

### ***1.5.1. Nivel lingüístico-I. Lenguajes notacionales, técnicas y procedimientos:***

En el proceso artístico sujeto a estudio en la presente tesis se dan cita diversas actividades realizadas por el SFA. Como se se ha apuntado ya, el programa de referencia o marco general de actuación es el de la realización de una tesis doctoral, y por ello, muchas de las prácticas se ven referidas en última instancia a ese marco. En este nivel, intentaremos definir el conjunto de prácticas, describir los lenguajes o códigos notacionales que les son propios, los diversos marcos institucionales en los que se despliega la actividad creativa, y las características generales de las diversas tecnologías puestas en funcionamiento. En el apartado introductorio comparábamos el *Nivel lingüístico I* con el conjunto de reglas y posibilidades de un hipotético juego:

Sobre el tablero de un proyecto de tesis, con sus condiciones de validez o legalidad, se despliegan una serie de actividades mas o menos complejas que requieren ser fijadas, para poder comunicar a los miembros de la comunidad universitaria los contenidos del proceso de investigación, pues de lo contrario dicho proceso se reduciría a una práctica solipsista que no cumpliría los requerimientos exigidos por el procedimiento académico. Dicha comunicación debería de realizarse haciendo uso de una lengua natural escrita y hablada, con una extensión definida, y con unos criterios de racionalidad determinados. La norma general apunta vagamente a que la tesis doctoral debe consistir en un informe escrito de unas 200 o 300 páginas que será defendido frente a un tribunal. Existen unos criterios definidos de racionalidad que están basados en el denominado método científico, o si se quiere, en procedimientos lógicos de tipo inductivo y deductivo. Además, dicho marco general propone una estructura según la cual es conveniente plantear una hipótesis y probarla o refutarla. También es posible acotar un área inexplorada del saber e intentar racionalizarla. Nuestra opción ha consistido en explorar el ámbito de racionalidad que se deriva de los procesos creativos en el seno de la investigación artística. Esta opción define los parámetros notacionales fundamentales del proceso creativo: su legalidad está ligada a la forma de una tesis. Por el carácter específico de nuestra propuesta, la denominada “área inexplorada” será algo que surgirá como nueva realidad o *realidad creada* mediante las prácticas creativas.

Desde otra perspectiva, el conjunto de operaciones del SFA se despliega sobre una red o tejido de relaciones que oscila entre lo público y lo privado, generando interconexiones dinámicas basadas en las oportunidades puntuales que dicho tejido ofrece.

Además, y en función de la naturaleza particular de cada tramo específico

del proceso de investigación en curso, el SFA realiza operaciones de control de diversas realidades, para lo cual son necesarios los saberes técnicos procedimentales y los sistemas de notación. Veremos cómo esos saberes pueden consistir en operaciones lingüísticas, matemáticas, métodos mnemotécnicos, representaciones icónicas, esquemas, y también procedimientos técnicos de diversa índole, que pueden ir desde hablar por teléfono o utilizar el correo hasta aplicar una fórmula de química fotográfica.

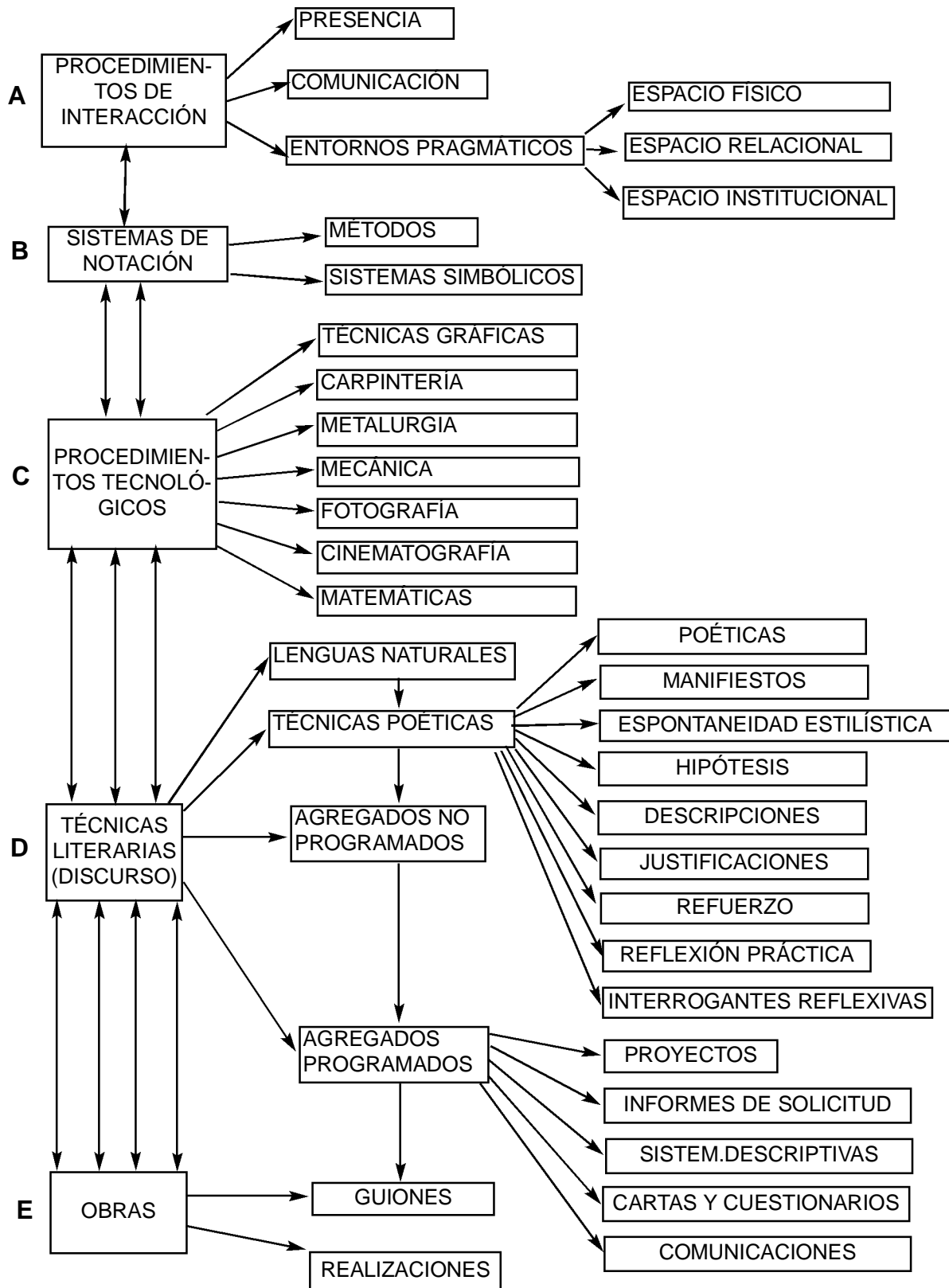
Para dar cuenta de todo ello, intentaremos desplegar el esquema de los esquemas operativos desde una perspectiva que sea capaz de revelar el funcionamiento interno del proceso creativo en base a distintas fuerzas en acción, como un sistema de habilidades, saberes, posibilidades, permisos y prohibiciones. Es lo que denominaríamos el *conjunto de oportunidad*.

Dichos conocimientos y habilidades aportan también sus propios sistemas de notación, en la medida en que sea necesario realizar cierto tipo de actividades intraprocesuales. Veremos más adelante que las actividades intraprocesuales consistirán en procedimientos *técnicos* y *especulativos*, que se ligarán de diversas formas. Por ahora, nos limitaremos a consignar un catálogo general de actividades, que serán básicamente los siguientes: (A) sistemas de notación, (B) procedimientos de interacción, (C) procedimientos tecnológicos, (D) técnicas literarias, y (E) obras y agregados. (Ver esquema).

Esas cinco áreas deben entenderse como subsumidas a un espacio físico y un espacio psíquico, a una espacialidad y corporalidad que sirven de soporte y catalizador de las diversas prácticas intraprocesuales. En el horizonte, podemos inteligir el proceso artístico como una peculiar *performance*, de la cual estaríamos ahora definiendo las posibilidades instrumentales y coreográficas, o la *materia prima*\*. En la realidad fáctica del proceso artístico, las diferentes categorías aquí esbozadas se han activado y conectado entre sí según una historicidad concreta, según una única partitura. Las conexiones activadas han definido una posibilidad, de entre las casi infinitas que pudieran haberse producido. Así, el proceso creativo pudiera conceptualizarse como la ejecución de una partitura no del todo determinada de antemano, pero tampoco totalmente aleatoria. Del mismo modo que en las improvisaciones *jazzísticas*, pero también como sucede en el ámbito altamente codificado pero a la vez absolutamente abierto a la improvisación, al suceso inesperado y a la ocurrencia del *bertsolarismo*, la armonía concreta se ha ido definiendo sobre la marcha.

\* Puede establecerse cierto paralelismo entre algunas modalidades de actividad artística, y la cosmovisión perceptible en el fundamento de la filosofía hermética. En terminología junguiana, responderían al mismo arquetipo. C. Jung explica el proceso alquímico como una especie de proceso de individuación (búsqueda del sí-mismo), a través de la influencia y transformación mutua de materia y mente (C. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, Obras Completas, Vol. 14)

## ESQUEMA GENERAL DEL NIVEL LINGÜÍSTICO I



(A) Los procedimientos de interacción.-

Tomaremos en cuenta en primer lugar las distintas instancias y modalidades de interacción comunicativa que han podido ser consignadas durante el proceso creativo. Los actos de presencia, la comunicación directa, las telecomunicaciones, han ido entretejiendo una serie de conexiones sobre la superficie de los entornos pragmáticos sobre los que se ha desenvuelto el Sujeto Fáctico Artístico. Los entornos pragmáticos adquieren una triple dimensión en la que es posible diferenciar (1) el espacio físico o ecosistema de vida propiamente dicho, (2) el espacio relacional, en el que se establecen vínculos sociales basados en la proximidad corporal y el reconocimiento directo, y (3) el espacio institucional, como superestructura que delimita las posibilidades de acción social, y establece el marco general de oportunidades de los individuos en general, desde un plano abstracto, al que no se sustrae el marco de legitimidad de esta tesis.

(B) y (C) Los sistemas de notación y los procedimientos tecnológicos.-

Constituyen herramientas de manipulación de las realidades físicas y conceptuales con las que opera el Sujeto Fáctico Artístico. A través de ellos, y de los saberes que conllevan, el SFA es capaz de medir y controlar la realidad, reducirla a esquemas operativos, guardarla y combinarla de diversas maneras. Las tecnologías concretas que han sido puestos en práctica en el proceso creativo sujeto a descripción, han conformado su naturaleza particular. Las influencias que han impelido al SFA a seleccionar esas tecnologías, y no otras, es una cuestión que cabe achacar, tanto a su biografía, como a la oportunidad e incluso a la casualidad.

(D) y (E) técnicas literarias, obras y agregados.-

El proceso creativo ha basado su pretensión de unidad formal en la existencia real o deseada de un discurso capaz de unificar los diversos ámbitos de actividad productiva y especulativa que han sido desarrollados. En esa dirección, las lenguas naturales han constituido una potente herramienta aglutinadora de las experiencias intraprocesuales. Como iremos desgranando a lo largo de esta tesis, los contenidos lingüísticos consignados corresponden a distintos ámbitos de pertinencia. Según el esquema que proponemos, las lenguas naturales, aplicadas a la función poética, que es el fundamento de sentido de esta tesis, han construido dos tipos fundamentales de discurso, a los que hemos diferenciado como *programados*, o *no programados*. Esta distinción, (Que se parece a una que G.Steiner\* aborda bajo la diferenciación entre *habla interna* y *habla externa*), intenta delimitar el punto crucial en el que dejamos de hablarnos a nosotros mismos para empezar a hablar a los demás, o viceversa. El habla interna, no programada,

\* George Steiner, Op.Cit., pag 99ss.

estaría sujeta a determinada función terapéutica, relacionada con la coherencia del yo, la verbalización introspectiva de conflictos internos, el autopsicoanálisis, (sus formas particulares serían el soliloquio, el monólogo interior, el diario íntimo, la poesía, la transcripción de los contenidos oníricos, etc.), mientras que los protocolos lingüísticos externos, programados, estarían “escritos para otros”, y por ello, fundamentados en los variados esquemas y modelos normativos de la comunicación institucional.

Las obras, en definitiva, serían el resultado del compromiso entre lo que nos dijéramos a nosotros mismos, y lo que nos decidiéramos a decir a los demás. O la forma en que presentáramos a los demás lo que en principio nos decíamos a nosotros mismos. O la desfachatez descarada de pensar que nuestros soliloquios pudieran servir o interesar a alguien.



En el apartado dedicado a la hipótesis metodológica, apuntábamos, haciéndonos eco del esquema de trabajo propuesto por L.X.Alvarez\*, la existencia de un tipo de discurso asociado a la práctica artística y que trata de explicarla en términos de una valoración crítica de corte instaurativo, es decir, que le asocia valores. Se trata de todos aquellos juicios de valor que son proferidos en relación a una morfología artística, y que pasan a partir de ese momento a ser parte inseparable de ella. Es el territorio de las opiniones, que tanto para nosotros mismos, como para los demás, emitimos, respecto a nuestras actividades (este caso artísticas), o a las de otros. Consideramos que es necesario disponer de un espacio en nuestro esquema expositivo para este tipo de enunciados, en tanto en cuánto son en sí mismos agregados que se van sumando al sentido total de los procesos creativos. Su particular naturaleza los hace especialmente valiosos para dibujar, sobre todo, el perfil psicológico del SFA en relación al proceso creativo, pero también para completar otros puntos de vista.

La crítica puede efectuarse desde diferentes ángulos, y puede ser percibida también de formas diferentes. Las opiniones en relación a un proceso creativo se despliegan en principio en un esquema bipolar en cuyos extremos se disponen, por un lado, los juicios de los otros, y por otro, los de uno, ambos en relación a un objeto-concepto central, que es la morfología artística. Sin embargo, esta estructura no es estática: el juicio crítico de los otros puede verse modificado por el hecho de vernos a nosotros a través de nuestra obra, y a la inversa, nuestros juicios pueden verse modificados también por el hecho de ver a los demás a través de ella. Esta apreciación debería de entenderse en un sentido casi literal: en estos casos, paradójicamente, el cristal de la obra puede teñirse del color de la realidad circundante (más bien, puede que esa cualidad sea una de las características constitutivas de los procesos artísticos). Es un lugar común la afirmación de que no valoramos de igual forma una obra de un autor que conocemos que la de un desconocido, pero también es cierto que podemos alterar nuestra obra para adaptarla a la visión de otros. Además, estas alteraciones pueden ser conscientes e inconscientes en su intención. Se trata de un fenómeno dinámico que se retroalimenta, y en el que puede que entren en juego mecanismos relacionados con el sistema de creencias e imaginaciones del SFA en relación a sus deseos y oportunidades, y a los de *los demás*. Los demás no constituyen un grupo homogéneo. Antes bien, la actividad del SFA puede ofrecer



facetas diferentes a personas o grupos diferentes. Los demás pueden ser personas concretas que el SFA conoce y a los que puede querer ofrecer una imagen determinada, o pueden constituir un “público” más abstracto. En este sentido, podemos poner algunos ejemplos: *de cara al ámbito académico*, el SFA puede querer ofrecer la imagen de cierta solvencia y sofisticación, demostrar conocimientos, disciplina, capacidad de trabajo y no demasiada ambición, además de mostrarse *políticamente correcto* en los contenidos, si considera que tiene posibilidades de promoción académica. *De cara al ámbito familiar*, en la medida en que su situación económica dependa de él, o no haya superado ciertas restricciones psicológicas (lo cual no es en absoluto infrecuente, sobre todo en los inicios de la actividad artística), las actividades del SFA están sujetas al filtro de lo tolerable o permisible, cuando no abocadas a lo escandaloso, en razón a conflictos psicoanalíticos o tensiones más objetivas (económicas, de espacio, etc): La actividad plástica, suele estar sujeta a la mirada por encima del hombro, aspecto no desdeñable y muy perturbador para ciertos perfiles psicológicos. *De cara al ámbito relacional*, la cuestión es también interesante. La trayectoria vital de los sujetos suele orientarse a la construcción de una personalidad coherente, en base a roles sociales que se van construyendo con el tiempo. En ese proceso complejo, toman parte, tanto las inclinaciones personales, como las oportunidades del entorno. El *rol interiorizado\**, (el papel que asumimos que los demás esperan que desempeñemos) actúa también, quizás, como un potente campo gravitatorio, a la hora de conformar las decisiones pertinentes a la actividad artística. (Paradójicamente, esta actividad nos puede servir para desmarcarnos de dicho rol, por ruptura explícita con nuestro pasado y sus habitantes, o como secreta válvula de escape). Además, está la cuestión del deseo. O quizás es la única que está. La actividad social (la artística, por supuesto), está fuertemente orientada a la función de seducir. La seducción puede estar dirigida a lo general, o a lo particular (*cherchez la femme*).

En el apartado dedicado a los agregados poéticos no programados, expondremos el historial de los juicios de valor y las apreciaciones críticas emitidas en relación con el proceso creativo, y posteriormente, intentaremos establecer, desde una perspectiva dinámica, la evolución de los enunciados críticos referentes al proceso de investigación en relación al esquema apuntado según el cual la obra se sitúa en el centro de un eje de transacciones psicológicas (emocionales, afectivas, etc) y sociológicas (oportunidad creativa, reconocimiento, valor, etc) que pueden ser conscientes o inconscientes.

