

Zen en el arte del tiro con arco

Eugen Herrigel

Introducción de D. T. Suzuki



Introducción

Una de las características determinantes de la práctica de la arquería, y en realidad de todas las artes según son encaradas en el Japón, y probablemente también en otros países del Lejano Oriente, es que no tiene un fin meramente utilitario ni se limita al puro goce estético, sino que está destinada a adiestrar la inteligencia ya ponerla en contacto con la realidad esencial. De ahí que el objeto de la práctica de la arquería no consista única y exclusivamente en "dar en el blanco"; que el esgrimista no esgrima la espada sólo para derrotar a su antagonista, y que el bailarín no baile sólo para ejecutar ciertos movimientos rítmicos del cuerpo. Antes que nada, la mente debe ser armonizada con lo Inconsciente.

Si se quiere realmente ser Maestro en un arte, su conocimiento técnico no basta; es necesario trascender el aparato de la técnica, de manera que el arte se convierta en un "arte sin artificio", surgido del Inconsciente.

En el caso particular de la arquería, quien acierta el blanco y el blanco mismo, dejan de ser dos objetos antagónicos para transformarse en una sola, única realidad. El arquero pierde conciencia de sí como persona empeñada en dar en el blanco que tiene ante su vista; y este estado de "inconsciencia" se cumple cuando, absolutamente vacío y libre de sí, se vuelve uno, indivisible, con el arte de su destreza técnica, aunque haya en él algo, de un orden totalmente diferente, que no puede ser aprehendido a través de ningún estudio progresivo del arte.

Lo que distingue esencialmente la doctrina Zen de todas las demás doctrinas religiosas, filosóficas o místicas es que, al par que no trasciende jamás los límites de nuestra vida cotidiana y pese a su concreción y pragmatismo, posee algo que la mantiene apartada de la sordidez y la inquietud humanas.

Llegamos así a la relación entre la doctrina Zen y el arte de los arqueros, y otras artes afines como la esgrima, el arreglo floral, la ceremonia del té, la danza y las bellas artes en general.

La doctrina Zen no es otra cosa que el "espíritu cotidiano", según la feliz expresión de Baso (Matsu; muerto en 788): "espíritu cotidiano" que consiste simplemente en "dormir cuando se está fatigado", en "comer cuando se tiene hambre". Apenas reflexionamos, meditamos y conceptuamos, la inconsciencia original se pierde y se interpone un pensamiento. Ya no comemos cuando estamos comiendo ni dormimos cuando estamos durmiendo. La flecha se desprende de la cuerda pero no se dirige rectamente hacia el blanco ni el blanco permanece donde está.

El cálculo, que es por naturaleza erróneo, interviene, y toda la experiencia de la arquería misma toma el camino equivocado. La mente confusa del arquero se traiciona a sí misma en todo sentido y en todos los planos de su actividad.

El hombre es una flecha pensante pero sus más grandes obras sólo las realiza cuando no está pensando o calculando. La "puerilidad" debe ser recuperada a través de largos años de adiestramiento en el arte del olvido de sí, y cuando lo logra, el hombre piensa aunque no piense. Piensa como la lluvia que cae del cielo, como las olas que se agitan en el océano, como las estrellas que iluminan el cielo nocturno, como el verde follaje mecido por la suave brisa de la primavera. En realidad, él es la lluvia, el océano, las estrellas, el follaje.

Cuando un hombre alcanza esta etapa de desarrollo "espiritual", se convierte en un artista Zen de la vida. No necesita, como el artista pintor, un lienzo, pinceles y colores, ni como el arquero el arco, la flecha, el blanco y otros utensilios. Tiene para ello sus miembros, su cuerpo, su cabeza; y su vida "Zen" se expresa por medio de todos estos instrumentos naturales, de cardinal importancia para su manifestación: sus manos y pies son sus pinceles y el universo todo el lienzo donde "pintará" su vida durante setenta, ochenta, y aun noventa años de existencia. Esta "pintura" recibe el nombre de Historia.

Hoyen de Gosozen (muerto en 1140) dice: "He aquí un hombre que, habiendo convertido la vacuidad del espacio en una hoja de papel, las olas del océano en un tintero y el monte Sumeru en un pincel, traza estos cinco caracteres: so-shi-sai-rai-i (1). Ante ellos, extendiendo mi zagu (2) y me inclino reverentemente".

Podríamos preguntarnos: ¿qué significa esta extravagante declaración? ¿Por qué alguien capaz de ejecutar esta acción debe ser considerado por ello digno del mayor respeto? Un Maestro del Zen respondería: "Como cuando siento hambre, duermo cuanto estoy cansado". Si siente inclinación hacia la naturaleza tal vez conteste: "Ayer hacía buen tiempo; hoy llueve". El lector sin embargo quizá aun no haya visto la respuesta a su pregunta: ¿donde está el arquero?

En este breve y maravilloso libro, Eugen Herrigel, filósofo alemán que llegó al Japón y allí se entregó a la práctica del arte de los arqueros en la esperanza de adquirir a través de ella el conocimiento profundo de la doctrina Zen, nos ofrece un esclarecedor relato de sus experiencias personales en la materia. A través de sus palabras, el lector occidental podrá entrar en contacto, de una manera más familiar, con algo que muy a menudo debe de haberle parecido una extraña y en cierto modo inaccesible experiencia oriental.

DAISETZ T. SUZUKI

Ipswich, Massachussets

Mayo de 1953

I

A primera vista, debe de parecer una intolerable degradación para la doctrina Zen —sea cual fuere el significado, que el lector atribuya a esta doctrina— su asociación con algo tan mundano como el arte de los arqueros. Aun cuando quisiera hacer una gran concesión y aceptara considerar la arquería un "arte", difícilmente se sentiría inclinado a buscar en él algo más que una forma decididamente deportiva de la hazaña. De ahí que espere que se le narren las asombrosas proezas de los radiosos japoneses, que tuvieron la ventaja de contar con una tradición intacta y consagrada por el tiempo en el

manejo del arco y de la flecha. Pues en el Lejano Oriente sólo hace apenas unas pocas generaciones los antiguos instrumentos de combate fueron reemplazados por armas modernas y la familiaridad en su manejo no ha caído de ninguna manera en desuso; por el contrario, siguió propagándose y desde entonces ha ido cultivándose en círculos cada vez más amplios de aficionados.

¿Puede, pues, esperarse una descripción de las formas características en que la arquería es actualmente practicada en el Japón como deporte nacional?

Nada más lejos de la verdad. Por arquería en su sentido tradicional, considerada un arte y honrada como una herencia nacional, los japoneses no entienden precisamente un deporte sino, a pesar de lo extraño que esto pueda parecer al comienzo, un ritual religioso. De ahí que por "arte" de la arquería no quiera en el Japón significarse la destreza de los deportistas, que puede ser más o menos desarrollada o cultivada mediante la educación física, sino un arte cuyo origen debe buscarse en los ejercicios espirituales y cuya meta es acertar en un "blanco" espiritual, por lo que fundamentalmente el tirador apunta a sí mismo y busca acertar en sí mismo.

Esto parecerá sin duda sorprendente. ¿Cómo? , dirá el lector, ¿debo creer que la arquería, practicada en una época con fines guerreros, en una lucha de vida o muerte, no ha sobrevivido ni siquiera como deporte, sino que ha sido rebajada al nivel de un mero ejercicio espiritual? ¿Para qué entonces el arco, la flecha y el blanco? ¿No niega acaso todo esto el antiguo y varonil arte, el honesto significado de la arquería, sustituyéndolo por algo confuso, nebuloso, si no positivamente fantástico?

Sin embargo, debe tenerse presente que el peculiarísimo espíritu de este arte, lejos de haber tenido que ser nuevamente infundido en épocas recientes en el uso del arco y de la flecha, estuvo siempre esencialmente vinculado a ellos y ha resurgido con mucha más fuerza y convicción ahora que ya no necesita ponerse a prueba en luchas sangrientas. No puede de ningún modo decirse que la técnica tradicional de la arquería, desde que ha perdido su antigua importancia agonística, ha acabado por convertirse en un mero y agradable pasatiempo, volviéndose por ello mismo inocua. La Gran Doctrina del Arte de los Arqueros nos dice algo diametralmente distinto. Según ella, la arquería sigue conservando su prístino significado agonístico, sigue siendo una cuestión de vida o muerte, en la medida en que es una contienda del arquero consigo mismo; y esta forma de contienda no es un mezuquino sustituto, sino el fundamento de todas las luchas dirigidas hacia el mundo exterior, por ejemplo, contra un adversario corpóreo. En esta lucha del arquero consigo mismo revélase la esencia esotérica de este arte y su instrucción no suprime nada esencial al abolir los fines utilitarios a los cuales estaban destinadas las pujas caballerescas.

Además, quienquiera que en la actualidad se proponga practicar este arte obtendrá, de su evolución histórica, la indiscutible ventaja de no ser tentado a obnubilar su comprensión de la Gran Doctrina con fines meramente prácticos —aún cuando se los oculte a sí mismo— y hacerla quizá con ello absolutamente imposible. Pues el acceso al arte de la arquería, y en esto concuerdan los Maestros arqueros de todos los tiempos, será sólo concedido a los puros de corazón, no perturbados por fines secundarios.

Si se preguntara, desde ese punto de vista, cómo entienden los Maestros japoneses esta lucha del arquero consigo mismo y cómo la definen, la respuesta resultaría demasiado enigmática. Para ellos, la lucha consiste en que el arquero, que apunta hacia sí y no a sí mismo, sin embargo, se acierta sin acertarse, convirtiéndose así, simultáneamente, en el tirador y en el blanco, en el que acierta y en el blanco mismo. Para emplear expresiones más caras a los Maestros, es necesario que el arquero se convierta, a pesar de sí mismo, en un centro inmóvil. Es entonces cuando se produce el último, supremo milagro: el arte se trasciende, se desprende de todo "artificio", haciéndose "no-arte"; el tiro se convierte en un "no-tiro", esto es, un tiro sin arco ni flecha; el instructor vuelve a ser alumno, el Maestro principiante, el fin comienzo y el comienzo perfección.

Para los orientales estas misteriosas fórmulas no son sino verdades simples y familiares, pero a nosotros los occidentales nos dejan perplejos. Debemos, pues, penetrar más profundamente en este problema. Desde hace mucho tiempo, no es ya ningún secreto, ni siquiera para nosotros los europeos, que las artes japonesas retroceden, para alcanzar su forma interior, a una raíz común, el budismo. Y esta ley rige tanto para el arte de los arqueros como para el de la pintura a tinta, para el arte teatral y la ceremonia del té, para el arreglo floral y el arte de la esgrima.

Todas estas formas de arte presuponen una actitud espiritual que cada uno debe cultivar a su manera; una actitud que, en su forma más exaltada es característica del budismo y determina la naturaleza sacerdotal del hombre.

No me refiero al budismo en el sentido común de la palabra, ni estoy ocupándome aquí de su

manifestación intrínsecamente especulativa, que en razón precisamente de su literatura pretendidamente accesible, es la única que conocemos en Occidente y hasta nos atrevemos a afirmar que comprendemos. Me refiero al budismo "Dhyana", conocido en el Japón con el nombre de "zenismo" o Doctrina Zen, y que no es en absoluto una especulación sino la experiencia inmediata de cuanto como el insondable fundamento del Ser —no puede ser aprehendido por medios intelectivos y no puede ser concebido o interpretado ni aun después de haber pasado las más inequívocas e indiscutibles experiencias: se lo conoce precisamente no conociéndolo. A raíz de tales experiencias cruciales y en consideración a ellas, el budismo Zen ha abierto caminos a través de los cuales, mediante una metódica inmersión en sí mismo, el hombre puede acceder a la conciencia, en las mayores profundidades del alma, de la innominable sinrazón y el innominable desposeimiento, y lo que es más, a la unión con ambos. Y esto, vinculado al arte de los arqueros y expresado en un lenguaje aproximativo y sujeto, por ende, a toda clase de falsas interpretaciones, significa que los ejercicios espirituales, gracias a los cuales (únicamente) la técnica de la arquería puede convertirse en arte y si todo va bien llega a perfeccionarse hasta el estadio de "arte sin artificio", no son otra cosa que ejercicios místicos. De ahí que la arquería no pueda, en ninguna circunstancia, representar el logro de algo en un plano exterior, mediante el arco y la flecha, sino sólo interiormente y con uno mismo. El arco y la flecha no son sino un mero pretexto para alcanzar algo que podría igualmente suceder sin ellos; son sólo el camino hacia una meta y no la meta misma; ayudan a lo sumo a dar el último paso, el decisivo.

Considerando todas estas particularidades, convendría tener acceso a las exposiciones realizadas por budistas Zen, a fin de facilitar nuestra comprensión. Ellas en realidad no faltan. En sus Ensayos sobre el budismo Zen D. T. Suzuki ha conseguido demostrar exhaustivamente que la cultura japonesa y la doctrina Zen están íntimamente ligadas y que el arte japonés, la actitud espiritual del samurai, el modo de vivir japonés, la vida moral, estética, y hasta cierto punto, aun la vida intelectual de los japoneses, deben sus características determinantes a este fondo "Zen" y no podrán ser fielmente comprendidos por quien no esté familiarizado con él.

Tanto la trascendental obra de Suzuki como las investigaciones de otros eruditos japoneses sobre el particular, han despertado un vivo interés en todo el mundo. Se admite por lo general que el budismo "Dhyana", que nació en la India y después de sufrir profundos cambios alcanzó pleno desarrollo en China para ser finalmente adoptado por el Japón —donde es cultivado hasta nuestros días como una tradición viviente— ha revelado formas insospechadas de existencia cuya comprensión es de extraordinaria importancia para nosotros.

A pesar de todos los esfuerzos de los especialistas en Zen, el conocimiento divulgado entre nosotros los occidentales sobre la esencia de la Doctrina Zen, ha seguido siendo, sin embargo, por demás escaso. Como si ella se resistiera a una penetración más honda, después de unos pocos tímidos pasos, nuestra titubeante intuición halla barreras insalvables. Envuelta en una impenetrable oscuridad, la doctrina Zen debe parecer el enigma más extraño e insondable que haya sido ideado por la vida espiritual de Oriente; insoluble y no obstante, irresistiblemente atractivo.

La razón de esta penosa sensación de inaccesibilidad reside, hasta cierto punto, en el estilo de exposición adoptado hasta hoy para tratar de ella. Ninguna persona razonable podría esperar que un adepto al Zen haga otra cosa que insinuar las experiencias que lo han liberado y transformado, ni que intente describir la "Verdad" inimaginable e inefable por la cual y en la cual vive. En este sentido, el Zen tiene gran afinidad con el misticismo puro introspectivo. A menos que nos internemos en las experiencias místicas por participación directa, permaneceremos fuera de ellas, y esta regla, a la cual todo misticismo genuino obedece, no tiene excepciones. Y no puede hablarse de contradicción cuando se advierte que en realidad existe una enorme cantidad de textos Zen considerados sagrados, ya que éstos tienen la peculiaridad de revelar su significado infundidor de vida sólo a quienes se han demostrado dignos de las experiencias cruciales y por lo tanto están en condiciones de obtener de tales textos la confirmación de cuanto son y cuanto poseen, independientemente de su lectura. En cambio, para quien no haya pasado por esas experiencias, no sólo permanecen mudos, infranqueables — ¿Cómo se podría leer allí entre líneas?— sino que habrán de conducirlo fatalmente, infaliblemente, a la más desesperada confusión espiritual, aun cuando se haya aproximado a ellos con cautela y desprendida devoción. Como todo misticismo, la doctrina Zen sólo puede ser comprendida por un verdadero místico, quien por ende no tratará jamás de adquirir por métodos clandestinos cuanto la experiencia mística misma no le haya otorgado.

Sin embargo, el individuo transformado por el Zen y que ha franqueado el "fuego de la verdad", vive una vida demasiado convincente como para que pueda ser pasada por alto. De ahí que en realidad no sea pedir demasiado si, impulsados por un sentimiento de afinidad espiritual y deseosos de hallar un sendero que nos conduzca hacia el innominable poder que obra tales milagros —pues el meramente

curioso no tiene derecho a pedir nada— esperamos que el adepto al Zen nos describa al menos el sendero que conduce a la meta. Ningún místico, ningún estudioso del Zen es, al comenzar, el hombre en que luego puede convertirse en el sendero de la autoperfección. ¡Cuánto queda aun por conquistar y cuanto por dejar detrás de sí antes de hallar finalmente la verdad! ¡Cuán a menudo será atormentado en el trayecto por la desolada sensación de que está tratando de alcanzar lo imposible! Y, sin embargo, ese imposible habrá de ser un día posible y hasta llegará a adquirir evidencia propia. ¿No podemos abrigar entonces la humilde esperanza de que una minuciosa descripción de este largo y difícil camino nos permita al menos preguntarnos si deseamos verdaderamente recorrerlo?

Tales descripciones, del sendero y de sus sucesivas etapas, casi no existen en la literatura Zen. Débese ello, en parte, al hecho de que el adepto al Zen halla reparos insuperables en dar cualquier clase de instrucciones para la vida feliz. Sabe por experiencia personal que nadie puede recorrer el camino sin la dirección consciente de un preceptor experto o la ayuda de un Maestro. No menos decisivo resulta, por otra parte, el hecho de que sus experiencias, sus logros y sus transformaciones espirituales, en tanto sean "suyas", deben ser conquistadas y transformadas una y otra vez, hasta que todo lo "suyo" sea destruido. Sólo así podrá lograr una base para sus experiencias que, como la "Verdad Omnímota", lo conducen a una vida que ya no es su vida cotidiana y personal: vive, pero lo que vive no es ya él mismo.

Podemos, pues, comprender desde este punto de vista por qué el adepto al Zen rehuye toda conversación sobre sí mismo y sus progresos, y no porque crea que el hecho de hablar signifique falta de modestia, sino porque lo considera una traición a la doctrina. Aun el mero hecho de decidirse a decir algo sobre el Zen le cuesta graves exámenes de conciencia. Tiene ante sí el aleccionador ejemplo de uno de los más grandes Maestros, quien, al ser interrogado sobre el sentido de la doctrina Zen, mantuvo un inmutable silencio, como si no hubiera oído la pregunta.

¿Cómo puede entonces un adepto sentirse tentado a decirnos cuánto y qué ha desechado y no echa ya de menos?

De ahí que yo eludiría mi responsabilidad si me limitara a urdir una serie de paradojas o me refugiara simplemente detrás de una barrera de palabras altisonantes, pues mi intención no era otra que arrojar un poco de luz sobre la naturaleza del Zen en la medida en que incide en una de las artes en las que han estampado su sello. No puede decirse de esta "luz" que se trate, en verdad, de iluminación en el sentido fundamental de la doctrina Zen, pero al menos demostrará que debe haber algo detrás de los impenetrables muros de niebla, algo así como el relámpago estival que anuncia la tormenta lejana. Entendido de este modo, el arte de los arqueros es algo así como una escuela preparatoria para el Zen, por cuanto permite al principiante obtener, con el trabajo de sus propias manos, una visión más clara de hechos que en sí mismos no son inteligibles. Hablando objetivamente, sería muy posible abrir un camino hacia el Zen desde cualquiera de las artes que he mencionado.

No obstante, me parece que puedo lograr mi propósito de una manera más efectiva describiendo el curso que debe seguir un alumno del arte de los arqueros. Para ser más preciso, trataré de resumir el curso de instrucción de seis años que me fue impartido por uno de los más grandes Maestros de este arte durante mi estadía en el Japón. Por lo tanto, son mis propias experiencias personales las que me autorizan a emprender esta obra, ya fin de ser absolutamente inteligible —pues aún esta escuela preparatoria presenta innumerables escollos— no tendré otra alternativa que compilar detalladamente, enumerándolas, todas las resistencias que debí vencer, todas las inhibiciones que debí superar, antes de conseguir penetrar en el espíritu de la Gran Doctrina; y hablo de mí mismo por cuanto no veo otra manera de alcanzar la meta que me he señalado.

Por esa misma razón limitaré mi relato a lo esencial, a fin de que ello se destaque con mayor claridad. Conscientemente me abstendré de describir el lugar donde se dictaban los cursos, de evocar escenas que se han grabado en mi memoria y, sobre todo, de bosquejar un retrato del Maestro, por muy tentador que resulte hacerlo. Todo debe girar únicamente en torno del arte de los arqueros que, según pienso a veces, resulta más difícil de explicar que de aprender; y la exposición deberá ser llevada hasta el punto en que se comienzan a vislumbrar esos remotos horizontes tras los cuales la doctrina Zen vive y respira.

II

La razón por la cual decidí adoptar la doctrina y con ese propósito me dispuse a aprender el arte de los arqueros, requiere explicación. Ya en mis épocas de estudiante me había interesado, como movido por un secreto impulso, en el misticismo, pese a las características de esa época en la que tales intereses

tenían muy escasa aplicación. Gracias a mis esfuerzos fui adquiriendo una conciencia cada vez más clara de que sólo podría tener acceso desde el exterior a estos escritos esotéricos; y aunque sabía cómo "rodear" lo que podríamos llamar fenómeno místico primordial, la verdad es que me sentía incapaz de franquear la frontera que circundaba el misterio como un alto muro. Tampoco pude hallar exactamente lo que buscaba en la abundante literatura mística, y, decepcionado y desalentado, fui comprendiendo en forma gradual que sólo el verdaderamente "desprendido" puede penetrar en el significado real del "desprendimiento", y que sólo el contemplativo, que se halla totalmente vacío y libre de sí mismo, está realmente preparado para "volverse uno, ser uno" con el "Dios Trascendente". Había llegado, por lo tanto, a comprender que existe y no puede haber otro sendero hacia el misticismo que el de la experiencia y el sufrimiento personales y que, si falta esta condición, todo cuanto se pueda decir sobre él no será más que una charla hueca. Pero, ¿cómo llegar a ello? ¿Cómo alcanzar el estado de desprendimiento real y no meramente imaginario? ¿Acaso hay un camino para quienes están separados de los grandes Maestros por el abismo de los siglos; para el hombre moderno, que se ha desarrollado en condiciones totalmente distintas? En ninguna parte hallé respuestas más o menos satisfactorias a mis preguntas, aún cuando supe de las estaciones y etapas de un camino que prometía conducir hacia la meta. Para transitar ese sendero yo carecía de las metódicas, precisas instrucciones que sólo un Maestro hubiera podido darme y no las hallaba ni siquiera para un tramo del viaje. Pero, en caso de hallarlas, ¿bastarían esas instrucciones, si alguna había? ¿No sería más probable, aun en las mejores circunstancias, que ellas sólo supieran desarrollar una aptitud para recibir algo que ni siquiera el método mejor y más eficaz puede proporcionar, y que la experiencia mística, por lo tanto, no pueda ser producida por ninguna disposición conocida por el hombre? Por más que pensaba en todo ello, sólo veía ante mí puertas cerradas y, no obstante, no podía evitar el tratar constantemente de abrirlas. Pero el deseo persistía y, cuando se marchitó, subsistió el deseo de ese deseo.

Cuando me preguntaron (entre tanto había sido honrado con una cátedra universitaria) si quería enseñar filosofía en la Universidad de Tokio, acogí con especial alegría esta oportunidad de conocer el Japón y su pueblo, sobre todo porque me ofrecía la posibilidad de entrar en contacto con el budismo y por ende con una práctica introspectiva del misticismo pues en incontables ocasiones había oído hablar de la existencia en el Japón de una tradición viviente de la doctrina Zen, cuidadosamente conservada: un arte didascálico que había sido ensayado a través de los siglos y, lo que era más importante, maestros del Zen, extraordinariamente versados en el arte de la dirección espiritual.

Apenas comencé a actuar en mi nuevo medio, me dispuse a concretar mis deseos, pero inmediatamente recibí turbadas negativas. Nunca, me dijeron, ningún europeo se había interesado seriamente en la doctrina Zen y puesto que ella repudiaba el más mínimo vestigio de "enseñanza", no podía yo esperar que me satisficiera "teóricamente". Me costó muchas horas perdidas hacerles comprender la razón por la cual quería dedicarme a la forma no especulativa del Zen. Me informaron entonces que prácticamente resultaba casi imposible que un europeo penetrara en este reino de la vida espiritual —quizás el más extraño entre cuantos puede ofrecer el Lejano Oriente— a menos que comenzara por aprender una de las artes vinculadas a la doctrina.

La idea de que debía franquear un estadio de instrucción preliminar no me desanimó. Me sentía plenamente dispuesto a hacer todo lo que fuera necesario con tal de acercarme un poco más al Zen; y un camino indirecto, por fatigoso que fuera, me parecía siempre mejor que ninguno.

Pero, ¿por cuál de las artes Zen me decidiría? Mi esposa, después de algunas vacilaciones, escogió el arreglo floral y la pintura; por mi parte, me pareció que el arte de los arqueros era el más adecuado para mí, creyendo equivocadamente —según pude comprobar más tarde— que mi experiencia en el tiro con carabina y con pistola facilitaría el aprendizaje.

Rogué a uno de mis colegas, Sozo Komachiya, un profesor de Derecho que había tomado lecciones de arquería durante veinte años y que, en la Universidad era considerado con razón el mejor exponente de ese arte, que me presentara a su antiguo preceptor, el célebre Maestro Kenzo Awa y me recomendara como alumno. Al principio el Maestro rechazó mi pedido, sosteniendo que ya una vez había incurrido en el error de pretender enseñar a un extranjero y que desde entonces no hacía sino lamentar la experiencia: no estaba dispuesto a hacer una segunda concesión malgastando en un alumno el peculiar espíritu de ese arte.

Sólo cuando repuse que un Maestro que tomaba tan en serio su trabajo bien podía tratarme como su alumno más joven, y al advertir que realmente deseaba aprender el arte, no por placer, sino por amor a la Gran Doctrina, me aceptó como alumno junto con mi esposa, ya que desde hace mucho tiempo es habitual en el Japón que las jóvenes también sean instruidas en las reglas de este arte, y la esposa y las dos hijas del Maestro lo practicaban con diligencia.

Así se inició el largo, intenso curso de instrucción en el cual nuestro amigo Komachiya, que defendiera tan obstinadamente nuestra causa, ofreciéndose casi como garantía nuestra, participaba como intérprete. Me invitaron a concurrir al mismo tiempo a las clases de arreglo floral y pintura en las que intervenía mi esposa, lo cual me brindaba a su vez la posibilidad de obtener una base aun más amplia de comprensión mediante la permanente comparación de estas artes, mutuamente complementarias.

III

Ya en el transcurso de la primera lección comprendimos que seguir el sendero del "arte sin artificio" no es cosa fácil. El Maestro empezó por mostrarnos varios arcos japoneses, explicándonos que su extraordinaria elasticidad se debe a su particular construcción y al material con que están hechos, el bambú. Pero según su opinión, lo más importante era que observáramos la noble forma que el arco (de más de un metro ochenta de longitud) adopta no bien es extendido y que resulta tanto más sorprendente cuanto más se lo estira. Cuando se lo despliega en toda su extensión, nos explicó, abarca en sí el "Todo"; de ahí que sea tan importante aprender a extenderlo adecuadamente. Luego, escogió el mejor y más fuerte de sus arcos y, asumiendo una actitud ceremoniosa y digna, dejó volver varias veces a su posición original la cuerda levemente estirada. Este movimiento produce un agudo chasquido, acompañado de un profundo rasgido que, después de haberlo escuchado cierto número de veces, es imposible olvidar, tan extraño resulta, tan conmovedoramente se apodera del corazón. Desde la más remota antigüedad se le ha atribuido el secreto poder de ahuyentar los malos espíritus, y no me resulta difícil creer que esta interpretación se haya arraigado profundamente en el corazón de todo el pueblo japonés. Después de este significativo introito de purificación y consagración, el Maestro nos ordenó que lo observáramos atentamente. Hizo una muesca y colocó una flecha en el arco —extendiéndolo en tal forma que temí por un momento que no resistiera la tensión necesaria para abarcar el Todo— y disparó la flecha. Todo esto no sólo resultaba conmovedoramente hermoso, sino que parecía haber sido ejecutado con muy poco esfuerzo.

El Maestro nos dictó entonces sus instrucciones: "Ahora haced otro tanto, pero recordad que la arquería no tiene por objeto fortalecer los músculos. Cuando estiréis la cuerda, no debéis ejercer toda la fuerza de que vuestro cuerpo es capaz; antes bien, debéis aprender a dejar que sólo vuestras dos manos actúen, dejando relajados los músculos del hombro y del brazo, como si éstos contemplaran impasibles la escena. Sólo cuando podáis hacer esto, habréis cumplido una de las condiciones que logran que el acto de estirar el arco y disparar la flecha sean actos "espirituales". Con estas palabras, se apoderó de mis manos y las fue guiando lentamente a través de las distintas fases del movimiento que deberían ejecutar en el futuro, como si tratara de acostumbarme a él.

Aun en el 'primer intento con un arco de práctica de mediana resistencia, observé que tenía que hacer mucha fuerza para curvarlo. Esto se debe a que el arco japonés, a diferencia del clásico arco deportivo europeo, no se sostiene al nivel del hombro, posición en que el cuerpo puede ceñirse mejor a él. Por el contrario, una vez colocada la flecha, debe sostenerse el arco con los brazos totalmente extendidos hacia adelante, de manera que las manos del arquero queden situadas un poco más arriba de su cabeza.

Lo único que, en consecuencia, el arquero puede hacer en tal circunstancia es extenderlas separadamente a derecha e izquierda y, cuanto más distantes se hallan, más se curvan hacia abajo, hasta que la izquierda, que sostiene el arco con el brazo extendido, viene a descansar al nivel del ojo, en tanto que la diestra, que estira la cuerda, es sostenida con el brazo doblado sobre el hombro derecho, de manera que la extremidad de la flecha de tres pies sobresale un tanto del borde exterior del arco, tan grande es la distancia. Antes de disparar el tiro, el arquero debe permanecer en esa actitud durante un rato. La fuerza necesaria para practicar este singular método de sostener y extender el arco hacía que mis manos, después de unos instantes, comenzaran a temblar, y que mi respiración se hiciera cada vez más difícil, inconveniente que ni siquiera en las semanas que siguieron logré subsanar. La acción de extender el arco seguía siendo un problema para mí, ya pesar de la práctica tanto más esmerada, resistiase a hacerse "espiritual". Para alentarme, pensé que debía de haber algún ardid para hacerlo, que el Maestro por alguna razón no quería divulgar, y puse todo mi empeño en descubrirlo.

Firmemente resuelto a lograr mi propósito, continúe practicando. El Maestro seguía atentamente mis esfuerzos, corregía con serenidad mi rigidez, elogiaba mi entusiasmo, me censuraba por dilapidar mis fuerzas, pero en otros sentidos casi no me daba indicaciones, aunque siempre ponía el dedo en la llaga cuando al estirar yo el arco, me decía: "relájese, relájese" —palabra que acababa de aprender— (éste era mi punto débil) aunque, es justo decirlo, nunca perdió la paciencia ni dejó de mostrarse amable. Pero llegó el día en que fui yo quien perdió la paciencia y admití que me resultaba materialmente

imposible extender correctamente el arco.

"No puede hacerlo —explicó el Maestro— porque no respira correctamente. Retenga suavemente el aire después de inspirarlo, de modo que la pared abdominal esté tensa y dilatada, y manténgalo dentro un rato. Luego, vaya expirando con la mayor lentitud y uniformidad posibles y, después de unos momentos, aspire nuevamente un breve sorbo de aire, inspirando y expirando continuamente, siguiendo un ritmo que acabará por mantenerse solo. Si hace esto correctamente, notará que cada día el disparo de la flecha se hace más y más fácil pues por medio de esta manera de respirar descubrirá no sólo la fuente de toda energía espiritual, sino que hará que esa fuente fluya con mayor abundancia y se expanda más fácilmente propagándose por sus miembros cuanto mayor sea su relajamiento." Como si quisiera demostrármelo, estiró su resistente arco y me invitó a colocarme a sus espaldas y palpar los músculos de su brazo. En efecto, estaban totalmente relajados, como si no estuvieran realizando esfuerzo alguno.

Al principio practiqué la nueva forma de respiración sin arco ni flecha, hasta que se convirtió en un acto natural y la leve sensación de incomodidad que observé al comienzo fue desapareciendo rápidamente. El Maestro concedía tanta importancia al acto de expirar el aire hasta el fin de la manera más lenta y uniforme posible que, para una mejor práctica y un mayor control, hizo que lo combináramos con un ruido semejante a un zumbido, y solo cuando éste se había acallado con nuestro último aliento nos permitía inspirar nuevamente. La inspiración, dijo cierta vez, une y combina; al retener el aire en los pulmones, se facilita la acción, y el acto de expirarlo libera y completa mediante la abolición de todas las limitaciones. Pero aun no estábamos preparados para entender el verdadero sentido de sus palabras.

El Maestro procedió luego a relacionar la respiración —que naturalmente hasta ese momento no había sido practicada sólo por ella misma—, con el arte de los arqueros. El proceso unificado de extensión del arco y disparo de la flecha fue dividido en dos partes: tomar el arco, colocar la flecha en su muesca, levantar el arco, estirarlo y dejarlo fijo en el punto de tensión máxima; luego disparar.

Cada uno de estos movimientos comenzaba con la inspiración de aire, era seguido por la firme contención del aliento y finalizaba con la expiración. El resultado fue que la respiración acabó adecuándose espontáneamente, y no sólo ponía de relieve las posiciones y los movimientos de cada una de las manos, sino que los aunaba en una rítmica secuencia que sólo dependía de nuestra capacidad torácica individual. A pesar de estar fraccionado en partes, todo el proceso parecía una sola cosa viviente, íntegramente contenida en sí y ni siquiera remotamente comparable a un ejercicio gimnástico, al cual se pueden agregar o suprimir fragmentos sin que por ello se altere su significado y carácter.

No puedo evocar aquellos días sin recordar, una y otra vez, lo difícil que me resultó aprender a respirar correctamente. Aunque inspiraba técnicamente bien, cada vez que intentaba mantener relajados los músculos de mis brazos y hombros mientras extendía el arco, los músculos de las piernas se me ponían rígidos, como si toda mi vida dependiera de un pie firme y de una posición segura, o como si, a semejanza de Anteo, tuviera que extraer mis fuerzas de la tierra. A menudo al Maestro no le quedaba otra alternativa que apoderarse, con la rapidez del rayo, de uno de los músculos de mi pierna, y presionarlo en un punto particularmente sensible. En una ocasión en que para excusarme advertí que estaba esforzándome conscientemente por mantenerme relajado, el Maestro me respondió: "Ése es precisamente el problema. Usted se esfuerza en pensar en ello. Concéntrese enteramente en su respiración, como si no tuviera otra cosa que hacer". Me llevó mucho tiempo lograr lo que el Maestro quería, hasta que por último lo conseguí. Aprendí a "perderme" en la respiración y con tanta facilidad que a veces tenía la sensación de no estar respirando, sino —a pesar de lo extraño que ello pueda parecer— siendo respirado. Y aún cuando en momentos de reflexión me debatía contra esta atrevida idea, no podía dejar de reconocer que la respiración brindaba realmente todo cuanto el Maestro me había anunciado. En algunas ocasiones —cada vez más menudo a medida que iba pasando el tiempo— extendía el arco y lo mantenía tenso hasta el momento del disparo mientras todo mi cuerpo permanecía en total relajamiento, sin que pudiera explicarme cómo había ocurrido. La diferencia cualitativa entre estos pocos tiros satisfactorios y los incontables fracasos era tan convincente que estaba dispuesto a admitir que al fin había acabado por comprender lo que significaba en realidad extender el arco "espiritualmente".

Así, lo que había estado tratando vanamente de lograr no era un ardid técnico, sino la liberación del dominio de la respiración a través de nuevas y fabulosas posibilidades.

Y digo esto no sin experimentar ciertos recelos pues conozco muy bien la tentación de sucumbir a una poderosa influencia y, dejándose cegar por el autoengaño, exagerar la importancia de una experiencia sólo por el hecho de que es insólita. Pero, a pesar de toda posible equivocación y de tanta grave reserva,

la verdad es que los resultados obtenidos merced a la nueva técnica de respiración —pues con el tiempo llegué a estirar el resistente arco del Maestro con los músculos relajados— eran demasiado evidentes para ser negados.

Cierto día, comentando todo esto con nuestro amigo Komachiya, le pregunté por qué razón el Maestro se había limitado durante tanto tiempo a contemplar mis infructuosos esfuerzos por estirar "espiritualmente" el arco, y por qué no había hecho hincapié desde el principio en la necesidad de respirar correctamente. "Un gran Maestro —respondió Komachiya— tiene que ser al mismo tiempo un gran preceptor. Aquí entre nosotros las dos cosas van a la par. Si hubiera comenzado las lecciones con ejercicios respiratorios, nunca habría podido convencer a usted de que debe precisamente a esos ejercicios algo decisivo.

Era necesario que usted fracasara primero en sus esfuerzos, que naufragara en sus propios intentos antes de estar preparado para recoger el salvavidas que le ofrecía. Créame, sé por experiencia personal que el Maestro lo conoce muy bien a usted, como a cada uno de sus otros alumnos, mejor de cuanto nos conocemos usted y yo. Él lee en las almas de sus alumnos mucho más profundamente de cuanto ellos mismos quisieran admitirlo."

IV

Ser capaz, después de un año de esfuerzos, de extender "espiritualmente" el arco, esto es, con una especie de "fuerza sin esfuerzo", no es ninguna hazaña. No obstante, me sentía satisfecho pues había empezado a comprender por qué la técnica de autodefensa mediante la cual se derriba al adversario cediendo inesperadamente, con fácil elasticidad, a su enérgico ataque y volviendo así contra él su propia fuerza, es conocido con el nombre de "el arte gentil". Desde las épocas más remotas, su símbolo ha sido el agua, dócil y no obstante indomeñable, por lo que Lao-Tsé pudo decir con profunda veracidad que la vida recta es como el agua, "de todas las cosas la más dócil y que sin embargo puede dominar a la más fuerte de todas las cosas" (3). Por lo demás, solía repetirse en la escuela una frase del Maestro, que había dicho que "aquel que en el comienzo hace buenos progresos tropieza luego con las más grandes dificultades". Para mí el comienzo había estado lejos de ser fácil: ¿no tenía derecho, pues, a sentir confianza con respecto a lo que se avecinaba, es decir las dificultades que ya había empezado a sospechar?

El segundo paso consistía en el aprendizaje de la "liberación" de la flecha. Hasta ese momento se nos había dejado hacerlo al azar: esta fase de la enseñanza estaba, podríamos decir, "entre paréntesis", como si se hallara al margen de los ejercicios, y lo que le sucedía a la flecha no había tenido entonces mayor importancia. En tanto penetrara en el rollo de paja prensada, blanco y banco de arena a la vez, el honor estaba satisfecho. Además, acertar el blanco no era en sí mismo ninguna hazaña, ya que el rollo de paja estaba a lo sumo a unos diez pasos de distancia del arquero.

Hasta ese momento yo no había hecho otra cosa que soltar la cuerda tensa cuando el acto de sostenerla en el punto de mayor tensión se había hecho insoportable, cuando sentía que, si quería que mis manos separadas volvieran a unirse naturalmente, no me quedaba otro recurso que ceder. La tensión no es en ningún sentido dolorosa. Un guante de cuero con un pulgar rígido y forrado impide que la presión de la cuerda moleste y reduzca prematuramente la fuerza de su asimiento en el punto de mayor tensión. Cuando se extiende el arco, el pulgar es "arrollado" en torno de la cuerda, inmediatamente debajo de la flecha, y recogido hacia adentro.

Los tres primeros dedos deben ser apretados con fuerza sobre él, sosteniendo al mismo tiempo la flecha por lo tanto con firmeza. El disparo significa abrir los dedos que oprimen el pulgar y luego soltarlo. Mediante el fuerte tirón de la cuerda, el pulgar es arrancado de su sitio y extendido, la cuerda se sacude y la flecha vuela hacia el blanco. Hasta ese momento, cada vez que disparaba, mi tiro siempre estuvo acompañado por una fuerte sacudida que se hacía sentir en una intensa, visible vibración de todo mi cuerpo y que afectaba tanto al arco como a la flecha. Salta a la vista la imposibilidad de lograr con este sistema un tiro suave y sobre todo certero: estaba condenado a que mi tiro fuera siempre vacilante.

"Todo lo que ha aprendido hasta ahora —me dijo un día el Maestro, cuando no halló ya nada que objetar a mi técnica de relajamiento para extender el arco—, no ha sido otra cosa que una mera preparación para el disparo.

Ahora debemos enfrentar una tarea nueva y especialmente ardua, que nos conducirá a una nueva etapa en el arte de la arquería." Con estas palabras el Maestro se apoderó de su arco, lo extendió y

disparó hacia el blanco. Sólo entonces, al contemplarlo expresamente, observé que aunque su mano derecha, súbitamente abierta y liberada por la tensión, volvía hacia atrás con una sacudida, no repercutía en ninguna vibración del cuerpo. El brazo derecho, que antes del disparo había formado un ángulo agudo, se abría con un tirón, pero volvía luego suavemente a su posición normal. La inevitable sacudida había sido amortiguada y neutralizada.

Si la fuerza de la "descarga" no se traicionara en el agudo "tup" de la cuerda trémula y en el poder de penetración de la flecha, nunca se sospecharía siquiera su existencia. Al menos en el caso del Maestro, el disparo parecía tan simple y fácil como un juego de niños.

La ausencia de esfuerzo en una acción que exige una gran dosis de energía, es un espectáculo cuya belleza estética es reconocida en Oriente en forma asaz sensible y complacida. Pero aun más importante para mí —y en esa época difícilmente podía yo pensar de otra manera— era el hecho de que la certeza de dar en el blanco pareciera depender de la suavidad del disparo. Conocía por propia experiencia en el tiro con carabina, la importancia que adquiere el hecho de desviarse, aunque sea levemente, de la línea de visión. Todo cuanto había aprendido y logrado hasta entonces, de pronto se había tornado claramente inteligible desde este punto de vista: extensión relajada del arco, asimiento relajado en el punto de tensión máxima, disparo relajado del tiro, amortiguamiento relajado del retroceso: ¿acaso no estaba todo esto al servicio del propósito de acertar el blanco y no era ésta precisamente la razón por la cual estábamos aprendiendo el arte de la arquería a través de tantas dificultades y paciencia? ¿Por qué entonces el Maestro nos había dado a entender que el proceso al cual estábamos dedicados excedía ampliamente todo cuanto habíamos aprendido y practicado hasta ese momento ya lo que ya nos habíamos habituado?

Sea como fuere, seguí practicando, diligentemente y conscientemente obediente a las instrucciones del Maestro, a pesar de lo cual todos mis esfuerzos resultaban vanos.

A menudo solía parecerme que disparaba mejor antes, cuando me limitaba a soltar la flecha al azar, sin pensar en lo que estaba haciendo. Sobre todo, notaba que no podía abrir la diestra, especialmente los dedos que oprimían el pulsar, sin hacer un esfuerzo. La consecuencia era una sacudida en el momento de lanzar la flecha, de manera que ésta vacilaba en su trayectoria; pero aun era menos capaz de amortiguar el movimiento de la mano súbitamente liberada. El Maestro, impertérrito, seguía demostrándonos prácticamente cuál era el disparo correcto, y yo, sin amilanarme, trataba ansiosamente de imitarlo, obteniendo como único resultado de mis afanes que mi inseguridad inicial fuera haciéndose cada vez más acentuada. Parecíame a un ciempiés, incapaz de moverse del lugar en que se hallaba después de haber tratado infructuosamente de adivinar qué orden debían seguir sus patas.

Evidentemente el Maestro estaba menos horrorizado que yo por mi fracaso. ¿Sabía por experiencia que tenía que suceder así? "¡No piense en lo que tiene que hacer; no reflexione en cómo hacerlo! —exclamaba—. El tiro sólo se produce suavemente cuando toma al arquero por sorpresa. Debe ser como si la cuerda atravesara súbitamente el pulgar que la sostiene. No debe abrir la diestra deliberadamente."

Se sucedieron así semanas y semanas de infructuosa práctica. Podía tomar una y otra vez por modelo la forma en que el Maestro disparaba, observar con mis propios ojos, atentamente, cómo se originaba el disparo correcto; pero ni una sola vez mis esfuerzos fueron coronados por el éxito. Si, esperando en vano el disparo, cedía a la fuerza de la tensión porque ésta comenzaba a hacerse insoportable, entonces mis manos eran lentamente separadas al unísono y el tiro fracasaba. Si resistía firmemente la tensión hasta quedar jadeante, sólo podía hacerlo pidiendo ayuda a los músculos de hombros y brazos.

Quedaba entonces de pie allí, inmóvil —"como una estatua" solía decir burlescamente el Maestro— pero tenso, ya que todo mi relajamiento se había evaporado.

Quizás por azar o porque el Maestro así lo hubiera deliberadamente dispuesto, un día nos encontramos reunidos en torno de una taza de té. Aproveché la ocasión para hablar de la cuestión y le dije claramente lo que sentía.

"Comprendo perfectamente —le dije— que la mano no debe abrirse con una sacudida para que el tiro no se eche a perder. Pero por más que lo intento, siempre me sale mal. Si aprieto la mano lo más fuerte posible, no puedo evitar que se sacuda cuando abro los dedos. Si trato en cambio de mantenerla relajada, la cuerda se suelta antes de haber alcanzado su punto máximo de extensión, inesperadamente, es verdad, pero demasiado pronto sin embargo. Me debato entre estos dos fracasos y

no veo ninguna salida." "Debe sostener la cuerda extendida —repuso el Maestro—, como un niño de pecho se aferra al dedo que se le ofrece. Se aferra tan firmemente que uno se maravilla ante la fuerza del diminuto puño. Y cuando suelta el dedo, no produce la menor sacudida.

¿Sabe por qué? Porque un niño no piensa: "ahora soltaré el dedo para tomar esta otra cosa". Totalmente inconsciente de sí, sin propósito, se vuelve de una a otra cosa y diríamos que juega con ellas si no fuera igualmente verdad que las cosas están jugando con el niño".

—Creo comprender la alusión que encierra su comparación observé. Pero, ¿no estoy en una situación diametralmente distinta? Cuando he estirado el arco, llega un momento en que siento: a menos que el tiro se precipite, no podré seguir soportando la tensión. ¿Y qué sucede entonces? Simplemente, me quedo sin aliento y por lo tanto debo disparar el tiro de una buena vez, lo quiera o no, pues ya no puedo esperar más.

—Acaba de hacer una excelente descripción —replicó el Maestro— acerca de dónde reside precisamente la dificultad. ¿Sabe por qué no puede esperar el tiro y por qué se queda sin aliento antes de que haya llegado? El tiro correcto en el momento debido no llega porque usted no se deja ir. No espera la realización, sino que se asegura el fracaso. Mientras sea así no tiene otra alternativa que producir usted mismo algo que debería ocurrir independientemente de su voluntad, y mientras sea usted quien lo produzca su mano no se abrirá en la forma debida, como se abre la mano de un niño, como la piel de una fruta madura.

Tuve que admitir ante el Maestro que esta interpretación me dejaba más perplejo que nunca. "Fundamentalmente —dije— lo que hago es extender el arco y disparar la flecha con el objeto de dar en el blanco. La extensión del arco es, por ende, un medio orientado hacia un fin y no puedo pasar por alto esta relación. El niño ignora todo esto, pero para mí ambas cosas no pueden disociarse."

—El verdadero arte —exclamó el Maestro— carece de propósito, de fin determinado. Cuanto más obstinadamente trate de aprender a disparar la flecha para acertar el blanco, menos logrará lo primero y más se alejará de lo segundo. Lo que se interpone en su camino es el hecho de que usted posee una voluntad demasiado terca. Usted piensa que lo que no hace por sí mismo simplemente no sucede.

— ¡Pero si usted mismo me ha dicho a menudo que la arquería no es un pasatiempo, un juego sin objeto, sino una cuestión de vida o muerte!

—Y lo sostengo. Los Maestros arqueros decimos: ¡Un tiro, una vida! El significado de esto aun no lo comprendo, pero quizás le ayude otra imagen que alude a la misma experiencia. Los Maestros arqueros decimos: con el extremo superior del arco el arquero penetra el cielo; del extremo inferior, como si estuviera sujeta por un hilo, pende la tierra. Si el tiro es disparado con una sacudida, corremos el peligro de que el hilo se rompa. Para la gente voluntariosa y violenta, la ruptura es definitiva y quedan suspendidos en el terrible centro, entre la tierra y el cielo.

— ¿Qué hacer entonces? —pregunté meditativamente.

—Aprender a esperar como es debido.

—Y ¿cómo se aprende eso?

—Dejándose ir, dejando atrás a usted mismo y todo lo suyo en forma tan decisiva que sólo quede de su persona una tensión sin objeto.

— ¿Debo, pues, tornarme voluntariamente involuntario? —me oí decir.

. — Ningún alumno me ha hecho jamás esa pregunta, así que en realidad no conozco la respuesta.

—Y ¿cuándo empezaremos con los nuevos ejercicios?

—Espere a que llegue el momento.

V

Esta conversación, la primera de carácter íntimo que tuve oportunidad de mantener con el Maestro desde que se iniciara mi instrucción, me dejó extraordinariamente perplejo. Habíamos tocado al fin el tema, la razón por la cual me había decidido a aprender el arte de los arqueros. ¿No era acaso ese "dejarse ir" —del que había hablado el Maestro—, una etapa en el camino hacia la vacuidad y el desprendimiento? ¿No había llegado por fin al punto donde la influencia de la doctrina Zen en el arte de los arqueros comenzaba a hacerse sentir? Qué relación podía existir entre la capacidad de espera

gratuita y el disparo de la flecha en el momento adecuado, cuando la tensión alcanzaba espontáneamente su cenit, era algo que no podía absolutamente imaginar. Pero, ¿por qué tratar de anticipar in mente lo que sólo puede enseñar la experiencia?

¿No era tiempo ya de que renunciara a este estéril hábito?

¡Cuán frecuentemente había envidiado en secreto a todos aquellos alumnos del Maestro que dejaban como niños que se les tomara de la mano y se los guiara! ¡Qué maravilloso debe resultar poder hacerlo sin reservas! Tal actitud no debe necesariamente llevar a la indiferencia y al estancamiento espiritual. ¿No pueden los niños al menos hacer preguntas?

Para mi gran desilusión, en la clase siguiente el Maestro continuó con los ejercicios anteriores: extender el arco, sostenerlo y disparar. Pero todo su estímulo de nada me servía. Aunque, obedeciendo sus instrucciones, trataba de no ceder a la tensión, luchando más allá de ella, como si la naturaleza del arco no impusiera límites, aunque trataba de esperar hasta que la tensión, simultáneamente, se colmara y se liberara en el disparo, a pesar de todos mis esfuerzos, todos los tiros se malograban, embrujados, vacilantes, tiros de chapucero. Sólo cuando se hizo evidente que no tenía sentido continuar con estos ejercicios, sino que por el contrario estaban resultando positivamente peligrosos, pues me sentía cada vez más oprimido y aplastado por un presentimiento de frustración, el Maestro resolvió cambiar de táctica.

—En adelante, cada vez que asistan a clase —nos advirtió—, traten de concentrarse en el camino. Concéntrense, fijen su pensamiento en lo que sucede en el aula. Pasen junto a las cosas 'Sin notarlas, como si hubiera una sola, única cosa en el mundo verdaderamente importante y real: la arquería.

El proceso del "dejarse ir" estaba también dividido en etapas, que debían ser franqueadas cuidadosamente; y también en este caso el Maestro se contentó con unas breves sugerencias. Para ejecutar estos ejercicios basta con que el alumno comprenda —o en algunas ocasiones solamente adivine— lo que se exige de él. De ahí que no sea necesario conceptuar las distinciones que son tradicionalmente expresadas en imágenes. Y quién sabe si estas imágenes, nacidas de siglos de práctica, no pueden llegar a profundidades mayores que las accesibles a todo nuestro conocimiento cuidadosamente elaborado.

El primer paso en esta dirección ya había sido dado. Había conducido a un relajamiento del cuerpo, sin el cual el arco no puede ser correctamente extendido. A fin de disparar con acierto el tiro, el relajamiento físico debe ser apoyado por un relajamiento mental y espiritual, de modo de conseguir una mente no sólo ágil, sino libre: ágil por su libertad y libre por su misma agilidad; y esta agilidad es esencialmente distinta de todo cuanto por lo común se entiende por agilidad mental. Así, entre estos dos estados de relajamiento físico por un lado y de libertad espiritual por el otro, hay una diferencia de nivel que no puede ser superada por el mero control de la respiración, sino, y únicamente, por la renuncia a las ligaduras de todo tipo, desprendiéndose enteramente del ego, de manera que el alma, sumergida en sí misma, alcance la plenitud de su innominado origen.

La exigencia de que la puerta de los sentidos sea cerrada no es satisfecha apartándose enérgicamente del mundo sensible, sino más bien mediante la disposición a ceder sin resistencia. A fin de poder realizar instintivamente esta actividad inactiva, el alma necesita un punto de apoyo interior y lo consigue concentrándose en la respiración.

Este paso es ejecutado conscientemente y con una escrupulosidad que linda con lo pedantesco. La inspiración, y asimismo la expiración, son practicadas una y otra vez con el mayor esmero y no es necesario esperar mucho para comprobar los resultados. Cuanto más nos concentramos en la respiración, más quedan relegados a segundo plano los estímulos externos: se hunden en una especie de sordo bramido que se empieza por oír con sólo la mitad de un oído y, al fin, no resulta más perturbador que el distante rumor del mar, el cual, una vez que nos hemos acostumbrado a su reclamo, ni siquiera existe para nosotros. Con el tiempo nos vamos haciendo inmunes a estímulos mayores y simultáneamente el desprendimiento de ellos es cada vez más rápido y fácil. Sólo se debe prestar atención a que el cuerpo esté bien relajado, ya sea en posición de pie, ya sea sentado o acostado, y si entonces nos concentramos en la relajación, no tardamos en sentirnos envueltos en capas impermeables de silencio; y lo único que sabemos y sentimos es que respiramos, y para desprenderse de esta sensación, de este conocimiento, no es necesario tomar ninguna nueva decisión pues espontáneamente la respiración va adquiriendo un ritmo cada vez más pausado y haciéndose cada vez más económica con respecto al aliento, hasta que, por último, se desliza gradualmente en una borrosa monotonía que escapa por completo a nuestra atención.

Este exquisito estado de indiferente inmersión en uno mismo no es por desgracia muy duradero, pues

puede ser interrumpido por un agente interior. Como si surgieran de la nada, estados de ánimo, sensaciones, deseos, inquietudes y hasta pensamientos aparecen incontinentemente en una mezcla sin sentido y, cuanto más absurdos son, menos los hemos buscado voluntariamente y menos tienen que ver con aquello en lo cual hemos fijado nuestra conciencia, y, asimismo, mayor es su obstinación. Es como si quisieran vengarse de la conciencia por haber penetrado a través de la concentración en reinos que de otro modo jamás hubiera podido alcanzar. La única forma de subsanar esta perturbación es seguir respirando, tranquilamente, apaciblemente, a fin de "entrar en" relaciones amistosas con cualquier cosa que aparezca en escena, acostumbrarse a ella, contemplarla serenamente y cansarse al fin de mirarla. De tal modo se va entrando gradualmente en un estado que se asemeja a la fundente somnolencia que precede al sueño.

Penetrar enteramente en él es el riesgo que debemos evitar en todo momento. Esto se logra mediante un peculiar "sobresalto" de la concentración, comparable tal vez al de un hombre que ha permanecido despierto toda la noche y que sabe que su vida depende de que todos sus sentidos permanezcan alerta; y si este peculiar sobresalto logra su propósito aunque más no sea una vez, puede repetírselo con confianza y seguridad. Con su ayuda, el alma llega a un punto en el cual vibra de sí y en sí, una serena pulsación que puede ser sublimada en el sentimiento y que se puede experimentar sólo en raros sueños increíblemente livianos, y la arrobada certeza de poder poner en actividad energías en cualquier dirección, intensificar o liberar tensiones graduadas con el máximo de precisión.

Este estado, en el que no se piensa, proyecta, busca desea o espera nada definido, que no apunta en ninguna dirección en especial y que se sabe sin embargo capaz de lo posible y lo imposible, tan indomeñable es su poder, este estado que en el fondo es ausencia de propósito y de ego, era llamado por el Maestro un estado verdaderamente "espiritual". La verdad es que está cargado de conciencia espiritual y de ahí que también se lo llame "auténtica presencia del espíritu". Esto significa que la mente, inteligencia o espíritu está presente en todas partes pues no está arraigada en lugar alguno en especial y puede permanecer siempre presente ya que, aun cuando esté relacionada con este o aquel objeto, no se adhiere a él por reflexión ni pierde por ello su movilidad originaria. Como el agua que colma una laguna, siempre dispuesta a fluir nuevamente en cuanto se la deje en libertad, puede poner en acción su inagotable poder pues es libre y está abierto a todo ya que está vacío. Tal estado es esencialmente un estado primordial y su símbolo, el círculo vacío, no carece de significado para quien se halla en su interior.

De la plenitud de esta presencia del espíritu, que no es perturbada por ningún motivo ulterior, el artista libre de todo apego debe extraer su propio arte. Pero si bien debe entregarse plenamente al proceso creador, confundiendo con él, es necesario al mismo tiempo allanar el camino para la práctica del arte. Por cuanto si en su autoinmersión viose enfrentado por una situación que no pudo superar instintivamente, tendrá primero que allegarla a la conciencia. Penetraría nuevamente entonces en todas las relaciones de las cuales hubo de desprenderse: se asemejaría a una persona despierta que estudia su programa de la jornada y no a un "Despertado", que vive y trabaja en el estado primordial. Nunca le parecería que las diversas fases del proceso creador fueran manejadas a través de sus manos por un poder superior, no experimentaría jamás la forma embriagadora en que la vibración de un acontecimiento le es comunicada, a él que en sí mismo no es más que una vibración, y cómo todo cuanto hace ha sido hecho antes de que él pudiera saberlo.

El necesario desprendimiento y la liberación de sí, la introspección e intensificación de la vida hasta alcanzar plenamente la presencia de espíritu, no son por lo tanto librados al azar o a las condiciones favorables, y menos aun al proceso de la creación misma —que exige ya de por sí todas las energías y talentos del artista— con la esperanza de que la concentración anhelada aparezca espontáneamente. Antes de toda acción y toda creación, antes de que comience a dedicarse y adaptarse a su labor, el artista convoca su presencia de espíritu y se asegura de ella mediante la práctica; pero a partir del momento en que la ha conseguido y no sólo en intervalos aislados, sino que la tiene en pocos minutos en la punta de los dedos, la concentración, como la respiración, comienza a relacionarse con el arte de los arqueros. A fin de penetrar más fácilmente en el arduo proceso de extensión del arco y disparo de la flecha, el arquero, arrodillado hacia un costado y que ha comenzado ya a concentrarse, se pone de pie, avanza ceremoniosamente hacia el blanco y, con una profunda reverencia, ofrece arco y flecha como objetos consagrados, coloca luego la flecha en la muesca, eleva el arco, lo extiende y espera en actitud de suprema vigilancia espiritual. Después de la aligerante liberación de la flecha y de la tensión misma, el arquero permanece en la postura que adoptó inmediatamente después del tiro, hasta que, una vez expelido lentamente todo el aliento de sus pulmones, se ve obligado a inhalar una vez más. Sólo entonces deja caer los brazos, se inclina ante el blanco y, si no tiene ya flechas que tirar, retrocede calladamente hacia el fondo del recinto.

El arte de los arqueros se convierte así en una ceremonia ejemplificadora de la Gran Doctrina.

Aun cuando el alumno no capte debidamente en esta etapa la verdadera significación de sus tiros, comprenderá al menos por qué la arquería no puede limitarse a ser un mero deporte, un ejercicio gimnástico. Descubrirá por qué la parte técnicamente asimilable del arte debe ser practicada hasta la plenitud. En la medida en que el logro depende de que el arquero no se haya fijado ningún fin determinado y de que abstraiga su propia persona de ese logro, la ejecución exterior debe producirse automáticamente, prescindiendo de la inteligencia que reflexiona y gobierna.

Es precisamente este dominio formal lo que el método japonés de instrucción trata de inculcar en el neófito.

La práctica, la incansable repetición son sus características distintivas durante buena parte de los cursos, y esta regla es ley para todas las artes tradicionales. La demostración, el ejemplo; la intuición, la imitación; tal es la relación fundamental que une a Maestro y alumno, aunque con la introducción en estas últimas décadas de nuevas materias de estudio, los métodos europeos de enseñanza han ganado también fama y han sido aplicados con una comprensión indiscutible. ¿Cómo puede entonces entenderse que, pese al entusiasmo inicial por todo lo nuevo, las artes japonesas no hayan sido afectadas en su esencia por estas reformas educativas?

No es fácil responder a esta pregunta. Debemos intentarlo, sin embargo, aunque más no fuera bosquejando, a fin de arrojar un poco más de luz sobre el estilo mismo de la enseñanza y el verdadero significado de la imitación.

El alumno aporta tres cosas: buena educación, amor apasionado por el arte que ha elegido y una veneración incondicional por su Maestro. La relación maestro-alumno forma parte desde la más remota antigüedad de los compromisos básicos de la vida y presupone; por lo tanto, de parte del Maestro, una enorme responsabilidad que rebasa ampliamente los límites de sus deberes profesionales.

Al principio no se exige al alumno otra cosa que la mera imitación consciente de cuanto el Maestro hace. Éste, para evitar largas y engorrosas explicaciones e instrucciones, se contenta con dar algunas órdenes superficiales y pasa por alto las preguntas del alumno. Contempla impasible sus esfuerzos más desatinados, sin esperar siquiera independencia o iniciativa, y aguarda pacientemente el desarrollo, la evolución, la madurez. Ambos (alumno y Maestro) disponen de tiempo; el Maestro no insiste y el alumno no se recarga de trabajo.

Lejos de pretender despertar prematuramente al artista que duerme en el discípulo, el Maestro entiende que su primer deber consiste en convertirlo en un experto artesano con absoluto dominio de su oficio, y el alumno persigue ese objetivo con infatigable laboriosidad. Como si careciera en realidad de mayores aspiraciones, se inclina ante su carga con una especie de terca, obtusa devoción, sólo para descubrir con el correr del tiempo que las formas que ya domina perfectamente no son en modo alguno medios de opresión y sujeción, sino antes bien, por el contrario, instrumentos de liberación. Diariamente se va haciendo más capaz de obedecer a cualquier inspiración sin el menor esfuerzo técnico y de dejarla penetrar en él a través de una escrupulosa observación. La mano que guía el pincel ha aprendido ya y ejecutado lo que flotaba en la mente en el mismo instante en que la mente comenzaba a concebirlo, y, al final, el alumno ya no sabe a cuál de las dos —mente o mano— atribuir la paternidad de lo creado.

Pero, para llegar a ese estadio, para que la pericia se vuelva "espiritual", es necesaria una concentración de todas las fuerzas físicas y psíquicas igual que en el arte de los arqueros que, según se podrá apreciar en los ejemplos siguientes, es en todas las circunstancias, absolutamente imprescindible.

Un pintor se sienta ante la clase, examina su pincel y lo prepara lentamente, lo embebe con cuidado en la tinta, endereza la larga tira de papel que se extiende delante de él sobre la estera y, finalmente, después de sumergirse por un momento en una profunda concentración, en la que parece estar rodeado por un halo de inviolabilidad, pinta, con trazos seguros y rápidos, un cuadro que no necesita ya de correcciones ni modificaciones y puede, por ende, servir de modelo a la clase.

Un maestro del arreglo floral inicia su clase desciñendo cautelosamente la cuerda que mantiene unidas en un haz las flores y las ramas, y las va depositando cuidadosamente a un costado. Examina luego las ramas, una por una, elige la mejor, la curva prudentemente imprimiéndole con minuciosa exactitud la forma que corresponde al papel que le tocará desempeñar en el conjunto y finalmente las arregla en un exquisito florero. La obra, una vez terminada, da la impresión de que el Maestro hubiera adivinado lo que la Naturaleza misma vislumbra en sus sueños más recónditos.

En estos dos casos (y debo limitarme a ellos) los Maestros se comportan como si en realidad estuvieran solos.

Difícilmente condescienden a mirar a sus alumnos y mucho menos a dirigirles la palabra. Realizan los movimientos preliminares de una manera contemplativa y serena, se abstraen de sí mismos en el proceso de modelamiento y creación, que tanto para ellos como para sus alumnos es un logro absoluto desde las primeras maniobras introductorias hasta que la obra alcanza su ápice de perfección; y, ciertamente, todo el proceso tiene un poder expresivo tal que actúa en el espectador como un cuadro.

Pero, ¿por qué el Maestro no deja que estas operaciones preliminares, inevitables en sí mismas, queden simplemente a cargo de un alumno adelantado? ¿Acaso el hecho de que sea él mismo quien desciña cuidadosamente la cuerda, en vez de cortarla simplemente y arrojarla a un canasto, y embeba el pincel en tinta, presta alas a su inspiración? Y, ¿qué lo impulsa a repetir esta operación en cada clase y con la misma rigurosa, inflexible insistencia, a invitar a sus alumnos a copiarla hasta en el más mínimo detalle, sin permitir la más leve modificación? El Maestro se ciñe a esta costumbre tradicional pues sabe por experiencia que tales preparativos le permiten tener simultáneamente acceso a la estructura mental indispensable para el proceso de creación. El reposo meditativo en el cual realiza esta minuciosa labor le permite lograr el relajamiento y la uniformidad vitales de todas sus capacidades y potencias, ese sosiego y presencia de espíritu sin los cuales el verdadero trabajo es prácticamente imposible. Sumergido sin propósito determinado en cuanto está haciendo, es enfrentado así ese momento ideal en que la obra, revoloteando ante él en líneas ideales, acaba por realizarse a sí misma casi espontáneamente. Así como en el arte de los arqueros los pasos y posturas son fundamentales aquí, otros preparativos, que han ido sufriendo modificaciones, tienen el mismo profundo significado. Sólo cuando esto no se cumple, como en el caso de los actores y danzarinas religiosos, la concentración e inmersión en sí mismo son practicadas antes de presentarse en escena.

Como en el caso del arte de los arqueros, no puede dudarse que estas artes son ceremonias. Más claramente que lo que el Maestro podría expresarlo con palabras, ellas dicen al alumno que el artista sólo consigue la disposición mental requerida cuando la preparación y la creación, la parte técnica y la artística, lo material y lo espiritual, el propósito y el objeto, fluyen aunados, consubstanciados, sin interrupción. Y de aquí un nuevo motivo de emulación. Se le exige, entonces, que ejerza un perfecto control en las diversas formas de concentración y abstracción de sí mismo. La imitación, que ya no es aplicada a contenidos objetivos que cualquiera sería capaz de copiar con un poco de buena voluntad, se torna más relajada y rápida, más espiritual. El alumno vislumbra así nuevas posibilidades, pero descubre al mismo tiempo que su realización no depende en absoluto de su buena voluntad personal.

Suponiendo que su talento pueda sobrevivir a la creciente tensión, tropezamos con un peligro difícilmente evitable que acecha al alumno en su camino hacia la maestría. Y no es precisamente el riesgo de dilapidarse en una inútil auto complacencia —pues el oriental carece en verdad de aptitud para este culto del ego— sino más bien el peligro de estancarse en su realización, confirmada por el triunfo y magnificada por el renombre: en otras palabras, el riesgo de comportarse como si la existencia artística fuera una forma de vida que atestiguara su propia validez.

El Maestro prevé este peligro. Cuidadosamente y con el arte sutil de un psicoanalista, trata de detener a su alumno a tiempo y de desprenderlo de sí mismo. Lo hace señalando casualmente, y como si apenas fuera digno de mención en vista de todo cuanto el alumno ya ha aprendido, que todo logro sólo puede ser perfeccionado en un estado de verdadera abstracción de sí, en que el actor ya no puede estar presente como "él mismo". Sólo está presente el espíritu, una especie de conciencia sin vestigios de egotismo: de ahí que se extienda sin límites a través de todas las distancias y profundidades, con "ojos que oyen y oídos que ven".

De este modo el Maestro permite al alumno que siga viajando por sí mismo. Pero el alumno, cada vez más receptivo, deja que el Maestro lo induzca a ver algo de que ha oído hablar a menudo pero cuya realidad tangible sólo entonces comienza a captar a través de sus propias experiencias. El nombre que el Maestro le da es inmaterial, aunque lo domine totalmente. Y el alumno lo comprende aunque permanezca callado.

Lo importante es que de esta manera se inicia un movimiento hacia adentro, hacia el interior. El Maestro lo persigue pacientemente y, sin tratar de influir en su curso con nuevas instrucciones, que no harían sino perturbarlo, ayuda a su alumno en la forma más íntima y secreta que conoce: por transferencia directa del espíritu, como se dice en los círculos budistas. "Así como nos servimos de una vela encendida para iluminar a otros", así el Maestro transfiere el espíritu del verdadero arte de corazón a corazón para que este último también pueda iluminarse. Si esto es transmitido así al alumno,

éste recordará que mucho más importante que todos los trabajos y pasos anteriores, por atractivos que parezcan, es el trabajo interior que debe cumplir si verdaderamente quiere realizarse como artista.

El trabajo interior consiste, sin embargo, en la conversión del hombre que el artista es y del yo que el artista siente y perpetuamente descubre que es, en la materia prima de un adiestramiento y modelado cuyo fin es la maestría. En ella, el artista y el ser humano se hacen uno en algo más elevado pues la maestría prueba su validez como una forma de vida cuando reside en la verdad sin límites y, sustentada por ella, se convierte en arte del origen. El Maestro ya no busca, encuentra.

Como artista es el hombre hierático: como hombre, el artista cuyo corazón, en todo su hacer y no hacer, trabajar y esperar, ser y no ser el Buda clava su mirada.

El hombre, el arte, el trabajo, todo es una sola y misma cosa. El arte del trabajo interior, que a diferencia del exterior no se separa del artista, que éste no "hace" y sólo puede "ser", surge de profundidades de las cuales nuestra época nada sabe.

Arduo y escarpado es el camino hacia la maestría. A menudo lo único que mantiene al alumno firme en su propósito es su fe en su preceptor, cuya maestría está ahora empezando a comprender verdaderamente. El Maestro es para él un ejemplo viviente del trabajo interior y convence por su sola presencia.

Hasta dónde llegará el alumno no es incumbencia del instructor y Maestro. Apenas ha alcanzado a mostrarle el sendero cuando ya debe dejarlo que continúe solo.

Hay una única cosa más que puede hacer para ayudarlo a soportar su soledad: alejarlo de él, del Maestro, exhortándolo a ir aún más lejos de donde él ha podido llegar y a "subir sobre los hombros de su preceptor".

Dondequiera pueda llevarlo su camino, el alumno, aunque deje de ver a su Maestro, nunca podrá olvidarlo.

Con una gratitud tan grande como la veneración incondicional del aprendiz, tan intensa como la fe salvadora del artista, ocupa ahora el lugar del Maestro y se dispone a cualquier sacrificio. Innumerables ejemplos que llegan hasta un pasado próximo, atestiguan que esta gratitud supera ampliamente lo habitual en el género humano.

VI

Cada día que pasaba descubría que iba penetrando con mayor facilidad en la ceremonia preliminar que sirve de antesala a la Gran Doctrina de la arquería, cumpliéndola sin esfuerzo o, para ser más preciso, sintiéndome llevado a través de ella como en un sueño. En este sentido las predicciones del Maestro se hicieron realidad. Sin embargo, me era literalmente imposible evitar que la concentración disminuyera en el preciso instante en que debía "llegar" el disparo. El acto de esperar en el punto de mayor tensión no sólo se hizo tan fatigoso que la tensión se reducía hasta aflojarse, sino tan penoso que me sentía constantemente "arrancado" de mi autoinmersión y tenía que dirigir inevitablemente mi pensamiento hacia el acto de disparar el tiro.

— ¡Deje de pensar en el tiro! —exclamaba el Maestro.

De ese modo está condenado a fallar.

—No puedo evitarlo —contestaba—; la tensión se vuelve demasiado dolorosa.

—La siente sólo porque no ha conseguido desprenderse realmente de sí mismo. Todo es muy simple. Puede aprender qué debe hacer de una hoja de bambú, que se va inclinando cada vez mas bajo el peso de la nieve y, de pronto, la nieve se desliza hasta el suelo sin que la hoja se haya siquiera estremecido. Permanezca de esa misma manera en el punto de mayor tensión hasta que el tiro "caiga". Así en verdad: cuando la tensión ha llegado al colmo, el tiro debe "caer" por sí mismo, debe caer del arquero como la nieve de una hoja de bambú, antes de que él haya podido siquiera pensarlo.

Pese a todo cuanto hiciera o dejara de hacer era incapaz de esperar hasta que el tiro "cayera" y, como antes, no me quedaba otra alternativa que la de dispararlo deliberadamente. Este obstinado fracaso me deprimía aún más por cuanto ya había cumplido mi tercer año de instrucción. No negaré que he pasado muchas horas sombrías preguntándome si podía justificar este derroche de tiempo que no parecía tener ninguna relación concebible con lo que había realmente aprendido y experimentado hasta entonces. La sarcástica observación de un compatriota de que en el Japón había otras muchas cosas que hacer y que

aprender además de ese "miserable arte", volvía a mi memoria, y aunque la había desechado en aquel momento, su pregunta acerca de qué me proponía hacer luego con mi arte una vez que lo hubiera aprendido —si llegaba a aprenderlo— ya no me parecía tan absurda.

El Maestro debe de haber comprendido lo que estaba ocurriendo en mí. Como Komachiya me contara luego, había tratado de leer una introducción japonesa a la filosofía tratando de hallar la manera de ayudarme desde un plano que me fuera familiar. Pero había dejado el libro con enojo y había observado que por fin comprendía la razón por la cual a una persona que podía interesarse en esas cosas le resultaba tan excepcionalmente difícil aprender el arte de los arqueros.

Pasamos nuestras vacaciones de verano a orillas del mar, en la soledad de un paisaje tranquilo y de ensueño, que se singularizaba por su delicada belleza. En nuestro equipaje y como lo más importante, habíamos llevado nuestros arcos. Día tras día me concentraba apasionadamente en el disparo de la flecha. Se había ya convertido en una *idée fixe* que me hacía olvidar cada vez más la advertencia del Maestro de que lo único que debía practicar era la inmersión en el autodesprendimiento.

Después de examinar cuidadosamente todas las posibilidades, llegué a la conclusión de que el error no podía residir donde el Maestro suponía, esto es en mi incapacidad de autodesprendimiento y olvido de mí mismo, sino en el hecho de que los dedos de mi mano derecha oprimían exageradamente el pulgar. Cuanto más tiempo tenía que esperar el tiro, más convulsamente lo apretaba sin advertirlo, y precisamente en este sentido, me dije a mí mismo, debía encauzar mis esfuerzos. Había, pues, encontrado una solución simple y evidente. Si después de extender el arco, disminuía cuidadosamente la presión de los dedos sobre el pulgar, éste, libre de ella, era "arrancado" de su posición original, como si todo hubiera sucedido espontáneamente: de tal manera el disparo "rayo" se hacía posible y la flecha evidentemente "caería como desde una hoja de bambú". Este nuevo descubrimiento me parecía aún más feliz por su seductora afinidad con la técnica del tiro con carabina, en que el índice es curvado lentamente hasta que una presión cada vez más leve y suave vence la última resistencia.

No tardé en convencerme de que estaba en el buen camino. A mi modo de ver, casi todos los tiros se producían suavemente e inesperadamente, aunque no dejaba por cierto de advertir la otra cara de este triunfo: el trabajo de precisión de mi diestra exigía una cuidadosa vigilancia. Pero me autoalentaba con la esperanza de que esta solución técnica fuera haciéndose gradualmente tan habitual que pudiera prescindir del cuidado, hasta que llegara al fin el día en que pudiera, gracias a ella, disparar el tiro haciendo abstracción de mí mismo e inconscientemente en el momento de mayor tensión y que en este caso la destreza técnica acabaría espiritualizándose. Cada vez más confiado y convencido acallé mis propias objeciones, ignoré los consejos de mi esposa y partí con la satisfactoria sensación de haber realizado un progreso decisivo.

El primer tiro que disparé apenas reanudadas las clases, fue en mi opinión espléndido. Absolutamente suave, inesperado. El Maestro me observó un momento y luego, vacilante, como alguien que no acaba de creer en lo que ven sus ojos, murmuró: "¡Otra vez, por favor!" El segundo tiro me pareció aun mejor que el primero. El Maestro se acercó sin decir una palabra, tomó el arco de mis manos y se sentó en un almohadón, de espaldas a mí. Yo sabía muy bien qué significaba eso, y me retiré en silencio.

Al día siguiente Komachiya me informó que el Maestro se negaba a seguir enseñándome pues había tratado de engañarlo. Horrorizado hasta lo indecible por su interpretación de mi conducta, expliqué a Komachiya la razón por la cual, con el propósito de salir del estancamiento en que me hallaba desde hacía tiempo, había ideado ese método. Komachiya intercedió en mi favor y por último el Maestro cedió, pero con la expresa condición de que le prometiera formalmente no reincidir ofendiendo una vez más el espíritu de la Gran Doctrina.

Si una profunda sensación de vergüenza no hubiera bastado para curarme, la actitud del Maestro lo había sin duda conseguido. No hizo la más mínima alusión al desdichado incidente; sólo me dijo con voz serena:

—Ya ve cuáles son las consecuencias de no saber esperar sin propósito ni designio alguno en el momento de mayor tensión. Ni siquiera puede aprender a hacerlo sin preguntarse continuamente: ¿seré capaz? ¡Espere con paciencia y vea lo que sucede y cómo sucede!

Le hice recordar que estaba ya en mi cuarto año de instrucción y que el tiempo de mi estadía en el Japón era limitado.

— ¡El camino hacia la meta no debe medirse! ¿Qué importancia tienen las semanas, los meses o los

años?

—Pero, ¿qué ocurrirá si me veo obligado a interrumpir las clases a mitad de camino? —pregunté.

—Una vez que haya conseguido desprenderse realmente del ego, podrá interrumpirlas en cualquier momento. Siga practicando.

Y así volvimos a comenzar desde el principio, como si todo lo que había aprendido hasta entonces hubiera sido inútil. Pero el acto de esperar en el estado de mayor tensión no resultaba más fructuoso que antes, como si ya me fuera imposible hacer el más mínimo progreso.

Un día me atreví a preguntar:

— ¿Cómo puede dispararse el tiro si "yo" no lo hago?

—Ello lo hará —respondió.

—Le he oído decir eso mismo en varias oportunidades, de modo que permítame que le formule la misma pregunta de otra manera: ¿cómo puedo esperar el tiro si yo ya no estoy allí?

—Ello espera en el punto de máxima tensión.

—Y ¿quién o qué es ese Ello?

—Cuando lo haya comprendido ya no necesitaré de mí. Y si yo tratara de darle el menor indicio en detrimento de su propia experiencia, sería el peor de los Maestros y merecería ser despedido. Por lo tanto, basta de hablar de eso y siga practicando.

Pasaron semanas sin que pudiera adelantar un paso, pero descubrí que esto no me inquietaba en lo más mínimo.

¿Acaso me había cansado de todo el asunto? Que aprendiera o no los secretos del arte, que experimentara o no lo que el Maestro quería significar con su Ello, que encontrara o no el sendero que me conduciría hacia el Zen, todo me parecía de pronto tan ajeno, tan indiferente, que ya no me preocupaba. Varias veces quise hablar con el Maestro del asunto, pero cuando abría la boca para empezar perdía el valor; estaba convencido de que nunca oiría otra cosa que la misma monótona respuesta: "¡No pregunte, practique!" Dejé, pues, de preguntar y también me habría gustado dejar de practicar, de no haber sido porque el Maestro me tenía completamente en sus manos. Vivía al día, hacía mi trabajo profesional lo mejor posible y al final dejé de lamentar el hecho de que todos mis esfuerzos de los últimos años hubieran sido prácticamente inútiles.

Así, un día, después de haber disparado uno de mis tiros, el Maestro hizo una profunda reverencia e interrumpió la lección:

— ¡Ahora! —dijo, mientras yo lo contemplaba asombrado— ¡Sólo ahora se disparó!

Cuando al fin comprendí qué quería decir, no pude evitar un grito de alegría.

—Lo que he dicho —me advirtió severamente el Maestro— no fue un elogio, fue sólo una afirmación que no debe importarle demasiado. Tampoco mi reverencia estaba destinada a usted, pues usted fue absolutamente inocente de ese disparo. Esta vez permaneció completamente abstraído de sí y sin designio en el estado de mayor tensión, de manera que el tiro se desprendió de usted como una fruta madura. Ahora siga practicando como si nada hubiera ocurrido.

Sólo después de un considerable lapso volvieron a producirse, ocasionalmente, tiros perfectos, que el Maestro señalaba con una profunda inclinación. Cómo había sucedido que se dispararan sin que yo hiciera el menor esfuerzo por lograrlo; cómo había sucedido que mi mano, prietamente cerrada, retrocediera de pronto completamente abierta, eran cosas que no me podía explicar y que sigo sin explicarme. Pero ocurría, y eso era lo que realmente importaba. Al menos llegué a distinguir sin ayuda los tiros "buenos" de los "falsos". La diferencia cualitativa es tan grande que es prácticamente imposible pasarla por alto una vez experimentada. Exteriormente, para el observador, el tiro "bueno" se distingue por el amortiguamiento de la diestra cuando retrocede, de modo que el cuerpo no es agitado por ninguna vibración. Además, después de los tiros "falsos" el aliento hasta entonces contenido es expelido explosivamente y no se puede volver a inspirar con suficiente rapidez, mientras que, después de un tiro "bueno", el aliento brota sin esfuerzo hasta el final y el aire es nuevamente inspirado sin premura. El corazón sigue latiendo uniformemente, tranquilamente, y con la concentración intacta se puede ya esperar el segundo disparo. Pero, interiormente, es decir, para el

arquero, los tiros correctos tienen la virtud de hacerle sentir que el día acaba en realidad de comenzar. Se siente en disposición de ánimo para todo correcto actuar y, lo que es quizá aún más importante, para todo correcto no-actuar. Es un estado realmente delicioso. Pero aquel que ha llegado a poseerlo, dijo el Maestro con una sonrisa sutil, haría bien en poseerlo como si no lo poseyera. Sólo la ecuanimidad ininterrumpida puede aceptarlo de tal manera que él no tema retornar.

—Bueno; al menos hemos pasado lo peor— dije al Maestro, cuando me anunció que íbamos a comenzar con nuevos ejercicios.

—Aquel que tenga que andar cien millas deberá considerar noventa la mitad del camino —replicó, citando el proverbio—. Nuestro nuevo ejercicio será disparar a un blanco.

Lo que hasta entonces había servido de blanco receptor de las flechas no era más que un rollo de paja instalado sobre un soporte de madera, colocado a una distancia de dos flechas. El blanco verdadero en cambio estaba situado a una distancia de unos dieciocho metros, sobre un banco de arena elevado y de base ancha. La arena estaba amontonada contra tres paredes que, lo mismo que el lugar destinado al arquero, era cubierto por un techo de tejas hermosamente curvado. Estas dos "galerías", la que ocupa el arquero y la destinada al blanco, están unidas por altos tabiques de madera que separan del exterior el espacio destinado a esas extrañas actividades.

El Maestro procedió a hacernos una demostración de tiro al blanco y las dos flechas que lanzó fueron a clavarse en el disco negro. Luego nos ordenó que representáramos la ceremonia exactamente en la misma forma en que lo habíamos hecho hasta entonces y, sin dejarnos distraer por el blanco, esperar el punto de mayor tensión hasta que el tiro "se desprendiera". Las delgadas flechas de bambú volaron en la dirección correcta pero ni siquiera llegaron al banco de arena y mucho menos al disco que hacía de blanco; fueron a clavarse justo delante de él.

—Vuestras flechas no dan en el blanco —observó el Maestro— porque no llegan suficientemente lejos espiritualmente. Debéis actuar como si la meta estuviera infinitamente lejos. Entre los Maestros arqueros es bien sabido, y todos han hecho esa experiencia, que un buen arquero puede disparar más lejos con un arco de mediana potencia que un arquero no-espiritual con el más potente de los arcos. Pues ello no depende del arco, sino de la presencia de espíritu, de la vitalidad y la conciencia con que se dispara. Para liberar esta conciencia espiritual en toda su potencia, debe ejecutarse la ceremonia de manera distinta, así como un buen danzarín baila.

Al hacerlo, los movimientos surgirán del centro, del lugar donde reside la respiración correcta. En vez de interpretar la ceremonia como algo que se hubiera aprendido de memoria, deberá ser como si se la estuviera creando según la inspiración del momento, de modo que danza y danzarín sean una sola y misma cosa. Cumpliendo la ceremonia como una danza religiosa, la conciencia espiritual podrá desarrollar plenamente toda su fuerza.

No se hasta qué punto logré "danzar" la ceremonia y de tal manera darle vida desde el centro. El radio de alcance de mis tiros ya no era demasiado corto, pero aun no conseguía que dieran en el blanco. Esto me llevó a preguntar al Maestro por qué nunca nos había enseñado a hacer puntería. Debía existir, así por lo menos me parecía, una relación entre el blanco y la punta de la flecha y por lo tanto un método adecuado para dirigir la visual de manera de afinar la puntería.

—Naturalmente lo hay —dijo el Maestro— y usted mismo puede hallar fácilmente el modo de afinar su puntería. Pero si acaba acertando casi todos los tiros, no será más que un tramposo que se complace en exhibir su destreza.

Para el profesional que cuenta sus aciertos, el blanco es sólo un miserable disco de papel que acribilla a flechazos. La Gran Doctrina considera esto algo definitivamente diabólico. La Gran Doctrina prescinde del blanco que está situado a una determinada distancia del arquero; sólo le interesa la meta, a la cual no se puede apuntar técnicamente, y la denomina —si le da alguna denominación— el Buda.

Después de estas palabras, que pronunció como si fueran evidentes en sí, nos pidió que observáramos atentamente sus ojos cuando disparara. Mientras representaba la ceremonia sus ojos permanecían entornados, casi cerrados, y no nos daba la impresión de que en realidad estuviera apuntando.

Obedientemente practicamos el disparo sin tomar puntería. Al principio no me preocupé en absoluto por la dirección que tomaban mis flechas y ni siquiera los aciertos ocasionales me interesaban, pues sabía bien que en cuanto a mí se refería no eran sino pura casualidad. Pero al final este tirar al azar acabó por hartarme y caí nuevamente en mi vieja tentación de preocuparme. El Maestro simulaba no notar mi inquietud, hasta que un día le confesé lisa y llanamente que mi paciencia había llegado al

límite.

—Lo que pasa es que usted se preocupa sin necesidad —me dijo el Maestro, para alentarme—. ¡Sáquese simplemente de la cabeza la idea de acertar! Usted podrá ser todo un Maestro aunque sus tiros no den en el blanco.

Los aciertos son sólo la prueba, la confirmación superficial de su falta de designio en el punto máximo de tensión, de su desprendimiento del ego, de su abandono de sí o como quiera llamar a ese estado. Hay varios grados de maestría y sólo cuando haya alcanzado el último podrá tener la absoluta seguridad de no errar el tiro.

—Eso es precisamente lo que no consigo meterme en la cabeza —le dije—. Creo comprender lo que usted quiere significar con la meta real, interior, en la que se debe hacer blanco. Pero cómo puede acertarse la meta exterior, el disco de papel, sin que el arquero tome puntería, y cómo los tiros “buenos” son sólo confirmaciones exteriores de acontecimientos interiores, son cosas cuya relación está sinceramente más allá de mis posibilidades de intelección.

—Usted se engaña —dijo el Maestro después de un momento— si se imagina que una comprensión, digamos aproximativa, de estas oscuras relaciones bastará para ayudarlo. Hay procesos que van más allá de toda posibilidad de comprensión. No olvide que aun en la naturaleza existen relaciones prácticamente imposibles de desentrañar y sin embargo son tan reales que nos hemos acostumbrado a ellas, como si no pudieran ser de otra manera. Le daré al respecto un ejemplo: es un problema que he estudiado muchas veces. La araña teje su tela sin saber siquiera que existen moscas que serán apresadas por ella.

La mosca, que revolotea indiferente en un rayo de sol, es apresada por la red sin saber lo que le espera. Pero a través de la una y de la otra actúa Ello y ambas están unidas exteriormente e interiormente en la ocasión. Así el arquero da en el blanco sin haber apuntado. Es todo lo que puedo decirle.

Por más que esta comparación ocupara mis pensamientos —sin que pudiera por supuesto considerarla una conclusión satisfactoria— algo en mí se resistía a ser apaciguado y no me dejaba seguir practicando serenamente. Una objeción, que en el curso de las semanas siguientes había ido tomando cuerpo en mi mente, se agitaba imperiosamente en mí. Pregunté pues al Maestro:

—¿No es al menos concebible que usted, después de sus largos años de práctica, levante involuntariamente el arco y la flecha con una seguridad de sonámbulo, de manera que aunque en el acto de tender el arco no apunte conscientemente debe dar en el blanco; simplemente no puede errar el tiro?

El Maestro, ya acostumbrado a mis tediosas preguntas, sacudió la cabeza:

—No niego —dijo, después de un breve silencio— que pueda haber algo de verdad en lo que usted dice. Enfrento la meta de modo tal que debo verla forzosamente, aun cuando no haya dirigido voluntariamente mi mirada en esa dirección. Por otra parte, sé que esta visión no es suficiente, no decide nada, explica, ya que veo la meta como si no la viera.

—Entonces tiene que poder acertar con los ojos vendados —exclamé.

El Maestro me dirigió una mirada que me hizo temer haberlo insultado y me dijo:

—Venga a verme esta tarde.

Así lo hice. Me senté frente a él en un almohadón. Me sirvió el té en silencio y permanecimos así, sin hablar, un buen rato. El único ruido era el de la pava sobre los carbones encendidos. Luego, el Maestro se incorporó y me hizo señas de que lo siguiera. La sala de práctica estaba apenas iluminada. Me ordenó que colocara una pequeña vela, larga y delgada como una aguja de tejer, en la arena situada delante del blanco, pero de manera tal que no arrojara ninguna luz sobre el soporte del blanco.

La oscuridad era tan densa que ni siquiera podía ver sus contornos y de no haber estado allí la diminuta llama de la vela, quizá habría podido adivinar la posición del blanco, aunque sin ninguna precisión. El Maestro "danzó" la ceremonia. Su primera flecha surcó la densa penumbra y por el leve rumor que produjo supe que había dado en el blanco. El segundo disparo dio también en el blanco. Cuando iluminé el soporte descubrí con asombro que la primera flecha se había alojado exactamente en el centro geométrico del disco negro, mientras que la segunda había astillado la punta de la primera y se había clavado a su lado. No me atreví a arrancar las flechas una a una y las llevé tal como estaban junto con el blanco.

El Maestro las examinó con mirada crítica.

—El primer tiro —dijo— no fue una gran hazaña, pensará usted, porque después de todos estos años estoy tan familiarizado con el soporte del blanco que debo saber con precisión, aun en la oscuridad más absoluta, donde se halla el blanco. Puede ser y no trataré de afirmar lo contrario. Pero la segunda flecha fue a clavarse prácticamente en la primera: ¿qué piensa usted de eso? Por mi parte se que no he sido yo el autor de este tiro. Ello disparó y Ello acertó. ¡Inclinémonos pues ante la meta como ante el Buda!

Evidentemente el Maestro también había "hecho blanco en mí" con ambas flechas; como transformado de la noche a la mañana no volví a sucumbir a la tentación de preocuparme por mis flechas ni por saber qué ocurría con ellas. El Maestro me indujo a perseverar en esta actitud no mirando jamás el blanco, sino simplemente observando al arquero, como si bastara con ello para obtener la prueba (y la más precisa) de la calidad del tiro y de sus resultados en el blanco. Cuando se lo pregunté, admitió sin titubear que así era en efecto, y pude comprobar una y otra vez por mí mismo su seguridad de juicio en la materia, que no era ni un ápice inferior a la seguridad de sus disparos. De este modo, mediante la concentración más profunda, transfería a sus discípulos el espíritu de su arte y no temo confirmar por mi propia experiencia —de la cual dudara en demasía— que la conversación de comunicación inmediata no es una mera figura retórica sino una realidad tangible. Había otra forma de ayuda que el Maestro nos prestaba, al mismo tiempo, ya la que solía también referirse llamándola "transferencia inmediata del espíritu". Si yo había estado disparando continuamente en falso, el Maestro tomaba mi arco y disparaba unos cuanto tiros. El progreso luego era francamente asombroso, como si el arco se dejara extender de distinta manera, más voluntariamente, más inteligentemente. Y esto no sólo sucedía conmigo; hasta sus alumnos más antiguos y experimentados, hombres de todas las procedencias y formas de vida, lo consideraban ya algo establecido y se asombraban ante el hecho de que yo les hiciera preguntas como alguien que quiere estar bien seguro. Análogamente, ningún Maestro de esgrima puede ser apartado de su firme, incommovible convicción de que cada una de las espadas modeladas con tanto arte, trabajo y esmero, asume el espíritu de su artífice quien, por lo tanto, ejecuta su trabajo en traje ritual. Sus experiencias son demasiado sorprendentes, y ellos mismos demasiado expertos como para no percibir cómo reacciona una espada en sus manos.

Cierto día el Maestro exclamó de pronto, en el mismo momento en que el tiro "se disparaba":

— ¡Allí está! ¡Inclínese ante la meta!

Cuando miré luego el blanco (desgraciadamente no pude evitarlo) vi que la flecha apenas había rozado el borde.

—Fue un tiro perfecto —dijo el Maestro— y es así como debe empezar. Pero basta por hoy; de otro modo se afanaría en el segundo tiro y estropearía tan buen comienzo.

Ocasionalmente varios de estos tiros correctos se sucedían íntimamente encadenados los unos a los otros y daban en el blanco, excepto, naturalmente, la gran mayoría, que se frustraba. Pero si alguna vez mi rostro reflejaba la más mínima señal de satisfacción, el Maestro se volvía hacia mí con inusitada violencia:

— ¿Qué está pensando? —exclamaba—. Ya sabe que no debe lamentarse por los malos tiros; aprenda ahora a no regocijarse con los buenos. Debe liberarse de las acechanzas del placer y del dolor y aprender a elevarse sobre ellos en una ecuanimidad natural, a alegrarse como si no hubiera sido usted quien disparó con tanta perfección, sino otro cualquiera. Esto también debe practicarlos sin cesar; no se imagina la importancia que tiene.

En esas semanas y meses atravesé por la experiencia más ardua de toda mi vida y no me era nada fácil acceder a la disciplina que se me imponía, hasta que llegué a comprender cuánto le debía. Ella destruyó los últimos vestigios de toda posible preocupación por mi persona y las fluctuaciones de mis estados de ánimo.

— ¿Comprende ahora —me dijo un día el Maestro, después de un disparo especialmente excelente— qué quiero significar con Ello dispara, Ello acierta?

—Me temo que ya no comprendo nada —respondí—; hasta las cosas más simples se hacen confusas. ¿Soy yo quien tiende el arco o es el arco el que me tiende en el estado de mayor tensión? ¿Soy yo quien da en el blanco o el blanco el que da en mí? ¿Es el Ello espiritual cuando es vislumbrado por los ojos del cuerpo y corpóreo cuando es visto por los ojos del espíritu: ambas cosas o ninguna? Arco, meta y ego, todos se han fundido inextricablemente entre sí y ya no puedo separarlos pues, tan pronto como tomo el

arco y disparo, todo se vuelve tan claro, tan recto y tan ridículamente simple...

— ¡Al fin! —me interrumpió—. ¡Ahora sí que la cuerda del arco se ha tendido a través de usted!

VII

Habían transcurrido más de cinco años cuando el Maestro nos propuso presentarnos al examen de graduación.

—No es cuestión simplemente de que demostréis vuestra habilidad —explicó—. Se asigna un valor aún mayor a la conducta espiritual del arquero, hasta a su más mínimo ademán. Espero que sobre todo no os dejéis confundir por la presencia de espectadores, que cumpláis la ceremonia sin perturbaros, como si estuvierais solos.

Durante las semanas siguientes trabajamos sin pensar en el examen, ni siquiera se dijo una palabra sobre el tema ya menudo la clase era interrumpida después de unos pocos disparos. En cambio, se nos invitó a representar la ceremonia en nuestras casas, ejecutando sus posturas y etapas con especial cuidado de que la respiración fuera profunda y correctamente realizada.

Practicamos como se nos había dicho y descubrimos que apenas nos hubimos acostumbrado a "danzar" la ceremonia sin arco ni flecha, comenzamos a sentirnos excepcionalmente concentrados desde los primeros pasos. Esta sensación se hacía más evidente cuanto más cuidado poníamos en facilitar el proceso de concentración mediante el relajamiento del cuerpo. Y cuando, en el momento de la lección, practicábamos nuevamente, pero en ese caso con flecha y arco, comprobábamos que los ejercicios hechos en nuestras casas eran tan fructíferos que desde entonces pudimos lograr sin mayor esfuerzo el estado de "presencia de espíritu". Nos sentíamos tan seguros de nosotros mismos que esperábamos ansiosos, pero serenos y ecuanímenes, el gran día de la prueba y la presencia de público.

Pasamos el examen con tal holgura que el Maestro no tuvo que reclamar indulgencia a los espectadores con una sonrisa turbada y se nos extendieron los diplomas de Maestros en el acto. El Maestro, ataviado con una túnica de suprema magnificencia, puso un broche de oro a la prueba con dos tiros magistrales. Algunos días después mi esposa recibía en un certamen público el título de Maestro en el Arte del Arreglo Floral.

A partir de ese momento, las lecciones tomaron distinto cariz. Dándose por satisfecho con unos pocos tiros de práctica, el Maestro procedía a exponer la Gran Doctrina y su vinculación con el arte de la arquería y a adaptar sus fundamentos a la etapa a la que hasta entonces habíamos llegado. Aunque se valía de misteriosas imágenes y de oscuras metáforas, la más pequeña insinuación bastaba para que comprendiéramos lo que quería decir. Se refirió especialmente al "arte sin artificio", que debe ser la meta de la arquería si ésta desea alcanzar la perfección. "Sólo de aquel que puede disparar con el cuerno de la liebre y el pelo de la tortuga y puede acertar el centro sin arco (cuerno) ni flecha (pelo), sólo de él puede decirse que es Maestro en el más alto sentido de la palabra, Maestro del arte sin artificio. En realidad es él mismo arte sin artificio y por ende Maestro y no-Maestro en uno. En este punto la arquería, considerada el movimiento inmóvil, la danza no bailada, penetra en la Doctrina Zen."

Cuando le pregunté cómo podríamos hacer para prescindir de él cuando volviéramos a Europa, me contestó:

—Su pregunta ha sido ya contestada cuando le hice pasar el examen. Ha alcanzado ya un estadio en el cual Maestro y alumno no son ya dos personas sino una. Puede alejarse de mí cuando quiera. Aunque anchos mares nos separen, estaré desde ahora siempre con usted, cada vez que practique lo que ha aprendido conmigo. No necesito pedirle que persevere practicando regularmente, que no suspenda las prácticas por ningún motivo, sea cual fuere, y que no deje pasar un día sin representar la ceremonia, aun sin arco ni flecha, o al menos sin haber respirado adecuadamente. No necesito pedírselo porque sé que nunca podrá ya renunciar a esta arquería espiritual. Nunca me escriba una palabra sobre ella, pero envíeme alguna fotografía de vez en cuando para que yo pueda ver cómo tiende el arco. Me bastará con eso para saber todo cuanto necesitaré saber.

—Sólo debo advertirle una cosa —continuó—. En el curso de estos años usted se ha convertido en otra persona pues es esto precisamente lo que el arte de la arquería significa: una contienda profunda y trascendente del arquero consigo mismo. Quizás usted apenas lo haya notado, pero lo sentirá profundamente cuando vuelva a su país y se encuentre con sus amigos y sus relaciones; las cosas con

ellos ya no armonizarán como antes. Verá con otros ojos y medirá con otras medidas. Me ha ocurrido a mí también y les sucede a todos cuantos son tocados por el espíritu de este arte.

En el momento del adiós (y no del adiós, sin embargo) el Maestro me entregó su mejor arco:

—Cuando dispare con este arco —dijo— sentirá cerca de usted el espíritu del Maestro. ¡No lo ponga en manos de curiosos! y cuando haya llegado más allá de él, no lo guarde como una reliquia o un recuerdo. Destruyalo, de modo que nada quede de él, salvo un puñado de cenizas.

VIII

Después de todo lo dicho, mucho me temo que haya nacido en la mente de algunos lectores la sospecha de que, puesto que la arquería ha perdido su importancia en los combates de hombre a hombre, sólo ha podido sobrevivir como una forma extremadamente sutil y elaborada de espiritualidad y por ende sublimada de un modo no muy saludable. No creo que pueda censurarlos por entenderlo así.

De ahí que deba insistir una vez más en que las artes japonesas, entre las cuales se cuenta el arte de la arquería, no han sido puestas bajo la influencia de la Doctrina Zen en épocas recientes, sino que lo han estado durante siglos. En realidad, un Maestro arquero de aquellos lejanos tiempos, de haber sido puesto a prueba en tal sentido, no habría podido decir nada sobre la naturaleza misma de su arte que fuera radicalmente distinto de lo que puede decir un Maestro de nuestra época, para quien la Gran Doctrina es una realidad viviente. A través de los siglos el espíritu de este arte se ha mantenido sin variantes, tan poco alterable como la Doctrina Zen misma.

A fin de disipar cualquier duda —que, bien lo sé por experiencia propia, sería más que comprensible— propongo, con el propósito de comparar, que echemos una mirada a otra de estas artes cuya significación marcial no puede ser negada ni siquiera hoy: el arte de la esgrima. Lo propongo no sólo porque el Maestro Awa era también un excelente esgrimista "espiritual" sino también, y sobre todo, porque existe un documento literario de capital importancia, que data de la época feudal, en la que la caballería estaba en su apogeo y los Maestros esgrimistas debían demostrar su habilidad de la manera más irrevocable, a riesgo de perder la vida. Me refiero al tratado del gran Maestro Zen Tawuan, titulado La comprensión inmutable, donde se estudia in extenso la relación que une a la Doctrina Zen con el arte de la esgrima y la práctica de torneos de espadachines. No sé si éste es el único documento que expone la Gran Doctrina de la Esgrima con tanto detalle y tanta originalidad, y menos aún si existen testimonios similares sobre el arte de la arquería. Sea como fuere, es verdaderamente una suerte que se haya conservado este notable informe de Takuan y un gran servicio el que ha rendido D. T. Suzuki al traducir en forma más o menos completa esta carta de un famoso maestro de esgrima, poniéndola así al alcance de un gran sector de lectores (4).

Ordenando y resumiendo dicho material a mi manera, intentaré explicar en la forma más sucinta y clara posible qué se entendía en el pasado por esgrima y qué, según opinión unánime de los grandes maestros, debe entenderse por ello en la actualidad.

Entre los Maestros de esgrima y en base a su propia experiencia ya la de sus discípulos, se da por descontado que el principiante, por más fuerte y belicoso que sea y por más valeroso e intrépido que se sienta al principio, no bien comienza sus lecciones pierde no sólo su conciencia de sí sino inclusive la confianza en sí mismo. Llega a conocer todas las posibilidades técnicas que pueden poner en peligro su vida en el combate y aunque no tarda en mostrarse capaz de concentrar su atención al máximo de mantener una penetrante vigilancia sobre su adversario, de rechazar correctamente sus ataques y de lanzar estocadas efectivas, está en realidad en peores condiciones que cuando, mitad en broma y mitad en serio atacaba al azar de la inspiración del momento y según se lo sugiriera el rigor y el regocijo del combate. Ahora, en cambio, se ve obligado a admitir que está a merced de todo aquel que sea más fuerte, más ágil y más diestro que él. No ve, pues, otra salida que la práctica incesante, y su instructor tampoco puede aconsejarle otra cosa por el momento. Así, el principiante se dedica de lleno a superar la habilidad de los otros y aun la propia; adquiere una técnica brillante que le devuelve parte de la perdida confianza en sí mismo y piensa que se está acercando a la meta anhelada. El instructor piensa, sin embargo, de muy distinta manera, y —afirma Takuan— está en lo cierto, pues toda la habilidad del principiante sólo lo conducirá a que "su corazón sea arrebatado por la espada".

No obstante, los primeros pasos de la instrucción no pueden ser impartidos de modo distinto y este sistema es el más apropiado para el principiante, aunque no conduzca hacia la meta, cosa que el instructor no ignora. El hecho de que el alumno no pueda convertirse en maestro de esgrima a pesar de su celo y aun a pesar de su habilidad natural, es más que comprensible. Pero, ¿qué razón hay para que

él, que desde hace tiempo ha aprendido a no dejarse arrebatar por el calor del combate, y sí a mantenerse sereno, a conservar sus energías, y que ahora ya se siente preparado para entablar largos combates, y que difícilmente pueda hallar en su medio un adversario que lo iguale, juzgado por estándares más elevados, fracase a último momento y sea incapaz de todo progreso?

La causa —siempre según Takuan— reside en el hecho de que el alumno no puede dejar de observar a su antagonista ni lo que éste hace con su espada; que constantemente está pensando en cuál será la mejor manera de atacarlo, esperando el momento de hallarlo desprevenido.

En resumen, lo que ocurre es que está dependiendo todo el tiempo de su arte y de sus conocimientos. Al hacerlo —asevera Takuan— pierde su "presencia de ánimo", la estocada decisiva llega siempre demasiado tarde y es incapaz de "volver la espada de su adversario contra el que la empuña". Cuanto más trata de hacer que dependa la excelencia en el manejo de la espada de su propia reflexión, de la utilización consciente de su habilidad y su experiencia y tácticas de lucha, más inhibe el libre "trabajo del corazón". ¿Qué debe, pues, hacerse? ¿Cómo se espiritualiza la habilidad y cómo el supremo control de la técnica se convierte en arte magistral del manejo de la espada? Según se nos informa, esto sólo es posible mediante el desprendimiento de sí mismo y la liberación de todo designio por parte del alumno. Debe enseñársele a desprenderse no sólo de su adversario sino también de sí mismo. Debe superar la etapa en que se halla y dejarla para siempre atrás, aun a riesgo de un fracaso irreparable.

¿No suena todo esto tan absurdo como la exigencia de que el arquero deba acertar sin tomar puntería, deba despreocuparse totalmente de la meta y de su intención de dar en el blanco? Conviene, no obstante, recordar que la esgrima magistral, cuya esencia describe Takuan, se ha vindicado en mil contiendas.

El papel del instructor no es señalar el camino en sí, sino permitir al alumno adquirir una clara percepción de este camino hacia la meta mediante su adaptación a las características individuales del sujeto. De ahí que comenzará adiestrándose para evitar instintivamente los ataques, aun cuando éstos lo tomen completamente por sorpresa. D. T. Suzuki describe, en una deliciosa anécdota, el método asombrosamente original empleado por un instructor para cumplir esta difícil tarea:

El Maestro de esgrima japonés emplea a veces el método Zen de adiestramiento. Cierta vez un alumno pidió a un Maestro que lo instruyera en el arte de la esgrima, y éste, que llevaba una vida recoleta en su choza en la montaña, accedió. Le asignó la tarea de ayudarlo a cortar y recoger leña, acarrear agua de una fuente cercana hacer el fuego, cocinar arroz, barrer las habitaciones, cuidar el jardín y encargarse de todos los trabajos domésticos mas no le impartía ninguna enseñanza regular o técnica en el arte de la esgrima. Pasado un tiempo, el joven comenzó a impacientarse ya que en efecto no había acudido al anciano para ser su sirviente sino para aprender el manejo de la espada. De ahí que un día se decidiera y hablara al respecto con el Maestro, pidiéndole que empezase realmente a enseñarle. El Maestro consintió. Lo que el joven ganó con ello fue que ya no pudo trabajar tranquilo; en las primeras horas de la mañana, cuando empezaba a cocinar arroz, aparecía el Maestro y lo golpeaba con un palo en la espalda. Cuando estaba barriendo, el mismo golpe estallaba en su espalda, sin que pudiera atinar a saber de dónde venía. Perdió la tranquilidad y la paz de espíritu; tenía que estar constantemente sobre el "quién vive". Pasaron algunos años antes de que pudiera sortear con astucia y agilidad los golpes, vinieran de donde viniesen, pero el Maestro aun no parecía satisfecho con los progresos del alumno. Un día, el Maestro estaba tranquilamente cocinando sus verduras en el fuego cuando el joven decidió aprovechar la oportunidad y armándose de un enorme palo lo dejó caer sobre la cabeza del Maestro que estaba inclinado sobre la olla revolviendo su contenido, pero el palo fue ágilmente detenido con la tapa de la olla. Esto iluminó al joven sobre los secretos del arte que hasta entonces le habían sido vedados.

Por primera vez tuvo conciencia de la extraordinaria bondad del Maestro. (5)

El alumno debe desarrollar un nuevo sentido o, más exactamente, una nueva vigilancia, un nuevo estado de alerta de todos sus sentidos, que le permita evitar las estocadas más peligrosas como si las sintiera venir. Cuando ha llegado a dominar este arte de eludir los golpes ya no necesita observar con vigilante atención los movimientos del adversario ni de varios adversarios a la vez. Más bien, ve y siente lo que va a suceder y al mismo tiempo ha eludido ya su efecto sin que medie "el grosor de un cabello" entre la percepción propiamente dicha y el acto de esquivar. Es esto, pues, lo que importa: una reacción veloz que no necesite ya de la observación consciente.

Al menos en este sentido el alumno se independiza de todo designio consciente, lo cual es ya un gran progreso.

Lo más difícil y de una importancia realmente decisiva es hacer que el alumno deje de pensar en el

comportamiento de su adversario y de observarlo; toma en serio su "no-observación" y sabe controlarse en todo momento, pero no nota que, al concentrar su atención en sí mismo, se ve inevitablemente como el combatiente que a cualquier costo tiene que evitar observar a su antagonista.

Haga lo que hiciere, sigue teniéndolo secretamente presente. Sólo en apariencia se ha desprendido de él y cuanto más se esfuerza por olvidarlo, más íntimamente se liga a él.

Se necesita una sutil guía psicológica para convencer al alumno de que no ha ganado nada fundamental con esta desviación de su atención. Debe aprender a no prestar atención a su persona de la misma resuelta manera en que no tiene en cuenta a su antagonista, y despojarse radicalmente de todo propósito, abstraerse también visualmente de sí. Como en la arquería, se requiere suma paciencia y práctica, pero una vez que esta práctica ha conducido al adepto a la meta, desaparece el último vestigio de autovisión en una definitiva y radical abstracción de sí.

Este estado de desprendimiento es seguido automáticamente por una forma de conducta que muestra una sorprendente semejanza con la etapa anterior, de evasión instintiva. Así como en esta etapa no había el grosor de un pelo entre la percepción de la estocada y el acto de esquivarla, no existe aquí tampoco ninguna transición entre la evasión y la acción. En el momento mismo de la evasión el combatiente se recoge para golpear y como un relámpago se produce la estocada mortal, segura, irresistible. Es como si la espada se manejara a sí misma, y así como decimos en la arquería que Ello apunta y acierta aquí también Ello sustituye al ego actuando con una facilidad y una destreza que el ego sólo es capaz de adquirir mediante el esfuerzo consciente. También aquí Ello es sólo el nombre de algo que no puede ser comprendido ni aprehendido y que sólo es revelado a quienes lo han experimentado.

La perfección en el arte de la esgrima se alcanza, según Takuan, cuando el corazón deja de preocuparse por pensamientos sobre el yo y el tú, sobre el adversario y su espada, la propia espada y cómo blandirla y manejarla y aun sobre la vida y la muerte. "Todo es vacuidad: el propio yo, la espada centelleante y el brazo que la esgrime. Aun el pensamiento mismo de la vacuidad ya no está allí." De esta vacuidad absoluta, afirma Takuan, "surge el más maravilloso repliegamiento del hacer".

Y lo que es así en cuanto a la arquería y la esgrima, también lo es aplicado a las demás artes. De ahí que la maestría en la pintura tradicional japonesa sólo pueda lograrse cuando la mano, dueña ya su técnica, ejecuta lo que "ronda" ante el ojo del pensamiento en el mismo instante que el pensamiento comienza a concebirlo, sin que medie entre ellos el grosor de un cabello. La pintura se convierte entonces en una caligrafía. Aquí también las instrucciones —en este caso del pintor— podrían ser: pase diez años observando bambúes, conviértase usted mismo en un bambú, luego olvide todo y póngase a pintar.

El Maestro de esgrima es tan inconsciente de sí mismo como el principiante. La indiferencia que perdió al comienzo de su instrucción, la recupera al final como una característica indestructible. Pero, a diferencia del principiante, se mantiene en reserva, es calmo y modesto y no siente el menor deseo de exhibirse. Entre las etapas del aprendizaje y las de la maestría hay luengos años de infatigable práctica. Por influencia de la Doctrina Zen, su pericia se hace espiritual, y él mismo, cada vez más libre mediante la lucha espiritual, es transformado. La espada que a partir de ese momento se ha convertido en su "alma", ya no sale fácilmente de su vaina; sólo la desenfunda cuando es inevitable hacerlo. De este modo puede suceder que evite combatir con un adversario indigno, un fanfarrón que se jacta de sus músculos, aceptando con risueña indiferencia la acusación de cobardía; mientras que, por estima a su contrincante, insistirá en un combate que no puede tener otro resultado que su muerte de un modo honorable. Éstos son los sentimientos que gobiernan el ethos del samurai, el incomparable "sendero del samurai" conocido con el nombre de Bushido, pues muy por encima de todo lo demás —victoria, fama, y hasta la vida misma— se halla la "espada de la verdad", que lo guía y lo juzga.

Como el principiante, el Maestro de esgrima es intrépido, pero a diferencia de él se torna cada día menos accesible al miedo. Años de incesante meditación le han enseñado que la vida y la muerte son en el fondo lo mismo y pertenecen al mismo estrato de realidad. Ya no sabe ni del miedo a la vida ni del terror a la muerte; vive —y esto es plenamente característico de la Doctrina Zen— suficientemente feliz en el mundo, pero está dispuesto a abandonarlo en cualquier momento, sin que le inquiete en absoluto la idea de la muerte. Por algo los samurai han elegido el frágil capullo del cerezo como su símbolo más auténtico. Como un pétalo desprendido bajo el sol matinal y que flota serenamente hacia la tierra, así el intrépido debe desprenderse de la vida, silencioso e interiormente impasible.

Estar libre del temor a la muerte no significa fingir ante uno mismo, en los buenos momentos, que no se temblará en presencia de la muerte y que nada hay que temer.

Antes bien, quien domina tanto la vida como la muerte, está exento de todo tipo de miedo hasta el punto de que ya no sabe siquiera qué es ni cómo es el miedo. Quienes no conocen el poder de la meditación rigurosa y prolongada, no tienen idea de las grandes conquistas sobre uno mismo que ella permite lograr. De cualquier manera el Maestro, cuando ha llegado a la perfección, demuestra en todo momento su valor, no a través de las palabras, sino en su misma conducta: basta con mirarlo para sentirse profundamente afectado por ella. Esa intrepidez inconmovible significa maestría y la maestría en la naturaleza misma de las cosas, es algo que pocos pueden alcanzar. En prueba de ello citaré un pasaje del Hagakure, que data de mediados del siglo XVII:

Yagyū Tajima-no-kami era un gran esgrimista y Maestro en el arte de la época del Shogun Tokugawa Iemitsu.

Cierta día, uno de los guardias personales del Shogun se presentó ante Tajima-no-kami y le pidió que lo instruyera.

El Maestro dijo:

—Según puedo ver usted parece ser ya un Maestro de esgrima. Dígame, por favor, a qué escuela pertenece antes de que entablemos nuestra relación de Maestro y alumno.

El guardia respondió:

—Me avergüenza confesar que nunca he aprendido el arte.

—¿Se burla de mí? Soy Maestro del honorable Shogun y sé que mi "ojo" no falla.

—Lamento ofender su honor, pero realmente no sé absolutamente nada.

La resuelta negativa del visitante hizo que el Maestro meditara un instante y luego:

—Si así dice, así debe ser; sin embargo, estoy seguro de que usted es Maestro de algo, aunque no acierto a precisar de qué.

—Ya que insiste, se lo diré. Hay algo de lo cual puede decirse que soy un maestro completo. Cuando aún era un niño, pensé que en mi condición de samurai no debía, en ninguna circunstancia, temer a la muerte y he luchado con el problema de la muerte durante años, hasta que dejé de preocuparme. ¿Será esto lo que usted intuye?

—Exactamente —exclamó Tajima-no-kami— eso es lo que quería decir. Me alegro de no haberme equivocado, pues los secretos últimos de la esgrima residen también en liberarse del pensamiento de la muerte. He adiestrado centenares de alumnos pero hasta la fecha no he hallado ninguno que merezca realmente el título de Maestro. Usted no necesita adiestramiento, es ya un Maestro.

Desde la más remota antigüedad la sala de práctica donde se aprende el arte de la esgrima es denominada "Lugar de la Iluminación".

Todo Maestro que practica un arte moldeado por la Doctrina Zen es como un relámpago nacido de la nube de la Verdad Omnímoda. Esta Verdad está presente en el libre movimiento de su espíritu y la encuentra una vez más en Ello como su propia esencia original e innominada.

Encuentra esta esencia una y otra vez como las posibilidades extremas de su propio ser, de manera que la Verdad asume para él —y para otros a través de él— mil formas y aspectos. A pesar de la rigurosa disciplina a la que se ha sometido con paciencia y humildad, aun está lejos de hallarse tan penetrado e iluminado por la Doctrina que pueda sentirse sostenido por ella en todo cuanto hace, de manera que su vida esté hecha sólo en momentos perfectos. La libertad suprema aun no se ha convertido para él en una necesidad.

Si es atraído irresistiblemente hacia la meta, debe emprender de nuevo su camino, tomar el sendero del arte sin artificios. Debe atreverse a penetrar en el Origen, a fin de vivir con la Verdad y en la Verdad, como alguien que se ha vuelto uno con ella. Debe convertirse de nuevo en alumno, en principiante; conquistar el último y más arduo tramo del sendero, sufrir nuevas transformaciones. Si sobrevive a sus riesgos, entonces su destino estará cumplido y contemplará de frente la Verdad intacta. La Verdad está más allá de todas las virtudes, el Origen informe de los orígenes, el Vacío que es el Todo: es absorbido por él y de él emerge, renacido.

NOTAS

1. Estos cinco caracteres chinos, traducidos literalmente, significan: "El motivo del Primer Patriarca para venir de Occidente". El argumento es utilizado a menudo como un tópico de mondó (preguntas y respuestas a la manera del Zen). Es lo mismo que inquirir sobre la esencia misma de la doctrina Zen. Una vez comprendido esto, toda la doctrina Zen cabe en estos cinco caracteres.
2. Zagu es una de las prendas que lleva consigo el monje Zen, quien la tiende frente a él cuando se inclina reverentemente ante el Buda o el Maestro.
2. The way and its power, traducción de Arthur Waley, Londres, 1934; cap. XLIII, pág. 197.
3. Daisetz Teitaro Suzuki, Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture, Kyoto, Sociedad Budista Oriental, 1938.
4. Daisetz Teitaro Suzuki, Zen Buddhism and its Influence on Japanese Culture, págs. 7 y 8.