

gana. También llegan como quieren y no son necesariamente educados.

Igualito las obras: hasta pueden aparecerse en sueños.

Aconsejo siempre, en mis talleres, llevar una libreta donde se apunten los sueños en cuanto acaban de sucedernos. Hay algunos, especialmente esos que Jung llama “numínicos”, en los que pueden encajarse historias completas o bien semillas fértiles de una obra que está pidiéndonos ser escrita. Confieso que ese es el origen de una buena parte de mi trabajo.

Claro, esta receta la inventaron los surrealistas. El pensamiento de esta escuela artística es de una gran coherencia y ofrece métodos de trabajo altamente útiles para penetrar en zonas oscuras de nosotros mismos, explorarlas y de ahí extraer materiales valiosos que, de paso, van a enriquecer nuestras vidas.

Otro consejo a quienes quieren escribir: llevar un diario de sus vidas y pensamientos. Un cuaderno así, releído, nos informa muchísimo sobre nuestra propia circunstancia; y es también un modo de autoconocimiento, pues la memoria sabe muy bien dónde la pluma mintió. Es también un modo en que los días no se fuguen tan irremediabilmente: acaba siendo muy grata esa huella que dejan en el papel. Si se consignan los sueños en el momento mismo en que se desarrollaron, no los olvidaremos, y ya se sabe que son para el autoconocimiento.

Eso va unido: el conocimiento de quiénes somos no puede separarse del ejercicio de las letras (o del arte en general). Una persona que no se conoce ni profundiza en su propio ser, ¿cómo puede intuir inmediatamente a los demás? Cuando llamamos a alguien “superficial”, me parece que se trata de una buena definición de la gente que tiene miedo a ver hacia dentro, que vive de prejuicios prestados e ideas hechas, que no es capaz de descubrir, inventar y guiar su propia vida. Es decir, el que no trata de llegar a su propio fondo —y no es fácil que llegue—, mal puede intentar penetrar en la complejidad de los demás.

Aconsejo a mis estudiantes leer a Freud y a Jung, pues creo que les son más útiles que los tratados de composición dramática.

Algo que quisiera considerar en cuanto a la redacción de un diario: quien quiere aprender a expresarse por medio de la palabra escrita debe practicar la escritura con alguna constancia y debe aprender a disfrutarla. Si no se disfruta el hecho de redactar ideas, no hay posibilidad de emprender una carrera literaria; el mejor premio de escribir es escribir. Y los gozos también se aprenden. Hay muchos tratados de escritura dramática, desde la *Poética* de Aristóteles, en los que el estudiante busca la receta de lo que debe hacer. Es ne-

cesario recordar que todos los tratados buenos son el comentario a una obra ya hecha, los procedimientos de cómo se hizo. No son recetas para inventar nuevas obras. Éstas nacerán proponiendo sus propias leyes y éstas hay que descubrirlas y obedecerlas.

Un escritor no puede, simultáneamente, ser su propio crítico, ni estar pensando: “¿de qué género será lo que estoy escribiendo?”, ni otras cosas por el estilo. La teoría es algo que se aplica en general, la creación es algo altamente individual.

¿Quiero decir que el autor debe ser ignorante de teorías? Para nada. Creo que debe repasar teorías y aceptar las que concuerdan con su propia visión, las que vayan acomodándose para juzgar su propio trabajo después de que fue hecho. La crítica puede empezar después. Y debe empezar después, porque no es agradable aquel autor que habee de adoración ante su propia obra y pregunta ante el espejo: “¿quién es el autor más precioso?” Ya sabemos la respuesta, y el resultado no puede ser otro que terribles ataques de envidia infernal cuando hay alguien, como Blanca Nieves, que resulta ser tantito mejor, o simplemente que recibe más aplausos. La competitividad en el arte suele dañar los talentos; lo que en el deporte es un método de medir, en arte es una falacia: una buena obra es tan buena y valiosa como otra buena obra y no hay demasiados niveles. No debemos olvidar que el verdadero peso e importancia de los productos artísticos se averigua con el paso del tiempo, y, claro, los autores se enteran en el otro mundo..., si es que allá siguen interesándose estas cosas.

La artesanía de las obras es algo que necesitamos distinguir de su inefable sustancia esencial, la artística. Una buena artesanía se aprende, se refina, se pule. El arte es gratis y no es fácil de expresar sin una buena artesanía. Si queremos tener al Fénix en casa, hay que construirle una casa *ad hoc*, hay que construirle un espacio que le parezca cómodo y a su medida, para que esté contento. Claro, si lo encerramos en una pequeña jaula puede ser que termine ardiendo en su propio fuego y nos consuma con él, teniendo en cuenta que nosotros no renaceremos de las cenizas.

¿Y el teatro *engagé*, comprometido con causas sociales, políticas? Se trata del teatro que distribuye mensajes a manos llenas y nos dice cómo portarnos con la sociedad para mejorarla, cuándo lanzarnos a la lucha.

Pienso aquí que el comprometido es el ciudadano y no el autor. El ciudadano que además escribe literatura y que alberga al autor de carne y hueso. Imposible escribir contra lo que creemos y somos. Decimos nuestro propio credo vital. A Sartre se le daba la honradez y escribía con una ética profunda, y se atrevía a hacer *Las manos sucias* aunque se revolcara de rabia todo el Partido Comunista; el ciudadano Sartre

era una de las mejores inteligencias del siglo, además de una de las personas más honradas y profundas. A Brecht le daban más trabajo los mensajes; él quería ser comunista ortodoxo; en realidad, era un poeta excepcional, lírico y dramático, y luego las obras lo traicionaban. Escribió tres veces *Madre Courage*, para que uno estuviera contra Ana, la comerciante de guerra, y resulta que uno está con ella, sufriendo con ella, queriéndola. “Un hombre es un hombre” es una frase inequívoca, pero todos odiamos los ejércitos..., o casi todos. El ciudadano Brecht era un pícaro de los siglos de oro, hijo de predicador; inventó un maravilloso teatro que retomaba los recursos de los géneros medievales y renacentistas, pero le fue muy mal como hombre de compromiso. Si uno cree en su causa, la historia que la expresa surgirá sola; si uno decide un tema social y arrastra por las patas una trama para que lo formule, fácil será que la obra diga lo contrario de lo que proponíamos decir. Porque la obra viene de las zonas profundas del ser, no de la voluntad ni de la proposición oportunista, periodística.

Hay un buen número de teorías sobre el drama. Si las repasamos, veremos la coincidencia de varias en los puntos básicos. Así como Aldous Huxley recogió el pensamiento de múltiples religiones, sus puntos de coincidencia en *La filosofía perenne*, alguien podría reunir los puntos de vista convergentes de las poéticas, en una especie de “Poética perenne”. Ahí estarían sin duda Aristóteles, Lessing, Lope de Vega y algo de Durrenmat y T. S. Eliot. Al autor le sirve repasar esos textos para encontrar, como si fueran espejos: “esto es lo que estoy haciendo”, que no es lo mismo que “esto es lo que debo hacer”. Lo malo de leer recetarios antes de escribir es que el autor puede tomárselos en serio y tratar de seguirlos. No hay nada más desaconsejable. Siempre recuerdo el cuento del ciempiés que cuenta Gustav Meynrik, y que se llama “la maldición del sapo”.

¿Qué hacer entonces, si queremos una guía para nuestra dramaturgia personal? ¿Cómo mejorar lo que hacemos? ¿Cómo escribir cosas significativas, de alcance humano, de sentido universal? Aconsejo a los jóvenes varias recetas no arduas. La primera: hacer retratos de familia, de crisis domésticas que hayan visto de cerca. Claro, esto tiene la ventaja de que los parientes se enojen con ellos de una nueva vez, o los adoren por ocuparse de ellos, de una buena vez. El retrato de familia nos ayuda a poner distancia y objetividad en algo que es una zona de nosotros mismos.

Ejercicios de oído que llamo “de espionaje”: con una libretita ir tomando nota de lo que oímos en el café, en la escuela, en nuestra casa, requiere disimulo y algo de hipocresía. Se apunta a toda velocidad lo

que oímos, lo que dicen pero con la atención en cómo lo dicen, en las palabras y no en el sentido. Si los espiados se dan cuenta, algo puede ocurrir; claro, así se aprende que la dramaturgia tiene sus riesgos.

De la transcripción dura y directa es necesario pasar a la elaboración. Raro es que la gente hable con gracia literaria, con pulimento, con eufonía. Ese retoque, a lo fotográfico, es un trabajo literario y claro que es más lento que el trabajo dramático y puro, y se aprende con menos facilidad. Hay muchas obras dramáticas eficaces y que gustan abiertamente al público, salen bien, son interesantes, inteligentes..., pero en la lectura no resultan objetos artísticos, sino artesanales con mediano acabado. Cómo habla la gente nos da modelos a imitar; en las obras de los siglos de Oro vemos con claridad la diferencia de habla entre patanes, tontos, caballeros y sabios. ¡Y todos se expresan en primorosos versos! Ese es un modelo a considerar y cotejar con los apuntes de diálogo directamente tomados del natural.

Es necesario seleccionar, pulir. El drama es arte literario y a menudo se les olvida a los practicantes. Aconsejo el cultivo del verso clásico, medido y rimaado. La dificultad de encontrar música y armonía con las palabras tiene una fácil evidencia en las leyes de la música, la rima y los acentos. No quiero que salga poesía, simplemente versos pulidos y bien hechos que den agilidad, oído y oficio con las palabras que se practica. El verso libre es más difícil y luego los poetas confunden la vil prosa partida en renglones largos y cortos con la poesía libre. Pero es necesario afinar la pluma y tratar de que el diálogo sea algo bello.

La práctica constante: el único modo de ser escritor es escribir. El que no halle placer en redactar páginas y páginas, más vale que no escriba. Conozco gentes que han querido ser escritores y odian tener que escribir para merecer el título. Claro, no resultan buenos autores.

No sé decir mucho más de este oficio. Tratamos de crear espacios precisos para el Fénix y otras aves fantásticas, y la meta verdadera es que, al terminarlos, vuelen en libertad. Queremos poblar los escenarios con criaturas vivas, libres y significativas. Tratando de lograrlo consumimos la vida. Nuestros herederos sabrán si tuvimos éxito. 🌀



# La escuela de arte en carne propia

## Revisión histórica y sugerencias

■ José Alejandro Sánchez Vigil

*La historia nos presenta los modos y maneras que hemos utilizado para trabajar en comunidad, y, dentro de la historia del arte, al menos desde la época del Romanticismo, lo común es encontrar que los artistas más rifados hayan comenzado por cortar con la escuela. En lo que toca a la parte académica cabe preguntarnos: ¿qué tanta libertad pueden ofrecer la ortodoxia y la disciplina implícita de las aulas?, libertad que los artistas asumimos como irreductible.*

**José Alejandro Sánchez Vigil.** Es licenciado en Pintura por La Esmeralda, INBA. Maestro en Literatura Mexicana por la UN. Fue becado para realizar estudios de pintura en el Instituto de Artes de Súrikov en Moscú, Rusia. Formó parte del Taller de Investigación Teatral de la UNAM dirigido por Nicolás Núñez. Fue ganador del primer lugar en la Convocatoria de Publicación de Textos Breves Ilustrados del IV Comité Regional de la CONALMEX/UNESCO, Villahermosa, Tabasco.

Dentro de cada artista, cualquiera que sea su vocación, suelen encontrarse coludidos un empuje ermitaño y otro gregario. Los momentos de soledad cada quien los resuelve a su modo, pero cuando se trata de trabajar en compañía de congéneres (especialmente en disciplinas convivientes como el teatro o el cine) entramos en relación con maneras divergentes de ver la vida. La historia nos presenta los modos y maneras que hemos utilizado para trabajar en comunidad, y, dentro de la historia del arte, al menos desde la época del Romanticismo, lo común es encontrar que los artistas más rifados hayan comenzado por cortar con la escuela. En lo que toca a la parte académica cabe preguntarnos: ¿qué tanta libertad pueden ofrecer la ortodoxia y la disciplina implícita de las aulas?, libertad que los artistas asumimos como irreductible. La revisión del desarrollo histórico de la línea que separa a las escuelas de arte

de las escuelas de artes y oficios quizá pueda ayudarnos a percibir los umbrales que tenemos frente a nosotros.

El origen de las academias de arte podemos rastrearlo hasta el siglo XVI, cuando fue creada en Italia y a instancias de Giorgio Vasari la Academia del Disegno. Su aparición “obedecía a la necesidad urgente de dar un nuevo reconocimiento y status a los creadores plásticos, separándolos del gremio e incluso del taller para borrar el estigma de ser tratados como obreros o artesanos” (Couto: *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, 31). Más adelante, en el siglo XVIII, se funda la Academia de Bellas Artes francesa y aparece la palabra “arte” en el diccionario. Los pensadores del siglo de la Ilustración definieron “la estética como una disciplina autónoma y peculiar cuyo propósito era el estudio de la praxis artística, entendida ésta como una actividad no destinada a la producción de objetos utilitarios sino a la creación de obras portadoras de valores estéticos” (Garibay: *El saber artístico*, 27).

Hacia la primera mitad del siglo XIX, el poeta inglés John Ruskin incitaba a los jóvenes artistas y artesanos a oponer el trabajo de mano de obra a la producción en serie, y de manera explícita pedía el retorno al modo laboral de los talleres medievales. La tesis se sustentaba en la idea de que el trabajo en las fábricas mecanizadas, propias de la era industrial, provocaba la deshumanización de la sociedad, algo ya evidente en los suburbios proletarios londinenses. Los talleres gremiales medievales y protorrenacentis-