

The background features several vertical black lines of varying lengths. Interspersed among these lines are various colored circles: a large yellow circle at the top center, a medium blue circle to its right, a small pink circle above a smaller blue circle on the left, a medium yellow circle on the left, a large pink circle in the middle, a small black circle to its right, a medium yellow circle on the right, a medium blue circle on the left, a large yellow circle on the right, a large blue circle at the bottom right, a small black circle at the bottom left, a medium pink circle at the bottom center, and a large black circle at the very bottom center.

Stephen  
Nachmanovitch

# FREE PLAY

La improvisación  
en la vida y en el arte

PAIDÓS

Stephen Nachmanovitch

# FREE PLAY

La improvisación  
en la vida y en el arte

Traducción de Alicia Steimberg y Ana Pedrero

PAIDÓS

# Sumario

Prólogo de Ruth Ozeki. . . . .	11
Una nueva flauta . . . . .	17
Es un misterio . . . . .	21

## LAS FUENTES

1. La inspiración y el flujo del tiempo . . . . .	33
2. El vehículo . . . . .	41
3. El río . . . . .	47
4. La musa . . . . .	53
5. La mente que juega . . . . .	61
6. Desaparecer . . . . .	71

## LA OBRA

7. El sexo y los violines. . . . .	79
8. La práctica . . . . .	87
9. El poder de los límites . . . . .	99
10. El poder de los errores. . . . .	111
11. Tocando juntos. . . . .	117
12. La forma que se despliega . . . . .	125

## OBSTÁCULOS Y APERTURAS

13. El fin de la infancia . . . . .	139
14. Círculos viciosos . . . . .	151
15. El espectro que juzga. . . . .	159
16. La entrega . . . . .	167
17. La paciencia . . . . .	175
18. La maduración . . . . .	181

## LOS FRUTOS

19. Eros y la creación. . . . .	193
20. La calidad. . . . .	201
21. El arte por la vida. . . . .	213
22. El camino del corazón . . . . .	223
Epílogo. . . . .	231
Agradecimientos . . . . .	235
Bibliografía. . . . .	237
Ilustraciones. . . . .	243
Créditos de las imágenes. . . . .	245
Notas . . . . .	247

# Una nueva flauta

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

RILKE, *Sonetos a Orfeo*<sup>1</sup>

Hay una vieja palabra sánscrita, *lîla*, que significa «juego».\*

Aunque es más rica que esta traducción: significa «juego divino», el juego de la creación, el plegarse y desplegarse del cosmos. *Lîla*, el juego libre y profundo, es a la vez el deleite y el goce de este momento, y el juego de Dios. También significa «amor».

*Lîla* puede ser la cosa más simple del mundo: espontánea, infantil, ingenua. Pero a medida que crecemos y experimentamos las complejidades de la vida, también puede ser el logro más difícil y arduo que podamos imaginar, y cuando fructifica es como si llegáramos a nuestro verdadero ser.

Quiero empezar con un cuento. Es una transcripción de fuentes populares japonesas,<sup>2</sup> y abarca toda la extensión del viaje que haremos en estas páginas. Nos da una muestra del logro del juego libre, de la clase de impulso creativo de donde surgen el arte y la origina-

\* Recordemos que, en inglés, *play* significa a la vez «jugar» y «ejecutar» un instrumento musical (*play the violin*) y también «representar» un papel en una obra teatral (*play a part*). (N. de la T.).

lidad. Es la historia del trayecto de un joven músico desde la mera brillantez hasta el rendimiento artístico más genuino, que surge sin obstáculos de la fuente misma de la vida:

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

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

El alumno llegó y fue aceptado por el maestro, quien le dio una sola melodía simple para tocar. Al principio, el alumno recibió una instrucción sistemática y aprendía con facilidad todos los problemas técnicos. Llegaba para la clase diaria, se sentaba y tocaba la melodía... y el maestro solo podía decir: «Falta algo». El alumno se esforzaba de todas las formas posibles; practicaba horas y horas, pero día tras día, semana tras semana, todo lo que el maestro decía era «falta algo». El alumno pidió al maestro que cambiara la melodía, pero el maestro se negó. La ejecución diaria de la melodía y la respuesta diaria de «falta algo» continuaron durante meses. La esperanza de éxito del alumno y su miedo al fracaso se intensificaban, y oscilaba entre la agitación y el abatimiento.

Finalmente, ya no pudo seguir soportando la frustración. Una no-

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

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

Comenzó el concierto. Mientras el músico esperaba detrás del escenario, nadie interrumpió su silencio interior. Por fin, al final del concierto, lo llamaron al escenario. Se presentó con sus ropas harapientas. Miró la flauta que tenía en las manos: descubrió que había elegido la flauta nueva.

Entonces se dio cuenta de que no tenía nada que ganar ni nada que perder. Se sentó y tocó la misma melodía que había tocado tantas veces para su maestro en el pasado. Cuando terminó se hizo un largo silencio. Luego se oyó la voz del más viejo, quien dijo con suavidad desde el fondo de la habitación: «¡Como un dios!».





# Es un misterio

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

STÉPHANE GRAPPELLI<sup>1</sup>

Yo soy músico. Una de las cosas que más me gusta es dar conciertos totalmente improvisados de violín, viola y violín eléctrico. Me resulta muy estimulante y un verdadero desafío el hecho de enfrentarme yo solo al público y crear una obra que tiene a la vez la frescura del momento pasajero y, si todo va bien, la tensión y la simetría estructurales de un organismo vivo. Puede llegar a ser una experiencia notable y a menudo conmovedora de comunicación directa.

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

es no pisarlas cuando me levanto por la mañana». Y está el famoso ejemplo de la teoría de la escultura de Miguel Ángel: la estatua ya está en la piedra, allí ha estado desde el inicio de los tiempos, y la tarea del escultor es verla y liberarla, eliminando cuidadosamente todo el material que sobra. William Blake, en un sentido similar, escribe sobre «cómo se funden y desaparecen las superficies aparentes, revelando lo infinito que estaba oculto».<sup>2</sup>

Este libro trata sobre las fuentes internas de la creación espontánea, sobre las fuentes del arte. Me refiero al arte en el sentido más amplio. He visto a un mecánico abrir el capó de mi coche y trabajar con esa sensibilidad especial en sus manos y ojos, esa habilidad y rapidez para asimilar las sorpresas, esa cualidad de coherencia e integridad que también reconocemos en un buen pianista, pintor o poeta.

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

Las cuestiones de las que nos ocuparemos se refieren a la forma en que la música intuitiva o la inspiración de cualquier tipo surgen en nosotros; cómo se pueden bloquear, descarrilar u oscurecer debido a ciertos hechos inevitables de la vida; y cómo finalmente se pueden liberar, cómo nosotros nos liberamos, para hablar o cantar, escribir o pintar con nuestra propia voz auténtica. Estas cuestiones nos llevan directamente al territorio donde parecen converger muchas religiones y filosofías, como también la experiencia concreta de muchos artistas inquietos.

¿Cuál es la fuente a la que recurrimos cuando creamos? ¿A qué se referían los poetas antiguos cuando hablaban de su musa? ¿Quién es ella? ¿De dónde procede el juego de la imaginación? ¿En qué momento los sonidos se convierten en música? ¿Cuándo pue-

den llamarse arte los dibujos y los colores? ¿Cuándo las palabras son literatura? ¿Cuándo la instrucción es enseñanza?

¿Cómo equilibramos la estructura y la espontaneidad, la disciplina y la libertad? ¿Cómo se codifica la pasión de la vida del artista en la obra de arte? ¿Cómo nosotros, los creadores de obras de arte, hacemos que la visión y la pasión originales que nos motivan resulten adecuadamente retratadas en nuestra actividad creativa del momento? ¿Cómo nosotros, testigos de la obra de arte, decodificamos o liberamos esa pasión cuando el artista ya no está y solo tenemos ante nosotros la obra misma para verla o escucharla, para recordarla y aceptarla? ¿Qué se siente cuando uno se enamora de un instrumento y un arte?

Comencé a escribir este libro como exploración de las dimensiones internas de la improvisación. Me pareció absolutamente fascinante que la concepción, la composición, la práctica y la ejecución de una pieza musical pudieran florecer en un momento único y dar como resultado algo íntegro y satisfactorio. Cuando empecé a improvisar, sentí con gran emoción que había dado con algo, una especie de conexión espiritual que iba más allá del ámbito de la creación musical. Al mismo tiempo, la improvisación ampliaba esas dimensiones y la importancia de la creación musical hasta que los límites artificiales entre el arte y la vida se desintegraban. Había encontrado una libertad que era a la vez regocijante y exigente. Al observar el momento de la improvisación, descubría patrones relacionados con todas las clases de creatividad; descubría claves y a la vez vivía una vida que se creaba a sí misma, se organizaba a sí misma, y que era auténtica. Llegué a ver la improvisación como la llave maestra de la creatividad.

En cierto sentido, todo arte es improvisación. Algunas improvisaciones se presentan ya enteras y de inmediato; otras son «improvisaciones asistidas» que han sido corregidas y reestructuradas du-

rante un periodo de tiempo antes de que el público llegue a disfrutar de la obra. En todo caso, un compositor que escribe en el papel improvisa al comienzo (aunque «solo» sea mentalmente), luego toma los productos de la improvisación, los refina y les aplica una técnica o una teoría. «Componer —escribe Arnold Schoenberg— es una improvisación ralentizada; a veces no se puede escribir lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del flujo de ideas.»<sup>3</sup> Las obras de arte terminadas que vemos y podemos llegar a amar profundamente son, en cierto sentido, las reliquias o huellas de un viaje que fue. Lo que alcanzamos a través de la improvisación es la sensación del viaje mismo.

La improvisación es la forma más natural y extendida de hacer música. Hasta el siglo pasado, era parte integrante de la tradición musical culta en Occidente. Leonardo da Vinci fue uno de los más grandes improvisadores en viola de arco, y junto con sus amigos puso en escena óperas cuya música y letra se inventaban en el acto.<sup>4</sup> En la música barroca, el arte de tocar instrumentos de teclado a partir de un «bajo cifrado» (un bosquejo armónico que el intérprete completa según la fantasía del momento) se parecía al arte del moderno músico de *jazz* de tocar sobre temas, motivos o cambios de acordes. En la época clásica, las cadencias del violín, del piano y otros *concerti* se improvisaban, dando la oportunidad a los intérpretes de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto. Tanto Bach como Mozart tenían renombre como improvisadores sumamente libres, ágiles e imaginativos, y hay muchas historias, a la vez conmovedoras y divertidas, con respecto a sus hazañas en este campo. Beethoven, cuando llegó por primera vez a Viena, adquirió fama como asombroso improvisador, y más tarde como compositor. He aquí los relatos de dos músicos que fueron testigos de ello:

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

Su tempestuosa inspiración estallaba en hermosas melodías y armonías impensables porque, dominado por la emoción musical, no pensaba en buscar efectos que se le podrían haber ocurrido con la pluma en la mano.<sup>5</sup>

Sabía causar tal impresión en cada uno de los que lo escuchaban que a menudo no quedaban ojos que no se humedecieran, y había quienes dejaban escapar sollozos audibles: porque había cierta magia en su expresión aparte de la belleza y la originalidad de sus ideas y su manera genial de presentarlas. Cuando concluía una improvisación de este tipo, era capaz de estallar en estrepitosas carcajadas.<sup>6</sup>

Lamentablemente, en aquellos días no había grabadoras, de manera que cuando los artistas querían conservar su música, debían ser tan hábiles con la pluma como con sus instrumentos. Mozart fue tal vez el más grande improvisador con papel y pluma. A menudo escribía sus partituras directamente en limpio, inventando la música todo lo rápido que le permitía la pluma y casi sin tchar una línea. Beethoven, en cambio, conociendo íntimamente los sonidos que quería, llevándolos durante años en la cabeza, solo podía registrarlos en papel por el más laborioso y enérgico proceso de escribir el borrador, corregir, reescribir y refinar. Sus cuadernos eran un enorme galimatías; a través de ellos podemos seguir, paso a paso, la evolución de sus ideas musicales.

La sala de conciertos formal que se impuso en el siglo XIX fue terminando gradualmente con la improvisación. La era industrial trajo consigo un excesivo énfasis en la especialización y el profesionalismo en todos los ámbitos de la vida. La mayoría de los músicos se limitaron a la ejecución nota por nota de las partituras escritas por un puñado de compositores que de alguna manera tenían acce-

so al misterioso y divino proceso creativo. La composición y la ejecución se separaron progresivamente la una de la otra, en detrimento de ambas. Las formas clásica y popular también se apartaron cada vez más entre ellas, con el mismo resultado. Lo viejo y lo nuevo perdieron su continuidad. Entramos en un periodo en que los que iban a los conciertos llegaron a creer que el único compositor bueno era el compositor muerto.

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

Ha habido una oleada de ejecución libre como *modus operandi* en muchas otras formas de arte; especialmente en el teatro y la danza, la improvisación se usa cada vez más no solo como técnica para desarrollar un material nuevo en el estudio, sino para presentar al público ejecuciones totalmente espontáneas y terminadas. El arte visual tuvo su tradición de «automatismo»; pintores como Vasili Kandinski, Yves Tanguy, Joan Miró y Gordon Onslow Ford se acercaron a la tela sin un tema preconcebido, permitiendo que afloraran los colores y las formas que tenían dentro, desde las espontáneas e intuitivas expresiones del inconsciente.<sup>7</sup> En *Improvisaciones*, que brindó el escenario para gran parte del arte del siglo xx, Kandinski se vio a sí mismo retratando estados y transformaciones espirituales a medida que ocurrían.

En todas estas formas de expresión hay una experiencia unificadora que es la esencia del misterio creativo. El núcleo de la improvi-

sación es el libre juego de la conciencia mientras dibuja, escribe, pinta y ejecuta la materia prima que emerge del inconsciente. Este juego implica cierto grado de riesgo.

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

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

¿Cómo se aprende a improvisar? ¿O, en todo caso, cómo se aprende cualquier arte? ¿O cualquier cosa? Es una contradicción, un oxímoron. Aquí encontramos el elemental doble vínculo; ve y dile a alguien: «¡Sé espontáneo!». O prueba a que alguien te lo diga a ti. Nos sometemos a profesores de música, de baile o de escritura que pueden criticarnos o sugerirnos. Pero en el fondo, lo que realmente nos piden es que «seamos espontáneos», que «seamos creativos». Y eso, por supuesto, es más fácil decirlo que hacerlo.

¿Cómo se aprende a improvisar? La única respuesta es otra pregunta: ¿qué nos lo impide? La creación espontánea surge de lo más profundo de nuestro ser, es inmaculada y está originalmente en

nosotros mismos. Lo que tenemos que expresar ya está en nosotros, «es» nosotros, por lo que el trabajo de la creatividad no consiste en «hacer venir» el material, sino en desbloquear los obstáculos para su flujo natural.

Por lo tanto, no hay forma de hablar del proceso creativo sin mencionar su opuesto: todo ese asunto viscoso y pegajoso de los bloqueos; esa insoportable sensación de estar trabado, de no tener nada que decir. Esperemos que este libro sirva para dinamitar los obstáculos, que sirva de cuña para romper los bloqueos creativos. Pero el proceso de trabajar con los bloqueos es sutil. Estaría bien disponer de recetas fáciles de aplicar: *Los siete pasos para superar el bloqueo*. Lamentablemente, los procesos creativos no funcionan así. La única forma de salir de la complejidad es atravesarla. En última instancia, las únicas técnicas que pueden ayudarnos son las que inventamos nosotros mismos.

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

Tenemos el derecho de crear, el derecho a realizarnos a través del logro personal. No todos se dedican a pararse frente a un público sin nada escrito en la mano, esperando a que lleguen las musas. Pero muchas personas se encuentran en situaciones similares. Tú, tal vez, quieras dominar un instrumento musical, expresarte a través de la pintura, liberar la novela que llevas dentro. O tal vez estás estudiando y deseas poseer la creatividad necesaria para escribir una disertación original; tal vez deseas iniciar una nueva etapa en los negocios, desarrollar algún plan nuevo e inédito, y ejecutarlo. O quizá seas un terapeuta que ya no sabe cómo tratar a un paciente, o un activista político que busca una forma más auténtica de conseguir que la gente conecte con lo que está sucediendo a su alrededor. ¿Cómo crear una forma nueva de gestionar una ciudad que



crece, o de redactar una legislación para los tan intrincados problemas del Estado, la nación o el mundo? ¿Cómo inventar una nueva manera de hablar con tu pareja, tu marido, mujer o amante?

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

En mi propia vida, la música me enseñó a escuchar no solo el sonido, sino también lo que soy. Descubrí la importancia de nuestras muchas tradiciones místicas o esotéricas para la práctica del quehacer artístico. El *misticismo* no se refiere a nebulosos sistemas de creencias ni a trivialidades; se refiere a la experiencia personal y directa, diferenciándola de la religión organizada en la que se espera que uno crea en experiencias de segunda mano transmitidas en los libros sagrados o de la mano de maestros y autoridades. La mística es la que lleva la creatividad a la religión. La actitud mística o visionaria expande y materializa el arte, la ciencia y también la vida cotidiana. ¿Creo en lo que dice «el hombre», o pruebo yo mismo a ver qué es realmente aquello que es cierto para mí?

La cuestión que nos ocupa es un misterio por naturaleza. No puede expresarse plenamente en palabras porque tiene que ver con niveles profundos, preverbales, del espíritu. Ningún tipo de organización lineal puede hacerle justicia; por su naturaleza no se presenta escrita en un papel. Observar el proceso creativo es como

mirar dentro de un cristal: no importa qué cara miremos, siempre veremos reflejadas todas las demás. En este libro examinaremos una serie de facetas, y siempre volveremos a ellas desde diferentes ángulos a medida que profundicemos y completemos la visión. Estos aspectos interrelacionados, prerequisites de la creación, son la actitud lúdica, el amor, la concentración, la práctica, la habilidad, el uso del poder de los límites, el uso del poder de los errores, el riesgo, la entrega, la paciencia, el coraje y la confianza.

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

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

El proceso creativo es un camino espiritual. Esta aventura es sobre nosotros, sobre lo profundo del yo, sobre el compositor que todos llevamos dentro, sobre la originalidad, no en el sentido de lo que es plenamente nuevo, sino de lo íntegro y singular que hay en nosotros mismos.