

## 4.2.3.CONCLUSIONES:

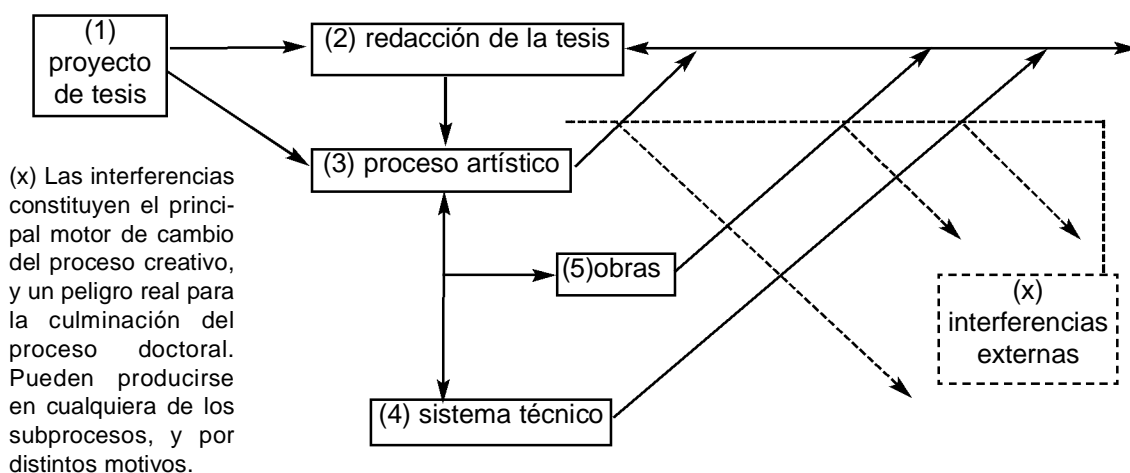
Para concluir, intentaremos sintetizar las prácticas procesuales desde el supuesto de que el SFA interviene en su entorno, a través de su voluntad y capacidad de acción, para introducir en éste las modificaciones que considera deseables. La cuestión puede resumirse en la articulación de los medios disponibles a los fines deseados. Es la cuestión de los recursos.

Los fines buscados son los siguientes:

El SFA desea, en primer lugar, culminar el proceso de doctorado. El primer objetivo será, pues, producir un objeto cultural denominado *Tesis*. Este proyecto fundamental, que incluye diversos subprocesos, exige el concurso de distintas tecnologías, y procesos de interacción.

Los subprocesos principales que se derivan del proyecto de tesis(1) son, por un lado, la redacción de la tesis(2), y por otro, el desarrollo del proceso artístico(3), que constituirá el motor de producción del que se nutrirá la propia tesis.

El desarrollo del proceso artístico(3) implica desarrollar un sistema técnico(4), que permita elaborar propuestas poéticas en el ámbito de la cinematografía(5)



Cada uno de esos fines reclama sus propias necesidades. Son necesarios unos determinados medios para alcanzarlos:

(1) El proyecto de tesis.- Su condición previa es haber pagado y completado los cursos de doctorado, y conseguido los créditos correspondientes. Ello implica haber dispuesto de determinados recursos materiales. En el caso que nos ocupa, el SFA ha dispuesto de la infraestructura material y económica que le ha ofrecido su entorno familiar. Su redacción y contenido está diseñado a la medida de la percepción que el SFA tiene de sus posibilidades de producción. El enfoque, el tema, y los objetivos parecen alcanzables con el recurso de que más dispone el SFA: tiempo.

(2) La redacción de la tesis.- La redacción de la tesis es la primera conse-

cuencia de la puesta en práctica de los contenidos del proyecto. Su materia prima, además del tiempo, son los contenidos que vayan aportando el proceso artístico (3), el sistema técnico (4), y las obras (5). Así como el proyecto(1) es una realidad cerrada sobre sí misma, sancionada por una institución, la redacción de la tesis es un proceso abierto a múltiples influencias e interferencias. El *deseo* de acometerlo fluctúa en razón al flujo de información que aporta el proceso artístico, pero también en base a la variable percepción interiorizada del *valor* o interés de su realización.

(3) El proceso artístico.- El proceso artístico exige la articulación de dos subsistemas de producción (4) y (5), cuya articulación dé como resultado obras cinematográficas.

(4) El sistema técnico.- El subsistema técnico está diseñado a la medida de los recursos materiales y cognitivos de que dispone el SFA. En origen, los requerimientos necesarios para su desarrollo se hallan en consonancia con los objetivos técnicos y los condicionantes económicos previstos en el proyecto de tesis. Más adelante, la necesidad de reformas técnicas y recursos económicos adicionales se revela acuciante, con motivo de un replanteamiento de los objetivos fijados en el proyecto de tesis. Después, una mejora en las condiciones económicas del SFA, debida a circunstancias extra-procesuales, releva a un segundo plano los problemas achacables a la falta de liquidez. Esa circunstancia hace aflorar otras limitaciones más profundas, de tipo técnico-estructural y quizás también psicológico, que ponen de manifiesto la esencial incompletud del sistema. Finalmente, un giro en las condiciones técnicas (película ortocromática) hace concebir al SFA un modelo articulado de producción.

(5) Las propuestas poéticas (obras).- Aunque en principio deberían responder a necesidades interiores del SFA, en la práctica están diseñadas sobre todo a la medida de las condiciones de trabajo que impone el sistema técnico. En principio, el proyecto de tesis prefigura una situación teórica ideal en la que el desarrollo del sistema técnico se entiende como previo e independiente de las propuestas poéticas. Ello no sucede así en la realidad casi hasta el final del periodo objeto de descripción. Los intentos previos de superar esa limitación fracasan, básicamente por una valoración demasiado optimista o inconsciente de las verdaderas lagunas de funcionamiento del sistema técnico (sobre todo en lo referente al positivado). Como consecuencia de ese mecanismo de evitación, El SFA deberá hacer un gran esfuerzo para desligar después la producción poética de los residuos de funcionamiento de un sistema técnico no del todo resuelto. Más bien, tratará de reencontrar o definir a posteriori un nuevo contexto de sentido para un material que sólo hace referencia a las imperfectas condiciones de funcionamien-

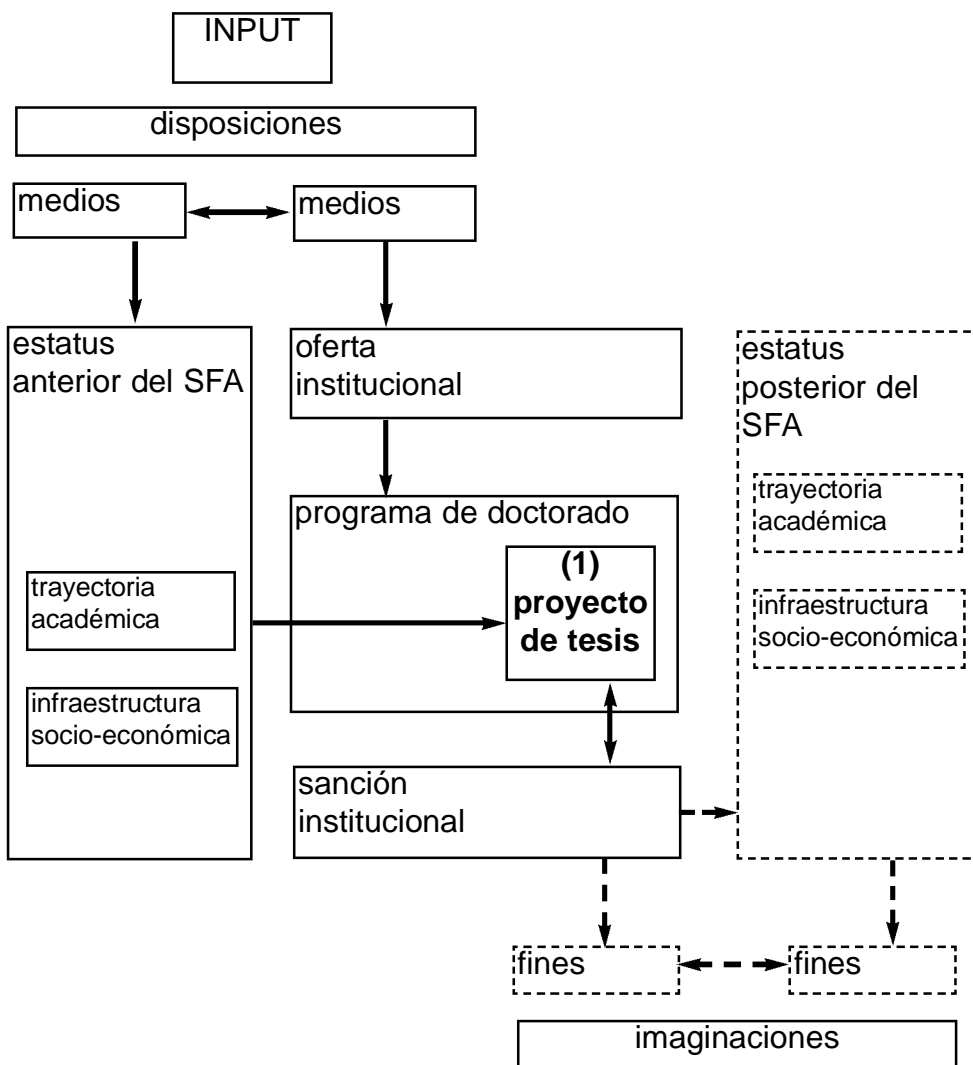
to del sistema técnico que lo ha generado. (Autorreferencia)

Como puede verse, deseo, racionalidad, conflictos psicológicos, normas sociales y saberes, forman una amalgama difícil de desentrañar. Para intentar hacerlo, abordaremos el proceso creativo, aceptando el presupuesto metodológico de que puede visualizarse desde la articulación de cuatro patrones: *producción*, *significación*, *poder*, y *subjetivación*. Estas cuatro convenciones pueden ayudarnos a esbozar las líneas generales de funcionamiento de la compleja máquina psico-social que se ha puesto en movimiento durante el proceso creativo.

**1.- El patrón de producción. ¿Cómo funciona?**

Los cinco subsistemas que forman el proceso creativo constituyen mecanismos en los que se produce una determinada articulación de medios a fines. En el primer esquema, ha quedado reflejada la cronología aproximada de su interconexión. En los siguientes, intentaremos profundizar en su organización.

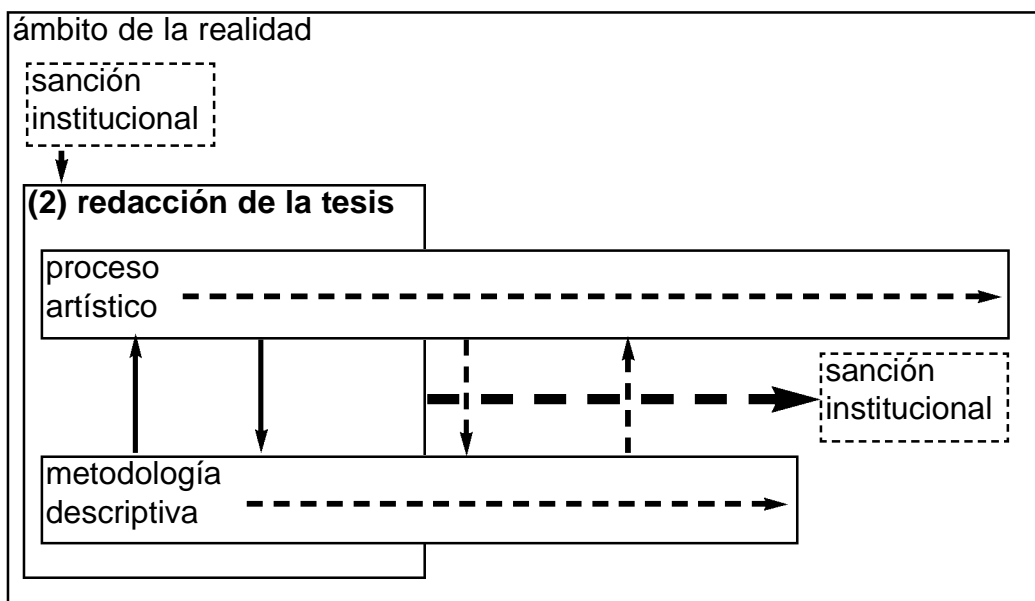
El Subsistema (1), puede esquematizarse de la siguiente manera:



Tanto la situación socioeconómica como trayectoria académica del SFA es producto de la interacción con las instituciones. Éste ha venido adaptándose desde siempre a la oferta institucional. En esa dinámica, el programa de doctorado es una oferta más, a la que puede acogerse en virtud de su trayectoria académica anterior. Este nuevo programa exige la redacción de un proyecto en el cual el SFA designa y acota un campo de estudio, aceptable para la institución. Si la institución considera que el objeto de estudio es apropiado y la metodología correcta, lo considerará pertinente y útil a los fines que orientan su existencia. Los fines perseguidos por la institución tienen que ver con el ideario atribuible al área de conocimiento en el que esté integrado el proyecto de investigación, pero también al conjunto de imaginaciones del SFA y de los sujetos que encarnan la estructura institucional. Dichas imaginaciones responden a percepciones e inquietudes variadas, relacionadas con el rol psicológico y social atribuible a cada una de las instancias personales involucradas en el mecanismo institucional.

La culminación del proceso de doctorado definirá un nuevo estatus para el SFA, que le permitirá acceder a nuevos programas de orden superior. Estos programas están adaptados a la estructura de las necesidades de la institución, por lo que se refiere a la formación de líneas curriculares. El acceso a estas líneas definirá un nuevo estatus socio-económico y académico, lo que puede significar un acceso más sencillo a contratos laborales o al rango funcional, y en su caso, una retribución económica ascendente.

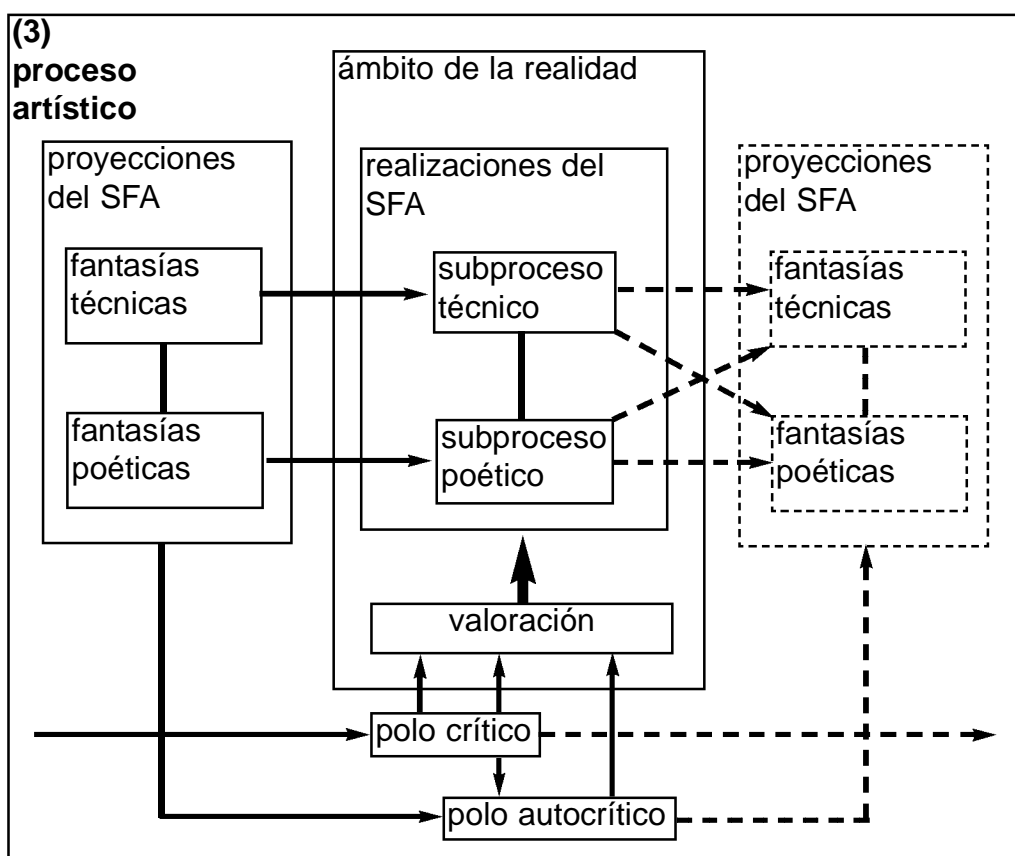
El subsistema (2), *la redacción de la tesis*, se deriva mecánicamente del primero. Puede esquematizarse de la siguiente manera:



La redacción de la tesis es un proceso que tiene como punto de partida la sanción institucional del proyecto de tesis. A partir de ese punto, en cohe-

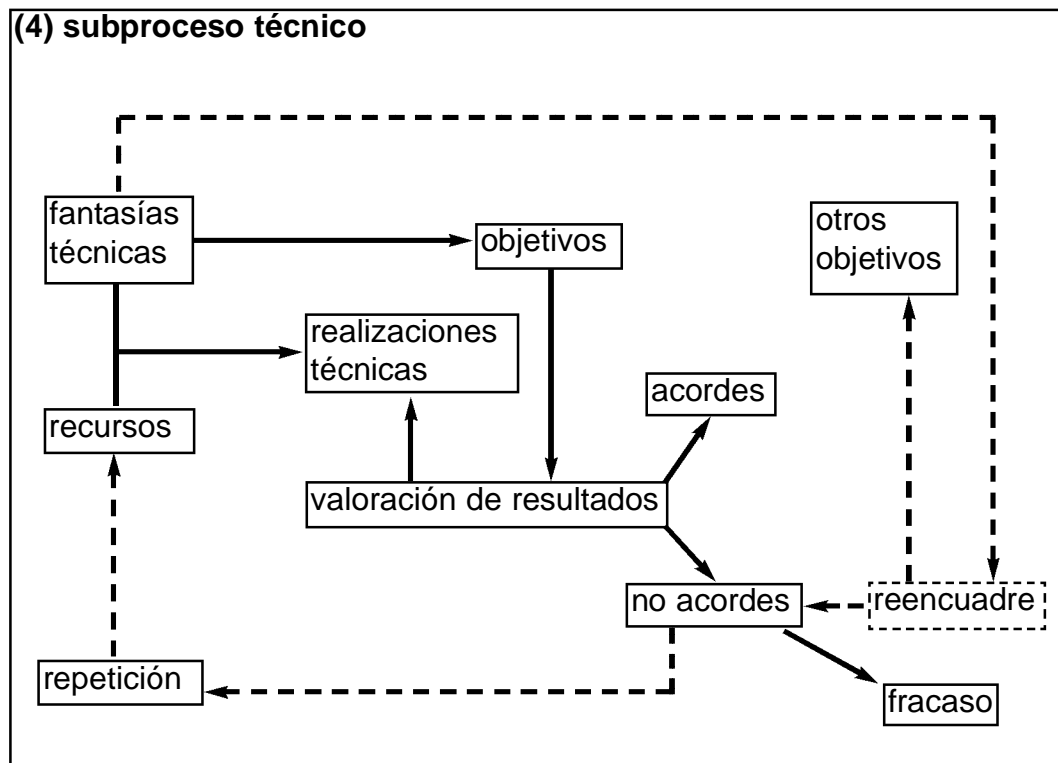
rencia con las líneas generales pactadas con la institución, el SFA desarrolla los contenidos prefigurados. En el caso que nos ocupa, la información generada por el proceso artístico interactuará con la metodología descriptiva, y se irán influyendo mutuamente, hasta llegar a una situación de equilibrio, o a cierto grado de convergencia, que culminará en la lectura como última sanción institucional.

El tercer subsistema (3), *el proceso artístico*, incluye, como ya se ha apuntado anteriormente, los programas técnico y poético:



El proceso artístico es en principio un subproceso originado por el proyecto de tesis. Sin embargo, su grado de interrelación con el ámbito de la realidad exterior hace que su energía centrífuga pueda llegar a un punto en el que se pueda desligar del proyecto de tesis. El SFA proyecta fantasías técnicas y poéticas, e intenta realizarlas. La valoración del proceso de realización, tanto por parte del SFA, como por otras instancias, genera una relectura que hace proyectar al SFA nuevas fantasías, en las que cabe la posibilidad de renunciar a encuadrar el proceso artístico en el proyecto de tesis, escapar de él, por haber surgido nuevas posibilidades o ejes de selección en relación a la actividad artística.

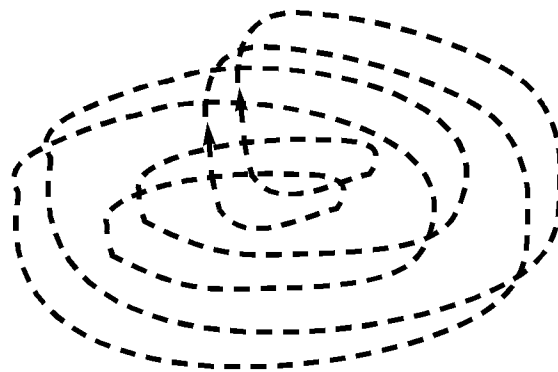
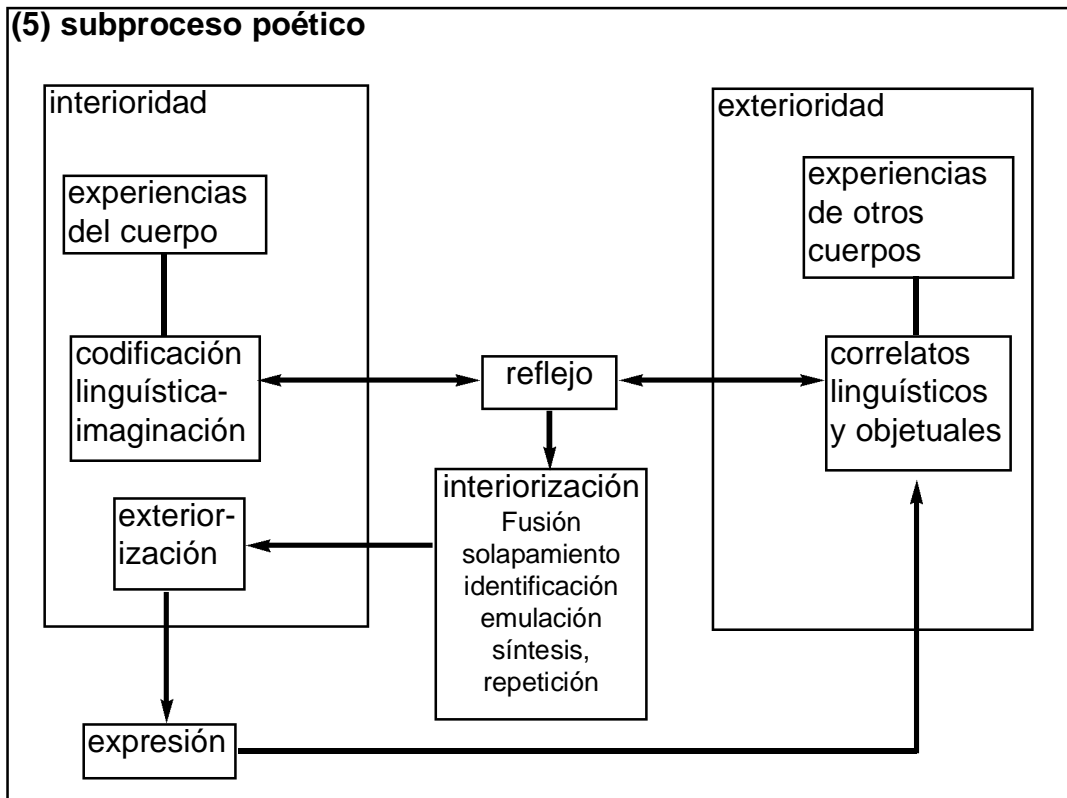
El *programa técnico* (4) puede visualizarse de la siguiente manera:



El subproceso técnico está considerado y prefigurado en el proyecto de tesis. Las fantasías técnicas se confrontan con la disponibilidad, y dan lugar a realizaciones. Estas realizaciones están orientadas a unos objetivos más o menos realistas. A la vista de los resultados, acordes o no con los objetivos, puede, en el segundo caso, optarse por la repetición del proceso o bien, alterar las expectativas o encontrar nuevos objetivos, mediante un reencuadre de la situación. Esta característica diferencia el proceso técnico desarrollado, de otros procesos técnicos regidos por criterios más objetivos de racionalidad. En última instancia, la subjetividad operante del SFA es capaz de definir a posteriori o recontextualizar el ámbito de pertinencia de los productos del programa técnico.

El *programa poético* (5) se define por la inclusión de la subjetividad operante del SFA como factor recursivo principal. El subproceso poético está en el núcleo, pero también es la superficie exterior del conjunto de prácticas procesuales llevadas a cabo por el Sujeto fáctico. En el fondo, pero también en la superficie, como en la *Cinta de Möbius*, o en el *Atractor de Rossler*, la interioridad y la exterioridad se funden en un reflejo en el que se produce el solapamiento de las experiencias propias y ajenas. En el espacio en que se produce ese solapamiento puede ser perceptible una pequeña interferencia. Una leve diferencia de fase define el espacio en el que al SFA le es dado ser diferente. El subproceso poético se agota en la conciencia y expresión

de esa diferencia.

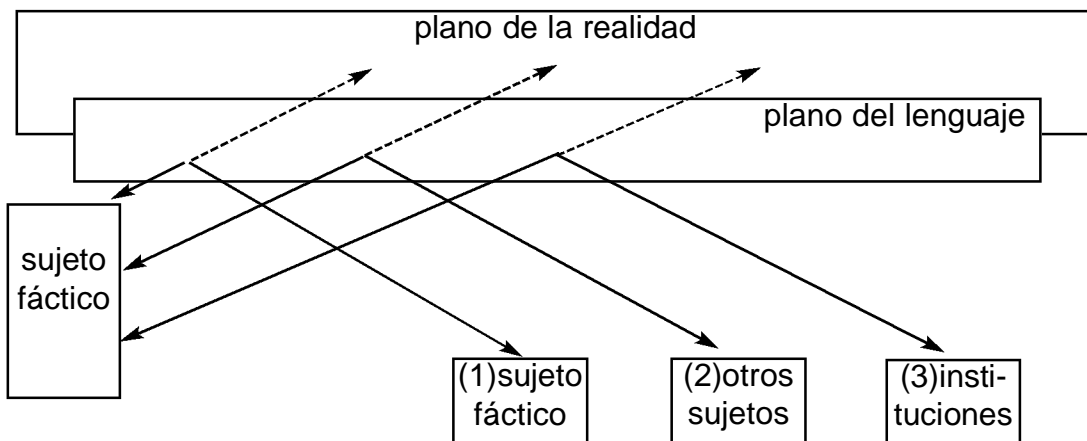


**2.- El patrón de significación. ¿Quién o qué significa?**

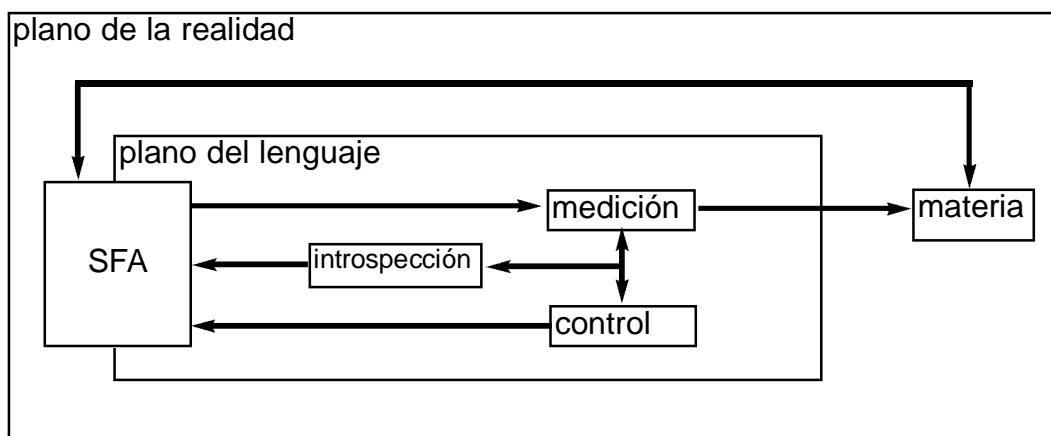
Desde el patrón de significación, se intenta visualizar las conexiones mediante las cuales ha sido posible efectuar flujos comunicativos, y el tipo de significado racionalidad subyacente a estos flujos.

La tarea significadora ha convertido en signo todo aquello que es posible ser comunicado. Por ello, el conjunto del proceso creativo, en cuanto suceso comunicable, va construyendo su propia significación. En la cita de la introducción, cuando recordábamos a Wittgenstein, - *los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo*-, nos referíamos concretamente a eso.

Dentro de ese mundo, El SFA ha establecido flujos comunicativos de distinto orden. En primer lugar, consigo mismo (1). En segundo lugar, con otros sujetos (2), y en tercer lugar, con las instituciones (3). Estos flujos han simbolizado y hecho operativa cierto área de la realidad, que ha podido así ser modelizada y abordada, en base a lenguajes diferentes. A cada uno de estos modelos le corresponderá, en consecuencia, un patrón particular de comunicación, y un ámbito pertinente de realidad, en base a diferentes exigencias de racionalidad comunicativa.



(1) La comunicación consigo mismo.- Se ha establecido como respuesta a dos realidades o ámbitos de interés. En primer lugar, como modo de aprehender y controlar la realidad externa (a), en relación a los procesos técnicos y psicomotrices, y en segundo lugar, como modo de objetivarse a sí mismo mediante la introspección (b).



(a) Los procesos técnicos se han codificado sobre todo con el auxilio de los sistemas de representación gráfica y numérica, que han permitido al SFA guardar información y operar sobre la materia en base a prefiguraciones simbólicas de valores espaciotemporales. Dichas prefiguraciones han cons-

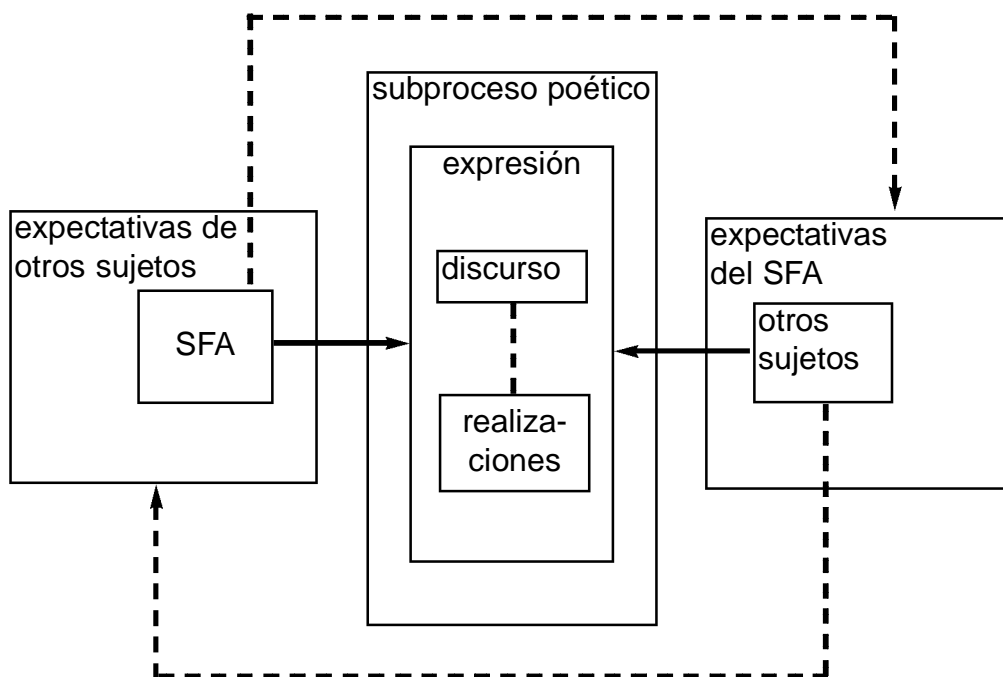


tituido una herramienta de acción racional de tipo cuantitativo.

(b) El recurso a la introspección ha permitido al SFA acceder de modo discursivo a los contenidos de su propia conciencia, sobre el plano de proyección del lenguaje. El correlato lingüístico de los procesos mentales ha permitido valorar en términos de racionalidad discursiva el universo de conflictos internos que aquél ha ido experimentando durante el periodo creativo.

(2) La comunicación con otros sujetos.- El proceso creativo ha requerido del concurso de otros actores, además del SFA. Éstos se han incorporado a aquél de forma voluntaria e involuntaria, en base a diferentes modos de interacción comunicativa y estratégica propiciados por el SFA. Estos sujetos pertenecen a dos ámbitos, en principio distintos, que pueden llegar a solaparse en algunos extremos: son el ámbito relacional, y el ámbito familiar. En estos ámbitos, la intención comunicativa se ha centrado en (a) la búsqueda de un público, al que sólo se le ha mostrado el resultado de una parte del proceso, y (b) la búsqueda de la posible colaboración de otros sujetos para realizar tareas que el SFA se ha visto en un momento dado incapaz de realizar por sí mismo sin ayuda.

(a) En general, el patrón de significación puesto en juego ha consistido en ofrecer, a través del proceso artístico, una determinada imagen de sí, con el objetivo de obtener ciertos beneficios o gratificaciones, en forma de admiración, reconocimiento, colaboración, ayuda, envidia, conmiseración, etc. Las motivaciones o expectativas atribuibles a los otros sujetos pueden ser muy variadas, pero probablemente son también de origen emocional o afectivo.



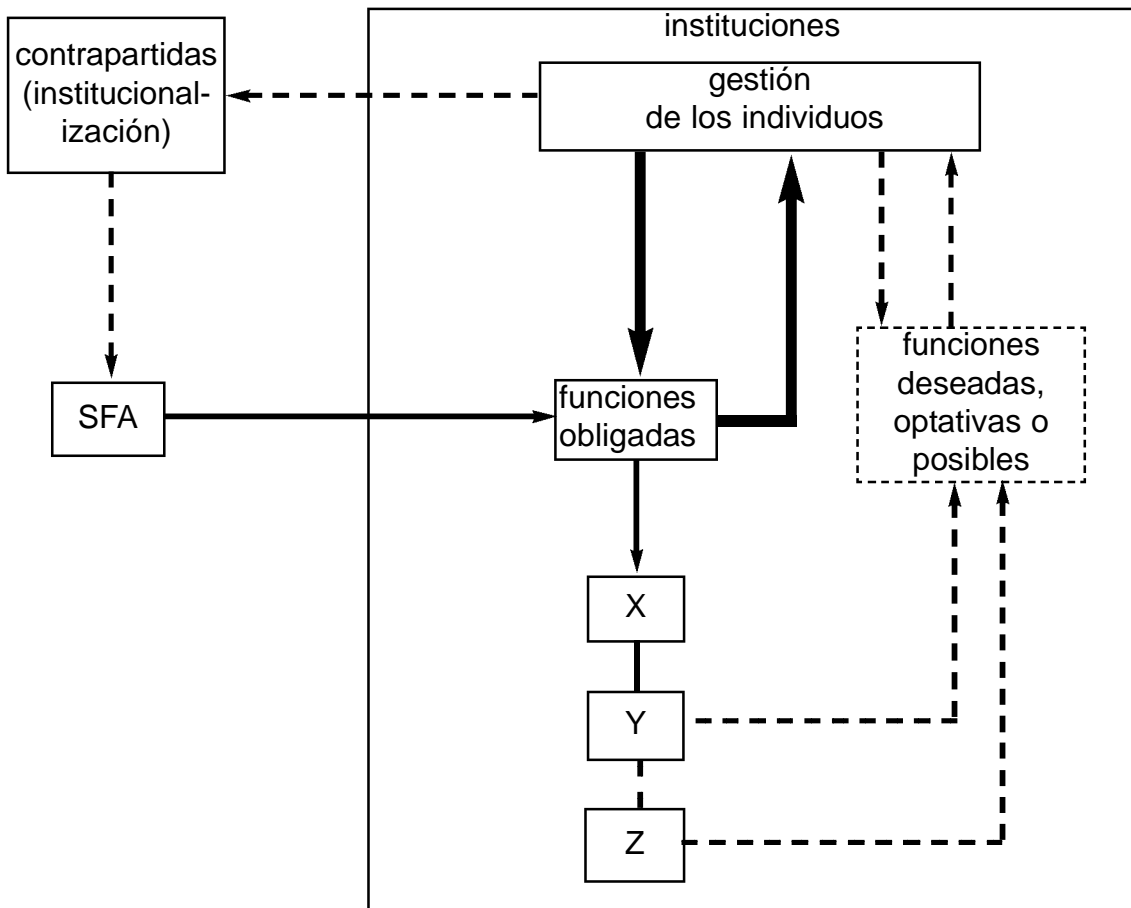
A este nivel, los recursos comunicativos se han basado en protocolos de interacción verbal directa, acompañados de la muestra y exposición de objetos procesuales. Este plano de significación, que suena tan primitivo, quizás lo sea en realidad. El espacio en el que la racionalidad retornaría al proceso desde nuevos puntos de vista, no interesa de momento, y por ello se pospone para más allá de la culminación del proceso artístico. Mientras, el SFA se aplica en funciones que desde una perspectiva etológica entrarían en el ámbito del pavoneo: se limita a mostrar sus atributos e intenciones, y a tomar nota de los efectos que suscitan en los demás...una cuestión de atractivo. El efecto de dichas llamadas es incierto, y su origen, probablemente instintivo.

(b) Por lo que respecta a las expectativas de los otros sujetos, en gran medida se limitarán también a la condescendencia propia del trato social, para mantener vivos los lazos que les unen al SFA, o quizás proyectarán simbólicamente sobre las realizaciones de aquél contenidos críticos valorativos que le atañen directamente. En algún caso, sin embargo, se producirá una interferencia entre los contenidos del subproceso poético llevado a cabo por el SFA, y otros procesos poéticos llevados a cabo por otros sujetos. En esa circunstancia, puede darse una rápida respuesta emocional, bidireccional, en forma de hostilidad o celos, que puede ir seguida de una readaptación a la situación, en forma de renuncia al propio espacio de actividad poética, o por el contrario, colaboración, integración, plagio, apropiación, (consciente o inconsciente), etc, del espacio poético común. .

(3) La comunicación con las instituciones.- El tipo de significación que puede derivarse de los protocolos comunicativos establecidos entre el SFA y las instituciones es quizás algo más complejo. La significación más profunda, es decir, el ámbito general de significación sobre el que se construye el presente entramado creativo, está *cimentado*, en efecto, por las condiciones de acción racional que ofrece un procedimiento institucional como es el proceso de doctorado. Éste establece la *máquina* o norma básica. El significado y consecuencias más profundas del proceso creativo habrán de ser buscados entonces por ese lado. Sometimiento: El SFA acepta someter al veredicto de un tribunal todo un proceso creativo, cuya garantía última de veracidad es inseparable de su propia trayectoria existencial. Se pone a sí mismo como valor de legitimidad de lo expuesto. (Este mecanismo es aparentemente sado-masquista.)

Sobre esta base, el SFA va estableciendo una serie de secuencias de interacción de perfil más automático. La lógica del proceso en curso irá ofreciendo una serie de oportunidades, en la medida en que el SFA se acomode a los requisitos exigidos por las instituciones. El procedimiento de interac-

ción con las instituciones se fundamenta en unos determinados modelos o patrones mediante los que se codifica la información que es pertinente al protocolo comunicativo. Las instituciones determinan qué flanco del SFA debe ser visible para ellas, y también qué grado de acceso a su funcionamiento interno debe tener aquél. Dichos patrones: desde las papeletas de voto, y los documentos de identidad, hasta las cartas, certificados, diplomas, informes, impresos de solicitud, comunicaciones oficiales, etc., codifican y definen la estructura de las posibilidades, los límites, derechos y obligaciones de cada cuál. A través de la cumplimentación de dichos patrones, que simbolizan estructuras de dominación más profundas, tanto los sujetos como las instituciones obtienen unas contrapartidas reales o imaginadas, que, en relación a las últimas, tienen que ver con la legitimación o el control de la estructura social o económica, y a los primeros, con la *seguridad*, en un sentido amplio, que puede abarcar desde la seguridad económica hasta la física, en sus múltiples formas y matices (más o menos conscientes), de manifestación. El epítome de esta situación estaría constituido por el acceso al funcionariado, como asimilación definitiva del sujeto a la institución, a través de un proceso de progresiva identificación con la misma (en forma de preso o carcelero). El apereamiento y lucha soterrada contra esta inercia estructural puede adquirir la forma de conspiración o emboscadura\*.

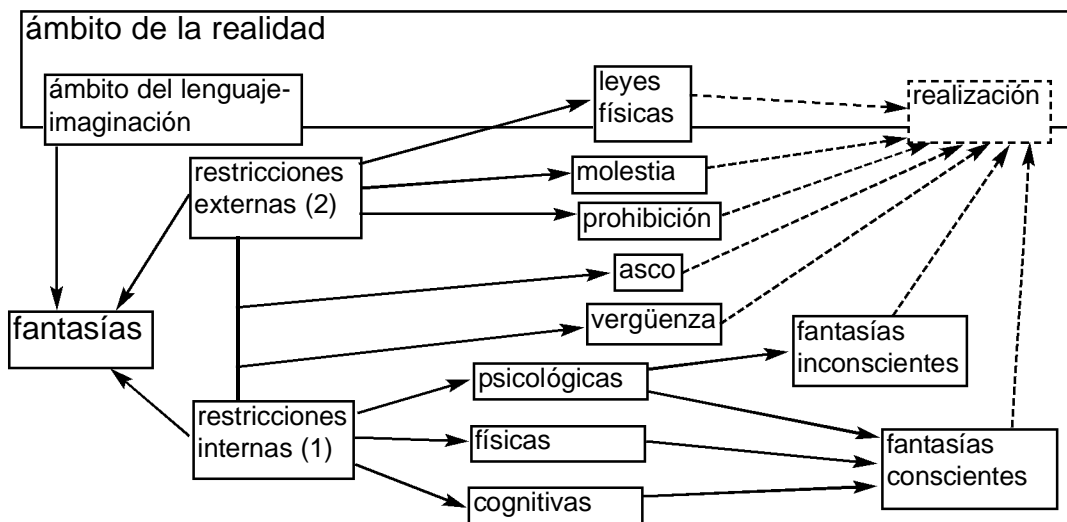


### 3.- El patrón de poder.- ¿Quién manda?

Atendiendo a la naturaleza de esa *máquina* a la que acabamos de referirnos, el proceso creativo puede conceptualizarse también desde la perspectiva de lo posible o lo imposible. En esencia, hablaríamos de la dialéctica entre el querer y el poder. A ese respecto, la actividad del SFA ha estado sujeta a limitaciones internas y externas.

(1) Las restricciones internas.- Se han encontrado en los recursos cognitivos -lo que se sabe o no se sabe hacer-, en los bloqueos psicológicos, - lo que uno se siente capaz de afrontar-, o en las capacidades físicas o psicomotrices. Salta a la vista que hasta cierto punto, es éste un campo dinámico, en el que pueden darse fenómenos de flujo y reflujo, que fluctúan entre la superación y la recaída.

(2) Las restricciones externas.- implican lo que a uno se le deja o no hacer. Además de por las Leyes físicas, este campo de fuerzas, también dinámico, está definido provisionalmente por las normas y leyes de la interacción social. Oscila entre lo considerado molesto e inconveniente y lo que está terminantemente prohibido. Naturalmente, entre las restricciones internas y las externas, hay un terreno intermedio. En ese terreno, campan a sus anchas el asco y la vergüenza. Son restricciones internas de origen externo, es decir, aprendidas\*\*.



Normalmente, las restricciones internas de tipo psicológico adquirirán la forma de autocensura consciente o inconsciente; las restricciones de tipo físico y cognitivo, el error y el fracaso. En cuanto a las restricciones externas, se materializarán en la imposibilidad física, o en el impedimento, la descalificación o la desestimación, en diversos ámbitos, que van desde lo

\*E.Junger, "La Emboscadura" (Extraviado)

\*\*Sobre una fenomenología de las restricciones mentales, ver "Anatomía del Asco". (Extraviado)

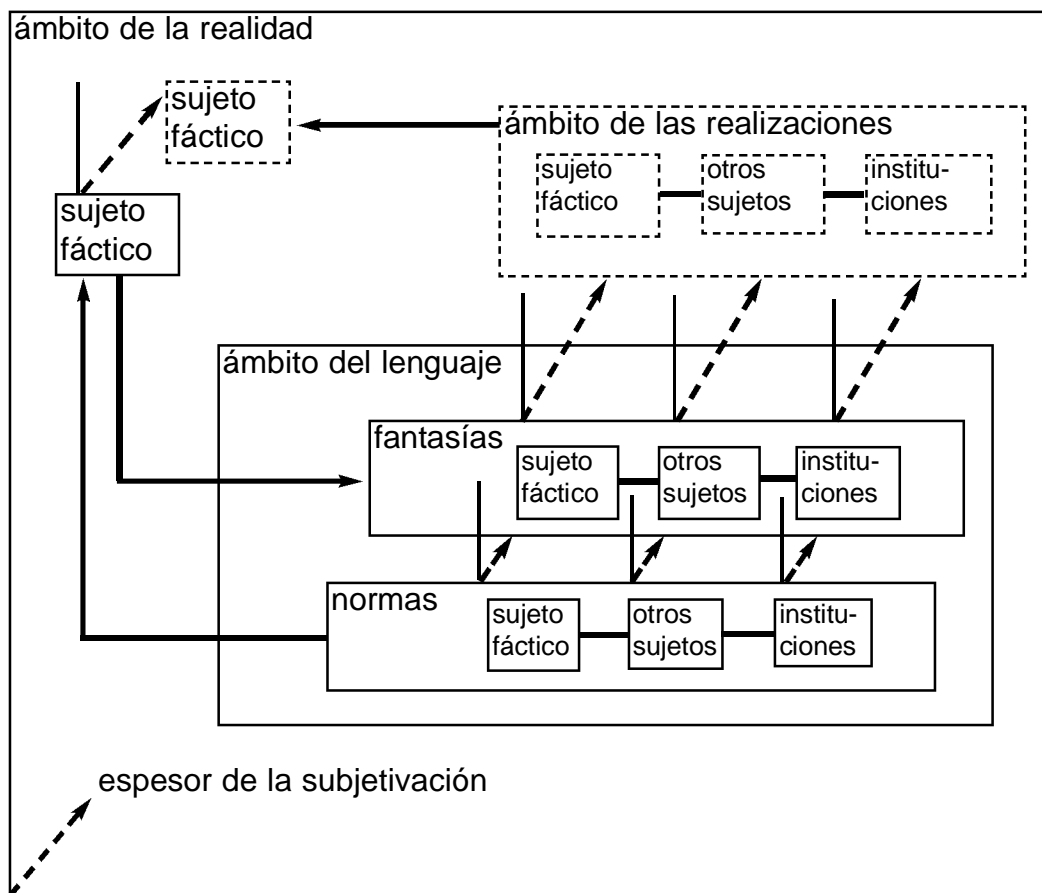
familiar y relacional a lo público o institucional, de las pretensiones del SFA.

Por otra parte, en un campo de fuerzas más sutil, el fracaso derivable del error de cálculo, o el desconocimiento de ciertas restricciones externas, no tenidas en cuenta en la elaboración de ciertas fantasías, provocará también la sensación de vergüenza en el SFA.

La realización de las fantasías del SFA puede también no estar sujeta a restricciones. Ello no excluye la existencia del campo de fuerzas. Simplemente, el SFA ha seleccionado las fantasías más convencionales, las que implican menos tensiones con el entorno. En este caso, su apercibimiento de las posibilidades más obvias se ha revelado eficaz, pero sus consecuencias, quizás demasiado previsible.

**4.- El patrón de subjetivación.- ¿Quién soy?**

A través del proceso creativo, va emergiendo la figura de un sujeto. La progresiva toma de decisiones en relación a las circunstancias intraprocesuales va revelando poco a poco su naturaleza. En la forma particular en que éste asiste, desde su mismidad, a la articulación de los patrones precedentes: producción, significación y poder, en relación a sí mismo, a los demás sujetos, y a las instituciones, se realiza y cierra el sentido de todo el proceso creativo.



El plexo de aparición de la subjetivación operante aparecerá seguramente en el espacio en el que se produzca un leve desplazamiento, una ligera interferencia entre el programa oficial y la interpretación personal. El hiato entre lo que uno espera de los demás y lo que los demás esperan de uno, marca así el territorio en el que puede habitar el sujeto. Ese cúmulo de interferencias puede darse en cualquiera de los subprogramas en los que hemos dividido el proceso creativo. De hecho, se da en todos simultáneamente. El grado de interferencia, el desfase, puede sufrir ligeras variaciones de frecuencia y de intensidad. En teoría, un desfase nulo o excesivo provocaría la destrucción del proceso de individuación. En el plano académico, la culminación del proceso de doctorado; en el plano técnico, la adecuación de las expectativas a las capacidades reales, es decir, la posibilidad técnica de una cierta cinematografía; en el plano artístico, la emergencia de un estilo identificable,- todas esas potencialidades serían realizables, o no, únicamente en el espacio que oscilara entre el ser absolutamente *lo mismo*, la pura redundancia, y el ser absolutamente *lo otro*, la locura.

Enrique Vila-Matas. *Autoficción*.

Serían los patrones de *producción* (deseo, valor, acción, constructividad, medios, recursos), de *significación* (comunicación, simbolización, codificación, sentido, razón) , de *poder* (oportunidad, posibilidad, prescripciones, normas, restricciones), y de *subjetivación* (conflictos internos, autoconciencia, introspección, construcción del yo, reafirmación).

Por lo tanto, el esquema propuesto pretende elaborar una integración crítico-interpretativa basada en el cuaterno definido por los *principios de producción, significación, poder y subjetivación*. Estos cuatro principios definen cuatro visiones desde las que podríamos abordar la totalización explicativa del proceso creativo:

- Mediante la crítica de los mecanismos de *producción*, valoraremos el proceso creativo desde el punto de vista de los mecanismos de producción imaginados, puestos en funcionamiento, seleccionados, utilizados, descartados, etc. Es el terreno de la técnica y de la economía, la teoría del valor, los flujos de trabajo, los balances de costos y beneficios, etc.

- Desde la crítica de los principios de *significación* atenderemos a la función lingüística presente en el proceso creativo. El ámbito o las expectativas de racionalidad de los discursos están en juego en este capítulo. Identificar los agentes de los actos comunicativos y la función pragmática de las modalidades lingüísticas desplegadas son las prioridades de este enfoque.

- Reflexionando en torno al principio de *poder*, podemos tomar conciencia de los campos de fuerzas que modelan la orientación de los sujetos en su interacción social, en sus actividades en general, y en el presente proceso artístico en particular. Dichos campos de fuerzas se hacen evidentes básicamente en las denominadas “secuencias de interacción”, en las que el papel de los sujetos puede oscilar entre el “triumfo de la voluntad” y el ostracismo social frente a las instituciones. En el ámbito artístico - y este proceso creativo no es una excepción-, toma fuerza una nueva forma de alienación consentida, según la cual el artista aspira a convertirse en un “ready-made” elegido por el correspondiente poder, que suele ser una institución, que actúa a través del correspondiente delegado-curator. Ello le obliga a “ser llamativo”, o quizás a no serlo, problema que constituye la tragedia del artista contemporáneo.

- A través del principio de *subjetivación*, se tratará de rastrear los contenidos psíquicos puestos en juego durante el proceso creativo. Un método posible puede ser atender, desde lo particular, a la presencia de elementos significativos que pueden estar funcionando a nivel simbólico, como figuras y textos de contenido poético como sueños, brain-stormings o aso-



ciaciones libres, pero también puede abordarse la cuestión desde lo general, intentando analizar la *idea del yo* asimilable a un proceso artístico de las características del presente. (presencia de simbolismos arquetípicos como el *Uroboros* o construcción del *sí-mismo*, proceso artístico como conjunción materia-mente, conflictos psicoanalíticos, etc.):