

ESPACIO PROMETIDO

The promised Space / Der versprochene Raum

El Qué y el Cómo de una Ópera interactiva transdisciplinaria

*el Porqué del Qué y del Cómo, había quedado suspendido en el camino
por su propio peso;
más tarde lo recoge Oblivion y los disemina en el aire;
hoy el Qué y el Cómo prosiguen su ruta solos y a paso danzante.
S.F.*

Hay una región en la que convive el *qué* con el *cómo*, lo real con lo imaginario, el arte con la ciencia. No la entiendo como una región antagónica de dos divinidades contrarias – inteligencia y emoción - sino como un abrevadero común, una zona franca, un territorio de intercambios conceptuales de mutua fertilización. Las grandes obras musicales y literarias proyectan miradas profundas sobre la realidad y los grandes avances científicos redefinen los límites de la imaginación. Y en éste entrelazo creativo se complementan y se encuentran.

Los focos de interés que abarcó el simposio *Espacio. Polifonías. Memoria*, y que el grupo selecto de artistas y científicos que lo integraron continúan desarrollando actualmente, visitan ése territorio de convivencia: contienen o inspiran soluciones a problemas científicos o crean instancias en el que el criterio científico interviene en una intuición de similitud, donde la metáfora ya no se presenta como producto de lo disímil, sino que pasa a constituir un argumento sobre la naturaleza de lo real. Momentos en el que el artista se vuelve científico y éste último, a su vez, en *Inventor de fantasiosas metáforas* – como así se describió al *Universo como libro* de Galileo Galilei, de origen divino, pero escrito en lenguaje matemático, con círculos, triángulos y figuras geométricas.

Así como hay ciencia en la ficción, hay ficción en la ciencia: en los cuatro trabajos de 1905, *el año milagroso*, Albert Einstein procedió en gran medida como un artista, tomando ideas - que eran consideradas ficciones matemáticas por los científicos prominentes del momento - y aceptándolas como parte del mundo real.

La música y la metáfora están presentes en la física, la biología, la ingeniería, la neurociencia, la literatura y la filosofía, sólo por nombrar los campos con los que hemos iniciado nuestro viaje. Además del *Universo como libro* de Galileo me gustaría recordar aquí la *flecha del tiempo* propuesta por el físico Arthur Eddington. Esta *flecha del tiempo* se concibe para descubrir la curiosa asimetría de un mundo macroscópico que diferencia claramente el pasado del futuro, pero que en sus entrañas microscópicas, éste pasado y devenir conviven en armónica simetría: *el mapa cuatridimensional*, naturaleza misma de la transitoriedad de la materia musical. El espacio y el tiempo son en cierta medida intercambiables, pero si uno dibujara ese mapa en un bloque de papel sólido, el tiempo progresaría en un sentido preferencial, y así como la música, expresa esta propiedad direccional del tiempo, algo que no tiene su contraparte en el espacio.

Otro concepto de contenido poético y fuente común a estos ambos universos, ciencia y arte, es el esbozado por Werner Heisenberg – uno de los inventores de la teoría cuántica – es que la luz y la materia son ambas entidades individuales, y la aparente dualidad emerge de las *limitaciones de nuestro lenguaje*. La música existe porque las palabras *cuadriculan* o *formatean* una realidad continua e infinita. Para ir más allá de ese *cuadriculado – formato*, es necesario recurrir a permutaciones que prolonguen el alcance de la inteligencia. De esas permutaciones emergen las *microrevelaciones* y *resonancias* de la experiencia estética y – acaso sean lo mismo –, las claves inesperadas para entender el universo. Por eso, aquello que más de una vez empezó como artificio de la imaginación sonora y poética, como un protoplasma donde el pensar y el sentir se confunden, germinó luego en una síntesis científica de la realidad. Quizás porque refractado por cristales diferentes, los grandes misterios convergen en el mismo foco; o porque, en definitiva, todo lenguaje es metafórico.

*

La Fantasía científica y la fantasía artística:

Acerca del libreto y régie espacial del *El Espacio prometido*

Me place esbozar aquí el camino que me ha llevado a seleccionar las historias que originaron la base del libreto, e inspiran actualmente la construcción de la ópera interactiva y transdisciplinaria *El Espacio prometido / Der verprochene Raum / The promised Space*:

Primeramente, me parece importante nombrar el caso más llamativo de anticipo artístico, en este caso, literario, de una idea científica: es el cuento ***El jardín de senderos que se bifurcan***, publicado en 1942, donde J.L. Borges se anticipa a una teoría de la física de un modo asombrosamente literal.

Según la ***teoría de la mecánica cuántica*** – junto con la *relatividad*, una de las teorías más revolucionarias del siglo XX – las partículas microscópicas adolecen de una llamativa esquizofrenia: pueden estar *simultáneamente en varios lugares*, y *sólo pasan a estar en un solo lugar definido cuando se las observa* con algún detector. Es decir, se admite la posibilidad de que se hallen en una *superposición de estados antes* de ser observadas, y en un *estado definido, después* de ser observadas.

Luego del proceso de medición no sólo cambia la memoria de X o del público observador, sino que cambia el estado de lo observado. No tiene sentido aquí decir que lo observado se encuentra en un estado o en otro, porque lo observado se encuentra *simultáneamente* en los dos estados. Esta peculiar característica que no tiene cabida en nuestra experiencia en la realidad cotidiana, nos pone frente a otra de las revoluciones conceptuales de la mecánica cuántica e incita a nuestra intuición a sumergirse en otros senderos de la percepción espacio-temporal: *la pérdida de la existencia de una realidad objetiva en favor de varias realidades que existen simultáneamente*.

La teoría (extensamente confirmada por el experimento) anticipa la *probabilidad* de encontrar la partícula en algún lugar dado. Pero ahora bien: si tanto X o el público, como

también la partícula están sometidos a las leyes cuánticas: ¿mediante qué mecanismo la partícula *elige* el lugar donde será detectada, o el átomo *opta* por un estado (espín hacia arriba) y no el otro (espín hacia abajo) después de ser observados? Esta pregunta resume el así llamado *problema de la medición*, irresuelto hasta hoy. La solución a esta paradoja probablemente desborde a la teoría cuántica y se encuentre más cerca del arte, especialmente del universo musical.

La única salida coherente – aunque extravagante y “*cargada de demasiado equipaje metafísico*” para muchos físicos – es la resistida *Teoría de los mundos paralelos*, que el físico Hugh Everett-III publicó (bajo otro nombre) en 1957. Según esta teoría, en el momento mismo de la medición, *el universo se divide y se multiplica en varias copias*, una por cada resultado posible.

Pero el primero en concebir universos paralelos que se multiplican no fue Everett-III, sino el escritor J.L. Borges. En *El jardín de senderos que se bifurcan* propone un *laberinto temporal* en el que, cada vez que uno se enfrenta con varias alternativas, en vez de optar por una y eliminar otras, *opta – simultáneamente – por todas*.

La llamativa similitud entre el cuento de Borges y el trabajo de Everett llega a lo botánico, ya que Borges habla de un jardín de senderos y Everett, de un árbol ramificado:

La trayectoria de las configuraciones de la memoria de un observador que realiza una serie de mediciones, no es una secuencia lineal de configuraciones de la memoria, sino un árbol ramificándose con todos los resultados posibles que existen simultáneamente (H. Everett-III).

En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del inextricable Ts'ui Pên (figura central de su historia), opta – simultáneamente – por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. (J.L. Borges)

En nuestro mundo cotidiano nos enfrentamos a situaciones en las que el azar juega un rol crucial y cuya descripción requiere también un *lenguaje probabilístico*. Es decir, los *muchos mundos simultáneos* se incorporan en mi obra, con mi atención enfocada hacia la *pérdida de la idea de trayectoria lineal*, en favor de una *descripción en términos de las probabilidades de las trayectorias*. El mundo entonces se presenta como un laberinto temporal, en el cual coexiste una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades: “*no existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe Usted y no yo; en otros, yo, no Usted; en otro, los dos*” (Borges).

Sumergiéndose en la *Teoría de los muchos mundos*, en el instante en que X o el público toma conciencia de que lo observado está en un estado definido: *Eureka!*, el universo se divide en dos o más copias casi idénticas. En cada medición cuántica u observación por parte de X / o el público, el universo se ramifica, con una componente por cada resultado

posible del experimento. La secuencia de las configuraciones de la memoria de X o del público – o *la trayectoria de las memorias* - es diferente en cada uno de los universos.

Ahora bien: ¿*dónde* están todos estos universos paralelos? Según la Teoría, estos universos *no interactúan*, de manera que podrían ocupar un solo espacio, aquí, en nuestro universo.

Otra respuesta es que los universos están *apilados* en una dimensión adicional de la que nada sabemos.

Otra posibilidad, que convoca a las dos anteriores, propuesta por quien aquí relata, es que los universos paralelos se encuentran *sin interacción, apilados, fragmentados y distribuidos* en tantas trayectorias de memorias como el número de participantes X del público, a la espera de un laberinto espacio-temporal que los convoque y congrege – quizás por medio de un arrebató de magia repentina, inspiración, o pasión del azar - para encontrar así finalmente su estado definido, heterogéneo, cruel, ciego y bello a la vez. Tan sólo sea por el momento propicio y fugaz que durara el *Espacio Prometido*.

Esta posibilidad de representación de mundos individuales y simultáneos de los solistas y del público será trabajada por medio de técnicas de interactividad y de realidad virtual, aplicadas aquí a la ópera.

*

En nuestro viaje transdisciplinario hemos ingresado además, en el apasionante, intrincado e infinito mundo de la neurociencia. Nos hemos concentrado en el sujeto de la *toma de decisiones* – el cual constituye uno de los focos de interés actual más relevantes de la disciplina – y por otro lado, el de la *percepción subjetiva del tiempo* – en especial y con gran interés de mi parte, la que expresa la idea de *dilatación y detención temporal*.

Los pasos individuales de las figuras sobre la escena, que definen el juego de miniaturas de ajedrez a través de la interacción público-solista-X, así como el laberinto espacio-temporal táctil-lumínico creado en tiempo real por el solista, son utilizados en *El espacio prometido/ The promised Space* como base estructural y escenográfica de:

- a) escenas interactivas reales e inmersivas virtuales en sociedad, y
- b) monólogos aislados virtuales, en los cuales el factor de la percepción temporal individual constituye el motor generador de la visualización del entorno, y no a la inversa.

Esta correlación música – ciencia centrada en el factor temporal, fue inspirada en la **teoría de la relatividad del tiempo** de A. Einstein y en la historia de J.L. Borges **El milagro secreto**, utilizada en la parte final de mi libreto: Einstein imagina el espacio sembrado de relojes y muestra que van retrasándose uno con respecto al otro, ubicados a distancias diferentes entre sí. En sus paisajes temporales podríamos encontrar, por ej., tres relojes A, B y C: si el reloj- C se moviera a la velocidad de la luz, desde el sistema de A y B se vería que en el reloj- C *el tiempo jse ha detenido!*

En *El Milagro Secreto*, Borges describe la escena del instante previo al fusilamiento del escritor Hladík en Praga: *El universo físico se detuvo. Los hombres que iban a matar a Hladík estaban inmóviles. La mano del sargento eternizaba un ademán inconcluso. En el patio, una abeja proyectaba una sombra fija. El viento había cesado como en un cuadro. Hladík ensayó un grito, una sílaba, la torsión de una mano. Comprendió que estaba paralizado. No le llegaba ni el más tenue rumor del impedido mundo. Pensó “estoy en el infierno, estoy muerto”. Pensó “estoy loco”. Pensó “el tiempo se ha detenido”.*

Hladík tiene un tiempo distinto al del resto del universo, esta *dilatación del tiempo* que llega inclusive a la *detención*, es su propio tiempo, el *tiempo de su conciencia* - su corazón sigue latiendo y sus ojos parpadeando.

La diferencia técnica con los relojes de Einstein, es que ellos están en movimiento. Pero esa extravagancia de *líneas temporales no sincrónicas* es posible aun cuando los relojes no se mueven uno con respecto del otro. La idea de tiempos que transcurren a distinta medida para distintos individuos tiene una larga trayectoria previa en la literatura, en el folklore universal y en la música. En el epígrafe de *El milagro secreto*, Borges cita al Corán (II, 261) “Y Dios lo hizo morir 100 años y luego lo animó y le dijo ¿cuánto tiempo has estado aquí? – un día o parte de un día”, respondió. También en *La búsqueda de Averroes*, los protagonistas transcurren 309 años en una caverna y luego despiertan. Asimismo Cervantes, cuando su *Don Quijote* entra en la cueva de Montesinos, cuenta 3 días allí dentro, y al salir en el exterior sólo ha transcurrido una hora.

Con Einstein, el tiempo ingresa entonces en la coreografía del espacio: *Si el tiempo ya no es absoluto* y depende de la velocidad de quien lo mida, entonces *el espacio también es relativo*. Él ve comprimida la distancia entre sus relojes, en el mismo factor en que se dilató su tiempo.

*

Volviendo a los textos que inspiraron el libreto de *Espacio Prometido / The promised Space* también el cuento *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges describe que: *La geometría del espacio comprende dos disciplinas algo distintas: la visual y la táctil. La última corresponde a la nuestra y la subordinan a la primera... La base de la geometría visual es la superficie, no el punto. Esta geometría desconoce las paralelas (aquí alude al espacio curvo) y declara que el hombre que se desplaza modifica las formas que lo circundan (alude a la gravedad que modifica la curvatura del espacio).*

En cuanto a la **teoría de la relatividad y la gravitación**, *el espacio también cambia con la gravedad*: el largo de una regla de medición varía según la atracción gravitatoria, es decir: *la gravedad curva el espacio*. Así como la gravedad cambia los tiempos de los relojes, cambia también al espacio.

La curvatura del espacio es una noción difícil de digerir, ya que nosotros tenemos sólo la experiencia visual de *superficies* curvas - como la tierra - *incrustada* en un espacio tridimensional, un espacio vacío de estructura para ser llenado por objetos.

Pero la primera anticipación artística literaria y escenográfico-espacial que ha inspirado mi visión de *mundos curvos hiperdimensionales habitables*, es posible que haya sido *La Divina Comedia*, obra de Dante Alighieri. La cosmología de Dante es compleja y pareciera anticiparse a la que hoy llamamos *un espacio curvo que se cierra sobre sí mismo*.

En el *Paraíso*, Dante se acerca implícitamente a una pregunta que todos solíamos formularnos alguna vez: ¿el Universo tiene *bordes*? Dante describe su ascenso, esfera por esfera, al Primum Mobile, más allá del Empíreo, morada de Dios y los ángeles. Cada semi-universo, a ambos lados del Primum Mobile está compuesto por 9 esferas concéntricas que primero incrementan el diámetro y luego lo disminuyen. Dante se encuentra confundido ante esto, y Beatriz le explica en el canto 28.

Imaginemos que vamos caminando desde el Polo Norte hasta el Polo Sur, un viaje durante el cual cruzamos círculos concéntricos (los paralelos), que aumentan de tamaño hasta llegar a la línea del Ecuador y luego comienzan a disminuir su tamaño a partir de allí. El mundo de Dante es, sin embargo, tridimensional, y *en vez de cruzar círculos cruza esferas*.

Es fácil concebir una superficie curva bidimensional como la superficie de la tierra, que rodea y cubre a un mundo de tres dimensiones. Ahora: una superficie en el espacio tridimensional es similar por extensión: mientras que los paralelos son la intersección de la esfera con planos horizontales (de coordenada constante alrededor de la tierra), las superficies esféricas que cruza Dante son las *intersecciones de una hiperesfera de 4 dimensiones con planos* de coordenadas constantes alrededor de un eje. El resultado: *superficies esféricas concéntricas que aumentan y disminuyen de diámetro*.

La topología de la *Divina Comedia* de Dante corresponde, por lo tanto, a un espacio curvo, una idea que debió esperar la llegada de Einstein para ingresar por la puerta grande en el mundo de la ciencia. Y lo interesante es que, si el espacio es curvo, *puede cerrarse sobre sí; puede expandirse sin un centro, todos los puntos son el centro y ninguno lo es*, a la manera de la esfera de Pascal, *cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna*.

Sería interesante reflexionar sobre la *intuición*, injustamente relegada – en la concepción generalizada y popular – al territorio de lo irracional “químicamente puro”, o, para expresarlo mejor, al campo de lo no-racional. El verbo intuir (del latín *intueri*: mirar, y éste de *intui-tionis*: imagen, mirada) es rescatado por los escolásticos como el movimiento inmediato de un objeto, la comprensión penetrante, rápida y total de una idea, la aprehensión instantánea de la verdad.

Cabría definir la *intuición* como *sensible o emocional*, ligada, quizás, a la captación de las verdades reveladas – de allí su utilización por el escolastismo; o *intuición empírica-volitiva-intelectual*, que puede emparentarse con los métodos científicos hasta convertirse en uno de ellos. No sólo para la fenomenología alemana, en el caso de la intuición sensible o emocional - o Bergson en la empírica – sino los matemáticos en general, la reconocen y consagran como potente herramienta metodológica.

Bien, en el caso de la creación musical esta herramienta juega un rol capital acompañando al compositor y autor en su obsesión por desentrañar intrigas existenciales, en lo que se refiere al Universo, a los orígenes y misterios de circunstancias tales como el *tiempo*, la *infinitud*, la *incertidumbre* o *indeterminación* y el *azar*.

Acerca del Azar

La presencia del *azar* en el escenario universal, este nuevo y trascendental protagonista, define irremediablemente, la *muerte del determinismo*. Un símil aproximado – y sin duda burdo, aunque explicativo, es la irracionalidad (o lo emotivo) como parte insoslayable del comportamiento humano, como también la idea de los *cuánticos*, extendida hacia uno de los temas cada vez más investigado por la psicología, tanto en la individual como en la social.

El azar, es pues, una de las fronteras. No tanto del Universo, sino de nuestra posibilidad de conocerlo en totalidad, hasta su último rincón. Por este lado, tanto en el del microcosmos científico como en el de la creación artística, existe entonces un *refugio*, un *borde inexpugnable*. Su indagación en el mundo científico y en el de la creación compositiva, significa un gran esfuerzo y un fascinante motor de inspiración, lo que ha deparado *estructuras espacio- temporales permeables*, con enormes posibilidades de interacción *determinista- probabilística*. Ellas son procesos de tipo simultáneo - en el caso aplicado a mis obras - de materiales y texturas concebidos y controlados por su grado de *probabilidad inducida de permeabilidad*.

Macro- y microuniversos

Retornemos a esta caudal ofrecido por la intuición: Qué nos sucede con *el otro extremo*, *el macro-universo*? Desde la aristotélica *esfera de las estrellas*, la evolución del pensamiento e intuición humana – no sin tropiezos, dramas, mortales censuras y autocensuras, tanto en la ciencia como en el arte – había traspasado también bordes o barreras permanentemente.

Cinco años antes de que Heisenberg diera a luz el *Principio de incertidumbre*, en 1924, Edwin Hubble, en los Estados Unidos, preocupado en medir las distancias a las que se hallan las remotas estrellas de galaxias exteriores a la Vía Láctea por medio de un espectrógrafo, encontró que éstas *huían* de nosotros a velocidades mayores cuando más lejos estaban: su *escape* aumentaba con el distanciamiento (como los puntos pintados en un globo cuando éste se infla a una velocidad que se acelera).

Todos los sitios del Universo se alejan entre sí, no siendo posible encontrar el centro de este movimiento. Nada hay *antes* o *afuera* del Universo – al igual que no hay nada antes o fuera de la materia sonora. Mejor dicho, no existen el *antes* y el *afuera*; es inútil referirse a ellos. Uno podría decir en forma equivalente, que el compositor, el científico o un dios es el *antes* y el *afuera*, pero eso caería en el ámbito de la creación o de la visión de la fe y no en el de la cosmología o el de la esencia misma de la materia musical espacio-temporal.

Por otro lado, el *fluir constante* con que la física de Newton identificaba el tiempo, también había perecido: el Universo, al continuar su expansión, *sigue creando tiempo y espacio*.

Resultan interesantes, también aquí, dos posibles paralelismos entre este macro-universo y el micro-cosmos espacio-temporal sonoro. Con respecto al primero, vale recordar que al mirar el cielo en una noche estrellada estamos observando tanto el espacio como el tiempo – sin saber, si el astro que emitió la luz que llega a nuestros ojos existe aún.

Al igual que al entrar en un espacio vacío, del cual intuimos que ha sido testigo y contenedor de múltiples capas superpuestas de tiempos y trayectorias de memorias de vida, la cualidad del sonido allí (o de la cualidad del silencio, para otros) será discernible aguzando nuestro oído, intuición y memoria - sin saber, tampoco en este caso – si la fuente de origen de este espectro, aparentemente vacía, tiene una existencia externa real y viva, o son un resultado de la simbiosis momentánea de nuestro oído interno con las *microrevelaciones* sonoras, en ése espacio y en ése preciso instante.

Inspirada y concentrada en este factor de expansión y creación continua de espacio-tiempo que depende de la masa contenida, la última escena de *El Espacio prometido* traslada a la escena este proceso expansivo – y al mismo tiempo el de una gradual acumulación de “*masa*”- a través de un movimiento de masas corales polirítmicas, con un número de integrantes en continuo crecimiento, las cuales trazan trayectos de dirección divergente que se ramifican y fragmentan gradualmente, a medida que diseñan su devenir en el espacio escénico.

Al alcanzar su punto más alto de densidad sonora, velocidad y atomización de recorridos internos puntuales momentáneos, este poliedro humano sonoro-cinético inicia entonces su proceso retrógrado: revirtiéndose, rarificándose, centrifugándose y perdiendo aceleración, esta vez arrastrando y neutralizando todo tipo de heterogeneidad – ya sea polirítmica, tímbrica y espacial - hasta llegar a un estado de máxima compresión, concentrado y encerrado en un solo punto que se fuga invisible en el espacio, en una escena silenciosa. En este punto, confluyen el afuera y el adentro y desaparece toda forma de jerarquía entre masas corales y solistas, entre éstos y el público, entre un antes y un después, entre realidad humana y ficción escénico-espacial.* **(ver material de régie y espacialización con vistas aéreas secuenciadas espacio-temporales de los trayectos).**

Aquí el *principio de incertidumbre* rige los espacios a recorrer y sus tiempos, para llevarnos quizás, a aquél otro universo que nos contenga, del cual nada sabemos, pero que ya escuchamos o intuimos y que solo necesita ser buscado.

Por otra parte, tampoco podremos, jamás, contemplar nuestro origen. Podría suponerse que *viendo* en el espacio y en el tiempo, sería posible, con aparatos más potentes y perfeccionados que el telescopio espacial Hubble, *examinar* el *big-bang*. Algo así como hacer una fotografía de nuestro primigenio embrión, o, más aún, del momento preciso de la concepción: Absolutamente imposible. Hay una frontera llamada *el Universo*

observable, es el *horizonte* - también de nuestras posibilidades: *detrás* de él, la oscuridad, eterna e inapelable. Es el *límite* del macrocosmos.

Sin embargo, con el *sucesor del Hubble*, el *telescopio J. Webb* ubicado muy lejos de nuestra tierra con escudos especiales que bloquearán la luz del sol, de la tierra y la luna en una zona llamada L2, nuestros sentidos serán fuertemente *aumentados y prolongados en lo no visible*, para la observación de los confines extremos del universo. Todo indica que en los próximos tiempos se avecinan drásticas confirmaciones y descubrimientos muy importantes para el macro- y el microcosmos.

También aquí nos inspiran estas dos fronteras de un *antes* y un *después aún inaccesibles*, como una puerta abierta a las posibilidades y misterios de las formas abiertas, tensiones y bellezas de las estructuras porosas: lo audible y lo *aparentemente* no-audible, lo imaginable y lo limitado por nuestras fronteras humanas sensoriales – continuidades sospechosamente evidentes pero no abarcables en su macro-dimensión por nuestro raciocinio, o a la inversa, supuestas superficies y volúmenes materiales o sonoros supuestamente homogéneos, cuyos microcomponentes permanecen invisibles y silenciosos a nuestra capacidad de discernimiento.

El cultivo y desarrollo de la incorporación en nuestro espacio vital de una forma *sin forma* fija pre-establecida o de formas variables que dependen en cierta medida de su entorno (es decir, no necesariamente enmarcadas por los *bordes* o *límites* de *inicio* y *final*, o de desarrollo más o menos adaptado a - o forzado por - las leyes convencionales de la obra en función de su *representación*), es una aventura sensible de largo aliento, la cual requiere una profunda atención y consustanciación con el entorno real e imaginable. Ella requiere el abandono de las estructuras personales que pudieran entorpecer la fluidez de esta incorporación en continuo y el movimiento de los nuevos elementos exigidos por la dinámica y las necesidades actuales de la obra en cuestión.

Sin embargo, el fiel mantenimiento al foco de interés primigenio, el que fue guiado por la *intuición probabilística inducida*, requiere de un control, por así decirlo, actualizado permanentemente por medio del sano ejercicio de la autocrítica. Estas herramientas ofrecen a mi parecer, una metodología viable de pasos a dar sobre el tablero inmenso de posibilidades de creación, entre las fronteras que son el *tiempo*, el *azar*, la *ficción* y las *supuestas realidades*.

Aquélla expresión helénica actualizada por el empirismo político presente de turno, que afirma que *la única verdad es la realidad*, convertida al maravilloso mundo de la composición musical – y por extensión a toda forma de creación e indagación humana – establecería que *en realidad La Verdad en singular, no existe; y en verdad, La Realidad, tampoco*. Algo a lo que los seguidores de la *cuántica* suscribirían sin dudarlo.

**