

COMPOSICIÓN EN TIEMPO REAL

por João Fiadeiro

Premisas

Todos hemos vivido la experiencia de perder el hilo, de perder el norte, de no saber el final de algo y de sentirnos sumidos, por breves instantes, en un estado de incertidumbre acerca de “lo que viene ahora”. Sabemos como ese estado despierta innumerables tensiones internas en el cuerpo, transformándolo en un verdadero campo de batalla, donde la evidencia lógica de “no saber” se opone al reflejo natural de “protegernos”.

Este reflejo está de tal forma incorporado, que nos olvidamos de que ese estado – el de no saber cuando y cómo acabamos – hace parte integral de la condición del ser humano. De ser mortal. No nos damos cuenta de ello porque construimos y vivimos a partir de un guión predefinido que, para bien o para mal, más tarde o más temprano, se va confirmando. Al menos hasta que lo “real” nos cae encima y nos confrontamos con la evidencia de que el futuro es una construcción como otra cualquiera.

Para aquellos que quieren romper este patrón de relación con el tiempo/su tiempo, la pregunta es la siguiente: ¿cómo sustituir la dependencia que tenemos con respecto a un futuro que sabemos que no se puede anticipar? ¿cómo llenar este vacío? ¿ese hueco?

En mi opinión, y para no quedarnos paralizados, sólo nos queda volver la atención hacia el pasado y “re-construirlo” a partir del presente, la única cosa realmente palpable a la que tenemos acceso. No es tarea fácil, porque este lugar en el que nos encontramos se desplaza a medida que avanzamos (incluso si nos quedamos quietos). La única manera de mantenernos “sintonizados” con el “presente” (y por añadido, con el pasado del que dependemos para seguir adelante), es mantenernos abiertos y disponibles para ajustarlo y reorientarlo en función de las nuevas informaciones a las que vamos teniendo acceso. Es aceptar que algunas de las convicciones sobre las cuales construíamos nuestra existencia tienen que ser, como mínimo, cuestionadas. Es aceptar que, a pesar de la apariencia de movernos linealmente del pasado hacia el futuro, hacemos un doble movimiento de *“mirar adelante en dirección al pasado y mirar hacia atrás en dirección al futuro”*.

Este movimiento no es un trabajo tan extraordinario como parece. Es tan sólo un movimiento de re-escritura que se hace todos los días, cada vez que tomamos conciencia de que aquello que considerábamos la verdad, se altera en función de una nueva información, de un nuevo dato. Y este movimiento se procesa tanto en el intervalo de años como en el curso de una conversación. Un ejemplo clásico y a gran escala es el momento en que Galileo, a partir de Copérnico, defendió que la tierra giraba alrededor del sol (a pesar de las apariencias). Un ejemplo en una escala más “individual” es la lectura de este texto: a medida que se avanza en su lectura nos vamos dando cuenta de que aquello que pensábamos haber entendido de una manera, se revela al final de otra. Muchas veces estamos tan habituados (incluso viciados) a vivir el pasado y el futuro linealmente, que no nos damos cuenta de este movimiento bi-direccional que opera constantemente. Así pues, no se trata tanto de aprender a trabajar de otra manera, de adquirir una técnica o un instrumento nuevo; se trata sobre todo de activar y comprender un modo de operar que ya nos pertenece y que ya llevamos con

nosotros. Sólo que está adormecido o, en el peor de los casos, es rehén de nuestras certezas.

Aquí se encuentra, a mi entender, una de las ecuaciones y desafíos más interesantes que el arte contemporáneo nos plantea resolver.

El método

Fue para intentar resolver esta ecuación que desarrollé el método de Composición en Tiempo Real, un sistema de presupuestos y reglas que permite al artista, en el contexto de un trabajo en estudio y de laboratorio, aventurarse en lo desconocido y poner a prueba la elasticidad de los sentidos de sus acciones – y aquí hablo en el doble-sentido de la palabra: “sentido” como dirección y “sentido” como significación.

La danza contemporánea, al usar el cuerpo como materia prima – ese cuerpo que es, simultáneamente, objeto y sujeto de su propia historia – es un espacio privilegiado para conocer y trabajar con los límites de nuestras convicciones, proponiendo e inventando nuevos paradigmas de relación con el tiempo y con el otro. Podemos, de una forma absolutamente directa, sin intermediarios (incluso brutalmente), y a partir de lo que nos dice Jacques Rancière¹, ficcionar lo real para que pueda ser pensado. En este caso, en tiempo real.

El Tiempo Real

El “tiempo real” del que hablo no se refiere, como a primera vista puede parecer, a la idea de composición “en vivo”. El “tiempo real” al que hago referencia es un movimiento que se procesa exclusivamente en el interior de nuestra mente (del practicante o del espectador si lo consideramos – como yo lo considero - un *practicante*). Se trata por lo tanto, y para ser más preciso, de un pre-movimiento, de una pre-acción. El “tiempo real” del que hablo trata del intervalo de tiempo en nuestra mente que media el surgimiento de una imagen-acontecimiento (resultado de un “accidente” exterior o interior), su identificación (es esto o es aquello), la formulación de hipótesis de reacción (puedo reaccionar de esta o de aquella manera) y, finalmente, la respuesta que efectivamente se escoge dar (que puede ser, incluso, escoger no responder). O sea, en la Composición en Tiempo Real todo “sucede” antes incluso de que haya ocurrido cualquier acción.

Una de las ambiciones de este método es conseguir que el *compositor en tiempo real* sea capaz de mantenerse en el presente de la relación con su tiempo – sintonizado con el desarrollo de los acontecimientos – a la vez que en el interior de su cuerpo vive un “tiempo paralelo”. Esa vida “interior” funciona como una “antecámara”, impidiendo que señales contradictorias y acciones reflejas “salgan hacia afuera” antes de tiempo – lo que comprometería irremediablemente su relación con el exterior – pero también, y sobre todo, le permite “ganar tiempo” para colocarse en una condición de espectador de sí mismo, adquiriendo discernimiento y distancia crítica para, en tiempo real, poder dedicarse a aquello que será uno de los objetivos más importantes de este trabajo: la preservación de un estado constante de tensión entre el pasado y el futuro (“sentido” como dirección) y entre el “yo” y el otro (“sentido” como significación). Y todo eso, al mismo tiempo que se mantiene una abertura y una disponibilidad en relación al mundo.

La investigación y práctica de este método tiene como finalidad última la activación y “musculación” del bien más precioso que poseemos: la intuición. En palabras de Vladimir Jankélévitch, al referirse al filósofo francés Henri Bergson, la intuición es “una

¹ Le Partage du sensible : Esthétique et politique, La Fabrique édition, Paris, 2000.

especie de arte acrobático que piensa las cosas de cerca, casi como si se estuviese dentro de la cosa, incluso hasta el punto en que, una vez allá dentro, ya no sería posible pensarla”². La intuición es la única forma de vivir realmente el “tiempo real”, de dirigir y prolongar la potencia de un intervalo que nos permite estar preparados para el acontecimiento.

Composición

Pero los “sucesos”, como sabemos, acaban siempre por suceder. Y cuando finalmente suceden, es importante que el gesto que les dio origen, aquel que va a jugar con nuestras convicciones y que nos va a llamar la atención sobre lo que somos y en lo que nos convertimos, como artistas pero también como espectadores, sea aquél que se encuentra en la periferia de lo adquirido, en el margen del conocimiento. Muchas veces un gesto “malentendido”. Estar en la periferia o en el margen no quiere decir que se esté fuera de la esfera de lo posible. Al contrario. Es condición que se esté “en el lado” de lo posible. Que sea un gesto extraño, pero probable. Porqué el gesto que nos interpela tiene que sernos familiar, tiene que tocarnos personalmente, íntimamente. Sólo así nos va a obligar a mirar la misma realidad de siempre, aquella que vivimos y con la que nos confrontamos en el día a día, pero a partir de una nueva perspectiva. En el fondo, el gesto que nos interpela es aquel que nos cuestiona, única forma, a mi entender, de mantenernos en el presente de nuestro tiempo y crear los anticuerpos necesarios contra la inercia, el prejuicio e, incluso, la intolerancia.

Modus operandi

La práctica del método de Composición en Tiempo Real se desenvuelve en el estudio a partir de un dispositivo “cartográfico” extremadamente simple. Este se apoya en un marco espacial (un dentro y un afuera) y temporal (un antes y un después) bastante claro. Las sesiones de trabajo son continuas, interrumpidas únicamente por intensos momentos de feed-back y discusiones sobre lo que va sucediendo.

El modo de operación básico consiste en la aplicación de un conjunto de presupuestos y reglas que serán descritos más adelante, en una lógica acumulativa y circular, teniendo como referencia tres fases distintas que se suceden y que representan, cada una, un momento específico de relación con la percepción.

Iª Fase

La transición entre el “exterior y el interior”, donde el “vacío empieza a llenarse”, es crucial en el trabajo y todo se definirá a partir de la manera como sea tratado ese espacio interior. En primer lugar, es importante “leerlo” no como un “espacio vaciado”, sino como un “espacio en potencia”, un “intervalo” entre dos tiempos – uno que ya ha sucedido y otro por suceder. Una respiración, donde la “nada” está ocurriendo. El verdadero y prácticamente único trabajo en este momento, es el de evitar una acción refleja y precipitada, al mismo tiempo que se pierde (en el sentido de “ganar”) tiempo para identificar y dar nombre a lo que está ahí.

² « Anthologie sonore de la pensée française », Frémeaux & Associés, Vladimir Jankélévitch, extracto de « Hommage a Henri Bergson » editado por Pierre Sipriot (France-Culture, « Analyse Spectrale de L’Occident », 13 Mayo de 1967).

IIª Fase

Aquí se inicia la segunda fase del trabajo. La fase de nombrar “lo que está ahí”. Normalmente damos por supuesto “lo que está ahí”. A la vez que tenemos la tendencia de opinar/inventar como se llama. Ir contra la facilidad de reducir el mundo a aquello que aparenta, es la propuesta para esta fase. La solución pasa por nombrar lo que se ve a partir de su “menor denominador común”, al tiempo que se evita una descripción literal, que no dejaría margen de maniobra para ampliar las posibilidades de lecturas en la tercera fase.

IIIª Fase

Y aquí entramos en la tercera fase del trabajo donde se crean hipótesis de relación con el espacio, sabiendo que su tiempo de “potencia” y de “tensión”, como todo, es limitado. Un espacio vacío puede pasar rápidamente a un espacio abandonado si no se tiene en consideración este límite. En esta fase, el “tiempo ganado” en las fases anteriores se gasta para crear hipótesis que, aunque virtuales, tienen que respetar las posibilidades reales y deben ser accesibles. Esto se debe a que la creación de hipótesis tiene que ser vista como un pre-movimiento, y por tanto, como parte de la acción. La convención de “espacio de representación” que es el estudio de trabajo, permite que la primera acción sobre el vacío sea, dentro de los condicionamientos físicos del espacio, literalmente, aquello que se quiera.

Pero independientemente de la elasticidad inicial, sólo “concedida” al primer gesto, aquél que inaugura y abre las “hostilidades”, es importante tener en mente que quien quiera que lo haga, no detenta ni controla el sentido de lo que hace. Debe tener una buena razón para actuar (el resto del trabajo depende de la calidad y la pertinencia de ese gesto), pero su sentido sólo será confirmado con las sucesivas acciones de los otros participantes. Y este es un aspecto crucial (incluso paradójico) de este método: la capacidad de renunciar a lo que queremos al tiempo que nada se hace por casualidad.

Por ejemplo, si en el espacio de potencia del que hablamos, observamos a alguien que coloca una silla en el centro del estudio, esa silla todavía no “es” nada (ni siquiera una silla) hasta que una segunda acción le dé una función/dirección. Hasta que una segunda acción le confiera “un pasado”. O sea, en este espacio de potencia, la silla es, al mismo tiempo, una silla y todo aquello en lo que ella se pueda convertir. Es un objeto en abierto. En la mecánica cuántica “ningún suceso se considera como tal hasta que ese suceso sea promovido a la realidad por la selección de las preguntas formuladas y de las respuestas dadas”³. El espacio de potencia al que me refiero se asemeja mucho a esta idea cuántica de la realidad. Si, en un segundo momento, alguien se sienta en la silla es porque nuestra “sospecha” de que se trataba de una silla, se confirma (independientemente de que haya sido esa o no la intención de quien la colocó). Pero si en lugar de sentarse, coloca una segunda silla al lado de la primera, se confirma que se trata de una silla, pero esa información pasa a un segundo plano y lo que se vuelve relevante es el hecho de estamos ante dos objetos (que resultan ser sillas) que se repiten. Y, siguiendo en esta línea de pensamiento, pero un poco más complejo, si la segunda silla colocada no fuera igual a la primera sino, por ejemplo, una butaca, la idea de repetición pasaría a un segundo plano, para volver a destacar el hecho de estar enfrente de una serie de objetos con la misma función. Es decir, en cualquiera de los casos, el evento se enfrenta con la expectativa que tenemos de él y, dependiendo de la segunda acción, la historia tiene que ser re-escrita retrospectivamente.

³ The ghost in the atom, P.C. W Davies and Julian R. Brown, 2000, Cambridge University Press.
Traducción: L.A. Bertolo

Es exactamente por esto que la claridad de esta segunda acción es crucial para el desarrollo o el desdoblamiento del evento. Ella tiene que “referirse” a un aspecto muy preciso de la imagen, para que ese “nuevo” sentido se revele. Si pensamos en el lenguaje cinematográfico, esa precisión, esa lucidez de la que hablo, es lo que hace posible la cualidad de “raccord” en el cruce entre dos imágenes aparentemente distintas. En la Composición en Tiempo Real, la única forma de mantener el “raccord” entre dos imágenes, es aceptar e incorporar retrospectivamente que una formulación del tipo “dos objetos iguales” es sustancialmente diferente de “dos objetos distintos con una misma función”. Esa diferencia aparentemente mínima en la formulación es, dentro del método de Composición en Tiempo Real, de una importancia extrema. Pensemos, por ejemplo, en el tiro al arco, donde un desvío de unos milímetros en el momento en que se dispara la flecha, se traduce en una desviación de metros al llegar a la meta. El malentendido resultante de una falta de atención o de una precipitación no tiene la “calidad” de un malentendido fruto de un accidente o de una mezcla o fusión de los sentidos. Por ejemplo, las fusiones creadas por las personas que tienen sinestesia son completamente inesperadas y abren nuevas combinaciones de sentido análogas a las que se abren con la aplicación de este método. Es una analogía que me gusta, precisamente por la “extraordinaria capacidad que [los sinestésicos] tienen para conectar realidades aparentemente distintas y sin ninguna relación o hacer emerger una singularidad escondida en las profundidades.”⁴.

Si se me pregunta, esa cualidad resume de forma fiel la calidad que busco en un compositor en tiempo real (sea este intérprete o espectador).

Resumiendo, componer en Tiempo Real es sobre todo la capacidad de saber gestionar el espacio entre dos puntos de equilibrio y mantener sus sentidos en abierto, en un estado de inminente explosión o incluso de implosión, dependiendo del lado al que estemos enfrentados.

Nota final

Terminaré contando una historia deliciosa, que influyó mucho en mi recorrido como artista e investigador y que le sucedió al compositor David Tudor en los años sesenta. Es una historia que relata el también compositor John Cage, en su libro “Silence”⁵: “Un día, en el Black Mountain College, David Tudor comía su almuerzo. Un alumno se aproximó a su mesa y empezó a hacerle preguntas. David Tudor siguió comiendo su almuerzo. El alumno insistió y continuó haciendo preguntas. Hasta que David Tudor lo miró y dijo: “Si no sabes, ¿porqué preguntas?”

Junio de 2008

Texto traducido y publicado por La Porta con motivo del ciclo de otoño DUPLO SENTIDO – Carta Blanca RE.AL

⁴ V.S. Ramachandran & E.M. Hubbard, “Synaesthesia – A window into perception, thought and language”, *Journal of Consciousness Studies*, Volume 8, nº 12, 2001.

⁵ “Silence: lectures and writings” by John Cage. Wesleyan University Press, Hanover, 1961, 1973.