias, usos y costumbres de lo que genéricamente llamamos cultura– con el poder de obnubilar la mente. Un objetivo que persigue este trabajo es expandir (por lo menos en un acto momentáneo de metac conciencia) nuestra imaginación y nuestra capacidad intuitiva para experimentar formas alternas de percepción de la realidad.

## EDUCARNOS PARA VIVIR O VIVIR PARA EDUCARNOS

Cuando llegamos al mundo somos una de las criaturas más indefensas de la Tierra. Nacemos sin pelo, escamas ni plumas; nuestra piel desnuda

---

2 Ambos ensayos se encuentran en el libro del musicoterapeuta argentino Carlos D. Fregtman, *El tao de la música* (los extractos, comentarios y entrecomillados son míos).

3 Memes, diría el biólogo Richard Dawkins en su libro *El gen egoísta* al nombrar así a las entidades autorreplicantes no biológicas de nuestra cultura.

y sensible es tan frágil como la de cualquier otro feto; totalmente vulnerable a las inclemencias del tiempo y las asperezas del suelo. Desde el primer momento es evidente nuestra total dependencia de los demás, la cual por lo general recae en un adulto al que más tarde llamamos mamá. Así pues, ante los ojos de cualquier otro animal, un humano recién nacido es un ser sumamente torpe, incapaz de sostenerse a sí mismo. Pero una observación más atenta nos permite percatarnos de que esta aparente ineptitud neonatal que nos caracteriza, no debemos entenderla como una debilidad de nuestra especie, más bien es el precio que hemos de pagar por haber adquirido un cerebro nuevo, virgen y casi en blanco, al que la naturaleza ha debido inhibir gran parte de su causal instintivo para poder llenarlo con nuevos torrentes de información selectiva.

Este proceso de inmaduración –característico de nuestra especie– al que los biólogos llaman neotenia, determina que nacemos siempre prematuramente<sup>4</sup> y, tal como los ajolotes,<sup>5</sup> nos mantenemos inmaduros hasta la muerte. Este estado –como se dejó ver– conlleva ciertas ventajas; es decir, nacemos bajo la condición de humanos pero como una promesa hacia lo que, con todas sus posibilidades por delante, podemos llegar a ser con nuestra humanidad. Aquí podemos entender lo que el gran poeta griego Píndaro quiso decir con su enigmática recomendación: “Llega a ser el que eres”. Así pues, nuestra condición humana será algo que deberemos construir, y, precisamente, el “andamiaje” para lograrlo será la educación. Ser humano, pues, implica asumir el reto de nacer en cada momento o, si se prefiere, podemos abocarnos a la máxima popular que pregona: “Vivir es morir a cada instante”.

Bunan, maestro zen del siglo xvii, sintetiza muy bien lo anterior en su poema:

---

4 Cfr. Stephen Jay Gould, *Ontogenia y filogenia*.

5 Especie de anfibio mexicano del orden de los urodelos que se reproduce sin llegar al estado adulto.

Mientras vivas  
 Sé un hombre muerto,  
 Absolutamente muerto;  
 Y actúa como quieras,  
 Y todo estará bien.<sup>6</sup>

Trascender el *Yo* implica el confinamiento del ego. Lo que, junto a la idea de vivir como un “hombre muerto”, muestra la senda para una vida plena. Tales pensamientos remiten a la postura existencialista que nos conmina a la aceptación de nuestra muerte como el condicionante para una vida auténtica. Como lo expresa Jean Brun en su libro sobre Sócrates, “Filosofar es aprender a morir”.<sup>7</sup> Así pues, antes de continuar, y dado que está vinculada de manera íntima a nuestro tema, vale la pena destinar unas cuantas líneas a la usualmente evadible cuestión de la finitud.

Fernando Savater dedica el primer capítulo de su libro *Las preguntas de la vida* al tema de la muerte. Tras analizar algunas de sus reflexiones, vemos que en realidad los animales son inmortales porque, aunque mueren, ignoran que van a morir. Por tanto, no es mortal quien muere, sino quien está seguro de que morirá. De ahí que los auténticos “vivientes” seamos solo quienes nos sabemos mortales. Asimismo, menciona que el sabio Epicuro, en su *Carta a Meneceo*, trata de convencernos de que la muerte no puede ser nada temible para quien reflexione sobre ella, ya que nunca se da la coexistencia: “... mientras estamos nosotros, no está la muerte; cuando llega la muerte, dejamos de estar nosotros”.<sup>8</sup> Es decir, según Epicuro, lo importante es que indudablemente nos morimos, pero nunca estamos muertos. Así pues, morir es solo para los vivos; es el “privilegio de los mortales”. Bien por Epicuro: la muerte es un “privilegio” porque solamente una vida finita valdrá la pena de ser vivida. Es cierto,

---

6 Daisetz Teitaro Susuki y Erich Fromm, *op. cit.*, p. 25.

7 Jean Brun, *Sócrates*, p. 118.

8 Fernando Savater, *Las preguntas de la vida*, p. 40.

la inmortalidad debe ser el peor de los tormentos. La escritora Susan Ertz (1894-1985) dio en el blanco al decir: “Millones de personas que anhelan la inmortalidad... ¿no saben qué hacer de su vida en el atardecer lluvioso de un domingo!”

Ante el miedo que mostramos a la cesación de nuestro ser, Savater cuestiona:

¿Acaso resulta tan terrible no ser? A fin de cuentas, durante mucho tiempo no fuimos y eso no nos hizo sufrir en modo alguno [...] Inquietarse por los años y los siglos en que *ya* no estaremos entre los vivos resulta tan caprichoso como preocuparse por los años y los siglos en que *aún* no habíamos venido al mundo [...] Si la muerte es no ser, ya la hemos vencido una vez: el día que nacimos.<sup>9</sup>

Esta última frase define nuestra condición de innatos triunfadores. Haber vencido lo invencible es un hecho que deberíamos tener siempre presente. Así, lo que hagamos a partir de este primer gran triunfo arrancado a la inexistencia, incidirá proporcionalmente en nuestros pensamientos y nuestra calidad de vida, lo que lleva al fondo del tema que estamos tratando. Cómo y con qué ejercitamos el “músculo” de nuestra mente; dónde ubicamos el “gimnasio” para fortalecerle; qué tanto depender de los demás para ello; a fin de cuentas, ¿qué grado de acción consciente estamos dispuestos a invertir en la ascensión interminable por nuestra cuesta educativa?

En plena congruencia con la mayéutica, la palabra “educar” (*ex-ducere*), significa “sacar desde adentro”, lo cual indica que educarnos es, precisamente, mantener vigente el mismo principio socrático de “volver explícito y evidente aquello que se ha madurado en nuestro interior”. Pero para que esto sea posible, debe existir una intencionalidad metacognitiva sobre aquello que en esencia conforma nuestro bagaje

---

9 *Ibid.*, p. 41.

de conocimientos; es decir, si bien acostumbramos decir que somos lo que pensamos, en la misma medida deberíamos pensar lo que somos. De manera que no es solo pensar, es pensar nuestro pensamiento. Si no acostumbramos una metarreflexión sobre lo pensado, corremos el riesgo de ser pensados desde el poder. Este dilema marca la diferencia entre educarnos para vivir, como nuestra inevitable condición de entes sociales, y vivir para educarnos, lo que conlleva una acción perenne de nuestra conciencia. Es esto último lo que impulsa nuestro deseo continuo por conocer, la curiosidad que nos humaniza y que, por lo mismo, no habrá de cesar sino hasta la muerte.

Volviendo con la génesis educativa, vimos que nuestra base pedagógica inicial se sustenta en la praxis (en tanto práctica guiada por la teoría o/y la tradición cultural), ya que es deliberadamente promovida por un semejante preocupado por nuestro aprendizaje. Yuxtaponiéndose a ello, poco a poco la estafeta la va tomando nuestro mismo entorno social.

En relación con el aprendizaje humano, Fernando Savater señala:

La posibilidad de ser humano solo se realiza efectivamente por medio de los demás, de los semejantes, es decir de aquellos a los que el niño hará en seguida todo lo posible por parecerse [...] Lo específico de la sociedad humana es que sus miembros no se convierten en modelos para los más jóvenes de modo accidental, inadvertidamente, sino de forma intencional y conspicua [...] Los adultos humanos reclaman la atención de sus crías y escenifican ante ellos las maneras de la humanidad, para que las aprendan. De hecho [...] prácticamente todo en la sociedad humana tiene una intención decididamente pedagógica.<sup>10</sup>

Esta vinculación entre personas es consecuencia de lo que Savater llama educación:

---

10 Fernando Savater, *El valor de educar*, pp. 21-35.

... puede afirmarse verosímilmente que no es tanto la sociedad quien ha inventado la educación, sino el afán de educar [...] lo que ha creado finalmente la sociedad humana [...] lo propio del hombre no es tanto el mero aprender como el aprender de otros hombres, ser enseñado por ellos. Nuestro maestro no es el mundo, las cosas, los sucesos naturales, ni siquiera ese conjunto de técnicas y rituales que llamamos “cultura” sino la vinculación intersubjetiva con otras conciencias.<sup>11</sup>

Concretémoslo con todas sus letras: somos los demás, soy el otro. De ahí la necesidad de reflejarnos y reconocernos en y por el otro. Nuestra condición ontológica depende de los demás. Por lo mismo, la muerte de un ser querido es un tanto más la nuestra; el recuerdo de la persona fallecida queda en uno –con mayor intensidad ahora que no está– pero, lo que fuimos para ella, irremediabilmente, se ha perdido para siempre.

¿Cuál es entonces la frontera que define la diferencia entre lo individual y lo colectivo? ¿Dónde termina nuestro pensamiento y dónde comienza el de los demás? ¿Acaso tenemos más en común con las abejas y las hormigas que con la imagen idealizada de un felino o de un águila, valientes y autónomos por antonomasia? Quizá la idea de libre albedrío pueda arrojar algo de luz sobre estas interrogantes. Comencemos entonces por cuestionar: ¿existe en realidad el “libre albedrío” total? Más allá del discernimiento teológico del término, esto es algo difícil de franquear, ya que cualquier respuesta que podamos dar estará condicionada por nuestro bagaje de conocimientos previos; es decir, por lo que hemos aprendido desde nuestro cobijo sociocultural. Tal vez un extraterrestre que nos haya estudiado con atención pueda determinar si la especie humana maneja a voluntad su libre albedrío, pero esto indicaría que nuestro hipotético ET sabe lo que significa tener control sobre él... ¿quizá porque a su vez fue curiosidad de laboratorio de algún otro alienígena?

---

11 Fernando Savater, *El valor...* op. cit., pp. 28 y 30.

Como esto plantea una cadena sin fin, mejor regresamos a nuestro cuestionamiento –y a nuestro planeta– para tratar de definir lo que entendemos por libre albedrío. Lo inmediato que viene a la mente es decir que el libre albedrío es la facultad que nos permite la toma de decisiones propias para ejercerlas con plena libertad de acción. Esto suena bien y apropiado, pero la “libre toma de decisiones” es tema para debate, ya que está inevitablemente basada en nuestra aprehensión apriorística de lo que significa el mundo. Asimismo, nuestra moderna capacidad para navegar dentro de un mar de interconexiones metasinápticas nos distingue como entes sociales únicos.

Una postura dialéctica plantea que, en oposición al libre albedrío, se encuentra el determinismo.<sup>12</sup> Sin embargo, por lo general consideramos al determinismo como una “exageración”; ¿cómo es posible que todas nuestras acciones y decisiones puedan estar predeterminadas?, ¿por qué?, ¿por quién?, ¿cómo? Tales preguntas son la reacción natural tras el derrocamiento del determinismo laplaciano que provocó el indeterminismo cuántico; es decir, son resultado directo del vanguardismo científico que impulsó el posmodernismo<sup>13</sup> [¡cuántos ismos!] intelectual de mediados del siglo xx, mismo que pondera nuestra capacidad de ser libres y autónomos. Pero este culto a la individualidad pragmática –“todo vale”– del posmodernismo, no considera que, precisamente, el tipo de reacción “liberadora” que pretende, por estar basado en el rechazo a la racionalidad por una ética del bien común, corre el riesgo de provocar una dependencia mayor hacia los poderes fácticos de alienación masiva consumista.

Volviendo con la idea del libre albedrío, dejamos ver que este presenta una paradoja infranqueable. Por un lado, para que “libre y plena-

---

12 Doctrina en la que todo ocurrirá de una manera preestablecida por el fenómeno de causa y efecto.

13 Movimiento a partir de la década de 1970. Opuesto al racionalismo y al modernismo, se le critica su falta de coherencia y de unidad, así como por promover la individualidad. Se le reconoce su diversidad, su inclusividad y su apertura, que lo distinguen como una postura liberal de gran alcance y aceptación.

mente” fuéramos capaces de tomar una decisión por algo, deberíamos de tener un conocimiento absoluto sobre todas las variables que rodean tal decisión; y, por otro lado, tendríamos que ser totalmente ignorantes de nuestro entorno social, de toda forma de transmisión de conocimiento, incluyendo el lenguaje y, con ello, de toda posibilidad de comunicación dialógica. Ni siquiera seríamos capaces de generar autoconciencia (autoconciencia de qué o de quién; solo puede haber autoconciencia en función del “otro”), lo que equivale a decir que, de lograr el aislamiento social, solo seríamos autoconscientes de nuestra más pura irracionalidad, lo que es paradójico. Tal vez la trampa está en pensar que el libre albedrío sea algo tan deseable. En última instancia, dominarlo –o ser dominados– sería como renunciar a nuestra intersubjetividad con el mundo. Quizá solo en la locura podamos encontrar una forma total de lo que comúnmente entendemos por libre albedrío. Así que más vale ir renunciando a nuestros anhelos de libre albedrío total, determinismo causal y lasitud posmodernista, para regresar a terrenos más congruentes con el realismo educativo que nos ocupa, donde nuestra interdependencia con el entorno sociocultural es algo incuestionable e irrevocable.

Tras la célebre frase de Sartre: “Un hombre es lo que hace con lo que hicieron de él”, podemos coincidir en que un ser humano aislado no pueda llegar a ser un verdadero humano. Como ya lo hicimos notar, este habrá de ser el peor de los tormentos para un condenado al ostracismo o para alguien como Robinson Crusoe: ver cómo poco a poco va minándose su más preciado tesoro: aún más que su libertad, su humanidad.

Hace casi ochenta años, en su artículo “The Superorganic”, aparecido en la revista *American Anthropologist*, Alfred L. Kroeber expuso nuestra interdependencia con el entorno sociocultural de esta manera:

La distinción que cuenta entre el animal y el hombre no es la que se da entre lo físico y lo mental, que no es más que de grado relativo, sino la que hay entre lo orgánico y lo social [...] Bach, nacido en el Congo en lugar de en Sajonia, no habría producido ni el menor fragmento de un coral o una

sonata, aunque podemos confiar en que hubiera superado a sus compatriotas en alguna forma de música.<sup>14</sup>

Y tal vez ni esto último que comenta Kroeber sobre Bach: ¿Cuántos Bachs, Mozarts, Picassos o Einsteins se habrán perdido, no solo para la humanidad, sino para ellos mismos? ¿Cuántos genios no andarán por ahí sin que lo sepa nunca nadie? He aquí la enorme tragedia: cuánto pierde el ser humano sin el ejercicio de una conciencia intrapersonal que le permita el desarrollo de un sano escepticismo para defenderse del pensamiento mágico, del adoctrinamiento alienante, de los actos de fe ciega y de las ortodoxias maniqueístas. Todo por una falta de conciencia –o de un “cuidado”<sup>15</sup> en términos heideggerianos– hacia nuestra condición de entes-arrojados-al-mundo.

Ahora bien, seguir la línea de un pensamiento generalmente desemboca en una paradoja. Si por un lado hemos cuestionado la idea de “libre albedrío”, por otro lado “estamos condenados a ser libres; libres hasta la náusea”, dirá Sartre. Así que, si no podemos evitar ser libres, tampoco podemos evitar el ejercicio de la elección, ya que, incluso cuando no elegimos, estamos ejerciendo nuestra libertad de no elegir, y quizá hasta nuestra libertad de no sentirnos libres para elegir. Así como el instinto salvaguarda en los animales su angustiada necesidad de constante elección, los grupos sociales acuden en nuestra ayuda evitándonos el lastre de tanta libertad, lo que hace que busquemos con afán pertenecer a colectivos donde la individualidad se diluye; grupos que evitan nuestra angustia continua por tener que elegir, “que otros elijan, yo me limito a seguirles”, tal será el coro de los feligreses. Pero, conscientes o no, la libertad subyace, inexorable, a todas y cada una de nuestras decisiones de ser.

---

14 Fernando Savater, *El valor...*, *op. cit.*, pp. 25-26.

15 Heidegger indicaba que estamos siempre abocados al “cuidado” o a la “cura” de nuestra propia vida. La voluntad, el deseo, la inclinación y el impulso están fundados en el cuidado, por lo que somos en tanto entes-arrojados-al-mundo. “Cuidado” que en sí representa el examen continuo de nuestro devenir.

¿Cómo resolver esta contradicción? Sartre nos abre los ojos conmi-nándonos al ejercicio de nuestra libertad consciente de sí. Pero debemos aceptar que esta libertad tiene su propio *modus operandi*; es decir, la libertad autoconsciente es la metaconciencia de no-libertad. Mostrando nuestra (*in*)capacidad de ser de otra manera. Nuestra humanidad no es una cualidad innata, debemos construirla. Lo que hacemos o dejamos de hacer nos define; la praxis educativa determina nuestra existencia. Por ende, la libertad, a secas, es una quimera, y la vanalidad del libre albedrío viene a ser la falsa esperanza por lograr aquella libertad ilusoria (por no decir irrealizable).

Resumiendo, nacemos con un cerebro similar al disco duro de una computadora (nuestras reservas preconscientes e instintivas) en espera de ser programada con nueva información, tal como el rotativo de un papel periódico listo para ser impreso. Pero existe una radical diferencia: mientras la máxima virtud de una computadora será “re-cordar” a gran velocidad todo lo grabado en su memoria, el cerebro se caracteriza por su capacidad de olvidar la mayoría de lo que registra a través de los sentidos. De manera que mientras la computadora simplemente “memoriza” cuanto su programador le introduce, nuestro cerebro es un organismo autónomo que con rapidez aprende a discernir, de entre el cúmulo de información a su alcance, solo aquello que le despierta interés y motivación (existe de hecho una insufrible afec-ción –hipermnesia– que consiste en recordar los detalles más nimios del diario acontecer). Nuestra voluntad para seleccionar a conciencia información relevante y significativa –educarnos pues–, es el arma natural que nos dota para ejercitar con suma vitalidad nuestro sano escepticismo, gracias a lo cual nos defenderemos de los comandos alienantes que hemos señalado. Así pues, vivir para educarnos se co-rresponderá con lo que para Savater significa la “buena educación”, la cual debe “... despertar el apetito de más educación, de nuevos aprendi-zajes y enseñanzas [...] quien cree que la educación como tal con-cluye en la escuela o en la universidad no ha sido realmente encendido

por el ardor educativo sino solo barnizado o decorado por sus tintes menores”.<sup>16</sup>

Ejercemos pues nuestra libertad para educarnos a conciencia. Nuestra mayor obligación será cuidar con esmero lo que hayamos decidido cultivar en nuestra mente, abocándonos a la tarea de arrancar la mala yerba y la abundante basura que seguramente encontraremos en el camino. Lo más importante es que este cuidado de nuestro *ser-ebro*, nos permita comprender esa realidad que trasciende lo entendible y margina lo tangible... donde el ámbito artístico encontrará su morada.

Ahora que el lenguaje comienza a invadir el terreno de la subjetividad, en los siguientes párrafos habré de definir a qué me refero cuando utilizo un concepto tan escurridizo y enigmático como la realidad, y por qué, al tratar de vincularlo con la generalidad de la temática presente, debemos aceptar su alto grado de relativismo.

## REALIDAD Y RELATIVIDAD, UNA DANZA INEXTRICABLE

A partir del método cartesiano, el creciente valor del racionalismo denota para el concepto de realidad un carácter unívoco e inamovible. Esta concepción de la realidad ha impulsado por siglos a Occidente en una búsqueda afanosa por su aprehensión. Hegel juzgó que con Descartes (1596-1650) se iniciaba en filosofía la época reflexiva que denominó “periodo del entendimiento pensante”.<sup>17</sup> Y en *Lecciones sobre la historia de la filosofía* agrega: “Con Descartes comienza en efecto, verdaderamente, la cultura de los tiempos modernos, el pensamiento de la moderna filosofía, después de haber marchado durante largo tiempo por los caminos anteriores”.<sup>18</sup>

Tras este inicio de la modernidad para la filosofía, paralelamente al auge renacentista de las ciencias y las artes, el hombre descubre que la

---

16 Fernando Savater, *El valor...*, *op. cit.*, p. 184.

17 Juan Manuel Rodríguez, *Introducción al Discurso del Método de René Descartes*, p. 5.

18 Georg Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, p. 252.

naturaleza, sin necesidad de intervenciones mágicas, tiene sus propias leyes inquebrantables. Más o menos por esos tiempos el hombre deja de luchar para lograr metas inútiles como crear la “máquina de movimiento perpetuo”, así como para tratar de hacer oro a partir de otros metales –lo que dio origen a la alquimia–. Más tarde, en la primera ley de la termodinámica, Antonio Lorenzo de Lavoisier (1743-1794) expone que: “La materia [y tras  $E=mc^2$ , incluimos a la energía] no se crea ni se destruye, solo se transforma”. De esta manera, poco a poco la humanidad fue haciéndose consciente de su confinamiento a un mundo regido por leyes que no podía modificar. En la medida en que fue capaz de superar el pensamiento mágico, pudo encauzar su creatividad hacia el desarrollo de un método empírico-analítico, fincando con ello las bases experimentales del método científico y la aparición de la era moderna.

Recientemente –principios del siglo xx–, con los postulados teóricos de la mecánica cuántica de Max Planck –completados por Einstein–, donde se demuestra que la energía es discontinua (encuentra su límite irreductible de manifestación por medio de unidades mínimas de transmisión llamadas *quantum* o *quanta*, “paquetes”), la ciencia logra penetrar en la composición íntima de la materia para revelar su comportamiento. Más tarde, con la teoría de la relatividad general de Albert Einstein, el paradigma del observador-independiente-de-lo-observado se destruye. Einstein nos hace entender que las cosas no son como las vemos; demuestra que la ley de la gravitación universal de Isaac Newton no es un *continuum* exacto y que, a cierto nivel –de lo muy pequeño (subatómico) o de lo muy grande (astronómico)–, comienza a perder rigor en su precisión. Luego nos demuestra que la luz viaja a un límite de velocidad que en situaciones terrestres y ordinarias nos parece instantánea, pero a niveles astronómicos se arrastra como un simple caracol verdulero.

Tras lo anterior, desaparece el paradigma de la simultaneidad; el tiempo se vuelve elástico y relativo según quién, y en relación con qué, lo mide. En otras palabras, el siglo xx nos vuelve a dejar en una angustiada situación de incertidumbre ante la naturaleza que estábamos a punto de

creer entendida y dominada. Los postulados de la mecánica cuántica, más el fenómeno de incertidumbre de Werner Heisenberg, determinan que las cosas se rigen por el caos más ilógico e incomprensible; es decir, por la mentada incertidumbre, la cual nos impide conocer con exactitud ningún evento a la escala de Plank,<sup>19</sup> donde las cosas pueden y no pueden ser a la vez, algo puede existir y no existir al mismo tiempo (echando por los suelos todo vestigio de lógica aristotélica); o peor aún, ¡alguien podría estar vivo y muerto en un mismo momento! –como el gato de Schrödinger–;<sup>20</sup> y por si fuera poco, a nivel cuántico la materia puede crearse a partir de la nada o desaparecer sin dejar rastro. Esto último destroza por completo uno de los pilares más sólidos y axiomáticos de nuestro pensamiento lineal. Asimismo, no solo disgrega el determinismo laplaciano, sino que acaba por derrocar los paradigmas absolutistas de materia, tiempo y espacio en los que se sostenía nuestra percepción de la realidad como algo perfectamente asequible por la vía de la experiencia sensible, del análisis experimental y del recalitrante empirismo positivista con su visión clásica y mecanicista de la realidad.

Cabe citar aquí un fragmento de *El tao de la música*, de Carlos D. Fregtman, quien explica de una manera parecida estos temas:

En la actualidad, con la física de los quanta y la mecánica ondulatoria, se descubre una identidad de la naturaleza entre contenido y continente, entre observador y cosa observada. Según la Microfísica, nuestra conciencia alerta la función ondulatoria al modificar nuestra apreciación de las probabilidades de un sistema. Existen dos modos de conocer básicos: un conocimiento simbólico, por mapas, dualista e inferencial, y otro

---

19 Espacio mínimo en el que la física clásica –newtoniana– deja de operar, del orden de  $10^{-33}$  cm.

20 Famoso experimento cuántico en el que, mentalmente, se ejemplifica lo que le sucedería a un ser vivo (en este caso un gato) tras ser encerrado en una caja que habrá de liberar un gas venenoso cuando se “cumpla” cierta posición cuántica de un electrón. Como a nivel cuántico cualquier estado del electrón es simultáneamente posible, al gato, antes de que abramos la caja, se le considera en un estado de paradójica yuxtaposición simultánea entre la vida y la muerte.

conocimiento directo, no dual e “íntimo” (sujeto y objeto íntimamente unidos) [...] Los diferentes modos de conocer se corresponden con diferentes niveles de Conciencia, y como nuestra identidad personal también se relaciona con los niveles de Conciencia desde donde actuamos, un cambio en el modo de conocer provoca un cambio en nuestro sentimiento de identidad básico. Un conocimiento no dual revela al universo tal cual es –la Realidad absoluta– en donde el sujeto es parte de lo real. Por lo tanto, el conocimiento “íntimo” es la Realidad, así como lo Real es un nivel de Conciencia. Ken Wilber dice que: “La Realidad es lo que se revela a partir del nivel de Conciencia no dual [...] La Realidad es un nivel de Conciencia, y solo ese nivel es lo Real”.<sup>21</sup> [Fregtman no refiere la cita]

De tal manera, la realidad viene a ser precisamente lo que pensamos que es real. No obstante, si tal pensamiento está basado en términos dualistas, en los que nos asumimos como observadores pasivos de un universo del cual quedamos autoexcluidos como partícipes, donde la realidad es concebida como “algo que sucede en el exterior”, no podremos nunca compenetrarnos en lo que la filosofía oriental refiere como la “última realidad” ni tampoco con aquella “realidad fundamental” que postula la física moderna. Además, como lo expresa el gran matemático y divulgador científico de la Universidad de Oxford, Brian Greene: “Cada vez que observamos con más detalle el universo, descubrimos una inesperada capa de la realidad”.<sup>22</sup>

Concretémoslo, la realidad que percibimos refleja nuestro propio estado de conciencia. No podemos investigar “la realidad” sin hacer al mismo tiempo una introyección profunda de nosotros mismos, ya que somos y creamos la realidad que investigamos. En otras palabras, lo que percibimos como realidad es nuestra verdad, aunque ambas sean relativas.

---

21 Parece ser que la cita proviene de la p. 66 de *El espectro de la conciencia*, de Ken Wilber.

22 Bryan Greene, *El universo elegante*.

La realidad pues, no se busca fuera de nosotros, pero tampoco dentro. La realidad está en el ser y el ser es la totalidad.

El vanguardismo de estos pensamientos puede resultar engañoso. Las siguientes líneas son una invitación a reflexionar sobre la atemporalidad de nuestra búsqueda de la realidad.

Tanto de Parménides como de su discípulo predilecto Zenón, máximos exponentes de la escuela eleática (siglo v a. C.), según los testimonios platónicos, se dice que sus ideas ejercieron una notoria influencia en el pensamiento socrático (aunque, maticemos, una cosa es el Sócrates platónico y otra el histórico, ya que, cronológicamente, Sócrates no pudo conocerles). En una tesis asombrosamente vanguardista, Parménides sostenía que los fenómenos naturales son solo aparentes y se deben al error humano, ya que, si bien parecen existir, no tienen entidad real. Asimismo, argumentaba que la realidad no puede ser conocida por los sentidos, sino que solo se puede encontrar en la *noesis*<sup>23</sup> analítica, que transfiere su dinamismo en el ser y, dado que el ser es inmutable, deduce por ello que “los sentidos son ilusorios”.<sup>24</sup>

Por su lado, Zenón pugnó por desacreditar las sensaciones. Lo que pretendió hacer a través de argumentos o paradojas sobre el espacio y el tiempo. Zenón es reconocido no solo por sus paradojas, sino por establecer los debates filosóficos que favorecen la discusión razonada. Por todo esto, Aristóteles le consideró “el creador del razonamiento dialéctico”<sup>25</sup> –quizá aquí pueda hallarse la legítima fuente de inspiración socrática–. ¡Resulta increíble lo que hemos perdido tras haber extraviado el hilo histórico que hilvanó estos pensamientos! Por tanto, en algún momento de nuestra vida hemos de concientizar que los sentidos no reflejan la realidad, pues esta es relativa.

Desde entonces, la invitación es implícita pero evidente: dejar de ser materialistas en el riguroso sentido de la palabra. En nuestro tiempo

---

23 *Noesis*: capacidad inteligible (no sensible) para acceder directamente al conocimiento verdadero.

24 *Cfr. Sócrates*, Colección Grandes Filósofos, p. 50.

25 *Idem*.

no hay pretexto, por todos lados nos está llegando información de que el universo está compuesto por pura energía. La materia es solo una ilusión producida por la mente para poder dar sentido a nuestra experiencia de ser en el mundo. Percibir el universo como energía y no como materia es un condicionante para situarnos más allá del reino de los sentidos, donde el ser se manifiesta en concordancia con la esfera superior de lo espiritual, donde la dualidad sujeto-objeto puede finalmente ser trascendida.

Como un claro ejemplo que ilustra la relatividad de lo que nos parece real, sirve lo dicho anteriormente respecto a la búsqueda infructuosa que realizó el hombre sobre una máquina de movimiento perpetuo. En nuestro estado actual de conocimiento, es imposible que se pueda quebrantar la segunda ley de la termodinámica conocida como entropía, definida (amén de otras acepciones que daré) como: “la tendencia natural de todo sistema físico cerrado para evolucionar hacia un equilibrio termodinámico [medida del orden decreciente de la información y/o energía no utilizables] de sus moléculas en movimiento aleatorio mientras no se aplique una fuerza externa al mismo sistema”.

Por otro lado, la ciencia moderna que estudia la dinámica, tanto a nivel cuántico como al astronómico, nos dice que la supuesta “quietud” no existe, todo está siempre en movimiento constante; los átomos y las moléculas vibran; los organismos, a pequeña escala temporal, nacen, se reproducen y mueren, y a macro escala, evolucionan; las montañas también crecen y decrecen; la Tierra se mueve alrededor del Sol, mismo que, junto al sistema solar, gira en torno a la galaxia, la cual se mueve dentro de su grupo local de galaxias formando racimos galácticos que a su vez se separan entre sí en una eterna huida que provoca un universo que se nos revela en expansión acelerada. Mientras la entropía no culmine su siniestro cometido, cada átomo y partícula del cosmos permanecerán en movimiento constante... ¿perpetuo?

Una actitud relativista rompe con los prolegómenos de la razón positivista, ya que no se limita a la búsqueda de “lo verdadero” sino, más bien, a la interpretación relativa de los fenómenos que observamos; es

decir, no se trata de encontrar “la verdad” sino los puntos de referencia susceptibles de cambio. De igual manera, los filósofos no pierden su tiempo en buscar algo parecido a “verdades absolutas”. Asimismo, una teoría científica, por muy bien que explique un fenómeno, estará siempre abierta al arribo de una que lo explique mejor; la ciencia, pues, nunca podrá declarar “la verdad”.

Según lo anterior (y en relación con nuestro tema), podemos aplicar lo analizado para, en congruencia con el musicólogo-filósofo alemán Theodor Adorno, deducir que la objetivación –el “encontrar la verdad”– en la música también es algo imposible. En otras palabras, una interpretación musical “ideal” será, en definitiva, una entelequia.

Parece ser entonces que la única verdad es que *la Verdad* –en tanto realidad incuestionable– no existe. Mucho menos esa *Verdad Absoluta* que puede plasmarse por escrito y que tantos ríos de sangre ha derramado en la historia de la humanidad. Tal como Sócrates lo intuyó, solo somos dueños de nuestra verdad, aquella que se ha generado en nuestro interior. Y lo único que podemos hacer por los demás es asistir como parteras a que alguien dé a luz su verdad. Por lo tanto, no se puede forzar a nadie a que piense y sienta como nosotros. Aunque sí podemos (he ahí la razón de ser de la historia), una verdad impuesta –enseñada, copiada, transmitida, instruida, “revelada”, etc.– devendrá, tarde o temprano, en una mentira. Es un tanto irónico que por tanto tiempo hayamos luchado por profundizar en los secretos de aquella realidad que percibimos solo con nuestros sentidos para, más tarde, descubrir que lo que normalmente entendemos por real es solo una ilusión que nos proporciona nuestro cerebro para poder existir en un universo que no alcanzamos a comprender, y que aun las mentes más lúcidas no alcanzan a precisar.

Como lo dijo una vez Albert Einstein: “Lo más incomprensible del universo es que sea tan comprensible”.

Y sobre la mecánica cuántica, el conocido científico y premio Nobel, Richard Feynman, expresó: “Si alguien cree que entiende la mecánica cuántica, es que no tiene idea de lo que es la mecánica cuántica”.

Asimismo, Lao-Tsé dejó por escrito: “El tao que puede ser expresado, no es el verdadero tao”.

Así pues, parece ser que nos encontramos ante un problema de percepción ante la complejidad que abarca todo este asunto de querer definir lo que es la realidad. Desde Aristóteles [siglo IV a. C.], santo Tomás de Aquino [siglo XIII], Baruch Spinoza [siglo XVII] y, ya en nuestros días, hasta pensadores como Ken Wilber, se han distinguido tres grados de abstracción en los que se generan nuestras categorías de percepción. Lo perteneciente al cuerpo (sentidos), a la mente (razón) y al espíritu (intuición) debe ser diferenciado de manera consistente para no confundir una esfera de conocimiento con la otra. Si bien desde los sentidos está vedado el acceso a las demás categorías, y desde la razón se puede acceder a la esfera de los sentidos, solo desde la intuición se abarca el total de las categorías en tanto nivel de trascendencia hacia lo espiritual.

Quizá un primer desliz que se comete es al tratar de vincular lo perceptible (fenoménico) con lo inteligible (nouménico); cometemos un error categorial al querer medir los fenómenos de la esfera empírica con lo conceptual o perteneciente a lo estrictamente racional, y así pretender abarcar la dimensión de lo metafísico.

Desde el idealismo platónico, tanto el mundo de la filosofía como el de la ciencia han debatido entre sus diversas conceptualizaciones sobre el significado de lo real. Platón planteaba que la realidad –lo inteligible (*eidea*)– solo podía tener existencia en el mundo de las ideas, lo demás –cosas sensibles (*doxa*)– sería una ilusión propiciada por nuestros sentidos para dar consistencia y tangibilidad al mundo. Así, Platón propuso los cinco sólidos regulares –*Cubo/Tetraedro/Octaedro/Dodecaedro e Icosaedro*– como ejemplos de perfección dentro del mundo inteligible –único propenso al verdadero conocimiento (*episteme*)–, ya que, aunque podían ser representados físicamente, debido a su naturaleza “perfecta”, solo podían tener existencia verdadera en el mundo de las matemáticas, ideales *per se*, cualesquiera otras formas de representación serían imper-

fectas e impuras; tal sería el precio de “bajar” un objeto ideal al mundo de lo cósmico (*cfr.* Martin Heidegger, *La cosa*).

Para el zen, aun el idealismo platónico queda fuera de su alcance. Según Alan Watts: “el zen no intenta ser inteligible; es decir, capaz de ser comprendido por el intelecto”. Asimismo, en vinculación con las tres categorías de percepción señaladas, encontramos el siguiente pensamiento del gurú hindú Paramahansa Yogananda:

La razón es impotente para comprender las verdades trascendentales. La capacidad más elevada del ser humano no es la razón sino la intuición: una aprehensión del conocimiento que no se deriva de nuestros falibles sentidos y de nuestra endeble razón, sino que brota, inmediata y espontáneamente, del alma.<sup>26</sup>

Respecto a la diferencia entre tener conocimientos y conocer, E. Fromm revela:

... el conocimiento empieza con la conciencia del engaño de lo que perciben nuestros sentidos en el sentido de que nuestro panorama de la realidad física no corresponde a lo que “realmente es” [...] Conocer significa “ver” la realidad desnuda, y no significa poseer la verdad, sino penetrar bajo la superficie y esforzarse crítica y activamente por acercarse más a la verdad.<sup>27</sup>

Estas citas nos dejan ver que tanto la realidad como la verdad generan un bucle de retroalimentación que puede dejar más dudas que certezas. Quizá sea tiempo de incluir la *teoría del caos* como el elemento faltante para dar mayor consistencia a la argamasa que llamamos realidad. Si la naturaleza se expresa en una gama de sucesos en apariencia aleatorios que nuestros sentidos y tecnología moderna no alcanzan a franquear, tal

---

26 Cit. por Ken Wilber en *Los tres ojos del conocimiento*, p. 96.

27 Erich Fromm, *¿Tener o ser?*, p. 53.

vez sea porque la información que proyecta el universo no tiene el sentido de unificación y de orden que hemos tratado siempre de imponerle. Así que, ¿existe realmente el caos?, ¿no será solo nuestra incapacidad de percibir el orden subyacente en la naturaleza pero oculto a nuestros sentidos? De ser así, notamos que orden es la porción mínima de entropía que guarda un sistema; así que, a fin de cuentas, quizá no nos esté vedado decidir si el universo se rige por el orden o por el caos; todo dependerá de cómo percibimos la realidad. Esto nos lleva a un tema medular que desde siempre ha tratado de dilucidar el pensamiento filosófico.

Hace más de veinticinco siglos que en la antigua Jonia comenzó a gestarse la idea de que el universo podía llegar a ser algo cognoscible y, por tanto, predecible. A través del estudio sistemático de los fenómenos naturales sería posible llegar a penetrar sus secretos para revelar el orden subyacente a lo que en apariencia se mostraba como caótico e impredecible. En contraposición directa con la idea del *Caos*, al orden que podía deducirse de los fenómenos naturales se conoció como *Kosmos*. Fue solo a partir de estas ideas que se pudo contar con un sólido fundamento para comenzar la gran aventura del pensamiento científico. Son múltiples las vertientes empíricas, racionales e intuitivas que surgieron a raíz de estos hechos; lo importante es que, a partir de ello, el ser humano pudo dedicarse a compendiar las respuestas que hallaba, iniciando así la delicada pero resuelta empresa de asentar su conocimiento.

Lo complejo de querer deducir la realidad a través de la pura observación puede entenderse porque resulta más fácil fijar nuestra atención donde percibimos orden. Sencillamente no estamos acostumbrados a voltear hacia donde detectamos que hay caos. De hecho, a quienes precisan hurgar dentro del caos en busca de algún orden subyacente, no dudamos en calificarlos de excéntricos o lunáticos. Tal es el caso de la tradicional imagen que se tiene del típico aplicado o “nerd”,<sup>28</sup> una persona

---

28 *Nerd*: es un término descriptivo, a menudo usado de manera peyorativa, que indica que una persona es demasiado introspectiva, obsesiva con sus ideas y por lo general con una imagen social deteriorada.

automarginada y catalogada como alguien que vive fuera de la realidad. Pero, precisamente, vivir fuera de la realidad responde al estereotipo de las personas que podemos con facilidad señalar como las más creativas: artistas, científicos y creadores en general, que no dudan en sumergirse en tales estados de aparente enajenación en busca de originales formas de relacionar el conocimiento, con la esperanza de hallar y sacar a la luz ignotas e inesperadas capas de la realidad.

De tal modo que el caos está directamente relacionado con los procesos creativos. Y si el caos es nuestra forma ancestral con la que acostumbramos denominar los fenómenos “incomprensiblemente desordenados”, carentes –solo en apariencia– de toda información útil –neguentrópica–, quizá lo que falta es ascender un escalón de percepción para entrar de lleno a la esfera de la contemplación intuitiva. En esta esfera compenetramos la realidad que descubrimos con la verdad que adoptamos. En *Las siete leyes del caos*, John Briggs y F. David Peat, en relación con la verdad, el caos y su vínculo con la realidad, nos ilustran con lo siguiente:

Las personas que se dedican regularmente a actividades creativas son muy receptivas a la descripción de cómo del caos surge una forma, porque reconocen que también colaboran con el caos. Observar cómo trabajan con el caos los creadores profesionales nos permite echar una ojeada bien documentada a un proceso que está al alcance de cada uno de nosotros, pues la verdad es que todos nosotros somos creativos [...] la creatividad significa ir más allá de lo que conocemos, llegar a la “verdad” de las cosas [...] La verdad y el caos están unidos. Vivir con dudas creativas significa entrar en el caos para descubrir que la verdad no puede “medirse con palabras”.<sup>29</sup>

En esta cita encontramos una sincronía con las ideas de este trabajo: la verdad intransferible en vinculación con aquella realidad que, según

---

29 John Briggs y F. David Peat, *Las siete leyes del caos*, pp. 26 y 29.

nuestro grado de percepción, extraemos de la información “caótica” del universo. Y en tanto la verdad como un hecho intransferible, Briggs y Peat manifiestan lo siguiente:

¿Qué queremos decir cuando hablamos de “verdad”? En una cultura de relativismo posmoderno, la palabra “verdad” ha sido tan sobrecargada con desafortunadas asociaciones, que resulta muy difícil utilizarla en su sentido auténtico. Hay muchas personas que, comprensiblemente, lo evitan; porque aquellos que en el pasado han sostenido estar en posesión de la verdad, han tendido a imponérsela a los demás, y muy a menudo de forma violenta. Ante la diversidad de nuestro mundo moderno, ¿cómo vamos a escoger entre todas las verdades ofrecidas por las diversas religiones y culturas? Pero la verdad [...] no puede imponerse a los demás.<sup>30</sup>

Habremos pues de trascender el tradicional juicio apodíctico sobre nuestras “verdades” que defendemos como algo inamovible. Si la realidad no presentara un alto grado de relativismo, no podría hablarse de una verdad intransferible, ya que entonces estaríamos hablando de una *Verdad Absoluta*; la cual, por definición, sería altamente defendible y de imposición obligada, lo que nos regresaría al más crudo oscurantismo medieval. Pero esto solo sería posible en un universo predeterminado por leyes mecanicistas, misma idea que, en su momento, ha sido felizmente refutada.

La exhortación implícita que se desprende del realismo relativista implica la trascendencia del *Yo* para poder ascender a una esfera superior de percepción de la realidad. Ello conlleva la apertura del ser a la dimensión holista de la espiritualidad. Buscar orden dentro del caos será una buena forma para ejercer nuestra creatividad.

Aquí podemos enlazarlos con la connotación intuitiva del arte; el momento de inspiración del artista; el acto de creación donde el artista

---

30 *Ibid.*, p. 27.

que ha creado la obra es el responsable de ella aunque, curiosamente y por lo mismo, no le pertenezca. Aun cuando el artista sea el que proyecta y modela el objeto artístico y es por tanto reconocido por todos como su incuestionable creador, de manera paradójica, la obra nunca le pertenece, por la sencilla razón de que el arte no le pertenece a nadie; el arte no tiene dueño o, más preciso aún, su dueño somos todos, aunque no por la misma vía en que se generan los descubrimientos científicos que ya hemos señalado. Ser humano es ser la humanidad (en el cuarto capítulo ahondaré en la idea del ser en el que se fundamenta este libro).

Podemos resumir que la ciencia busca la verdad, por eso es dinámica; la religión “tiene” la verdad, por eso es estática; y el arte no busca ni tiene la verdad, solo la representa. Con ello se genera el gran movimiento de nuestro espíritu por trascender hacia lo inaudito, lo intangible y lo inefable. El arte es nuestra mejor forma de aprehender lo inaprehensible: la realidad. Todos nos reconocemos en el objeto artístico porque el objeto artístico es reconocido por lo más profundo que habita en la esfera intuitiva de cada quien. Somos así responsables de que el objeto artístico refleje el ser del ente transmutándose en realidad. Realidad que, como un gran espejo platónico ideal, refleja nuestra más preciada condición de ser en el universo: nuestra espiritualidad.

Hegel confesó su platonismo cuando expresó: “La idea es lo real y lo real es la idea”. Y, en una franca evocación socrática, vemos cómo Kandinsky maneja su idea del “nacimiento del espíritu” a partir de la materia y de la función del arte como comadrona de este parto. Así, en comunión con nuestra indagación mayéutica, en reciprocidad con el alumbramiento del *satori*, la supremacía de la lógica paradójica y la preeminencia de la esfera espiritual del arte, podemos coincidir con la revelación que –en una llana experiencia de *satori*– nos relata este revolucionario artista:

Hoy es un gran día porque ha tenido lugar una revelación. Un relámpago iluminador ha desvelado, súbitamente, la interrelación existente entre todos estos dominios que brotó inesperada, desconcertante y alborozada-

damente, de la oscuridad. Nunca antes habían estado tan estrechamente unidos. Nunca tan estrechamente separados. Este rayo es el hijo de la oscuridad, de las sofocantes y exánimes tinieblas que se ciernen sobre nosotros y ensombrecen el cielo del espíritu. A partir de ahora comienza la época de lo espiritual, la revelación del espíritu.<sup>31</sup>

Todos así, en esencia y en espíritu, somos creadores, artistas consumados de la vida. En *Budismo zen y psicoanálisis*, Daisetz Teitaro Suzuki comenta en torno al tema:

... estamos constituidos de tal manera por la naturaleza que todos podemos ser artistas, no, por supuesto, artistas especializados [...] sino artistas de la vida [...] hacemos un desastre de nuestras vidas preguntando: “¿Cuál es el sentido de la vida?” “¿No estamos frente a la nada absoluta?” [...] La mayoría de los hombres y las mujeres modernos están neuróticos por esta causa. Pero el hombre dedicado al zen puede decirles a todos que han olvidado haber nacido artistas, artistas creadores de vida y que, tan pronto como comprendan estos hechos y esta verdad, se curarán de sus neurosis o psicosis o como quiera que le llamen a su trastorno.<sup>32</sup>

Estas citas nos dejan la atmósfera adecuada para derrocar el tradicional mito elitista que segrega las actividades artísticas solo para las mentes “más creativas”. De tal forma que todos tenemos mucho que decir en términos de expresión artística.

Aunque el siguiente capítulo está dedicado a los conceptos más importantes desarrollados sobre lo que implica la práctica interpretativa, las reflexiones resultantes no pretenden ser simples “recetas didácticas” sobre lo que deberíamos o no hacer para incrementar nuestro nivel como ejecutantes. Más bien, los apartados que conforman el tercer capítulo

---

31 Vasili Kandinsky, *El ojo del artista*, cita extraída del sitio: [tiendagitana.blogspot.com](http://tiendagitana.blogspot.com).

32 D. T. Suzuki y E. Fromm, *Budismo zen...*, *op. cit.*, pp. 23 y 24.

son una invitación para realizar un ejercicio de metaobservación desde un punto de vista multidisciplinar –abarcando desde la música hasta las artes marciales– con la intención de elevar nuestra conciencia como intérpretes de música. No obstante que dichas reflexiones están dirigidas principalmente a guitarristas ejecutantes, de igual manera podrán ser de utilidad para otros instrumentistas. Asimismo, este capítulo puede resultar de interés para quienes, de una u otra forma, deseen relacionarse con alguna disciplina que esté involucrada con la expresión artística en cualquiera de sus modalidades.

### III. ELLO ACIERTA

#### TÉCNICA

A menor esfuerzo, más rápido y más potente serás.

BRUCE LEE

FUERON MUCHOS LOS ASPECTOS TÉCNICOS tratados durante mi estancia en la Universidad de Alicante. Como participante o como observador de las clases, fue patente el hecho de que cada maestro se preocupara por resaltar diversos matices interpretativos de nuestras ejecuciones. Aunque la experiencia vivida con todos ellos obligó a una concientización en cuanto a la importancia de lograr cuanto antes los canales de expresión directa con el público, una primera reflexión que tuvimos que hacer, respecto al dominio del lenguaje musical, fue cuestionar el significado de un concepto tan discutible como la técnica.

En muchas ocasiones, a lo largo de nuestra profesión, nos encontramos hablando sobre este delicado tema y, hay que confesarlo, no siempre lo tenemos bien definido. Así pues, ¿cómo evaluamos el aspecto técnico de un ejecutante si no hemos profundizado lo suficiente sobre lo que es la técnica? ¿A qué se refieren algunos profesores de instrumento cuando aseveran que, por el momento, “solo ven técnica” con sus alumnos, ya que “la música viene con el tiempo”? ¿Realizamos normalmente una separación entre música y técnica? A fin de cuentas, ¿a qué le llamamos técnica?

Cuando se hace esta última pregunta a alumnos avanzados, o incluso a docentes (de cualquier instrumento), máxime si no han profundizado en su concepto de técnica, las respuestas pueden reducirse más o menos a los siguientes términos:

Técnica es aquello que permite dominar cualquier dificultad en el instrumento. Sobre todo en cuanto al dominio de los estudios y ejercicios de dificultad progresiva que centran su atención en la correcta producción de escalas y arpegios a través de la repetición sistematizada de los movimientos con riguroso metrónomo.<sup>1</sup>

¿Nos complace esta definición? Como definición parcial de ciertos aspectos técnicos, tal vez sí. Pero si pretendemos ir más lejos y llegar a un concepto útil, surge la pregunta: ¿acaso dominar a gran velocidad las escalas y los arpegios basta para ser un buen instrumentista? Puede ser, pero ese no es todavía el punto, porque podría argumentarse que esto de las escalas y los arpegios, más que técnica, es simple “acondicionamiento”; es decir, un ejercicio mecánico y repetitivo que, aunque sirve para mantener los dedos “en forma” (cuestionable), no tiene que ver con el objetivo primordial de todo músico, allende el dominio de su instrumento: hacer música.

En palabras del escritor y crítico musical Eusebio Ruvalcaba, observemos algunos apuntes que hace sobre la técnica:

Los músicos, o la mayoría de ellos, tienen una fe inquebrantable en la técnica. La mayoría de esa mayoría se olvida de la interpretación en virtud de la técnica. Esto es clarísimo en los jóvenes. “Se comen el instrumento”, tocan sin detenerse, dan concierto tras concierto –los que tienen la fortuna de conseguir conciertos– y van de dificultad en dificultad: entre más difícil sea la música, mejor [...] Se necesita ser un gran artista, como Rubinstein, para volverse uno con la técnica. Asimilarla como se asimila la vitamina C, hacer que forme parte del organismo. Así de simple. El artista joven o inmaduro cree que hacer gala de su técnica es tocar [...]

---

1 Cuando inicié mis estudios de guitarra, esta era la definición más frecuente. Sin embargo, ya como maestro, en los cursos siempre pido a los alumnos que compartan su noción de lo que es la técnica. Me complace decir que el promedio de las respuestas cada vez guarda menos relación con lo anotado.

La música tiene algo de malabarismo, de espectáculo, y hay quien pasa su historia musical como el cirquero que hace piruetas en el trapecio. El que hace de la técnica un alarde [...] Detrás de la técnica siempre hay un amor propio no correspondido.<sup>2</sup>

Así pues, es recomendable llamar técnica solo a aquello que nos deja en libertad para producir, en su más elevada expresión, la música. En otras palabras, si algo suena bien, ahí hay técnica. Es decir, podemos hablar de gran técnica sin arte, pero no de gran arte sin técnica. Por tanto, nuestra primera observación sostiene que será la música quien determine la técnica, no al revés. Si sondeamos en otras disciplinas artísticas, podemos notar que, lejos de ser una arriesgada propuesta pedagógica, esta reflexión es producto de analizar la posición natural de reconocidos intérpretes. Veamos el siguiente comentario biográfico de Joseph Horowitz en alusión a la sorprendente técnica del pianista chileno Claudio Arrau:

Arrau puede semejar a una marioneta frente al piano. Y él aprovecha esa libertad y versatilidad automáticas. A diferencia de muchos intérpretes, que favorecen una posición relativamente fija de la mano, Arrau coloca los dedos, muñecas, codos y hombros en diferentes ángulos y alturas, y reacomoda las articulaciones según sea necesario. De acuerdo con el volumen, la velocidad y la facilidad de acceso, aborda los trinos, por ejemplo, con la muñeca alta o baja, rotándola o manteniéndola inmóvil. Con frecuencia, su brazo también participa en el trino: todo el miembro, desde los dedos hasta el hombro, flácido y flexible como una muñeca de trapo, gira sobre su eje. En ocasiones, achata la mano y presiona las teclas con golpes suaves hacia el cuerpo. Luego, para un acento súbito, convierte sus dedos en pistones, golpeando perpendicularmente desde una cierta altura. Para intensificar el volumen, empuja con fuerza las manos

---

2 Eusebio Ruvalcaba, *Con los oídos abiertos*, pp. 159-160.

desde las muñecas. Los golpes dobles hacen vibrar sus hombros y sacuden bruscamente su cabeza hacia atrás.<sup>3</sup>

No basta con referirnos al gastado dicho: “La técnica siempre al servicio de la música”. Si observamos bien, Horowitz no simplemente describe a un intérprete frente a su instrumento, sino que nos muestra un Arrau prácticamente “poseído” por la música, un artista que utiliza todo su cuerpo y su potencial creativo para “dejarse ser” con la música. Es difícil de imaginar un mínimo espacio donde se pueda decidir qué aspectos técnicos se emplearán para cada pasaje. Arrau vive y respira música; es uno con ella.

Una cuestión muy importante, que debemos tener en cuenta, es la insistencia de los maestros por un “dejarse ir” en la música; es decir, toda vez que tenemos resuelto aspectos como el fraseo, la articulación, la dinámica, etc., el siguiente paso será dejar de pensar en cada movimiento que hacemos. Este grado de dominio –abandono– y automatización –no pensar– durante la ejecución de un instrumento, nos remite al concepto de *Ello* que manejan los artistas marciales. Quizá podamos adoptar este concepto, tan internalizado en el pensamiento oriental, y aplicarlo a lo que sucede en nuestra mente cuando interpretamos música. Los siguientes ejemplos de arte marcial nos pueden servir para comprender sus orígenes y su procedencia.

En *El zen en las artes marciales* Joe Hyams nos relata los siguientes hechos vividos con su maestro Bruce Lee:

Después de un vigoroso entrenamiento bajo el sol, Bruce y yo estábamos tomando jugo de frutas en el jardín. Él se veía calmado y a mí me pareció un buen momento para hacerle una pregunta que desde hacía tiempo tenía en mente:

—¿Qué sucedería en un combate real en el que te vieras obligado a pelear por tu vida? ¿Cómo responderías y qué harías?

---

3 Joseph Horowitz, *Arrau*, p. 123.

Bruce se puso serio, dejó su vaso en la mesa y ahuecó las manos bajo el mentón, señal de que estaba considerando cuidadosamente la pregunta.

—Con frecuencia he pensado en eso. —dijo al fin— Si fuera un combate de verdad, estoy seguro de que lastimaría a mi asaltante lo más posible... quizá lo mataría. Si sucediera eso y me viera obligado a que un tribunal me enjuiciara, me declararía irresponsable de mis actos. Diría que yo había respondido a un ataque sin estar plenamente consciente. Que “Ello” lo había matado, no yo.

—¿Qué quieres decir con “Ello”?, interrogué.

—“Ello” es cuando actúas sin estar plenamente consciente, cuando simplemente actúas. Como cuando me arrojas una pelota y yo, sin pensarlo, levanto las manos y la atrapo. O como cuando un niño o un animal sale corriendo frente a tu automóvil y, automáticamente, tú aplicas los frenos. Cuando me lanzas un golpe, yo lo intercepto y contesto con otro, pero sin pensarlo. “Ello” simplemente sucede.<sup>4</sup>

A continuación, Bruce Lee abrió un libro y le leyó a Hyams un pasaje del gran maestro zen y famoso espadachín, Takuan:

La mente siempre debe estar en el estado de “estar fluyendo” porque, cuando se detiene en cualquier parte, eso significa que el flujo se ha interrumpido, y esta interrupción es nociva para el bienestar de la mente. En el caso del espadachín, significa la muerte. Cuando el espadachín se enfrenta a su oponente, no debe pensar en él, ni en sí mismo ni en los movimientos de la espada de su enemigo. Él simplemente está ahí con su espada que, *exenta de toda técnica*, está lista solamente para seguir los dictados del inconsciente. El hombre se ha superado a sí mismo como esgrimidor de la espada. Cuando golpea, no es el hombre, sino la espada en la mano del inconsciente, la que golpea.<sup>5</sup>

---

4 Joe Hyams, *El zen en las artes marciales*, pp. 90 y 91.

5 *Ibid.*, p. 93 (las cursivas son mías).

A este respecto, podemos citar a otro artista que no tiene –aparentemente– nada que ver con la música, pero que coincide casi en los mismos términos descriptivos que antes vimos con Horowitz y que nos puede ampliar la noción de *Ello*.

Eugen Herrigel, arquero zen, nos describe así su experiencia:

—¿Comprende usted ahora –me preguntó el maestro después de un tiro especialmente bien logrado– lo que quiere decir *Ello* dispara, *Ello* acierta?

—Me temo –respondí– que ya no comprendo nada; hasta lo más sencillo se me vuelve confuso. ¿Soy yo quien estira el arco, o es el arco que me atrae al estado de máxima tensión? ¿Soy yo quien da en el blanco, o es el blanco que acierta en mí? ¿El *Ello* es espiritual, visto con los ojos del cuerpo, o corporal, visto con los del espíritu? ¿Es ambas cosas o ninguna? Todo eso: el arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que ya no me es posible separar nada. Y hasta el deseo de separar ha desaparecido. Porque, apenas tomo el arco y disparo, todo se vuelve tan claro, tan unívoco y tan ridículamente simple...<sup>6</sup>

Asimismo, el grado de fusión que observamos entre el ejecutante, su instrumento y su mensaje artístico nos hace pensar en algo más que una simple compenetración como el simple producto de una rigurosa disciplina. Quizá mejor podemos hablar de una relación holística, orgánica, simbiótica y visceral; incluso amorosa. Intérprete e instrumento fusionados en la proyección musical. Técnica y arte retroalimentándose en una danza inextricable. Este, al menos, fue el nivel de entrega que pudimos apreciar en cada uno de los artistas invitados al I Ciclo de Conciertos de Guitarra Clásica de Alicante, 2013.

Otro aspecto de la técnica que manejaron los profesores fue su insistencia en que lo que tocamos debe verse fácil, y por tanto, sentirse fácil. Una de las frases que ilustraron más a este respecto fue cuando Ma-

---

6 E. Herrigel, *El camino del zen*, pp. 90-91.

nuel Barrueco nos dijo: “Lo difícil, es lograr que se vea fácil”. Así pues, en cuanto a técnica, no debemos caer en el engaño de lo malabarístico, sino quedarnos con lo artístico. De una u otra forma, todos hemos vivido la experiencia de toparnos con “artistas” que buscan deslumbrar con su técnica. He aquí dos ejemplos: cuando la gente que acude a un recital sale admirada por el “grado altísimo de dificultad” de las obras que tocó el intérprete, es fácil que piense: “¡Eso es técnica!” En efecto, eso es técnica, pero, ¿a qué nivel de expresión? Aparte de este aparente dominio del instrumento, ¿sucedió algo más?, a fin de cuentas, es como si nos admiráramos de lo bien que habla el chino... un chino.

Pensemos ahora en un concertista de elite, tal como los que escuchamos en Alicante; todos salíamos de los conciertos profundamente emocionados, inclusive escuché a una persona con ganas de comenzar a estudiar la guitarra para producir lo que “con tanta facilidad” vio hacer al artista. Con este segundo ejemplo podemos estar seguros de haber presenciado el dominio técnico real, no solo del instrumento, sino de todos los aspectos musicales que acompañan a una interpretación de alta calidad. Como lo expresan los grandes maestros: “Tocar bien es más fácil que tocar mal”. Generalmente, no pensamos en técnica cuando escuchamos música; sin embargo, escuchar música cuando pensamos en técnica es una práctica muy recomendable. Veamos qué nos dice sobre este tema Jiddu Krishnamurti:

... la técnica es secundaria, y si la técnica es lo único que buscamos, evidentemente estamos negando la parte más importante de la vida. La vida es dolor, gozo, belleza, fealdad, amor; y cuando la comprendemos en su totalidad, en todos sus niveles, esa comprensión crea su propia técnica. Pero lo contrario es falso; la técnica jamás puede producir la comprensión creadora [...] Al subrayar la técnica, destruimos al hombre [...] La verdadera educación, al mismo tiempo que estimula el aprendizaje de una técnica, debe realizar algo de mayor importancia; debe ayudar al hombre a experimentar, a sentir el proceso integral de la vida. Es esta

vivencia la que colocará la capacidad y la técnica en su verdadero lugar [...] Si alguien tiene algo que decir, el acto de decirlo crea su propio estilo con su propia técnica.<sup>7</sup>

Claro que aquí Krishnamurti no nos está hablando de un instrumento, ni siquiera se refiere al arte. Aunque lo que critica es la educación tecnológica, podemos fácilmente apropiarnos de su discurso y ver que funciona cuando lo aplicamos, sin forzar, a nuestro tema. Tal como sucede con el psicólogo y experto en zen, Daisetz Teitaro Suzuki, al escuchar su interesante reflexión sobre la técnica en las artes marciales: “El conocimiento técnico no es bastante. Uno debe trascender las técnicas para que el arte se convierta en *un arte sin arte* que brote del inconsciente”.<sup>8</sup>

Volviendo con Herrigel, este nos proporciona un bello ejemplo de cómo la mayéutica anda por ahí, moviéndose como un pez en las aguas tranquilas del tiempo, saltando al azar por aquí y por allá en lugares inesperados:

Es cierto que mis tiros ya no eran cortos, pero aún no daban en el blanco. Y esto me hizo preguntar al maestro por qué todavía no nos había explicado cómo apuntar. Debía de haber –suponía yo– una relación entre el blanco y la punta de la flecha, y por ende una manera probada de dirigir la puntería para dar en el blanco con mayor facilidad. “Por supuesto que existe –respondió el maestro– y le será fácil encontrarla por sí mismo. Pero si entonces casi todas las flechas dan en el blanco, usted no será otra cosa que un artista del arco que puede exhibirse en público. Para el ambicioso que cuenta sus impactos, el blanco es un mísero pedazo de papel que sus flechas desgarran. Para la *Magna Doctrina* de los arqueros, esto es lisa y llanamente diabólico. Ella nada sabe de un blanco erigido a una

---

7 J. Krishnamurti, *La educación y el sentido de la vida*, pp. 16 y 19.

8 Cfr. Joe Hyams, *El zen en las artes marciales*.

determinada distancia del arquero. La única meta que conoce es aquella que de ninguna manera puede alcanzarse con la técnica”.<sup>9</sup>

Vemos aquí cómo la técnica es también producto de una búsqueda interior. Pero, sobre todo, en esta cita de Herrigel encontramos un símil notable con lo que sucede al músico inmaduro que se encuentra más preocupado por impresionar a su auditorio que por el arte de hacer música. Asimismo, Carlos Fregtman nos brinda una conceptualización parecida sobre esta expectación por trascender toda técnica:

Ejecutante e instrumento deben transmutarse en realidad única y dejar de ser dos objetos opuestos. No basta dominio técnico, se necesita armonizar lo consciente y lo inconsciente en un arte sin artificio. El acceso a esta transmutación está abierto solo a aquellos que se acercan libres de segundas intenciones [...] con el corazón limpio y puro. Emitir un sonido, con la propia voz o con un instrumento, no es un intento de logro exterior, sino interior. Como el arquero que apunta a sí mismo, el blanco es uno mismo.<sup>10</sup>

En cuanto a la trascendencia de toda técnica para poder ascender a la esfera del arte, Osho tiene mucho que aportar. Así, en su libro *Creatividad* leemos lo siguiente:

La paradoja en el arte es que primero tienes que aprender su disciplina, y después la tienes que olvidar por completo. Si no conoces el ABC no serás capaz de adentrarte mucho en él. Pero si solo conoces la técnica y la continúas practicando durante toda tu vida, quizá llegues a ser muy hábil técnicamente, pero siempre serás un técnico; nunca te convertirás en un artista [...] Olvídalo todo sobre la música clásica [*sic*], como si no exis-

---

9 E. Herrigel, *Zen en el arte...*, *op. cit.*, pp. 82 y 83.

10 Carlos Fregtman, *El tao de la música*, p. 88.

tierra en absoluto. Durante algunos años deja que permanezca en lo profundo de tu ser para que sea digerida. Entonces deja de ser una técnica.<sup>11</sup>

Concluyendo, tras la experiencia vivida en el Máster, tenemos abierta la puerta para elevar nuestro concepto de técnica y descubrir su máximo significado. Cada quien, según su criterio artístico, escuela de procedencia y/o habilidades físicas, puede aportar elementos diversos para elaborar su discurso musical. De esta manera, si el objetivo es hacer música, puede decirse que existen tantas técnicas como manos diferentes que las utilizan, de ahí la futilidad de fundamentar nuestros recursos interpretativos en equis técnica o de ponderar una respecto a la otra. Como los maestros nos han dejado ver, si pensamos que es la técnica la que hace a la música, vamos a quedar sujetos a la técnica, pero si pensamos que es la música quien determina la técnica, quedaremos inmersos solo en la música. Para ello, poco a poco la técnica habrá de automatizarse al grado de que dejemos de pensar en ella. Debemos tener siempre presente que la técnica es un medio, nunca un fin. Insistamos, la técnica existe para hacer música, no es algo autónomo sino que está íntimamente vinculada con la evolución de la expresión musical formando con ella un todo único.

Bajo tal idea de circunscribir la técnica a lo estrictamente musical, todas las técnicas tendrán algo que ofrecer, y esto equivale a decir que si una sola técnica en particular es la que nos ha llevado al dominio del instrumento, por muy “buena” que esta sea vamos a quedarnos precisamente con eso: con el dominio de nuestro instrumento, pero no con el dominio del vasto lenguaje musical al que solo es posible acceder tras el abandono de todo deslumbramiento pueril sobre lo que “debería ser” una técnica.

El siguiente tema-ensayo trata sobre la parte fundamental del estudio que es responsable del desarrollo y la aplicación de una adecuada

---

11 Osho, *Creatividad*, pp. 156 y 157.

conceptualización técnica. Ambos conceptos deberán coincidir en la definición resolutive del mensaje musical.

## ESTUDIAR

Un experto es aquel que ha cometido todos los errores posibles dentro de su área.

NIELS BOHR

¿Qué entendemos por estudiar? Parece tan evidente la respuesta, que pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre algo que pensamos no debería prestarse a mayor discusión. Sin embargo, si queremos tener en cuenta el epígrafe anterior, podemos constatar que estudiar es un frágil concepto que, dependiendo de cuán pronto y mejor definido lo tengamos, más tiempo y energía podremos ahorrar para cumplir con la meta que debería comprometer a todo ejecutante: hacer música.

Mucha gente aún conserva la imagen del instrumentista “matado” que, negándose a vivir una existencia “normal”, invierte gran cantidad de tiempo y de energía en hacer técnica-de-escalas-y-arpeggios (recordando nuestra crítica anterior a un concepto de técnica deficiente) para, más tarde, con los dedos destrozados, comenzar a estudiar alguna obra en la que, llegado a cierto punto, repita sin cesar el mismo pasaje durante horas (y a veces durante días). Es difícil poder escapar a esta forma de concebir el “estudio”.

En todo el mundo existen instrumentistas apasionados que no dudan en usar el flagelo de la repetición para domeñar la furia de un pasaje que se resiste a ser sometido. Su aparente lógica se basa en el malentendido pensamiento de que la repetición sistemática lleva a la perfección. Aunque, dependiendo de lo que entendamos por perfección, lo anterior pueda ser cierto, si por “perfección” se entiende que repetir “*n*” número de veces un pasaje lleva a su dominio, dado el tiempo suficiente seguramente lo lograremos; es decir, a través de la automa-

tización inconsciente los dedos sí que lograrán “memorizar” el pasaje que crea dificultades.

El problema con esta concepción lineal del tiempo de “estudio” es que los dedos no sabrán reconocer las veces que hicieron las cosas bien. Si desde el principio se ha dejado que sean ellos los responsables del “trabajo intelectual” que requiere la limpieza de ejecución de una obra –o pasaje–, la memoria muscular, por sí misma, no sabrá distinguir entre las veces en que se repitió un pasaje mal tocado y las veces que se tocó bien. A los dedos les dará lo mismo cómo trabajemos, por ello, Barrueco insistió en que “no podemos permitirles tomar el control de nuestra ejecución”, este deberá ser el imperativo riguroso cada vez que nos dediquemos a resolver un pasaje difícil.

Las consecuencias de una mediocre conceptualización de lo que llamamos “estudio”, basada exclusivamente en la repetición brutal de una memoria digitalizada, pueden ser nefastas. Cuando la ejecución es frente al público, y lo que se pretende es “esconder bajo la alfombra” aquella memoria digital para dar paso a una memoria musical que hasta el momento ha brillado por su ausencia, es por demás decir que es demasiado tarde y, encima, tener que cargar con la consecuente frustración de haber invertido tanto tiempo y desgaste en lograr tan poco. Así, tenemos que la fórmula: repetición + tiempo = perfección, aunque bajo ciertas circunstancias pueda llegar a funcionar, no es nada confiable, además de que no vale la pena por la energía que nos consume.

Según lo que dijeron los maestros en cuanto a su idea de lo que significa estudiar, podemos observar que, si es cuestionable que la repetición lleva a la perfección, ¿por qué no –como lo dijo David Russell– mejor que sea la perfección la que lleva a la repetición? Es decir, si en lugar de dejar que sean nuestros dedos los encargados de decirle al oído –después de un sinnúmero de repeticiones– cuándo es que las cosas suenan bien, mejor ahorrarse todo ese tiempo y esfuerzo para que desde un principio sea el oído el encargado de indicar a los dedos cómo debe tocarse ese pasaje. Solo después de tener una clara idea de cómo queremos escuchar la mú-

sica comenzará la etapa del verdadero estudio productivo, que devendrá, en muy poco tiempo, en la asimilación subconsciente de los intersticios técnicos y musicales de una obra. A menos que nuestra decisión sea la consciente repetición de un pasaje (que también se vale), un concepto de estudio productivo no se basará nunca en la reproducción burda, mecánica y automatizada, sino en el franco deleite de “nuestra incesante búsqueda del mejor sonido para cada frase” (idea expresada por Hopkinson Smith).

Sin embargo, a menos de que dispongamos de un concepto equilibrado de lo que entendemos por “perfección”, este será un término que deberíamos saber cómo vincularlo con el estudio. Diversos maestros, filósofos y pensadores nos advierten de una mala concepción de lo que significa perfección. Es interesante ver la advertencia que hace Osho sobre los riesgos de ejercer una intencionalidad de perfección en lo artístico:

Intenta hacer algo perfecto y seguirá siendo imperfecto. Hazlo naturalmente y siempre será perfecto. La naturaleza es perfecta; el esfuerzo es imperfecto. Por eso siempre que haces demasiado, lo estás estropeando [...] Cuanto menos hay del artista en su trabajo, más perfecto es este. Cuando el artista está absolutamente ausente, entonces la creatividad es absolutamente perfecta; tienes que acordarte de esta proporción [...] El auténtico artista piensa indudablemente en la totalidad, pero nunca en la perfección.<sup>12</sup>

Así pues, si insistimos en cultivar una idea de “perfeccionismo” debemos cuidar que sea solo en función de la expresión musical, por lo que la idea de estudiar deberá trascender el solo hecho de “ejercitarse con música”. Una concepción más elevada de ello devendrá, primeramente, en la búsqueda exhaustiva de cómo resolver un texto. Tal como lo sintetizó Roberto Aussel: “Pensando en música, el estudio de un instrumento se convierte en una forma de vida sumamente creativa y placentera”.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 58 y 77.

Resumiendo, para que la fórmula perfección + repetición = tiempo... (para hacer otras cosas) sea viable, deberemos de entender por perfección en el estudio: "... la consciente búsqueda de nuestro oído para, desde un principio, hacer música". De esta manera, lo que trabajemos a conciencia no correrá el riesgo de olvidarse con facilidad; es el trabajo mecánico e indiferente el que no se registra por largos periodos de tiempo. En otras palabras, cada nota ejecutada en el instrumento será una nota "viva" que contribuirá, en mayor o menor grado, con su ladrillo o granito de arena a la responsable construcción de la obra. Aquí comprendemos el sentido de lo que expresó David Russell: "Debemos de tocar con perfección desde el principio".

Amén de lo que pudiéramos seguir abarcando sobre el vasto significado del tema, Manuel Barrueco coincide en los mismos términos en cuanto al sentido de estudiar: "Por favor, no estudien pensando solo en los aspectos técnicos de su ejecución, mejor resuelvan pensando en cómo expresar sus ideas a través de la música". Otra idea que podemos aplicar a nuestro concepto se desprende de lo comentado por Carles Trepát: "La música funciona en pequeñas dosis; evoluciona a pequeños saltos". De esta última frase podemos aprovechar un paralelismo útil con la teoría de la evolución de Charles Darwin; es decir, si la selección natural dictamina que existe una extensa gama de mutaciones que afectan y determinan las características que habrán de transmitirse a las próximas generaciones, y solo las mutaciones útiles son las que perduran para desarrollar un organismo mejor adaptado a su medio, entonces podemos encontrar un símil con una forma de "estudio darwiniano" que evolucione con el tiempo. De la misma manera, cada vez que tengamos un acierto habremos de registrarlo conscientemente para que forme parte del acervo de la obra; lograremos con ello una interpretación viva que evolucione y madure con el tiempo. Bajo esta concepción de estudio, uno espera con ansiedad el momento de tener en las manos su instrumento, como si se tratase de un cofre lleno de tesoros y misterios por descubrir. Debemos recordar que gran porcentaje de la vida de un músico es la relación con su instru-

mento. Si no se tiene pasión por gozar esta relación, nada compensará el sacrificio.

En la siguiente cita de *El tao de la música*, de Carlos D. Fregtman, podemos encontrar una concordancia con lo anotado:

Aprender a “sonar” un instrumento es como educar a un niño, actuando con cordialidad y humor, jugamos con él, disciplinándolo pero no alienándolo. A veces me sorprende cuando escucho a alguien vanagloriarse virtuosamente de haber “trabajado duro” horas y horas con su instrumento. Esto es un síntoma neurótico que se basa en el principio de que el trabajo es una virtud. Podemos jugar\* nuestros instrumentos horas enteras en una actitud de consumación placentera. Educándonos con suavidad pero con firmeza. Creando nuevos caminos que transiten el gozo, aunque se presenten dificultades, pero alterando la necesidad de rutina “fatigosa”.<sup>13</sup>

Concluyendo, si escuchamos a un intérprete que no se desenvuelve bien con su instrumento, podrá carecer de muchas cosas, pero, la mayor parte de las veces, su carencia no será por “horas-de-estudio”. ¿Cómo sería el mundo del concertismo si todo se redujera a un problema cuantitativo del estudio? Si “estudiar todo el día” fuera la solución, habría mucho más intérpretes virtuosos por todo el mundo. Sin embargo, la experiencia de escuchar música en vivo poco a poco habría sido relegada al olvido, ya que solo acudiríamos a las salas de concierto a constatar algo así como: “técnicas de estudio y supervivencia”. Afortunadamente, saber estudiar se reduce a un problema cualitativo. Si alguien toca mal, el puro “estudiar” no le basta para progresar, lo recomendable será realizar una metarreflexión profunda sobre nuestra conceptualización de lo que debe ser el estudio... y aprender a gozar con ello.

---

\* Aquí Fregtman pretende un juego de palabras, ya que la traducción a otras lenguas (como en inglés, francés o alemán) de tocar, significa jugar.

<sup>13</sup> Carlos Fregtman, *El tao de la música*, p. 85.

## EJECUCIÓN RELAJADA

La blandura triunfa sobre la dureza, la debilidad sobre la fuerza.

LAO-TSÉ

Aunque los conceptos anteriores sean inherentes a toda relación maestro-alumno, considero que hubo otros temas sobre los que vale la pena reflexionar. Tal es el caso de la relajación. No obstante que sea una cualidad común de apreciar en los artistas más experimentados, no es frecuente que advirtamos por qué es así. Dado que esta es una temática común a los cursos de interpretación (musical y de otras áreas), convendrá ensayar un concepto musical sobre el significado de ejecución relajada.

Comencemos por cuestionarnos lo siguiente: ¿es posible tocar relajados?, de hecho, ¿se puede tocar sin tensión?, ¿es esto deseable? Para obtener un enfoque, tratemos de visualizar a un instrumentista experimentado en el escenario. ¿Qué es lo primero que podemos notar de su ejecución? Siendo o no músicos, admiramos que sus dedos recorren el instrumento con gran soltura, precisión y elegancia. Más que luchadores sudorosos dentro de un ring, sus dedos asemejan gráciles danzarinas volando por el escenario; una danza que, más allá de resultar bella, parece trascender el dominio de lo técnico.

Eugen Herrigel en *Zen en el arte del tiro con arco* presenta una serie de citas alusivas al tema de la relajación como principio básico para la ejecución artística. Aunque este libro –el mismo Arrau lo recomendaba a sus alumnos– trata sobre la técnica del tiro con arco, con facilidad podemos trocar la locución “tiro con arco” por “ejecución de un instrumento”, y el resultado será una analogía útil para nuestros fines.

Herrigel nos comparte la serie de eventualidades que tuvo que sufrir para aprender “el camino del arte sin artificio”, tal como llama a su experiencia de desprenderse de uno mismo y olvidar sus anhelos inútiles por querer dominar antes de tiempo el difícil arte del tiro con arco zen.

Después de una significativa introducción sobre lo que es un arco zen “bien temperado”, Herrigel recuerda cómo su maestro “... colocó una flecha, estiró el arco a tal extremo que llegué a temer que no resistiera el esfuerzo de encerrar ‘el universo’, y por fin disparó. Todo esto no solo se veía muy bello, sino que parecía fácil”.<sup>14</sup>

Este ejemplo lleva a una reflexión que nos da una pista para entender el extraño fenómeno de “la belleza del movimiento”. Pero, ¿cómo podemos conceptualizar la belleza de un movimiento bien logrado? Es decir, ¿cuándo es bello un movimiento y por qué encontramos que tiene directa correspondencia con una ejecución relajada?

Una hipótesis para intentar explicar por qué nos parece bella una ejecución relajada, de preferencia habrá de partir desde el campo de la neuroquímica cerebral. Asimismo, quiero aprovechar este momento para exteriorizar una idea que desde hace algún tiempo comparto con mis alumnos sobre el manejo de la energía a partir de la segunda ley de la termodinámica. Ensayemos pues una hipótesis para explicar el porqué de la estética de los movimientos relajados a partir de estos dos ámbitos.

Es bien conocido el hecho de que el lenguaje utilizado por nuestro cerebro para comunicarnos algo lo hace por medio de la liberación de neurotransmisores como la endorfina, la serotonina o la dopamina, moléculas que, al liberarse, nos causan placer. Así, cuando realizamos una actividad benéfica para nuestro cuerpo o nuestra mente, el cerebro nos “premia” con una pequeña liberación de alguna de estas sustancias. Actividades como hacer ejercicio, comer, tocar un instrumento o sencillamente ver salir la luna llena del horizonte, son ejemplos de cómo se puede desencadenar naturalmente esta reacción. De igual manera, nuestro organismo reconoce los límites naturales que no deberán ser transgredidos; todo exceso es castigado por el cerebro haciéndonos sentir dolor y/o malestar general. Este lenguaje cerebral de premio/castigo es más antiguo que nuestra propia especie. De forma que, tras millones de años

---

14 E. Herrigel, *Zen en el arte...*, op. cit., p. 34.

de evolución por estos senderos, hemos aprendido a detectar, dentro y fuera de nuestro organismo, cuándo un esfuerzo está bien hecho y es, por tanto, deseable, y cuándo no.

Visualicemos a Nureyev, Barishnikov, Pavlova, Comanecchi, Zimmerman, Barrueco, Russell, Aussel, Arrau, Bruce Lee, etc.: no solo dominan a la perfección su arte, sino que, además, jamás traicionan este principio natural de economía energética que tiene su directa traducción en la belleza de una dinámica de movimientos; nada sobra, nada falta, todo camina para producir el resultado deseado. Quizá podemos cuestionar por qué a nuestro cerebro “le interesa” este ahorro de energía pero, para tratar de resolver esta inquietud, abandonemos por un momento el campo de la biología y demos un salto hacia la –cada vez más en boga– segunda ley de la termodinámica.

“El universo tiende a la entropía”, ¿qué significa esto? Es lo equivalente a decir que el universo está muriendo. Sabemos que la muerte es la cesación total de toda actividad. Así, la entropía (o segunda ley de la termodinámica) puede interpretarse como la medida de la distribución aleatoria de la energía inutilizable que gobierna a todo sistema cerrado; es decir, la degradación progresiva de su información. Podemos imaginar –y en el estado actual de la ciencia parece ser que hay más argumentos a favor que en contra de esta idea– que el universo está dispuesto a “premiar” todo esfuerzo neguentrópico;<sup>15</sup> es decir, que cualquier forma de reducción de la inexorable entropía tendrá una retribución sensible para continuar por ese camino. Sin embargo, quizá el mejor ejemplo –ya que lo rige todo– de neguentropía que puede citarse –en tanto la condición *sine qua non* para ir a contracorriente de la entropía– sea la vida misma.

Algo interesante que se desprende del aspecto neguentrópico de la información –en tanto entidad fundamental que influye en todos los do-

---

15 De *neguentropía*: lo opuesto a la entropía. En sentido biológico, es el mecanismo que distingue a los organismos biológicos para combatir y revertir su tendencia natural al equilibrio entrópico señalado.

minios de conocimiento— es la conjetura que hacen algunos científicos por concebir al universo como una “computadora colosal”, que se autorregula por el flujo constante de información basada en leyes naturales que aún no comprendemos. Tal conjetura sitúa los dominios de la información allende las fronteras del universo observable, como si se tratase de una nueva constante universal a la par de la velocidad de la luz, la gravitación universal o las constantes de Plank.<sup>16</sup> Así, el ahorro de energía no solo es un tópico de economía local vigente para nuestro mundo, sino que es un asunto de vital importancia que se relaciona con todo lo que acontece en el universo. No sabemos bien los mecanismos para que esto sea así, pero cada vez hay más indicios de que, desde la mecánica cuántica hasta la mecánica celeste, todo está inextricablemente entrelazado, al grado de que las partículas más ínfimas e incapaces de interactuar con la materia —neutrinos— pueden, por el solo hecho de la información implícita que las gobierna, contener los secretos del origen, del presente y del futuro de todo el universo.

La relevancia de todo esto para nuestro tema es que, precisamente, cuanta más información neguentrópica somos capaces de transmitir con nuestra interpretación, más placer encontrará el cerebro —liberación de neurotransmisores— de nuestros escuchas mediante el proceso de asimilación de nuestro mensaje. De la misma manera, el atractivo con el que nos cautivan disciplinas del orden mental (como el ajedrez o las matemáticas) o del orden físico (como la carambola a tres bandas y todos los deportes de alta precisión), quizá radique en la información que son capaces de transmitir. De hecho, toda actividad que se distinga por un eficiente manejo de la energía será disfrutable. Podemos concluir con esto que el universo “conspira” hacia la creación de sistemas de ahorro energéticos, donde la entropía tendrá que limitarse a su mínima expresión.

---

16 Cfr. Peter J. Denning y Tim Bell, Información y significado, *Investigación y Ciencia*, pp. 32-43.

Volviendo con los maestros, fue remarcable su visión de que un buen sonido solo puede alcanzarse mediante una ejecución relajada. Esto fue patente cuando nos dimos a la tarea de concientizar la producción del sonido. La relajación pues, será el elemento clave para permitir que nuestra energía fluya a donde queramos dirigirla.

Algunas precisiones sobre lo que significa la relajación productiva son necesarias. Por ejemplo, si observamos a los animales notaremos que jamás invierten su energía en algo que no les revierta un beneficio directo. Por lo contrario, es el hombre el único animal que se da el lujo de desperdiciar la energía. El hecho de haber alcanzado un nicho tan “alto” en nuestra evolución tecnológica –bajo el coste de arrasar con los recursos naturales– es lo que nos permite incurrir en este derroche. Por lo mismo, estar relajados no será lo mismo que estar desguanzados. En plena salud física, solo el hombre incurre en este estado no-energético. Es decir, la relajación sí implica un estado de tensión, pero un estado de tensión productiva, donde la entropía verá mermadas sus facultades degenerativas.

Lo anterior es la postura que de manera natural adoptan los deportistas cuando se preparan para ejercer su máximo y mejor esfuerzo. Por ejemplo, visualicemos a un tenista a punto de recibir el servicio de su oponente; si analizamos su posición, cada una de las articulaciones de sus miembros, comenzando desde la posición de sus pies, yendo hacia arriba, todas las demás articulaciones adoptan el mismo estado de tensión relajada. Pero, ¿qué tienen en común los miembros y las articulaciones en este estado de tensión relajada? Pues que todo conserva el mismo ángulo de apertura, es decir, entre los 120 y 150 grados, o sea, más o menos la mitad de su extensión. Esa es la posición natural de una articulación antes de realizar un esfuerzo. Lo mismo vale para otros deportistas. Visualicemos ahora a un pesista concentrándose para levantar un gran peso. A pesar de ser una posición diferente a la del tenista, vemos que desde la apertura de sus piernas, los ángulos de sus pies y rodillas, sus brazos, codos, cintura, cuello, etc., incluso su vista, y probablemente hasta su mente, se hallan “a la mitad” de su extensión.

Estos estadios físicos y mentales que hemos visualizado nos brindan una valiosa información sobre cómo se comporta nuestro cuerpo ante la inminencia de un esfuerzo que requiere dirección y precisión. Si las articulaciones naturalmente “disponen” que alrededor de los 135 grados es su ángulo de mejor “arranque”, podemos inferir que existe una comunicación entre ellas para sumar esfuerzos y obtener, con el mínimo consumo energético, el mayor resultado. Delineemos una figura humana en movimiento con puros ángulos de 135 grados... ¿qué vemos?, por muy mal que dibujemos, podemos observar cierta “naturalidad” en el movimiento de nuestra figura. Lo más curioso es que, si lo analizamos bien, este estado de tensión relajada que hemos analizado es el mismo que adoptamos en nuestra posición como instrumentistas. Si concordamos con lo anterior, podemos llegar a una interesante conclusión: cuando observemos que alguna articulación, de cualquier parte de nuestro cuerpo, no responda a esta ley natural de las extensiones medias, podremos sospechar que nuestra posición no es la correcta, tras lo cual –ahora ya con cierto fundamento– exploraremos la forma de obtener nuestro mejor “ángulo de ataque”.

Otra cuestión interesante donde podemos aplicar esta observación que hemos hecho del comportamiento de nuestro cuerpo es que cuando nos enfoquemos en un deportista, un artista marcial o un músico, que rompe con esta simetría de ángulos medios, sencillamente podremos explicarnos por qué su posición nos parece algo tan feo y desagradable y por qué no es deseable imitar una postura así. Imaginemos a un pesista con las piernas cerradas o demasiado abiertas, o a un karateka con los brazos y codos pegados al cuerpo, o imaginemos a cualquiera que, dispuesto a realizar un movimiento de gran precisión, tenga alguna articulación del cuerpo en 90 o 180 grados de apertura... Antinatural y grotesco, por decir lo menos.

Veamos de nuevo cómo los artistas marciales tienen mucho que decir sobre el tema de la relajación productiva. Volviendo con Herrigel, tras mucho tiempo y esfuerzo invertidos para aprender a estirar el arco de manera relajada, su maestro le dijo:

Todo lo que usted ha aprendido hasta ahora, no eran más que ejercicios preparatorios para el disparo. Nos hallamos ahora ante una nueva tarea particularmente difícil, con la cual alcanzaremos otro nivel en el arte del tiro con arco. Con estas palabras [continúa Herrigel], tomó su arco, lo estiró y disparó. Solo entonces, y porque el maestro me hizo reparar expresamente en ello, comprobé que su mano derecha, abierta repentinamente y librada de la tensión, hizo un brusco movimiento de retroceso pero sin que el menor estremecimiento recorriera su cuerpo. El brazo derecho [...] cedió a la tracción y se abrió estirándose con un movimiento suave. La inevitable sacudida había sido amortiguada y neutralizada elásticamente. Si la potencia del disparo no se hubiera revelado por el estallido de la cuerda al rebotar en el arco ni por la fuerza de percusión de la flecha, el movimiento del arquero no habría permitido ni sospecharlo. Ejecutado por el maestro, al menos el disparo parecía tan sencillo y carente de complejidad como si fuese un juego de niños [...] La facilidad para desarrollar una acción de fuerza sin duda ofrece un aspecto, cuya belleza precisamente el oriental percibe con suma sensibilidad y placer. A mí, empero, me parecía más importante aún el hecho de que, al parecer, la certeza del tiro dependía de la suavidad del disparo [...] Todo lo aprendido y realizado hasta entonces lo comprendí solo desde ese punto de vista: relajarse al estirar, permanecer relajado en la mayor tensión, estar relajado al soltar la flecha y compensar relajadamente la sacudida ¿No se hallaba todo al servicio de la precisión del tiro y, por ende, del fin por el cual se dedican tanto esfuerzo y paciencia al aprendizaje del tiro de arco?<sup>17</sup>

Con esto, Herrigel nos ha brindado una brillante descripción del concepto aparentemente paradójico de tensión relajada que, de una manera fácil, podemos aplicar a nuestra disciplina. Dejemos ahora que su maestro nos ilustre con un bello ejemplo:

---

17 E. Herrigel, *El camino del zen*, pp. 44-46.

Tiene que mantener la cuerda estirada como un niño pequeño toma el dedo que uno le ofrece. Lo retiene con tanta firmeza que uno no puede menos que admirarse de la fuerza concentrada en ese minúsculo puño, y cuando suelta el dedo, lo hace sin la menor sacudida. ¿Sabe usted por qué? Porque el niño no piensa. –Ahora suelto el dedo para agarrar aquella otra cosa–. Sin reflexión ni intención alguna se vuelve de un objeto a otro, y se diría que juega con ellos, si no fuese igualmente cierto que los objetos juegan con el niño.<sup>18</sup>

Para saber cuál es el momento oportuno para “soltar la cuerda”, una vez más su maestro utiliza una explícita analogía visual que podemos aplicar los guitarristas:

De una simple hoja de bambú usted puede aprender de qué se trata [se refiere al momento exacto para soltar la cuerda del arco]. Bajo el peso de la nieve se inclina, más y más. De repente, la carga se desliza y cae, sin que la hoja se haya movido. Igual que ella, permanezca en la mayor tensión, hasta tanto el disparo “caiga”. Así es, en efecto: cuando la tensión está “cumplida”, el tiro tiene que caer, desprenderse del arquero como la nieve de la hoja, aun antes de que él lo haya pensado.<sup>19</sup>

Esta analogía del bambú explica muy bien la forma de producir tanto la técnica del *tirando* como la técnica de un *apoyando* suave y de excelente calidad tonal en la guitarra. Pero también es alusiva al movimiento natural de nuestras falanges en cuanto a conjugar la energía de movimiento con el “peso” específico de nuestros dedos para producir un sonido de considerable cuerpo y calidad mientras tocamos. David Russell enfatiza así la diferencia entre un cuerpo flojo y una relajación viva:

---

18 *Ibid.*, p. 48.

19 *Ibid.*, p. 72.

Al tocar, uno no debe estar relajado en el sentido de estar con el cuerpo flojo. Más bien, debe haber una relajación viva, con energía. Además, la relajación del cuerpo tiene que ir de acuerdo con la música. En relación con esto, es muy importante recordar que el público tiene una relación visual contigo, la forma en que actúes va a provocar reacciones en la gente. Tú tienes que relajarlos desde el momento en que entras al escenario; que se sientan tranquilos mientras caminas hasta la silla. Si entras con miedo, todo el mundo se pone tenso. Después, mientras tocas, es lo mismo, la posición de tu cuerpo debe ser natural. Es muy incómodo ver a la gente que toca inclinada; si yo comienzo a hablarles con el tronco inclinado [aquí, Russell se inclinó mucho a la derecha] verán qué molestos se sienten, pierden un poco el sentido del equilibrio; por eso hay que guardar la verticalidad. La posición de la cabeza también deja notar tus nervios; si entras con la cabeza agachada o te inclinas demasiado sobre la guitarra, parece que estás tratando de esconderte, que no quieres estar en el escenario. Además, la posición de la cabeza afecta la tensión de todo el cuerpo, la cabeza es muy pesada. Y es que los músculos se llegan a acostumbrar a estar tensos y eso te quita posibilidades. Lo que hay que buscar es el equilibrio del cuerpo. Si tu cuerpo está en equilibrio, está preparado para cualquier esfuerzo sin estar tenso. Con la tensión de los músculos todo cuesta más trabajo.<sup>20</sup>

Es muy importante esto que señala Russell para no perder de vista que tanto la tensión como la relajación son dos factores que, consciente o inconscientemente, transferiremos a nuestro público. Un instrumentista debe de ser consciente de lo que transmite mediante su ejecución. Cuando observamos una serie de movimientos “extra” realizados con gran esfuerzo por un intérprete, aunque las notas, el ritmo y todo lo demás estén en su lugar, algo se interpondrá para gozar de su interpretación.

---

20 Apuntes transcritos de una grabación registrada por el guitarrista Alejandro Mora sobre una clase con David Russell durante el IV Festival y Concurso Internacional de Guitarra de La Habana, Cuba, en 1988.

Concretando, es pertinente entender por ejecución relajada todo aquel esfuerzo que tenga una razón de ser para realizar una interpretación viva y elegante que deje, tanto al intérprete como al escucha, la sensación de ligereza y de bienestar que subyacen a la realización de los movimientos; es decir, cuando la inversión de energía es utilizada sin derroche alguno para producir un resultado neguentrópico perceptible. Según Osho, la relajación solo llega cuando deja de haber un “necesitar” en la vida: “La relajación no solo es del cuerpo ni de la mente; la relajación es del ser total”.<sup>21</sup> Cuántas veces hemos visto a los grandes maestros con esa elegancia y esa sobriedad que los caracteriza, en donde no notamos derroche alguno de energía; lo único que percibimos es economía de esfuerzo y belleza. Lo cual nos ubica como conscientes receptores de la información neguentrópica que trasluce a toda ejecución relajada.

## SONIDO/MÚSICA/INTERPRETACIÓN

El oído es el único sentido donde el ojo no ve.

PASCAL QUIGNARD

Como en este contexto no puedo ocuparme del sonido sin hablar de música, ni tampoco referir la música sin vincularla con la interpretación, este ensayo alterna los tres temas en un bucle de retroalimentación con la idea de integrar un solo concepto.

## SONIDO

Los concertistas de elite coinciden siempre en que el sonido es lo más importante. En el caso de Alicante, cada vez que un maestro ejemplificaba algún pasaje, lo primero que revelaba en su ejecución (a veces con nuestra propia guitarra) era su excelente calidad de sonido. Nos acerca-

---

21 Osho, *Creatividad*, p. 26.

mos a ver el largo, el limado y el pulido de sus uñas, así como el ángulo de su mano respecto a las cuerdas y a la forma de pulsarlas, en fin, todo lo que se pudo... Fue inútil. Una conclusión inmediata es que el sonido de un buen instrumentista parece ser que va más allá de las cuestiones físicas que lo producen. Pretender una conceptualización del sonido nos lleva a preguntar: ¿es posible un acercamiento objetivo al sonido? ¿Podemos tener una certeza sobre las cualidades físicas que lo producen y con ello reproducirlas? ¿En realidad podemos percibir alguna cualidad metafísica? A fin de cuentas, ¿a qué nos referimos cuando decimos que alguien tiene buen sonido? Precisamente esto revela la gran carga de subjetividad que conlleva el concepto; es decir, quizá podamos apreciar en nuestro interior lo que significa un-buen-sonido, pero ponerlo en palabras... ya es otro cantar.

Si comenzamos diciendo que nada hay tan subjetivo como el sonido, ¿suena bien? Qué pasa cuando decimos lo contrario: nada hay tan objetivo como el sonido, ¿también suena bien? ¿Ambas aserciones pueden ser simultáneamente ciertas? Recordemos que a estas alturas la lógica aristotélica ha dejado de operar. En lo sucesivo expondré algunas ideas que se observan mejor desde la óptica paradójica.

Es conocido el hecho de cómo la mentalidad occidental tiende a formarse una percepción bipolar del entorno; es decir, asignamos de entrada una dicotomía sobre aquello que nos afecta. Percibimos el mundo fenoménico como una dualidad: bueno/malo, bello/feo, amor/odio, etc., adhiriéndonos, las más de las veces, a nuestra acostumbrada racionalización aristotélica: A es solo A y no puede incluir a no-A. Esto además se vincula a otro problema: nuestra percepción del tiempo. Somos muy dados a proyectarnos tanto hacia adelante como hacia atrás en el tiempo. Todo esto produce un curioso fenómeno auditivo: una parte de nuestro cerebro, la parte que oye, coincide objetivamente con la producción del sonido en tiempo presente, mientras la otra parte de nuestro cerebro, la que escucha, se encuentra desfasada respecto a la línea de producción sonora; gozando, quedándose o anticipándose donde quiere, es donde

podemos percibir el hecho musical completo. Este choque de incuestionables procesos auditivos nos deja en un estado de subjetividad que es difícil definir con palabras. A este respecto, el director del Máster, Juan Antonio Roche Cárcel, comenta: "... el sonido, además de ejecutado, debe ser pensado y sentido". Ciertamente, las cualidades físicas no bastan para explicar la calidad del sonido. Una armonía entre cuerpo, mente y espíritu distingue al artista capaz de proyectar su sonido más allá de una ejecución mecánica.

Pero volvamos al tema. ¿En qué momento decidimos que alguien tiene buen sonido? Mucha gente, sobre todo si no se dedica a la música, cuando en un concierto tiene la sensibilidad de percibir la calidad del sonido de un buen ejecutante, es frecuente que piense: –¡Oh, qué magnífico instrumento tiene!– Lo que en esencia sucede es que, sea a nivel consciente o inconsciente, el auditorio forma una escala de valores apreciativos en torno al ejecutante. Una escala que parte desde la inconsciencia y la indiferencia absolutas sobre lo que se oye (a este nivel no se puede hablar de escuchar), hasta la acción consciente de registrar el detalle más sublime de todos los valores connotativos del sonido, incluyendo desde la pulcritud de su producción, pasando por toda la gama de colores y matices de la interpretación, hasta llegar a ser partícipes del refinamiento cultural del artista que no ha dudado en entregarse a la recreación musical. Es decir, ya sea como escuchas neófitos o como expertos en música creamos una íntima y necesaria relación de "complicidad" con el ejecutante. Así pues, el sonido es nuestra "puerta de entrada" hacia la música; mientras mejor logrado es el sonido del intérprete, más fácil de escuchar será su mensaje musical. Por ello, en la medida en que tengamos la capacidad de apreciar si un sonido es de calidad desde el inicio de su recital, el intérprete habrá revelado lo mejor de su discurso.

Antes de pasar a terrenos menos subjetivos, dejemos que sea Carlos Castaneda quien, en *La rueda del tiempo*, nos proporcione otra forma de acercamiento para comprender el porqué y el hasta dónde de cómo ciertos sonidos nos logran atrapar:

Cualquier sendero es solo un sendero, y no hay ofensa ni a uno mismo ni a los demás en dejarlo, si es eso lo que su corazón le dice [...] Mire cada sendero desde cerca y a conciencia. Inténtelo tantas veces como piense que sea necesario. Entonces fórmúlese a sí mismo, y solamente a sí mismo, una pregunta... ¿Este sendero tiene corazón?... Si lo tiene, el sendero es bueno; si no lo tiene, no sirve.

Está por demás decir que “sendero” lo trocamos por sonido y “mire” por escuche, y lo que nos queda es una aceptable definición de sonido. Otra analogía la compartimos con Carlos D. Fregtman:

... el sonido del instrumento es solo un reflejo de lo que pasa en nuestro interior. El instrumento actúa como prolongación del cuerpo y amplifica, convirtiendo en energía sonora nuestros movimientos. A menudo me encuentro diciendo: ¡No sé qué hacer con mi guitarra! [*sic*] o ¡No suena bien!, y estoy en un error. En ese instante ocurre que no sé cómo moverme junto con mi instrumento, y mis rigideces me impiden acercarme sensitivamente a él.<sup>22</sup>

Quizá desde el ámbito evolutivo puedan detectarse más claves de cómo escuchamos. A falta de “párpados” en las orejas, nuestro cerebro tuvo que desarrollar una curiosa capacidad que no tienen nuestros demás sentidos: la capacidad de discriminar “en automático” todo aquello que considera información parásita (sin que intervenga el razonamiento). Este fenómeno es más patente de noche, cuando nos hallamos dormidos. Aquellos de nuestros lejanos parientes simiescos que fueron capaces de mantener un oído alerta para no ser comidos por las fieras nos heredaron su capacidad de discernir entre los ruidos irrelevantes, los ruidos significativos, aquellos que por su información –entre cosas más triviales– pudieran salvar la vida de quie-

---

22 Carlos Fregtman, *op. cit.*, p. 88.

nes tuvieron la suerte de desarrollar su capacidad de escuchar durante el sueño.

Escuchar, por tanto, implicó una necesidad evolutiva respecto a simplemente oír. Encontramos la misma diferencia entre ver y observar; es decir, “vemos” todo lo que cae dentro de nuestro campo visual, con o sin conciencia de ello y sin necesidad de intencionalidad alguna, pero “observamos” solo cuando decidimos dirigir nuestra atención hacia algo. En otras palabras, ver es lo que resulta de combinar la presencia de luz con el hecho de tener simplemente nuestros ojos abiertos; en cambio, observar es la acción consciente de percibir la mayor cantidad de datos de nuestro objeto de estudio. Así también, oír es el simple resultado de tener nuestras “orejas abiertas”, mientras que “escuchar” implica la acción de extraer la mayor información posible sobre aquello que nos despierta curiosidad e interés. Si aceptamos que, en efecto, nuestros ancestros nos heredaron ya una forma de saber distinguir entre lo que son ruidos irrelevantes y sonidos interesantes (dejémoslo en ruido y sonido), entonces tenemos, desde hace cientos de miles de años, un primer indicio de la evolución biológica para lo que podemos considerar como “sonido”: toda onda auditiva capaz de transmitir información significativa por su utilidad, o bien por ser placentera al oído.

Esta cuestión evolutiva de discernir entre ruido y sonido, y de este último rescatar lo que puede resultar placentero al oído, tuvo que derivar, con el tiempo, en una acción controlada por el hombre primitivo; es decir, en un momento dado buscó cómo reproducir, primero como simple mimesis y, más tarde, combinando aleatoriamente toda clase de sonidos que era capaz de emitir y reproducir, escogiendo dentro de estos los que consideraba más agradables; en otras palabras, inventó la música. Nadie puede asegurar el cómo ni el cuándo de este suceso, pero sí podemos estar seguros de una cosa: la creatividad humana no reconoce límites para la pronta satisfacción de su insaciable apetito hedonista. Por lo mismo, el oído es uno de nuestros sentidos más refinados, pero no en el sentido de oír y/o discernir sonidos a distancia –como lo hacen mejor muchos

animales–, sino en cuanto a nuestra capacidad para gozar con los sonidos. Y esta capacidad es la que ha ido evolucionando cada vez más en la historia de la humanidad, generando todos los estilos y las formas musicales existentes. El músico naolinqueño Guillermo Cuevas puntualiza al respecto: “La historia de la música se reduce a la capacidad auditiva que tiene la humanidad para percibir y discernir estructuras sonoras cada vez más complejas”.<sup>23</sup>

Tenemos así una idea de cómo evolucionó –prácticamente de la nada– nuestro oído musical, lo cual conlleva algunas características interesantes. Primero, es un sentido que evolucionó a partir de una necesidad biológica de supervivencia para, más tarde, incurrir en una necesidad estética. Segundo, es un sentido que requiere cierto grado de proceso intelectual; es decir, a mayor discernimiento de patrones auditivos, mayores conexiones sinápticas deberá establecer nuestro cerebro, implicando que, en la misma proporción, más placer podemos obtener. Tercero, el oído musical es nuestro metalenguaje universal. Por medio de él es posible la conexión a través del tiempo y del espacio. Cuando escuchamos música establecemos contacto con lo más refinado del pensamiento y la creatividad humanos, y con lo más recóndito de cada cultura, que se ha preocupado por encontrar las formas de conservar y transmitir su legado musical.

## MÚSICA

Como es de esperarse –al menos dentro del contexto de esta investigación– sonido y música son entidades que han de corresponderse en la integración de un solo concepto. Cuando buscamos en el diccionario, encontramos varias definiciones que podemos resumir así: “La música es el arte de combinar los sonidos y silencios de una manera organizada

---

23 Frase anotada en el curso de Apreciación Musical, 1993, impartido por el maestro Cuevas, en el Centro de Superación y Servicios Académicos y Culturales (CESSAC).

en el tiempo en forma lógica, coherente y agradable al oído”. Es decir, la música como una forma de lenguaje de expresión estética. Esta definición no complace a muchos musicólogos, ya que deja fuera a gran parte de la controvertida tendencia musical que desarrollaron los compositores vanguardistas a partir del siglo xx. Misma tendencia que no se presta a ser calificada por los adjetivos estéticos de lo que normalmente se entiende por “música clásica”, ni tampoco degustada usando los mismos esquemas estilísticos, armónicos y/o melódicos tradicionales que definen la música tonal. Así, parece que el único común denominador a la mayoría de definiciones que podemos encontrar refiere la música en tanto forma de lenguaje; sin embargo, esta definición también tiene sus bemoles. Notemos el tinte paradójico que surge al considerar la música como lenguaje. Podemos comenzar con Theodor Adorno:

La música es semejante al lenguaje. Expresiones como idioma musical o entonación musical no son ninguna metáfora. Pero la música no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad. Quien toma a la música literalmente como lenguaje, se confunde [...] La música es semejante al lenguaje en tanto que sucesión temporal de sonidos articulados, que son más que mero sonido. Dicen algo, a menudo algo humano. Y lo dicen de modo tanto más enfático, cuanto más elaborada es la música. La sucesión de sonidos es análoga a la lógica: existe lo correcto y lo falso. Pero lo dicho no se deja desprender de la música. Esta no constituye ningún sistema de signos.<sup>24</sup>

Esta cita muestra lo paradójico de tratar de relacionar la música con el lenguaje. Aunque en un primer momento Adorno previene: “... pero la música no es lenguaje”, más adelante enfatizará que la música es “la más elocuente de todas las lenguas”.<sup>25</sup> Lo curioso es que, en la mayor parte

---

24 Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, p. 25.

25 *Ibid.*, p. 27.

de este fragmento Adorno prosigue en su afán de vincular la música con el lenguaje, y termina diciendo: “Su semejanza con el lenguaje se cumple mediante su distanciamiento de él”.<sup>26</sup> Así pues, este paradójico planteamiento nos viene bien para adentrarnos en la subjetividad donde, dicho sea de paso, hallaremos terreno más sólido para abonar estos temas. Con esto en mente, observemos el siguiente fragmento del “Segundo Tratado”, de Pascal Quignard, con referencia a los temas de subjetividad y objetividad para la música y el sonido.

Ni interno ni externo, nadie puede distinguir claramente lo subjetivo de lo objetivo en aquello que la música despliega, lo que pertenece a la audición y lo que pertenece a la producción del sonido [...] Como no delimita nada, lo sonoro individualizó menos los oídos y los destinó más al agrupamiento [...] Indelimitable e invisible, la música parece la voz de todos. Tal vez no exista música que no sea agrupadora, pues no hay música que al punto no movilice aliento y sangre.<sup>27</sup>

De esta concepción “agrupadora” de la música y del sonido, que puntualmente nos describe Quignard, se deduce que la música no tiene dueño (y, como veremos, tampoco el arte), no importa qué o quién la produce, siempre será “la voz de todos”. Aquí aprovecho para abordar el tema que surge cuando se tratan los aspectos de forma y de contenido de la música: la música en tanto praxis. Su función social como dinámica de cambio, donde –con franca evocación marxista– el ser humano transforma la música porque la música confiere el poder de transformar su contexto y su realidad.

Ernst Fischer en *La necesidad del arte* explica brevemente el problema de la forma y del contenido de la música. Tras comentar que la música es “la más abstracta y formal de todas las artes”, argumenta que:

---

26 *Ibid.*, p. 30.

27 Pascal Quignard, *El odio a la música*, p. 119.

“... el problema de la forma y el contenido presenta muchas dificultades. El contenido de la música se comunica de tantas maneras y la línea divisoria entre el contenido y la forma es tan fluida que este dominio siempre ha ofrecido una fuerte resistencia a la interpretación sociológica”.<sup>28</sup>

Ante el cuestionamiento de si la música es algo más que un arte abstracto y formal, Fischer lanza la pregunta: “¿Carece la música de contenido porque no es objetiva?” En *Filosofía del arte*, de Hegel, Fischer encuentra una respuesta significativa:

Esta idealidad del contenido y del modo de expresión, en el sentido de carecer de todo objeto externo, define el aspecto puramente *formal* de la música. Tiene, sin duda, un contenido, pero no tal como lo entendemos cuando hablamos del contenido de las artes plásticas o de la poesía. Carece, precisamente, de esta configuración de un fenómeno exterior efectivo como la objetividad de las ideas e imágenes mentales [...] La música solo llega a ser un verdadero arte cuando lo espiritualmente importante se expresa adecuadamente en el elemento sensible de los sonidos.<sup>29</sup>

Aquí Hegel nos recuerda algo sumamente importante: la música –como sí ocurre con otras artes– *no* es simplemente; una partitura *no* es la música; para que la música *sea*, requiere de ser interpretada. Por tanto, el *ser de la música* no está en la partitura, está en su interpretación [tanto el siguiente subtema como el capítulo cuarto los dedico a profundizar sobre el concepto de interpretación]. En otras palabras, la música siempre habrá de ser re-creada y re-producida, además de hacerlo con excelencia (lo que implica honestidad, responsabilidad, conocimiento, entrega, calidad, etc.). Tal como lo da a entender el título de uno de los libros del recientemente fallecido director de orquesta mexicano, Luis Herrera de la Fuente: *La música no viaja sola*.

---

28 Ernst Fischer, *La necesidad del arte*, pp. 216-217.

29 *Ibid.*, citando a Hegel en *Filosofía del arte*, p. 218.

Situándose un paso más allá que Adorno, Hegel y Herrera de la Fuente, el consagrado director de orquesta rumano, Sergiu Celibidache, dentro de sus *Concepciones estéticas sobre la dirección orquestal [infra]*, nos amplía el horizonte del dinamismo de la música en tanto lenguaje que no reconoce fronteras; de la partitura y el sonido en tanto medios para lograr la trascendencia de nuestra estructura sensorial hacia la esfera de lo metafísico:

La música no es de naturaleza estática, no existe como un *Dasein Zustand*, esto es, como un estado definido. Siempre está en evolución, sin alcanzar una forma definitiva de existencia. ¿Dónde se halla la séptima sinfonía de Bruckner?, ¿en la partitura? Esta no es más que una señal, una estenografía que nos permite, si la seguimos, vivir la música. Es un modo para utilizar el sonido. Pero la música no es el sonido, y, sin embargo, sin él no puede materializarse. El sonido puede devenir en música si se dan determinadas condiciones. El sonido, que en primer lugar es un agente físico, puede trasladarnos más allá de cualquier contingencia física. Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su *vínculo* con el mundo afectivo humano puede ser trascendido. Dicho esto, la relación del hombre con el sonido no es simbólica como el lenguaje, sino directa. El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre; no conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia.<sup>30</sup>

Asimismo, respecto a la naturaleza paradójica de los sonidos en tanto lenguaje y en relación con querer “objetivar” el hecho musical, encontramos una cita interesante de Adorno que, de paso, complementa la cita anterior:

La música mira con ojos vacíos a quien la escucha, y cuanto más profundamente se sumerge uno en ella, más incomprensible resulta lo que ella

---

30 [www.riusfrancesc.com/article\\_celibidache.pdf](http://www.riusfrancesc.com/article_celibidache.pdf).

deba ser, hasta que uno aprende que la respuesta, si es que una respuesta es posible, no yace en la contemplación, sino en la interpretación: es decir, que solo resuelve el enigma de la música quien sabe tocarla correctamente, como un todo. Su enigma se burla del que la contempla seduciéndolo para que hipostase como Ser lo que no es sino ejecución, un devenir, y en tanto que devenir, un comportarse.<sup>31</sup>

Así pues, según Adorno, la música no es una entidad que habrá de entenderse, sino de interpretarse. Si a la música se le halla un significado, la música muere; es decir, en lo inasible de la música hallamos su secreto. Aquí se aplica muy bien el trocamiento del entender por el de comprender. En otras palabras, la música nunca podrá “entenderse”; sin embargo, desde la primera audición de una obra podemos quedar comprendidos en ella. Si no podemos poseerla a través de significarla, tendremos que conformarnos con seguirla, tal como lo hace el equino con su pendiente e inalcanzable zanahoria.

Aunque la siguiente expresión de Oscar Wilde fue realizada por su adicción al cigarro, podemos adoptarla para ilustrar el fútil deseo de querer objetivar la música: “Es el tipo de placer perfecto porque nos deja eternamente insatisfechos”.

Respecto de esto, Adorno es contundente:

La paradoja de toda música es que esta [...] se despliega únicamente gracias a su participación en la racionalidad en el sentido más amplio. Como esfinge se burla de quien la contempla, al prometer incesantemente y conceder de forma intermitente significados que son, en el sentido más verdadero, medios para la muerte del significado, y en los cuales ella nunca se agota [...] Destacar el carácter enigmático de la música seduce para preguntar por su Ser, mientras que, al mismo tiempo, el proceso que condujo hasta ahí prohíbe la pregunta. La música no posee su objeto, no domina el

---

31 Theodor Adorno, *Sobre la música*, p. 69.

*nombre*, sino que depende de él, y con ello apunta a su propio hundimiento. Si la música lograra por un instante aquello en torno de lo cual giran los sonidos, sería su realización y su final. Su relación para con aquello que no querría representar sino invocar, está por ello infinitamente mediada.<sup>32</sup>

Volviendo con el problema del formalismo, Ernst Fischer, tras decir que los estilos clásico y romántico fueron “la gran música” de otros tiempos, conmina a los compositores a no seguirlos imitando sino –toda vez que los tiempos han cambiado– a aprender de ellos en forma creativa. Imitarlos es una de las formas más tediosas y miserables de formalismo. Sin embargo, advierte sobre el peligro de la eliminación arbitraria, y sin razón suficiente de todo calor y de todo sentimiento en la música:

Cierto que después de un periodo de histérica efusión musical se necesitaba una cura de agua fría; había que eliminar, por así decirlo, el exceso de grasa de la música y reintroducir una disciplina y una dignidad perdidas; pero no podemos aceptar como principio la proposición de que la música no tiene nada que ver con la expresión del sentimiento y que no es más que la encarnación de la forma pura [...] No debemos estar dispuestos a abandonar el carácter humano de la música como expresión de sentimientos, de sensaciones y de ideas.<sup>33</sup>

Difícilmente habrá quien no coincida con esto último que señala Fischer. Asimismo, la acumulación de “el exceso de grasa de la música” fue, en su momento, producto de su misma evolución natural en tanto búsqueda humana de nuevas y sutiles formas de expresión. Aquí es donde podemos hallar la función transformadora de la música. La música, en tanto praxis, cambia y transforma a quien se sumerge en ella. Por eso es fútil tratar de poseerla o querer hallarle un significado. Lo que nos com-

---

32 *Ibid.*, pp. 70-71.

33 Ernst Fischer, *La necesidad...*, op. cit., p. 235.

pete hacer ante el hecho musical es dejar que nos posea. Escuchar música no es solo acceder a los sonidos, si acudimos a un recital o compramos un disco y lo reproducimos, el hecho musical no termina ahí. Escuchar involucra más una suspensión volitiva de nuestros actos que un moverse hacia la música. Requiere la cesación de nuestras inquietudes y nuestros anhelos para lograr un simple “estar ahí”... sin mayores pretensiones.

Sin embargo, el intercambio del “moverse hacia la música” por un “estar ahí” presenta vínculos anímicos y psicológicos profundos, consecuentes a un temprano desarrollo permeado por nuestra idiosincrasia, lo que induce a dar nuestros primeros pasos musicales desde la niñez –inclusive hay quienes sostienen que desde el vientre materno somos ya capaces de percibir ritmos y melodías–. Según esto, podría decirse que los atributos de la tonalidad, las estructuras rítmicas y melódicas de la música occidental obedecen más a un costumbrismo cultural que al despliegue natural de las relaciones armónicas pitagóricas [ampliaré esta idea en el capítulo cuarto]. Así pues, sostener que la música está supeditada al contexto social donde esta se produce es, quizá, uno de los motivos que causaron la lucha por descontextualizarla.

Si dependemos de nuestro “legado cultural” para escuchar música; es decir, si para entender lo que escuchamos debemos encuadrarlo en el contexto de las estructuras musicales que guardamos en la memoria, podemos entender por qué la previsibilidad en la música es algo tan importante: nos gusta reconocer lo escuchado como algo “nuestro”. Esta sensación de agrado por identificar lo que sonará a continuación, tiene sus orígenes en el beneficio evolutivo que significaba el placer de nuestros antepasados por ver cumplidas sus expectativas ante un mundo impredecible y lleno de peligros. Por eso las repeticiones (*reprise/rondó/da capo*) que hay en la música –sobre todo anterior a las grabaciones– tienen una connotación satisfactoria.

Es precisamente este “placer por lo conocido” lo que instigó a los compositores de la extrema vanguardia del siglo xx a desvincularse de

todo vestigio de tonalidad. Tan es así que el atonalismo serialista intentó alejar al escucha de cualquier foco o centro tonal que pudiera servir de referencia para anticipar el posible discurso melódico. Uno de los partidarios de este nuevo estilo fue precisamente Adorno, quien arremetió contra la “decadente música tonal” por motivaciones francamente nada musicales. Así, el autor –que a la sazón fue acérrimo partidario del dodecafonismo de Arnold Schönberg– sostenía que el sistema tonal “era fruto del capitalismo burgués, egoísta y complaciente en representación de las fuerzas del conservadurismo decimonónico que el modernismo, en un acto de liberación, habría de reemplazar”.<sup>34</sup>

Volviendo a la cuestión de si la música debe ser considerada como lenguaje, parece ser que el *quid* está en si es un imperativo común que los compositores traten siempre de comunicar algo con su arte. Aunque a primera vista parecería innegable, las tendencias de la extrema vanguardia pueden contarnos una historia diferente. Tal es el caso de algunos compositores de mediados del siglo xx, que no dudaron en considerar como algo deseable el hecho de ignorar –o inclusive rechazar– la opinión de sus oyentes. A este respecto, la revista *High Fidelity* publicó en 1958 el artículo titulado: “¿A quién le importa si escuchas?” del compositor estadounidense Milton Babbitt, en donde este expresa su queja sobre la “insatisfactoria experiencia” –parece más bien un eufemismo para no decir “incapacidad para entender”– del público para escuchar “música tan avanzada”. Así, podemos leer en su artículo lo siguiente:

Si los matemáticos y los físicos pueden dedicarse a su abstrusa labor sin que nadie los acuse de decadentes ni de rehuir de su responsabilidad social, ¿por qué no los músicos? [...] Me atrevo a afirmar que los compositores se harían un gran favor, tanto a corto como a largo plazos, si optasen resueltamente por una retirada total y voluntaria del mundo público hacia un ámbito de conciertos privados y medios electrónicos, lo que les

---

34 Cfr. Philip Ball, *El instinto musical*, p. 399.

brindaría la posibilidad real de *prescindir por completo de los aspectos públicos y sociales* de la composición musical.<sup>35</sup>

A lo que Philip Ball responde:

Podemos entender algunas de las razones de la ira y el desprecio de Babbit. La queja de que la “música moderna” es “difícil” suele proceder de un público displicente que lo único que quiere es una dieta exclusiva de estilo romántico en la que solo se toleran unas gotas de Stravinsky y Prokofiev para alardear de amplitud de miras.<sup>36</sup>

Quizá estas citas encuentran su verdadero trasfondo en el hartazgo de un “exceso de grasa en la música” que en su momento señaló Ernst Fischer, o sobre la “decadente música tonal” que despreciara Adorno. Probablemente tuvieron razón en decir que el compositor debía apartarse de los gustos y las necesidades del oyente, o del hecho de que la música tenga por fuerza que ser un lenguaje para comunicar algo. A lo mejor pretendían aplicar este criterio solo a su música; no podemos saber, pero a fin de cuentas, no importa. Lo que sí interesa (por lo menos aquí y ahora), es que quienes no pueden abstraerse de considerar la música como una forma de lenguaje somos los intérpretes; no tendría sentido nuestra labor sin la expectación de *comunicar* algo a nuestros escuchas. De hecho, no es posible no comunicar algo. Como intérpretes, aun con la música que nos parezca más “extraña” o “ajena”, habrá siempre algo que comunicar. Esa es nuestra labor: encontrar formas de expresión emocional a través de la música, incluso la que –en apariencia– no posea tal finalidad.

Ahora bien, no se trata de complacer siempre a nuestro público con un apetitoso dulce “peladito y en la boca”; escuchar música *debe* impli-

---

35 Milton Babbit, “¿A quién le importa si escuchas?”, cit. por Philip Ball en *El instinto musical*, p. 402.

36 *Idem.*

car un *esfuerzo* y un *compromiso* que involucre tanto al intérprete como al escucha. Si la música consistiera solo en “oír lo que suena”, no podríamos considerarla un arte, solo un “rumorcillo de fondo” que quizá tuviera el poder de calmar a las fieras, pero que –al no exigir de nosotros ningún compromiso intelectual– nos dejaría en la apatía total.

De vuelta con Ball, quiero transcribir parte del interesante comentario que hace acerca de los compositores vanguardistas de mediados del siglo xx, así como sobre la polémica que en su momento desató el artículo de Milton Babbitt de 1958:

... al no prestar la menor consideración a los gustos del público, los músicos y compositores del entorno de Babbitt se volvieron cada vez más dogmáticos e intolerantes en su concepción de la música (en un momento dado, Boulez se negó a dirigir la palabra a sus colegas no serialistas, y se mostraba altivo incluso con Stravinsky). Los compositores no pueden esperar hacer lo que les venga en gana para que luego el resultado les sea reconocido como música. Ya sé que suena muy coercitivo, y que la vieja pregunta “¿eso es arte?” enseguida degenera en una discusión semántica estéril [...] La música puede significar muchas cosas, pero lo que no se sostiene es que signifique “cualquier cosa”. La mente humana emplea determinadas herramientas cognitivas para organizar el sonido en forma de música. Si eliminamos de la señal acústica toda posibilidad de organización, lo único que nos quedará es ruido [...] Algunas composiciones de la “nueva” música de la época de Babbitt exigían demasiado del oyente, no porque este fuese perezoso ni careciese de conocimientos o sentido estético, sino por la indiferencia de los compositores hacia los perfiles naturales del espacio musical y hacia los mecanismos mentales del oyente [...] Eso no significa que debamos seguir componiendo como Mozart [...] significa que la música que no tenga en cuenta nuestros límites neurales y cognitivos no obtendrá el favor del público.<sup>37</sup>

---

37 *Ibid.*, pp. 402 y 403.

Por lo tanto, ¿es posible transmitir sentimientos precisos con la música? Según el consenso general de numerosos compositores e intérpretes, la música sí transmite sentimientos precisos, el problema es que nadie sabe a ciencia cierta cuáles son. Según el antropólogo Claude Lévi-Strauss: “No es que la música sea ininteligible, sino que es intraducible. Entender, la entendemos; pero no podemos expresar ese entendimiento con palabras”.<sup>38</sup> Asimismo, a Aaron Copland se le preguntó: ¿tiene significado la música?, su respuesta fue un rotundo ¡Sí!, también, ¿puede usted decirnos en pocas palabras qué significado tiene?, su respuesta fue ¡No! Igualmente, Gustav Mahler dijo: “Si un compositor pudiese decir con palabras lo que trata de expresar con su música, no se molestaría en componerla”.<sup>39</sup> Quizá el pensamiento más acucioso en defensa de la indefinición semántica de la música, en contraste con la precisión certera de la literatura, fue plasmado por Felix Mendelsshon al decir:

Suele quejarse la gente de que la música tiene significados demasiado polifacéticos; de que es demasiado ambigua en cuanto a la interpretación que debería dársele, mientras que las palabras, en cambio, las entiende todo el mundo. Para mí es justo lo contrario. Y no solo con los largos parlamentos; también con las palabras sueltas [...] Las ideas que me transmite la música que amo no son demasiado indefinidas para expresarse con palabras sino, al contrario, demasiado definidas.<sup>40</sup>

De todo esto podemos ya dejar algo en claro: una cosa es el compositor, y otra muy diferente es el intérprete. Para dilucidar esta escisión pasemos al siguiente subtema.

---

38 *Ibid.*, p. 417.

39 Philip Ball, *El instinto musical*, p. 445.

40 *Ibid.*, p. 446.

## INTERPRETACIÓN

Desde que el humanismo renacentista exhortó a los músicos a volver la mirada sobre sí mismos –no más música dedicada solo a Dios–, pudieron abrirse las puertas a la búsqueda de una expresión que apuntara directamente hacia la evocación estético/placentera que permitía experimentar la música sin necesidad de enfocarla a lo divino. Esta apertura pudo coronarse cuando la música sacra relajó sus vínculos con el arte secular; es decir, cuando el gusto por la música trasladó su centro de gravedad desde la iglesia hasta los espacios profanos, y de ahí (tras el realce social que aspiraban los mecenas por ser reconocidos como “verdaderos humanistas” que apoyaban a los músicos) a las cortes reales, comenzando con ello a fraguarse la fama del intérprete reconocido por su virtuosismo y sus habilidades musicales, y donde la interpretación musical pudo finalmente conquistar su decisivo estatus de arte *per se*.

Este importante cambio de perspectiva impulsó al ejecutante a salir del anonimato para ganar prestigio social y perfeccionar su arte con miras a ser contratado por el placer que transmite mediante el dominio de su instrumento. Asimismo, en pleno auge renacentista –concomitante con el periodo musical de finales del siglo xv– se inició la profusa impresión de partituras. El resultado de todo esto es que, de simples artesanos itinerantes que vivían de ofrecer sus servicios, los intérpretes finalmente iniciaron su ascenso a la categoría de artistas, a veces bajo el auspicio de un mecenas. Sin embargo, a pesar del glorioso estatus en ciernes anhelado por los intérpretes, el refinamiento de la música que ejecutaban presentaba varios bemoles.

Asimismo, hacía décadas que las autoridades eclesiásticas venían lanzando reiteradas críticas que acuñaron bajo el eufemismo de “la música compleja que se escucha en las iglesias” –imputándole la consecuente distracción por parte de los feligreses. Derivado de esto, en plena Reforma luterana el papa Marcelo II –en ocasión del Viernes Santo de

1555–, dictaminó: “En lo sucesivo el coro papal interpretará con voces correctamente moduladas y de manera que todo se pueda escuchar y entender”.<sup>41</sup> Esto indicaba que el lento ascenso de los creadores de arte musical no fuera un *continuum* libre de escollos, lo cual es interesante para nuestra época porque conceptos tales como “genio” u “obra maestra”, al no formar parte del ambiente idiomático musical sino hasta bien entrado el siglo XVIII, relegaban a los compositores a considerar su arte como un oficio más, al grado que un genio de la talla de Bach “... trabajando de semana en semana con una pequeña orquesta de dieciocho a veinticuatro instrumentistas para acompañar a sus cantantes, sin duda le habría asombrado que las generaciones posteriores lo veneraran”.<sup>42</sup>

Dada la naturaleza con la que se desarrollaban los músicos en el arte de la composición, cabría ahora preguntarnos cómo se tocaba antes, sobre todo en una época anterior a los registros fonográficos. Esta cuestión nos lleva a polemizar la autenticidad histórica de la interpretación. Aunque a falta de registros fidedignos no nos sea posible saber con exactitud cómo sonaban las interpretaciones musicales antes de 1857, parece ser que el prurito por indagar cómo se tocaba en el pasado no fue algo que quitara el sueño a los músicos de otros siglos; de hecho, el concepto de *interpretación musical*, lejos de constituir un consenso generalizado, se constreñía a un localismo idiomático al cual se arremolinaban solo los músicos implicados. A este respecto, el musicólogo Donald Jay Grout comentó, en 1957, que si un compositor de música antigua:

... pudiera por algún milagro ser devuelto a la vida en el siglo XX para interrogarle sobre los métodos de interpretación de su época, su primera reacción sería indudablemente de asombro por nuestro interés acerca de semejantes asuntos. ¿Acaso no cuentan ustedes con una tradición musical viva como para tener que intentar revivir una que está muerta?<sup>43</sup>

---

41 John Rink *et al.*, *La interpretación musical*, p. 23.

42 *Ibid.*, p. 24.

43 *Ibid.*, p. 32.

Así pues, como lo señalaron Peter Kivy y otros, “... es imposible en la práctica satisfacer las diversas facetas contenidas en una autenticidad absoluta –o, al menos, sería poco realista esperar una conformidad general respecto a la autenticidad de un caso específico”.<sup>44</sup>

A lo que Peter Walls (*cfr. Supra*, J. Rink *et al.*) remata con escalofriante firmeza “¡olvidémonos de la autenticidad!”, aunque más adelante rectifica al decir:

[la autenticidad es]... un término que ha creado más polémica que la que merece. Entre las diversas alternativas que se han sugerido, la “interpretación históricamente informada” es la que ha encontrado más aceptación. Pero también esta ha sido cuestionada [...] podríamos argumentar que es inaceptable tocar a Bach en un instrumento apropiado para Brahms y sin tener en cuenta sus expectativas en cuanto a ciertos asuntos como la articulación y la ornamentación. Quizá deberíamos afrontar el hecho de que los intérpretes que pretenden tratar debidamente el aspecto estético de la música haciendo caso omiso de las implicaciones históricas de la partitura no merecen ser considerados como “diversamente capacitados” sino “históricamente desinformados”.<sup>45</sup>

¿Y qué revela la tradición que intenta recuperar la música de otros tiempos? Sabemos que uno de los primeros intentos documentados por reactivar la mal llamada “música antigua” fue cuando, en 1829, Mendelssohn interpretó su versión de la *Pasión según san Mateo*, de J. S. Bach. Sin embargo, el entusiasmo generalizado por intentar revivir “la gran música del pasado”, motivó el craso error de que, para poder ser dignamente interpretada, “la música antigua tenía que ser actualizada”.<sup>46</sup>

Aunque aún perdura el obsoleto eufemismo de “música antigua”, las grabaciones a las que tenemos acceso sobre casi cualquier época y lugar

---

44 *Ibid.*, p. 52.

45 *Idem.*, p. 52.

46 *Ibid.*, p. 28.

nos permiten escuchar múltiples interpretaciones que, como músicos ejecutantes, hoy podemos contrastar. Esto hace que el término de “música antigua” deba ser eliminado para hacer referencia solo al siglo en el cual fue escrita determinada obra. Por lo mismo, el concepto de interpretación tiene hoy una connotación diferente a lo que en un principio significó. Sin embargo, los excesos y las exageraciones son una consecuencia inevitable de toda empresa humana. Por ello, Ravel afirmó: “No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada” (*infra*). Y en 1947, Stravinsky condenó la interpretación para exigir del intérprete un enfoque estrictamente objetivo: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?”<sup>47</sup>

Esta cita nos lleva a una reflexión que, como intérpretes, debemos preocuparnos por resolver: ¿es siempre el compositor el más capacitado para interpretar su música?; es decir, ¿la música tiene dueño? Mismas preguntas que nos llevan a otra cuestión fundamental: ¿dónde recae en realidad el respeto y la autoridad de una obra que interpretamos?, ¿en el compositor?, ¿en la época?, ¿en el ejecutante?, ¿en la música? Si nos atenemos a las críticas sobre la interpretación que hacen Ravel y Stravinsky, podemos pensar que les invade una actitud más bien desdeñosa; es decir, el intérprete no tiene nada que añadir, lo único que tiene valor es la labor “artesanal” del ejecutante por traducir a sonidos lo que el compositor plasmó en una partitura que habrá de ser “sonorizada” –no podemos decir interpretada– con exactitud. Asimismo, si nos atenemos solo a las ideas “inspiradas” del ejecutante ignorante del contexto de la música que interpreta, el resultado será poco menos que intrascendente. Esos son los extremos entre los que se desarrolla gran parte de la fenomenología de la interpretación.

Como históricamente puede constatarse, la línea evolutiva de cualquier empresa humana tiende de manera natural a desembocar en la

---

47 Ravel y Stravinsky, citados por John Rink en *La interpretación musical*, p. 52.

exacerbación de sus ideales. Así pues, creo que tal actitud “desdeñosa” puede quedar justificada, entre otros motivos, por una simple razón: si pensamos que en la época de Ravel y de Stravinsky aún no existían sintetizadores capaces de traducir con precisión sonora el contenido de una partitura, es natural que algunos compositores –al menos ellos– idealizaran la forma exacta de escuchar una música que no consentía cambio alguno. Por otro lado, si el extremo del desdén consiste en no consentir modificaciones a las ideas que el compositor considera como “perfectas” solo cuando la música es tocada tal y como lo indica su partitura, entonces, yéndonos al otro extremo, del mismo modo nos pondremos desdeñosos al decir que el verdadero peligro de una interpretación basada solo en la “inspiración” de una ejecución desinformada, donde lo único que cuenta es el aspecto “musicaloide” de aquello que se intenta traducir a sonidos, por lo general desembocará en una cargante sensiblería que solo trasluce la ignorancia de quien únicamente aspira a ser reconocido por su “originalidad interpretativa”.

Queda claro que los extremos son indeseables. ¿Qué opción es entonces la más congruente con el arte interpretativo? Tal vez la respuesta debamos buscarla en lo que ya he referido como el “hecho musical completo”, y que se enmarca en el estudio de la semiología musical, la cual:

... analiza todo aquello que nos permite entender un hecho musical en su totalidad: desde los procesos de creación e interpretación de una obra, hasta los de percepción, pasando por la estructura interna de dicha obra a partir del análisis de su partitura. Por ello es dominio de la semiología musical el estudio de las influencias que tuvo un compositor para crear una determinada pieza, los recursos musicales que utilizó, la manera en que están articulados los diferentes sonidos y elementos de esta y las emociones, imágenes, ideas y respuestas corporales que presenta un determinado escucha al percibirla.<sup>48</sup>

---

48 *Semiología musical*, en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/>.

Es decir, todo. Un todo que en primer lugar tiene que ver con los procesos creativos de la obra que al final llegará a los oídos del público, resultado que es mediado, principalmente, por las posibilidades técnicas, expresivas y culturales del intérprete.

En cuanto a la aludida controversia del decir de la música, podemos emplear un universo entero de argumentos y nunca llegar a la objetividad; de hecho, si acordamos con el dicho “una imagen dice más que mil palabras”, podríamos ampliar la idea y decir que “la música dice más que mil imágenes”. Sin embargo, como puede obviarse, este “decir” de la música se da en el terreno de lo inefable.

El historiador de arte y ensayista inglés Walter Pater lanzó una frase que de inmediato se convirtió en un meme viral: “Todas las artes aspiran siempre a la condición de la música”. Muy bien, pero ¿a qué se refiere Pater con eso de “la condición de la música”? Desplazándonos al otro extremo, Stravinsky advirtió que “si la música da la impresión de expresar algo, se trata de una mera ilusión, y no de una realidad”; este era Stravinsky, tajante como siempre. Sin embargo, tal nihilismo es compartido por otros pensadores de la talla de Rousseau, Kant, Hegel y Helmholtz, al afirmar que la música carece de “tema”, propiamente dicho, no trata de nada; la música es, y punto. Asimismo, el catedrático en música de la Universidad de Oxford, Jack Westrup, completó este argumento con una expresión acuñada a mediados del siglo xx (los años postreros al derrocamiento tonal de Schönberg): “No es posible, en rigor, escribir sobre música; la música expresa en sus propios términos lo que tiene que decir, y traducir esos términos en palabras es tan imposible como traducir un cuadro”.<sup>49</sup>

Podemos señalar que tal afirmación corresponde más al campo de las opiniones, ya que, con igual contundencia, nos podemos encontrar con artistas que se inclinan por lo contrario. Por ejemplo, el citado pintor Kandinsky, quien claramente invirtió su vida y su talento sinestésico en

---

49 Cfr. Philip Ball, *op. cit.*, p. 446.

“pintar la música”. Lo curioso es que tanto Kandinsky como Schönberg expresaban mutua admiración por su arte. Así que en el “decir” de la música y en el “decir” de la pintura, ambos hallaron sendas formas de expresión para trascender a la esfera inefable de, siguiendo a Kandinsky, “lo espiritual en el arte”.

Ahora bien, más allá de la cuestión de si la música es capaz o no de transmitir un mensaje objetivo, existen compositores que, ya sea por convicción o por imposición, no dudan en afirmar que su música posee un significado concreto. Tal parece que fue el caso de Shostakovich, quien se vio amenazado por una editorial avalada –quizá hasta escrita– por el mismo Stalin y publicada en el diario ruso *Pravda*, donde se le acusó por componer música “desviacionista y decadente”. Así, para salvar el pellejo, tuvo que someterse al régimen estalinista que lo había obligado a reflejar en su música aquello que le dictaba el comisariado político... ¿lo logró? Según el régimen comunista, sí. De tal manera que, a la muerte de Stalin, Shostakovich fue consagrado como uno de los más grandes creadores soviéticos.<sup>50</sup> Sin embargo, sus documentos privados revelan otra historia: ahí cuenta que parte de su música pretendía ser “un ataque velado contra el estalinismo” que tan cruelmente lo acosó.

Por su lado, Tchaikovsky, por lo menos en el caso de su cuarta sinfonía, cayó en la tentación de conceder el rango de objetivación descriptiva a su música. Según lo describe Philip Ball:

A petición de Meck [Tchaikovsky] escribió unas notas al programa en las que “explicaba” el significado [de su cuarta sinfonía]. El texto, sin embargo, no es muy esclarecedor y, de hecho, cae en generalidades tan triviales como esta: “Toda la vida es una alternancia incesante de realidad ardua, fugaces sueños y visiones de felicidad”. Sirva de recordatorio de que muchas veces *más vale limitarse a escuchar la obra de un compositor sin atender a lo que nos diga sobre ella*. Saber cosas así [continúa

---

50 Cfr. Julian Barnes, *El ruido del tiempo*.

Ball] sin duda tiene su valor: cuando las notas al programa de un concierto nos dicen que tal melodía o repetición o cadencia expresan una intención determinada del compositor, la escuchamos con más atención, y eso es bueno. Pero suponer que esa información es la “clave” de la obra, es no entender absolutamente nada de la música. Pues, ¿qué ocurre, entonces, cuando no disponemos de ninguna información “interna”? ¿Que solo extraemos una satisfacción falsa o deficiente de la música? Los partidarios de la concepción narrativa del significado musical suelen invertir un montón de energía en demostrar que su interpretación puede encajar perfectamente con la intención original del compositor, olvidando que la música no es una serie de anotaciones en un papel sino algo que cristaliza en el cerebro del oyente.<sup>51</sup>

Esta última frase no solo engloba toda la problemática de la objetivación musical, sino también la clave de lo que significa la interpretación; es decir, el hecho musical –con todo lo que implica– podrá ser completado y comprendido en tanto es un fenómeno que, tal como lo dice Ball, es “algo que cristaliza en el cerebro del oyente”.

Recordemos, pues, que los sonidos surgen de una fuente externa a nosotros, pero el hecho musical solo es posible dentro de nuestra mente. Como lo mencioné al principio, oír es percibir los sonidos como resultado de tener nuestras orejas abiertas, pero escuchar (música en nuestro caso) será algo que atañe a todo nuestro *ser*-ebro.

En consecuencia, el sonido es procesado por nuestra mente para que, a fin de cuentas, sea ella la encargada de reproducir la música en esa caja de resonancia que llevamos sobre los hombros. Como aleccionadamente concluye Ball:

... la música no es una simple caja negra en la que se introducen notas y de la que salen sonrisas y lágrimas [...] la música se elabora en la mente.

---

51 Philip Ball, *op. cit.*, p. 455 (las cursivas son mías).

La transformación de sonidos complejos en música comprensible y coherente es una tarea ardua y complicada para el cerebro humano; sin embargo, está intrínsecamente preparado por el mero hecho de vivir en el mundo [...] somos capaces de encontrar estímulos atractivos en los lugares más insólitos, a veces incluso en contra de las intenciones del compositor [...] Con todo, lo que infunde vida a las fórmulas es la labor del intérprete. Determinadas secuencias de notas son más efectivas que otras, pero el buen intérprete sabe cómo reorganizarlas, alterarlas y expresarlas para convertirlas en una experiencia sobrecogedora [no es un don, se trata] de una habilidad que exige una comprensión profunda del *modus operandi* de la música.<sup>52</sup>

Tal vez esto explica en parte el porqué de nuestra costumbre de llamar música antigua a la música del “pasado”. Considero importante mencionar que la idea de querer abolir el término música antigua la escuché en uno de los cursos que dio en Xalapa (en 1989) el musicólogo checo Stanislav Heller (de la *Musikhochschule* de Friburgo). Él nos hizo ver que el hecho de llamar “música antigua” a la música de otros siglos era consecuencia de la corta duración de nuestra vida; es decir, 70 u 80 años no bastan para darnos cuenta de que, para los escasos diez mil años que tiene nuestra civilización, la historia de la música es un fenómeno reciente. Esto viene a colación por lo que, basado en dos citas –una del siglo IX y otra del siglo XIV– Nikolaus Harnoncourt trasluce sobre la música medieval:

... la música de entonces encandilaba y encantaba a los oyentes al menos tanto como ahora [...] los músicos de esa época eran hombres como hoy [...] en su estilo interpretativo había una expresión y un sentimiento de los que solo puede ser capaz una persona, y no esa objetividad que a menudo se reivindica hoy como especialmente elegante a causa de un respeto y una fidelidad a la obra mal entendidos, con los que solo puede

---

52 *Ibid.*, p. 476.

producirse un sonido frío y museístico, pero nunca una música sensorial y viva (*infra*).

Y en cuanto al compositor que mejor representa el siglo xvii, Harnoncourt subraya:

Monteverdi era un músico apasionado, un exigente innovador en todos los aspectos, un compositor por completo moderno. Era enemigo acérrimo de todo lo anticuado, no sentía ninguna simpatía por la revivificación de la “música antigua” [su música] siempre seguirá siendo ardorosa, viva [...] no queremos refugiarnos en un falso purismo, en una falsa objetividad [...] por favor, perdamos el miedo al vibrato, a la vivacidad y a la subjetividad [...] tengámosles muchísimo miedo al frío, al purismo, a la “objetividad” y al historicismo vacío [Debemos volver a ver su música] como nueva, revivirla y reproducirla con nuestro sentimiento y mentalidad del siglo xx.<sup>53</sup>

En efecto, si a alguien podemos conceder autoridad para conminarnos a realizar una interpretación comprometida e informada, pero con un alto sentido intuitivo para evitarnos caer dentro de un frígido antropomorfismo histórico, ese es Harnoncourt.

Acerca de ponderar el aspecto intuitivo en la música, John Rink propone el concepto de “intuición instruida”, mismo que reconoce:

... la importancia de la intuición en el proceso interpretativo, [lo que] generalmente implica bastante conocimiento y experiencia –en otras palabras, que la intuición no necesariamente surge de la nada, ni tampoco es necesariamente caprichosa [...] Proyectar “la música” es lo más importante, y todo lo demás no son sino medios para este fin.<sup>54</sup>

---

53 Nikolaus Harnoncourt, *El diálogo musical*, pp. 24, 39 y 40.

54 John Rink *et al.*, *op. cit.*, pp. 57 y 78.

Más adelante, el profesor de música de la Universidad de Sheffield, Eric Clarke, amplía el concepto de la “intuición instruida” al englobar todos los aspectos que definen la interpretación musical dentro del marco de la semiología:

La interpretación musical es una construcción y una articulación del significado musical en la que convergen las características cerebrales, corporales, sociales e históricas del intérprete, y si decidimos considerar esa convergencia como una expresión de la mente del intérprete, debemos recordar que la mente no está ni accionando el cuerpo ni confinada al cerebro.<sup>55</sup>

Asimismo, el pianista inglés Stefan Reid,<sup>56</sup> en un notorio paralelismo con las artes marciales, resalta el carácter intuitivo de los intérpretes experimentados en cuanto al grado de asimilación inconsciente de su técnica, lo que –según Reid– les permitirá resaltar automática y espontáneamente los aspectos expresivos de la interpretación.

El pianista Peter Hill cambia el concepto de intuición por el uso de los instintos para apartarnos de una interpretación “demasiado intelectual”. Así, Hill expresa:

... la razón más común por la que se descuida el aspecto mental es un lógico recelo hacia lo que puede considerarse un enfoque demasiado intelectual. El argumento es que para los músicos es suficiente con ser “musicales”. La labor del intérprete es dominar el reto técnico de una partitura; una vez logrado esto, nuestros instintos aportarán la interpretación. De hecho, un exceso de pensamiento puede impedir realmente el funcionamiento natural de esos instintos [...] Debemos practicar, claro está, pero también debemos reconocer que la práctica puede embotar nuestra inte-

---

55 Eric Clarke, cit. por John Rink en *La interpretación musical*, p. 91.

56 Stefan Reid, cit. por John Rink en *La interpretación musical*, p. 133.

ligencia creativa y enredarnos en hábitos que, al acostumbrarnos a nuestros defectos, no nos permiten escucharnos como somos realmente [...] El ideal es que la música no esté guiada por lo que podamos (o no podamos) hacer, sino por lo que queremos y necesitamos hacer.<sup>57</sup>

Resumiendo: la labor del intérprete consistirá en traslucir la esencia de su pensamiento; reflejar en su interpretación el trabajo y la información inmanentes a su búsqueda por la profundidad de un fraseo, una digitación y una articulación asiduamente cuestionados. Asimismo, un buen sonido será el resultado de algo mucho más elevado que un trabajo puramente mecánico. La tarea del intérprete es hallar esta relación orgánica y vital con su sonido para que su mensaje sea claro y cumpla su cometido expresivo en quien esté preparado para recibirlo. Un buen sonido implica el tercer componente de la relación establecida entre emisor y receptor. Como escuchas, somos tan responsables de la calidad del sonido como lo es el intérprete que lo produce; es su propuesta y es nuestro deber saber recibirla. Por lo tanto, la manifestación completa del fenómeno musical dependerá de la profundidad del sonido logrado por el intérprete: su duración, sus silencios, su intensidad y, por sobre todo, su calidad, como elementos que precisan y definen su misma concepción.

Si aceptamos que la música solo *es* cuando se recrea, aceptamos que, mientras esta exista, no será posible prescindir de los intérpretes. Dentro de estos, podemos aprender a detectar al artista. Sin embargo, hay que admitir que se requiere de cierto valor para aceptar lo que el sonido de un verdadero artista puede llegar a mover en uno: se pueden tocar las fibras más sensibles del alma. El golpe salutífero puede ser tan intenso, que no es tan fácil admitirlo como una impronta real. Nuestra capacidad para poner barreras es grande e ingeniosa, y con dificultad nos atrevemos a mirar a fondo quiénes somos y de qué estamos hechos. Que alguien venga y nos lo haga saber de pronto, puede resultarnos un tanto incómodo, quizá una provocación.

---

57 Peter Hill, cit. por John Rink en *La interpretación musical*, pp. 170 y 171.

Pero precisamente esta es la función del artista: inquietar, cuestionar y transformar con su discurso a través de una ejecución en la que el sonido de su instrumento revele el manifiesto reflejo de la honestidad de su búsqueda, de su entrega, de su conocimiento y de la profundidad de su mensaje artístico. Todo ello dependerá del sonido, del toque, del *touche*, donde la dimensión sonora no dependa de la “fuerza” que se imprime a las cuerdas, sino del rango dinámico del sonido logrado. Por lo mismo, tocar un *pianissimo* dependerá precisamente de eso, de lograr que un *pianissimo* se escuche en toda la sala, tal como, contundentes, lo demostraron los maestros del Máster durante las magistrales interpretaciones de sus conciertos.

Un artista convence desde los primeros compases con su sonido. Alguien que, con la fuerza de su discurso, es capaz de hacernos traspasar las barreras sensitivas que hemos construido, barreras cuya destrucción hemos reservado para lo más íntimo. Entonces, algo en nosotros se trastoca, un sonido así nos atrapa, nos conmueve, de tal manera que no volvemos a ser los mismos... el hecho musical se ha completado.

Si somos intérpretes, tenemos un gran reto que superar: el aprender a escucharnos. No simplemente “escuchar” lo que pensamos que hacemos, sino que debemos aprender a establecer un puente con la realidad de nuestra ejecución, donde –tal como lo expresara Julian Bream en su video *My life in music*– podrá verse reflejada nuestra “pasión y deseo por comunicar; esa es la clave”.<sup>58</sup>

Asimismo, como escuchas, el sonido implicará solo la parte donde iniciamos el contacto con lo que habrá de desembocar en el hecho musical consumado, lo demás deberá ser completado por nuestro interés y la vacuidad de prejuicios, nuestra disposición receptiva hacia una concepción estética del sonido, nuestra entrega al momento de “ser con el intérprete”... etcétera.

Sonido, música e interpretación forman un bucle retroalimentativo, en donde los planos sonoros trascienden la realidad física hacia la

---

58 Julian Bream, en línea: <https://books.google.com.mx/books?isbn=178499782X>, 2003.

dimensión de *ser en la música*. Como lo resume la profesora Jane Davidson:

No es tarea fácil llegar a ser un intérprete, mucho menos por la enorme preparación que requiere un solista. Mas, presentar una interpretación parece ser una oportunidad inusual para los intérpretes de compartir con quienes y con lo que son exactamente en ese momento [...] La interpretación supone un conocimiento profundo de la música, del instrumento y del propio *yo en la música*.<sup>59</sup>

Esta última frase del “yo en la música” con la que cierra su resumen la profesora Davidson, la podemos entender como más conviene y trocárla por “*ser en la música*”. Pero, bajo el marco de esta investigación, ¿qué connotación específica otorgo al ser? Antes de concluir y con ganas de aflojar los amarres a nuestro batel mayéutico, el apartado siguiente está dirigido a precisar la función ontológica que, desde el mismo título y a lo largo del trabajo, he estado queriendo transmitir de acuerdo con mi interpretación del concepto de ser.

Salvador Dalí acostumbraba decir: “La única diferencia entre un loco y yo... es que yo no estoy loco”. Inspirado por esta genial y valiente declaración, en las líneas siguientes trataré de profundizar en la parte más recóndita que proyecta al ser; aquella parte que Dalí identifica con la locura, pero que no es tal. Esa apertura por la que es posible ejercer nuestra libertad para profundizar en la vastedad del inconsciente colectivo descubierto por C. G. Jung y que a todos involucra en nuestra condición como seres conscientes... seres abocados a la búsqueda de ser en el arte de ser.

De esta manera, con el propósito de ejercitar nuestro músculo mayéutico y con la idea de abarcar desde diversos ángulos y puntos de vista el tema en cuestión, los siguientes ensayos están escritos bajo un sesgo

---

59 Jane Davidson, cit. por John Rink en *La interpretación musical*, p. 180.

de lo que llamaré: “estilo cubista”. Así, aunque a primera lectura parezca que he sobrecargado de complejidad redundante las ideas expresadas, esta forma retórica se podrá definir más adelante cuando analicemos la particular manera de percepción 4D desde el “ojo del espíritu”.

Asimismo, tal como lo advertí desde la “Introducción”, en el siguiente capítulo me ofreceré como “conejiillo de indias” para realizar un experimento en el que asumiré los riesgos de abrir mi mente para revelar un poco del *modus operandi* de una conciencia obsesionada por la idea de transmitir algo, lo que sea, mediante mi oficio como intérprete de música. Será como abrir una ventanita en mi cerebro y permitir que el lector pueda asomarse –en no más de lo que dura un relámpago– al interior de los pensamientos que normalmente mi Yo crítico se ocupa de mantener a raya.

## IV. UN CISMA AGONIZANTE

### SER O NO-SER

La pregunta por el ser es el aguijón de toda investigación.

MARTIN HEIDEGGER

EL SENTIDO COMÚN HA JUGADO siempre un rol decisivo en la aprehensión de la realidad. Son muchos los ejemplos de paradigmas en boga que han tenido que recular ante el planteamiento de pensadores que, atreviéndose a cuestionar el realismo imperante de su época, han revolucionado la forma en la que el sentido común, encabezado por el empirismo, interpreta los hechos del mundo. Tal es el caso de la física clásica newtoniana que, a fines del siglo XIX, había penetrado más allá del orden del pensamiento científico. A tal grado era la contundencia lógica del pensamiento mecanicista, que el científico irlandés Lord Kelvin (1824-1907) anunció a la sociedad real de Inglaterra que no valía la pena dedicarse más a la ciencia, ya que esta “estaba llegando a su fin”; era solo cuestión de descifrar algunos “detalles” más para poder explicar en su totalidad la “maquinaria del universo”, donde el engranaje reproductor de los fenómenos físicos –los únicos que realmente importaban– debía ceñirse al puñado de leyes inmutables que lo gobernaban. Fue entonces cuando la mecánica cuántica y la relatividad general hicieron su aparición en el escenario científico para derrocar tal pensamiento decimonónico que, en realidad, estaba mal fundado en la ilusión sincrónica del tiempo, la inmutabilidad euclidiana del espacio, la incompatibilidad onda-partícula y la dualidad excluyente entre el sujeto observante y su objeto observado.

El principio de incertidumbre de Werner Heisenberg (1901-1976) contribuyó tajantemente a demostrar que la dualidad sujeto/objeto es

solo un fenómeno aparente que no puede sostenerse a nivel cuántico, pero que también tiene sus consecuencias en el macromundo. Asimismo, el físico estadounidense John Wheeler (1911-2008), refiriéndose a esta nueva visión de la realidad, anotó lo siguiente:

Teníamos una antigua idea de que había un universo ahí afuera, y aquí está el hombre, el observador, protegido seguramente del universo por una plancha de vidrio cilíndrica de seis pulgadas. Ahora aprendemos del mundo cuántico que, incluso para observar un objeto tan minúsculo como un electrón, tenemos que romper ese vidrio cilíndrico; tenemos que llegar adentro [...] De modo que la antigua palabra *observador* simplemente tiene que ser eliminada de los libros, y debemos sustituirla por la nueva palabra *participante*. De este modo hemos llegado a darnos cuenta de que el universo es un universo de participación.<sup>1</sup>

La moraleja es clara: somos partícipes activos de un universo que no solo nos incluye como personajes dentro del escenario de la vida; somos mucho más que actores representando un papel en la realidad. Precisamente, es mediante el mismo proceso de concientización como partícipes activos de la realidad que nos constituye lo que en su momento puede prepararnos para encontrar los caminos de revelación del ser.

Por ello, podemos decir que el ser es el telón de fondo donde se proyecta la realidad; el marco que posibilita todas nuestras posibilidades, tanto de lo nouménico –lo pensado por la mente–, como de lo fenoménico –lo captado por los sentidos–. Para Heidegger, preguntarse por el ser es indicativo de su condición fáctica; el ser surge como respuesta a la pregunta por el ser proyectando al existente o *Dasein*<sup>2</sup> a un presente sin presencia fija, donde lo que existe es resultado de los continuos ir y devenir dentro de la esfera de temporalidad (como en la música) manifiestan-

---

1 J. A. Wheeler, *A Question of Physics*, cit. por F. David Peat en *Sincronicidad*, p. 13.

2 *Dasein*: o ser-ahí, término acuñado por Heidegger para designar al ente que se pregunta por el ser.

do así su cualidad contingente; de lo que *no es* pero que se manifiesta en tanto posibilidad ontológica.

El ser se corresponde con la nada, a pesar de que la nada es el no-ente y “ser es siempre el ser de un ente”,<sup>3</sup> solo puede haber nada donde hay ser, y solo puede haber ser donde hay nada. Según Jorge Eduardo Rivera: “En la nada el ser queda abierto al ser, en la nada resplandece el ser [...] la nada tiene una función ontológica”.<sup>4</sup> El ser, pues, es la nada, una nada sustentada desde la conciencia<sup>5</sup> como condición inmanente a todas sus posibilidades. En tanto devenir, el ser mantiene su esencia discreta en el no-ser; no siendo, el ser es. Así, según Sartre: “El ser es el ser del devenir”.

Este lance trata de significar lo precomunicable (en tanto que precede a la existencia del lenguaje), lo que implica que el ser no puede ser “explicado” con palabras comunes, así como tampoco puede hablarse de él con la suficiente cordura, al menos no de una manera explícita y elocuente. Aunque podemos considerar al lenguaje como el andamio de la cordura, el ser mostrará su naturaleza renuente a ser atrapado por él. Tratar de definirlo con palabras llanas lleva al abandono de su dimensión ontológica, ya que la misma pregunta por el ser trasciende la naturaleza óptica del lenguaje. Estamos tan acostumbrados a pensar mediante palabras, que no es fácil tener conciencia de la vastedad del universo extrasimbólico fuera de su alcance. No así la música (como también la poesía y el arte en general), que halla su morada en esta “zona de silencio” creada por la brecha lindante entre el ser y/o no-ser del lenguaje, donde la mirada estrecha del pensamiento lineal (vertical, lógico, reduccionista y objetivo) tiene vedada toda posibilidad de acceso. Por ello, al ser no habrá de captársele por la vía óptica del entendimiento, sino por la vía ontológica de la comprensión.

---

3 Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, p. 32.

4 Jorge Eduardo Rivera (segundo traductor al español de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger), entrevistado por Cristian Warnken en el canal 13 de la televisión chilena.

5 Igual que entre comprender y comprehender, existe una diferencia entre conciencia y consciencia. Pero, por diversas razones, he preferido utilizar (por el momento) la habitual acepción de conciencia.

Algunos ejemplos son pertinentes para sensibilizarnos con la idea de una nada como generatriz del principio de los principios que denomina al ser. Desde el mismo título de la conferencia, Algo a cambio de nada, sobre los paralelismos entre biología evolutiva y mecánica cuántica llevados a cabo por los científicos Richard Dawkins y Lawrence Krauss, quiero exponer la siguiente idea (*in crescendo*) que me inspira a elucidar que:

- El ser es la nada que posibilita la existencia de los entes.
- El vacío es la nada que posibilita la existencia del universo.
- El silencio es la nada que posibilita la existencia de la música.

Asimismo, *ser* –en tanto consciencia ontológica– no solo significará la expresión de esa nada, como si pudiera manipularse la esencia de nuestro espíritu y que fuera solo cuestión de reconocerla para que se exprese por sí sola. *Ser* significa mucho más que el simple abandono a la pasividad conformista de dejarse ir por la libre actividad de nuestros comandos inconscientes. Todo lo contrario, significa la más asidua expresión de nuestra actividad consciente. Sobre aquella actividad no alienada que en nuestro tiempo con facilidad es confundida con la aparente introyección “improductiva” que parece gobernar al sujeto contemplativo, cuando en realidad lo que hay es el pleno ejercicio de la actividad interior (en tanto no-acción) altamente productiva; entendiéndose este término de “productividad”, como el resultado de la conexión interna de un individuo consciente de su realidad. Acerca de la actividad no alienada (en tanto la expresión productiva que entraña el principio mayéutico así como la visión budista de la no-acción), Erich Fromm señala:

En la actividad no alienada, *yo* siento ser el *sujeto* de mi actividad. La actividad no alienada consiste en dar a luz algo, en producir algo y permanecer vinculado con lo que se produce [...] “Productivo” como se usa aquí no se refiere a la capacidad de crear algo nuevo u original, como la actividad creadora del artista o del científico. Tampoco me refiero al pro-

ducto de mi actividad, sino a su calidad [...] el proceso que se realiza en quienes [...] “ven” un árbol y no solo lo miran, o que leen un poema y sienten el movimiento de los sentimientos que el poeta expresó con sus palabras, ese proceso puede ser muy productivo, aunque no “produzca” nada. La actividad productiva denota un estado de actividad interior; no necesariamente implica una conexión con la creación de una obra de arte, de ciencia, o algo “útil”.<sup>6</sup>

Tal concepción de “productividad” que nos muestra Erich Fromm –sin ocultar su vínculo socrático y budista– como resultado de una profunda introspección interior, es conducente del aprendizaje dialógico<sup>7</sup> que caracteriza tanto al método mayéutico como la proverbial relación que establece un maestro zen con su alumno.

Así como filosofar es preguntarse sobre lo trascendente, la conciencia –en tanto posibilidad de devenir– se muestra como volición de ser. Nuestra vida es la única oportunidad que tenemos para encontrarnos con el ser, donde la pregunta misma por el ser es conducente a una existencia auténtica, lo que implica que el ser deviene en un acto puro de ejercicio ontológico derivado de nuestra necesaria elección de posibilidades existenciales.

Aunque consagremos una vida entera a la búsqueda del ser, tal búsqueda estará siempre delimitada por la incertidumbre existencial que nos distingue como especie. Tal condición produce una inevitable –aunque natural– inversión del *cogitare* cartesiano que señalan algunos filósofos como Sartre en *El ser y la nada* y A. Damasio en *El error de Descartes*; es decir: existo, luego pienso; donde existir es resultado de la introversión provocada por el indeterminismo ontológico, y pensar es fruto de la elección de quienes se deciden por una existencia auténtica limitada por un ser abierto a su finitud.

---

6 Erich Fromm, *¿Tener o ser?*, p. 94.

7 De dialogicidad: postura epistemológica donde se reconoce que el diálogo es la base de todo proceso de conocimiento. Unión inquebrantable entre acción y reflexión, es decir: praxis educativa.

La existencia auténtica trasciende la dualidad sujeto-objeto en el campo del ser y sus posibilidades. Cuando ello se cumple, el ser prevalece. Por eso el ser humano recurre a tantas maneras de expresión. El arte, la filosofía y el pensamiento místico confluyen a lo largo de los siglos en una misma necesidad existencial: la apertura y la develación del ser. Ser en conciencia de sí implica tomar la decisión de hacer a un lado nuestro ego para que el ser se manifieste; la conciencia, así, se comporta como el puente que posibilita el develamiento de lo que es. Sin embargo, nuestra realización espiritual trasciende el devenir de la propia conciencia: *hipostasea*,<sup>8</sup> nuestra esencia en relación de no-dualidad con el universo. Otra forma de expresarlo es que cualquiera puede razonar que sin universo no podría haber conciencia; sin embargo, como se verá más adelante, lo que nos revela el existencialismo, la ciencia actual y el misticismo oriental es que sin conciencia no hay universo.

Nicola Abbagnano en *Introducción al existencialismo* sostiene que la existencia consiste en la relación permanente de problematicidad con el ser:

Si la existencia es relación con el ser, yo, que existo, debo plantearme el problema del ser, debo buscar el ser. Yo existo en cuanto tiendo al ser, yo soy en cuanto me refiero al ser. *Existiendo*, salgo de la *nada* para moverme hacia el *ser*; pero si llegara a unirme al ser y *fuese* el ser, cesaría de existir, porque el existir es la busca al problema del ser.<sup>9</sup>

De tal manera, existir es la lucha por develar el ser, pero esta lucha está condenada a ser una empresa inalcanzable. Luego entonces, la existencia es el *continuum* de indagación que cada quien debe realizar para trascender su Yo. Es el interés manifiesto de hurgar entre nuestras posibilidades de constante devenir. Así que el ser no simplemente habrá de

---

8 De *hipóstasis*: ser de un modo real. Unificación de la esencia humana con una entidad superior.

9 Nicola Abbagnano, *Introducción al existencialismo*, p. 40 (cursivas de Abbagnano).

“buscarse” como quien busca un conejo entre los matorrales, ni de “atraparse” como querer atrapar una gallina en un corral; el ser es la elección de posibilidad que continuamente hacemos mediante el ejercicio cabal de nuestra conciencia.

Relegar la pregunta por el ser puede conducir a una experiencia humillante y dolorosa. A tal grado pueden llegar las implicaciones de una carencia de centralidad que mana de la condición de no-ser, que muchas personas optan por sumarse a esa argamasa dilutiva que Heidegger identifica como *Uno*,<sup>10</sup> donde la negación de la individualidad anestesia convenientemente las consecuencias de haber renunciado a una vida auténtica. Asimismo, Heidegger basa la primera mitad de su libro *Introducción a la metafísica* en la pregunta ancestral: ¿por qué es el ente y no más bien la nada? Misma que, con matices diversos, caracteriza desde siempre el sentir filosófico de la humanidad. ¿De dónde surge este planteamiento que nos hermana? ¿Qué factores coinciden para su formulación? ¿Qué tanto es posible reducir la pregunta fundamental de la existencia sin perder su esencia integradora? En un intento de síntesis máxima, podemos resumirla a dos simples palabras: ¿por qué?, ya que de ellas se desprende toda la analítica existencial.

Podríamos entonces avanzar un paso más y argüir que con la sola intención de preguntar debería ser suficiente. Pero entonces, ¿cómo hacemos ver que hay intencionalidad si no existe una pregunta? Tal vez la versión más sucinta a este embrollo reduccionista es la que han encontrado los budistas: *Mu* es su respuesta. Ya que el misticismo oriental revela que solo podemos preguntar cuando conocemos –intuimos– la respuesta, esto nos ayuda a comprender por qué la pregunta por el ser marca el inicio de toda filosofía existencialista con la intuición como su

---

10 El concepto *Uno* [*das-man* -se dice] es para Heidegger el “ser ahí” (*Dasein*), pero esta vez bajo el señorío de los otros, donde lo que domina es “lo que se dice”, lo que hay que ver, comer, opinar, visitar, etc., sin que medie la preocupación mínima por informarse uno mismo de los hechos que acontecen. Bajo el concepto *Uno*, el individuo queda a merced de los dictados de la masa y los poderes fácticos.

mejor aliado. Así que, por lo menos para este tema, comprendemos desde su raíz por qué el lenguaje no debe ni puede tener la última palabra, lo que ayudará a compenetrarnos con mayor profundidad dentro del inefable mundo de la interpretación musical.\*

Puede entonces escocernos el prurito: ¿en dónde encontramos al ser? Y es que la respuesta dependerá desde qué esfera de conocimiento nos situemos al preguntar. Si nos situamos en el ámbito fenomenológico, donde nuestros sentidos demandan el más alto valor empírico de una respuesta, evidentemente el ser será una propiedad exclusiva del ente; ser y ente realizarán una coreografía en la que a veces danzarán juntos, a veces separados, pero siempre formando una pareja interdependiente. Si la pregunta requiere un fundamento nouménico, donde la razón lleva la batuta, el ser se trasladará –en sintonía con la revolución copernicana de Kant– a la mente del observador para devenir en una propiedad que asignamos al ente, y no del ente mismo. Cuando finalmente la pregunta por el ser es concebida desde la esfera espiritual, donde la dualidad sujeto-objeto ha sido trascendida, y con ello toda intención de búsqueda exterior, la verdadera percepción –sustentada en la contemplación interior y el poder de la intuición– podrá conducir a su develación.

Sin embargo, aunque precisemos de “contemplación interior” para inquirir sobre la búsqueda del ser, el existencialismo señala que su esencia no es algo que se halla interiormente, ya que el ser no es inmanencia, sino pura trascendencia. Lo cual quiere decir que el ser está siempre “fuera”, pero, a la vez, presenta la cualidad ambivalente de quedar circunscrito a todos los entes. Por eso decimos que el arte simboliza la expresión de nuestra espiritualidad que es, quizá, la forma más efectiva de trascender del ámbito óptico a la dimensión ontológica.

Como ya quedó implícito, el ser, en tanto devenir, se muestra siendo lo que aún no es, pero que es ya en tanto anticipo de su pronto devenir.

---

\* En tanto forma de comunicación la música es un buen ejemplo, pero es aplicable al arte en general.

Podemos visualizar al ser comparándolo –parafraseando a Heráclito– al fluir de un río; es el agua que pasa pero también la que pasó y pasará. Citando a Jorge Eduardo Rivera:

El ser es *ya* futuro, no cuando venga el futuro; es *ahora* futuro, es *siempre* futuro. Asimismo, somos nuestro pasado, no el pasado que fue y que ya no va a volver, sino un pasado que nos constituye; radicalmente, somos nuestro pasado. Somos *temporalidad*, vivimos entre la nada de antes de nacer y la nada de nuestra muerte [...] Asumir nuestra temporalidad permite apoderarnos de un destino auténtico.<sup>11</sup>

En este contexto, podemos decir que la conciencia es el ámbito de percepción del aquí y el ahora. Pero un aquí y un ahora que incluyen el pasado y el futuro que nos constituye. Este tiempo concebido por Heidegger –en tanto conciencia ontológica– muestra una fuerte correspondencia con las características propias de la dimensión atemporal que revela el espacio-tiempo, así como el fenómeno de percepción del hecho musical. Sendas formas de concebir una temporeidad que revela su esencia inaprehensible. Esto entraña una extraña paradoja: el instante presente no se percibe como una entidad aprehensible; sin embargo, es la dimensión donde medra nuestra existencia.

Aunque la percepción común que tenemos del tiempo sea como aquel “constante transcurrir de horas” que señalan algunos pensadores, místicos y filósofos de todos los tiempos, donde el presente determina nuestra única posibilidad existencial –ya que el pasado dejó de existir mientras que el futuro aún no llega–, tanto para el pensamiento místico oriental (encabezado por el zen) como para *el espacio-tiempo* del universo relativista y la tesis de temporeidad que postula Heidegger, la dimensión del tiempo está confinada a una localización inmutable don-

---

11 Extractos de la conferencia (citada en la nota 4, p. 119). J. E. Rivera con Cristian Warnken por la televisión chilena.

de pasado, presente y futuro coexisten en un *continuum* de “rebanadas espacio-temporales” (*infra*, Brian Greene) donde la realidad del “ahora” es percibida según los parámetros relativistas de quienes determinan la evaluación sincrónica de un mismo evento.

La siguiente cita del científico Brian Greene muestra lo que debiera ser una concepción más apegada a nuestra percepción del tiempo:

De la misma manera que imaginamos que todo el espacio está *realmente* ahí fuera, que existe *realmente*, también deberíamos imaginar que todo el tiempo está *realmente* ahí fuera, que también existe *realmente*. Pasado, presente y futuro parecen ser ciertamente entidades distintas. Pero, como Einstein dijo en cierta ocasión: “Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión, por persistente que sea”<sup>12</sup> [...] los sucesos, independientemente de cuándo ocurran, desde cualquier perspectiva concreta, simplemente *son*. Todos existen. Ocupan eternamente su punto concreto en el espacio-tiempo.<sup>13</sup>

Es decir, el tiempo no fluye; los sucesos son permanentes. Todo se reduce a nuestra experiencia mental donde el “presente” difumina la división entre pasado y futuro. Lo que “fluye” es nuestra misma conciencia donde, paradójicamente, cada instante es percibido como una entidad separada del umbral entre lo que fue y lo que será. La realidad trascendente del espacio-tiempo relativista muestra su verdadero rostro al presentarse como la dimensión atemporal que anotamos arriba y que denota ese *continuum* de “rebanadas espacio-temporales” o de sucesos que, como bien lo señala Brian Greene: “... su único lugar de cobijo parece estar dentro de la mente humana”.<sup>14</sup>

---

12 Albert Einstein, *Correspondencia con Michele Besso, 1903-1955*.

13 Brian Greene, *El tejido del cosmos*, p. 184.

14 *Idem*, p. 184.

Lo anterior nos invita a pensar en un paralelismo entre mecánica cuántica, existencialismo, fenómeno musical y misticismo oriental para unificar en una misma concepción lo que establece un tiempo extático<sup>15</sup> dentro de una realidad dinámica, que yace en el realismo dependiente del modelo<sup>16</sup> que cada observador percibe de la realidad y que, por tal, esgrime como parte de su visión cosmogónica... de su verdad.

Henri Bergson (París, 1859-1941), premio Nobel de Literatura e importante filósofo posretractor del pensamiento positivista francés, en adición a la concepción del tiempo arriba señalada, creó la doctrina de la duración real, donde postula un tiempo dinámico que nos impele hacia constantes bifurcaciones o ramificaciones que nos obligan a elegir qué camino tomar. Y en esto –según Bergson– consiste el vivir; en el cúmulo de decisiones constantes que elegimos dentro de un “haz de tallos” para dirigir el rumbo de nuestra existencia y, con ello, la construcción de nuestro destino. En *Materia y memoria* leemos: “La vida que recorreremos en el tiempo está sembrada de los fragmentos de lo que empezábamos a ser y de lo que hubiéramos podido ser”. Igualmente, Milan Kundera, en su novela *La insoportable levedad del ser*, es congruente con Bergson al decir: “En la vida no hay bocetos... solo existen originales”.

Al problematizar sobre la cuestión del tiempo, Bergson se separa del positivismo para adentrarse en la “filosofía de la intuición”, donde los hechos psíquicos son vivenciados desde una dimensión distinta a los hechos físicos, y esto define la duración real, donde el tiempo es percibi-

---

15 Heidegger explica que el tiempo extático es un estar fuera o salir fuera de. Al respecto, el éxtasis es, en cuanto al tiempo, las tres determinaciones, que son pasado, presente y futuro. Cada una de ellas sale fuera de sí para ir hacia la otra; el presente va hacia el futuro pero el futuro sale hacia el presente. En este sentido el tiempo extático es un salir fuera de sí que se caracteriza por los diferentes fenómenos del tiempo: pasado, presente y futuro, a los que Heidegger llama: haber-sido, presencia y devenir.

16 El realismo dependiente del modelo es la idea que exponen Hawking y Mlodinow en *El gran diseño*: “Una teoría o una imagen del mundo es un modelo (generalmente de naturaleza matemática) y un conjunto de reglas que relacionan los elementos del modelo con las observaciones [...] No hay imagen –ni teoría– independiente del concepto de realidad”. S. Hawking y L. Mlodinow, pp. 51 y 52.

do de manera distinta a la que podemos medir con nuestros relojes. Así, la duración real consistirá en sacar el mejor partido a los atributos de la inteligencia para potenciarlos, según Bergson, con el instinto. Nuestra mente, tan dispuesta a aceptar los parámetros deterministas del positivismo, al incluir al instinto efectúa un retorno a su esencia prístina. Este viraje conduce finalmente a la intuición, donde la esfera artística revela su mayor potencial.

Como se ve, es difícil tener una clara idea de lo que es el ser, ya que nuestra propia existencia y todo lo que hay y sucede, hasta donde nuestros sentidos y tecnología nos permiten vislumbrar, está determinado por la posibilidad que otorga el hecho evidente de que, en congruencia con el conocido y polémico principio antrópico,<sup>17</sup> “somos aquí”. Podemos entonces responder a la pregunta de nuestra “Introducción”: ¿por qué hay algo y no más bien nada?, con un lacónico: porque hay ser, y/no-nada. Este retruécano obedece a que la pregunta por el ser no puede ser respondida desde su misma dimensión ontológica, ya que toda respuesta que se intente por medio de racionalizaciones léxicas caerá en el ámbito de lo óntico. De tal suerte que preguntas ontológicas fundamentales del tipo: ¿qué es el ser; el arte; la realidad; el amor; la verdad?, amén de evitar el lastre de un dogmatismo estéril y corruptible, hallarán su mejor respuesta en la esfera de lo inefable; tal como la poesía, la música y el arte en general.

Insistamos en el cuestionamiento primordial: ¿por qué hay algo y no más bien nada? Cuando pedimos a alguien que imagine “la no-existencia” o “la nada” y nos describa lo que “ve”, casi siempre su respuesta rondará sobre lo mismo: –“me imagino un gran espacio vacío, un lugar donde no se divisa cosa alguna, ni arriba, ni abajo, ni en ninguna parte”–. Esta es la respuesta estándar; la típica respuesta cuando no se tiene conciencia de lo que significa realmente “nada”. La no-existencia es la imposibilidad de tal espacio donde supuestamente ocurre el vacío; es la imposibilidad de

---

17 El principio antrópico señala que el universo es como es porque en él hay seres capaces de preguntarse por qué es como es. De ser de otra manera, no estaríamos aquí para saberlo.

un lugar, así como de la misma nada; la no-existencia es la imposibilidad del ser. A falta de un lenguaje adecuado, cuando hablamos aquí de ser, no es con referencia al ser de algo o de alguien –real o ficticio–, lo cual nos podría remitir al primer motor o motor inmóvil aristotélico.<sup>18</sup> Sin embargo, aquí no cabe ni la presunción de un Creador; la idea de un dios preexistente no es concomitante con el concepto del ser.

De tal manera que el ser no es precedido por nada, porque el ser es la misma nada que precede a toda posibilidad. El lenguaje es una abstracción necesaria para interactuar en el mundo de los entes, así que no hay forma de expresar con palabras lo que es el *no-ente* o la *no-existencia*, ya que al decir: la *no-existencia es la nada; es el vacío; es lo que no es* (mediante estas cursivas ya se está postulando al ser) estamos instando la existencia del no-ser-de-la-existencia, y la *no-existencia* no puede alcanzar ni siquiera el rango de algo que no es. Considerando tales limitaciones léxicas, podemos concluir que el ser es el principio de los principios; es la posibilidad de todas las posibilidades; es la posibilidad de la existencia donde realidad y conciencia acuñan nuestra impronta convicción de ser... Preguntarse por el ser, conlleva en sí la respuesta por el ser.

En el siguiente apartado trataremos de “ejercitarnos” en la supervisión propia de los místicos orientales, artistas, filósofos y creadores en general, que son capaces de percibir la realidad trascendente con el “ojo del espíritu”. Antes, quiero hacer notar que, para la filosofía oriental, ser implica un paralelismo equivalente a los conceptos tao, zen, *Ello*, atman, Brahma, etc. Así que, cada vez que leamos la palabra ser, será una sinonimia retórica para interconectar, dentro del mismo contexto y en el mismo sentido léxico, dichos términos con los que en Oriente se designa a lo innombrable.

---

18 Reza el argumento aristotélico: “... un cuerpo frío se calienta por la acción de otro cuerpo que ya está caliente, una cosa se mueve porque otra le impulsa a ello, aquella, porque otra a su vez le otorga fuerza motriz, pero no podemos prolongar la serie de los movimientos indefinidamente, luego, *debe existir un primer motor que transmite el movimiento a todas las cosas naturales y a quien nada mueve y que debe entenderse como eterno, inmutable y acto puro*”, lo cual Aristóteles identifica con Dios.

## EL “OJO DEL ESPÍRITU” Y LA VISIÓN 4D

Visión es el arte de ver aquello que para otros es invisible.

JONATHAN SWIFT

Los párrafos siguientes están dedicados a la forma natural en la que es posible percibir la realidad desde una dimensión que trasciende nuestros sentidos. Para ello nos basaremos en un ejemplo de arte cubista<sup>19</sup> así como en el enfoque creativo de diversos artistas, místicos, filósofos y científicos, quienes, por su particular visión holística de la realidad, han incrementado nuestra sensibilidad para posibilitarnos trascender el mundo fenoménico. Dado que no existe un único camino para percibir lo que para cada quien significa su experiencia sensible de la realidad, iniciaremos este apartado con una visión que nos permite tratar el tema desde diversos ángulos.

Según el filósofo y psicólogo transpersonal Ken Wilber<sup>20</sup> –quien fundamenta parte de su modelo gnoseológico en el pensamiento platónico-aristotélico-tomista–, la percepción de la realidad puede devenir en un error categorial por no saber identificar *a priori* las diversas esferas de conocimiento. Así pues, Wilber postula tres reinos desde donde es posible percibir la realidad:

1. *Sensibilia* (reino empírico de los sentidos): se corresponde con lo que Wilber llama “el ojo de la carne”, el cual funge como nivel primario y directo con el que percibimos el mundo fenoménico de la materia por medio de nuestros sentidos.

---

19 El cubismo es un movimiento de principios del siglo xx iniciado por Pablo Picasso y Georges Braque. Se distingue por el abandono de la clásica perspectiva renacentista al adoptar un enfoque que brinda una “perspectiva múltiple” de representación de todas las partes de un objeto en un mismo plano. Lo que resulta en una especie de “cubos” que reorganizan la realidad para brindar una ubicua y más completa información del objeto representado para quien contempla esta forma de arte.

20 Ken Wilber, *Los tres ojos del conocimiento*, p. 31.

2. *Intelligibilia* (reino racional de la mente): segundo nivel de percepción representado por “el ojo de la mente”, el cual incluye y supera al saber empírico para situarse en el canal nouménico de discernimiento mental y de naturaleza simbólica, tal como el usado por el lenguaje (hablado, musical, poético, matemático, etcétera).
3. *Trascendelia* (reino contemplativo del espíritu): tercer nivel de trascendencia empírica y racional donde quedan comprendidos los anteriores. Wilber nombra a este nivel “el ojo del espíritu”, donde reina la esfera de la percepción extrasensorial.

Es precisamente en el reino de trascendelia donde podemos vincular nuestra noción de arte con los principios del misticismo oriental y los de la mecánica cuántica en la develación de una realidad suprema. Un ejemplo donde solemos aplicar lo anterior se da en las artes plásticas. Según la esfera de conocimiento, desde donde nos situemos para percibir una obra podemos jerarquizar lo siguiente: el arte figurativo es apreciado sensiblemente por nuestra vista, estamos en el reino de *sensibilia*. El arte surrealista invita a volar con nuestra imaginación, entramos al reino de *intelligibilia*. El arte abstracto es vivenciado desde la totalidad de nuestra percepción intuitiva, remontamos así al reino de *trascendelia*.

Consideremos al cubismo con su principal exponente a la cabeza: Pablo Picasso. Contemplar su innovador estilo nos impele hacia un nivel de percepción holista. Siendo que el “ojo de la carne” no es suficiente para abarcar el mensaje integral de la obra, es necesario acceder a la esfera del “ojo del espíritu” para abarcarla con el poder de nuestra intuición sensible. Esto implica que no podemos “entender” la obra con el puro escudriñamiento de nuestra mirada. Para comprendernos en la obra, será necesaria una pequeña abertura de nuestra percepción extrasensorial que atisbe sobre los hombros de su espíritu creador. Picasso no se limitó a plasmar colores sobre un lienzo en blanco para transmitirnos

su mensaje; el objetivo cubista implica una invitación del artista para conducirnos a una dimensión superior de la realidad.

El cubismo nos permite contemplar un objeto desde todos sus ángulos en una sola captura de imagen. No hay nada ininteligible en esto, solo tratemos de imaginar cómo se vería una guitarra (o cualquier otro objeto) situada en el centro de un salón esférico con multitud de cámaras apuntándole, todas ellas proyectando su imagen simultáneamente en una misma pantalla. El galimatías visual resultante no requerirá explicación alguna. Sin embargo, quien no sabe cómo se ha producido la confusa imagen no dudará en calificar tal amasijo de información como “caótico”.

Me he querido apoyar en la imagen aparentemente “caótica” de un cuadro cubista para ilustrar lo que implica la visión de un artista utilizando el “ojo del espíritu” para proyectar su mensaje artístico. Trascender desde el “ojo del espíritu” la dualidad sujeto-objeto es la visión que desarrolla un artista para proyectar la esencia de su obra. Sin embargo, este es el tipo de visión que han desarrollado los místicos orientales a través de la práctica de la meditación. Un ejemplo de tal enfoque lo podemos encontrar en algunos mandalas<sup>21</sup> tibetanos. Asimismo, es la vía de aprehensión que distingue a los seres más sensibles, mismos que han impulsado en su evolución espiritual a la humanidad como individuos que tienen la capacidad de trascender su Yo para observar desde la profundidad (¿exterioridad?) del ser. Cuando estamos ante la presencia de un ser capaz de ver más allá de toda forma, con una mirada que tiene el poder de impactar en lo más profundo de nuestra conciencia, un ser que puede trascender nuestras defensas psíquicas para ser percibidos desde una conciencia de no-dualidad, sentimos que, bajo su visión, nada podemos esconder. Nuestras virtudes y nuestros defectos quedan como libro abierto, reflejando así nuestros anhelos y temores más profundos; sin embargo, lejos de sentir temor, sentimos paz y gran confianza por quedar comprendidos en una mirada que aflora desde el ser.

---

21 *Mandala*: diagrama budista que representa la evolución del universo respecto a un punto central. Un claro sentido de mandala se encuentra en *El secreto de la flor de oro*, de C. G. Jung.

La facultad para acceder a una visión holista de la realidad está siempre latente. Existen multitud de obras de pensadores, artistas, filósofos y místicos de todas las épocas que así lo demuestran. Hoy en día, acceder a tales estados de clarividencia no es exclusivo de Oriente. Así, cada vez hay más personas en todo el mundo interesadas en experimentar diferentes estados de percepción extrasensorial. Existen diversos medios, que van desde el lapso que precede a un simple desmayo (o a una anestesia general), hasta el profundo trance meditativo (con o sin ayuda de sustancias psicoactivas) para experimentar una especie de sueño lúcido dentro de un mundo onírico que se nos muestra “real”. En esos momentos, cuando mente y ego se encuentran relajados, es posible acceder a la visión tetradimensional (en adelante 4D) que tiene el místico oriental sobre la realidad. Un reordenamiento de nuestros sentidos hace que podamos “ver la música” y “escuchar los colores”; la apertura que sufre el ser provoca una sensación sinestésica en la que nos sentimos capaces de abandonar nuestro cuerpo físico para ingresar al “mundo astral”, donde tiempo y espacio extrapolan su verdadera naturaleza multidimensional. Durante este *lapsus temporis* del Yo, donde la dualidad sujeto-objeto se trastoca en gran medida, sucede un fenómeno muy curioso: no sabemos si observamos a los objetos o si “somos observados por ellos”. De igual manera, todo es percibido desde diversos ángulos en un mismo instante. Un espejo no refleja la imagen acostumbrada, solo a un ser que contempla la misma realidad desde el otro lado del cristal. En esos momentos, cuando somos capaces de ver en una dimensión extra mediante el “ojo del espíritu” por el cual sentimos el poder de develar la esencia cósmica, la visión de un simple árbol puede llevar a una intensa revelación mística en extática comunión universal.

Para el maestro indio Sri Aurobindo, experimentar una perspectiva holística implica “... un cambio sutil que hace a la vista ver en una especie de cuarta dimensión”.<sup>22</sup> Existen numerosos ejemplos donde la visión

---

22 S. Aurobindo, *La síntesis del yoga*, p. 993.

oriental es capaz de experimentar un objeto desde todos sus ángulos. Según Lama Anagarika Govinda: “La forma de pensamiento oriental consiste más bien en un circular alrededor del objeto en contemplación [...] una impresión multilateral y multidimensional formada de la superimposición de sencillas impresiones desde diferentes puntos de vista”.<sup>23</sup>

Tenemos aquí un buen ejemplo de cómo se percibe la realidad en 4D desde el “ojo del espíritu”. La mirada que es capaz de ver un objeto por todos lados simultáneamente. Asimismo, en relación con esta capacidad de percibir una dimensión superior de la realidad, el físico austriaco Fritjof Capra en *El tao de la física*, escribe:

Los místicos orientales [...] parecen ser capaces de experimentar una realidad dimensional superior de una forma directa y concreta. En el estado de profunda meditación, ellos pueden trascender el mundo tridimensional de la vida diaria, y experimentar una realidad totalmente diferente donde todos los opuestos están unificados dentro de un todo orgánico.<sup>24</sup>

A fin de experimentar este tipo de visión, realizaremos el siguiente ejercicio mental. A la manera de un *koan zen*, tratemos de percibir con el “ojo del espíritu” cómo se vería un reflejo de luz sobre una copa de cristal cuando *no* hay observador. Para compenetrarnos en el ejercicio, comencemos por lo que nuestra experiencia en 3D permite y pongamos la copa frente a nosotros. Ahora, sin tocarla, observémosla mientras caminamos a su alrededor; según la fuente, podemos notar que la luz reflejada “nos sigue”. Esto es una experiencia tan común que no pensamos mucho en la profundidad de su significado. La luz que incide en un objeto nos permite experimentar que su reflejo, en efecto, “se mueve” con nosotros; nos confirma que, sin lugar a dudas, estamos ahí. Inme-

---

23 Lama Anagarika Govinda, *Lógica y símbolo en la concepción multidimensional del universo*, p. 152.

24 Fritjof Capra, *El tao de la física*, p. 169.

diatamente, sin pensarlo, calificamos este hecho como algo “real”. Pero, en realidad, este es un hecho que solo ocurre en nuestra retina. La realidad (aquella que trasciende nuestros sentidos) no puede ser percibida por la exigua información que llega al cerebro mediante un enfoque en 3D.

Hasta aquí, el ejercicio marca un ejemplo de lo que comúnmente sucede al situarnos como observadores en el centro de la escena, donde la dualidad sujeto-objeto es patente. Busquemos ahora trascender la dualidad sujeto-objeto comprendiendo la escena desde una visión 4D. Para ello, recurriremos solo a nuestra visión intuitiva, donde la visión retinal no tiene relevancia alguna. Percibir un objeto desde “todos los ángulos” implica que los reflejos de luz abarcan el total de su superficie visible, que es donde se encuentra codificada la información para poder replicarlo.

Esta idea se desprende del principio holográfico<sup>25</sup> expuesto por Brian Greene:

... la información requerida para describir fenómenos físicos generales dentro de *cualquier* región dada del espacio puede ser codificada completamente por datos en una superficie que rodea a la región, hay razones para pensar que es en la superficie donde suceden realmente los procesos físicos fundamentales.<sup>26</sup>

De manera que, si suprimimos al observador físico, lo que queda es la totalidad de ondas electromagnéticas reflejadas en la mente del observador psíquico, donde no habrá sitio de mayor o menor incidencia de luz, lo que equivale a decir que percibimos nuestro objeto irradiando ondas de luz en todas direcciones; sus contornos se han tornado indis-

---

25 Cfr. Brian Greene, *La realidad oculta*, pp. 315-360. Asimismo, para mayor información sobre el principio (o universo) holográfico, puede verse en línea: [http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia\\_holouniverse18.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_holouniverse18.htm).

26 *Ibid.*, p. 344.

tinguibles y todo vestigio de sombra desaparece en un despliegue electromagnético con la información necesaria para reproducir la imagen total –holográfica– de lo observado sin que medie la vista del observador.

La nueva física ratifica lo que desde tiempos ancestrales revela la filosofía oriental: no existe el observador, somos todos partícipes creando la realidad que percibimos. Según el escritor Michael Talbot, la nueva física se encuentra con que “la conciencia sea tal vez el único fenómeno que efectivamente existe”, para lo cual, argumenta:

La nueva física sugiere que la conciencia misma se mete en los entresijos del mundo físico, afectándolos. Esta visión implica que no hay una realidad única. Todas las realidades posibles coexisten, y una porción de la conciencia deja fuera todas aquellas realidades que no pueden aceptar las propias intuiciones. La nueva física sugiere que la conciencia contiene un “estructurador de realidad”, algún tipo de mecanismo neurofisiológico que afecta psíquicamente a la realidad misma.<sup>27</sup>

Esta idea de proyectar la conciencia como “estructuradora de la realidad” se inspira en una tradición tántrica según la cual “la realidad es solo ilusión o *maya*”. Asimismo, el ilustre escritor argentino Jorge Luis Borges ha inspirado a escritores como Talbot para percibir “el carácter alucinatorio del mundo”. Citando a Borges:

Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealista ha hecho: busquemos irrealidades que confirmen ese carácter. Las hallaremos, creo, en las antinomias de Kant y en la dialéctica de Zenón... “El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No

---

27 Michael Talbot, *Misticismo y física moderna*, pp. 21 y 22.

sería ese nuestro caso?” Yo conjeturo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso.<sup>28</sup>

Bajo la luz de este pensamiento borgiano, notamos cómo los conceptos tradicionales de espacio y tiempo absolutos de la física prerrelativista muestran su relativismo. Relatividad general y mecánica cuántica, como los nuevos paradigmas en los que se mueve la conciencia, casan plenamente con lo que desde hace más de dos mil años postula la tradición tántrica al señalar que mente y realidad están autocontenidos en un bucle toroidal<sup>29</sup> de retroalimentación continua. Espacio y tiempo abandonan su carácter absolutista al fusionarse en una sola concepción espacio-temporal. La física teórica actual muestra una realidad que supera nuestros sentidos, por ello insiste en que abandonemos nuestra condición de simples observadores para asumirnos como partícipes inextricables de la realidad que comprendemos. Dicho cambio paradigmático –promocionado por los recientes descubrimientos de la física teórica– hoy no puede sustraerse más a la visión cosmogónica que, como he venido señalando, distingue al misticismo oriental. Así, cada vez son más los físicos que integran estos temas en su descripción de la realidad. Brian Greene, aunque no destaque tanto en este ámbito (como sí lo hacen Fritjof Capra en *El tao de la física* y Michael Talbot en *Misticismo y física moderna*, que directamente establecen sendos paralelismos entre física moderna y misticismo oriental), es un excelente escritor y divulgador científico que, mediante sus libros *El universo elegante* (2001), *El tejido del cosmos* (2006) y *La realidad oculta* (2011) abre un extenso panorama para que podamos percibir la realidad desde un nivel que trasciende nuestra esfera sensitiva.

---

28 Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, p. 135.

29 En línea: [www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia\\_fractals04.htm](http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_fractals04.htm).

Un ejemplo fascinante para ilustrar el carácter “alucinatorio del mundo” es cuando la nueva ciencia nos hace ver que el límite de la velocidad de la luz tiene implicaciones definitivas para el espacio-tiempo. La sensación de un tiempo que fluye como un constante transcurrir de horas es algo que tenemos enraizado en lo más profundo de nuestra psique. Sin embargo, desde Parménides y Zenón, hasta Bergson, Heidegger, Einstein y otros físicos como el mismo Greene, la intuición del paso del tiempo como algo que existe solo en nuestra mente, es recurrente. El filósofo alemán Rudolf Carnap refiere también el tema en parte de sus conversaciones con Einstein:

Einstein dijo que el problema del ahora le preocupaba seriamente. Explicó que la experiencia del ahora significa algo [...] esencialmente diferente del pasado y el futuro, pero que esta diferencia importante no se da y no puede darse dentro de la física. Que esta experiencia no pudiera ser captada por la ciencia le parecía una cuestión a la que habría que renunciar lamentable pero inevitablemente.<sup>30</sup>

Por ello, Brian Greene invita a trocar nuestra imagen del tiempo como “un río que fluye”, por la de “un gran bloque de hielo”, en el que cada instante está congelado para siempre en su lugar y donde cada instante es. Su causa es la velocidad finita de la luz y sus “alucinantes” derivaciones para la realidad del espacio-tiempo. Citando a Greene:

... la velocidad combinada del movimiento de cualquier objeto a través del espacio y su movimiento a través del tiempo es siempre exactamente igual a la velocidad de la luz [...] la velocidad máxima a través del espacio se alcanza cuando todo el movimiento a velocidad de la luz a través del tiempo se desvía completamente a movimiento a velocidad de la luz a través del espacio –una manera de entender por qué es imposible ir a través

---

30 Brian Greene, *El tejido del cosmos*, citando a Rudolf Carnap, *Autobiography*, p. 186.

del espacio a velocidad mayor que la luz-. La luz, que siempre viaja a la velocidad de la luz a través del espacio, es especial en cuanto que siempre alcanza tal desviación total [...] El tiempo se para cuando se viaja a velocidad de la luz a través del espacio. Un reloj llevado por una partícula de luz no marcharía en absoluto. La luz [...] no envejece.<sup>31</sup>

Notable, a velocidad lumínica (300 000 km/s), ¡el tiempo *no* transcurre!\* Claro que esto solo puede ocurrirle a objetos inmateriales, como las ondas electromagnéticas y algunas partículas exóticas, pero da una idea del punto al que queremos llegar: la percepción holo-espacio-temporal que cultivan los místicos orientales, así como la capacidad anteriormente señalada que desarrollan los espíritus más sensibles y a quienes podemos señalar como los auténticos “seres de luz”, que hallamos tanto en la iconografía religiosa como entre diversos pensadores, artistas y científicos (tales como Krishnamurti, Picasso y Einstein) que han existido en cualquier época y en cualquier lugar.

Las implicaciones de un tiempo que “no envejece” y de un espacio inundado, no solo por luz, sino por la totalidad del espectro electromagnético que no podemos percibir con la vista física pero sí con la psíquica, nos abre un universo de posibilidades para avanzar unos pasos más dentro de la textura final de la realidad. Una realidad que, aunque excluye a nuestros sentidos –sobre todo a nuestro sentido común–, desde siempre nos ha exhortado para compenetrarnos con la totalidad del universo.

Imaginemos que, por algún mecanismo mágico, encontramos la forma de “bajar” al reino subplankiano (longitud de Plank =  $10^{-33}$  cm),

---

31 *Ibid.*, pp. 75 y 76.

\* Aquí podemos imaginar a la luz como la materia o vehículo del tiempo. Conjetura que mostraría al fotón, en tanto partícula, como el *cuanto* fundamental de la luz, pero en tanto onda, como la dimensión holística del tiempo. Unificar luz y tiempo ampliaría el horizonte de comprensión sobre la violación de las desigualdades de Bell en su refutación de la paradoja EPR para los experimentos de doble rendija, confirmando que una onda de probabilidad incorpora en sí todas las trayectorias (historias) posibles que simultáneamente recorre cada partícula (*cfr. Ibid.*, pp. 248-258).

comprenderíamos que la materia es solo una ilusión. No habría “cosas”, ningún “objeto” se movería de aquí para allá, no podríamos “ver” nada y, sin embargo, todo estaría allí. Tiempo y espacio se encontrarían imbricados a tal punto que no percibiríamos dualidad alguna; luz y oscuridad, existencia e inexistencia, causa y efecto, movilidad y quietud, finito e infinito, opuestos unificados por doquier reflejándose en un mar multidimensional de fluctuantes campos y de ondas de probabilidad en espera de ser “colapsadas” por un observador tridimensional que restablezca en su mente la función de fijar el espacio y descongelar el tiempo, creando así su propia versión de la realidad... de su verdad.

Existen varios ejemplos de nuestro confinamiento a un mundo que solo es percibido por nuestros sentidos. Por su exhortación a la reflexión, quiero citar un pensamiento que ilustra un aspecto importante sobre cómo percibimos la realidad que nos constituye. Según el informático teórico inglés Steve Grand, las personas funcionan más como ondas pasajeras en el tiempo que como cosas permanentes en el espacio. En *Creación: la vida y cómo hacerla* invita al lector a pensar:

... en una experiencia de tu niñez. Algo que recuerdes con claridad, algo que puedas ver, sentir; puede incluso que oler, como si realmente estuvieras allí. Después de todo, estuviste allí en algún momento, ¿no? ¿De qué otra forma lo habrías recordado? Pero he aquí el bombazo: *no estuviste allí*. Ni un único átomo que esté hoy en tu cuerpo estuvo allí cuando ese evento se produjo [...] La materia fluye de lugar en lugar y momentáneamente va contigo para ser tú. Seas lo que seas, por lo tanto, no eres eso de lo que estás hecho. Si esto no hace que el pelo se te erice en la nuca, léelo otra vez hasta que se erice, porque es importante.<sup>32</sup>

De tal manera que no somos eso que pensamos conocer sobre nosotros mismos. Conservamos, sin embargo, la sensación de una conciencia que

---

32 Citado por Richard Dawkins en *El espejismo de Dios*, p. 396.

permea en el tiempo. Entonces, ¿en qué consiste el transcurrir de nuestra existencia? ¿Dónde radica el ser del tiempo? ¿Qué es la conciencia? ¿De qué manera integramos todo con la realidad? Volviendo con Heidegger, él concibe un tiempo alterno a la tradicional experiencia del “tiempo vulgar” que todos conocemos; ese tiempo común que medimos con nuestros relojes y que percibimos como un constante transcurrir de ahora. Heidegger postula en su lugar un “tiempo original” que, en lugar de transcurrir, se muestra como extático-horizontal, temporea (dimensiona el tiempo), y con ello encarna –constituye– al ser (tal como el “bloque de hielo” que propone Greene). Esta tesis otorga al tiempo una cualidad corpórea: somos tiempo. Estamos “corporeados” o “encarnados” por un tiempo que temporiza el presente para quedar comprendidos entre nuestro pasado y nuestro futuro. Pero no un pasado en cuanto a lo que fuimos, de lo que ya pasó y nunca volverá, ni en cuanto a un futuro contingente sobre lo que seremos pero que aún no somos. Somos ya, y en todo momento nuestro pasado y nuestro futuro dentro de un instante inaprehensible; un instante que, aunque intentemos señalar como un aquí y un ahora, es un instante que al momento de señalarlo, ya se ha ido. Así pues, lo único que nos queda es anticiparlo, pero, al hacerlo, invocamos una *hiancia* inexistente, un hueco que señala una posibilidad latente de lo que aún no es; un devenir anticipado... ¿Suena a música?

Antes de cerrar esta sección, quiero exponer un ejemplo que demuestra cómo nuestra psique, con tal de decodificar una “realidad” que nos resulte inteligible, es capaz de inhabilitar nuestra percepción ultra 3D. Tal ejemplo lo encontramos en la llamada fuerza de gravedad. Es algo tan familiar, que difícilmente nos detenemos a pensar en su significado. ¿Por qué molestarnos en desafiar al sentido común con algo tan evidente como que los objetos “caen”?, ¿acaso no es tan solo porque “pesan”? Ha sido tal la contundencia milenaria de este argumento cuasi-axiomático, que solo personas de una gran visión intuitiva y un interés sobre cómo opera la realidad se han atrevido a desafiar la obvedad impuesta por la experiencia sensible. Una de estas personas fue

sir Isaac Newton, quien, mediante su Ley de la gravitación universal, revolucionó el mundo de la ciencia al mostrar cómo se mueven los objetos en la Tierra y por qué los planetas, en lugar de caer,\* conservan su inmarcesible trayectoria espacial. Sin embargo, a pesar de que hemos sido capaces de llegar a la Luna, a Marte y otros planetas mediante las formulaciones newtonianas, hoy sabemos que su ley, a cierto límite, pierde validez. La humanidad tuvo que esperar la llegada de otro gran genio para comprender que la gravedad no es una fuerza que se transmite instantáneamente y a cualquier distancia, sino una consecuencia de la geometría del espacio-tiempo; ese genio fue Albert Einstein. Reflexionemos un poco sobre el significado de la gravedad, ya que esto nos servirá para el próximo apartado.

Desde que Einstein iluminó al mundo con su teoría de la relatividad general, hoy somos capaces de entender que la gravedad es resultado de la interacción de un cuerpo masivo curvando las inmediaciones del espacio-tiempo que lo circunda. Pero la imagen que proporciona esta concepción de un objeto masivo distorsionando su región espacial, no basta para visualizar la geometría resultante, ya que la representación común que nos formamos en 3D es insuficiente. Así, nos parece que un cuerpo masivo en el espacio “atrae” hacia su centro cualquier cuerpo menos masivo que él, pues de manera errónea concebimos la gravedad como una “fuerza” que ejercen los cuerpos entre sí. Esta es la versión reduccionista que normalmente tenemos del fenómeno gravitatorio por la sencilla razón de que es más fácil para nuestro cerebro –acostumbrado a percibir la realidad en 3D– visualizar una situación más acorde con la información proporcionada por nuestros sentidos. De hecho, no es común que podamos apreciar por separado las propiedades que definen gravedad, masa y peso como fenómenos bien diferenciados de la naturaleza.

---

\* En realidad, tras redefinir y actualizar nuestro concepto de caída en el espacio, entendemos que los planetas sí se encuentran cayendo eternamente alrededor de su Sol.

Tal como más arriba hicimos el intento de imaginar una guitarra que es observada desde varios ángulos a un mismo tiempo para visualizar cómo puede ser percibido un objeto desde 4D, un objeto masivo que atrae hacia sí la materia que lo circunda –como ya se hizo notar– será solo una burda aproximación en 3D de lo que en realidad sucede en el espacio-tiempo en una dimensión superior. De esta manera, para que nuestro ejemplo surta efecto, el concepto que habremos de refinar es el de curvatura del espacio-tiempo. Comencemos por borrar la imagen errónea sobre un cuerpo masivo “atractor” de materia para sustituirlo por la imagen correcta del espacio-tiempo curvado en una dimensión espacial extra. La diferencia radica en que “ser atraído” por un objeto, donde la “atracción” remite a una fuerza que opera a distancia, no es lo mismo que orbitar libremente hacia una región deformada del espacio-tiempo envolviendo un cuerpo de gran masa para llegar a la situación geométrica espacial, donde no actúa fuerza alguna. Así, la imagen correcta será visualizar dicho espacio-tiempo alabeándose en 4D sobre sí mismo en “adaptación” a su circunstancia como “atractor pasivo”, donde ninguna fuerza operará para que la materia “caiga” hacia la masa responsable de su distorsión, misma que no presentará pliegues ni eje preferencial de rotación, ya que un espacio conformado en 4D –donde no hay ángulo ni perspectiva privilegiadas– opera en simetría radial (o invariancia rotacional) hacia su centro... así, el caer lineal de los objetos en 4D es una ilusión, aclarando aquí que el “caer” de un objeto en 4D no obedece a la tradicional geometría euclidiana donde la distancia más corta entre dos puntos es la línea recta que los une; por tanto, la trayectoria de un cuerpo que cae en 4D es una curva.

Lograr la unificación entre electromagnetismo y gravedad fue el gran sueño perseguido por Einstein con el afán de poder legar a la humanidad una teoría del todo. Pero, según el modelo estándar actual de la física, son cuatro las fuerzas fundamentales de la naturaleza (acotemos que, aparte de la gravedad y el electromagnetismo, existe la fuerza nuclear fuerte y la fuerza nuclear débil, ambas actuando a nivel subatómi-

co) las que habrán de ser integradas si se pretende lograr una teoría que lo explique todo. Más correcto que hablar de “fuerzas de la naturaleza”, lo propio es hablar de interacciones o campos. Si la teoría unificada es finalmente comprobada (en algunos contextos –como en las simetrías de gauge y la cromodinámica cuántica– ya se maneja así), esto significará la unificación de tres de las cuatro interacciones gracias a sus propiedades cuánticas. Así, los campos, al mostrar un límite de continuidad espacial en el que revelan su aspecto de onda-partícula, despejan el camino para su unificación en una teoría cuántica de campos.

Sin embargo, la gravedad ni siquiera ha logrado ser cuantizada. Para ello se postula la existencia del gravitón como la expresión mínima –o *cuanto*– de la discontinuidad espacial de una onda gravitatoria. Así, de existir tal gravitón (y todo parece indicar que su descubrimiento es inminente) la gravedad podría integrarse a los demás campos que, asimismo, tienen su *cuanto* representado por los bosones *W* y *Z* para el electromagnetismo y la interacción débil respectivamente, y el *gluón* para la interacción fuerte. Parece ser que la dificultad de hallar al escurridizo gravitón está ligada a su pequeñez y a la existencia de una dimensión espacial extra que, aunque aún indetectable por la tecnología actual, es un fenómeno recurrente en el universo matemático de diversas posturas teóricas; tal como lo hacen la teoría de cuerdas, el principio holográfico y la conjeturación de un espacio tetradimensional basada en la teoría de cuerdas y expuesta por el físico teórico argentino Juan Maldacena en 1997.

Ya desde 1920, los físicos Theodor Kaluza y Oscar Klein desarrollaron una teoría para unificar gravedad y electromagnetismo mediante la postulación de una cuarta dimensión espacial. Sin embargo, a pesar de que el mismo Einstein se entusiasmó mucho con la teoría Kaluza-Klein, esta tuvo que ser desechada. La razón radica en que tal dimensión, al no mostrar indicios de su existencia por ningún medio, se conjeturaba que era debido a su confinamiento dentro de un espacio ultraminúsculo. En adición, tampoco realizaba predicciones que pudieran ser comprobadas experimentalmente. Pero lo importante que se desprende de todo esto,

es que la idea de dimensiones espaciales adicionales es compatible con las matemáticas de integración que en la actualidad formula la *teoría M*, misma que se desprende de la teoría de cuerdas,<sup>33</sup> que es la predilecta de los físicos de partículas al tratar de vincular la mecánica cuántica con la gravedad. Sin embargo, dicha vinculación aún no ha sido exitosa porque la teoría de cuerdas plantea cinco variantes de unificación que, hasta ahora, se han mostrado excluyentes entre sí, y una teoría del todo, por principio, no puede ser excluyente.

En 1995, Edward Witten<sup>34</sup> halló una manera de dar coherencia a las teorías de cuerdas por su unidad subyacente, la cual llamó *teoría M*, que ambiciona lograr la unificación final entre mecánica cuántica y gravedad. Tal teoría plantea diversos “escenarios” donde dicha integración es posible. Uno es el escenario mundo-tres-brana (o *D3-brana* por sus tres dimensiones espaciales), donde tres de las cuatro fuerzas son cuerdas abiertas, “atadas” por sus extremos a una *D2-brana* (membrana bidimensional en forma de disco, o simplemente *D2-brana*), de tal manera que el electromagnetismo, la fuerza nuclear débil y la fuerza nuclear fuerte son resultado de la pauta vibracional de su cuerda correspondiente. Dicho confinamiento de las fuerzas mencionadas dentro de una *D3-brana* impide percibir otras dimensiones espaciales. Y si el electromagnetismo es una de ellas, somos por ello incapaces de ver más allá de nuestra frontera espacio-temporal.

Volviendo con Brian Greene, dejemos que él nos aclare este tema:

... si vivimos en una tres-brana, hay una explicación alternativa a por qué no somos conscientes de las dimensiones extra. No se trata de que necesariamente las dimensiones extra sean extraordinariamente pequeñas. Podrían ser grandes. No las vemos debido a la forma en que vemos.

---

33 En lugar de objetos puntuales, las cuerdas son pautas vibratorias unidimensionales en el espacio.

34 Físico teórico de gran renombre, Witten es considerado una máxima autoridad en la teoría de cuerdas.

Vemos utilizando la fuerza electromagnética, que es incapaz de acceder a cualquier dimensión más allá de las tres que conocemos.<sup>35</sup>

Así es, como observadores físicos no nos es posible percibir más allá de lo que nos permiten las tres dimensiones espaciales. Greene concluye que nuestro confinamiento dimensional indica que “estamos permanentemente prisioneros dentro de nuestra tres-brana”. Sin embargo, tal confinamiento puede ser indicativo de que vivimos en una región gobernada por un espacio físico de cuatro dimensiones espaciales. Para ello, Greene invoca al principio holográfico al citar:

Si usted es reacio a enmendar a Platón, el escenario mundo brana da una versión de una holografía en la que las sombras [ya antes Greene hizo referencia a la *Caverna de Platón* al citar tales “sombras”] son devueltas a su lugar adecuado. Imagine que vivimos en una tres-brana que rodea una región de cuatro dimensiones [espaciales] (igual que la piel de una manzana rodea al interior tridimensional de la manzana). El principio holográfico en esta situación diría que nuestras percepciones tridimensionales serían las sombras de física tetradimensional que tienen lugar en la región rodeada por nuestra brana.<sup>36</sup>

Sin embargo, los gravitones, al surgir como pautas vibracionales de cuerdas cerradas (o bucles), no quedan confinados al escenario mundo brana del cual somos cautivos. Por ello, la gravedad es libre de entrar, atravesar o abandonar nuestro mundo brana. A lo que Brian Greene agrega: “A través de la fuerza gravitatoria, podríamos influir o ser influidos por las dimensiones extra. La gravedad, en un escenario semejante, proporcionaría nuestro único medio para interactuar más allá de nuestras tres dimensiones espaciales”.<sup>37</sup>

---

35 Brian Greene, *El tejido del cosmos*, p. 499.

36 *Ibid.*, p. 608.

37 *Ibid.*, p. 500.

De tal manera que la gravedad podría ser nuestro punto de enlace con otras realidades. Esto tiene implicaciones de sumo interés e importancia para conjeturar, con bases más sólidas, sobre los alcances que tiene para nuestra investigación la posibilidad de universos paralelos, con lo cual estructuraremos el siguiente apartado.

Nuestra mente, con todos sus sentidos al acecho, ha evolucionado para funcionar en un mundo tridimensional en el que el tiempo “transcurre” y la materia ocupa un lugar en el espacio, por demás, “vacío”. Sin embargo, si la meta es incurrir en una mayor clarividencia de la realidad, hemos de cambiar nuestra caduca forma de percibir el mundo fenoménico, trascendiendo la incipiente visión 3D que nos incita a separar materia y energía como dos entidades inconexas dentro de la dualidad sujeto-objeto.

Comprender algo, pues, es percibir la realidad desde una dimensión extra (4D). Implica usar nuestro “ojo del espíritu” para incursionar más allá de los límites del Yo. Significa la apertura del ser en comunión con la esencia trascendental del universo.

Ahora bien, ¿qué tiene que ver todo lo anterior con nuestro tema? ¿Cómo vinculamos el “ojo del espíritu”, gravedad, mecánica cuántica, teoría de cuerdas y escenarios mundo brana con la música? Como lo indiqué, el siguiente apartado versará sobre cómo la gravedad cuántica puede vincularnos con otras realidades y mundos paralelos que postula la *teoría M*, donde la creación y la percepción artística juegan un insospechado papel en nuestro constructo de lo que es la realidad.

Así pues, el siguiente apartado aborda una particular modalidad del ser, misma que se origina tras lanzar una pregunta aparentemente insustancial: ¿el arte *es* o *se hace*?

## ¿EL ARTE ES O SE HACE?

Yo simplemente escucho y luego transcribo lo que oigo.

Soy un mero canal a través del cual se revela mi música.

IGOR STRAVINSKY

¿Es válido preguntar si el arte *es* o *se hace*? ¿Tendrá sentido tal cuestionamiento? Más allá de su validez o no, esta pregunta ha servido para expandir mi imaginación mucho más de lo que podía esperar. Y tal como la ciencia y la filosofía lo han señalado, debido a que toda pregunta tiene su génesis en el ámbito ontológico y toda respuesta en el óntico, una pregunta puede llevarnos más lejos que su respuesta. Así, si damos por ciertas las revelaciones actuales de la mecánica cuántica –ancestrales en la cosmovisión tántrica–, este apartado analiza las posibles implicaciones que esto tiene para el arte.

Comencemos por reflexionar que lo evidente no necesariamente se corresponde con lo real; es decir, utilizando un silogismo aristotélico es evidente –como se expuso en el capítulo primero– que sin el artista, no hay arte; por lo tanto, la conclusión lógica será que el arte se hace. Sin embargo, si recurrimos a la lógica paradójica, donde la ley causa-efecto no opera según los parámetros habituales, con igual contundencia podemos decir que el arte es. Pero, ¿acaso esto último no es contradecirnos en torno al artista como el creador único e irrepetible de su obra y que el arte es creación pura, ya que –como hemos acordado– la ciencia no crea, sino que solo descubre lo que está en la naturaleza? Ergo, ¿cómo podríamos concluir que el arte *no se hace*, sino que *es*? Lo interesante aquí es que no hay tal contradicción, sino que estamos ante una relevante paradoja al asumir los paradigmáticos postulados de la mecánica cuántica.

Aunque hasta ahora me haya resistido a definir lo indefinible, por querer responder si el arte es o se hace, me veo ante la difícil situación de aproximar una hipótesis congruente con el presente tema sobre lo que puede ser el arte. Por lo tanto, para mí, más allá de toda particularidad, pienso que el arte es la manifestación tangible para expresar y compartir aquello que percibimos sobre la realidad trascendente de la esfera sensitiva.

Recordando una premisa tántrica –en sincronía perfecta con los preceptos de la mecánica cuántica–, la realidad no es algo que sucede “fuera” e independientemente de quien observa; realidad y conciencia

son términos indivisibles generados por nuestra intuición, tanto interior como exterior, del mundo. Lo que equivale a decir que, mediante el arte, lo que en realidad hacemos es crear formas originales de percibir y de plasmar lo que ya en sí es. Pero, si no aceptamos la naturaleza paradójica entre el *es* y el *se hace* del arte como posibilidades simultáneas, probemos nuestra nueva herramienta wilberiana<sup>38</sup> para dar un matiz diferente a este asunto. Acordemos primero que el ser del arte debe tener su fundamento en la creatividad. Así que tratemos de enfocar nuestro “ojo del espíritu” para explorar sobre esta base.

Ciertamente, lo “obvio” es que una fuga de *El Clave bien temperado* no podría existir sin su único e irrepetible creador, Johann Sebastian Bach. Pero, ¿estamos seguros de eso? Si lo que queremos es ir al fondo de las cosas, debemos preguntarnos lo siguiente: ¿quién puede asegurar que en una infinidad de tiempo no sea posible que, por pura combinación aleatoria de notas sobre un teclado o de sonidos en un sintetizador automático, ambos en combinaciones de una a diez notas con inclusión de silencios y toda clase de valores y medidas, alguna vez pueda repetirse una obra de Bach o, de hecho, de cualquier compositor? ¿Acaso alguien está capacitado para responder esto al cien por ciento de seguridad? ¿Será que al preguntarnos y tratar de responder solo estamos reflejando nuestra absoluta incapacidad para vérnoslas con entidades de tiempo tan inconmensurablemente extensas? Nuestro sentido común nos puede llevar a entender que ni una infinidad alcanza para ello. Pero, ante planteamientos tales, no podemos confiar en absoluto en nuestro sentido común, ni siquiera en nuestra más desenfadada imaginación. Son temas que desbordan de manera tan absurda nuestra capacidad de cálculo mental, que no es posible apreciar su verdadera magnitud.

Es muy conocido el *Teorema del mono infinito*, según el cual si un mono pulsara teclas al azar por un tiempo infinito, al final acabaría por

---

38 Cfr. En el apartado “El ‘ojo del espíritu’ y la visión 4D”, donde refiero las tres esferas de conocimiento de Ken Wilber.

escribir *Hamlet* (y presuntamente, toda la obra de Shakespeare). Conjuntamente, el científico Fred Hoyle señaló que para que de manera aleatoria pudiera haberse formado la primera célula autorreplicante de ADN, equivaldría a que un tornado arremetiera contra un almacén con todos los fragmentos sueltos de un Boeing 747, dejándolo ensamblado y listo para volar –probabilidad que luego sería conocida como “La falacia de Hoyle”.

Lejos nos queda avistar si estos ejemplos guardan más veracidad que sinsentido. Hay, sin embargo, eventos que sí es posible concebir con la ayuda de potencias de diez y que vale la pena ver en unos ejemplos para tener idea de lo que en verdad es *no-tener-idea* de lo que son los números grandes. Por ejemplo, el total de partículas elementales (todos los fermiones y bosones conocidos) que hay en el universo. ¿Cuántos ceros se nos pueden ocurrir? Ejercitemos primero un poco. Pensemos en todos los átomos que caben en un grano de arena:  $R = \sim 10^{22}$ ; ahora multipliquemos ese número por el número de granos de arena que hay en la Tierra:  $R = \sim 56 \times 10^{20}$ ; pasemos directamente al número de átomos que forman la Tierra:  $R = \sim 10^{51}$ ; ahora pensemos en el cálculo probable de planetas de nuestro universo:  $R = \sim 8 \times 10^{20}$ . Falta todavía el cálculo de estrellas totales:  $R = \sim 3 \times 10^{23}$ . Ya con estos datos, sumemos las partículas elementales (mucho más que átomos) que hay en todos los planetas, estrellas y demás cuerpos del universo observable. Según los cálculos que se han hecho, ¡en  $10^{80}$  sobra espacio para incluirlas a todas ellas! Otro gran número que se ha calculado es el total de partidas lógicas posibles de ajedrez (fascinante para quienes nos gusta este juego-ciencia), más o menos son  $10^{120}$ . Esto quiere decir que podríamos “incluir” 10 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000 000, o podemos decir: diez mil millones de millones de millones de millones de millones de millones, o si se prefiere: diez mil billones de billones de billones; o más fácil de leer: diez mil trillones de trillones, o más simple, diez mil sextillones, o mejor aún: ¡ $10^{40}$  partidas diferentes por cada partícula elemental de todo nuestro universo! Veamos ahora otro gran número relevante para nuestro propósito ilustrativo. Según las posibilidades del multiverso brana

–dentro de la *teoría M*, que se desprende de la *teoría de supercuerdas* de la mecánica cuántica para universos desarrollados en once dimensiones– se calcula que podrían existir nada menos que ¡ $10^{500}$  combinaciones posibles de universos, y cada uno con sus propias leyes físicas!

Ofrezco una disculpa por haber anotado las anteriores cifras y expresiones numéricas, pero creo que es la mejor forma de hacernos una idea de lo que son los números grandes y cómo las potencias de diez nos pueden ayudar a ilustrarlos. Sin embargo, estos números no han sido más que un simple “calentamiento” para lo que en realidad son las cantidades hiperastronómicas que en seguida veremos. Así pues, todos los guarismos anteriores, tan grandes que casi desbordan los límites de nuestra capacidad de imaginación, son una absoluta irrelevancia; una nada en comparación con lo que es una cantidad infinita. Un infinito es “tan grande”, que no podemos calificarlo ni de “grande”, porque al hacerlo implica ya un mensuramiento. Una infinidad –ya sea en tiempo, en espacio o en cantidad– sumada a otra infinidad, suman de nuevo una infinidad, o sea:  $\infty + \infty = \infty$ . Esto nos lleva a una paradójica conclusión: un infinito, al no tener límites, puede contener infinidad de infinitos y aún continuar siendo él mismo. Es decir, un infinito se corresponde necesariamente con el *Todo Absoluto* y a la vez con la *Nada Absoluta*. Así que vivimos en la apertura total; un abismo insondable en un espacio-tiempo sin límites, ¡a la deriva entre el todo y la nada de la inmensidad!

Sé que meterse con el tema de la infinidad puede llegar a ser un tópico demasiado escabroso. Sin embargo, tanto para la filosofía como para la ciencia, es un tema de extrema relevancia, ya que ello establece las bases para estructurar todo su sistema de pensamiento emergente. A su vez, cada forma de pensamiento determina el marco conceptual al que debe ceñirse. Por esta razón, adherirse al concepto de ser de la filosofía existencialista conlleva asumir las consecuencias de tal decisión. Personalmente, este compromiso implica –recordando a Bergson– ramificaciones fascinantes, ya que el despliegue de la posibilidad de todas las posibilidades que indica la definición existencial de ser abre ante nuestra vista un extenso panorama de extrema riqueza ontológica. Así pues, trasplantemos esta

semilla filosófica del ser hacia el campo de la física vanguardista y veamos qué nuevos frutos pueden aflorar.

Quizá uno de los momentos de mayor tensión dentro de la física moderna se da cuando se aborda la pregunta de si el espacio es finito o infinito, ya que la naturaleza de la respuesta está en directa proporción al grado de discernimiento de la realidad. Por lo pronto, los físicos teóricos de vanguardia solo pueden responder a esto por medio de conjeturas. De manera que si se explora la posibilidad de un cosmos infinitamente grande, ello nos conducirá a la conjetura de infinitas regiones paralelas. Es decir, considerando el límite de la velocidad de la luz, así como de la edad del universo (estimada en  $\sim 13\,720$  millones de años), más la expansión acelerada del espacio, es inevitable la aparición de una frontera observacional tras la cual no nos es posible ver ni detectar nada, ya que la luz de objetos localizados más allá de este límite no ha tenido tiempo de alcanzarnos. Esta frontera se conoce como horizonte cósmico, y se especula que mide  $82\,000$  millones de años luz de diámetro. De manera que nada que esté más allá del radio de  $41\,000$  millones de años luz de cualquier observador que se halle en el centro de dicha región que demarca su horizonte cósmico, podrá formar parte de su universo observable. Esto no implica que más allá del horizonte no pueda haber algo, más bien significa que en un espacio infinito<sup>39</sup> la cantidad de regiones allende nuestro alcance visual (o de otras formas de detección) serán, por definición, infinitas. Así que tales regiones guardan una absoluta independencia con la nuestra; es decir, tal como la luz emitida por otras regiones del espacio fuera de nuestro horizonte observacional no ha podido llegar a nosotros, ninguna forma de luz, energía, interacción o información ha alcanzado otra región; cada una está aislada de las demás. Este tipo de espacio de regiones aisladas por su horizonte cósmico se conoce como multiverso

---

39 Donde se presume que el principio antrópico queda excluido; es decir, donde se excluye la posibilidad de que vivamos en una región del espacio privilegiada y privativa de otras configuraciones posibles de energía, materia, e inclusive de otras formas de vida.

mosaico. Por consiguiente, si nos encontramos habitando un espacio infinito, el número de “mosaicos” posibles se repetirá *ad infinitum*. Y tal como a continuación lo veremos, las consecuencias que se desprenden de vivir en tal tipo de espacio, ¡son alucinantes!

¿Por qué alucinantes? Veamos. Cuando hablamos de números grandes, por más grandes que sean, estos son siempre finitos; o sea, es claro que comienzan y acaban en algún lugar. Pero cuando hablamos de infinitos, no como una forma retórica sino como algo que en realidad no tiene principio ni fin, ni límite alguno en ninguna dirección, la historia cambia. Es por ello que la respuesta de físicos y cosmólogos a que si el universo es finito o infinito los mete en un aprieto ontológico que, hoy por hoy, sobrepasa los límites del conocimiento. Sin embargo, desde el ámbito intuitivo-filosófico, es posible inclinarse por una respuesta, y la respuesta preferida de los científicos (según Brian Greene<sup>40</sup>) al apelar a este tipo de intuición –o podemos pensar, cuando utilizan su “ojo del espíritu”–, se inclina porque el universo es infinito.

A este respecto, Greene establece:

La cuestión de si el espacio es finito o infinito tiene un profundo impacto sobre la naturaleza misma de la realidad. Consideremos ahora la posibilidad de un cosmos infinitamente grande y exploremos sus implicaciones. Con mínimo esfuerzo, nos encontraremos habitando uno de una colección infinita de mundos paralelos.<sup>41</sup>

De manera que la conjetura de infinitos mundos paralelos es consecuencia directa de un cosmos infinitamente grande. Pero, ¿qué sucede cuando, a pesar de contar con una infinidad de mundos dentro de una infinidad de espacio, las partículas de materia contenidas solo pueden ser dispuestas en un número finito de diferentes configuraciones? ¿Acaso materia

---

40 Cfr. Brian Greene, *La realidad oculta*, p. 44.

41 *Idem*.

infinita no equivale a configuraciones infinitas de disposición? La respuesta a esta última pregunta sería afirmativa si solo habláramos de un espacio infinito, pero recordemos que estamos tratando de la disposición material posible dentro de cada región aislada por su horizonte cósmico.

Dejemos que el mismo Greene nos aclare lo anterior:

Si el espacio es infinito, entonces hay un número *infinito* de regiones independientes [sin embargo] en cualquier región dada las partículas de materia (más exactamente, materia y todas las formas de energía) pueden ser dispuestas en solo un número finito de configuraciones diferentes [...] esto significa que las condiciones en la infinidad de regiones remotas –en regiones del espacio como las que habitamos pero distribuidas a lo largo de un cosmos ilimitado– *se repiten necesariamente*.<sup>42</sup>

Así que estamos hablando de *finitos* dentro de una infinidad o/e infinitos *con* límites. Aunque matemáticamente sea factible subdividir de manera infinita magnitudes finitas, tal como sucede en la ilustre fábula de Zenón, *Aquiles y la tortuga*, la realidad es otro cantar. Durante el reinado del mecanicismo clásico, donde espacio y tiempo se consideraban entidades absolutas, la fábula de Zenón y otros acertijos matemáticos o científicos, como el problema de la “radiación de cuerpo negro”,<sup>43</sup> representaban un problema de difícil resolución, ya que tenían como telón de fondo al supuesto *continuum* de espacio y de tiempo de la física clásica. Pero, tras el arribo de la mecánica cuántica, por decirlo de manera figurada, la realidad se *cuantizó*. Es decir, bajo la perspectiva del

---

42 *Ibid.*, p. 47.

43 Tipo de radiación que emite un objeto teórico/ideal que tiene la cualidad de absorber toda la luz y energía radiante incidente. Así, nada de dicha radiación se refleja o pasa a través del hipotético cuerpo negro. Max Plank descubrió que tal objeto no puede existir, ya que la radiación en el rango del ultravioleta tendría que tender al infinito. Esto conllevó a la refutación del problema del cuerpo negro con lo que se conoció como “la catástrofe ultravioleta”. A raíz de la consecuente cuantización de la energía comenzada así por Plank, Einstein terminó de dar forma a su teoría cuántica de la luz.

modelo mecánico-cuántico “todo” presenta límites de resolución. Y no por una ineptitud tecnológica, sino porque el ineludible principio de incertidumbre, que brota del corazón mismo de la mecánica cuántica, no lo permite. Ello implica que, según el multiverso mosaico infinito que estamos tratando, las configuraciones posibles para la materia y la energía de cada “mosaico” son, obligadamente, finitas. Lo anterior obedece a la existencia de una barrera natural que limita la cantidad de partículas que puede albergar una región dada en el espacio, tal barrera es fijada por la cantidad de energía que puede contener una región hasta que esta se ve forzada a convertirse en un agujero negro, lo que significa que ya no es posible agregar más energía, pues su horizonte tendría que expandirse. Así, la cantidad total de materia y de energía contenida en una región esférica formada por los 41 000 millones de años luz de radio del horizonte cósmico que nos interesa, es del orden de  $10^{56}$  gramos. Esto implica que, aun tratándose de un espacio infinito, las configuraciones posibles para las partículas contenidas dentro de cada horizonte cósmico –es decir, el logaritmo del número de estados cuánticos distintos–, es del orden de 10 elevado a la potencia  $10^{122}$ , o sea, ¡un 1 seguido por  $10^{122}$  ceros! Ojo, no es un uno con ciento veintidós ceros, que ya de por sí sería un número bestialmente grande, mayor aún que todas las partículas fundamentales ( $10^{80}$ ) y posibles partidas de ajedrez ( $10^{120}$ ), cuyos 120 ceros podemos rápida y fácilmente escribir sobre un pedazo de papel. En cambio, si quisiéramos escribir los  $10^{122}$  ceros que conforman este enorme número, no habría papel ni tiempo ni espacio suficientes en todo el universo para anotarlos.

Así, este es el número de disposiciones posibles para las partículas contenidas en cada “retazo” de la gran “colcha cósmica”<sup>44</sup> que constituye a nuestro multiverso mosaico infinito. No obstante, aun siendo un número inconmensurablemente grande, es, en definitiva, finito. Esto significa que tales disposiciones de partículas para cada retazo o región, según

---

44 Cfr. Brian Greene, *La realidad...*, op. cit., p. 52.

B. Greene: “deben repetirse un número infinito de veces”.<sup>45</sup> ¿A dónde nos lleva esta información? ¿Qué importancia le debemos dar a todo esto?

Antes de responder, prosigamos con la cuestión de que si el arte es o se hace mediante la siguiente pregunta que en su momento he planteado a diversos ejecutantes, musicólogos y compositores y que, habiendo resultado ser más polémica de lo esperado, decanta un residuo interesante: ¿Es la escala diatónica una invención o un descubrimiento? Aunque las respuestas son diversas, ninguna ha mostrado ser concluyente. Ahora bien, dependiendo del tipo de respuesta podemos definir nuestro cuestionamiento inicial. Así, cuando la respuesta se inclina por la escala diatónica como una invención, se está aplicando un localismo histórico-geográfico que excluye de su génesis natural a las leyes de los intervalos musicales regulares descritos por vez primera en el siglo VI a. C. por Pitágoras. Asimismo, insistir en las relaciones aritméticas propias de la escala diatónica musical como una invención, es dejar fuera a dicho sistema pitagórico que obliga a cualquier intervalo a expresarse como la combinación de quintas justas en la dirección circular derecha/izquierda que dictamina la forma de las escalas diatónicas, mismas que dan paso a la música tonal.

Por el contrario, al decantarnos por la escala diatónica como un descubrimiento, deja la puerta abierta para trasladar el sistema diatónico hacia cualquier ámbito de espacio y de tiempo donde se desarrolle la creatividad humana. Y podemos ir más lejos: si el diatonismo es un fenómeno natural, ello implica que en cualquier lugar del universo donde se den las condiciones apropiadas para el surgimiento de vida inteligente, tarde o temprano evolucionarán seres capaces de descubrir las mismas relaciones armónicas naturales donde el diatonismo podrá llegar a ser parte de su música. Por su amplia riqueza, me inclino por esta segunda opción, en que la música diatónica es una atrayente posibilidad universal. ¿Cómo será la música de supuestas civilizaciones extraterrestres? ¿Habrán evolucionado con manos parecidas a las humanas? ¿Igual cinco,

---

45 *Ibid.*, p. 53.

o cuántos dedos? ¿Su densidad atmosférica para transmitir el sonido será parecida? ¿Habrá instrumentos musicales similares a los nuestros? ¿Tendrán sus equivalentes a Mozart, Beethoven... Bach? Si alguna vez logramos contactar con una civilización extraterrestre, la música, sin lugar a dudas, será uno de los primeros temas que encabezarán la lista para iniciar un hipotético intercambio cultural. Aunque, si recién estamos “asomándonos” al espacio interestelar en busca de vida inteligente, de tener la suerte de toparnos con otra civilización es probable que esté mucho más avanzada que la nuestra (ya que si somos los adelantados, ellos serán los indetectables). Así pues, como ya se ha dicho en algún momento, al notar nuestra incipiente tecnología, probablemente esbozarán una tierna sonrisa; pero ante la música de Bach... ¡sin duda se postrarán de rodillas!

Antes de argumentar en contra o a favor de este fantástico *desideratum*, volvamos con la mecánica cuántica, la *teoría M* y su apasionante versión de mundos paralelos. No me atrevería a hablar de posibles civilizaciones extraterrestres si no fuera porque tanto la filosofía existencialista como la mecánica cuántica han quitado los grilletes a mi imaginación. Aún así, debo confesar que ni mis más desenfadadas fantasías han sido suficientes para vislumbrar las posibilidades que se desprenden de la insondable realidad que nos depara la física teórica actual. Posibilidades que, por su potencial para incentivar la imaginación, quiero compartir.

Párrafos arriba nos preguntábamos si alguna vez, por pura combinación aleatoria, podría repetirse una obra de Shakespeare o una partitura de Bach. Maticemos primero algo: una cosa es la partitura y otra cosa es la música que podemos hacer con esa partitura. Por el momento me referiré solamente a las combinaciones numéricas aleatorias que hacen factible la creación de un texto o de una partitura preexistente. Tal como hay un límite a la cantidad de configuraciones posibles para las partículas contenidas dentro de un horizonte cósmico, así también existirá un límite natural para el número total de combinaciones posibles de notas, valores y silencios de una partitura –o su equivalente–. Así pues, si en

lugar de partículas pensamos en bits, y si en lugar de horizontes cósmicos pensamos en gráficos, el número total de páginas diferentes posibles de texto o de música será un número fantásticamente grande, pero ni de lejos se acercará al total de configuraciones posibles de partículas de un horizonte cósmico. Entonces, ¿se podrá hacer un cálculo de esto? ¿Cuánto tiempo deberíamos esperar para volver a ver escrito un texto de Shakespeare o una fuga de Bach? Para tener una idea, podemos hacer el siguiente ejercicio sobre la cantidad de información que podría llegar a comprender un texto.

Tomemos como modelo para nuestro ejemplo, la información posible que puede obtenerse de la parte escrita de una simple página de papel tamaño carta (21 x 28 cm). Para saber cuánto es el máximo de información que puede albergar esta, consideremos el modo de impresión monocromático en mapeo de bits (modo que, por facilidad y economía utilizaremos para nuestro ejemplo, donde un pixel equivale a un bit de información); ahora, contemos cada pixel en blanco (espacio o bit que en el sistema binario equivale a 0) y cada pixel en negro (bit representado por 1) que contiene. Esto representará la entropía total (medida del desorden o la ausencia de información del sistema) que puede contener nuestra página. Ahora bien, lo que nos interesa saber es la información total que puede proporcionarnos la combinación aleatoria de los ceros y los unos representados por  $N^{no}$  (espacios en blanco o ceros) y  $N^{sí}$  (píxeles o unos). Parte del resultado de nuestro ejercicio lo tenemos ya a la vista: tomemos cualquier hoja de texto (directamente una página de Shakespeare o de Bach) y secuenciamos los espacios ( $N^{no}$ ) y los píxeles ( $N^{sí}$ ) según van apareciendo en orden creciente. Tendremos así solo un resultado posible del extenso número de posibilidades resultantes de la combinación no-aleatoria de los bits de información existentes. Pero lo que buscamos es el total de resultados aleatorios de la combinación binaria que contiene nuestra página, para lo cual debemos recurrir a la siguiente operación logarítmica.

Para simplificar el ejemplo, consideremos solamente una porción que comprenda mil bits de información. Si hubiera solo dos bits con la información *sí* para pixel, *no* para espacio, tendríamos cuatro configuraciones posibles: *sí-sí*, *sí-no*, *no-sí* y *no-no*. Con tres bits habría ocho disposiciones posibles: *sí-sí-sí*, *sí-sí-no*, *sí-no-sí*, *sí-no-no*, *no-no-sí*, *no-sí-sí*, *no-sí-no* y *no-no-no*, que proceden de dos posibilidades para la primera, multiplicado por dos para la segunda y multiplicado por dos para la tercera. Con mil bits, el número de probabilidades sigue la misma pauta: un factor de dos por cada bit *sí-no*, lo que da un total de  $2^{1000}$ , que, según la pantalla del ordenador es: 10715086071862673209 48425049060001810561404811705533607443750388370351051124936 12249319837881569585812759467291755314682518714528569231404 35984577574698574803934567774824230985421074605062371141877 95418215304647498358194126739876755916554394607706291457119 6477686542167660429831652624386837205668069376. ¿Qué significa todo esto?<sup>46</sup>

Si el cálculo de combinaciones posibles de solo mil bits de información arroja un número de más de trescientas cifras, imaginemos lo que ocupa una página entera. Basándonos en el cálculo anterior, si aplicamos una resolución estándar de 300 ppp (píxeles por pulgada) tenemos ~118.112 píxeles para llenar cada  $\text{cm}^2$  de la página; es decir, 4 394 258 píxeles. Aplicando el mismo razonamiento anterior para conocer las combinaciones posibles  $N^{\text{sí}}$  más  $N^{\text{no}}$  de todos los bits y espacios de la página, el resultado será  $2^{8\,788\,516}$ . Un número que no anotaré aquí (aunque me gustaría) ya que tendría que llenar más de 460 hojas por ambos lados ocupando los 2 860 caracteres numéricos por página para poder escribir las ¡2 645 606 cifras que contiene este gran número! Así, el número total de gráficos posibles que puede contener una página tamaño carta

---

46 La información que he presentado, con todo y este enorme número, proviene de un ejemplo que da Brian Greene sobre cuál es el número de disposiciones posibles para mil monedas que pueden dar cara o cruz. Este ejemplo se encuentra en la p. 332 de *La realidad oculta*. Lo único que hice fue adaptarlo a nuestro ejemplo.

es, una vez más, descomunal. Dentro de estos gráficos hallaríamos toda la obra, no solo de Shakespeare, sino, tal como si se tratase de una gran biblioteca de Babel borgiana, la obra de todos los escritores que han existido, existen y existirán alguna vez, así como de toda, TODA la música escrita y que es posible escribir en una hoja de estas características, por supuesto, incluyendo toda la música de Bach, la que escribió... ¡y la que no escribió!

Pues estas aún no son las “consecuencias alucinantes” a las que antes me he referido. Lo verdaderamente alucinante está por comenzar, y tiene que ver más con el número de disposiciones posibles de las partículas dentro de su horizonte cósmico que con las posibilidades combinatorias de nuestro humilde puñado de bits.

Regresemos con la idea del espacio infinito y su profusión de universos paralelos. He citado el tema del multiverso mosaico porque con ese ejemplo basta para hacernos una idea de las consecuencias de habitar un universo infinito. Sin embargo, según la física teórica de vanguardia, existen nueve variedades distintas de lo que los físicos llaman el concepto de multiverso. Aparte del mosaico, las otras ocho son: inflacionario, brana, cíclico, paisaje, cuántico, holográfico, simulado y final.<sup>47</sup>

Lo que por ahora nos interesa es que cada una de estas variedades contiene la misma idea de infinidad de mundos paralelos donde, inevitablemente, existirán réplicas infinitas de la información contenida en cada horizonte cósmico. He aquí lo “alucinante” del multiverso. Permítanos a Greene dejarnos con la boca abierta:

... si la disposición de partículas que nos es familiar estuviera duplicada en otra región –otro horizonte cósmico–, esa región se parecería a la nuestra en todo. Esto significa que si el universo tiene una extensión infinita, usted no es el único que está teniendo esta reacción ante esta visión

---

47 A quien le interese saber sobre estas variedades, le recomiendo consultar *La realidad oculta*, de Brian Greene –ahí se explican las características propias que definen a cada multiverso.

de la realidad. *Hay muchas copias perfectas de usted en el cosmos, que sienten exactamente lo mismo. Y no hay manera de decir cuál es realmente usted. Todas las versiones son físicamente, y con ello mentalmente, idénticas.*<sup>48</sup>

Como podemos ver, la idea del multiverso deja muy relegadas nuestras dudas en cuanto a si es posible la existencia extraterrestre de algo tan simple como el diatonismo; en una inmensidad de tiempo, espacio e infinidad de mundos paralelos, más bien será algo ineludible. Por otro lado, lo verdaderamente impresionante no es que pueda llegar a existir otro original idéntico de una obra de Shakespeare o de una fuga de Bach, ¡sino que puedan existir otros seres indistinguibles del propio Shakespeare y Bach!... ¡Así como también de usted! Estas posibilidades al alcance que nos brinda la mecánica cuántica a través de su versión de mundos paralelos dentro de un multiverso infinito, quizá nos estén dando la pauta para comprender con mayor profundidad lo que abarca la totalidad del *Ser Universal*. Asimismo, la idea misma de los multiversos *ad infinitum* contiene la respuesta a todos nuestros anhelos que comienzan con: ¿Y qué hubiera pasado si...? Milán Kundera podría barajar entre todos los bocetos posibles y escoger el que más le gustara, ya que existirá un mundo para cada situación concebible. Todas las posibilidades entre el ser y el no ser que inquietaban a Shakespeare tendrán partida en el gran tablero de ajedrez del multiverso cuántico. Bajo esta nueva perspectiva que nos ofrecen la mecánica cuántica y el multiverso infinito, parece que la respuesta a la pregunta de si el arte es o se hace cobra un matiz diferente. Quizá la cuestión no radique entre la opción excluyente del *es* o el *se hace* del arte, sino que ambas respuestas serán a un mismo tiempo verdaderas. Así, el arte *es* porque existe en versiones infinitas de realidades paralelas a la nuestra, pero también es cierto que *se hace*, en tanto, es la ver-

---

48 Brian Greene, *La realidad oculta*, pp. 53 y 54 (las cursivas son mías).

sión del artista que habita su región confinada dentro del horizonte cósmico que le tocó vivir. Así que, por lo menos dentro de la versión infinita de mundos paralelos, nuestro cuestionamiento quedaría zanjado. Ahora bien, esta conclusión solo tiene sentido si de alguna manera es posible “contactar” con otras realidades. Si bien es cierto que el límite de la velocidad de la luz nos aísla de otras entidades conscientes, la gravedad cuántica y el entrelazamiento cuántico parece ser que nos pueden contar una historia diferente. Antes de abordar esta última posibilidad, adoptemos de momento la perspectiva cuántica de considerar el *es* y el *se hace* del arte como lo que parecen ser: opciones ciertas a un mismo tiempo. Para ello, hagamos un breve sondeo para saber qué opinan algunos músicos y escritores notables sobre su particular proceso creativo.

En *No dualidad*,<sup>49</sup> David Loy hace una interesante recopilación de citas de diversos creadores que describen la manera de experimentar su proceso creativo. Loy pretende demostrar que la trascendencia de la dualidad (en tanto disolución del razonamiento lógico y del ego) es la fuente de toda creatividad. Comencemos con Mozart:

... con tal de que yo permanezca sereno, el tema va desplegándose, definiéndose y articulándose [...] hasta terminar presentándose de un modo casi completamente concluido ante mi mente [...] Y todo este proceso de invención y de producción tiene lugar en medio de un sueño placentero a la vez que vívido.

Según Loy, el hecho de que tal proceso de “invención y de producción” de la música se le presentara a Mozart en un estado semionírico implica la ausencia de un ego que lo dirija, lo que equivale a decir que las notas en la partitura van emergiendo por sí solas, sin la existencia de un “pensador” que las cree y encadene secuencialmente. Otro ejemplo

---

49 David Loy, “La creatividad”, *No dualidad*, p. 165.

parecido es la descripción que hace Tchaikovsky sobre el mismo fenómeno:

Hablando en términos generales, la semilla de una nueva composición aparece de un modo súbito e inesperado [...] y echa raíces con una fuerza y velocidad inusitadas, creciendo y desarrollando hojas y ramas, y finalmente floreciendo. Este es el único modo en que podría definir el proceso creativo.

Algunos compositores no pueden sustraerse a una forma de inspiración divina sobre su proceso de composición. Loy lo explica como "... la sensación de que está comunicándose con otra conciencia que le dicta la música". Y da a continuación los siguientes ejemplos, comenzando por Richard Strauss, quien así describió la composición de sus óperas *Elektra* y *El Caballero de la Rosa*: "... las ideas llegaban a mí –nota a nota, hasta completar toda la composición– como si me fueran dictadas por dos entidades omnipotentes diferentes [...] y yo era claramente consciente de ser ayudado por un poder ultraterrenal".

Y con Brahms sucede de forma similar:

... soy capaz de extraer la inspiración desde arriba. Esas vibraciones asumen la forma de diferentes imágenes mentales [...] Enseguida las ideas llegan a mí, directamente procedentes de Dios y no solo se me presentan ante el ojo de la mente, sino que lo hacen arropadas con las formas, la armonía y la orquestación adecuadas. Así, cuando estoy en ese estado extraño e inspirado, la composición va desplegándose ante mí nota a nota [...] Pero, para alcanzar ese estado, debo hallarme en una especie de semitrance en el que la mente consciente se encuentra provisionalmente suspendida y el control pasa a la mente subconsciente, porque es de ella –una parte de la Omnipotencia– desde donde viene la inspiración.

De la misma manera, el guitarrista mexicano Julio César Oliva relató de forma anecdótica su inicio como compositor para nuestro instrumento:

Estando solo una noche en mi casa, comencé a escuchar, con suma claridad, una insistente melodía en el ambiente. Al ver que no estaban mis vecinos, y que no había radio, TV ni tocadiscos emitiendo sonido alguno, tuve que aceptar que la música que escuchaba con tanta claridad, provenía de mi cabeza... así pues, comencé a escribirla.

Fue así como se convirtió en uno de los compositores mexicanos más prolíficos. Asimismo, son numerosos los ejemplos de creación literaria que coinciden, punto por punto, con el mismo proceso creativo que distingue a los compositores citados.

*El ángel que nos mira*, primera novela de Thomas Wolfe, fue escrita de manera semejante a los ejemplos que hemos señalado. En palabras del mismo Wolfe: “No podría decir que fuera yo quien escribí el libro. Fue como si algo llegara y me poseyese... como una inundación que lo barrió y renovó todo, incluyéndome a mí”.

Otro explícito ejemplo es el de Jakob Boehme, tras escribir su primer libro *Aurora*: “El arte no tiene nada que ver con este libro, ni tampoco ha habido ningún momento en el que me haya planteado el modo de escribirlo; mi mano ha seguido el dictado del espíritu, tan veloz, en ocasiones [...] que la pluma y mi mano se limitaban a seguir su rastro”.

Y en el mismo tenor tenemos a Lewis Carroll narrando la extraña (aunque ahora ya no tanto) manera en que escribió (¿se escribió?) *Alicia en el país de la maravillas*:

... casi todas las ideas y diálogos *parecieron escribirse solos*. A veces la idea me llegaba durante la noche y tenía que levantarme, encender la luz y ponerme a escribir; en ocasiones ocurría en medio de un paseo invernal y entonces tenía que detenerme y, con los dedos medio congelados,

tomar nota de una idea que, de otro modo, habría olvidado... pero, en cualquiera de los casos, las ideas iban y venían *por sí solas*.

Por último, Loy cita a George Eliot cuando en una ocasión le confesó a un amigo: “Mis mejores escritos no fueron escritos por mí, sino por una especie de ‘no-yo’ que tomaba posesión de mí y convertía a mi personalidad en un mero instrumento a través del cual, por así decirlo, actuase el espíritu”.

¿Qué podemos desprender de estas citas? ¿Son efectivamente, como lo deja entrever George Eliot, indicio de que el arte trasciende la génesis de su creador? La mayoría de las citas coinciden en la reiteración de imágenes que hacen los autores sobre “dioses”, “conciencias”, “poderes ultraterrenales”, “no-yo”, ideas que “van y vienen por sí solas”, “dictados del espíritu”, etc. No dudan en mencionar entidades por las que se sienten “poseídos” durante su proceso creativo, con lo cual, inclusive, están dispuestos a poner en duda la autoría unívoca de su obra... ¿qué nos tratan de decir?

En resonancia con estas citas, Osho manifiesta que el verdadero artista es el que no figura en su obra. Literalmente lo expresa: “El verdadero artista desaparece por completo”. Completando su pensamiento sobre este tema, Osho escribe lo siguiente:

El alma solo aparece cuando el artista desaparece en su arte; ya no está separado. Cuando el pintor pinta con tanto abandono que ya no está allí, que incluso se siente culpable de firmar su pintura porque sabe que él no la ha hecho [...] Una fuerza desconocida lo ha realizado a través de él, sabe que ha sido poseído. Esa ha sido la experiencia de los grandes y verdaderos artistas a lo largo de los tiempos: la sensación de ser poseídos. Cuando más grande es el artista, más clara es esta sensación [...] El auténtico creador sabe que él no ha creado nada, la existencia ha trabajado a través de él. Él ha sido su instrumento. Ese es el verdadero arte, en el que el artista desaparece; entonces no se trata del ego. Y entonces el

arte se convierte en religiosidad. Entonces el artista es un místico; no solo técnicamente correcto, sino existencialmente auténtico [...] Cuanto menos hay del artista en su trabajo, más perfecto es este. Cuando el artista está absolutamente ausente, entonces la creatividad es absolutamente perfecta; tienes que acordarte de esta proporción. Cuanto más presente está el artista menos perfecto será el resultado. Si el artista está demasiado presente, el resultado será nauseabundo, será neurótico. Será solo un juego del ego; ¿qué otra cosa puede ser?<sup>50</sup>

Esta cita armoniza con la misma idea que hemos señalado: el arte no tiene dueño. Asimismo, párrafos arriba acordamos que no tiene sentido postular la existencia de realidades paralelas a la nuestra si no podemos “contactarlas”.

Vimos también que el límite de la velocidad de la luz nos lo impide de una forma inexorable. Es aquí donde la gravedad y el entrelazamiento cuántico, como las únicas entidades que no están restringidas por la velocidad de la luz ni a un confinamiento 3D espacial, podrían ser las herramientas para cruzar el umbral de influencia recíproca con otras realidades.

Tanto el misticismo oriental como la física teórica moderna admiten la posibilidad de una conciencia holística universal trascendente de los límites espacio-temporales. Tal conjetura es parecida a los arquetipos platónicos y junguianos que permean nuestros procesos inconscientes. Así pues, si tenemos al alcance la posibilidad de compartir información (genética y/o memética) con cualquier entidad biológica que existe o haya existido en nuestro mundo, podemos decidirnos de una vez por todas a dar el salto cuántico que permita la inminente unificación entre misticismo y ciencia.

Tal vez ha llegado el momento de asumir nuestra condición como partícipes conscientes de una realidad que trasciende los límites de nuestro horizonte cósmico.

---

50 Osho, *Creatividad*, pp. 75 y 76.

En el siguiente apartado exploraremos las consecuencias de esta iniciativa. Pero antes diré que, tras este breve sondeo de las posibilidades del ser –¿cuántico?–, donde la vastedad de universos y de mundos paralelos asegura la abrumadora repetición de todos los entes, resulta entendible por qué no es simplemente que muchos nos resistamos a creer en la magia (si esta existe, nada tiene sentido); tenemos ante nuestro alcance algo mucho más grandioso y fantástico que trasciende varios órdenes de magnitud cualquier pensamiento mágico concebible: ¡la realidad!

## SER CUÁNTICO

La belleza es verdad,  
la verdad es belleza.

JOHN KEATS

Este apartado intentará descorrer un poco más el velo de la insondable realidad. Pero, ¿hasta dónde será posible descorrer tal velo? Primero habría que intentar una definición de lo que es la realidad. Pero hacerlo con algo tan sutil como esta es riesgoso, ya que el mismo acto de conceptualizar nos llevará a su idealización, y ese acto, tal como sucede con toda presunta verdad que se quiera plasmar sobre papel, devendrá corruptible. Este pensamiento se corresponde con lo que se mencionó sobre la mecánica cuántica y el principio de incertidumbre de Werner Heisenberg, a saber, que no existen “mecanismos” para delimitar y percibir en toda su dimensión los eventos físicos que subyacen la esencia universal. Es decir, la realidad no puede ser captada tal y como es, ya que cualquier técnica de observación que utilicemos requerirá de alguna forma de medida que afectará el resultado. Otra forma de pensarlo es que, cada vez que intentamos aprehender la realidad para “verla”, lo que encontramos es un “ojo escudriñador” que nos ha estado observando desde siempre.

Así que, ante el hecho inexorable de que ningún ser de este universo pueda ejercer “control” alguno sobre la realidad que nos (aquí el “nos” incluye a todos) constituye, ya que el mismo hecho de aplicar nuestros instrumentos de medida nos aleja de esa misma realidad que pretendemos observar, comprendemos que no existe tal cosa como un observador “observante” de la realidad, ya que esta no es una entidad que existe por sí misma ni que “sucede” fuera del individuo con total independencia. Reiteremos la paradoja: no es posible aprehender la realidad; sin embargo, es lo único a lo que intentamos aferrarnos. De manera tal que nosotros, junto a cada hipotético ser extraterrestre, formamos en conjunto la realidad, y no como simples observadores, sino como partícipes dentro del gran espejo universal que refleja nuestros pensamientos y conciencia de ser, formando con ello el *sancta sanctorum* de lo que podemos llegar a percibir dentro de la esfera espiritual que nos hermana. Cabe aquí citar al psicólogo M. D. Stuart Hameroff, de la Universidad de Arizona, cuando, en la película sobre física cuántica y realidad, *¿Y tú qué demonios sabes?*, dijo: “Saber que en el universo está todo relacionado, que estamos todos interconectados, que estamos todos conectados al universo en su nivel más fundamental... *creo que es la mejor explicación que hay para la espiritualidad*”. Así pues, si la última realidad radica en la reunión trascendente hacia lo espiritual, estamos ante un escenario donde el sentido de *ser* amplía su connotación hacia límites insospechados.

En el apartado anterior pudimos concluir que el verdadero sentido de invocar tales realidades a las que nos lleva la estrecha fusión entre ciencia y misticismo, tiene relevancia ontológica solo si podemos encontrar alguna forma de relación con las entidades aludidas. Las siguientes líneas desvelan modalidades inesperadas del ser a las que puede conducirnos tal forma de concebir la realidad.

Entonces, la pregunta por la que deberíamos comenzar es: ¿existen otras realidades? La respuesta a este cuestionamiento supera los límites de una simple afirmación o de una negación. En este momento, creo que ni la filosofía ni la ciencia podrían dar una respuesta contundente

para algo de tal trascendencia ontológica, ya que mucho de lo que hemos planteado aquí pertenece más al campo de las conjeturas que al de la facticidad comprobada. Sin embargo, considero que desde el arte sí es posible lograr un acercamiento menos violento de lo que implicaría la rotundidad de un sí o un no. Pero antes de soltarle la “papa caliente” al arte, debo asumir la responsabilidad –una vez más– de intentar responder lo irrespondible. Así que, si alguien me pregunta si creo (y este es el término, ya que nadie por el momento puede asegurar nada) en la existencia de otras realidades (o mundos paralelos), lo oportuno será acudir nuevamente al auxilio de las esferas wilberianas de conocimiento para declarar que:

Desde *sensibilia*, mi reacción ante esta cuestión es tajantemente visceral. Mi sentido común me lleva de inmediato a decir que todo es una patraña; no existe la menor posibilidad de que pueda repetirse ninguna obra de Shakespeare o de Bach, y menos de la extravagante idea de que pueda existir en algún lugar una copia de otro Shakespeare o de otro Bach indistinguibles de sí mismos. Ni aun aceptando la idea del multiverso infinito podría creer que tal conjetura puede ser una posibilidad real.

Desde *intelligibilia*, me veo más moderado al tener que contener mis entrañas y obligarme a pensar en la cantidad de información que puede encontrarse casi en cualquier lugar en el que uno posa su atención, donde –tal como lo expresé desde la “Introducción”– la creatividad humana parece coincidir hacia una serie de “pulsiones ocultas” (a veces no tan ocultas) que la obligan a abreviar de las mismas fuentes de inspiración que intentan dilucidar las cuestiones más profundas de la psique donde, dicho sea de paso, hallamos el origen del pensamiento místico, filosófico y científico. Así que, desde esta esfera, lo prudente es dejar la incógnita a futuras investigaciones.

Desde *trascendelia*, sucede algo muy interesante. Una vez que me he despojado del sentido crítico más radical (¡ayúdame Kant!) que se halla por definición en el “ojo de la carne” de *sensibilia*; es decir, toda vez que he

expresado mi crudo sentir nihilista hacia la replicación posible de entidades y, asimismo, toda vez que con el “ojo de la mente” decido no declinar hacia ningún lado hasta que haya más investigaciones, cobro conciencia de que con el “ojo del espíritu” mi imaginación (como antes señalé) acaba por romper sus grilletes en una deslumbrante explosión de posibilidades para iluminar senderos inexplorados, lo que finalmente permite inclinar la balanza hacia la posibilidad de influencia recíproca con otras realidades. De hecho, parte de este trabajo se basa (como podrá haberse advertido) en asumir tal postura que, aunque nada convencional, es a donde parecen conducirnos el misticismo, la filosofía y la ciencia, como exhortación para apuntalar los cambios paradigmáticos que se están gestando.

¿A dónde llevarán estos pensamientos? Si acordamos en que *sentir, pensar e intuir* son, en efecto, aspectos de la naturaleza ontológica que nos hermana, la única variable que habremos de tener en cuenta es saber desde qué esfera de conocimiento nos encontramos situados cuando intentamos dilucidar otra realidad.

Lo interesante es que, precisamente, en congruencia con esta investigación, la labor de un artista (en nuestro caso un intérprete de música) será reflejar lo que se halla en la totalidad de su ser; en la profundidad de su espíritu. Como artistas, no tenemos de otra, no podemos evitar reflejar ser lo que somos; es, como ya lo hemos apuntado, nuestra incapacidad de ser de otra manera. Así que, si como artistas no podemos sustraernos al hecho de expresar quiénes somos y de reflejar de qué estamos hechos (no se me ocurre desnudez más radical que la de un artista en escena), lo que nos queda es hacer conciencia de que nuestra labor consistirá precisamente en eso: asumir nuestra función como ineludibles generadores y transmisores de conciencia. Así pues, un artista es en tanto actúa desde el “ojo del espíritu”. Y, como se ha visto, desde esta esfera de conocimiento el espíritu abarcará todas las posibilidades del ser.

En 2003, el secretario estadounidense de Defensa, Donald Rumsfeld, se hizo acreedor al premio Foot in Mouth, que otorga la organización británica Campaña por un inglés claro a la personalidad pública de habla

inglesa que haya pronunciado la frase más confusa del año. He aquí las frases ganadoras de mister Rumsfeld:

- Hay saberes sabidos: son cosas que sabemos que sabemos.
- Hay ignorancias sabidas: son cosas que sabemos que ignoramos.
- Pero también hay ignorancias ignoradas: son cosas que ignoramos que ignoramos.

Considero esta distinción algo injusta, ya que estas frases sintetizan muy bien cómo el cerebro registra la información que recibe. Inclusive podemos valernos de la idea de inconsciente colectivo de Carl Gustav Jung, así como de la máxima platónica “saber es recordar”, para indicar que también contamos en nuestro inconsciente con un acervo de saberes que ignoramos que sabemos; es decir, saberes ocultos a nuestra conciencia y experiencia diarias; saberes que, aun ignorando su existencia, manifiestan su poderosa influencia a través de todos y cada uno de nuestros actos.

Como podrá advertirse, la pregunta de si existen o no otras realidades refleja en sí misma un potencial ontológico de primer orden, mismo que rebasa por mucho el alcance de esta investigación. Si a eso le agregamos que para intentar una respuesta debemos situarnos en la esfera gnoseológica de lo trascendente, donde es fácil caer en el terreno fangoso de la especulación sin fundamento, las luces de alerta comienzan a parpadear. Sin embargo, toda vez que deseo comprometerme a sacar algo en claro para nuestro tema, lo mejor será acudir una vez más al fundamento científico para generar un enfoque de la realidad con el marco adecuado.

Einstein demostró que la única realidad absoluta en la que vivimos tiene como telón de fondo el propio espacio-tiempo concebido como una unidad. ¿Qué significa esto? Si pensamos en un diagrama de coordenadas con la línea del tiempo recorriendo perpendicularmente la línea del espacio, nos queda un esquema con solo una línea vertical para el tiempo y una línea horizontal para el espacio. Con esta simple abstrac-

ción (visual o mental) podemos ejemplificar el movimiento de un objeto respecto al marco de referencia en proporción directa del espacio-tiempo absoluto.

De tal manera, como ya lo vimos con Brian Greene, mientras más rápido nos movemos en la línea del tiempo, más lento nos movemos en la línea del espacio y viceversa, mientras más movimiento existe en la línea del espacio, menos movimiento quedará para la línea del tiempo. Esto significa que al promediarse ambas líneas de movimiento respecto al telón de fondo del espacio-tiempo absoluto, resulta que todo en el universo se encuentra desplazándose a la misma velocidad, ya sea lentamente respecto al tiempo pero rápido en cuanto al espacio, o rápidamente respecto al tiempo y lento en relación con el espacio, donde el promedio de ambas magnitudes será siempre lo mismo; es decir, la velocidad constante de la luz: 300 000 km/segundo.<sup>51</sup> Sobre esta idea de realidad absoluta de Einstein, el divulgador científico y periodista Jorge Bolívar, expresa:

El marco de referencia para el movimiento en el universo es el propio espacio/tiempo. Sabemos que un cuerpo realmente se está desplazando si podemos calcular su cantidad de movimiento a través del espacio/tiempo. Einstein hizo retroceder el marco de referencia cósmico a la última frontera de la física, y vino por tanto a decirnos que el fondo *espacio-temporal* en que vivimos es la única realidad absoluta, a partir de la cual se generan las realidades locales de cada uno de los fenómenos que ocurren y de los observadores que los presencian.<sup>52</sup>

Sin embargo, tal vez hoy podemos dar el verdadero salto cuántico más allá de las fronteras de tal “realidad absoluta” a la que nos dejó confinados Einstein, ya que, según la física actual de partículas, en adición a los

---

51 Cfr. Jorge Bolívar, *El día que descubrimos el universo*, pp. 107-111.

52 *Ibid.*, p. 103.

postulados de la *teoría M* sobre cuerdas vibrantes en branas multidimensionales, la idea del multiverso no será solo una conjetura más, sino una consecuencia obligada que la teoría debe deducir. Aunque con no pocos detractores, *la teoría M* es la que más parece avanzar hacia el anhelado sueño de Einstein de poder conciliar la gravedad con la mecánica cuántica para, triunfalmente, obtener una teoría cuántica de la gravedad que lo explique todo. Pero, al no verse aún consumada, dicha teoría ha obligado a los científicos a expandir sus horizontes hacia nuevos enfoques de investigación, lo cual incluye la búsqueda sistemática de inusuales parámetros como la simetría y la belleza. Esto permite al científico moderno abrir su mente a terrenos antes vistos con recelo por la mentalidad decimonónica. En consecuencia, algo tan sutil como la intuición y tan subjetivo como la elegancia son hoy talentos habituales de exploración para los expertos de partículas de alta energía. En la siguiente cita de Paul Davies vemos cómo los científicos se valen cada vez más de la belleza en tanto guía hacia la verdad:

La belleza es un concepto nebuloso, pero no hay la menor duda de que es una fuente de inspiración para los científicos profesionales. En algunos casos, cuando el camino a seguir es poco claro, la belleza y la elegancia matemáticas sirven de guía. Es algo que el físico siente intuitivamente, una especie de fe irracional en que la naturaleza prefiere lo hermoso a lo feo. Hasta ahora, esta creencia ha sido un poderoso compañero de viaje en quien confiar, pese a su cualidad subjetiva.<sup>53</sup>

En la siguiente cita, Davies recupera una interesante observación que, en su momento, Heisenberg hizo a Einstein: “Si la naturaleza nos conduce a formas matemáticas de gran simplicidad y belleza [...] que nadie ha encontrado previamente, no podemos dejar de pensar que son ‘verdaderas’, que revelan un rasgo genuino de la naturaleza”.

---

53 Paul Davies, *Superfuerza*, p. 53.

Asimismo, el científico matemático Paul Dirac, en un arrebato de lucidez, declaró: “Es más importante que una ecuación sea hermosa que el que encaje con la experimentación”.

La siguiente cita resulta relevante para nuestra temática en general. Comenta Paul Davies que en su *delicioso [sic]* libro *Dismantling the Universe*, Richard Morris no pudo resistirse al fervor de relacionar la ciencia con el arte al decir:

Hay más paralelismos entre la ciencia y las artes de lo que parece a primera vista. Como los artistas, los científicos poseen a menudo estilos únicos. Más aún, sus ideas de lo que debe ser una buena teoría científica recuerdan sorprendentemente las convicciones artísticas [...] Una teoría correcta es aquella que puede ser verificada por medio de la experimentación. Sin embargo, en algunos casos *la intuición científica puede ser tan precisa que una teoría resulte convincente incluso antes de haberse realizado ningún experimento significativo.*<sup>54</sup>

Considerar la belleza como ingrediente vital del universo matemático de la ciencia, no puede ser solamente casual; más bien debe significar que la belleza es la forma causal más clara y directa con la que el universo nos comunica el sendero correcto hacia lo verdadero. Si la entropía (en tanto energía desperdiciada o desordenada) es el gran enemigo a vencer, quizá la neguentropía (ahorro de energía o su utilización para crear información y conciencia) se traduce en el cerebro como belleza; es decir, la belleza podría entonces significar la manera que tiene el universo para decirnos *sí*.

Sin embargo, si fuera posible “salirnos” de la dimensión espacio-temporal para situarnos como observadores ubicuos y omnipresentes de todos los eventos que forman lo que Einstein definió como realidad absoluta, seríamos capaces de ver lo que sucede, ha sucedido y sucede-

---

54 *Idem*, y las dos citas anteriores, p. 53 (las cursivas son mías).

rá en cualquier punto que señalemos dentro del “bloque de rebanadas espacio-temporales” que se inició con el *Big Bang* y hasta el final de los tiempos tras la disolución total de toda la materia, del movimiento y del espacio. Nuestro confinamiento a esta dimensión espacio-temporal que denota la realidad einsteiniana, en efecto impide cualquier posibilidad de contacto con otras supuestas realidades. Pero, según la nueva física, la gravedad y el entrelazamiento cuántico conllevan en sí la posibilidad de anular las principales barreras de nuestro aislamiento espacio-temporal. Así pues, la física moderna comienza a abrirse a la posibilidad sostenida ancestralmente por el misticismo oriental sobre una conciencia holística universal que trasciende los límites que marca nuestra realidad.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es que pocas cosas hay tan ajenas a nuestro sentido común como el extraño fenómeno del entrelazamiento cuántico. Confinados a nuestra realidad, es difícil comprender que a la velocidad de la luz las distancias se anulen. Viajando a 300 000 km/segundo, el concepto de espacio desaparece en su totalidad; para un rayo de luz, cualquier distancia *es* siempre igual a cero. El entrelazamiento indica que un par de partículas entrelazadas por alguna de sus cualidades, como el espín o su polaridad, aunque estén separadas por años luz, de alguna manera permanecerán conectadas para compartir información instantánea, lo que en esencia modifica nuestra concepción del “aquí y ahora”. El mismo Einstein se resistía a creer en esta cualidad “fantasmagórica” de las partículas entrelazadas, ya que la comunicación simultánea (no-local) implicaría transgredir la velocidad de la luz, objetando así la teoría de la relatividad, de ahí su célebre frase “Dios no juega a los dados”. Sin embargo, hoy no cabe duda de que el entrelazamiento cuántico es un fenómeno confirmado por incontables experimentos que se han realizado en el mundo y que, bajo el nombre de *Teoría de Bell* o *Desigualdades de Bell*, dan fe de su existencia real. Según Jorge Bolívar:

El entrelazamiento [...] confirma la existencia de realidades no-locales, es decir, que una misma función de onda escindida y situada en dos lugares

del universo no está separada *por nada* [...] Ahora queda por entender en qué pliegues del espacio/tiempo se esconde la posibilidad de pasar de una realidad local, donde las distancias son absolutas, a otra no-local, donde el concepto de distancia depende primero de los estados cuánticos.<sup>55</sup>

Así pues, el entrelazamiento, al no verse impedido por la barrera lumínica, en teoría permite “atravesar” cualquier distancia que nos separe del rango de influencia con otras realidades; no importa si hablamos de unos cuantos metros o, según la teoría del multiverso, de cientos de miles de millones de años luz de separación con otros universos ya que, simplemente, las distancias no existirán. Por último, la gravedad cuántica podría ser la “llave de acceso” para abrir la puerta a otras dimensiones ocultas o mundos-brana que, según la *teoría M*, coexisten lado a lado con nosotros.

Otra teoría que destaca por su profundidad y su belleza es la que explica el concepto actual de la *nada* como origen del universo. La antigua idea de un espacio vacío difiere mucho de lo que hoy sabemos. Ingenuamente suponíamos que al “vaciar” un espacio de todos sus contenidos tales como la materia, la energía y los campos de fuerza que lo pudieran impregnar, resultaría el vacío más perfecto: la nada. Pero resulta que esa “nada” a la que anteponíamos la imagen de un “espacio vacío”, según la física de partículas, está cuantizada; es decir, gobernada por el principio de incertidumbre donde, si pudiéramos observar (imposible, ya que esto ocurre a escalas de Plank), nos topáramos con un hervidero de partículas virtuales entrando y abandonando la existencia dentro de una espuma vibrante de espacios multidimensionales de energía infinita. Tal es la *nada* que devela la ciencia actual.<sup>56</sup>

Aunque la idea de una *nada* contenedora de “energía infinita” sea –una vez más– difícil de aceptar para nuestro sentido común, tratar de

---

55 Jorge Bolívar, *op. cit.*, pp. 263 y 264.

56 Para una mayor y certera explicación de la nada, véanse los capítulos 9 y 10 de *Un universo de la nada*, de Lawrence M. Krauss, pp. 177-211.

comprenderla es una de las aventuras más fascinantes y hermosas con la que nos puede gratificar la ciencia.

Tras el fantástico hecho de una nada como generatriz de todo, podemos atrevernos a dar un paso más allá de las fronteras que atañen exclusivamente al ámbito científico para trascender al universo de unificación que, como lo hemos podido observar, se está gestando entre el pensamiento científico y el misticismo oriental. Quiero citar aquí a Paul Davies, quien en *Superfuerza*, en el capítulo 13, “La unidad del universo”, habla sobre el paralelismo entre física cuántica y misticismo oriental para señalar la conexión causal que subyace a todas las partes del universo:

Otros autores [...] han hecho hincapié en el paralelismo entre física cuántica y misticismo oriental, con su énfasis en la unidad de la existencia y las sutiles relaciones entre el todo y sus partes [...] Hay aquí un vínculo sutil entre la realidad del mundo microscópico y el mundo macroscópico cotidiano. En última instancia, no podemos separar la realidad cuántica de la estructura de todo el universo [...] Los mundos microscópico y macroscópico se hallan interconectados, y nunca podrán ser separados [...] El todo sostiene a las partes, que a su vez constituyen el todo. Necesitamos al universo antes de que podamos dotar de realidad concreta a los átomos que constituyen al universo. ¿Qué “es primero”, los átomos o el universo? La respuesta es “ninguno de los dos”. Lo grande y lo pequeño, lo global y lo local, lo cósmico y lo atómico, se apoyan mutuamente y constituyen aspectos inseparables de la realidad. No podemos tener lo uno sin lo otro. La vieja y ordenada idea reduccionista de un universo que no es más que la suma de sus partes ha sido completamente desacreditada por la nueva física. Existe una unidad en el universo, que va mucho más allá de una mera expresión de uniformidad. Es una unidad que proclama que, sin todo, no se puede conseguir nada.<sup>57</sup>

---

57 Paul Davies, *Superfuerza*, pp. 233 y 234.

El párrafo anterior nos otorga una magnífica descripción de lo que es el ser.

Vislumbramos así un *Todo Absoluto* correspondiéndose con una *Nada Absoluta*. Entidades que forman el bucle toroidal de retroalimentación (cfr. cita 29 del ensayo “El ojo del espíritu y la visión 4D”, p. 137), donde el ser del universo se explica como el producto de la presión y la energía negativas de la gravedad, en equilibrio con la presión y la energía positivas del espacio “vacío” que provoca la infinidad de partículas virtuales entrando y saliendo de la misma nada. Esta correlación no solo crea todo lo que vemos, sino que incluye la dinámica espiritual de lo que designo como Sinergia de Unión de Entidades (Siune), como una variante al tradicional *religare* que mana de las posibilidades del *Ser Universal*. En el encuadre de este marco existencial, podemos imaginar que la conciencia, en su capacidad de cristalizar o colapsar en la mente una onda de probabilidad dentro del total de posibilidades existenciales, es, en efecto, la gran depositaria de la *Última Realidad*. Con todos estos elementos a la mano, podemos aventurar una renovada concepción de la espiritualidad más *ad hoc* a nuestra percepción intuitiva de la realidad. Si, como ya se ha anotado, el concepto de espiritualidad implica la unión de todas las entidades conscientes del cosmos en un solo conjunto que expresa el total sentido de ser, podríamos quizá sentar las bases científico-filosóficas para constituir una ideología capaz de contrarrestar la perniciosa influencia del pensamiento mágico.

A la luz de la renovada concepción espiritual que hemos propuesto, así como desde el sustento teórico de la física moderna en comunión con la tradición mística oriental, podemos imaginar que, tanto *Ello* como el espíritu, así como las “entidades de posesión” (cfr. p. 165) a las que tanto se refieren los artistas cuando hacen alusión a sus procesos creativos, hallan su explicación natural como resultado de haber expandido los confines del ser hacia su última frontera. Así pues, hemos visto que, al menos como artistas, no podemos sino transmitir nuestra más profunda percepción de lo que es la realidad. Los párrafos anteriores han tenido esa intención.

Dentro de esta acepción de lo que puede ser la realidad espiritual vivenciada desde la esfera de *trascendelia*, podemos imaginar que la función del intérprete de música abarcará mucho más que el solo hecho de transmitir sus ideas y vivencias gestadas en solitario. Un artista es quien logra trascender su ego para que, en un acto de verdadera desaprehensión y humildad ante la música, *Ello* pueda manifestarse. Dicha manifestación implicará la apertura del ser ante todas sus posibilidades existenciales. Bajo tales preceptos, enfoquemos nuestro ojo del espíritu hacia la influencia recíproca con otras realidades para aumentar nuestra conciencia de expresión artística. Me explico, si dentro de la infinidad de posibilidades que resultan del multiverso tomamos como un hecho el que realmente puedan existir entidades indiferenciables de nuestro ser, cada una confinada dentro de los límites de su horizonte cósmico, donde la sucesión entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión sustentada por la incalculable división de rebanadas espacio-temporales de cada región cósmica, entonces es legítimo suponer que la gravedad y el entrelazamiento cuántico, al tener la capacidad de “sortear” las distancias transluminicas e interdimensionales que nos separan de otras entidades, realmente serían el puente de influjo para compartir la conciencia con quienes podrían considerarse como nuestros legítimos “avatares cósmicos”.

La idea de un *religere* (retorno a la unidad) espiritual que propuse arriba bajo el nombre de Sinergia de Unión de Entidades (Siune), tiene la finalidad de explicar (al menos para mí) dicho fenómeno de expansión de la conciencia a través de la disolución de todas las entidades en un solo *Ser Universal*. Tal unión de conciencia espiritual es la forma del ser a la que he llamado *Ser cuántico*. Bajo esta modalidad ontológica, donde las posibilidades omnipresentes y atemporales del ser quedan representadas por el conjunto total de entidades cósmicas del multiverso, encontramos que tanto *soñar* como *imaginar* tienen mucho más que ver con la realidad de lo que podríamos estar dispuestos a conceder.

Después de todo, ¿qué es soñar sino el poder de imaginar nuestro ser bajo cualquier situación posible? Pues lo interesante aquí es que, para

el *Ser cuántico*, todas las situaciones posibles forman parte intrínseca de la realidad. De lo anterior se desprende que para contactar con nuestros “gemelos siderales”, debemos ejercitar una forma de “soñar conscientemente”; es decir, imaginar con conciencia de ser. Este sería entonces el origen y la razón de ser de la meditación. Pero no en referencia a aquellas “técnicas de meditación” que tanto critica Krishnamurti, las cuales intentan “apresar la mente en una camisa de fuerza para someterla y dejarla en blanco” (*cf.* cita 62, p. 186), sino de una forma de meditación lúcida capaz de superar la *yoicidad* propia del ego. Existen varios métodos de meditación –entre los que se pueden contar once variantes de yoga hindú más veinticinco propias del *Surangama Sutra* del budismo–, pero la que más nos interesa aquí es aquella que es “la vía” de una manifestación artística. Manifestarnos a través del arte es, como lo vimos con antelación, nuestra mejor forma de trascender hacia lo espiritual. Dentro del mar de probabilidades cuánticas, a través de la meditación podemos imaginar que “fijamos” una función de onda para acceder a una realidad alterna. Nuestra conexión universal con realidades paralelas nos ubica dentro del amplio concepto pitagórico de la unidad, donde el crisol que reúne las infinitas posibilidades de ser de todas las entidades conscientes del multiverso podrá ser compartido. Así pues, como artistas, podemos y debemos intentar trascender a la esfera espiritual donde la influencia recíproca con otras realidades determinará la profundidad y la contundencia de nuestro mensaje artístico.

Otra consecuencia fascinantemente reconfortadora del *Ser cuántico* es que, sin necesidad de acudir al pensamiento mágico, podemos imaginar a nuestros seres queridos desaparecidos existiendo en un universo paralelo o en una dimensión próxima donde podemos contactarles por alguna forma de meditación. Este último pensamiento –entre otras cosas– podría simbolizar el clímax de unión entre misticismo y ciencia como el cambio paradigmático que ya antes había señalado, para dar inicio a una nueva forma de *religare*. En *Paratrinsikavivarana Tantra* (texto del siglo x perteneciente al shivaísmo de Cachemira), pue-

de leerse: “Todo lo que aparece ante la vista debe su existencia a la luz de la conciencia”.

Así, tal como la cita del texto tántrico que utilicé en un apartado anterior, nuestra conciencia genera realidad. Emulando un tanto al *daimon* socrático, es importante ejercitar una *metaobservación* de nuestros pensamientos. Asimismo, debemos tener mucho cuidado con lo que realmente esperamos de la vida ya que, bajo el indómito poder de nuestro inconsciente, nuestros deseos pueden llegar a realizarse.

En *Ciencia y consciencia [sic]*, el orientalista español e intérprete de *sitar*, Fernando Díez, refiere en sus palabras parte de lo que hemos analizado hasta aquí:

El nuevo paradigma es idealista, porque no llegamos y vemos las cosas que “están” ahí fuera, sino que las cosas que “están” ahí, las que vemos, están porque hemos llegado nosotros, que somos como somos, y hacemos, en virtud de ello, de nuestro aparato cognitivo, “nuestra” interpretación, común a todos los individuos humanos, porque todos tenemos el mismo aparato cognitivo; esta es una de las extraordinarias revelaciones que se pueden extraer filosóficamente de la física cuántica, como que todo está interconectado a otro nivel de realidad que no es el físico que conocemos [...] Nunca en la historia se había producido una innovación de tal calado, ni un cambio tan tremendo de paradigma como el que nace de la visión cuántico-relativista.<sup>58</sup>

Así pues, tal cambio paradigmático sustentado por la inminente unión entre ciencia y misticismo, a pesar de ser criticado por algunos científicos (actitud justificada por el “tufillo mágico” que aún desprenden varias malas interpretaciones del fenómeno), es un cambio que en realidad viene gestándose desde hace décadas. Según podemos verlo en varios textos, la división entre ciencia y misticismo es un cisma agonizante.

---

58 Fernando Díez, *Ciencia y consciencia*, pp. 63 y 65.

Dentro del renovado concepto de lo que podemos nombrar “religiosidad cuántica”, que he querido acotar bajo la expectativa de vincularlo a mi definición de arte, otros autores aportan, a su vez, una concordancia para con el mismo término de *religare*. Cito, pues, a Osho y su intento de vincular la religiosidad con la autenticidad del arte: “... el auténtico arte surge de una auténtica religiosidad, porque religiosidad es entrar en comunión con la realidad, entonces surge el auténtico arte [...] El auténtico arte significa que te ayuda a ser meditativo. Gurdjieff solía llamar al auténtico arte, arte objetivo, el que te ayuda a meditar”.<sup>59</sup>

La siguiente cita –con la que termino esta sección– se remonta a los tiempos socráticos para describir nuestra inmanente naturaleza espiritual:

... si quieres descubrir tu verdadera naturaleza y tu ser fundamental, debes, como indicó Sócrates, cambiar tu manera de indagar [...] Tienes que empezar a cultivarte espiritualmente para encontrar la fuente última de tu mente [...] La iluminación está más allá del reino de las etiquetas conceptuales y de la verbalización, porque está libre de la dualidad sujeto-objeto, de los constructos engañosos de las proyecciones de la conciencia. De modo que nunca podemos describir el Tao, aunque nuestro verdadero ser sea, de hecho, esa naturaleza fundamental. A falta de las palabras correctas, solo podemos decir que lo Real es [...] nuestro verdadero ser espiritual.<sup>60</sup>

En el siguiente apartado –con el que cierro este trabajo– tengo la intención de dirigir todos los temas tratados hacia la idea que he expresado desde un principio: revelar un tanto el carácter mayéutico de la interpretación a través de intentar –tengo que decir intentar, ya que por

---

59 Osho, *op. cit.*, p. 146.

60 William Bodri, *Sócrates y el camino hacia la iluminación*, pp. 56 y 94.

fuerza solo puedo hacer una generalización basada en mis vivencias— un acercamiento al interior de la psique de un ejecutante de música. Aunque para hablar de un intérprete de música tenga que acudir a la experiencia personal, considero que las siguientes líneas pueden ser de interés para cualquiera que tenga la curiosidad para acercarse al tipo de pensamiento que se genera tras incontables horas de estudio y décadas de rigurosa disciplina consagradas a la búsqueda de cómo emitir estados emocionales a través de la ejecución instrumental.

Así pues, mientras lee algunos pasajes del siguiente y último ensayo, sugiero al lector que trate de imaginarse entre el público viendo actuar a su intérprete favorito de música —o de cualquier manifestación artística—. La idea es lograr un enfoque que trascienda la simple imagen superficial que nos brinda un ejecutante en vivo, trocándola por la de un intérprete en búsqueda de sublimar su mensaje espiritual.

## SER EN LA MÚSICA

Sonó un chasquido  
y me olvidé de todo cuanto sabía.

KYOGEN

El epígrafe que encabeza este ensayo enfatiza el sentido real de lo hasta aquí analizado. Como planteé con anterioridad, más que una hermenéutica de la interpretación, lo que pretendo con este trabajo es explorar la psique de un intérprete de música mientras realiza una ejecución. Obviando que la única mente a la que tenemos acceso es la propia, eso no impide aventurar una metaobservación del músico que, habiendo superado el dominio técnico de su instrumento, pueda simplemente ser el vehículo de expresión del mensaje artístico que comprende su ser en la música.

En tanto innegable e inagotable fuente de placer, la música está ineluctablemente supeditada a la propuesta artística de su intérprete. Así

que este tiene una importantísima función: compartir con su auditorio el placer mismo que le genera su incansable búsqueda. El intérprete es depositario de un mensaje espiritual que lo trasciende, y es responsable de saber transmitirlo con honestidad, pulcritud y elocuencia. Cuando el auditorio recibe con claridad el mensaje con el que se ha expresado un artista, la energía de su respuesta no es igual a la que puede esperarse ante una grabación. Este fenómeno es fácil de comprender si no realizamos una separación entre el intérprete y su auditorio, ya que juntos desarrollan una comunión vital que completa el hecho musical. Todo esto se irá aclarando cuando nos adentremos en este último tema-ensayo, pero habrá que tener presente algo muy importante: la música no es solamente las notas que se traducen del texto musical. Como expresó el maestro Roberto Aussel: “En la partitura está todo... excepto lo esencial”.

Analicemos por qué, desde la perspectiva del ejecutante comprometido, interpretar y recrear la música puede significarle una inagotable fuente de placer. Para ello, comencemos por considerar la interpretación desde una dimensión más holística donde podamos observar a la música como un ente vivo. Claro que no habremos de llevarla al laboratorio para diseccionarla como lo hacemos con un indefenso sapo, ni tampoco la encasillaremos en una estéril definición conceptual, pero sí adoptaremos la visión de que las posibilidades interpretativas de la música, en tanto contenido y transmisión de información, le otorgan una categoría de tal dimensión combinatoria que –como sucede con las matemáticas o el ajedrez– simula elocuentemente las cualidades de la vida.<sup>61</sup> Esta idea nos será útil para comprender la relación cuasi visceral entre el intérprete y su instrumento, entre el intérprete y su auditorio y, realmente importante, la relación que se establece entre *Ello* y el intérprete, como punto neural del ser *ante/de/en/la* música. Situémonos pues, ante el inicio de esta relación.

---

61 El excampeón mundial de ajedrez, Gary Kasparov, inspirado en un pensamiento de Bobby Fischer, va un paso más allá con el ingenioso título de su libro, *Cómo la vida imita al ajedrez*.

Es notable que la sola idea de acercarnos a donde está nuestro instrumento nos comience a generar un placer. Es decir, aun antes de tenerlo en nuestras manos ya hay un disfrute de lo que a continuación haremos: desde abrir el estuche, observarlo, sacarlo de su estuche, limpiarlo un poco, olerlo, checar la tensión de sus cuerdas, comprobar su afinación, para, enseguida, preguntarnos con gran expectación, ¿cómo habrá amanecido hoy mi sonido? Es el típico ritual que disfruta el músico cada vez que se da el espacio y el tiempo necesarios para “estar” con su instrumento y ante la inminencia de crear sonidos con él. Ahora bien, ¿existe el riesgo de falsear la imagen del ejecutante como un hedonista que solo busca satisfacción personal? Dentro de la iconografía popular de los músicos encontramos la típica imagen de un ejecutante absorto en el estudio de su instrumento. Aquí la gente se pregunta: ¿de dónde saca tanta energía para pasar así horas y horas?, ¿qué misteriosa fuerza le seduce para preferir quedarse estudiando encerrado en su casa?, ¿tan fuerte es la motivación del músico ejecutante por lograr reconocimiento? Quizá observando a un músico en acción podamos encontrar alguna clave sobre esto.

Visualicemos pues la imagen de un concertista en el escenario... ¿Qué observamos? Hay mucho dinamismo visual, el cuerpo se mueve, los brazos se mueven y los dedos en ocasiones van tan de prisa que, para la gente que no está acostumbrada, es muy difícil registrar con la vista el movimiento dactilar y compaginarlo con lo que se escucha. Pero, ¿qué es lo que pasa por la mente del ejecutante? Aquí es donde encontraremos la respuesta, no en la engañosa imagen superficial que puede llegarse a formar, sino en aquello que queda oculto a la vista y que, de hecho, implica un “dinamismo” muy superior al que puede apreciarse por fuera. Para ilustrarnos el mundo interior del músico, sirvámonos momentáneamente del lenguaje metafórico.

La mente del concertista se parece más a un lago que a un río que fluye con fuerza. Un gran lago sin mucha brisa ni personas que lo ajereen. Un lago en calma, quieto, pero solo en apariencia, ya que bajo su

superficie suceden muchas cosas. Es, de hecho, un lago colmado de vida. La mente del músico refleja esta apacible calma del lago, pero es esta una “calma activa”. En referencia a este dinamismo interior, dejemos que Krishnamurti nos hable del poder creativo de una “mente silenciosa”:

Al estar sola, no influida, no atrapada en opiniones, la mente se halla completamente atenta; está inmóvil, silenciosa, absolutamente quieta. Pero usted no puede aquietar la mente. Puede hipnotizarla mediante la repetición de ciertas frases, o aquietarla por medio de la oración, pero eso no es quietud, eso es muerte. Es igual que poner la mente en una camisa de fuerza con el fin de mantenerla quieta, con lo cual la mente se deteriora [...] Lo esencial es comprender este afán profundo y oculto que está siempre cambiando [...] De modo que uno tiene que perseguir este afán oculto por todos los corredores oscuros de la mente. Entonces sobreviene esa soledad que es atención y que, en realidad, es un estado de inmovilidad. No empleo esa palabra inmóvil en oposición a actividad. Una mente que está inmóvil, quieta, no es una mente muerta. Es una mente activa, es la actividad misma, porque está quieta, y solo una mente así es creativa.<sup>62</sup>

Así pues, una mente quieta/silente es una mente plenamente despierta / expectante y, como nuestra imagen del lago, alberga mucha vida. Existe orden, simetría, claridad y belleza bajo su superficie; el pensamiento calla, el corazón escucha, el momento es vívido e intenso... el arte fluye.

La música es posible cuando otorgamos una dimensión extática al tiempo; pasado, presente y futuro interactuando dentro de un mismo ámbito de posibilidad, un ámbito donde todo *es*. Sin juicio, sin condena ni justificación alguna, nuestro ego yacerá apacible en el fondo del lago, si no, no hay música, no hay arte. Y es aquí, en estos momentos en donde somos capaces de olvidar nuestro Yo, que encontramos el placer de tocar

---

62 Jiddu Krishnamurti, *Reflexiones sobre el ego*, p. 66.

y, más que placer, la dicha de hacer música; es decir, el placer nos remite a la idea de un estado de disfrute consciente, pero si el ego duerme, no hay conciencia que atesore para sí dicho disfrute, lo que hay es un compartir (irradiar) nuestra dicha total de *ser en la música*.

¿Qué papel juega entonces el intérprete? Precisamente aquí podemos encontrar el foco nodal de este libro: el intérprete no-debe-jugar-ningún-papel, solo está ahí para permitir el flujo de lo inefable, de un discurso que, aunque no le pertenece, no existe sin él. Debemos recordar que no hablamos “académicamente” de lo que significa la interpretación musical, donde la información, la experiencia y el conocimiento acumulados del ejecutante informado es evidente que jugarán un papel más que preponderante sobre la interpretación que ofrece. Aquí más bien me refiero a lo que subyace y genera la metarrazón de ser de un intérprete que ha consagrado su vida al arte. Esta idea es bien comprendida por otras disciplinas de alto rendimiento y precisión, como por ejemplo en las artes marciales.

Un día mi maestro de ajedrez dijo algo que me dejó pensando: “Un gran maestro de ajedrez no juega al ajedrez, solo mueve las piezas”. De igual manera (y parafraseando un tanto al maestro de tiro con arco zen), podemos decir que cuando el hecho musical es completo, no hay un ejecutante haciendo música; no hay intérprete y, por lo tanto, no hay interpretación (*Ello* dispara), solo hay música. Cuando somos capaces de distraer al ego, la conciencia da un brusco viraje a otra dimensión; las ideas musicales no pretenden buscar la “originalidad”; no se intenta revivir emociones pasadas; la técnica no se orienta a buscar la “perfección”; a la ejecución no le subyace el endeble comando de hacer las cosas “impecablemente bien”, sino (recordamos aquí a Yoda diciéndole a Luke Skywalker: “No lo intentes... solo hazlo”) únicamente hacerlas con honestidad, sin la necesidad de sacar el “mejor sonido posible” a nuestro instrumento; disfrutándolo al dejar que suene por sí mismo, con confianza por lo que se ha trabajado y con el placer de compartir nuestra búsqueda. No existe la pretensión de “deslumbrar al oyente” o de dar más de lo que

se ha encontrado... pero tampoco menos. Al respecto, Francisco Tárrega fue contundente: “La dificultad en la guitarra empieza al querer tocarla bien. Hay quien hace y hay quien da la impresión de hacer. Una interpretación personal, caprichosa, encubre a menudo una imperfección; lo que en rigor, no deja de ser una mentira”,<sup>63</sup>

Todo esto que se ha comentado es en referencia a que el hecho musical es factible. Pero, como humanos falibles, aceptamos que nos cuesta trabajo “acallar la mente”. Aunque eliminar el ego se antoje una empresa que raya en lo utópico, cualquier avance en esa dirección, por mínimo que sea, será patente en nuestra interpretación. El escucha –ideal–, en íntima comunión con el hecho musical, sin dualidad que se interponga entre él y el intérprete, lo notará de inmediato, ya que formará parte de la misma escena... el ejecutante ha dejado de interferir, las cosas simplemente son.

Así lo expresó en su curso el maestro especialista en música barroca Hopkinson Smith: “... no quiero oír la guitarra, solo quiero oír la música a través de una guitarra”.

Me he referido al profesional de la música, pero también podemos pensar en el instrumentista en formación, así como en el diletante entusiasta; es decir, cualquiera que realice un trabajo de búsqueda honesta, olvidándose de sí mismo y sin ningún motivo especial que perseguir. Ahí habrá una oportunidad, un espacio para crecer, un momento de paz para escuchar. Sin el deseo de querer “ser original”, sin ninguna barrera, sin ninguna “interpretación”, con una puerta abierta al descubrimiento de los sonidos, aunque sea la más simple escala, técnica y música fluirán en la misma dirección; los niveles de dificultad se dimensionan en su justa medida. Y todo ello porque la música demanda nuestra más refinada consagración como seres humanos.

Mientras más profundamente (¿externamente?) hayamos explorado en nuestro ser, en la misma medida dejaremos de estorbar para que

---

63 Jorge Orozco *et al.*, “Los discípulos de Tárrega”, *Francisco Tárrega y su época*, p. 80.

el arte fluya. Así que el artista tiene una gran tarea; por el simple hecho de ser el transmisor directo de su más alta cualidad humana, le inviste la responsabilidad de “contagiar” a su público, interpellándolo en sus fibras más íntimas y sensibles sobre el sentido mismo de la existencia. Aquí radica la función social del artista, eso que cuesta tanto trabajo explicar –siempre con sus honrosas pero escasas excepciones– a los políticos, empresarios y autoridades en cuya persona recae, la mayoría de las veces, la responsabilidad de manejar el siempre escueto presupuesto cultural. De manera que cuando alguien acude a un recital, no solo lo hace por la esperanza de escuchar un buen concierto, sino también por el impulso –consciente o no– de “ver” al artista. De no ser así, quizá solamente escucharíamos música desde la comodidad de nuestro hogar.

¿Por qué entonces la necesidad de ver al artista? ¿Qué diferencia hay entre acudir al concierto –con toda la molestia que implica– y escuchar plácidamente una buena grabación en casa? ¿Acaso, por evitar el traspase, preferimos ver un eclipse de luna por televisión que presenciarlo en vivo? Como es natural, podemos dar “n” respuestas al porqué molestarnos en acudir al concierto, pero a la luz de lo tratado, podemos decir que nos atrae la idea de acudir a un recital en vivo porque esperamos (una vez más, conscientes de ello o no) ser “tocados” o “contagiados” por esa paz espiritual que intuimos emana del artista consagrado; nos emociona ser transportados a un grado superior de conciencia donde la música viva vulnera nuestras defensas más sólidas. El ser de la música conspira para que el ego se retraiga... aunque sea por un instante.

Cabe aquí citar nuevamente a Krishnamurti cuando, en plena Posguerra (7 de abril de 1946), ofreció en Ojai, California, una plática donde se refirió al estado de cesación del ego como previo condicionante para vivir la experiencia del *satori*:

Muchos de nosotros hemos experimentado, en un momento u otro, ese estado cuando el “yo”, el ego, con sus demandas agresivas, ha cesado por completo y la mente está extraordinariamente quieta, sin ninguna voli-

ción directa; ese estado en el que tal vez uno pueda experimentar algo que no tiene medida, algo que es imposible de expresar con palabras [...] Tuvieron que haber sucedido raras ocasiones cuando el ego, el “yo”, con todos sus recuerdos y tribulaciones, sus ansiedades y temores, ha cesado por completo. Entonces uno es un ser sin motivo alguno, sin ninguna compulsión; y en ese estado uno siente o reconoce una sensación asombrosa de distancia inconmensurable, de espacio y ser sin límites.<sup>64</sup>

Esta misma idea que propone Krishnamurti, de “ser sin motivo alguno”, es parecida a lo que experimenta el concertista comprometido con la honestidad de su búsqueda, el intérprete olvidado de sí mismo, el que simplemente forma parte de la escena porque es quien “acompaña” a sus dedos en la necesaria ejecución instrumental y en donde es posible un fluir del *Ello*. Tanto ejecutante como público se sitúan “fuera de la escena” para escuchar desde lo más profundo, desde donde se irradia el hecho musical en una especie de *Big Bang* en el que, al igual que su homólogo cosmológico, tampoco existirá centro preferencial alguno... donde la dualidad finalmente ha sido trascendida.

Una situación que, como intérpretes, quizá hayamos experimentado es cuando, al tocar en público, nos ataca el pensamiento: “¡Las cosas me están saliendo muy bien!” En ese momento, cuando nuestra mente epifánica irrumpe en el escenario, es porque también nuestro ego quiere “cantar”. Si algo indeseable en nuestra ejecución va a suceder durante el concierto, es justo aquí, cuando el Yo despierta y la magia cesa. De igual forma, cuando nos encontramos en medio de una grabación en la que nos sorprende el pensamiento: “¡Me está saliendo impecable!”, es porque ya el yerro es inminente... No hay más remedio, cuando nuestro ego canta, *Ello* calla.

Otro ejemplo que me gusta para ilustrar esta idea del abandono del artista hacia un genuino “estar sin pretensiones” en la escena, y que en

---

64 Jiddu Krishnamurti, *Reflexiones...*, *op. cit.*, p. 180.

ocasiones comparto con mis alumnos, es con un curioso cuentito que no recuerdo cómo llegó a mi memoria pero que expresa muy bien lo inefable de estos temas. Una paráfrasis alegórica de *Aladino y la lámpara maravillosa* narra la leyenda de un joven que, paseando un día por la playa, tropieza con una lámpara que al frotarla libera a su genio (hasta aquí la similitud). Agradecido, el genio escribe en un papelito unas palabras mágicas para convertir en oro los objetos que el pronunciante sostenga con su mano, pero con una condición: *¡no* deberá desear ese oro! Acto seguido, el genio desaparece mientras el joven inmediatamente levanta una piedra para pronunciar las palabras mágicas... Esperando en vano, exclama inocentemente: “¡Claro, olvidé que *no* debo desear el oro!” Lo intenta de nuevo, pero esta vez consciente de *no desear* el oro... y falla de nuevo. Entonces se da cuenta de que, por mucho que lo intente, a su acción siempre subyace el deseo de codiciar el preciado metal. Después de probar todo tipo de “meditaciones” y demás trucos para distraer la mente, por fin se convence de lo inalcanzable de su empresa. Derrotado, abandona el papelito dentro de uno de los libros que su padre le heredó –de esos libros que nunca se leen–. Con el paso del tiempo abandona sus sueños de bonanza gratuita. Tras toda una vida de cumplir con sus obligaciones de persona honesta y padre responsable, un día decide premiarse con la lectura de un buen libro, de cuyas páginas cae el enigmático papelito escrito mucho tiempo ha...

Según lo que a cada quien le provoque los puntos suspensivos de esta narración, la evidente sugerencia es que inventemos nuestro propio final y extraigamos nuestras propias conclusiones, con todo y su moraleja. Este puede ser un buen ejemplo para ilustrar el necesario apaciguamiento del ego que precede a la liberación del hecho artístico.

El revolucionario pintor ruso, Vasili (Wassily) Kandinsky, se autoproclamó, en 1910, como el “primer pintor abstracto”. Tuvo la clara intención sinestésica de liberar en la pintura los mismos estados emocionales que le provocaba la música. En frases como: “Wagner había pintado mi mente con música”, “El color es un poder que influencia al alma”,

“El color es el teclado, el ojo el martinete, el alma es el piano con sus numerosos acordes”, “El artista es la mano que, al tocar una u otra tecla, provoca vibraciones en el alma”, Kandinsky nos revela su gran pasión, no solo por el piano y la música, sino por su convicción espiritual del arte en tanto intuición, al grado que solía expresar: “Lo artísticamente verdadero solo se alcanza por la intuición”. En efecto, el poder intuitivo de este artista nos transporta a la dimensión musical de la pintura. Tal vez esta “sinestesia musical” de un artista como Kandinsky sea porque la música, al ser la expresión menos proclive de ser objetivada, dice del ser lo que el lenguaje no puede hacer. Por lo expresado al final de su vida: “Pregúntate si una obra de arte te ha transportado a un mundo hasta entonces desconocido, de ser así, ¿qué más puedes desear?”, quizá el “transportarse a un mundo desconocido” significaba exactamente eso: el entrelazamiento con otras realidades.

Es buen momento para retomar la “papa caliente” que antes dejé al *Ser cuántico*. Tratando de responder al cuestionamiento planteado en el apartado anterior sobre si existen o no otras realidades, así como la posibilidad de “contactar” con ellas, hice notar que quizá desde el arte podamos obtener una respuesta. Vimos entonces que nuestro puente de acceso entre el *Ser cuántico* y el *Ser Universal* (donde podemos conectar con otras realidades en mundos paralelos del multiverso), implica el uso de nuestra metaconciencia-onírica mediante formas trascendentes de meditación (que no es lo mismo que meditación trascendental). Como la única respuesta que me compete es la que puedo dar desde mi conciencia como intérprete, primero debo precisar a qué me refiero cuando cito un término tan polisémico como la conciencia.

Remitiéndonos al concepto de fenomenología acusado por Hegel, donde se analizan las figuras posibles de la conciencia vemos que esta es ya en sí el surgimiento del espíritu como un fenómeno propio de autognosis, donde el espíritu evoluciona en conciencia de sí derivando en conocimiento del Absoluto. Ello impulsará nuestra evolución hipostática desde meras creaturas del universo a un universo consciente de sí.

Para Hegel, la verdad debe buscarse, mas nunca encontrarse. Este mismo es el espíritu de la ciencia: perseguir la verdad sin proclamar jamás que se ha encontrado. Ya antes hicimos notar que si la religión “tiene” la verdad y la ciencia “busca la verdad”, el arte solo la representa. Debemos, por tanto, avanzar más allá de la certidumbre que otorgan los sentidos para trascender conscientemente hacia la esfera artística. Así pues, ser conscientes implica la relación de existencia ante la búsqueda del ser. La filosofía existencialista es precisamente la encargada de analizar y cuestionar la función de la conciencia a través de la historia del pensamiento. Para Heidegger, la conciencia es concebida como “la llamada” a *ser-sí-mismo*, como herramienta para indagar sobre la naturaleza emotiva del *Dasein*, tras lo cual Heidegger intenta responder a la pregunta por el ser. Para Sartre, la conciencia significa ausencia de determinismo, lo que libera al sujeto –el ser para sí– para vivir sin condicionamiento previo. La conciencia, así, deviene en pura intencionalidad. Sartre da una imagen del tipo de conciencia que, al trascender el ámbito reflexivo del Yo, nos puede servir de pauta como intérpretes. Así pues, ejemplifica que cuando corremos para alcanzar un tranvía, no hay tiempo para pensar “yo estoy corriendo tras el tranvía”, ya que si la conciencia reflexiva aflora, perderemos el tranvía. Lo que más bien debe imperar es conciencia-corriendo-tranvía, donde no cabe la dilucidación de un Yo reflexivo. Asimismo, en el capítulo III vimos que dentro de las artes marciales pasa algo similar. En un combate real, un espadachín no puede darse el lujo de pensarse a sí mismo combatiendo, ya que, si lo hace, el espadachín muere. Igualmente, de verse involucrado en una pelea real, el mismo Bruce Lee se exonera ante la apología de sus acciones.

Podemos basarnos en los ejemplos anteriores para ver que pasa igualmente con la música. Cuando estamos en pleno recital, lo que debe haber para que *Ello* sea es conciencia-haciendo-música; es decir, no existe el tiempo para reflexionar sobre nuestra ejecución en términos de “heme aquí, haciendo música”, ya que, en el momento de pensar la ejecución en torno al Yo, la música saldrá por la puerta de atrás... y el

ego se apoltronará en su lugar. Así que, en términos sartreanos, cuando aparece el Yo aparece la reflexión que impide la acción. La conciencia es correlativa con el mundo; hay conciencia de sí porque hay conciencia de mundo, por ello está en riesgo constante en el mundo, porque está arrojada a él. La conciencia debe su razón de ser al afuera, nunca al adentro; la conciencia pues, deviene en pura trascendencia.

Entonces, ¿qué papel juega la conciencia de un intérprete frente a su auditorio? Según lo anterior, el existencialismo sostiene que la conciencia debe ser una trascendencia; es decir, la conciencia actuando como proyección de “exterioridad” del ser. Esto implica que nuestra conciencia, al interpretar, deberá dirigir su concentración más allá de las fronteras del Yo. Por ello mismo, concentración y conciencia operan como entidades simultáneas frente a la manifestación del mensaje artístico, en nuestro caso, musical. La clave del bucle retroalimentativo conciencia-concentración-mensaje artístico la podemos encontrar en el tipo de meditación que hemos referido antes como puente de acceso hacia otras realidades. Tal meditación consiste en evocar el “sueño consciente” para trascender a una conciencia holística universal. Lo cual remite a mi anterior definición de arte en tanto significa “la manifestación tangible para expresar lo que percibimos sobre la realidad trascendente de la esfera sensitiva”.

¿Qué utilidad puede tener esto? ¿Cómo percibir la influencia con otras realidades? En *Yo soy un extraño bucle*,<sup>65</sup> Douglas R. Hofstadter –autor del libro *Gödel, Escher, Bach*–, analiza las posibilidades del ser (en resonancia con los conceptos Yo, alma y espíritu) en cuanto a la misma idea de invocar diferentes entidades en nuestra consciencia.<sup>66</sup> Hofstadter llama a esta posibilidad de interconexión con otras realidades: “La universalidad representacional”, para indicar que, a través de nuestros sentidos y mediante el uso de símbolos, podemos interiorizar fenómenos

---

65 Douglas R. Hofstadter, *Yo soy un extraño bucle*.

66 Al ser una traducción del inglés, el traductor se ve obligado a establecer la diferencia entre los términos conciencia (*conscience*) y consciencia (*consciousness*).

externos [así como] importar ideas y acontecimientos sin ser testigos directos de ellos.<sup>67</sup>

Más adelante, en concordancia con la idea de la Siune –y como consecuencia directa de unificar ciencia y misticismo que expuse anteriormente–, Hofstadter relata que:

Cierta mañana, no hace mucho tiempo, desperté con el recuerdo de mi padre latiendo en mí vívidamente. Por unos instantes, mi mente pareció haberlo devuelto a la vida de una forma muy real, aunque “él” solo estuviese flotando en ese medio enrarecido que es mi cerebro. Me pareció, no obstante, como si hubiera regresado de verdad durante unos instantes, transcurridos los cuales, por desgracia, la sensación desapareció y él volvió a desvanecerse.<sup>68</sup>

Experiencia que él racionaliza cuestionándose y respondiendo de esta manera:

¿Qué sucede en realidad cuando soñamos o pensamos de una forma no fugaz en alguien a quien amamos (tanto si esa persona hace años que murió como si en ese momento se halla en el otro extremo de la línea telefónica)? En la terminología de este libro [Hofstadter hace referencia a la universalidad representacional] no existe ambigüedad acerca de lo que ocurre: el símbolo para esa persona ha sido activado dentro de nuestro cráneo, despertado de su latencia, como si fuera un icono al que le hubiésemos hecho doble *clic*. Y en el momento en que esto sucede, de manera similar a cuando un juego se despliega en la pantalla del ordenador, nuestra mente comienza a actuar de una forma diferente a como lo haría en un contexto “normal”. Permitimos que un “ser alienígena universal” nos invada y que, hasta cierto punto, asuma el control de nuestro cerebro

---

67 Douglas R. Hofstadter, *op. cit.*, pp. 299 y 300.

68 *Ibid.*, p. 301.

y maneje las cosas a su manera, formando palabras, ideas y recuerdos y haciendo que afloren asociaciones que, de ordinario, nosotros no crearíamos.<sup>69</sup>

Ya vimos que el ser es contingencia; es decir, está abierto a la posibilidad de todas las posibilidades. Quizá ahora –armonizando con las ideas de Hofstadter– podamos profundizar en los alcances de tal contingencia para dar un paso más allá de las posibilidades existenciales (hipotéticas) y lanzarnos sobre las existentes (*de facto*). Lo anterior significa que no tenemos que soñar con liberar ningún genio de su claustro para que nos conceda algún deseo. En la inmensidad espacio-temporal del multiverso, todos nuestros deseos están cumplidos en alguna realidad alterna; todas las posibilidades del ser son ya en un mundo paralelo; cada estado cuántico de cada función de onda está cumplido; cada “rebanada” de cada bloque espacio-temporal de cada mosaico de la “colcha cósmica” implica que lo que fue, lo que es y lo que será, existe *de facto* en las infinitas ramificaciones de la “universalidad representacional”.

Erich Fromm argumenta que “... el hombre siempre sabe la verdad, pero se dedica a evadirla”. Asimismo, los budistas pregonan: “Solo podemos preguntar cuando sabemos la respuesta”. Y vimos que lo que señala el Sócrates platónico ronda sobre lo mismo: “saber es recordar”.

El inconsciente colectivo es el gran reservorio de conocimiento universal o “memoria holotrópica” (*cfr.* Stanislav Grof, “La mente holotrópica”) donde, por medio del estado meditativo adecuado, podemos intentar el contacto con otras formas de conciencia; inclusive con aquellas formas indiferenciadas de la nuestra pero que se encuentran desfasadas en el tiempo; es decir, con nuestros “avatares cósmicos” hacia quienes podemos dirigir nuestras formas de meditación. ¿Cómo se logra esto? Aunque cada quien tenga que avenirse a ello, comparto las formas que, inspirado en la *universalidad representacional*, aplico.

---

69 *Ibid.*, p. 302.

La primera –y quizá la más relevante ya que todos la compartimos–, ocurre durante el sueño. Antes de dormir, pienso sobre algún tema que deseo resolver. Como sé que en algún momento del sueño “llegará” la respuesta, mantengo siempre a mi lado una libreta para apuntar el “dictado” de mi inconsciente (confieso que gran parte de las ideas de este escrito fueron redactadas de esa manera). La siguiente forma sucede cuando paseo por los alrededores de Xalapa en mi silenciosa moto eléctrica. El placer de percibir con claridad el sonido de los pájaros y el perfume de las flores me permite entrar en una especie de trance meditativo profundo –los motociclistas saben bien a qué me refiero con esto–. En ese estado, las ideas llegan a mi mente con mayor claridad e intensidad. Igual llevo mi libreta para anotar lo que de otra manera tarda mucho en ocurrírseme o que, simplemente, no llega. Otra más sucede cuando toco la guitarra, ya sea estudiando, concentrado en percibir los detalles más nimios de la trama musical o bien durante el concierto, cuando la concentración involucra la conciencia total del aquí y el ahora que presuntamente implica toda ejecución en vivo. En ambas modalidades, cuando es posible un abandono sobre lo que envuelve el hecho musical; cuando *Ello* es el vehículo para que la música *sea*, emerge un estado meditativo donde la realidad tiende a disolverse en la conciencia.

Una manera de meditación que nuevamente todos compartimos –recordemos, meditación en el sentido de trascender a un estado metaconsciente– es a través de contemplar el fuego; observarlo tiene implicaciones psíquicas profundas. Nuestros ancestros nos heredaron su forma de relacionarse con el fuego. En un principio, un incendio solo significaba el peligro de morir quemado; sin embargo, aun antes de la aparición del *homo sapiens*, los primeros homínidos ya habían aprendido a producirlo y a dominarlo. Pudieron así sentir calor contra las noches gélidas y protección de las posibles fieras al acecho. Sin embargo, la connotación que hoy otorgamos a una fogata se basa en un simple razonamiento moderno: el fuego es una rareza en el universo. Esto quiere decir que la combustión ígnea está inextricablemente ligada a un bucle de retroalimentación que se

cimenta en la vida; es decir, solo puede haber llamas en un planeta donde exista oxígeno suficiente como comburente necesario de la materia orgánica para realizar la combustión. Observar con atención el fuego equivale pues, a “observar el flujo de la vida”, así, la costumbre atávica de percibir una fogata es algo que continúa cautivándonos. Dominar el fuego es considerado como el mayor éxito tecnológico de nuestros ancestros, por ello, disfrutarlo sin peligro es algo tan enraizado en nuestro inconsciente que su contemplación nos puede llevar a estados meditativos profundos.

Sin embargo, aunque en general el fuego pueda enlazar directamente con la esencia de nuestro ser, no quiero dejar de mencionar una forma de meditar que, a nivel muy particular, resulta aún más fuerte que la impronta de ver fuego, ya que tal forma se encuentra arraigada en la profundidad de la psique. Me refiero al poderoso efecto que tiene en algunas personas el hecho de observar de cerca y detenidamente un reptil. Esto es debido a que la parte más interna de nuestro cerebro, la que de hecho se conoce como complejo reptiliano (o complejo R), al encontrarse inhibida por las capas exteriores del cerebro llamadas sistema límbico y neocórtex, que en conjunto forman el cerebro trino o triúnico propuesto a mediados del siglo xx por el neurocientífico norteamericano Paul MacLean, nos induce a un estado de “ensoñación reprimida” que solo es liberado durante el sueño profundo –REM–. Sin embargo, bajo ciertas circunstancias, tal estado de ensoñación puede ser liberado para aflorar a la conciencia.

Así pues, el solo hecho de observar reptiles, tal como estar con mis iguanas dentro del iguanario o viendo a mis serpientes en sus vitrinas, o bien cuando me siento en el jardín junto a Tábata (nuestra tortuga, *Geochelone sulcata*, de 80 kilos), me permite experimentar una especie de retorno a ese mundo olvidado que, en el estado normal de vigilia como mamíferos –o sea, con el complejo R reprimido por el neocórtex–, no es fácil percibir.

De manera que, por lo menos en mi caso, tener reptiles en cautiverio no obedece simplemente a una “afición exótica” –como mucha gente se apresura a concluir–, sino que, más que “extrañas mascotas”, los repti-

les pueden llegar a ser auténticos “maestros de vida” para el contacto real con la naturaleza. Verse reflejado en los ojos de una iguana equivale a una especie de “despertar de la conciencia”. Asimismo, observar a Tábata contemplando el fluir de la existencia en un simple “estar ahí” es –tal como lo he expresado a quienes muestran interés por ello– como ver en toda su magnificencia a un budista zen sentado en el jardín. Es decir, cuando un reptil “acepta” tu presencia –y aquí el lenguaje mamífero no da para representar lo que en realidad sucede– es como poder acceder a una dimensión en la que un amplio espectro de la esencia de ser queda fielmente desplegado más allá del tiempo y del espacio.

Así, aunque existen muchas formas grupales para iniciarse en la meditación, lo recomendable es que cada quien descubra su propia manera de transitar a una dimensión donde el inconsciente colectivo abrace mucho más que nuestro acervo local de vivencias compartidas. Meditar de esta manera implica el original *religere* hacia la *Consciencia*<sup>70</sup> de ser.

En sincronía con el misticismo tántrico, la filosofía existencialista y la física de partículas, una mente abierta a las posibilidades del ser implica la impronta impulsora de la conciencia para generar la realidad. Hemos visto que el tiempo es una entelequia; el futuro está creado ya, lo cual, dadas las infinitas posibilidades de ser, no significa que debamos caer en un determinismo solipsista. Aquí el lenguaje comenzará a difuminar su función léxica, ya que el mismo opera conjugando el tiempo, algo que no funciona cuando nos referimos a la conciencia holística. Un contrasentido como decir: “el futuro ya pasó”, tiene su lógica cuando intentamos colapsar una función de onda determinada dentro del bloque espacio-temporal al que ingresamos por medio de un trance meditativo, donde lo contingente existe fuera de las cadenas del tiempo. Así pues, cuando decimos “mi mente”, ¿qué queremos decir?

---

70 Tras la diferencia establecida entre conciencia y consciencia, vale la pena dejar a la reflexión del lector una acepción más del término. Así, Consciencia –con mayúscula–, es la conciencia espiritual que utilizo en algunos párrafos en lo referente a la esencia del ser que refleja nuestra existencia.

Cada idea, cada sueño, cada ocurrencia, cada pensamiento que tenemos, ¿son acaso “nuestros”? ¿Son algo que nos sucede en solitario y con absoluta independencia de los otros? ¿Mente y conciencia son lo mismo?, por supuesto que no. Nuestra mente es solo el punto de contacto con el *Yo*, es el lugar de residencia desde donde el *Dasein* se interroga por el ser. La mente tiene la función de ser el receptáculo de las pesquisas de la conciencia; es la encargada de proporcionarnos sensación de cuerpo y psique; nos permite ser-en-el-mundo. Podemos considerar la conciencia como el “hangar de la mente”, donde esta puede entrar y salir solo cuando la conciencia ha decidido abrir sus puertas en busca de la escurridiza realidad... en busca de la verdad.

Si concordamos con lo anterior, la conciencia es justamente eso: *Consciencia*. Si no hay *Consciencia* no hay existencia; nada es si no hay observador-participante. *Consciencia* es el ser abierto a todas sus posibilidades. Es la entidad universal que proporciona unidad espiritual a todas las entidades del multiverso. Es el lugar común desde donde surge el estado meditativo de cada ser pensante. Otra forma de expresarlo es que no es el universo lo que finalmente ilumina la apertura del ser... es la apertura del ser lo que finalmente ilumina el universo. No puede ser de otra manera. Recordemos: no solo somos hijos del universo; somos universo en conciencia de sí.

Aquí es donde principia y termina nuestra máxima empresa como seres pensantes, por tanto, la *Consciencia* será el imperativo cósmico para desbloquear los canales receptivos que permiten contactar con la *Realidad Absoluta*... con la esencia del Ser.

Reiterando, la función principal del artista viene a quedar un paso más allá de la cuestión meramente recreativa; el arte como fenómeno de acrecimiento espiritual y de expansión de la conciencia. Bajo tales términos, el placer de hacer música no se reduce a una simple acción del ejecutante para alimentar su ego, todo lo contrario, el verdadero placer se transmuta en una dicha que habrá de irradiar en toda dirección.

Quizá hayamos sentido el gran poder de comunicación auténtica de un artista. Asimismo, como escuchas, debemos intentar ese mismo “estar ahí” del intérprete, buscando aminorar el flujo constante de nuestra mente para entrar en sintonía con el hecho musical. En este sentido, Krishnamurti reitera en su discurso que cuando la mente no dialoga, no designa, no nombra, no condena y no juzga, no existe dualidad entre observador y objeto observado; surge así un estado de reposo y de vacuidad donde la gradual retirada del ego lentamente irá descorriendo el velo de la realidad.

La profundidad y el alcance de nuestra conciencia ontológica habrán de reflejarse en nuestro comportamiento; lo que hagamos o dejemos de hacer en cada momento de nuestra vida afectará, en la misma proporción, cada instante de nuestra existencia. Cada acto, cada omisión, cada decisión que tomamos, determina y conforma con gran precisión lo que para cada quien es su constructo de lo real, de su verdad. Vivir auténticamente se relacionará con percibir estos hechos que subyacen y trascienden nuestra lógica y nuestro sentido común.

Según la teoría de la reminiscencia socrática (base de la mayéutica), tras de que Cebes escrutó a Sócrates por su frase: “conocer [saber/aprender] es recordar”, Simmias increpó a Cebes para que presentara pruebas de tal aseveración, por lo que Sócrates intervino para defender su teoría de la reminiscencia:

... podemos estar de acuerdo en que hay reminiscencia cuando el saber adviene de un cierto modo. Me refiero a este: cuando alguien, tras haber visto o escuchado o habiendo tenido cualquier otra percepción sensible, no solo conoce aquello que ha visto [escuchado, etc.], sino que también piensa en otra cosa de la que no informa ese conocimiento, ¿no diremos con justicia que [lo que ahora percibimos] nos ha hecho recordar aquello que nos ha venido al pensamiento? [...] ¿No es forzoso, por consiguiente, que nosotros hayamos conocido lo igual antes de que, al ver por primera vez cosas iguales, pensemos que todas ellas aspiran a ser tales como lo igual, sin llegar a serlo suficientemente? [Platón, *Fedón*, 72e-76a]

Mediante esta apología, Sócrates nos exhorta a cultivar una mente libre de saberes superfluos y una existencia en constante cuestionamiento de sí misma. solo una vida así merece la pena vivirse. Debemos luchar por desgarrar los velos que nos impiden ver realmente; cada velo que cae nos hará más conscientes, y con ello, más dichosos. El arte es nuestro contacto con la realidad subyacente donde el cosmos formado por energía, espacio y tiempo ha producido seres capaces de percibir y de reflejar, en un acto de autognosis suprema, esa misma realidad que los ha generado; la aciaga dualidad sujeto-objeto por fin retornará a su esencia de ser.

La máxima cualidad humana que distingue a todo artista preocupado por compartir su búsqueda honesta se contrapone directamente a la pobre experiencia que resulta cuando el “artista” yerra su camino; cuando no ha logrado emanciparse de sus ataduras egóticas; cuando la experiencia espiritual que resulta de la verdadera humildad y el trabajo honesto brilla por su ausencia; cuando el deseo por tener y trascender de una mente egoica empaña la visión íntima del *Ello*. Cuando, en suma, la ejecución llega a los oídos del escucha, pero en su corazón no le ha quedado nada. Todo porque los sonidos han sido obligados a cantar una melodía que no es la suya.

El intérprete comprometido con su actividad permite que su verdad se manifieste a través de la dimensión del arte. Quien merece ser reconocido como artista es quien, mediante el ejercicio de una humilde desapehensión, deja ser lo que *es*; quien, sin pretensiones vanas, se ha convertido en un vehículo del mensaje espiritual que lo trasciende; quien, a fin de cuentas, ha concientizado que lo mejor es hacerse a un lado para que *Ello* realice su camino.

En este punto se hermana todo lo tratado en esta investigación. Todo los temas confluyen en la conformación del hecho artístico para transmutarse en un acto de metaconciencia unificadora... en un acto de amor.

## REFLEXIONES Y COMENTARIOS FINALES

CUANDO HABLÉ DE NÚMEROS GRANDES, deliberadamente no mencioné uno. Pensemos en la cantidad de gente que alguna vez ha existido. Reflexionemos sobre la cantidad de encuentros posibles para que cada uno de nuestros antepasados pudiese conocer a su pareja y engendrar descendientes que apuntaran en nuestra dirección. Cada mujer y cada hombre que formaron parte de nuestra pléyade de ancestros contaron, a su vez, con un sinnúmero de variables para hacer posible el florecimiento de cada una de las ramas genealógicas de nuestro árbol particular de vida. Así pues, el número de posibilidades en contra para que pudiéramos nacer es, en términos coloquiales, “infinito”. Es difícil imaginar los escenarios potenciales que conforman tal cálculo. Y aquí estamos, preguntándonos por el significado de la vida. Siempre será un momento ideal para meditar sobre el milagro de nuestra existencia.

En esta época de recrudescido fundamentalismo religioso, aún no hemos sido capaces de comprender cabalmente el mensaje universal: conquistar nuestra verdad como la razón intransferible que da sentido a nuestra vida. Bien podemos adoptar la frase “guerra contra el infiel” como un eufemismo *ad hoc* para combatir a nuestro ego. Permitir que nuestro ser se manifieste es permitir el flujo de la vida en pleno respeto y armonía con nuestros semejantes, con la naturaleza, con la *Totalidad*. Podremos así vislumbrar que la verdad está en nosotros. Pero en la misma medida observaremos con humildad lo que nos revela desde siempre el incansable sentido de búsqueda de la ciencia, de la filosofía, del misticismo y del arte: la verdad *es* nuestra, pero –hay que insistir en ello– es intransferible. Querer imponerla la corrompe, la destruye... nos degrada. Nuestra mejor arma contra el infiel es ser fieles a esa verdad que hemos conquistado en la medida que consigamos someter a nuestro ego.

A pesar de que Sócrates no nos legara directamente ningún escrito, es innegable que su discípulo Platón le conoció lo suficiente como para transmitirnos, por medio de sus *Diálogos*, la integridad de su espíritu. De hecho, Sócrates, al unirse a los pensadores que se resistían a plasmar su obra por escrito, deja las puertas abiertas a Platón, quien, sin más trámites, se adueña del discurso socrático, inclusive al grado que no sabemos con exactitud dónde es que termina el verdadero Sócrates y dónde principia el verdadero Platón; la verdad se ha perdido en la noche de los tiempos. Pero quizá esto lo podamos ver más bien como una ventaja, ya que, al no habernos legado ningún escrito, Sócrates permanecerá por siempre incorruptible.

Como nos lo han hecho saber Platón, Lao-Tsé, Descartes, Krishnamurti, Fromm, Heisenberg, Einstein, Feynman, Picasso, Kandinsky, por nombrar algunos, el ejercicio consciente de dudar sistemáticamente de nuestros sentidos nos adosa un vacío primordial que permite el acceso a la realidad trascendental. Este estado de vacuidad nos prepara para recibir, sin prejuicios, nueva información. Es aquí donde el ejercicio mayéutico de nuestra conciencia de ser nos capacita para comprender la convergencia entre metafísica oriental (zen, *satori*, tao, tantrismo) y la actual ciencia. El universo confluye y conspira para indicarnos el camino hacia la Suprema Realidad.

En cuanto al escrito, quisiera matizar algunos puntos. Para no polemizar más de la cuenta, hubo información que me reservé de incluir. Por ejemplo, cuando hablé de la posibilidad de “contactar” con alguna civilización extraterrestre para iniciar un hipotético intercambio cultural, no dije que el supuesto “intercambio” en realidad es más producto de un *desideratum* que de una posibilidad real. Si pensamos en una esfera que abarque –según cálculos que han hecho los radioastrónomos expertos en el tema– alrededor de dos mil años luz de diámetro, con la Tierra al centro, donde pudiera encontrarse una civilización avanzada en el radio de mil años luz de nuestros radares, y considerando que nuestras primeras señales de radio –y poco después las de TV– tienen menos de cien años

de haber sido transmitidas (más bien arrojadas al espacio sin ninguna expectativa) a la velocidad de la luz, significa que aún faltan al menos 900 años más para que estas puedan ser detectadas por algún hipotético radar extraterrestre. Es decir, aun recibiendo nuestras ondas y suponiendo que un supuesto ET nos contactara de manera inmediata, no podremos recibir una invitación al diálogo sino hasta dentro de –a partir de hoy– 1 900 años de tal civilización. Además, una vez que los terrícolas captáramos su mensaje, mandar el nuestro y sentarnos a esperar la respuesta nos llevaría al menos otros 2 000 años. Como bien lo expresó Carl Sagan, eso difícilmente podría considerarse una comunicación “animada”, ya que quienes iniciaran tal “conversación” nunca recibirían el mensaje de vuelta. Así, no es que la comunicación sea imposible, pero, para todo fin práctico, habremos de encontrar formas más eficaces de llevarla a cabo.

Otra información faltante es que, si bien el número combinatorio de bits de información de nuestra página resultó ser de más de dos millones de cifras, este solo abarcará (en lo tocante a nuestro tema) el conjunto posible de notas y de valores musicales dentro del universo matemático en acuerdo con la física clásica. Por el contrario, el número de posibilidades de cómo pueden tocarse/interpretarse las notas de una partitura resultante, por su alto grado de aleatoriedad, resultará un número imposible de calcular ya que estará gobernado por el principio de incertidumbre y, por tanto, no es computable. Como ejemplo de ello, preguntémos por el número de formas diferentes que hay para anotar en una partitura un *la* 5, respuesta: solo una. En cambio, el número de posibilidades de tocar/interpretar ese mismo *la* 5 dependerá de cada timbre, color, textura armónica, firma de Luthier, tipo de maderas y materiales del instrumento, barniz, cuerdas, martinets, pulso de quien toca, arco, uñas, vibrato, embocadura, intensidad, condiciones de humedad y de temperatura, presión barométrica...

Así pues, lo anterior es solo cuando consideramos una simple nota, las cualidades sonoras del instrumento más la calidad interpretativa del ejecutante. Falta todavía ver la cantidad de intérpretes posibles que po-

tencialmente existen para tocar/interpretar esa misma nota; cada uno con sus características, cualidades y personalidad artística, que le darán una expresión siempre diferente a la nota en cuestión. Una vez hecho este cálculo –que se antoja imposible–, tendríamos ahora que considerar la cantidad de obras posibles y multiplicarlo por el guarismo resultante de nuestro cómputo. Pareciera que este resultado nos proporcionaría aunque sea una ñoña aproximación del arte interpretativo... Pues ni de lejos. Pregunta: ¿qué es lo que en realidad distingue a una nota escrita de una nota tocada? Respuesta: la información que contiene. Es decir, una nota escrita tiene poca información, quizá altura y duración. En cambio, una nota tocada es tal el grado de información que transmite (como ya lo vimos), que deja la impresión de estar “viva”. Esto define su alto grado de incertidumbre. Implicando con esto que el verdadero acto de creación de una obra solo puede culminar cada vez que esta es interpretada.

Varios ejemplos sirven para ilustrar las probabilidades que surgen al combinar aleatoriamente las partes de cualquier conjunto que se nos ocurra. Pero existe un ejemplo que, por su claridad y cercanía con nuestra temática, no quisiera dejar de comentar.

Cuando se le preguntó a Miguel Ángel Buonarroti que cómo había hecho para crear una escultura tan perfecta como *La piedad*, simplemente contestó: “Solo retiré del bloque de mármol todo lo que no era necesario”. Tal respuesta nos lleva, una vez más, a reflexionar sobre las posibilidades existenciales que de facto transitan ante nuestra vista pero que ni de lejos podemos imaginar. De tal manera, es posible hacer un cálculo estimativo sobre el total de combinaciones de moléculas ( $m^1$ ) y espacios ( $e^0$ ) contenidos en un bloque cúbico de mármol de, digamos, dos metros por lado. El resultado será aún mayor que el de píxeles de nuestra página borgiana que citamos con anterioridad, ya que el mismo abarcará todas y cada una de las esculturas posibles para un cubo de tales dimensiones. Es decir, tal como la música de Bach de nuestro ejemplo anterior, este cubo potencialmente contendrá no solo la obra escultórica

de Miguel Ángel (con un *David* de menor tamaño claro está), sino la de cualquier escultor de cualquier época y lugar, ¡así como la de cualquier escultor concebible del multiverso!

Estos ejemplos nos ayudan a comprender que el ser es fundamento de todos los entes, lo que indica que el ser de un bloque de mármol abarcará todas las entidades posibles que potencialmente lo habitan. Asimismo, tal como lo expresa Heidegger: “El arte es la manifestación del ser del ente” [Cfr. *Introducción a la metafísica*]. En otras palabras, el arte no radica en el ente –objeto–, sino en la mirada de quien revela su ser. De igual manera, la música no está en el aire, sino en los oídos de quien se interesa por escuchar. Lo que nos lleva a concluir que el arte, al carecer de dueño, es nuestra mejor respuesta a la pregunta por el ser. Preguntarse por el ser no solo es hacer filosofía... es hacer arte.

La idea original de este trabajo consistía solo en compartir con mis colegas y alumnos de la Facultad de Música de la Universidad Veracruzana en Xalapa, las reflexiones y las experiencias vividas durante mi estancia en la Universidad de Alicante. Así pues, el resultado inicial fue una investigación que incluía solamente los tres primeros capítulos de este libro. No tenía pensado incluir un cuarto capítulo. Sin embargo, una especie de anamnesis me hizo sentir el impulso de extender este escrito para aventurarme en temas que resultaron ser demasiado polémicos. Tan es así, que me resultó muy difícil convenir con la idea de las realidades múltiples e infinitos mundos paralelos, y menos con aquello de la replicación fiel de entidades. No obstante, sendas conjeturas son derivaciones de una filosofía milenaria en combinación con los descubrimientos recientes de la física actual: ambos ámbitos del pensamiento que trascienden por mucho los alcances de nuestro sentido común. Quizá lo que nos queda es abrir nuestra mente, sin descuidar nunca nuestro radar escéptico.

Cabe aclarar que la idea del *religare* que expresé con la Siune no tiene nada que ver con la idea de una divinidad ni con la necesidad de un Creador para explicarnos la realidad. La Siune no demanda ninguna devoción, no necesita “creyentes”; no requiere actos de fe ni golpes de pecho... no es

producto de la magia. La Siune es universo consciente de sí: somos nosotros. Recalcando que tal sentido de “nosotros” es extensivo a toda entidad pensante del cosmos. Bajo estos términos, la *Consciencia es*.

Por lo mismo, al hablar de conciencia no podemos referirnos a ella simplemente como *nuestra* conciencia. El inconsciente colectivo simboliza la voz de una *Consciencia Universal* pugnando por expresarse a través de nuestro ser. Por ello, a Sócrates no se le debe buscar en la historia, ni en los *Diálogos*, a Sócrates se le debe buscar en uno mismo. El aforismo inscrito en el templo de Delfos, “Conócete a ti mismo”, fue el imperativo para conminarnos a ir en busca de una existencia auténtica. Lo que puede interpretarse como una invitación al escrutinio constante de nuestro ser en su indagación de las capas más profundas de la realidad. Es esa precisamente la labor de un artista: reflejar en su obra la profundidad de su espíritu; la disolución íntima en la *Consciencia Universal* para proyectar su verdad.

Asimismo, el arte es la mejor forma de controvertir sin violentar; es nuestro canal perceptivo con las “presencias reales” con las que se expresa un pensador como George Steiner. Sus conceptos de lo inconsciente y de la otredad como metáforas de la “alteridad trascendente”, que en los sistemas de pensamiento de otras épocas se denominaba *daimon*, lleva a Steiner a conjeturar sobre una “presencia agonal-conservadora de agentes situados más allá de la autoridad o del alcance conceptual del artífice”. Haciendo gala de su oficio como crítico, teórico, lingüista, historiador, escritor y poeta, Steiner plantea un escenario en el que las “presencias reales” son las auténticas musas inspiradoras del arte: “El aliento mágico de la extrañeidad que habla por medio del rapsoda, que guía la mano del escultor”.<sup>1</sup> Las dos siguientes citas nos muestran una síntesis brillante sobre todo lo anterior. En referencia al pulso vital de las artes, Steiner escribe:

... en la regeneración y la perpetuación de la obra del artista, en la medida en la que también experimentamos el indómito “estar allí” de un partí-

---

1 George Steiner, *Presencias reales*, p. 236.

cipe secreto, de una creación anterior con la cual y contra la cual el acto de arte ha sido realizado. No concibo otra explicación, ya sea, en primer lugar, psicológica –signifique lo que signifique la palabra–, para el lastre invisible que otorga una pulida densidad de “vida real”, una presencia que excede con mucho la de la humanidad corriente [...] Son re-actualizaciones, reencarnaciones por medio de medios espirituales y técnicos de lo que la interrogación, la soledad, la inventiva y la aprehensión del tiempo y la muerte humanas puede intuir del *fiat* de la creación, del cual, inexplicablemente, han salido el *yo* y el mundo en el que estamos arrojados [...] Lo queramos o no, estas abrumadoras y tópicas inexplicabilidades y el imperativo de interrogación que está en el núcleo del hombre nos convierten en vecinos cercanos de lo trascendente. La poesía, el arte y la música son el medio de esa vecindad.<sup>2</sup>

Y en tanto al huero esfuerzo por “llegar a ser” de un *Yo* en conflicto, Osho determina:

Ese mismo esfuerzo de “llegar a ser” es la barrera; porque tú ya llevas tu ser contigo. No necesitas llegar a ser nada; simplemente realiza quien eres, eso es todo. Realiza quien está escondido dentro de ti [...] Si deseas, fracasas. Deja que la mente se aplaque, deja que se convierta en una silenciosa reserva de no-deseo; y de repente te sorprendes, sin esperarlo está ahí [...] ¿Cómo puedes convertirte en lo que ya eres? [...] ¡Tú eres aquello que estás tratando de llegar a ser! [...] La creatividad es un estado del ser y de la conciencia muy paradójico. Su acción a través de la inactividad es lo que Lao Tsé denomina *wei-wu-wei*. Es permitir que algo suceda a través tuyo. No es hacer, es permitir. Es convertirte en un conducto para que la totalidad pueda fluir a través tuyo [...] La conciencia no tiene noción del “Yo”, del ego. No tiene noción de la separación entre uno y la existencia [...] No hay conflicto entre el individuo y la totalidad [...] cuando no

---

2 *Ibid.*, pp. 237 y 241.

hay un yo, cuando este [...] pequeño yo desaparece, alcanzas el verdadero Ser con S mayúscula; llámalo el Ser supremo, o el Ser de todos [...] El verdadero ser es el Ser de la totalidad.<sup>3</sup>

De las citas anteriores podemos desprender que tanto las “presencias reales” de Steiner como el “Ser de la totalidad” que propone Osho son entidades que reflejan su entrelazamiento con la dimensión atemporal y omnipresente de las posibilidades del ser. Reflexionar sobre esto ayudará a cultivar una metaconciencia de la realidad.

Según escritores visionarios como Isaac Asimov y Paul Davies, somos entidades biológicas con base en el carbono en transición al mucho más estable elemento silicio. Quizá en menos de mil años –en términos evolutivos no es más que un abrir y cerrar de ojos– habremos inducido nuestra evolución a sistemas diseñados para el procesamiento de la información; es decir: máquinas. Máquinas hipersensibles y ultrainteligentes, máquinas perfectas capaces de un intelecto que ahora no podemos siquiera imaginar. Así que el peso que hoy otorgamos al “milagro de la vida” y al “sentido de la muerte”, en un futuro podrá ser algo totalmente irrelevante, ya que nos convertiremos en entidades posbiológicas con el mismo poder que otorgamos a nuestros dioses: seres capaces de autoensamblamiento e inmortalidad.

Ya antes comenté sobre “el tedio de la inmortalidad”. Pero recordemos que esa fue una inmortalidad derivada del castigo, ¡perdón!, de la recompensa a nuestras creencias con base en un pensamiento mágico; una inmortalidad como el producto de nuestro terror a morir. Entonces, ¿qué nos deparará una vida basada en una autodeterminación por permanecer en la existencia? ¿Qué emociones podría experimentar un intelecto tan avanzado como el que pronostican los futuristas? Según Davies, el futuro de la inteligencia deberá estar basado en el entrelazamiento de nuestros supercerebros cuánticos. Una vez en este estadio, y habiendo

---

3 Osho, *Creatividad*, pp. 38-39, 47-48 y 53.

agotado las experiencias sensibles del mundo físico, nuestro principal entorno emocional yacerá en la realidad virtual. Nuestra relación con la realidad física es solamente transitoria.

A veces nos preocupamos de que los jóvenes se estén “perdiendo” del placer de jugar al aire libre. Los exhortamos a que abandonen por un momento la virtualidad para realizar actividades que demandan ejercicio, sudor y polvo, ya que nos duele verlos “vivir fuera de la realidad”. Pero, para ellos, los únicos perdidos somos los adultos. El cerebro se alimenta de emociones, no sabe distinguir entre un estímulo real y uno artificial. Así que no hay marcha atrás, para las nuevas generaciones, lo natural es lo artificial. Bajo este lance visionario, la juventud de hoy simboliza el primer paso real hacia el establecimiento de una conexión con el “Ser de la totalidad”. Si tal futuro es ineluctable, cabe preguntar: ¿qué papel jugará el arte en ese entorno?

La visión de un megacerebro cuántico entrelazado con todas las entidades conscientes del multiverso que puede derivarse de la visión futurista, se parece en muchos aspectos a las conjeturas aventuradas en este libro. Quizá la diferencia estriba simplemente en una cuestión hermenéutica. Así, las “presencias reales” pueden interpretarse como las entidades cósmicas; el “Ser de la totalidad” equivaldría a las posibilidades del *Ser cuántico* dentro del multiverso; las “entidades posbiológicas” simbolizan nuestra propia evolución trascendiendo hacia la Siune. Como ya lo vimos, el arte es el lenguaje del ser. Expresa lo inefable de la conciencia para generar nuestra realidad.

Según otra visión futurista –podemos decir profética– de Isaac Asimov, toda vez que el “trabajo sucio” de nuestra lucha por la vida lo realicen las máquinas, a los seres humanos les quedará demasiado espacio y tiempo mental para dedicarlos de manera primordial a las actividades lúdicas. Pero es el arte el que se llevará la palma en esta lid por lograr el sueño largamente acariciado por la humanidad: tener tiempo de calidad suficiente para dedicarlo a lo que los antiguos griegos dieron por denominar *otium* (ocio: descanso/recreación), en contraste con el *negotium*

(neg-ocio: ocupación/quehacer/trabajo). Es decir, el “ocio digno” dedicado a la filosofía y a las bellas artes. Esta es la predicción más importante que quisiéramos ver cumplida, lo cual implica que la humanidad realmente podrá encontrar los caminos para la trascendencia, mas no del exterminio. Es el camino que más puede anhelarse para el futuro del arte.

Hay que tener presente que lo que en realidad reconforta de ser ejecutante es la intensa relación que se puede llegar a tener con la música y el instrumento. Nuestra máxima tarea como intérpretes yace en compartir el amor por esta relación. De la misma manera que nos valemos de un instrumento para interpretar música, la música se vale de nosotros para que seamos su instrumento; un instrumento de labranza para el acervo de la conciencia, permitiendo que *Ello* aflore junto con lo mejor que podemos ofrecer de nuestra condición humana: la esencia de nuestra espiritualidad.

Una de las vivencias más impactantes que pude experimentar durante mi estancia en Alicante fue la conciencia reflejada por cada uno de los maestros en cada una de sus interpretaciones así como sus clases magistrales. Fue memorable que no hubiera secretos que revelar, tampoco fórmulas para allanar el camino. Sencillamente nos demostraron que, acerca de los temas sobre técnica, sonido e interpretación, aunque sea del más mínimo pasaje en una obra, no hay un “estudiar”, hay conciencia mayéutica por resolver. Asimismo, no hay un “camino” que transitar hacia la excelencia, no existe un “progreso” para llegar a un fin. La culminación del arte interpretativo no se encuentra por la vía del *tener*, sino por la vía del *ser*. Lo que ellos reflejaron con gran pasión y filosofía fue su acérrima humildad y su calidad humana; la entrega incondicional en sus clases, más la música que interpretaron, reflejó esta condición.

## ANEXOS

ALFREDO SÁNCHEZ

### ANEXO 1. ALICANTERÍAS

LAS ALICANTERÍAS SON ESCRITOS INFORMALES que Alfredo Sánchez Oviedo, participante del Primer Máster de Interpretación de Guitarra Clásica, de la Universidad de Alicante, fue enviando durante el transcurso de su estancia a sus amigos, colegas y maestros mexicanos.

Por su interés, queremos hacerlos partícipes de *Alicanterías*, con el consentimiento de Alfredo, a todos los que os sentís vinculados al proyecto Alicante Guitarra Clásica y, en general, a la guitarra.

GASPAR MAYOR

### HOPKINSON SMITH

Hola querid@s colegas,

Pues ya acabó el curso con Hopkinson Smith (“Hoppy”, pa’ los cuates). Cuéntoles primero de su concierto: fue el sábado 2 de marzo (en el mismo teatro donde escuchamos a Russell), y tocó con su tiorba (o guitarrone) alemana. Este es un instrumento inventado por S. L. Weiss para tocar con orquesta, música de cámara o para acompañamiento de voz. Es de un registro más grave que el laúd (ya que le falta una cuerda aguda –tiene 10 órdenes dobles y cuatro simples–) y por tanto resulta ideal para el proyecto actual de grabación y difusión de su CD con las primeras tres suites de Bach para violoncelo, arregladas e interpretadas por él, con las cuales confeccionó su programa. El teatro estaba lleno, la

gente muy entusiasmada y con ganas de oír a esta legendaria autoridad de la música barroca y renacentista (podía cortarse la tensión expectativa que había en el aire con un cuchillo); hubo gente que vino desde muy lejos en avión solo para escucharle, así que la noche estaba “cargadita de vibras”. Nunca me imaginé que con un instrumento tan impopular y sin el “gran sonido” al que la gente está acostumbrada pudiera llenar una gran sala hasta el tope y mantener la atención sin ayuda de micrófono alguno. Pudimos constatar que la “magia” del instrumento nada tiene que ver con su volumen sonoro; simplemente la gente abrió sus oídos para escuchar con gran respeto e interés esta música maravillosa. Además, el tipo se dio el lujo de manejar al público no solo con el sonido, sino con el silencio, nunca había visto a un artista en el escenario que aprovechase tan bien las virtudes del silencio. Así pues, primera lección que le aprendimos: el sonido no lo es todo; el silencio es tan importante (y a veces más) como el sonido. Además, él habla perfectamente seis idiomas, entre ellos el español, con el cual pudo comentar-nos varias cosas acerca de la “magia” de los instrumentos entripados y el porqué de su resistencia a dejar este mundo.

Luego de su concierto, el domingo fuimos invitados a una “paellada” que organizó Manuel Desantes (profesor de la Universidad de Alicante y promotor de enlace con el Máster). Él vive en una hermosa casa en lo alto de una montaña con vista al mar; toda su terraza abarca como doscientos grados en media luna ¡¡¡con una vista preciosa al Mediterráneo!!! Su especialidad es la “Paella a la valenciana”, que cocinó como para 40 personas; todos los alumnos del Máster; el maestro Hopkinson Smith; el director de orquesta y los organizadores del Máster con sus esposas e hijos y el equipo de camarógrafos que estaban realizando un documental sobre H. Smith para la BBC de Londres. Los mejores vinos de la región (Alicante se especializa en ellos) hicieron su aparición. Luego de embriagarnos levemente (generalizando, porque algunos sí que le tupieron –yo no recuerdo en qué bando quedé–), entre cuatro cargaron la “paellera” hasta el jardín de la terraza y, a la marca de: “en sus marcas-

listos-fuera!!” que dio Malena (la esposa de Ignacio Rodes), nos pudimos abalanzar sobre la exquisitez de un plato con sabor y tradición milenarios, mmmmmmm!!! Pero ahí no acaba la cosa, Manuel, el anfitrión, nos invitó a pasar a su casa a seguir degustando sus vinos, cremas y café recién molido para acompañar una serie de postres exóticos (al menos para mí), en donde figuraban (no podían faltar) los famosos turrone de Alicante y Xixona, y aunque estos últimos no son de mi especial predilección, en ese contexto, y con su debida historia contada para sendas delicadezas por Gaspar Mayor (uno de los entusiastas organizadores del Máster), aprendí a sacarle jugo a todo su sabor!!! Pero el verdadero postre vino después, cuando Manuel nos mostró su colección de obras de arte y litografías, ahí les va: cuatro Picassos; un Dalí; un Miró; cuatro litografías de Goya (yo no sabía que mientras más baja es la numeración de una litografía, más exclusiva es, el Museo Del Prado tiene de la 1 a la 6, Manuel tiene la 10!) y otra serie de cuadros, jarrones, cajitas decoradas, antigüedades, uuuufff, y por supuesto, todo original!!!

Así que, después de esta introducción (disculpen si me quedó larguita, creo que es por el efecto Alicante) de sonidos, colores y sabores, el día siguiente (lunes 4) dio comienzo el curso... Lo primero que Hoppy nos dijo es que no quería atiborrarnos de información (creo que no lo logró); su deseo mayor era “estimularnos el oído” (esto sí lo logró). Nos compartió sus razones de por qué vale la pena dedicar toda una vida al estudio de instrumentos con varios órdenes, nos dijo (y demostró) que las cuerdas dobles tienen ya una armonía intrínseca; es decir, con el solo hecho de pulsarlas al aire, su afinación por octavas manifiesta una riqueza armónica suficiente para improvisar sobre terceras, sextas o décimas, con lo cual ya se escucha música; nos dio varios ejemplos y en realidad pudimos apreciar un mundo sonoro muy especial en el que los sonidos más simples pueden evocarnos todo un mosaico de tiempos lejanos. Él se refiere a esto como: “la magia que obliga a abrir los oídos a la audiencia”. Y si con las simples cuerdas al aire o terceritas puede producirse esto, ¡¡¡imaginaos lo que sucede cuando se toca música de Bach, joder!!!

En fin, hubo mucha información relevante que ya plasmaré en un documento, y varios ejercicios buenísimos para ejercitar nuestro sentido polifónico en la guitarra, así como para desarrollar el uso de la figueta. También insistió mucho en el “gesto musical” como un componente inextricable de nuestra ejecución ante un auditorio. Además nos hizo cantar todo el tiempo cada una de las voces que estaban en juego durante nuestra interpretación; debíamos cantar una voz mientras tocábamos el resto, luego nos hacía cambiar de voz para cantarla y volver a tocar lo que quedaba, a esto debemos agregar que sus clases fueron con rigurosa tablatura (para forzarnos a pensar de otra manera la música y estimularnos con ello la imaginación), la cual debimos aprender a descifrar y a leer desde el primer día; muy, muy complejo, pero solo así pudimos comprender el fraseo y la articulación adecuados.

Algo que se me quedó muy grabado fue cuando insistió en que solo quería despertar nuestra sensibilidad hacia este tipo de música tocada con los instrumentos para la cual fue escrita. Sin olvidar que cada instrumento tiene su propia poesía, nos dijo que hay que tocar convencidos de cómo suena nuestro instrumento, explotando sus mejores recursos con todo lo que tenemos y somos ante la música para lograr una fusión de intimidad con el instrumento y expresarse en él.

Ya para terminar, les comparto algunas frases que le capté al vuelo:

- ... que tus ideas expresen algo; que tengan sentido y belleza...
- No escuches solo pura música; mejor encuentra la música pura.
- No es técnica, es lenguaje musical; hay que liberar el espíritu y usar mucho la imaginación intuitiva.
- Tal vez eso no pertenece al mundo de Gaspar Sanz, pero pertenece a las posibilidades expresivas de tu instrumento; hay que aprender a escuchar sin dogmatismos estériles, cada caso es particular.
- No busques tocar correcto, eso es algo peyorativo; busca tocar con libertad.

- La guitarra no es mejor, es diferente.
- Si no apagas, pagas.
- No quiero oír la guitarra, solo quiero oír la música a través de una guitarra...
- Quiero que sea el músico el que hace la diferencia, no el guitarrista.
- Lo que tocamos es lo que escuchamos, por tanto debemos aprender primero a escuchar.
- El guitarrista escucha lo que toca, el músico toca lo que escucha.
- Cuando algo lo cantas natural, te suena natural.
- Tú estás escuchando la sexta cuerda, yo estoy escuchando el bajo.

Bueno, creo que es suficiente para tener una idea de quién es este artista, que ya sea como intérprete o como maestro, tiene bien merecida su fama, y es alguien a quien no puedes olvidar ya que todo su objetivo estuvo dirigido hacia “provocar” la misma esencia de nuestro espíritu... y lo logró.

*Saludos y hasta la próxima.*

## ROBERTO AUSSEL

Querid@s amig@s y colegas, de nuevo aquí me tienen, actualizando la información de este lado del charco. Iniciaré por el mismo principio de alicanterías pasadas, hoy toca mi comentario al concierto (sábado 20 de abril 19:30 h) del maestro en turno invitado, que ahora estuvo a cargo de uno de los más esperados eventos: el concierto de Roberto Aussel... ¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡¡!

A falta de mejores calificativos para describir esta experiencia, procuraré ser menos claro puntualizando los siguientes hechos que pudimos apreciar de su concierto y de sus clases.

Para comenzar, Roberto Aussel tiene sin duda el mejor sonido que es posible extraer a las seis cuerdas de nuestro humilde instrumento. Es

notable el contraste entre su voz discretísima y la sonoridad envolvente que produce al tocar. Seguramente Segovia tenía este gran sonido, pero ya no está aquí para escucharle en vivo. El sonido por ellos logrado tiene que ver con el aprovechamiento total de las cualidades armónicas, esto es algo que el maestro Aussel se ha preocupado por analizar y estudiar desde sus inicios como guitarrista (según nos confesó). Tal vez por tratarse de una personalidad silente con un físico tan reservado (eso sí, con unas manos enormes) es que su verdadera voz la encontró a través de expresarse con la guitarra. Sea cual sea el motivo, él logra que una guitarra suene con toda su capacidad. Durante su curso (y supongo que como parte de su estrategia docente), tomó la guitarra de cada uno de nosotros para ejemplificar pasajes o tocar fragmentos de otra música o de ritmos y rasgueos sudamericanos que él maneja con gran autoridad y soltura; con ello, no solo nos demostró con contundente claridad el o los pasajes en cuestión sino que, además (sin necesidad de decirnos nada), nos demostró que el secreto de su gran sonido no estaba ni en la sala de conciertos ni en la guitarra que llevó (que fue una Joaquín García del 2003), sino cómo en cualquier lugar cualquier guitarra le suena grandiosa. Al escucharlo y verlo pulsando sin esfuerzo nuestras guitarras, pudimos comprender el mensaje implícito: conminarnos a expresar mucho más con nuestra técnica a través del manejo de una amplia paleta multicolor sobre la dinámica del sonido que, por demás, está esperando a que la exploremos... y la explotemos, como si se tratara de una llave para abrir un cofre lleno de tesoros que han permanecido ocultos a nuestra percepción.

Por el mismo manejo supremo del sonido, su control de la dinámica es magistral. No fue solo un asunto de que se haya expresado muy bien con este recurso (tal como se espera de cualquier maestro de elite), sino que, y lo digo sin ánimo de exagerar, el rango expresivo que logró con el control de cada escalón –milimétrico– en la ascensión desde lo inaudible hasta lo explosivo fue contundente y único, pasando por su atinado manejo de la yema del pulgar al usar varios “toques”.

Todos coincidimos en señalar el hecho de que sus pianísimos inundaban toda la sala, y sus fortísimos...! Por ejemplo, la *Canción y Danza N° 1*, de Ruiz Pipó fue la mejor (por mucho) interpretación que habíamos escuchado nunca (todos coincidimos en esto); fue increíble que con una obra de mediana factura, Aussel construyera toda una catedral de sonido (cabe imaginar, como si hubiésemos escuchado una guitarra “de gran cola”). Igual puede decirse de las cinco piezas de Ástor Piazzolla, que además de su interpretación magistral, apegada al auténtico sentir bonaerense, hay que considerar el hecho de que fueron escritas para él por el simple hecho de que Piazzolla lo escuchó tocar las cinco Bagatelas de W. Walton y no se quiso quedar atrás (dicho sea de paso, Aussel nos pasó el manuscrito original con todas las indicaciones y los cambios que no están en la partitura editada). Para cerrar su concierto, el maestro tocó sus propios arreglos sobre música de Atahualpa Yupanqui (un seudónimo que significa algo así como: “el que viene de lejos a narrar su poesía”), que a pesar de ser algo que quizá a algunos no nos resulte tan interesante como lo fue el resto de su programa (Praetorius, Zamboni, Scarlatti, Obrovská), hay que decir que su interpretación mostró su gran respeto por Yupanqui y un absoluto dominio de los estilos interpretados; desde una vidala, hasta el famoso *Gato y malambo*, culminando con otros tres arreglos recientes, de tal manera que el público que acudió a la excelente Sala de Cámara del Auditorio de la Diputación de Alicante, simplemente se volcó en aplausos hacia este gran artista.

Su curso (lunes 22 de abril) comenzó con una plática sobre la gestación de las cinco piezas para guitarra escritas para él (París 1980) por Ástor Piazzolla, quien acostumbraba pasar seis meses en Argentina y seis en París. Cuando un amigo común los presentó, Aussel le preguntó a Piazzolla que por qué no había escrito nada para guitarra clásica, Piazzolla le pidió que interpretara algo; Aussel tocó Bach, Berkeley, Villalobos y Walton, cuando tocó la Bagatela tres (que Aussel interpretó con articulación de Tango), Piazzolla quedó sorprendido de notar cómo se podía componer tan bien en ese estilo para la guitarra,

así que decidió escribir sus cinco piezas, tardó solo un mes. Cada una de ellas fue analizada en su plática introductoria, explicándonos su significado e ilustrándonos con la acentuación y los rasgueos propios de cada una para su adecuada interpretación. También nos enseñó cómo se tocan algunos de los ritmos y rasgueos más importantes como la vidala, chacarera, gato, zamba, cueca, chaya, tonada, canción/chamamé, que es una guarania lenta (calma, los llevo escritos en una hoja, por cierto, a través del preciso manejo de estos elementos, quedamos muy sorprendidos cuando tocó en clase algunos movimientos de la serie americana de Héctor Ayala). Después de escucharnos, impartió un seminario sobre música electroacústica de escritura vanguardista sobre la obra *Así*, de José Luis Campana; con partitura en mano nos mostró y contó cómo pudo superar el reto de tocar una música tan compleja para volverla accesible y hasta deseable.

En fin, cantidad de información y numerosos detalles sobre las obras que cada quien interpretó y que luego podremos ver en mi libretita de apuntes que me acompaña a todos los cursos. Por lo pronto (y a punto de comenzar el curso de Práctica Orquestal con José de Eusebio, más el concierto y las clases con Manuel Barrueco), tras casi cuatro meses en Alicante, quiero compartirles la siguiente reflexión:

No solo cuenta lo que intencionalmente nos enseñan los maestros, sino que el hecho mismo de escucharlos, verlos cómo platican y conviven con nosotros, ver cómo con inagotable paciencia dan su clase y responden nuestras preguntas, ver cómo caminan, cómo respiran, cómo sonríen... cómo callan (Aussel nos dio varias lecciones de ello con su expresivo silencio), hace que la verdadera riqueza de cursar este Máster radique en captar todo aquello que trasciende la enseñanza, y que no se encuentra en los libros ni en las partituras ni en los youtubes ni en facebook, etc. Para eso estamos aquí, no solo para recibir lecciones de guitarra, sino para convivir con los maestros después de su clase; comer “tapas y pinchos” con ellos, tomar unas cañas y compartir una plática informal con estas lumbreras de la guitarra, lo cual nos permite captar la

esencia de su ser, de su integridad artística, de la grandeza de un espíritu que ha consagrado su vida a la música pura...

Así pues, tomar clase con Aussel es una experiencia que trasciende todo objetivo guitarrístico, su voz es tan queda como estridente su inefable discurso: como una flecha relampagueante dirigida al centro de nuestra conciencia; lo que implicó detener nuestro cotidiano proceder, donde, por un instante, la bruma guitarrística pudo despejarse... y en un abrir y cerrar de ojos, pudimos asomarnos al interior de nuestra guitarra para vislumbrar al músico encerrado tras las cuerdas... en espera de ser liberado.

De postre, algunas frases captadas al vuelo:

- Cuando uno no logra expresarse frente al público, se siente mal, aunque las notas estén en su lugar.
- Debemos primero tener la idea y la imagen para que nuestros dedos hagan lo que queremos.
- Muchas veces estamos “estudiando” y nuestra mente no está ahí, eso no sirve... debemos aprender a trabajar, si no hay un compromiso musical, solo están las notas... si bien nos va.
- Si quieres que tu idea con el pulgar sea clara, usa yema.
- Toda la vida deberíamos ser estudiantes comprometidos con la música.
- Lo más difícil es aprender a escucharse.
- Aunque interpretemos música de Sor, Bach o Turina, debemos hacer la obra nuestra.
- No quiero que me identifiquen como guitarrista, he dejado de pensar la música a través de la guitarra.

IGNACIO RODES, JOSÉ DE EUSEBIO, MANUEL BARRUECO

Hola querid@s amig@s, colegas y maestr@s

A solo mes y medio de que terminen mis vaca... ¡juuups, perdón!, mis “estudios” en Alicante, siento que (por razones que saldrán a relucir)

esta alicantería está marcando el clímax del Máster. Antes, quisiera comentar dos asuntos que estaban pendientes:

El primero, completar la alicantería sobre Ignacio Rodes. No solo me referiré a su concierto y a sus clases, sino que también me gustará contarles un poco sobre quién es Nacho y el importante papel que juega en esta gran aventura. Dado que él, junto con Manuel Desantes, Luis Corno y Gaspar Mayor son las figuras de vital importancia para que este Máster sea una realidad, debo decir que gracias a su gran entusiasmo, inteligencia visionaria y pasión por la guitarra, han logrado lo imposible: en medio de la crisis que atraviesa España, gestionar una gran cantidad de recursos humanos y económicos, así como luchar a brazo partido para convencer a varios políticos (que sabemos no suelen apoyar proyectos de esta índole), para así poder materializar el sueño de muchos alicantinos de hacer que su ciudad brille una vez más como referente mundial de la guitarra. Se dice fácil, pero me ha tocado ver la cantidad de hilos que tuvieron que mover (varios hubo que jalarlos con fuerza –algunos simplemente se rompieron–) para sacar este ambicioso proyecto adelante. No es una historia para contar aquí, pero sí que es el lugar adecuado desde el cual quiero agradecer a Nacho y a su esposa Malena, así como a Manuel, Luis y Gaspar (y a todos los que han puesto su piedrota o granito de arena) todo el esfuerzo invertido en devolver a Alicante su estatus de capital mundial de la guitarra (que para algunos de nosotros nunca abandonó). Gracias por esa vida invertida en hacernos partícipes de su sueño.

Ahora bien, sobre la personalidad artística del maestro Rodes, me gustaría comentar algunos aspectos. Desde la segunda alicantería, donde relaté el viaje en el tiempo que hicimos cuando nos llevó a su casa (como parte de su seminario) a escuchar las primeras grabaciones de la historia de la guitarra en su gramófono de 1920, aunando esa experiencia a sus cursos de música: el repertorio guitarrístico en el siglo xx y La guitarra y la música de cámara, culminando con su concierto el día 26 de mayo en el Auditorio de la Diputación de Alicante, más todo lo que he visto

y escuchado que ha hecho nuestro querido Nacho. Puedo resumir que estar con él, ya sea en sus clases, su casa, en su excelente concierto en compañía del respetabilísimo Cuarteto Latinoamericano o simplemente conviviendo con él como amigo y colega en todas las actividades del Máster, ha sido como recuperar y revalorizar todo el bagaje cultural de la guitarra bien entendida y bien tocada a través de los siglos; es decir, en Nacho confluye lo más refinado de la cultura guitarrística, desde la auténtica sonoridad que nos legaron los clásicos: Sor, Giuliani, Aguado, etc., y más tarde con los padres de la guitarra moderna: Tárrega y Segovia, hasta la vanguardia técnica de nuestro instrumento, pasando por supuesto por el gran José Tomás y la influencia de los maestros de elite que terminaron su formación aquí en Alicante. Con el maestro Rodes uno puede regodearse con las sutilezas de todos aquellos “toques” y sonoridades que hoy rara vez escuchamos, pero que le dan a la guitarra su verdadera dimensión expresiva. Él es el guitarrista que siempre ha estado “en el ajo” del movimiento guitarrístico, en el vórtice mayor de un crisol de conocimiento y de experiencia irrepetibles.

Por ello encarna la cultura musical de los mejores momentos que ha vivido nuestro instrumento, en pocas palabras: Ignacio Rodes es una influencia insoslayable para quien desea “conectar” con el sonido vivo de los grandes intérpretes como eslabón de una cadena de tradición que hilvana la música a través de los tiempos, aparte de que sabe muy bien cómo enseñar a proyectar la verdadera alma artística de la guitarra, y eso, se agradece.

El segundo evento que quiero comentar es el curso de Práctica Orquestal que nos impartió el notable director de orquesta José de Eusebio. Comenzaré diciendo que el sentir propio y de algunos de mis compañeros fue que no teníamos grandes expectativas sobre lo que pudiéramos aprovechar sobre este curso en tan solo una semana (eso sí, muy intensa, abarcando horarios por la mañana, tarde, noche y horas extras). Pero nos sorprendimos al notar no solamente lo difícil, interesante y muy respetable trabajo de un director, sino lo que implica la proyección total de

un músico ante la escena; es decir, José de Eusebio no solo nos mostró y ejerció con diversas técnicas para dirigir una orquesta (con batuta en mano nos puso a dirigir los conciertos que llevábamos preparados en diversas combinaciones rítmicas, con dinámicas y ademanes expresivos que debíamos hacer con una mano mientras la otra seguía dirigiendo sin retrasar o adelantar el tempo), sino que, y lo más importante, se dedicó a “sacar” de nuestra personalidad atributos insospechados de valentía y seguridad para ubicarnos ante un auditorio lleno de exigencia; tanto por el que mira de espalda al director como por el que lo mira de frente.

Lo que se me hizo más trascendente de su curso fue su pasión por transmitirnos sus vivencias (de toda índole), así como la sincera y valiente apertura que tuvo con nosotros al manejar un atrevido discurso pedagógico que puso a prueba nuestros límites. Por momentos parecía que todo iba a estallar, hubo desde risas y llanto hasta llamadas sorpresivas de atención y zarandeos que nos dejaron atónitos. Cuando comenzamos a poner en duda si su estrategia docente se correspondía más con aquellas técnicas antediluvianas de enseñanza verticalizada, caímos en cuenta de que todo había estado siempre bajo su control y enfocado hacia la meta de hacernos sentir una realidad tangible por las altas esferas de la exigencia orquestal. Tanto al asumir nuestro papel de director, como de solista; pudimos sentir por un instante el poder y la responsabilidad que se maneja desde el podio, y la calidad y cantidad de esfuerzo requeridas para coordinar a decenas de músicos que no siempre están de acuerdo con las ideas de quien ejerce la autoridad a través de una batuta.

Otra parte muy importante del curso de José de Eusebio fue su interés por hacernos ver que tocar bien no basta, un músico debe saber aprovechar las redes sociales para entrar por la puerta grande de los escenarios virtuales. Hoy día, un músico necesita saber proyectar una imagen “vendible” con sus mejores virtudes por delante. En clase nos pasó varios “tips” para desarrollar un *dossier* electrónico altamente eficaz, así como saber estructurar nuestra website con su twitter, facebook y linke-

din integrados, culminando con una *webpage* práctica que incluya, en un rápido vistazo, toda la información relevante para competir en el sofisticado mundo de la iconografía publicitaria.

Por todo ello, este curso definitivamente conlleva un gran valor para el guitarrista moderno, no solo por lo que pueda aprender de los pormenores de la dirección orquestal, sino por incluir una dimensión que abarca el *marketing* integral de su carrera artística.

Dicho lo cual, ya con las alicanterías actualizadas, coméntoles ahora sí de Manuel Barrueco.

Como no sé bien por dónde empezar, comenzaré por el principio, y el principio es el siguiente: Barrueco es el guitarrista que más admiro. Desde que escuché aquella legendaria grabación de las suites 2 y 4 para laúd de J. S. Bach y su transcripción de la Suite Española de Isaac Albéniz, quedé prendado de su sonido, de su respeto por la música, su articulación, fraseo, vibrato, virtuosismo, ...en fin, de todo lo que fui capaz de escuchar en el disco y que me dejó con el alma en vilo. Así pues, hago una confesión: el mayor atractivo de venir a Alicante fue conocer mejor y de cerquita a quien considero mi “gurú personal” de la guitarra. Así que mis expectativas eran altas. Lo único lamentable es que, por haber tocado recientemente en Alicante, el maestro decidió no tocar esta vez un recital completo como los demás invitados. Sin embargo, pudimos escucharle en el Salón Azul del Ayuntamiento donde tocó algunas obras para un público selecto que incluía desde niños (entre 8 y 15 años, acomodados en el piso frente al artista para verle en primer plano, y con la estratégica licencia de poderle hacer preguntas que el maestro respondió de una manera muy inteligente), hasta el homenajead y futuro *Doctor Honoris Causa* José Luis Romanillos con su esposa Marian, y también, en compañía de su querida esposa María Jesús, ¡ni más ni menos que el mismísimo David Russell! (quien, tras un concierto en Valencia, decidió pasar a visitarnos, aprovechando para recoger nuestros trabajos de transcripción, así como darle su clase pendiente a nuestro compañero Alexis), completando el cuadro con las autoridades correspondientes (cabe destacar la

presencia de la guapísima alcaldesa) y todos los alumnos del Máster en primera fila.

Sin embargo, donde mejor pudimos apreciar su arte, fue durante las magistrales (aquí se aplica muy bien este término) interpretaciones que hizo de nuestras obras durante el curso. Claro que solo ejemplificaba fragmentos de las obras, pero lo suficiente como para hacernos comprender perfectamente su mensaje en cuanto al fraseo, articulación, sonido, musicalidad, etc., etc., donde no cabe imaginar una mejor forma de hacer las cosas. Si bien dice el dicho que “una imagen dice más que mil palabras”, con Barrueco vale extender la expresión a “la música dice más que mil imágenes”.

Juro que estoy luchando por ser objetivo, pero como dijo un pensador (me parece que Savater): “Si fuera un objeto, lograría ser objetivo, pero como soy un sujeto, solo puedo ser subjetivo”; es que he releído esta alicantería, y no encuentro la forma de transmitir lo que nos ha dejado este monumental artista. Con él, se cumplen todas las expectativas que uno puede imaginar, simplemente su arte es resultado de un partear histórico entre los límites de lo guitarrístico hacia lo puramente musical. Creo que con él termina por definirse el imperativo artístico que han tratado de transmitirnos los maestros del Máster. De tal manera, uno no quiere simplemente volver a tocar la guitarra, el objetivo se ha trocado por hacer música, con todas nuestras posibilidades y limitaciones, pero al fin y al cabo: *Música*. No hay más a dónde voltear, no hay más a dónde buscar, no hay más a dónde ir, no queda un lugar hacia dónde moverse que pueda significar otro viraje tan agudo ni un mensaje tan contundente como el que nos ha transmitido este gran maestro: agarrar de una vez por todas al toro por los cuernos y entrarle al rescate de aquel músico que pugna por salir del claustro guitarrístico... Barrueco nos ha dado la llave.

En fin, esta es mi percepción de las cosas y la razón personal de que este Máster haya llegado a su cenit. Los cursos que nos faltan con Carles Trepal: El repertorio guitarrístico en el siglo XIX, y con Nigel North: La

música de J. S. Bach en los instrumentos de cuerda pulsada, contarán con el aliciente de que nuestra percepción presumiblemente se habrá modificado. Ahora estamos en posibilidades de dirigir nuestra atención no hacia cómo nos “suena” en la guitarra una idea que copiamos en clase, sino hacia cómo escuchamos, cómo imaginamos y cómo decidimos en nuestra mente realizar la música a través de nuestro maravilloso instrumento de expresión.

Despídome con nuestra acostumbrada sección de “frases al vuelo”:

- No es posible una expresión de calidad si primero no se maneja bien el ritmo.
- En lugar de ver qué tan rápido podemos tocar un pasaje, hay que ver qué tan lento somos capaces de tocarlo (es mucho más difícil).
- Hay que probar varias digitaciones e ideas interpretativas, la que funciona mejor es la que se queda, y no siempre responde a la lógica.
- Las ideas lógicas y razonables están muy bien, pero hay que ver si realmente funcionan en la realidad.
- Si estudiamos siempre la obra a su velocidad, la mente y los dedos la perciben más difícil de lo que en realidad es.
- Siempre noto cuando alguien no ha estudiado o no sabe estudiar lento.
- Lo difícil es lograr que nos suene fácil.
- Todos tienen una opinión de cómo deberíamos hacer las cosas, pero al final somos nosotros los que debemos realizar nuestras propias decisiones, y hacerlas con seguridad.
- Al final, son decisiones artísticas, no fórmulas lógicas, separándonos de ellas podemos ver cuál es la que funciona mejor.
- Primero debemos tener una idea musical, luego digitarla para que suene conforme a lo imaginado.
- A tempo, no significa mecánico.
- Cuando tenemos un salto difícil, debemos realizarlo lentamente.
- Prefiero siempre lo elegante a lo gracioso.
- Básicamente uno va a tocar tal como ha estudiado.

- No sé si es la edad, pero a mí me gustan las cosas tal y como están escritas, evito las ideas originales.
- Nuestro trabajo es proyectar lo que sentimos, pero primero debemos tener claro qué es lo que sentimos.
- ¡Cuidado con quererle decir al cuerpo cómo moverse!, hay que proponer una digitación y ver si nos resulta, esto me llevó 30 años descubrirlo y ahora se los estoy pasando.
- Si encuentro un sentimiento sincero para hacer algo, no puedo estar mal.

## ANEXO 2. ALICANTE, LA CAPITAL MUNDIAL DE LA GUITARRA CLÁSICA

Desde que accedí al ambiente musical de mi país, con frecuencia escuché cómo, con toda naturalidad, mis amigos y maestros solían referirse a Alicante como el sitio obligado para cultivar la excelencia profesional a la vanguardia de la técnica y la expresión guitarrísticas. Supe entonces que debía conocer esta legendaria ciudad de la Comunidad Valenciana; sería tal como llegar a “La Meca de las Seis Cuerdas”. Pasó el tiempo y la vida impuso su inexorable orden de prioridades; pensé que ser estudiante era cosa del pasado. Hasta que a mediados de 2012 me enteré de la gran oportunidad proyectada por el Ayuntamiento, la Diputación y la Universidad de Alicante para poder estudiar un Máster con siete de los artistas más connotados y admirados en todo el mundo de la guitarra clásica.

Tras una convocatoria lanzada internacionalmente, trece guitarristas profesionales de diez países de América y Europa resultamos seleccionados para cursar el Primer Máster de Interpretación de Guitarra Clásica, en Alicante, España, en 2013. Tener el honor de pertenecer a esta primera generación de alumnos es un acontecimiento que habrá de marcar para siempre nuestras vidas, no solo en el ámbito profesional sino, incluso, en el humano. La invaluable oportunidad de formar una

estrecha relación con los maestros, así como la experiencia de compartir nuestro magnífico espacio común de residencia, nos permite vivenciar cada una de las actividades con una emoción compartida de dinámica y de sinergia inigualables. De manera que ir juntos a escuchar los conciertos de los artistas que más admiramos, tocar en clase para ellos y analizar entre todos sus comentarios, críticas y sugerencias, así como acudir con entusiasmo y camaradería a nuestros propios conciertos programados, tanto en Alicante como en hermosas ciudades cercanas a la provincia, hace que estas actividades se intensifiquen de una manera que no se puede describir. Sencillamente, hay que vivir esta gran experiencia.

Nuestra estancia en Alicante cumple con las más altas expectativas para quien busca situarse a la vanguardia técnica y expresiva de su instrumento. Vivir la experiencia de cursar este Máster armoniza con el discurso explícito de nuestros profesores: "... toda la vida deberíamos seguir siendo estudiantes comprometidos con la música"; ello confirma que no importa si pensamos que vamos o venimos en la proyección de nuestra carrera artística. Actualizar ideas, compartir experiencias, intercambiar información, desarrollar líneas de pensamiento divergente, son motivantes axiológicos que trazan la senda correcta del crecimiento personal.

A fin de cuentas, estamos aquí no solo para aprender de nuestros magníficos profesores, sino, insisto, para espejarnos con nuestra propia idiosincrasia como compañeros de diferentes culturas y costumbres, actitud misma que deviene en el aprovechamiento integral de esta efímera oportunidad que se ha presentado en nuestra vida permitiéndonos transitar por nuevos senderos hacia la realización de nuestros más anhelados objetivos como profesionales de la guitarra.

Si eres guitarrista, la experiencia alicantina simplemente no te la puedes perder. Más allá de tu nivel y tu procedencia, vas a alucinar con lo que aquí te espera. Tráete tu guitarra y deja tus preocupaciones; ven y comprueba por qué, para muchos de nosotros, Alicante fue, es y será "la capital mundial de la guitarra clásica".



## BIBLIOGRAFÍA

- ABBAGNANO, Niccola. *Introducción al existencialismo*. FCE, México, 1975.
- . *Diccionario de filosofía*. FCE, México, 1998.
- ABBAGNANO, Niccola y A. Bisalbergui. *Historia de la pedagogía*. FCE, México, 1995.
- ACOSTA, María del Rosario. *Wassily Kandinsky*. Panamericana, Bogotá, 1986.
- ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Col. Pensamiento contemporáneo. Núm. 62, Paidós Ibérica, España, 2000.
- . *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid, 2003.
- ARELLANO, Armando. *Por qué no hay extraterrestres en la tierra*. FCE, México, 2003.
- ASIMOV, Isaac. *Hasta donde alcanza el ojo*. Plaza y Janés, Barcelona, 1988.
- . *Exploración de la tierra y el cosmos*. Diana, México, 1989.
- . *El universo*. Alianza Editorial, México, 1989.
- . *Pasado, presente y futuro*. Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- . *Fronteras*. Ediciones B, Barcelona, 1991.
- . *Orígenes*. Plaza y Janés, Barcelona, 1992.
- . *Enigmas de la tierra y el espacio*. Lasser Press, México, 1992.
- . *El secreto del universo*. Ediciones B, Barcelona, 1993.
- . *Las amenazas de nuestro mundo*. Plaza y Janés, Barcelona, 1993.
- . *Crónicas del futuro*. Ediciones Suromex, México, 1995.
- . *Vida y tiempo*. RBA Editores, Barcelona, 1995.
- . *Viaje a la ciencia*. Ediciones Susaeta, Girona, España, 1997.
- AUROBINDO, Sri. *Guía del yoga integral*. Col. Realismo Fantástico. Plaza y Janés, Barcelona, 1982.
- BALL, Philip. *El instinto musical*. Turner Noema, Madrid, 2010.
- BARNES, Julian. *El ruido del tiempo*. Anagrama, Barcelona, 2016.
- BEN-NAIM, Arie. *La entropía desvelada*. Tusquets, Barcelona, 2011.
- BODRI, William. *Sócrates y el camino hacia la iluminación*. Gaia, Madrid, 2010.
- BOHM, David. *Sobre la creatividad*. Kairós, Barcelona, 2002.
- BOLÍVAR, Jorge. *El día que descubrimos el universo*. Guadalmezán, España, 2015.

- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Ediciones Sur, Buenos Aires, 1952.
- BRIGGS, John y F. David Peat. *Las siete leyes del caos*. Grijalbo, Barcelona, 1999.
- BRUN, Jean. *Sócrates*. Col. ¿Qué sé? Conaculta, México, 2001.
- BURNET, Jhon y Alfred Taylor. *Varia Socrática*. Cuaderno 53. UNAM, México, 1990.
- CAPRA, Fritjof. *El tao de la física*. Luis Cárcamo (ed.), Barcelona, 1992.
- CASTANEDA, Carlos. *La rueda del tiempo*. Gaia Ediciones, México, 2008.
- CONDE, Teresa del. *Arte y psique*. Plaza y Janés, México, 2002.
- COX, Brian y Jeff Forshaw. *El universo cuántico*. Debate, México, 2015.
- DAVIES, Paul. *Superfuerza*. Salvat, Barcelona, 1985.
- . *El universo accidental*. Salvat, Barcelona, 1986.
- . *Cómo construir una máquina del tiempo*. 451 Editores, Madrid, 2008.
- . *Un silencio inquietante*. Crítica, Barcelona, 2011.
- DAWKINS, Richard. *El gen egoísta*. 14a. ed. Salvat/Ciencia, Barcelona, 2002.
- . *El espejismo de Dios*. 6a. ed. Espasa Calpe, Madrid, 2009.
- DENNING, Peter J. y Tim Bell. Información y significado, *Investigación y Ciencia*. Núm. 441, junio, pp. 32-40, 2013.
- DESCARTES, René. *El discurso del método*. Edivisión, México/España, 2001.
- DÍEZ, Fernando. *Ciencia y consciencia*. Kairós, Barcelona, 2013.
- ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Gedisa, España, 2000.
- . *La definición del arte*. Destino, Barcelona, 2005.
- EINSTEIN, Albert. *Correspondencia con Michele Besso, 1903-1955*. Tusquets Editores, Barcelona, 1994.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Planeta Mexicana, México, 1993.
- FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Interamericana, México, 1984.
- FREGTMAN, Carlos D. *El tao de la música*. Estaciones, Argentina, 1985.
- . *Música transpersonal*. Kairós, Barcelona, 1990.
- FROMM, Erich. *El arte de amar*. Paidós Studio, Argentina, 1976.
- . *El miedo a la libertad*. Paidós Studio, Argentina, 1986.
- . *La condición humana actual*. Paidós Studio, México, 1990.
- . *El amor a la vida*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1991.
- . *La patología de la normalidad*. Paidós, México, 1995.
- . *¿Tener o ser?* 19a. reimp. FCE, México, 2006.

- FROMM, Erich. *La vida auténtica*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2007.
- . *Las cadenas de la ilusión*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2008.
- GAOS, José. *Introducción a el ser y el tiempo de Martin Heidegger*. 4a. reimp. FCE, México, 2013.
- GARCÍA-BARÓ, Miguel. *Filosofía socrática*. Sígueme, Salamanca, 2005.
- GARDNER, Howard. *Las inteligencias múltiples*. Paidós, Barcelona, 1993.
- GÓMEZ-LOBO, Alfonso. *La ética de Sócrates*. Andrés Bello, Barcelona, 1998.
- GÓMEZ, Antonio. *Sócrates y el socratismo*. FCE, México, 1994.
- GONZÁLEZ DE ALBA, Luis. *Maravillas y misterios de la física cuántica*. Cal y Arena, México, 2010.
- GOULD, Stephen Jay. *Ontogenia y filogenia. La ley fundamental biogenética*. Crítica, Barcelona, 2010.
- GOVINDA, Anagarika (Lama). “Lógica y símbolo en la concepción multidimensional del universo”. *The Middle Way*. Vol. 36, febrero de 1962.
- GREENE, Brian. *El universo elegante*. Crítica, Barcelona, 2003.
- . *El tejido del cosmos*. Crítica, Barcelona, 2010.
- . *La realidad oculta*. Crítica, Barcelona, 2011.
- GRIBBIN, John. *En busca de SUSY: supersimetría, cuerdas y la teoría de todo*. Drakontos/Crítica, Barcelona, 1998.
- GUTIÉRREZ, Raúl. *Historia de las doctrinas filosóficas*. Esfinge, México, 1994.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *El diálogo musical*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.
- HAWKING, Stephen y Leonard Mlodinow. *El gran diseño*. 1a. reimp. Crítica/Paidós, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera Cruchaga. Trotta, Santiago de Chile, 1997.
- . *Introducción a la metafísica*. Gedisa, Barcelona, 2003.
- . *El concepto del tiempo*. Herder, Barcelona, 2008.
- HEGEL, Georg W. F. *Fenomenología del espíritu*. FCE, México, 1990.
- . *Filosofía del arte*. Routledge, 1892.
- . *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. T. III. FCE, México, 1998.
- . HERRIGEL, Eugen. *El camino del zen*. Paidós Orientalia, México, 1990.

- HEGEL, Georg W. F. *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier, Buenos Aires, 1993.
- HOFSTADTER, Douglas. *Yo soy un extraño bucle*. Tusquets, México, 2009.
- HOROWITZ, Joseph. *Arrau*. Javier Vergara (ed.), Argentina, 1984.
- HOWARD, Annabel. *Kandinsky*. Blume, Barcelona, 2015.
- HOYLE, Fred. *El universo inteligente*. Grijalbo, Barcelona, 1984.
- HYAMS, Joe. *El zen en las artes marciales*. Universo, México, 1989.
- IRWIN, Terence. *La ética de Platón*. UNAM, México, 2000.
- JANKÉLÉVITCH, J. *L'ironie*. Soutiers, París, 1936.
- JUNG, Carl Gustav. *El secreto de la flor de oro*. Paidós Studio, México, 1984.
- KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Paidós/Estética, México, 1996.
- KASPAROV, Gary. *Cómo la vida imita al ajedrez*. Debate, México, 2016.
- KRAUSS, Lawrence. *Un universo de la nada*. Pasado y Presente, Barcelona, 2013.
- KRISHNAMURTI, J. *El conocimiento de uno mismo*. Orión, México, 1993.
- . *La educación y el sentido de la vida*. Orión, México, 1993.
- . *Reflexiones sobre el ego*. Planeta, México, 1998.
- LAO-TSÉ. *Tao te king*. Premià, México, 1990.
- LAPIEDRA, Ramón. *Las carencias de la realidad*. Tusquets, Barcelona, 2008.
- LOVELOCK, J. E. *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la tierra*. Hispamérica Ediciones, Argentina, 1985.
- LOY, David. La creatividad. En *No-dualidad*. Kairós, Barcelona, 2000.
- LURI, Medrano. *Guía para no entender a Sócrates*. Trotta, Madrid, 2004.
- MANETTI, Giannozzo. *Vida de Sócrates*. Ediciones Clásicas, Madrid, 1995.
- MILLER, Arthur I. *Einstein y Picasso*. Tusquets, Barcelona, 2007.
- MORRIS, Desmond. *El mono desnudo*. Plaza y Janés, Barcelona, 1998.
- NAJARJUNA. *Lucid Exposition of the Middle Way*. Prajña Press, Londres, 1979.
- OROZCO, Jorge et. al. Nombres propios de la guitarra. En *Francisco Tárrega y su época*. Colección La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, España, 2003.
- OSHO. *Creatividad*. Debate, España, 2001.
- PATOCKA, Jan. *Platón y Europa*. Península, Barcelona, 1983.
- PEAT, David F. *Sincronicidad*. 4a. ed. Kairós, Barcelona, 2003.
- PENROSE, Roger. *El camino a la realidad*. Debate, México, 2007.
- PETROVIC, Gajo et al. *Praxis, revolución y socialismo*. Grijalbo, México, 1981.

- PIEVANI, Telmo. *Creación sin Dios*. Trad. de Silvia Schettin. Akal, Madrid, 2009.
- PIRSIG, Robert. *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Sexto Piso, México, 2008.
- PLATÓN. *Diálogos*. Porrúa, México, 1984.
- PROVOST, Richard. *The Art & Technique of Performance*. GSP, San Francisco, 1994.
- QUIGNARD, Pascal. *El odio a la música*. Andrés Bello, España, 1998.
- RINK, John et al. *La interpretación musical*. Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- RODRÍGUEZ, JOSÉ. *Sócrates*. Col. Grandes filósofos. Editores Mexicanos Unidos, México, 2005.
- RODRÍGUEZ, Juan Manuel. Introducción. *El Discurso del Método* de René Descartes. ALBA, México/España, 2001.
- ROUSSEAU, Juan J. *Discurso sobre las ciencias y las artes*. Edivisión, España, 2001.
- . *Emilio o de la educación*. Porrúa, México, 2000.
- ROUSTANG, François. *Lacan, del equívoco al callejón sin salida*. Siglo XXI, México, 1989.
- RUVALCABA, Eusebio. *Con los oídos abiertos*. Paidós, México, 2001.
- SAGAN, Carl. *El cerebro de Broca*. Grijalbo, México, 1981.
- . *Los dragones del edén*. Grijalbo, México, 1984.
- . *Contacto*. Emecé, Argentina, 1990.
- . *Miles de millones*. Grupo Zeta/SineQuaNon, Barcelona, 1998.
- . *La diversidad de la ciencia*. Planeta, México, 2007.
- SAGAN, Carl y Ann Druyan. *Sombras de antepasados olvidados*. Planeta, México, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Trad. de Juan Valmar. Losada, Buenos Aires, 2005.
- . *La náusea*. Trad. de Mauricio Pichardo. Tomo, México, 2012.
- SAVATER, Fernando. *Las preguntas de la vida*. Ariel, México, 2002.
- . *El valor de educar*. Ariel, Ciudad de México, 2003.
- SCHLOEGL, Irmgard. *La sabiduría del zen*. Ediciones Lidium, Buenos Aires, 1975.
- SMOLIN, Lee. *Las dudas de la física en el siglo XXI*. Crítica, Barcelona, 2007.
- SORÍN, Miguel. *Conócete a ti mismo*. Ciencias Sociales, La Habana, 1990.
- STEINER, George. *Presencias reales*. Imago Mundi, Barcelona, 2007.
- STRATHERN, Paul. *Sócrates en 90 minutos*. Siglo Veintiuno, España, 1999.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. *Ensayos en budismo zen*. 12a. reimp. FCE, México, 1998.

- . *La doctrina zen del inconsciente*. Kier, Buenos Aires, 1984.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro y Erich Fromm. *Budismo zen y psicoanálisis*. 6a. reimp. FCE, México, 1982.
- TALBOT, Michael. *Misticismo y física moderna*. Kairós, Barcelona, 2008.
- TAYLOR, A. E. *El pensamiento de Sócrates*. FCE, México, 2004.
- TOLLE, Eckhart. *El poder del ahora*. 11a. reimp. Grijalbo, México, 2014.
- . *Una nueva Tierra*. 3a. reimp. Grijalbo, México, 2014.
- TUCCI, Giuseppe. *Las religiones en el Tibet*. Routledge and Kegan Paul, Londres, 1980.
- WATTS, Alan W. *El espíritu del zen*. Dédalo, Buenos Aires, 1979.
- WILBER, Ken. *Los tres ojos del conocimiento*. Kairós, México, 1991.
- . *El espectro de la conciencia*. Kairos, Barcelona, 2005.
- . *Una teoría de todo*. Kairós, Barcelona, 2007.
- ZERAOUI, Zidane et al. *Modernidad y posmodernidad*. Noriega, México, 2000.
- ZIMMER, H. R. *Philosophies of India*. Pantheon Books, Nueva York, 1951.

## ÍNDICE

Notas preliminares	7
Prefacio	9
Introducción	13
I. Saber es recordar	19
Sócrates y la mayéutica	19
Paralelismo entre mayéutica, lógica paradójica y pensamiento oriental	22
<i>Satori</i>	27
II. <i>Ex-ducere</i>	33
Sócrates y la guitarra	33
Educar nos para vivir o vivir para educarnos	36
Realidad y relatividad, una danza inextricable	46
III. <i>Ello</i> acierta	61
Técnica	61
Estudiar	71
Ejecución relajada	76
Sonido/música/interpretación	85
Sonido	85
Música	90
Interpretación	102

IV. Un cisma agonizante	117
Ser o no-ser	117
El “ojo del espíritu” y la visión 4D	130
¿El arte es o <i>se hace</i> ?	147
Ser cuántico	167
Ser en la música	183
Reflexiones y comentarios finales	203
Anexos	213
Anexo 1. Alicanterías	213
Hopkinson Smith	213
Roberto Aussel	217
Ignacio Rodes, José de Eusebio, Manuel Barrueco	221
Anexo 2. Alicante, la capital mundial de la guitarra clásica	228
Bibliografía	231

Siendo rectora de la Universidad Veracruzana  
la doctora Sara Ladrón de Guevara,  
SER EN LA MÚSICA. VISIÓN MAYÉUTICA DE LA INTERPRETACIÓN de Alfredo Sánchez  
se terminó de imprimir en mayo de 2019  
en Lectorum, S. A. de C. V., Belisario Domínguez 17, Loc. B, col. Villa Coyoacán,  
CP 04000, Ciudad de México, tel. 55813202.

La edición fue impresa en papel book cream de 60 g.  
En su composición se usaron tipos Minion Pro y Myriad Pro.  
Cuidado de edición y maquetación: Víctor Hugo Ocaña Hernández.

**E**n SER EN LA MÚSICA. VISIÓN MAYÉUTICA DE LA INTERPRETACIÓN, la mayéutica se aborda como el arte de alumbrar la verdad que trasciende toda partitura y a la interpretación musical como la encargada de otorgar vida y ser a la música y, al igual que el alumbramiento, la interpretación es la culminación de un proceso largo, secreto, complejo y no libre de esfuerzos.

El autor abreva en las diversas corrientes que confluyen en la sabiduría compartida de las más variadas culturas: científica, filosófica, artística, mística (lo muestran sus más de 130 referencias bibliográficas). Y se asoma y asombra con los más fundamentales problemas de la vida, del arte, del pensamiento, de la ciencia y, en especial, de la música (¿serán, en realidad, diferentes?). Problemas que no tienen solución pero sí vías de alumbramiento. De las que propone Alfredo Sánchez mencionemos las siguientes: dudar sistemáticamente de las primeras interpretaciones, de las más familiares, de las que dan mayor confort; no somos espectadores, sino cocreadores de la realidad; nuestras acciones la construyen. Es la interpretación (con sus infinitas posibilidades) lo que le da vida y realidad a la música.

En palabras de Rolland, “La función del arte y la ciencia es revelar la Unidad Suprema de la Humanidad”, se sintetiza el océano de misterio al que se asoma el autor.