

CRISIS PERSONAL Y CRISIS COLECTIVA EN EL ORIGEN DE LOS PROCESOS DE CREACIÓN

Jesús Campos García

Todo proceso de creación artística tiene su origen en una crisis. Sin crisis no hay creación. De hecho, la obra de arte es siempre respuesta a una crisis vital. E incluyo aquí tanto las crisis personales (crisis emocionales o intelectuales) como las colectivas (crisis políticas o crisis sociales). Y no es sólo que cada obra creativa tenga su origen en una crisis coyuntural, es que todo el fenómeno de la creación artística, en su conjunto, se pone en marcha como respuesta a la crisis global de nuestra existencia. Engendración y muerte, principio y fin de nuestra transformación vital, son las grandes incógnitas que estimulan nuestra imaginación, en el deseo de penetrar lo desconocido.

Es generalmente admitido que iniciamos nuestra andadura como humanos cuando el desarrollo de nuestra mente científica nos permitió construir herramientas con las que mejorar nuestra productividad o defendernos de las agresiones del entorno. Siendo esto cierto, que lo es, prefiero creer que lo que verdaderamente nos diferencia de otros seres vivos es el desarrollo de nuestra mente simbólica. Ante la gran incógnita de la existencia y su infinitud no valen herramientas. Nada vale. Aun así, la humanidad responde con actitudes religiosas, esquemas filosóficos o intuiciones creativas. El deseo de trascender nos hace entrar en conflicto con nuestro destino, y de esa crisis surge la necesidad de comunicarnos mediante signos emocionales, de inventar estrategias comunicativas para expresar nuestro deseo y nuestro temor. Y es así como se inicia la andadura creativa.

El arte trata de dar sentido a aquellos misterios a los que la razón no alcanza. De ahí que, conforme la ciencia fue desentrañando el misterio de la fecundación, ésta fue dejando de ser motivo de inspiración. La muerte, en cambio, sigue estando vigente. Creación y muerte son conceptos fuertemente ligados entre sí.

Detenerme en la exposición de este punto precisamente aquí, en Egipto, lugar donde en otro tiempo el arte funerario alcanzó su máxima expresión, es a todas luces innecesario; aun así, permítanme alguna reflexión, aunque sólo sea por establecer premisas que nos serán de utilidad en el transcurso de la exposición.

La creación de los primeros símbolos, el establecimiento de las primeras convenciones comunicativas es posible de un modo natural porque el padecimiento, la angustia, la experiencia individual frente a la muerte es compartida por todos los individuos del grupo y, en consecuencia, sin dejar de ser personal es, al tiempo, una experiencia colectiva.

Qué duda cabe de que el hecho de compartir una misma experiencia vital es condición indispensable para que se produzca la comunicación creativa; por eso las crisis coyunturales, tales como la enfermedad, la quiebra, la pasión, la vejez u otras experiencias individuales que no

siempre son vividas por la totalidad de los miembros del colectivo, sólo son objeto de comunicación creativa en la medida que creadores y receptores sean capaces de imaginar la vivencia por empatía.

Ahora bien, si es fundamental que creador y receptor estén motivados por similares crisis, no es menos importante que ambos compartan un mismo entorno de signos: la tradición. Así, la respuesta artística que se produce en cada colectivo ante un mismo estímulo está determinada, en principio, por la personalidad del creador, pero, sobre todo, por la cultura propia del colectivo, por su entorno de signos.

Las artes son sistemas de comunicación que se crean para paliar la falta de eficacia de los lenguajes cotidianos. Todo sistema comunicativo, también los creativos, pierden eficacia con el uso —o con su mal uso—; de ahí la necesidad de renovación, de experimentación, de abordar la creación con una actitud innovadora. Ahora bien, para que el resultado no sea ininteligible, la propuesta debe partir de convenciones establecidas; alterándolas, sí, pero partiendo siempre de los signos de identidad del colectivo.

Establecido este esquema básico —colectivo, crisis más entorno de signos compartidos y comunicación creativa—, que yo conozca, sólo existen dos modos de abordar la creación artística: la visceral y la intelectual. Vomitar lo que la vida te indigestó o someter la indigestión a tratamiento científico. Desgarro o planificación, la asociación imprevisible de signos o el boceto y la escaleta. Crear desde la intuición o desde la razón. Dos sistemas que jamás se dan en estado puro, pues siempre el uno va auxiliado por el otro; de ahí que sería más apropiado hablar de preponderancia de la intuición o preponderancia de la razón. En cualquier caso, dos modos de crear que responden a dos objetivos distintos: desentrañar los misterios que encierra la realidad (la creación como herramienta de conocimiento) o reflejar la realidad (la creación como herramienta de autoafirmación). Y hago aquí este distingo declarándome partidario de la creación intuida, con el propósito de prevenirles acerca del carácter parcial de mi argumentación.

De todos modos, y al margen de mis inclinaciones personales, lo cierto es que, sea cual sea su modo de trabajo, y con independencia de sus fines últimos, el creador carga los signos con su bagaje emocional, y en este sentido podríamos considerar el acto creativo como un proceso de reciclaje de nuestros desechos vitales.

El reciclaje de los desechos vitales. Ésa es la clave que nos permite establecer la comunicación entre creadores y receptores. Por mucho que inventemos y reinventemos los sistemas de comunicación; por mucho que se modernicen los soportes o se amplíen los espacios de su difusión; por mucho que arriesguemos en los aspectos formales; por mucho que pudiera parecer que la abstracción, el surrealismo, el absurdo u otras formas experimentales se constituyen en universos autónomos; la realidad y sólo la realidad es el referente obligado de la ficción. Sólo el reciclaje de la realidad confiere a la obra el nexo de unión capaz de conectar a creadores y receptores.

Hecho este inciso, que espero haya servido para que conozcan mi posicionamiento respecto a la diversa actitud del creador frente a la crisis, y para seguir avanzando en la cuestión que nos ocupa, me gustaría preguntarme acerca de lo que entendemos por colectivo. Para mí, un colectivo, en lo que a la recepción de la obra de arte se refiere, es un grupo de individuos que conviven en un área de relaciones sociales claramente diferenciada. Los colectivos primitivos se distinguían por su simple localización geográfica, si bien, según avanza la historia, razones econó-

micas, razones eclesiásticas y razones tecnológicas, en última instancia razones de poder, dieron lugar a toda suerte de fusiones y mestizajes hasta el extremo de que, en la actualidad, sería difícil establecer el perfil preciso de los individuos que constituyen un colectivo, lo que no significa que no existan dichos colectivos o que estos no sean diferentes entre sí.

La fusión y el mestizaje, que tanto han contribuido a la constitución de las civilizaciones y que tanto nos ha enriquecido como individuos, tiene su cara oscura. ¿Qué luz no produce sombras? Es por esto que, al igual que antes me refería a un arte visceral y a un arte planificado, habría que distinguir aquí entre la preponderancia de influencias naturales y la preponderancia de influencias impuestas. Impuestas, sí. Pues si bien, como ya dije antes, el origen de la expresión artística ha de buscarse en la necesidad de dar respuesta a nuestras crisis existenciales, no siempre la obra de arte expresa la inquietud, el desvalimiento del hombre, sino que, por desgracia, con excesiva frecuencia, la obra de arte es sólo la expresión avasalladora del poder del hombre. La solución convertida en problema.

Siempre hubo un arte al servicio del interés político, lo que no se contradice con el hecho de que, al socaire de ese arte propiciado desde el poder, el creador introdujera, entre los pliegues del discurso oficial, la impronta de su propia inquietud. Ur, Tebas, Atenas, Roma, Bagdad, Córdoba, El Vaticano, Londres, Berlín, Hollywood o Nueva York son enclaves que afianzaron o afianzan su poder mediante el empleo de la expresión artística. Algo, sin duda, evidente para todos ustedes y de lo que yo tomé conciencia leyendo una crónica del 305 (917 d.C.) en la que se relataba la visita de dos embajadores del rey de Bizancio, Constantino II, al palacio de al-Muqtadir bi-l-Lahi, en Bagdad ('Ciudad de la Paz'), en la que, según se describían los recintos y el protocolo, quedaba de manifiesto la utilización que hacía el Califa de la magnificencia y la suntuosidad como armas disuasorias.

El poder, desde su mentalidad, tiende a apropiarse de todo aquello que considera de valor. Tiende a apropiarse de vidas y haciendas y, cómo no, de la imaginación. El poder siempre trató de poseer o de controlar la comunicación artística para utilizarla en su provecho. De un modo u otro, todo poder termina por establecer el arte que lo expresa, y que conviene para sus fines. De ahí que aquellos que aspiran al establecimiento de un poder único proclamen la existencia de un pensamiento único y trabajen para la implantación de una cultura única. Una cultura única que no sería —es obvio y evidente— el resultado de influencias, fusiones ni mestizajes, sino la imposición, hasta donde les sea posible, de su propia cultura.

El arte no es universal y eterno, tal como se nos quiere hacer creer, sino múltiple y efímero. De hecho, nunca ningún poder reconoció como universal la obra del otro, salvo tras apropiársela. Y si, en lo que respecta a la eternidad, algunas obras conservan parte de su vigencia durante siglos, o incluso milenios, no es como consecuencia de valores intrínsecos de la obra, sino por la permanencia de determinadas conductas sociales; conductas que, pese a su permanencia, no dejan de ser coyunturales, por lo que, con su extinción, la obra perderá significación, convirtiéndose así en pieza arqueológica. Colegir de tales circunstancias un enunciado de carácter dogmático de esa naturaleza sólo es entendible si lo que se pretende es la implantación de un arte de carácter imperialista.

Por otra parte, la realidad, por más que no sea de nuestro agrado, es incuestionable. Se tiende —atención al matiz—, se tiende, digo, a la globalización; la economía lo demanda y la tecno-

logía lo hace posible: conviene y se puede, luego probablemente será. Otra cuestión, ya, es cómo y quién debe establecer los principios sobre los que se construirá la «aldea global». Expresión que infunde, a un tiempo, esperanza y temor. De momento, valga con preguntarnos si existe un colectivo universal, con crisis compartidas y entorno de signos compartido, al que correspondería un sistema de comunicación artístico compartido. Yo diría que no. ¿O de verdad alguien cree que con un único sistema de comunicación artística podríamos expresar las vivencias de un campesino nigeriano y las de un banquero suizo?

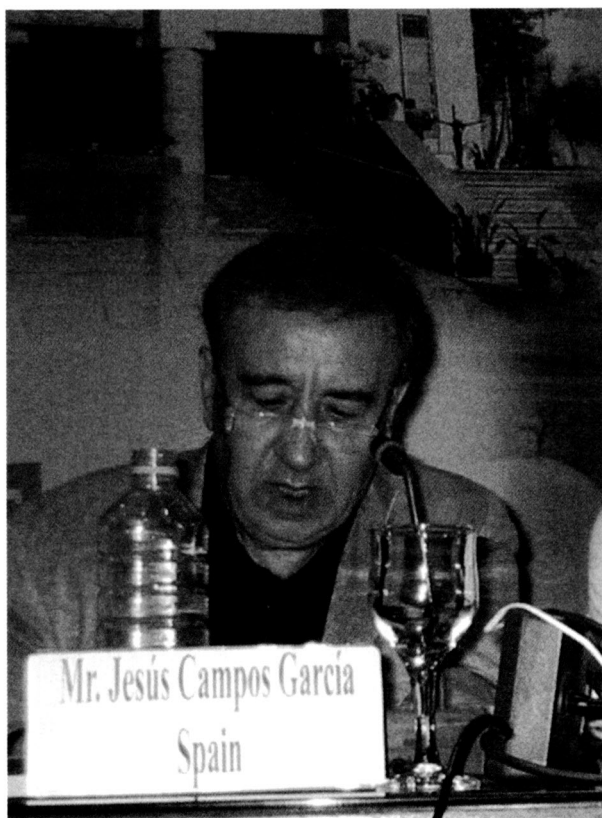
Hemos avanzado, y mucho, en la globalización del beneficio, pero no tanto en la globalización del entendimiento; ni vivimos las mismas crisis, ni, de vivirlas, las vivimos del mismo modo. No es igual ser víctima de un bombardeo que presenciar ese mismo bombardeo en la sala de estar frente a la pantalla del televisor, por mucho que su retransmisión pueda presenciarse en directo desde todos los países del mundo. Aun en el caso de que la realidad fuera sólo una, los modos de vivirla son muy distintos.

No caigamos, por tanto, en la trampa de creer que el futuro que algunos demandan, y que no todos deseamos, es ya una realidad. No todo es igual para todos. La humanidad es diversa y compleja; tanto que en los espacios geográficos en los que en otro tiempo sólo habitaba un colectivo, hoy conviven una galería de colectivos.

Existe un barrio de Madrid, llamado Lavapiés, en otro tiempo representativo del casticismo de la ciudad. La zarzuela, el chotis u otras manifestaciones artísticas, cultas o populares, lo expresaban al tiempo que se nutrían de su realidad; se trataba, pues, de una zona habitada por un colectivo claramente diferenciado. Apenas iniciado el proceso de globalización, conviven en el barrio, junto a jubilados con rentas bajas, artistas, estudiantes o jóvenes pertenecientes a distintas tribus urbanas, inmigrantes procedentes de Chechenia, Rumanía, Guinea, países caribeños, orientales o del Magreb. Una auténtica Torre de Babel, no sólo por sus múltiples lenguas, sino por sus múltiples mentalidades, derivadas de razones económicas, políticas, religiosas, sociales, generacionales o de sexo; mentalidades a las que, lógicamente, les corresponden diferentes expresiones artísticas. Lo que me hace pensar que un mundo más globalizado generará una mayor diversidad creativa, por mucho que estas culturas se produzcan en condiciones de inferioridad frente a la cultura oficial o dominante.

Mas si bien es cierto que, conforme la globalización se consolida, nuestra complejidad social irá en aumento, no es menos cierto que, simultáneamente, irán surgiendo elementos unificadores, y que los individuos de los distintos colectivos irán incorporándose paulatinamente a la percepción de una realidad común y universal: la realidad de los medios de comunicación. La imposibilidad de percibir directamente todos los datos necesarios para entender las causas que originan las crisis que nos afectan, traerá consigo que acabaremos aceptando como ciertos los relatos que nos quieran contar. Y la realidad contada sustituirá a la realidad vivida.

Siempre se denostó el aprender la vida en los libros, lo que no se contradice con que leer deba considerarse una experiencia vital. Pues bien, hoy día, y cada día más, la experiencia vital más compartida es la de acceder a los medios de comunicación. La noticia y la mentalidad que el consumo de noticias genera nos convierte, de algún modo, en colectivo. Y no me refiero a la veracidad de las noticias ni a su contenido, sino al hecho en sí de percibir la realidad mediante unos relatos tan próximos a la ficción, que en ocasiones se confunden con ésta, y en ocasiones delibera-



Jesús Campos durant la presentació de la seva ponència al Caire, dins el seminari organitzat pel Festival Internacional de Teatre Experimental sota el títol «La crisi del teatre independent».

damente se utilizan para provocar la confusión. Conocer el mundo a través de los noticieros nos iguala en el desconocimiento, y en el mejor de los casos, en el conocimiento parcial o sesgado de la realidad. De ahí que la creación, o la comunicación artística que se genera a partir de ese estado de opinión, siempre arrastrará el lastre de no haber vivido las experiencias de primera mano.

Y si esto es así para la creación artística en su conjunto, al circunscribirnos a las artes de la ficción dramática, y más concretamente al teatro, la dificultad se acrecienta por la propia naturaleza de la expresión teatral. Que si la pintura trabaja con colores, la música con sonidos o la escultura con volúmenes, el teatro trabaja con conflictos, inventa crisis, imagina realidades paralelas desde las que penetrar mejor la realidad. Por tanto, como creador teatral debo ser consciente de que mi obra, para hacerse entender; tendrá que abrirse paso entre los espectáculos de la realidad, o de la realidad hecha espectáculo. ¿Quién, cambiando de canal, no ha pasado de una

película bélica con alarde de efectos especiales a un noticiero en el que el muerto era real? Compartimos un mundo de realidades equívocas, y, con independencia de que éstas nos afecten de un modo distinto, de ese entorno de signos hemos de valernos para desentrañar las crisis.

Mas no es ésta la única perversión que se deriva de la convivencia con los medios de comunicación. La inmediatez como valor en alza suele operar en contra del proceso creativo. El creador necesita establecer distancia entre crisis y creación, tiempo para fermentar su experiencia. Personalmente, no me veo escribiendo un poema acerca del fuego subido en la escalera de un coche de bomberos.

Dicho lo cual, no me importa contradecirme admitiendo que en tres ocasiones llegué a escribir sobre lo que ocurría mientras ocurría. En las dos primeras, porque la crisis que motivó mi escritura era una crisis crónica —me refiero a la dictadura vivida en España desde 1939 a 1975— y las ficciones que entonces imaginé estaban impregnadas por la crisis, aun no siendo consciente de ello. La tercera, en cambio, fue escrita con motivo de la reciente guerra de Irak; se trataba de un texto concreto y planificado, que hubo de ser modificado en tres ocasiones, a medida que los hechos lo iban dejando obsoleto. Digamos que era una obra militante, o de autoafirmación de unas ideas. Dos modos distintos de abordar la creación en tiempos de crisis; en las dos primeras, desde la preponderancia de la intuición, y en esta tercera, desde la preponderancia de la razón.

Pero les contaré en detalle: en la primera de las obras a las que voy a referirme, el proceso de creación se puso en marcha a partir de una pesadilla en la que intuyo niños descuartizados y enterrados en un saco de serrín; a partir de esta imagen —no me detendré en la peripecia argumental— monto una historia de corte policíaco con fuertes influencias del teatro del absurdo —la mezcla de géneros, el mestizaje, es una de las características de mi teatro—, y sólo cuando la obra está cerrada, a falta de la fase de corrección, caigo en la cuenta de que lo que había escrito en proceso casi febril era una alegoría de las relaciones de un creador con la censura. El sentimiento de represión y mi demanda de libertad de expresión se había abierto paso sin que fuera consciente de ello. Y es entonces cuando la título *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura*, única frase en toda la obra de claro matiz político —que en nada se corresponde con el estilo de la función—, si bien tal título arrojó una nueva luz sobre el contenido de aquella sórdida historia.

Algo similar me ocurrió con *Es mentira*. En este texto partía de una experiencia vivida siete años atrás, cuando realizaba unas obras de decoración —debo aclarar que mi actividad profesional compagina el teatro con la arquitectura de interiores—, descubrimos que en el piso de arriba vivía una mujer encerrada. Y allí estaba sin muebles ni enseres, durmiendo en un jergón, comiendo lo que le llevaba su hermana y sin más compañía que la de las ratas, cucarachas y todo tipo de bichos. Una situación estremecedora. Denunciamos el caso, sacaron a la mujer de aquel lugar infecto y la llevaron a un sanatorio. El suceso —yo entonces no escribía— se archivó en la memoria; vamos, que lo olvidé. Y un día, sin que entonces fuera consciente de las conexiones de este hecho con mi realidad inmediata, recordé lo ocurrido y, como el escultor que intuye la escultura en el interior del bloque de mármol, sentí la necesidad de desentrañar qué obra dramática se ocultaba en el interior de aquella situación y me puse a escribir.

Muy brevemente, el argumento de la obra podría contarse así. Se escuchan disparos. Matilde vive presa en un sótano —mitad cueva, mitad alcantarilla— en el que la ha encerrado su hermana.

¿Qué puede hacer allí? ¿Cómo sobrellevar la realidad? Juega. Pero juega, ¿con quién? Con su única compañía, con las ratas. Ratas enormes que la hostigan y la mortifican. Se escuchan disparos, lo que alegra a las ratas, pues aseguran que son sus amistades, que están cazando, y entre bromas y risas, también ellas se marchan a cazar. Inesperadamente, Matilde llama a santa Teresa para que baje del Cielo a hacerle compañía. El juego y la religión: dos modos de interpretar la realidad, de hacerla llevadera. Se abre un ventanuco en el portillo e irrumpe la realidad; es la hermana, que viene a traerle la comida. Se escuchan disparos. Matilde quiere creer que afuera es fiesta y que son fuegos artificiales. Se escuchan disparos. Pero la hermana explica que son barrenos para hacer pantanos; «están haciendo de todo». El desarrollo económico. Y, al hilo del comentario, la hermana le propone llevarla a un sanatorio. Los vecinos quieren ampliar el negocio y le han pedido el sótano. Matilde teme que quiera hacerla salir para matarla y, haciéndose la muerta, fuerza a que sea la hermana la que tenga que entrar. Y entra. Se abre el portillo y entra con torso de mujer, vientre y rabo de rata. Matilde salta y luchan, las ratas corren en auxilio de la hermana, y, en el tumulto de la pelea, el cuerpo de la hermana desaparece. Las ratas, que paulatinamente fueron incorporándose para acabar andando sobre dos de sus patas, la atan a unas argollas que hay en la pared. Vuelve la hermana, ahora vistiendo guerrera militar; le sigue un sacerdote, también un juez y soldados armados con fusil; todos ratas. Y tras leerle la sentencia, forman el pelotón y la ejecutan. Hemos asistido, pues, a la pesadilla que ocurre en la mente de Matilde durante la hora previa a su ejecución. Y así, los disparos de caza, los barrenos o los fuegos artificiales resultan ser, en realidad, la ejecución de otros prisioneros que, de forma sistemática, han ido siendo fusilados.

Se daba la circunstancia de que en los días en que escribía *Es mentira*, en realidad unas semanas antes, habían sido ejecutadas las últimas víctimas de la dictadura, y aunque pueda resultar increíble —a mí mismo me lo parece—, en ningún momento mientras escribía la obra fui consciente de las conexiones que existían entre la realidad y la ficción. Como si mi mente tratara de establecer compartimentos estancos, por un lado vivía la indignación por la situación política del país, y por otro, jugando a escribir teatro, atendía a la lógica interna de una situación creada que acabó por constituirse en alegoría de la pena de muerte, de nuestra historia reciente y soporte de otras reflexiones acerca de la equívoca apariencia de la realidad: ¿qué es verdad, qué es mentira? Contenidos imposibles de reflejar en el escueto relato de una sinopsis argumental. Son estos, creo, los dos únicos casos en los que trabajé de un modo intuitivo, orgánico, incluso visceral, sin ser consciente de que escribía acerca de una crisis al tiempo que la crisis se producía. Si bien es cierto que el hecho de tratarse de una crisis crónica hacía compatible la fermentación de la experiencia con la simultaneidad.

El tercero de los casos, como ya les anuncié, tiene su origen en la reciente crisis de Irak. Solidarios con el movimiento pacifista que se produjo en todo el mundo, movilización que en España tuvo una especial relevancia, dada nuestra condición de acompañantes —testimoniales, pero acompañantes— de la invasión, la Asociación de Autores de Teatro se sumó a las múltiples manifestaciones de protesta que se estaban produciendo en todo el país, convocando a los autores para que escribieran obras breves contra la guerra, a fin de difundirlas en lecturas dramatizadas y mediante su posterior edición. Cincuenta autores nos enviaron sus textos, y es de suponer que las motivaciones y los mecanismos de su escritura debieron ser diversos. No me corresponde a mí comentarlos, pero sí les diré de mi experiencia.

Se trataba de escribir un texto breve, apenas un folio, y la motivación, dada la inmediatez de la guerra, y con la población echándose a la calle para manifestarse contra la invasión, era fuerte y clara. El esquema era mínimo, aunque quiero pensar que eficaz. Una mujer chifta escucha la radio, y dialoga con las noticias que anuncian su muerte. Por situarlo, digamos que era una obra de agitación, para ser representada en actos políticos, sin otra pretensión. Lo que no pude prever fue que los acontecimientos me obligarían a sucesivas revisiones, el comienzo de la guerra y su rápido final me forzaron a modificar el texto en dos ocasiones, pues no tenía sentido detener la ficción mientras la realidad avanzaba de forma inexorable, máxime cuando tanto los potenciales receptores como yo mismo teníamos, de forma simultánea, información inmediata del discurrir de los acontecimientos.

Esto, que en periodismo viene a ser normal —siempre hay que revisar los artículos según derivan los acontecimientos a la hora del cierre—, en teatro me pareció, cuanto menos, novedoso, pues jamás hasta entonces había practicado el teatro reportaje.

Mas lo que me importa resaltar aquí no es el hecho de que tuviera que ir modificando la obra en el plazo de unas semanas, según se iban produciendo los acontecimientos, sino la circunstancia de que el receptor recibía simultáneamente las mismas informaciones, y que éstas eran, en sí, mucho más estremecedoras que lo que pudiera ser mi obra.

Al encuentro creador-receptor acudía un tercer factor que condicionaba sobremanera la comunicación creativa: los medios informativos. Y tanto las vivencias comunes como los signos comunes, con ser importantes, quedaban relativizados por la presencia de este tercer factor: la inmediatez. Con la circunstancia añadida de que la crisis, la realidad en la que estábamos inmersos, no existiría para nosotros de no ser por los medios, ya que no éramos agentes directos de la crisis, sino meros espectadores; espectadores conmocionados, pero, como ya señalé, espectadores que vivíamos la guerra frente al televisor.

Mas, al margen de mi experiencia personal, qué duda cabe de que vivir en una sociedad mediática nos induce a la inmediatez y a la hiperdifusión. Y puede que, desde un punto de vista informativo, la velocidad en la respuesta y el alcanzar al mayor número de receptores posibles sean dos valores positivos. Pero el hecho creativo es un acto íntimo, y sólo cuidando la obra con el tiempo y esmero necesario, sólo circunscribiéndonos a nuestro entorno, puede alcanzarse una relativa universalidad, y esto como consecuencia, nunca como objetivo.

Se demandan respuestas inmediatas, productos brillantes de alcance internacional. Y esa demanda, cómo no, condiciona el proceso de creación. Desde no se sabe dónde, o tal vez se sepa demasiado, nos pretenden imponer unas reglas de juego. Continuamente se nos instruye en todos los órdenes de la vida, también en el ámbito de la creación, sobre qué debemos hacer, cómo debemos comportarnos, o en qué consiste lo «políticamente correcto». Permítanme, pues, para acabar, que participe en esa perversa práctica de emitir consignas a modo de consejos, y que les diga, en mi opinión, qué es lo que debemos hacer. Para empezar, no hagamos nunca lo que se nos diga. La expresión de nuestra emoción, que es la expresión del colectivo al que pertenecemos, debe permanecer a salvo del exceso de información, al margen del dictado de la moda, y no dejarse arrastrar por precipitación alguna. Nada debe alterar la alteración fundamental de las experiencias que nos desasosiegan, nada debe alterar el conocimiento que se alcanza a través de la emoción. Sólo eso es esencial. Todo lo demás es coyuntura.