

La conciencia inspirada en el actor de teatro

El teatro de Stanislavski



«СИННЯ ПТИЦА» М. МЕТЕРЛИКА. Моск. Худож. Театръ.
Фея—М. Н. Германова.

Foto: María Germanova como bruja en la obra "El Pájaro Azul" 1908.
Actriz del Teatro de Arte de Moscú

Sara Tajuelo Serrano
Parque de Estudio y Reflexión Toledo
www.parquetoledo.org
Abril 2015
saratajuelo@yahoo.es

“Todo acto que termina en uno fatalmente marcha hacia la contradicción, hacia la contaminación del medio inmediato. Aun la sabiduría pura, la sabiduría intelectual que permanece en uno, lleva a la contradicción.

Este es tiempo de acción y esta acción consiste en comenzar a ayudar a otros a superar el propio sufrimiento. Esta es la recta acción, la compasión, el acto moral por excelencia”.¹

¹ *Habla Silo*. Ediciones León Alado. Madrid. 2014. Pág. 116

Contenido

Resumen	4
Síntesis	6
Punto de Interés	7
Objeto de estudio	7
Punto de vista	7
Contexto	8
Contexto social de Rusia (finales XIX y principios XX).....	8
Contexto cultural Europeo (finales XIX y principios XX).....	9
Contexto cultural de Rusia (finales XIX y principios XX)	9
La espiritualidad en el siglo de plata de la cultura rusa	10
El Teatro Ruso (XIX y principios del XX)	11
Biografía de Stanislavski	13
Influencias	14
Acerca del Sistema Stanislavski	14
La inspiración en el proceso creador del actor	17
La esencia espiritual en el arte	17
Elementos que ayudan a la inspiración en el proceso creador	18
- El propósito como procedimiento indirecto	18
- La atmósfera mental	19
- La atmósfera en la actividad conjunta	20
- El amor como motor.....	21
- La atención dirigida hacia lo bello	24
- La distensión muscular y la calma mental.....	25
- La verdad interna	27
Indicadores de crecimiento interno	28
- La ampliación de la conciencia	28
- El Centro de Gravedad.....	30
Aproximación a la vía mental en Stanislavski	32
La Región de lo Profundo	34
Bibliografía	37



Resumen

Este trabajo parte del interés de profundizar en algunas experiencias con el teatro que, como aficionados, tuvimos en 1988 y que volvimos a evocar a la luz de los registros de la Disciplina Mental. Si bien en un inicio aspirábamos a rescatar experiencias de trance, es al adentrarnos en la obra de Stanislavski que surge la hipótesis de la existencia de experiencias de conciencia inspirada. A partir de esta hipótesis nuestro objeto de estudio se centra en la búsqueda de dichas experiencias en el actor y de contacto con lo profundo por la vía mental en la obra de Stanislavski.

Relacionamos este objeto de estudio con los registros, comprensiones y experiencias que derivan de la obra de Silo como fuente de inspiración en nuestras búsquedas profundas.

Aclaremos que esta investigación no tiene como objeto de estudio la función terapéutica, catártica y transferencial del teatro, ni su influencia sobre el público a través de la comunicación de espacios, de conciencias y de estructuras. Nuestro interés es rescatar experiencias de conciencia inspirada que se dan en el actor como fenómenos mentales no habituales.

Comenzamos incursionando en el periodo del **Siglo de Plata de la cultura Rusa**, finales del XIX y principios del XX, para comprender el contexto histórico donde surge el Sistema actoral de Stanislavski (1863-1938 Moscú).

Esta etapa característica en Europa por desligar el arte de la burguesía, va acompañada en Rusia de multitud de revueltas sociales a causa de la opresión del régimen zarista. Resurgen la cultura y el arte, como transmisores de los valores humanistas ahogados por la represión del régimen feudal, con artistas como Chejov, Gogol, Gorky, Kandinsky, Stravinski y Stanislavski entre otros. La cultura se impregna de valores espirituales que confrontan con el materialismo que sumergió a la sociedad en una crisis espiritual.

El misticismo influye directamente a través de Blavatsky, Gurdjieff y Tolstoi. Fiódorov en el campo de la Filosofía espiritual influye con el Cosmismo ruso como soporte ético para la ciencia soviética y se afianza la tradición filosófica rusa sobre el Amor.

En el teatro influye *“la tradición estética rusa”* respecto a la profundidad psicológica de los personajes y el trabajo con sentimientos verdaderos en la escena.

Para Stanislavski el sentido del arte es la esencia espiritual que habita en el interior del artista, comunicador de revelaciones interiores, sentimientos elevados y grandes verdades. Hemos relacionado este sentido espiritual del arte con el DAR desinteresado como dirección que apunta a la liberación propia y la de otros.

Extraemos de su Obra **elementos que ayudan a la inspiración en el proceso creador** del actor y que están íntimamente ligados a un estilo de vida a la que aspira nuestra Ascesis y las actividades relacionadas con ella, estos elementos son:

- **El propósito como procedimiento indirecto** que ayuda a la inspiración, sin forzamiento, permitiendo que “la esencia interior próxima al espíritu de uno” surja por sí sola.
- **La atmósfera mental** como emplazamiento que ayuda a la inspiración y permite la transformación espiritual.
- **La atmósfera en la actividad conjunta** como confluencia de intenciones en un trabajo armónico donde ambas atmósferas, la personal y la colectiva, se influyen e inspiran mutuamente.

- **El amor como motor** en la obra artística, que se expresa a través de la fuerza de la bondad repercutiendo en una atmósfera mental elevada y dispuesta a recibir inspiración.
- **La atención dirigida hacia lo bello** como hábito mental alejado del sacrificio e intencionalmente dirigido hacia lo bello que se expresa en lo mejor de uno mismo, de los otros y de la naturaleza.
- **La distensión muscular y la calma mental** como hábito para que la mente y el cuerpo dejen de ser un obstáculo permitiendo que se expresen las fuerzas creadoras, silenciando el yo que produce los temores y ruidos que alejan al actor de la inspiración.
- **La verdad interna** que permite al actor tener fe en su creación e influir sobre el alma del espectador.

Profundizamos en lo que consideramos dos **indicadores esenciales de crecimiento interno**, en el proceso al que apunta nuestro propósito de Ascesis, que son:

- **La ampliación de conciencia** para llegar a la comprensión de la vida como un todo, trascendiendo los condicionamientos psíquicos y sociales que impiden la superación del sufrimiento y la liberación interior.
- **El centro de gravedad** en lo profundo del alma de donde emanan los impulsos interiores para la creación. Relacionamos la autonomía con este centro que permite superar el temor y romper con la dependencia de agentes externos.

En el texto que desarrolla la **“aproximación a la vía mental en Stanislavski”**, establecemos similitudes con nuestras experiencias en relación con los ejercicios de aproximación a los pasos de la Disciplina Mental.

Siguiendo la línea que conecta con el espacio trascendente, Stanislavski traspasa los momentos de raptó del artista para describir la conciencia inspirada que afecta íntegramente a toda la estructura psicofísica, en los distintos tiempos y niveles de conciencia, clarificándose así la hipótesis inicial.

En la última parte, incursionamos junto con Stanislavski en la región de lo profundo. Él sitúa la fuente de las fuerzas creadoras en el interior del artista, donde se encuentra la entrada *en el ritmo por el que vive todo lo que nos rodea*. Es en esta entrada a la región de lo profundo que él manifiesta sus limitaciones mentales al observar que ésta se extiende ilimitadamente dentro y más allá de la conciencia

Síntesis

En esta investigación descubro a un ser humano humilde y bondadoso que, más allá de la influencia del contexto social, cultural y artístico, brinda generosamente sus descubrimientos creando un sistema actoral que ayuda a la inspiración del artista.

En mi interior se afianza lo esencial que es un propósito impulsado por el amor y la bondad, al constatar que su incansable búsqueda está impulsada por este motor.

En esa búsqueda Stanislavski inicia un camino hacia el interior de sí mismo, llegando al centro de su propia existencia, el alma del artista, donde se encuentra la región de lo profundo. Su humildad le permite reconocer sus propias limitaciones mentales, al ver que la amplitud de esta región se extiende ilimitadamente dentro y fuera de sí mismo y que está presente en la mente del actor y en la multiplicidad de fenómenos existentes.

En esta experiencia trascendente, que escapa a la comprensión de la conciencia, devienen significados profundos que le hacen ver a la Naturaleza Creadora y el interior del artista como lo mismo, formando parte del universo como un todo. El artista se devela como la obra de arte más elaborada de la Naturaleza en su intención por desplegarse y expandirse sin límite.

Los elementos que ayudan a la inspiración resuenan profundamente en mí insinuándose como el mapa interno por donde he de transitar, en aras de la sagrada creatividad tan necesaria en la cotidianeidad de mi vida.

La ampliación de conciencia y el centro de gravedad aparecen como el destello del indicador interno necesario en mi camino de Ascesis, hacia un desarrollo espiritual profundo.

Agradezco a mis compañeros del *grupo de teatro experimental* por el intento de construir un ámbito donde el acto teatral sea un surco en la senda hacia la región de lo profundo.

Agradezco a los amigos que me ayudaron generosamente en las correcciones de esta monografía.

Agradezco a Silo, mi brisa amanecida, por proveerme cada mañana el alimento tan necesario para mi alma; permitiéndome profundizar en la aproximación de Stanislavski a la vía mental.

Agradezco la resonancia con los descubrimientos internos de Stanislavski porque susurran el propósito que siempre estuvo latente en lo profundo de mí y que me impulsa hacia las regiones altas, hacia el balcón de la esperanza, donde la cálida luz del sentido se extiende infinitamente acariciando las almas.

Punto de interés

Esta investigación tiene por punto de interés las experiencias de conciencia inspirada² en la mente del actor y su relación con los registros de nuestra Disciplina Mental.³

Aclaremos que por la necesidad de acotar un terreno tan amplio como es el Arte Dramático nuestra investigación no tendrá como punto de interés el estudio de la función terapéutica, catártica y transferencial en el teatro; ni la influencia de éste en la transformación social. Tampoco estudiaremos el efecto del teatro sobre el público a través de la comunicación de espacios, de conciencias y de estructuras. Nuestro interés será rescatar experiencias no habituales en la mente del actor y en este primer trabajo nos ceñiremos a las experiencias de conciencia inspirada.

Nos apoyamos en la evocación de algunas experiencias que tuvimos en 1988 en contacto, como aficionados, con el método Stanislavski. La escueta proliferación de las mismas no las exime de interés, máxime cuando éstas son evocadas a partir de los registros de contacto con lo profundo.⁴

Objeto de Estudio

El objeto de estudio de este trabajo es profundizar en las experiencias más significativas de Stanislavski, que devienen de su ferviente interés en la investigación de un sistema actoral que facilite la inspiración del artista. Intentaremos establecer algunas relaciones con el medio donde éste surge y desarrolla su obra, la Rusia de finales del s. XIX y principios del XX.

Punto de vista

Realizamos esta investigación en base a los registros y comprensiones al relacionar el objeto de estudio con una parte de la obra de Silo⁵, tomando a ésta como la fuente de inspiración de nuestras búsquedas más profundas en este trabajo.

² “La conciencia inspirada es una estructura global, capaz de lograr intuiciones inmediatas de la realidad. Por otra parte, es apta para organizar conjuntos de experiencias y para priorizar expresiones que se suelen transmitir a través de la Filosofía, la Ciencia, el Arte y la Mística”... “Sin duda que la conciencia inspirada es más que un estado, es una estructura global que pasa por diferentes estados y que se puede manifestar en distintos niveles. Además, la conciencia inspirada perturba el funcionamiento de la conciencia habitual y rompe la mecánica de los niveles”... “Por último, es más que una extrema introyección o una extrema proyección ya que alternativamente se sirve de ellas, en atención a su propósito. Esto último es evidente cuando la conciencia inspirada responde a una intención presente o, en algunos casos, cuando responde a una intención no presente pero que actúa copresentemente”. **Apuntes de Psicología. Silo. Ediciones León Alado. 2014. Madrid. Pág 415 y 416**

³ **Disciplina Mental.** “Está en la esencia de la Disciplina Mental la búsqueda de aquella libertad que permita al operador sustraerse de las determinaciones y de los condicionamientos de la propia conciencia, trascendiendo hacia estructuras universales. El modus operandi de esta disciplina es la meditación... La meditación simple es indispensable para despejar el terreno meditativo haciendo, poco a poco, cesar los ensueños, los conflictos y los temas ajenos a esa práctica. La Disciplina Mental enfatiza en los actos de conciencia y no en objetos de conciencia, aunque necesite referirse a éstos continuamente”.

Silo. <http://www.parquepuntadevacas.net/Producciones/Las-Cuatro-Disciplinas-es.pdf>

⁴ “Porque, es conveniente decirlo, tanto las religiones como las obras de arte y las grandes inspiraciones de la vida salen de allí, de las distintas traducciones de esa señal y no hay por qué creer que esas traducciones representen fielmente al mundo que traducen. Esa señal en tu conciencia es la traducción en imágenes de lo que no tiene imágenes, es el contacto con lo Profundo de la mente humana, una profundidad insondable en que el espacio es infinito y el tiempo eterno.” **A cielo abierto. Silo. Ediciones León Alado. 2014. Madrid. Pág. 82.**

⁵ Silo (Mario Rodríguez Cobos, Mendoza, Argentina 1938-2010), pensador y escritor, reconocido como guía espiritual por muchas personas en diferentes partes del mundo. Sus *Obras Completas* en dos tomos han sido traducidas y publicadas en las principales lenguas y se encuentran en www.silo.net

Contexto

Contexto social de Rusia (finales XIX y principios XX)

De 1613 hasta la revolución de 1917 es el periodo de la Rusia Zarista Imperial, donde el zar gobierna como emperador autocrático y monarca hereditario.

El imperio ruso abarcó zonas de Asia, Europa y Norteamérica. Predominaba la religión Ortodoxa pero se suman otras tales como la católica, la armenia, la protestante, la islámica con suníes y chiitas, la judía, y grupos más reducidos como el budismo, lamaísmo y chamanismo.

En 1861 se produce la abolición de la servidumbre como resquicio del antiguo sistema feudal.

Entre 1881 y 1917, Alejandro III y Nicolás II marcaron la vuelta a la afirmación del gobierno autocrático y nacionalista ruso negando las religiones que no eran la ortodoxa. Las universidades y los campos son inspeccionados de continuo para evitar revueltas.

En 1899 la agitación de los estudiantes con conciencia democrática y revolucionaria se extendió a las universidades del país. Se forma el Partido Obrero Socialdemócrata Ruso que contó con la afiliación de trabajadores y estudiantes radicales como Martov, Lenin y Trotsky.

En 1905 los conflictos sociales se acentúan en todos los estamentos. El ejército ruso es derrotado en la guerra con Japón. Durante este año miles de personas fueron ejecutadas, deportadas y condenadas a prisión por manifestarse.

Entre 1906 y 1914, se incorpora una primera experiencia de carácter parlamentaria y constitucional a través de las Dumas o Parlamento de Estado. Paralelamente se produce un resurgimiento en la cultura en general, con la contribución de escritores y artistas como Chejov, Gorky, Kandinsky, Stravinsky y Stanislavski entre otros.

En febrero de 1917 se consolida la revolución rusa como reacción a la opresión del zar que había empujado a Rusia a la 1ª Guerra Mundial. Abdica Nicolás II instaurándose un gobierno provisional, una alianza entre liberales y socialistas. Surgieron los sóviets que eran consejos de campesinos, obreros, marineros y soldados. Se inicia entonces lo que se llama "República Soviética de Rusia". Sin embargo, los bolcheviques que tenían una buena parte de los votos disolvieron la Asamblea Constituyente e instauraron su disfrazada "Dictadura del Proletariado", comenzando un periodo marcado por la represión generalizada.

En 1918 tiene lugar la guerra civil Rusa en la que varios estados del antiguo imperio se separan.

En 1922 y hasta 1991 Rusia pasó a ser una de las seis repúblicas dentro de la federación de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas.

Contexto cultural Europeo (finales XIX y principios XX)

Esta etapa industrial es un periodo de grandes descubrimientos, entre otros, aparece la bombilla, el telégrafo, el cine, la locomotora de vapor.

Es una época influenciada por el arrastre de la teoría evolucionista de Charles Darwin, las ideas de Freud y el inconsciente, Jung y el subconsciente colectivo, Paulov y la psicología conductista, Ribot con la psicología experimental y la memoria "afectiva". Se desarrollan las investigaciones en el campo de la antropología cultural en las que, además de Jung, tendrán relevancia Eliade, Frazer y Malinowski entre otros.

En la Europa de finales del XIX el arte moderno surge en el intento de desligar la cultura artística de la burguesía. Surgen distintas tendencias artísticas en la música, la escultura, la pintura, la literatura y el teatro.

En Francia surge el Impresionismo, el Naturalismo dirigido a la clase más desfavorecida, el Realismo, dirigido a la burguesía, y el Simbolismo como reacción contra el materialismo, reivindicando la búsqueda interior de verdades universales. El Naturalismo está influenciado por el evolucionismo de Darwin, el determinismo de la herencia genética y el ateísmo.

A principios del XX, tienen lugar otros movimientos derivados de estos últimos tales como el Surrealismo, el Fauvismo, el Cubismo, el Expresionismo que surge en Alemania, el Futurismo que surge en Italia, el Dadaísmo surge en Suiza, el Neoplasticismo surge en Holanda, el Rayonismo o Cubismo Abstracto y el Constructivismo surgen en Rusia. El precursor del Arte Abstracto es Kandinsky que muestra la predominancia de lo espiritual sobre lo material.

Contexto cultural de Rusia (finales XIX y principios XX)

Durante la Rusia Zarista el arte está al servicio de los zares.

"Los motivos humanistas se expresaron con fuerza especial en la literatura y el arte de Rusia de mediados y fines del siglo XIX, porque la vida política bajo el régimen del absolutismo zarista era ahogada por las represiones brutales".⁶

El período que va de finales del XIX y principios del XX se le conoce como *El siglo de plata de la cultura rusa*. Se tratan temas críticos con la sociedad rusa tanto en la literatura como en el arte, entre los escritores del momento destacamos a Gogol y Chéjov. El Realismo y el Naturalismo impregnan todas las esferas de la cultura.

Se fomenta, por la necesidad de una renovación artística, la relación con las tendencias vanguardistas en los países europeos. Junto con el arte de vanguardia, el Realismo será para muchos artistas rusos el medio de protesta en las revueltas de 1905.

⁶ Anuario 2 del Centro Mundial de Estudios Humanistas. Por el Académico Serguei Semenov. Moscú. Diciembre de 1995. Artículo *Tendencias Humanistas en la Civilización Eurasiática Nordestina (Rusia)*. <http://www.csusalvatorepuledda.org/dokuwiki/lib/exe/fetch.php?media=archivo:1995-cmsu-anuario-esp.pdf>

Uno de los medios de sobrevivencia de los artistas eran los patrocinadores formados por los coleccionistas y los ricos industriales.

Destacamos a Vrubel, la esencia de sus pinturas es el silencio, plasma espiritualmente los sentimientos que no pueden ser transmitidos con palabras. En sus obras siempre estuvo presente la visión realista y la simbolista.

A principios del XX convergen el Cubismo, el Futurismo, el Simbolismo y el Surrealismo, que junto con el realismo se expresan en la pintura, literatura, música, escultura, arquitectura, danza y en el teatro. Pero es el Simbolismo la corriente más marcada en la cultura rusa. Esta tendencia que busca su inspiración en los mitos, profundiza en el significado de la existencia a través de la búsqueda interior de verdades universales.

Este periodo se caracteriza por la unión de todos los artistas en la búsqueda de una misma expresión estética, rechazando la individualidad y peraltando la “obra de arte total”.

Artistas como Kandinsky y Malevich cultivan el simbolismo dada la atmósfera cultural. Posteriormente sus tendencias derivaron hacia el Arte Abstracto. Aportaron ensayos de trascendencia para la cultura Rusa, tales como “*Lo espiritual en el arte*” de Kandinsky y “*del Cubismo al Suprematismo*” de Malevich.⁷

Paralelamente al Suprematismo surge el Constructivismo en la arquitectura rusa, cuyo objetivo era la “reconstrucción” de la sociedad, un diseño marcadamente utilitario y pragmático que también se desarrolla en la escenografía.

Con la dictadura Bolchevique, según Serguei Semenov, “*todo el país fue transformado en un gigantesco campamento militar*”. “*Los filósofos, sociólogos, intelectuales y escritores en general, que no compartían esta ideología antihumana, se vieron obligados a emigrar, fueron desterrados o liquidados*”. “*Los poetas, novelistas y artistas que trabajaban en el régimen soviético se vieron obligados a encubrir sus ideas humanistas, proclamando su adhesión formal al régimen*”. “*En la cultura de Rusia el humanismo sobrevivía y se transmitía de una generación a la otra en forma de imágenes artísticas, más que en la forma conceptual, doctrinaria, y esto le ayudó a resistir a las campañas del “lavado de cerebro” de las autoridades*”.⁸

La espiritualidad en el siglo de plata de la cultura rusa

Este periodo se caracteriza por el misticismo y la utopía religioso-estética que influye directamente en la literatura y en todo el arte.

Helena Blavatsky crea la *sociedad Teosófica*. George Gurdjieff como maestro de danzas da a conocer *las enseñanzas del cuarto camino* y forma *el Instituto para el desarrollo integral del hombre*.

⁷ El suprematismo promovía la abstracción geométrica y el arte abstracto, en búsqueda de la supremacía de la nada y la representación del universo sin objetos.

⁸ Anuario 2 del Centro Mundial de Estudios Humanistas. Por el Académico Serguei Semenov. Moscú. Diciembre de 1995. Artículo *Tendencias Humanistas en la Civilización Eurasiática Nordesteña (Rusia)*
<http://www.csusalvatorepuledda.org/dokuwiki/lib/exe/fetch.php?media=archivo:1995-cmsu-anuario-esp.pdf>

Aparece *el Cosmismo ruso*, como filosofía que pretende explicar el fenómeno de la vida sobre la tierra y la misión del hombre como manifestación de la misma. Se considera a Nikolái Fiódorov su fundador, siendo sus teorías un soporte ético para la ciencia soviética. Sus ideas influyeron significativamente en Tolstói y Dostoyevski entre otros.

Según Semenov, Lev Tolstói *"supo transmitir a la humanidad entera la aspiración del autoperfeccionamiento moral y del restablecimiento de la unidad entre el ser humano y la naturaleza. Su crítica social afectó todos los aspectos de la vida social, todas las instituciones estatales, la literatura y el arte, la religión y la iglesia. Su doctrina de la no resistencia al mal por medio de la violencia tendría repercusión mundial. Basta recordar a Mahatma Ghandi en Asia y a José Vasconcelos en América Latina"*.⁹

Otros filósofos místicos son Nikolai Berdyaev y Vladimir Soloviev. Este último considerado como origen de la tradición filosófica rusa a cerca del Amor. Previamente escritores rusos ya plasmaron en sus obras la universalidad de este sentimiento eterno, entre otros Pushkin, Dostoievski, Tolstói, Chejov, etc.

Según Arturo García, Soloviev *"concebía la Belleza como algo universal y cósmico; una especie de "fuerza transformadora" del mundo físico en espiritualidad pura (en algo divino)"*.¹⁰

Esta visión del arte como acto creativo que se transforma en poder purificador, en éxtasis y en rito, muestra un renacimiento cultural ruso basado en los valores espirituales que confrontan con el materialismo que condujo a la sociedad rusa a una crisis espiritual.

En este contexto, la creación artística deja de tener un significado artesanal para elevarse a la categoría metafísica, tal como la filosofía, la ciencia o la religión. Así lo manifiesta el músico Konstantin Eiges *"Si por mística entendemos toda relación real del espíritu humano con la vida trascendental, supra-fenomenica, entonces además de la mística religiosa será necesario incluir a la incuestionable mística del arte y la inspiración del artista"*.¹¹

El Teatro Ruso (XIX y principios del XX)

En este periodo los zares tienen el monopolio de los Teatros Imperiales. A finales del XVIII y principios del XIX las interpretaciones eran declamativas y pomposas, destinadas a un público que valoraba el orgullo nacional por encima de la belleza artística, la innovación cultural o las ideas trascendentales.

Hasta 1820 los actores eran sirvientes que trabajaban para la nobleza y vivían como esclavos. La literatura romántica rusa influye en el teatro fundamentalmente a través del dramaturgo Pushkin. El Realismo ruso también influye en el teatro, los escritores al verse censurados para hablar de los problemas sociales se centran en estudios introspectivos sobre la psicología de los personajes y descripciones detalladas de las circunstancias en la escena. Destaca el dramaturgo Ostrovsky que

⁹ Anuario 2 del Centro Mundial de Estudios Humanistas. Por el Académico Serguei Semenov. Moscú. Diciembre de 1995. Artículo *Tendencias Humanistas en la Civilización Eurasiática Nordestina (Rusia)*

<http://www.csusalvatorepuledda.org/dokuwiki/lib/exe/fetch.php?media=archivo:1995-cmsu-anuario-esp.pdf>

¹⁰ Revista Neuma. Año 4. Volumen 2. Universidad de Talca. Artículo "La Música, una vivencia mística" por Arturo García Gómez, pág. 94

¹¹ Idem. Pág. 99.

ayuda a abolir el monopolio de los teatros Imperiales y organiza la Asociación de Dramaturgos rusos.

A principios del XIX surge un conjunto de actores que se denominan *la tradición estética rusa*, valoran la profundidad psicológica de los personajes y los sentimientos verdaderos en la escena. El actor más representativo de este periodo es Mikhail Shchepkin, que influyó profundamente en Stanislavski al leer su libro "Memorias de un actor siervo", hasta su llegada ningún actor hablaba con voz natural sino declamando.

Hasta 1870 no hubo escuelas privadas, la formación teatral corría a cargo de bailarines cuyo estilo era el cliché y la declamación.

A mediados del XIX hay dos tendencias en el teatro ruso. Por un lado el Naturalismo inspirado, que ve el talento como un don divino y no es posible aprenderlo y el Naturalismo científico, que defiende la necesidad de la enseñanza teatral. Una tercera tendencia que aparece a finales del XIX es el Simbolismo, donde hay un marcado deseo de trascendencia espiritual a través de la actuación.

A finales del XIX la actriz Savina crea la asociación para la ayuda de los Actores Indigentes, que se convirtió en la Sociedad Teatral Rusa.

En torno a 1900 proliferan, con el apoyo de una generación de nobles acaudalados, los teatros privados en San Petersburgo y Moscú. Stanislavski junto con Nemiróvich-Dánchenko crean el *Teatro del Arte de Moscú* que se convierte en el inicio de una nueva etapa para el teatro ruso.

Hasta este momento los actores vivían precariamente, hacinados en espacios sin ventilación debajo de los escenarios. Stanislavski promueve el respeto por el oficio de actor y sistematiza un método pedagógico que eleva el oficio de actor a un nivel similar al de las profesiones mejor consideradas.

Desde el punto de vista de la pedagogía teatral, Stanislavski anota todas sus experiencias y las recopila con el propósito de entregar a otros generosamente aquello que él ha aprendido, rompiendo así con el hermetismo de los actores a mostrar sus descubrimientos. Estas experiencias concluyen en el "Sistema Stanislavski", cuyo interés es mantener en el actor la frescura y alegría propias de las primeras representaciones.

Stanislavski funda el Primer Estudio como un laboratorio donde se experimentaba con el Sistema en los ensayos. Se preparaba al intérprete y se trabajaba sobre la persona.

Una de las principales innovaciones es que Stanislavski expande *la idea de conjunto* a todos los estamentos teatrales y no sólo a los actores. Así todas las partes que integraban el entramado escénico trabajaban al unísono dirigiéndose al "superobjetivo", al objetivo creador.¹²

Otra innovación es que el director toma el carácter de artista, aunque el centro de la escena sea el actor. El director deja de tener un rol dictatorial y da al actor un protagonismo activo en la creación del personaje, captando su esencia más allá del aspecto exterior.

¹² Síntesis Tesis de Athéna Mata: Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski.

Biografía de Stanislavski

Konstantín Stanislavski, seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev, nace en 1863 en Moscú, Rusia, y muere en la misma ciudad en 1938. Actor, director y pedagogo teatral.

Crece en una familia acomodada que asistía a multitud de espectáculos. Su padre construye dos escenarios donde Stanislavski, junto con sus nueve hermanos, representa sus primeras obras de teatro a los tres años de edad. En 1877 forma su primera compañía familiar.

En 1886 es miembro de la dirección de la Sociedad Musical Rusa donde entra en contacto con Chaikovski y otros artistas que influirían en su futuro artístico.

En 1888 funda, junto al reconocido director de escena ruso Fiódor Komissarzhevski, la Sociedad de Arte y Literatura (SAL) que une a artistas de diferentes disciplinas: escritores, músicos, pintores, actores, etc.

En 1889 se casa con la actriz María Perevóshikova “Lílina” con la que compartía escenario.

En 1897, junto con Nemiróvich-Dánchenko¹³ crean el Teatro de Arte de Moscú (MJT siglas en ruso). Ambos comparten una búsqueda creativa afín y sientan las bases de la futura causa teatral, los ideales artísticos, la ética escénica y la técnica a seguir.

En 1898 comienza el trabajo del MJT con la presentación de obras de Chéjov, poniendo también en escena obras de Shakespeare, Molière, Goldoni, Gógol, Gorki, Ibsen y Hauptmann entre otros.

A partir de 1900 Stanislavski impulsa los *laboratorios para la enseñanza del actor* y la investigación sobre el proceso creativo teatral. Centra su investigación en el actor y crea el “método de las acciones físicas”, conocido también como “sistema Stanislavski”.

En sus búsquedas sufrió crisis por los fracasos en su incansable investigación y por la soledad dado que sus preocupaciones no eran compartidas por muchos actores del MJT.

Stanislavski marca un antes y un después en el teatro. Su influencia ha traspasado las fronteras de Rusia, extendiéndose por Europa, Estados Unidos y América Latina.

Hasta el día de su muerte buscó incansablemente nuevos enfoques del arte de la interpretación, sin considerar ninguna conclusión como definitiva.

En sus últimos años una parálisis progresiva le alejó del escenario, pero continuó su labor como director y pedagogo al frente del MJT y del Estudio de Ópera del Teatro Bolshói.

En sus últimos días Stanislavski manifiesta: *“No soy joven, y mi vida de artista se acerca al último acto...Mi tarea, tanto de régisseur como de actor, ha transcurrido parcialmente en un plano exterior en el sentido escénico, pero principalmente en la región de la creación artística espiritual”*.¹⁴

¹³ Respetado dramaturgo y director escénico al frente de la escuela teatral en la sociedad Filarmónica de Moscú.

¹⁴ *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981. Pág. 420

Influencias en Stanislavski

Muy brevemente mencionaremos algunas influencias que Stanislavski recibió, algunas de las cuales se reflejaron en su Sistema.

Entre los actores del XIX destacamos a Shchepkin cuyas memorias escritas fueron fuente de inspiración para Stanislavski. Infiuye en el concepto de la sustitución jerárquica del director, donde el actor pasa a un primer plano. A ambos les unía un profundo sentido ético que se reflejaba en la relación sensible con sus alumnos y en el deber social con el mundo.

Entre los autores de tendencia realista o naturalista están Ostrovsky y Gogol. Este último influye en Stanislavski en *la transmutación* a la que el artista tiene que llegar para “ser” el personaje.

De Pushkin, dramaturgo de tendencia romántica, recibe la influencia en la sinceridad de las emociones en las circunstancias dadas en la escena.

Del movimiento “la tradición artística rusa” anterior a Stanislavski, destacamos al director y pedagogo Samarin, para él y para su maestro Shchepkin el arte de la actuación consistía en analizar cada papel atendiendo a la realidad fisiológica, psicológica y social.

Stanislavski se inspira en los artículos del actor Struzkin que contemplan la parte psicológica y física del personaje. Esta diferenciación fue evolucionando en la obra de Stanislavski hasta fusionarse en un proceso único de creación psicofísica.

Recibe influencia del teosofismo, del ocultismo, del yoga y de Sulerzhitsky, colaborador de Stanislavski instruido en las prácticas religiosas orientales, respecto al vínculo entre los actores a través de la comunión o emisiones energéticas.¹⁵

De sus profesores destacamos a Fedotov que influye en la importancia de contener los movimientos que carezcan de justificación interna.

Acerca del Sistema de Stanislavski

Frente a las formas conservadoras del teatro ruso, la metodología progresista de Stanislavski junto con Dánchenko supuso la unificación creadora del espectáculo con un objetivo común. Esta unidad escénica se convirtió en el principio que orientaría el trabajo creador de la MJT.

Dividimos el Sistema de Stanislavski en etapas, de acuerdo a nuestra interpretación, en el esfuerzo por intentar comprender la evolución de un sistema actoral amplio y complejo.

En una **primera etapa** se introduce “el estudio de la obra en mesa redonda” por todo el colectivo, incluido el director que deja de tener un rol dictatorial. Interpretan conjuntamente el mito artístico que inspiró al autor, y recopilan información sobre la psicología y hábitos de los personajes. A través de esta profundización colectiva se impulsa la iniciativa creadora de los actores.

Respecto a la acción escénica, en un inicio sigue la línea que va de lo exterior –escenografía, sonido, luminotecnia, etc.- a lo interior; posteriormente da un giro en su nuevo sistema

¹⁵ Síntesis interpretativa y extractada a partir del trabajo de investigación de Doctorado de Artes Escénicas de Athénea Mata “Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski.” Junio de 2010

desarrollando la línea inversa: de la vivencia del personaje a la encarnación de éste en la escena. Así pues, la acción escénica se caracteriza por el movimiento que va del alma hacia el cuerpo, del centro a la periferia, en definitiva desde lo interior a lo exterior, e impulsado por la tendencia hacia el superobjetivo de la obra artística.

A partir de los inicios de la MJT y hasta mediados de 1920, Stanislavski se centra en el estudio del ambiente histórico donde transcurre la acción, la investigación psicológica de los personajes y la profundización en las vivencias del actor. Se estudia el superobjetivo de la obra develando el sentido, la esencia, del autor al escribirla y la profundización en los planos costumbrista, estético, psicológico, psicofísico en relación con el superobjetivo.

En esta primera etapa hay una primera fase donde se trabaja con las representaciones mentales. El actor mentalmente interactúa con los personajes de la obra, intentando comprender las relaciones interpersonales y la justificación interna que motiva las acciones en las diferentes circunstancias de la obra.

En una segunda fase, una vez que el actor ha representado mentalmente su papel, pasa al “período de la encarnación”. En esta fase surge en el actor la necesidad de actuar físicamente en comunicación con los demás actores.

En lo que denominamos segunda etapa, Stanislavski llega a la conclusión de que no es posible fijar un sentimiento y evocarlo repetidamente. Desarma el enfoque puramente psicológico de la primera etapa y se guía por un enfoque psicofísico.

Sin embargo, pese a que ya en 1911 llega a este acierto intuitivo, no tomará esta orientación hasta años después debido a la influencia de la psicología y la neurología de Paulov y Ribot entre otros. Influye *la memoria afectiva* de Ribot, aunque en la práctica Stanislavski observa que la evocación de las emociones ahuyenta los sentimientos vivos sometidos a presión. Estas contradicciones entre la práctica y las ideas científicas de la psicología moderna sumergen al Sistema en una etapa muy confusa alejándolo del enfoque psicofísico.

Hacia 1929 el Sistema comienza a guiarse por los registros en las experimentaciones y entra en una tercera etapa en la que, además de la profundización psicológica, se incorpora la atención a las acciones físicas en las cuales el actor se apoya para evocar el proceso creativo.

No se subestima la profundización psicológica del personaje sino que a ésta se le añade la ejecución de las acciones físicas.

Acciones físicas entendidas como la acción interiormente justificada y tendente a un fin, en la que interviene la voluntad, el sentimiento y otros factores de ánimo creador del artista en las circunstancias dadas.¹⁶

Hacia 1936 Stanislavski se desliga definitivamente del enfoque meramente psicológico y consigue al fin salir de las contradicciones que le habían impedido completar su proyecto. Y crea el “El método de las acciones físicas”, donde la emoción surge a través de la acción física, sin forzamientos.

¹⁶ Las circunstancias dadas son aquellas indicaciones escritas por el autor acerca de los personajes, la época, el lugar de la acción, detalladas casi siempre en los comienzos de cada acto y en las acotaciones que preceden a las réplicas y situaciones. *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Buenos Aires. Argentina. 1977. Pág. 36

En una primera fase de esta tercera etapa, lo importante no es el aprendizaje del texto sino los diálogos improvisados. Se trabajará sobre el texto en una segunda fase, sólo cuando el actor tiene clara la lógica de las acciones que le permitirá seguir una línea continua del subtexto de la obra.¹⁷

En esta tercera se rechaza el análisis colectivo de la obra antes de que el actor aborde particularmente su papel, pasando directamente a la acción desde un primer momento.

Se descarta la especulación contemplativa en el análisis psicológico de los personajes, se profundiza en éste pero desde un método activo que ayude a la inspiración del actor. Así se trabaja con el interrogante: *¿Qué haría aquí, hoy, ahora mismo, si se encontrara en las circunstancias de la obra, en la situación del personaje?* La respuesta no es con razonamientos sino con acciones, y de la realización correcta de tales acciones emanarán los sentimientos y registros correspondientes.

Este nuevo enfoque sigue vinculado a la vivencia del actor y la encarnación del personaje.

Desaparece la dualidad entre el estado interior o psíquico y el exterior o físico del actor, fusionándose ambos.

Antes de finalizar esta parte del estudio, nos parece interesante señalar que el Sistema derivó en otras interpretaciones por parte de actores que al finalizar la gira en 1922 no volvieron a Rusia. Crearon escuelas en Estados Unidos que transmitían la primera etapa del Sistema vinculada con la memoria emocional; pedagogía que Stanislavski consideró obsoleta. Las posteriores renovaciones del Sistema fueron desconocidas por estos discípulos que vivían fuera de Rusia.

No nos sorprende al día de hoy que se siga considerando a la memoria emocional y el análisis psicológico de los personajes como “el método de Stanislavski”, a diferencia del “Sistema” en sus posteriores etapas.

En este recorrido por las etapas del Sistema de Stanislavski donde se alternan dudas y certezas, nos resulta de sumo interés la búsqueda de la inspiración en el proceso creador. Stanislavski intuía que ésta se encontraba en una región de la mente fuera del control de la conciencia. Las revelaciones interiores a las que llega nos parecen inspiradoras al vincularlas con el estilo de vida que acompaña nuestros trabajos de Ascesis.¹⁸

Sí bien Stanislavski relaciona esta región con el subconsciente, saltamos por encima de la terminología vigente de la época guiándonos por la resonancia interna que nos producen las experiencias relacionadas con la inspiración en el proceso creador del actor.

¹⁷ El subtexto sería lo intangible que anima la obra, la impulsa y le da sentido siguiendo una línea continua de acción.

¹⁸ *“Hay que distinguir entre Estilo de Vida y Ascesis. El primero se refiere al tipo de vida que se irá llevando de aquí en más, desde que termina la Disciplina hacia delante. Sin embargo, el Estilo se ha ido formando al ir profundizando los pasos de la Disciplina. No se entra al Estilo como una cosa nueva sino que se ha ido formando y ahora se lo tiene en cuenta como organizador de la vida, poniendo el Centro en Lo Profundo y en las actividades relacionadas con ello. La Ascesis es el foco del Estilo de Vida, coloca la propia vida alrededor de ella. El punto central de la Ascesis, es un determinado trabajo sobre sí mismo.*

Es el equivalente a las prácticas de toda mística, pero en nuestro caso particular todo va tendiendo a la superación del “yo”, para entrar a los espacios profundos de lo sagrado.”

Silo. Apuntes de Escuela. <http://www.elmayordelospoetas.net/?p=19499>

La inspiración en el proceso creador del actor

La esencia espiritual en el arte

Para Stanislavski *"Arte es, en sí mismo, creación; crea su propia vida, bella en su abstracción, y más allá de los límites del tiempo y del espacio"*.¹⁹

Su trayectoria artística está impregnada de la concepción espiritual del arte, tal como dice: *"La esencia del arte no reside en sus formas externas sino en su contenido espiritual"*.²⁰

Para Stanislavski el arte surge de las fuerzas creadoras que se encuentran en el espíritu del ser humano, por lo tanto tiene importancia vital trabajar con la propia interioridad porque es donde el artista encuentra la puerta de entrada a la creación de cualquier obra de arte.

La obra de arte ha de estar acompañada de un crecimiento interior en el artista creador, motivado por un sentido profundo del arte, a este respecto indica Peter Deno: *"Si la cualificación interna, en términos de crecimiento interior, se pierde, el sentido profundo del arte como traductor de significados más profundos se pierde."*

Si nos fijamos detenidamente en la historia, podemos observar claramente que las civilizaciones han avanzado sobre la base de inspiración espiritual y que su arte multifacético fue una traducción de ese proceso espiritual. Cuando la espiritualidad ha perdido su significado, la civilización comienza a declinar y su arte pierde su significado también. Comienza a estancarse, perdiéndose en la ornamentación y el manierismo de la mera extravagancia".²¹

Para Stanislavski, el teatro es *"una fuerza poderosísima para la influencia espiritual sobre las multitudes que buscan comunicación", "se puede comunicar al hombre la belleza y los sentimientos elevados de los que tanto carece el ser humano en nuestros días"*.²²

Esta visión del teatro como fuerza para la influencia espiritual nos parece clave como significado profundo que motiva el acto teatral, a este respecto Peter Deno señala que *"podríamos decir que hoy vivimos la situación de una civilización en declive, con todas las consecuencias que esto tiene para la humanidad. Puede ser que la necesidad de una nueva espiritualidad surja en los corazones de millones de personas y se manifieste crecientemente."*

*También podría ser que este surgimiento de una nueva espiritualidad inspirara cada vez más a los artistas, también en el campo teatral. Puede ser que debido a esto, el teatro y el arte en general se reencuentren con su propósito original como traductor de esta nueva espiritualidad, haciéndose cargo nuevamente de su función como puente hacia los espacios más profundos y sagrados que existe en cada ser humano."*²³

¹⁹ *Un actor se prepara*. Stanislavski. Editorial Co-edición de Editorial Diana S.A. y Javier Vergara Editor S.A. 1988. Argentina. Cap. 2. Pág. 35

²⁰ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 3. Pág. 47

²¹ Método de Expresión Corporal para el teatro y la danza. Resultado de una investigación teatral de Peter Noordendorp, bajo el seudónimo artístico de Peter Deno, realizada entre 1971 hasta 1976. Revisado y completado en 2012. Pág. 6.

http://www.parclabelleidee.fr/docs/monographies/Libro_Peter_HD_definitivo.pdf

²² *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. Pág. 128

²³ Método de Expresión Corporal para el teatro y la danza de Peter Deno. Pág. 6

Elementos que ayudan a la inspiración en el proceso creador

- El propósito como procedimiento indirecto

Para Stanislavski *“creamos por inspiración, y sólo nuestro subconsciente nos la da. Y por otra parte, aparentemente sólo podemos emplear esta fuerza del subconsciente a través de la conciencia, que la destruye”*.

“Para despertar el subconsciente a la labor creadora hay una técnica especial. Debe dejarse todo lo que es, en el más amplio sentido, subconsciente a la naturaleza, y dirigirnos por nosotros mismos a aquello que está en los límites de nuestro alcance. Cuando el subconsciente, cuando la intuición entran en nuestra labor, debemos saber cómo no interferirla”.²⁴

Stanislavski busca un procedimiento indirecto que ayude a llegar a la inspiración actoral y uno de los elementos en los que se apoya es **el propósito escénico**, al respecto expresa: *“No habiendo propósito tras estos actos, todos eran mecánicos”, “si una acción no tiene fundamento interno, no puede retener la atención”*.²⁵

También hace referencia a la **“supertarea de la obra artística”** que permite que la esencia interior surja por sí sola, así dice: *“hay que buscar la supertarea no sólo en el papel, sino también en el alma del artista” “esto significa encontrar la esencia interior, próxima al espíritu de uno” “y en consecuencia cuando establecimos un propósito activo, la esencia interior surgió por sí sola”*.²⁶

Más allá del propósito escénico y la “supertarea de la obra” ve la necesidad de un **propósito vital** que lo relaciona con la *“elevada misión del artista creador”*, indicando que el actor *“es la revelación a los demás de profundidades resplandecientes y de grandes verdades.”*²⁷

Nos parece que Stanislavski da importancia a que cada acto en la escena tenga un propósito con fundamento interno. Estos actos fundamentados internamente, forman parte de un proceso mayor impulsado por un propósito vital que trasciende al acto en sí, de manera que no acaba en uno sino que continúa en el dar desprendido a otros.

Stanislavski hace referencia al subconsciente por la influencia de la psicología de la época. Nosotros consideramos “fenómenos conscientes” no sólo a los encuadrados en la actividad vigílica sino también a cualquier tipo de fenómeno que se da en la conciencia, aunque éste se produzca en el semisueño, el sueño y lo subliminar. *“Incluidos los subliminales (que suceden en el límite del registro de lo percibido, de lo representado y de lo recordado). Desde luego, al*

http://www.parclabelleidee.fr/docs/monographies/Libro_Peter_HD_definitivo.pdf

²⁴ *Un actor se prepara*. Stanislavski. Editorial Diana S.A. y Javier Vergara Editor S.A. 1988. Argentina. Cap. 2. Págs. 28 y 29

²⁵ *Ibíd.* Cap. 3. Pág. 53.

²⁶ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 15. Pág. 329 y 331

²⁷ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 4. Pág. 101

hablar de lo “subliminal”, no nos estamos refiriendo a un supuesto “subconsciente” o “inconsciente”.²⁸

Más allá de la terminología, nos resulta reveladora la conclusión a la que Stanislavski llega cuando hace referencia a un lugar en la mente, donde se produce la inspiración, a la que se accede indirectamente a través de un propósito que permite sin forzamiento entrar en contacto con “la esencia interior próxima al espíritu de uno”.

En relación a esto Silo indica: “Con respecto al Propósito, se debe considerar a este como la dirección de todo el proceso pero sin que ocupe el foco atencional. Estamos diciendo que el Propósito debe ser “grabado” con suficiente carga afectiva, como para operar copresentemente mientras la atención está ocupada en la suspensión del yo y en los pasos posteriores”.²⁹

Cuando Stanislavski dice: “Debe dejarse todo lo que es, en el más amplio sentido, subconsciente a la naturaleza” entendemos que se refiere a que la actividad del yo queda “suspendida”, tal como define Silo en su libro *Apuntes de Psicología*, cuando hace referencia a la suspensión del yo como un trabajo previo para acceder a un nivel profundo de conciencia.

“La entrada a los estados profundos ocurre desde la suspensión del yo. Ya desde esa suspensión, se producen registros significativos de “conciencia lúcida” y comprensión de las propias limitaciones mentales, lo que constituye un gran avance”.³⁰

- La atmósfera mental

Para Stanislavski la atmósfera mental es imprescindible, dentro del teatro y en la vida cotidiana, como emplazamiento para producir la inspiración en el proceso creador. Así dice: “era necesario, antes de cada espectáculo, no tanto una toilette física, sino, preferentemente, una “transformación” espiritual. Antes de crear, era indispensable adentrarse en la atmósfera en la cual sólo era posible el misterio del trabajo creador” “la atmósfera con la cual la inspiración desciende hasta nosotros con más frecuencia y disposición”.³¹

Stanislavski considera esencial la comunión con los demás tanto en el teatro como en la vida cotidiana. Descarta un estilo de vida donde el actor se sumerge en una atmósfera aislada del mundo, reclusándose en su concha para dedicarse por entero al teatro, así sostiene que “El día debe significar gente viva y vuestro corazón creador con ellos y para ellos”.³²

Desde nuestro punto de vista el mundo interno está teñido por la propia atmósfera mental. Según sean los pensamientos y sentimientos se configuran las acciones en el mundo, estas acciones influyen en las personas receptoras, influyendo a su vez éstas en otras. Así pues, esta influencia que se desencadena en el mundo depende de la atmósfera mental que cada uno construye.

²⁸ *Apuntes de Psicología*. Silo. Ediciones León Alado. 2014. Madrid. Pág. 398

²⁹ *Ibíd.* Pág. 432

³⁰ *Ibíd.* Págs. 430 y 431

³¹ *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981. Pág. 311

³² *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 26. Pág. 224

*“También yo mismo experimento mis acciones hacia los demás y ese registro queda en mi memoria influyendo con esa atmósfera mental que siempre estoy construyendo, en forma positiva o negativa. Pareciera que todos influimos y somos influidos por otros, lo cual es importante de considerar. No es indiferente cómo llevamos nuestras vidas por cuanto nuestras acciones no terminan en sí mismas sino que continúan en otros y en nosotros mismos”.*³³

En este emplazamiento mental, donde se atiende a la influencia de nuestros actos, se refuerza la atmósfera mental positiva cuando se aplica el principio de tratar a los demás como quiere ser tratado, en ese caso *“la conducta violenta, en todas sus formas, encuentra difícil echar raíces en esta atmósfera mental”.*³⁴

Para nosotros es de suma importancia la atmósfera mental en la cual estamos inmersos cotidianamente, como estilo de vida tendente a la inspiración. Es evidente que en una atmósfera donde uno se siente bien y en íntimo acuerdo consigo mismo, donde los pensamientos y sentimientos colaboran en sustentar un equilibrio de genuino respeto y bondad en las relaciones humanas, una atmósfera generada por la dirección vital de tratar a otros del modo que quisiéramos ser tratados. Es evidente que este tipo de atmósfera hace a un emplazamiento mental donde el “yo” no es el centro del universo y por lo tanto las respuestas hacia el mundo tienen el sabor de una generosa transformación espiritual.

Consideramos que es en este tipo de atmósfera mental con predisposición al acto del dar desprendido a otros, que deviene la inspiración como puente de conexión con lo profundo de la mente humana.

- La atmósfera en la actividad conjunta

Para Stanislavski la atmósfera que rodea al actor afecta al ánimo artístico y dice: *“la atmósfera que rodea al actor no sólo en escena, sino también en platea: me refiero a la ética y la disciplina artística, y la sensación del trabajo colectivo en nuestra actuación teatral. Todo ello crea el ánimo artístico, la disposición para la actividad en común”.*³⁵

Para él, en el espectáculo confluyen las distintas disciplinas artísticas y es en su trabajo armónico donde reside la fuerza del teatro, tal como expresa: *“La fuerza del teatro radica en el hecho de que éste es un artista colectivo, que reúne en un todo armónico el trabajo artístico de los poetas, los actores, los directores, los músicos, los bailarines, los figurantes, los escenógrafos, los iluminadores, los encargados del vestuario y otros participantes del hecho teatral”.*³⁶

“Este ejército grande, compacto y bien armado, influencia simultáneamente con su armónico empuje a toda una muchedumbre de espectadores obligando a latir al unísono a miles de corazones humanos. La saturada atmósfera del espectáculo

³³ *Manual de Temas formativos y prácticas para los mensajeros.* Ediciones León Alado. Madrid 2014. Pág. 184

³⁴ *Ibíd.* Pág. 182

³⁵ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.* Stanislavski. Editorial Quetzal. 1983. Buenos Aires. Pág. 235

³⁶ *Trabajos teatrales. Correspondencia.* Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. Pág. 128

desarrolla la emoción masiva, contagiosa en su sentimiento gregario". "Sólo en tal atmósfera y ante tal creación colectiva es posible transmitir desde la escena lo no transmisible".³⁷

Nos parece esencial la buena disposición de cada partícipe en el trabajo colectivo porque ayuda a generar una atmósfera de conjunto inspirada, donde se comparte un interés común, una intensidad similar y una convergencia de intenciones. Tal como comenta Silo a cerca de la atmósfera generada por los partícipes en las salitas de El Mensaje: *"Si hay complementariedad en la gente, si hay buen trato, hay buena atmósfera, si la gente converge en la misma dirección, el que pasa por allá, se siente atraído. Eso es una cosa misteriosa y extraordinaria, cómo funciona. Es cómo se configura esa sala no en sus paredes, sino cómo se configura esa sala en la atmósfera que crean las personas".³⁸*

Consideramos que esta atmósfera conjunta inspirada se desarrolla desde el interior de uno mismo hacia el conjunto, y el conjunto a su vez despliega su influencia más allá de sí mismo. De manera que ambas atmósferas, la individual y la conjunta, se constituyen en una estructura que influye en la disposición creativa tanto del artista o partícipe hacia el conjunto y viceversa.

- El amor como motor

Para Stanislavski el actor no debe olvidar este propósito fundamental *"amar su arte con todas sus fuerzas y amarlo sin egoísmo".³⁹*

En su propósito **el amor** es el motor que impulsa el acto creador, *"el amor de un hombre por el arte es el combustible que puede superar todos los obstáculos que encuentre" "el amor es sagrado porque su fuego no se apaga nunca, por amplio que sea el número de corazones a los que acoja" "este amor es el centro y el fundamento mismo de ese "yo" superior que crea y es siempre ardiente".⁴⁰*

Y diferencia ese "yo superior" del "yo inferior" que aleja al actor de la inspiración alejándolo de la alegría y sumergiéndole en una atmósfera mental decaída sin energía, tal como comenta: *"El amor propio, y no el amor a la humanidad, es el que conduce al ser humano a la depresión y lo hace presa del temor".⁴¹*

Relaciona el "amor propio" con la infelicidad de aquellos actores *"que lo único que se proponen es conseguir un papel principal; lo único que desean es eclipsar a los demás".⁴²*

El amor como **sentimiento de buena voluntad hacia los hombres** es la fuerza capaz de crear la atmósfera inspirada en las relaciones humanas, e indica: *"Cuanto mayor sea vuestra buena voluntad hacia los hombres y más puros vuestros pensamientos, mayor será el número*

³⁷ *Ibíd.* Pág. 129 y 222

³⁸ Visita de Silo a Salita Ramos Mejía. Explicación Ceremonia de Bienestar. 2004. http://www.youtube.com/watch?v=bwi_7EQ9VDs

³⁹ *La construcción del personaje.* Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Pág. 7

⁴⁰ *El Arte Escénico.* Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 5. Págs. 106 y 107 y Cap. 16, pág. 174

⁴¹ *Ibíd.* Cap. 20. Pág. 194

⁴² *Ibíd.* Cap. 20. Pág. 195

de características bellas que descubriréis en vuestro vecino” “una “nobleza de espíritu” que purifica las pasiones que personifican en el escenario”.⁴³

Para Stanislavski la bondad es la fuerza y la condición indispensable para que el actor pueda influir positivamente a través de su trabajo creador en otras personas; así lo manifiesta cuando expresa: *“Tanto la mente del actor como la del director son una fuerza poderosa. Empero, el actor que no posea la fuerza magnética de la bondad –como condición indispensable-, la capacidad de renuncia total a las ideas comunes y convencionales, nunca realizará en su trabajo con personas vivas una unión completa con sus colegas ni con los estudiantes, ni con los cientos de miles de hombres y mujeres en los que debe influir su trabajo creador”.⁴⁴*

El amor y la bondad para Stanislavski son las fuerzas que motorizan el acto creador y han de estar presentes en toda la vida del actor y no sólo en el escenario, llevando un estilo de vida donde ambas fuerzas se desarrollen contribuyendo a una atmósfera mental en la que se encienda la chispa de la inspiración, tal como comenta: *“y vuestro amor por el arte, amor que carece de temor y de reproche, no sólo debe ser el fundamento de la carrera que habéis escogido para toda la vida, sino que también debéis amar algo o a alguien cada día: un cuadro, una flor, una canción, una mujer”... “que os ha producido un sentimiento de energía, cualquier cosa que queráis con tal de que vuestro espíritu se encuentre siempre en un estado de alborozo, de modo que la vida cotidiana y ordinaria que os rodea tenga siempre el poder de encender en vosotros una chispa”.⁴⁵*

Stanislavski sostiene que de ese propósito, que tiene como motor el amor, se desprende **la alegría** como fuerza invencible y elemento clave en la atmósfera mental del actor y dice: *“La alegría de los grandes actores no proviene de los secretos y misterios de su genio. Proviene, sí, de su conocimiento de la existencia del amor y la bondad en sí mismos y de su constante bienvenida de estas cualidades en los corazones de los demás hombres. Los actores no son nunca infelices por alguna decisión inexorable del destino. Son infelices porque se sitúan a sí mismos, en vez de situar el amor a la vida y a la humanidad, en el centro de la vida en el escenario”.⁴⁶*

Desde nuestro punto de vista, cuando Stanislavski afirma que el amor es el fundamento del “yo” superior que crea y es siempre ardiente, se está refiriendo a la dirección del acto creativo que trasciende el interés particular y se dirige a otros. Establece una diferencia muy clara y sustancial respecto a la atmósfera mental decaída y carente de inspiración, producida por una dirección del acto creativo alejado del amor hacia la humanidad donde todo gira únicamente alrededor de uno mismo.

También Silo relaciona el amor a la humanidad con el registro inspirador: *“Cuando uno siente amor por la humanidad, en realidad tiene un registro amplio pero sobre todo*

⁴³ *Ibíd.* Cap. 19. Pág. 190 y Cap. 20, pág. 191

⁴⁴ *Ibíd.* Cap. 12. Pág. 145

⁴⁵ *Ibíd.* Cap. 21. Pág. 198

⁴⁶ *Ibíd.* Cap. 20. Pág. 195

inspirador". "Entonces ese amor por la humanidad que sería tan importante en este momento, ese amor por la humanidad no me parece que esté tan difundido y que se pueda experimentar realmente, pero sí me parece que se puede hacer un esfuerzo en esa dirección. Sentir en esta dirección me parece que es un gran avance" "¿Cómo puedo experimentar amor por esa humanidad? Es un proceso, siento amor por el proceso humano, algo que va cambiando, y se va transformando, no como una piedra, como algo estático, algo que tiene futuro, algo que me hace apartar todas las piedras del camino".⁴⁷

Cuando Stanislavski relaciona el amor con el reconocimiento de la bondad en uno mismo y en otros a través de sus cualidades, nos parece vital para lograr el registro de unidad interna, tal como indica Silo: *"Importa pues que dirijas tu atención a las mejores cualidades de las demás personas porque impulsarás hacia el mundo lo que hayas terminado de configurar en tí".⁴⁸*

Coincidimos con que el amor y la bondad son fuerzas que impulsan el acto creador y cuya dirección ha de ser el mundo como objeto de aplicación. Nos resulta esencial que ambas fuerzas estén presentes en un estilo de vida que aspira a un continuo desarrollo espiritual profundo.

Así como expone Silo: *"El ser humano en su bondad, en la eliminación de las contradicciones internas, en sus actos conscientes y en su sincera necesidad de evolución, hace nacer su espíritu. Para la evolución son necesarios el amor y la compasión. Gracias a ellos es posible la cohesión interna y la cohesión entre los seres que posibilitan la transmisión del espíritu de unos a otros. Toda la especie humana evoluciona hacia el amor y la compasión. Quien trabaja para sí en el amor y la compasión, lo hace también para otros seres".⁴⁹*

Cuando Stanislavski habla sobre la infelicidad del actor, consideramos que hace referencia a la frustración del acto creativo que acaba en el artista y que carece del fundamento trascendental donde el amor hacia la vida y hacia los otros es el centro de gravedad y la alegría de vivir.

Así como expone Silo en su primer acto público *"La curación del sufrimiento"*: *"Hay otro tipo de sufrimiento que no puede retroceder gracias al avance de la ciencia. Ese tipo de sufrimiento que es un sufrimiento estrictamente de tu mente retrocede frente a la fe, frente a la alegría de vivir, frente al amor".⁵⁰*

Y que posteriormente manifiesta en el capítulo *"Dolor, sufrimiento y sentido de la vida"* de su libro *"El Paisaje Interno"* cuando dice: *"¡Ama la realidad que construyes y ni aún la muerte detendrá tu vuelo!. No cumplirás con tu misión si no pones tus fuerzas en vencer el dolor y el sufrimiento en aquellos que te rodean. Y si logras que ellos, a su vez, emprendan la tarea de humanizar al mundo, abrirás su destino hacia una vida nueva".⁵¹*

⁴⁷ Charla de Silo con Mensajeros. Bomarzo, 03/09/05.

<http://es.scribd.com/doc/149400529/Charlas-de-Silo-Con-Mensajeros-2002-a-2010>

⁴⁸ *Humanizar La Tierra*. Silo. Editorial León Alado. Madrid 2014. Pág. 108

⁴⁹ *El Mensaje de Silo inspira una profunda religiosidad*. Ver en: <http://www.elmayordelospoetas.net/?cat=1263>

⁵⁰ *Habla Silo*. Ediciones León Alado. Madrid 2014. Pág. 31

⁵¹ *Humanizar la Tierra*. Silo. Ediciones león Alado. Madrid 2014. Pág. 80

- La atención dirigida hacia lo bello

Stanislavski contrapone el gusto al sacrificio, siendo que este último interrumpe el proceso creador y dificulta la inspiración: *“Todo actor debe darse cuenta de que para ser creador no debe sacrificar todo por su arte”. “En el momento en que un elemento de negación o de imposición entra en el trabajo creador, se suspende inmediatamente la vida creadora. Es imposible llegar a las cimas del genio creador diciéndose a sí mismo: “Renuncio a la vida, renuncio a su belleza, a sus goces y placeres porque este acto mío de renuncia es “el sacrificio que hago por toda la humanidad”.* ⁵²

A este respecto El Mensaje de Silo como proyecto espiritual y compromiso social, en su libro *La mirada interna* expresa: *“Aquí hay alegría, amor al cuerpo, a la naturaleza, a la humanidad y al espíritu. Aquí se reniega de los sacrificios, del sentimiento de culpa y de las amenazas de ultratumba. Aquí no se opone lo terreno a lo eterno”* ⁵³

Stanislavski considera que la belleza se encuentra en todas partes donde existe la vida y por lo tanto admite la diversidad de manifestaciones. Afirma la importancia de adquirir un hábito mental donde la **atención se dirige hacia lo bello** que nos incite a entrar en la inspiración y dice: *“tales hábitos elevan el espíritu, despiertan las mejores sensaciones y dejan huellas indelebles en la memoria emocional”.* ⁵⁴

Para él la “belleza” tiene que ver con dirigir la atención hacia lo mejor de uno mismo, de los otros y de la naturaleza, concentrándose en apartar las preocupaciones y fracasos del día. Consideramos que la permanencia en este trabajo de direccionar la mirada hacia lo positivo, hacia la diversidad de manifestaciones bellas de la vida, atendiendo al registro de disfrute, ayuda a lograr un registro de unidad interna y un profundo acuerdo con uno mismo. Y es este *“trabajo del actor en sí mismo que le permite lograr ese tremendo poder para lograr una fusión completa del escenario y el público”.* ⁵⁵

Desarrolla algunos ejercicios que tienen que ver con observar todo lo bello que hay en la *“naturaleza como la artista insuperable”*, de los cuales destacamos el siguiente: *“Intenten expresar con palabras lo que les agrada en ellas, esto obliga a la atención a penetrar más profundamente en el objeto observado, a evaluarlo de un modo más consciente y tratar de captar su esencia”.* ⁵⁶

En un estilo de vida que aspira a la unidad interna vemos esencial el entrenamiento de una mirada que observa la diversidad de manifestaciones bellas en la naturaleza y en los seres humanos, como expresiones del Ser en transformación continua. Este tipo de mirada nos resulta esencial por la repercusión que tiene en los tiempos de conciencia, positivizando la memoria en el pasado, transformando la sensación del presente y proyectando la esperanza en el futuro.

⁵² *Ibíd.* Cap. 4. Pág. 100

⁵³ Libro El Mensaje de Silo. Editorial EDAF. Madrid 2008

⁵⁴ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. Barcelona, 2003. Cap. 5. Pág. 128

⁵⁵ *El Arte Escénico.* Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 5. Pág. 110

⁵⁶ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. Barcelona, 2003. Cap. 5. Pág. 128

- La distensión muscular y la calma mental

Stanislavski entiende por aparato físico una voz preparada, una entonación bien desarrollada, un cuerpo ágil y unos movimientos expresivos *“que transmita todas las sutilezas, para volver visible y audible lo que está viviendo el artista”*.⁵⁷

Un cuerpo sin tensión permite mantener la atención y observar todos los detalles, al respecto dice: *“en el estado creador, desempeñaba un papel muy grande la libertad del cuerpo, la ausencia de toda tensión muscular”...“experimentaba la misma sensación de liberación, de emancipación diría, que con probabilidad le es dado sentir a un encadenado después de haber roto los grilletes que durante años le estorbaban e impedían vivir y actuar con entera libertad”*.⁵⁸

En esta total distensión muscular el cuerpo deja de ser un obstáculo para expresar a través de él las fuerzas creadoras que están dentro de sí mismo. En ese estado el actor puede experimentar que el escenario y el auditorio se fusionan para ser UNO. Un solo espacio donde circula la energía creadora, tal como dice Stanislavski: *“el trabajo creador del escenario, cualquiera que sea la forma que tome, es una antorcha ardiente” y “para poder llevarlo como una antorcha, el cuerpo del actor debe adquirir el hábito de ejecutar fácilmente todas las órdenes de su pensamiento”... “sólo así el cuerpo dejará de ser un obstáculo para la expresión de vuestros poderes interiores. Y sólo entonces se consumará la unión entre el escenario y el auditorio, que se habrán convertido en uno en virtud de la comunicación de corazones y mentes unidos en la belleza”*.⁵⁹

Stanislavski señala que la distensión muscular ha de ser un hábito en la vida cotidiana, y dice: *“este hábito debe cultivarse diariamente, de un modo sistemático, no sólo durante la clase y en los ejercicios en sus casas sino también en la misma vida real, fuera de la escena, al acostarse, al levantarse, durante las comidas, los paseos, el trabajo, el descanso; en una palabra, en todos los momentos de la existencia. Si relajamos los músculos sólo durante las horas o minutos destinados a ese fin, no obtendremos el resultado deseado, puesto que tales ejercicios, limitados en el tiempo, no crean hábito, no logran desarrollar una costumbre”*.⁶⁰

Respecto a **la calma mental**, indica que ésta tiene consecuencias importantes en la atmósfera proclive para la inspiración durante la actividad creadora, y dice: *“un estado de constante prisa caótica, de tomar un papel tras otro, de falta de orden en sus ocupaciones diarias y de incapacidad para introducir en ellas la disciplina”*, se convierte en un mal hábito afectando la atmósfera en la labor creadora. Señala que lo importante es atender *“lo que está ocurriendo en la mente del actor. Qué clase de pensamientos ocupaban su mente cuando iba de*

⁵⁷ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Stanislavski. Editorial Quetzal. 1983. Buenos Aires. Pág. 385 y 386

⁵⁸ *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981. Pág. 315

⁵⁹ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 24. Pág. 214

⁶⁰ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 6. Pág. 137

*camino a los ensayos y cuál era la naturaleza de las imágenes mentales que lo acompañaban al dirigirse al teatro”.*⁶¹

Para Stanislavski, la calma es la cualidad indispensable que permite a todo artista mantener la concentración de la atención y silenciar el “yo” inferior. Siendo éste el que produce los temores y otro tipo de ruidos que ocasionan el desasosiego interno alejando al actor de la atmósfera mental proclive para que la inspiración se manifieste, así describe: *“La serenidad del artista creador es la liberación absoluta de su conciencia de la presión de las pasiones personales”.*⁶² *“Ambas fuerzas –corazón y mente-, al actuar en reposo, pueden provocar mediante la concentración de la atención una renuncia tan grande al “yo” personal que se llega a crear un estado de completa armonía en la integración mental del hombre”.*⁶³

En este sentido, reconocemos la distensión muscular y la calma mental a la que hace referencia Stanislavski como un estado imprescindible para nuestros trabajos de Ascesis y como disposición previa al trabajo con la fuerza interna⁶⁴ relajando plenamente el cuerpo, el corazón y la mente.

En un estilo de vida que aspira a estar en conciencia inspirada es necesaria la atención distensa, sin forzamiento, que permite un registro de suavidad frente a la resolución de dificultades, tensiones y vaivenes. Este estado es impulsado por un propósito trascendente que motoriza la necesidad de trabajar con permanencia, en la intención de incorporar nuestras *prácticas de relajación*.⁶⁵

Respecto a las imágenes que elabora el actor en su mente, cuál es su naturaleza y si éstas producen tensión o por el contrario conducen a la calma mental, vemos imprescindible adiestrar las imágenes mentales como práctica superadora del sufrimiento, para llevar un estilo de vida proclive a la inspiración y con energía liberada a través de *la conversión de imágenes tensas*.⁶⁶

En tal distensión profunda el cuerpo y la mente dejan de ser un obstáculo, facilitando la experiencia de suspensión del yo que está fuera de las coordenadas espacio-temporales donde habitualmente se mueve nuestra conciencia llena de ruidos y tensiones.

La experiencia descrita por Stanislavski donde el escenario y el auditorio se convierten en un solo espacio en el que circula la energía creadora, la encuadramos dentro de las experiencias que reconocemos como traducciones del contacto con lo profundo.

⁶¹ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 4. Pág. 102

⁶² *Ibíd.* Cap. 18. Pág. 184

⁶³ *Ibíd.* Cap. 12. Pág. 142

⁶⁴ El trabajo con la fuerza interna como experiencia que se realiza en la ceremonia *El Oficio*. Libro *El Mensaje de Silo*. Editorial EDAF. 2008. Madrid. Pág. 91

⁶⁵ *“Las prácticas de relajación llevan a la disminución de las tensiones musculares externas, internas y mentales. Como consecuencia de esto, permiten el alivio de la fatiga y el aumento de la concentración y facilitan el rendimiento en las actividades cotidianas”.*

“Debe llegar el momento en que, sin proponérselo, se eliminen automáticamente tensiones en el instante en que éstas se manifiesten. Es necesario insistir con cada práctica y, en especial, con la técnica unificada de la última lección, debido a que la tensión se ha hecho un hábito y no se la puede variar de un día para otro. Los resultados serán entonces, proporcionales a la dedicación”. Del libro de **Autoliberación**. Luis Amman. Editorial Plaza y Valdes. Mexico. 1991. Pag. 23 y 24

⁶⁶ **Autoliberación**. Luis Amman. Editorial Plaza y Valdes. Mexico. 1991. Pag. 35

- La verdad interna

Cuando Stanislavski indica que *“la actitud interior correcta es inestable”* está sintetizando en esa frase que la inestabilidad ha de estar presente en todo el proceso creador, cuando el papel se desgasta y cuando el actor se desvía de su propósito. En ambos casos el actor ha de *“volver la mirada hacia el interior”*⁶⁷ para comprender qué parte ha dejado de funcionar bien. En cualquiera de los casos, otorga importancia a la sinceridad interna con uno mismo y a la construcción del personaje en base a sentimientos verdaderos, de manera que al actuar con verdad interna la inspiración puede irrumpir con más facilidad.

Indica que *“El papel puesto en la senda correcta avanza, se amplía y profundiza, y al final conduce hacia la inspiración. Hasta que eso ocurra, sepa para siempre que la mentira, la afectación, la artificiosidad y el cliché nunca engendran la inspiración. Por consiguiente, procure actuar verazmente, aprenda a preparar el terreno favorable para “la intuición que llega desde lo alto”, y puede estar seguro de que la conseguirá con mayor facilidad”*.⁶⁸

Este registro de verdad interna que el actor experimenta le permite tener fe en su creación e influir directamente sobre el alma del espectador, tal como dice: *“Sin la fe del propio artista en la sinceridad de su sentimiento y de sus vivencias no puede existir la creación. Sin la fe del espectador en la realidad de la vivencia del artista no existe la percepción profunda y permanente. La influencia del artista será profunda y permanente sólo cuando penetre en el centro fundamental del alma del espectador”*.⁶⁹

Nos parece importante la relación que Stanislavski hace sobre cómo la verdad interna influye en la inspiración. Desde nuestro punto de vista en toda actividad lo importante es la verdad interna y el registro de unidad que la acompaña.

Tal como indica Silo: *“Fuente inagotable de generación: trabajar con verdad, porque es unidad...trabajar con sentido, trabajar con verdad. Es decir, lo que hago está bien por lo que hago, independientemente de los resultados y para que los resultados sean eficaces, que debo hacer?, ... debo adquirir técnica y conocimiento para que la cosa vaya bien, pero te digo, lo que fundamenta la cosa es justamente trabajar con sentido y no con contradicción, ese es el tema. Ese es el tema, en cualquier actividad que realice”*.⁷⁰

Esa sensación de unidad interna, saboreando el sentido que tiene la actividad que uno realiza, sintiendo un profundo acuerdo con uno mismo alejado del registro divisorio entre lo que se dice y lo que se siente o se hace. Ese registro de unidad interna, que Stanislavski coloca como principal puente de conexión entre el alma del actor y el alma del espectador, da lugar a una experiencia totalizadora de fe imprescindible en un estilo de vida que aspira al desarrollo espiritual profundo.

⁶⁷ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap.14. 322

⁶⁸ *Ibíd.* Cap. 15. Pág. 340

⁶⁹ *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. Pág. 222

⁷⁰ *Charla de Silo con peruanos acerca del P.V. y otros comentarios 1989. Extraído de: <http://leonado.org/es/node/3250>*

Indicadores de crecimiento interno

- La ampliación de la conciencia

Para Stanislavski la conciencia al igual que la naturaleza creadora está en continuo movimiento. Para que se produzca el acto creador *"primero es acción interna, luego se hace acción externa"*.⁷¹

En su sistema incluye los **ejercicios sobre los círculos de atención**, brevemente describimos que estos ejercicios tienen que ver con dirigir la atención a un círculo pequeño, medio y grande. El foco atencional está puesto en los objetos que se encuentran dentro del perímetro del círculo, a los que él mismo denomina objetos externos, los existentes en el escenario, e internos aquellos representados por la mente. Incorpora un hábito atencional en la observación de todo lo que ocurre dentro y fuera de uno.

Siguiendo con la atención subraya que para buscar material en otras almas que permita la construcción del personaje, nuestra atención habitual no posee la suficiente penetración, habría que recurrir a *"las antenas del propio sentimiento"*. Así mantiene que hay elementos de la creación que son inaccesibles a nuestra conciencia y para buscarlos debemos basarnos en *"la sensibilidad, la intuición y las experiencias de la vida diaria"*.

Hace referencia a la ampliación de la conciencia cuando dice: *"si" no logro romper los lazos con mis circunstancias dadas del día, "si" no puedo liberarme de mis ideas preconcebidas de modo que cobre conciencia de que "además de ser parte de todos mis asuntos cotidianos, soy parte también de todo el universo", "nunca estaré del todo preparado para la percepción de mi papel, ni podré revelar en él esos sentimientos fundamentales que son comunes a toda la humanidad"*.⁷²

Y matiza que el esfuerzo del actor por tener una cultura física y espiritual se debe al interés por ampliar las posibilidades de la conciencia que conducirá a *"una comprensión de la vida del universo como un todo"*.⁷³

Sostiene la necesidad de ampliar la visión elevándose cada vez más por encima de lo terreno, y desde esa amplitud de la mirada ayudar a aquellos que no han aprendido aún a elevarse junto a él. Tal como dice: *"Aquel que sea capaz de flotar sobre la tierra... al descender no temerá en la tierra a aquellas menudencias que aparecen tan tremendas a los individuos corrientes"*.⁷⁴

También sostiene que, más allá de las líneas de demarcación que *"hacen su aparición con el desarrollo gradual de la conciencia del hombre, de su voluntad, del alto o bajo nivel de sus principios morales, sus gustos, la amplitud de su conocimiento de la vida"*

⁷¹ *Un actor se prepara*. Stanislavski. Editorial Co-edición de Editorial Diana S.A. y Javier Vergara Editor S.A. 1988. Argentina. Cap. 4. Pág. 66

⁷² *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 5. Págs. 111 y 112

⁷³ *Ibíd.* Cap. 15. Pág. 157

⁷⁴ *Trabajos Teatrales. Correspondencia*. Editorial Quezta. Buenos Aires. 1986. Pág. 16

contemporánea y de la cultura general y las civilizaciones de los distintos pueblos".⁷⁵ lo común en la diversidad de artistas es la fuerza creadora. Consideramos que este esfuerzo abstractivo, que se consolida como registro, es una muestra de la ampliación de conciencia.

Respecto a la construcción del personaje, Stanislavski no sólo tiene en cuenta el pasado y el presente sino también el futuro, tal como dice: *"No hay presente sin pasado, pero tampoco lo hay sin la perspectiva del futuro... El pasado y los pensamientos sobre el futuro determinan el presente. El actor debe tener ante sí el ensueño del futuro que lo inquieta, que lo estremece y que es al mismo tiempo afín con los ensueños del personaje interpretado. El actor debe extraer de la obra todas las alusiones y los ensueños sobre el futuro"*.⁷⁶

Desde el punto de vista del mecanismo de la conciencia, cuando Stanislavski afirma que la conciencia está en continuo movimiento a través de acciones internas que se hacen externas, nos parece que hace referencia al **espacio de representación**.⁷⁷

Según **Apuntes de Psicología** *"la atención es una aptitud de la conciencia que permite observar a los fenómenos internos y externos"*.⁷⁸ La atención funciona por intereses, de manera que los objetos prioritarios a los que la atención se dirige y que ocupan la pantalla de representación diremos que están en el campo de presencia, mientras que el resto de los objetos no desaparecen sino que quedan en el campo de copresencia e indirectamente siguen actuando. Este ejercicio de los círculos de atención de Stanislavski lo podemos comprender desde esta experiencia que describe Silo a cerca del mecanismo de conciencia dirigida a objetos, para éste la conciencia es intencional y funciona como una estructura acto-objeto. Así pues las percepciones, recuerdos, representaciones, abstracciones, etc. son objetos de conciencia, tal como dice: *"puedo buscar un determinado recuerdo: ese es un objeto. Ahora puedo buscar una determinada percepción: ese es un objeto. Ahora puedo hacer una abstracción: ese es un objeto"*.⁷⁹

Esta visión estructural de la conciencia se aproxima a la profundidad que Stanislavski da a los personajes dotándolos de presente, pasado y futuro, para nosotros un indicador de ampliación de conciencia, y que Silo desarrolla en profundidad cuando indica: *"Esta intencionalidad de la conciencia (este dirigirse los actos de conciencia hacia determinados objetos)"... "siempre está lanzada hacia el futuro, lo que se registra como tensión de búsqueda". "Inevitablemente, el tiempo de conciencia es de futurición: va hacia lo que va a sucederle a la conciencia, aun en el caso del recuerdo"*.⁸⁰

⁷⁵ *Ibíd.* Cap. 4. Pág. 99

⁷⁶ *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quezta. Buenos Aires. 1977. Pág. 67 y 68

⁷⁷ **Espacio de Representación**. Especie de "pantalla mental", en la que se proyectan las imágenes, formada a partir de los estímulos sensoriales, de memoria y de la actividad misma de la conciencia como imaginación. En sí mismo y además de servir de pantalla de proyección, está formado por el conjunto de representaciones internas del propio sentido cenestésico, por lo que corresponde exactamente a las señales del cuerpo y se lo registra como la sumatoria de ellas, como una especie de "segundo cuerpo" de representación interna.

Libro "Autoliberación" Luis Ammann. Editorial Plaza y Valdés. 1991 México. Pág. 298

⁷⁸ *Apuntes de Psicología*. Silo. Ediciones León Alado. 2014. Madrid. Pág. 64 y 65

⁷⁹ *Ibíd.* Pág. 257

⁸⁰ *Ibíd.* Pág. 257 y 258

Desde el punto de vista del desarrollo espiritual, nos parece esencial la relación que Stanislavski establece entre la ampliación de la conciencia y la elevación de la mirada por encima de los intereses, ideas o creencias particulares. Consideramos que en la liberación de lo impuesto por una moral o cultura establecida está la raíz de la superación del sufrimiento que impide la ampliación de la conciencia capaz de trascender los condicionamientos psíquicos y sociales llegando a la experiencia de comprender la vida del universo como un todo.

La abstracción que Stanislavski hace al extraer la fuerza creadora como esencia en la diversidad de características en los artistas y junto con la anterior experiencia descrita, nos resuenan como experiencias de ampliación de conciencia y experiencias espirituales profundas haciéndonos evocar el texto que dice: *“Al recibir la Fuerza percibirás la luz o extraños sonidos dependientes de tu particular modo de representación habitual. En todo caso importante será la experimentación de la ampliación de la conciencia uno de cuyos indicadores deberá ser una mayor lucidez y disposición para comprender lo que ocurre”*.⁸¹

- El Centro de gravedad

Stanislavski describe la existencia de un centro en lo profundo del alma, cuyo registro es esencial para el actor en escena, tal como dice: *“En este momento comienzas a sentir físicamente dentro de ti cierto centro, que reúne los hilos nerviosos dispersos por todo tu cuerpo y que los tensa como riendas”*. *“Es una desgracia si no sientes a tiempo dentro de ti el centro fundamental y no reúnes en él todas las riendas. Los nervios no tensados a tiempo no se dejan gobernar, atormentando y haciendo salir de sí incluso a un actor experimentado”*.⁸²

Siguiendo en el contexto de la acción escénica Stanislavski la define como *“el movimiento que va desde el alma hacia el cuerpo, desde el centro hacia la periferia, desde lo interior a lo exterior, desde la vivencia hacia la encarnación. La acción escénica es la tendencia hacia el superobjetivo siguiendo la línea de la acción central.*

La acción exterior no inspirada, no justificada, no evocada por la acción interior, sólo es entretenida para la vista y el oído, pero no penetra en el alma y no gravita en la vida del espíritu. Así pues, nuestra acción es ante todo activa en el sentido espiritual. En ella adquieren un significado muy especial los impulsos interiores del alma, los impulsos que inducen a la acción”.⁸³

En el contexto de maestro-discípulo dice *“Es imposible elevar la conciencia del actor a un nivel superior mediante el ejercicio de la voluntad de otro. Sólo el actor cuyo desarrollo procede de acuerdo con líneas armónicas, independientemente y a través de su propia experiencia adquirida, se eleva paso a paso hacia una conciencia más vasta”*.⁸⁴

Cuando Stanislavski habla de las líneas armónicas entendemos que se refiere al registro de unidad que se produce cuando el pensamiento y el sentimiento se unifican en el acto teatral.

⁸¹ Libro *El Mensaje de Silo*. Cap. XV. Experiencia de Paz y pasaje de la fuerza. Editorial EDAF. 2008. Madrid. Pág. 60

⁸² *Trabajos Teatrales. Correspondencia*. Editorial Quezta. Buenos Aires. 1986. Pág. 56

⁸³ *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quezta. Buenos Aires. 1977. Pág. 105

⁸⁴ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 5. Págs. 110 y 111

El Centro al que se refiere lo identificamos cenestésicamente con punto interno que crece y se compacta en la medida que interiormente acumulamos registros de unidad interna, y que por el contrario mengua y se volatiliza en la medida que el registro predominante es de contradicción. La sensación nítida de este punto se afianza por acumulación de actos unitivos, donde el pensamiento, sentimiento y acción confluyen en la misma dirección.

Desde ese registro se puede sentir el impulso que nace del centro del pecho extendiéndose en el interior del cuerpo y que Stanislavski lo localiza en el alma del actor, de donde emana la esencia espiritual que impulsa el acto escénico y lo eleva a la categoría de *Arte que traspasa los tiempos y espacios*.

Ese impulso espiritual profundo es capaz de inspirar e inflamar la multiplicidad de almas receptivas que están en comunicación con él.

Esta comunicación de espacios, de conciencias y de corazones se produce, según Stanislavski porque en la acción escénica hay una tendencia hacia el superobjetivo. Desde nuestro punto de vista, un propósito que impulsa la acción escénica hacia esa aspiración profunda.

Según Stanislavski el artista, por propia voluntad puede ampliar y elevar su conciencia a través de su desarrollo armónico interno y no por agentes externos. Así lo expresa en el contexto de maestro-discípulo al indicar que es imposible que el actor eleve la conciencia mediante la voluntad de otros.

Esta autonomía en el pensar y en el actuar propia de un centro de gravedad que se experimenta como un profundo acuerdo consigo mismo, va más allá del temor y la inestabilidad que produce la dependencia de los agentes externos constituyéndose en sí misma como base para la liberación interna.

En relación a este registro Silo comenta *"cuando se cuenta con centro de gravedad uno está libre y eso es extraordinario. Esa libertad interna es lo importante aunque no tenga tanto atractivo en apariencia. Ese centro de gravedad y esa libertad interna no acarrearán sufrimiento ni a uno mismo ni a los demás. La libertad interna es el indicador del centro de gravedad y la conducta válida hacia los demás es su correlato humano. Esto nos lleva a ver el concepto de la existencia "en sí" y la existencia "para otros". Hay quienes, al no disponer de centro de gravedad, siempre están dependiendo de los demás, de los valores externos, resultando huecos por dentro, llevados por el oleaje externo permanentemente, siendo arrastrados como hojas por el viento y moviéndose siempre con una mirada externa en donde todo se ve plano, movido por hilos externos y sin profundidad".*⁸⁵

Se vislumbra que esta experiencia comienza a multiplicarse en muchos seres humanos que, tras el registro de fracaso al buscar la felicidad fuera de sí mismos, llegan a la revelación interior de buscar dentro de sí. Pudiéndose producir, en esa genuina búsqueda, un cambio de mirada interna que se topa con el sentido que la impulsa, en cuyo caso se atisba la posibilidad futura de asistir a un cambio del centro de gravedad en la especie humana que no busca la felicidad fuera de sí misma perdiéndose en los fenómenos externos; sino que, desde su centro interno, alumbraría el camino que el ser humano ha de recorrer hacia la liberación como intento evolutivo de su propia especie.

⁸⁵ Charla de Silo en Madrid, 24 de febrero de 1993. <http://elmayordelospoetas.mobi/los-culpables/>

Aproximación a la vía mental en Stanislavski

A continuación establecemos similitudes entre algunas experiencias de Stanislavski y algunas de nuestras experiencias respecto a los trabajos de aproximación a los pasos de la Disciplina Mental⁸⁶.

Respecto al ejercicio 3 “división entre conciencia estructurando y percepción (eliminado el objeto externo), por ejemplo con un sonido, comprobando cómo lo organiza la conciencia”.

Al realizar este ejercicio observamos la existencia de una primera estructuración en la organización de las percepciones que llegan a través de los sentidos. Y la existencia de una segunda, donde la conciencia estructura estas percepciones con ayuda de la memoria que hace posible su reconocimiento. Vemos similitudes entre lo que acabamos de describir y lo que indica Stanislavski: *“La naturaleza ha dispuesto las cosas de tal manera que cuando procedemos a una comunicación verbal con los demás primero vemos la palabra en la retina del ojo de la mente y luego hablamos de lo que hemos visto de esa forma. Si somos nosotros los que escuchamos primero, captamos por el oído lo que dicen y luego hacemos una imagen mental de lo que hemos oído”.*⁸⁷

Respecto al ejercicio 6, “vaciar la conciencia, despejarla de objetos perceptibles y representables. Esto evidencia la imposibilidad de lograrlo y por ello la cadena permanente de actos-objetos y seguidillas de actos”.

Observamos que aun en el esfuerzo por eliminar cualquier representación esto no es posible. Se intenta “vaciar” la conciencia, sin embargo se observa que esto es imposible dado que siempre hay actos y objetos y movimiento de la conciencia. Observamos resonancia con lo que Stanislavski indica: *“el acto necesita un objeto de atención”.*⁸⁸ *“Cierre los ojos, tápese los oídos y fíjese con qué y con quién está en relación mental. ¡Intente descubrir un solo momento en que no esté en comunicación con algún objeto!”.*⁸⁹ *“Toda vida, cualquiera que sea su forma o estructura, es siempre movimiento. Puede ser movimiento de pensamiento o de cuerpo, pero siempre es movimiento”.*⁹⁰

Respecto al ejercicio 8, “se ven ejemplos de cadenas en el mundo y en la conciencia y se estudia así la relación conciencia-mundo. Se puede observar en una habitación cómo se encadenan los distintos objetos entre sí: pared con pared, puerta y cerrojo, etc. Es decir, la cadena consecutiva de objetos. Mientras se observa esto, se mantiene la copresencia de los actos y objetos, la seguidilla de actos”.

⁸⁶ Estos ejercicios de aproximación son previos a la Disciplina Mental, a modo de ejercitación en la incursión del mecanismo de conciencia y sus determinaciones. No han de confundirse con los Pasos de la Disciplina Mental donde se trabaja en “la búsqueda de aquella libertad que permita al operador sustraerse de las determinaciones y de los condicionamientos de la propia conciencia, trascendiendo hacia estructuras universales”.

<http://www.parquepuntadevacas.net/Producciones/Las-Cuatro-Disciplinas-es.pdf>

⁸⁷ *La construcción del personaje.* Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Cap. 8. Pág. 153

⁸⁸ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 5. Pág. 104

⁸⁹ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia.* Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 10. Pág. 249

⁹⁰ *El Arte Escénico.* Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 23. Pág. 208

Observamos que la conciencia y las cosas están encadenadas permanentemente. Unos objetos se encadenan a otros, al tiempo que los actos se van sucediendo indefinidamente. Vemos resonancia con lo que Stanislavski comenta: *“La acción física del hombre que el actor representa en el escenario no es sólo el resultado de representaciones reflexivas y profundamente sentidas de distintos fragmentos del papel”... “es más bien la fusión más completa de las imágenes visuales interiores del actor con la cadena de objetos externos que contempla a su alrededor en el escenario”*.⁹¹

También nos resuena la referencia que hace de la consecución de los objetivos físicos y psicológicos como si se tratara de una cadena donde los eslabones se unen unos con otros manteniendo la lógica y coherencia de la acción escénica.

Respecto al ejercicio 9, “se trata de experimentar ambas actividades (la externa y la interna) no tanto como simultaneidad, sino como un todo (se trata de experimentar el movimiento-forma, la estructura conciencia-mundo)”.

En la experiencia del movimiento-forma, éste aparece como un ámbito mayor que incluye la multiplicidad de conciencias con su estructura conciencia-mundo/acto-objeto como denominador común, incluye la diversidad de manifestaciones externas e internas. Respecto a esto, nos resuena la afirmación que hace Stanislavski: *“Todo lo temporal, lo efímero, lo condicional, lo sin importancia... se descubrirá y la atención no se concentrará ni se fijará en ello, sino sólo en aquello que es orgánico e inseparable de la intuición y que existe en todas partes y en todos los tiempos y en todas las pasiones y que es común a todos los corazones y a todos los espíritus humanos”*.⁹²

Respecto al ejercicio 10, “se hace el “vacío dinámico”, no sólo realizando el vacío de objetos, sino también de actos. Por cierto, se desatiende a lo que se ve, oye, etc. Es decir, se desatiende a la percepción. En este esfuerzo se experimenta “eso-que-no-es-la-nada”, ese complemento del movimiento-forma”.

En el intento de hacer silencio desatendiendo a las percepciones y representaciones, experimentamos que el no movimiento-forma no aparece como la “nada” sino como algo que es complemento del movimiento-forma y que le permite moverse. Nos resuena la traducción que Stanislavski hace de lo que impulsa el movimiento: *“Si prestaran oído a sus propias sensaciones, sentirían una energía que brota de los manantiales más profundos de su ser, de sus propios corazones. No se trata de una energía vana: está cargada de emociones, deseos y objetivos que la impulsan por todo el cuerpo, siguiendo una línea interior, incitando a distintas acciones creadoras.*

Se manifiesta en una acción consciente colmada de sentimiento, contenido y propósito, que no puede realizarse de cualquier manera, mecánicamente, sino de acuerdo con sus impulsos espirituales”.⁹³

⁹¹ *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 24. P. 214

⁹² *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 3. Págs. 92 y 93

⁹³ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1983. Pág. 44

Encontramos también similitudes con este ejercicio cuando Stanislavski indica que a demás de una comunicación externa, visible y corporal; existe también otra forma de comunicación, incluso más importante, interna, invisible y espiritual, dándole el nombre de "irradiación" a falta de otra terminología y describe: "*¿No han experimentado en la vida real o en la escena, en los casos de comunicación recíproca, la sensación de una corriente de voluntad que brota de ustedes?*". Y matiza: "*¿Se da cuenta de que, aparte de la discusión verbal y el intercambio mental de ideas, se produce al mismo tiempo entre ustedes un proceso de percepción recíproca*". "*Es la comunicación a través de la irradiación, que como una corriente submarina, se mueve constantemente bajo las palabras y los silencios*".⁹⁴

Para concluir este apartado, nos parece que en el trabajo de la creación un personaje como un ser vivo, Stanislavski tiene en cuenta las acciones físicas que se producen y aquello que, al margen de nuestra conciencia, provoca esas acciones físicas, refiriéndose a la fuerza interior que las impulsa. En el contacto con esta experiencia ambas acciones se fusionan formando una estructura, dejando entrever tímidamente la esencia de la estructura universal trascendente donde lo que es y lo que no es aparecen como lo mismo.

La región de lo Profundo

Stanislavski centra su investigación en sistematizar un método que estimule la inspiración en el proceso creador del actor. El amor y la bondad son el motor de su permanente búsqueda. La humildad le permite reconocer sus fracasos y estar abierto a nuevas posibilidades. Las influencias que recibe en el contexto histórico *del siglo de plata en la cultura rusa*, fundamentalmente el resurgir espiritual frente al materialismo y la tradición filosófica rusa sobre el amor. Posiblemente todo este compendio facilitó el contacto con la región de lo profundo, rozando intuiciones y revelaciones interiores con el sabor de una verdad que traspasa los espacios y tiempos.

En su juventud artística, sus investigaciones motivadas por la observación durante horas de las obras de Vrubel⁹⁵, le llevan a afirmar que "*el problema es que el contenido interior expresado en el cuadro, es invencible, insible, no se lo puede captar mediante y para la conciencia; se lo siente sólo en aislados momentos de iluminación, tras lo cual se lo olvida irremisiblemente*".⁹⁶

Esta experiencia le lleva a buscar en disciplinas tales como la escultura, la música y la danza, encontrando deducciones parecidas a las pinturas de Vrubel: "*formas demasiado abstractas, demasiado inmateriales. Se hallan a una distancia muy grande del cuerpo humano concreto, con sus líneas establecidas de manera permanente, inmutable*".⁹⁷

Esto le lleva a investigar cómo el actor puede emanciparse del cuerpo como materia transmitiendo lo sublime del espíritu humano.

⁹⁴ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona. Cap. 10. Pág. 267, 270 y 272

⁹⁵ Pintor ruso de principios del siglo XX que rompió con el rígido academismo anterior.

⁹⁶ *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981. Pág. 292

⁹⁷ *Ibíd*, pág. 293

En esta experiencia Stanislavski expresa a través de las traducciones **la señal** recibida en el contacto con lo profundo. A este respecto dice Silo: *“porque, es conveniente decirlo, tanto las religiones como las obras de arte y las grandes inspiraciones de la vida salen de allí, de las distintas traducciones de esa señal y no hay por qué creer que esas traducciones representen fielmente al mundo que traducen. Esa señal en tu conciencia es la traducción en imágenes de lo que no tiene imágenes, es el contacto con lo Profundo de la mente humana, una profundidad insondable en que el espacio es infinito y el tiempo eterno”*.⁹⁸

Siguiendo la línea que conecta con el espacio trascendente, nos parece que Stanislavski va más allá del raptó del artista describiendo algunas características de la conciencia inspirada⁹⁹, que afecta íntegramente a toda la estructura psicofísica, en los distintos tiempos y niveles de conciencia. Tal como dice: *“la creación es ante todo la concentración completa de toda la naturaleza espiritual y física. Abarca no sólo la vista y el oído, sino también todos los demás sentidos del hombre. Se apodera igualmente del cuerpo, las ideas, la inteligencia, la voluntad, el sentimiento, la memoria y la imaginación”*.¹⁰⁰

“Está en todos los centros y partes de nuestra estructura física y espiritual, incluso en aquellos de los que no somos conscientes. No poseemos medios directos para ponernos en contacto con ella, pero existen medios indirectos que son poco conocidos y apenas practicables todavía”.¹⁰¹

Stanislavski no sabe dónde se localiza la inspiración, sin embargo presiente que se encuentra en el interior del ser humano *“Recordar que sois **vosotros mismos la fuente** de todas las corrientes de las fuerzas creadoras y que buscar ayuda fuera para despertarlas significa arruinaros como fuerza creadora y no encontrar nunca una entrada en el ritmo por el que vive todo lo que os rodea”*.¹⁰²

Y profundizando en esta **entrada** señala *“la esencia del arte y la fuente principal de la creación se hallan ocultas en las profundidades del alma humana; allí, en el centro mismo de nuestra vida espiritual”*. *“Allí se encuentra oculto el principal material espiritual. Éste no se deja asir, ni se somete a la conciencia; es preciso acercársele con inmenso cuidado... No es posible definir con palabras, ni ver, ni oír, ni tomar conciencia de todas esas sensaciones, esos sentimientos y estados”*.¹⁰³

Consideramos que su propósito vital, impulsado por el amor y la bondad, le permite entrar en contacto con “la fuente de inspiración” y se proyecta hacia fuera irradiando la señal.

La señal llega al público que abre generosamente sus corazones dispuesto a recibirla. El actor se comunica con el público a través de la proyección de su alma. Tal como nos indicaron algunos de los actores actuales del Teatro del Arte de Moscú cuando, en oportunidad del encuentro post-obra

⁹⁸ Silo a Cielo abierto. Ediciones León Alado, 2014. Madrid. Pág. 82. O en www.silo.net

⁹⁹ *“Sin duda que la conciencia inspirada es más que un estado, es una estructura global que pasa por diferentes estados y que se puede manifestar en distintos niveles. Además, la conciencia inspirada perturba el funcionamiento de la conciencia habitual y rompe la mecánica de los niveles”*. *Apuntes de Psicología*. Silo. Ediciones León Alado. 2014. Madrid. Pág. 415

¹⁰⁰ *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1977. Pág. 53

¹⁰¹ *La construcción del personaje*. Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Cap. 16. Pág. 355

¹⁰² *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Marzo 2009. Madrid. Cap. 27. Pág. 227

¹⁰³ *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1977. Pág. 144

entre actores y público, les preguntamos si ellos tenían experiencia de esa región de lo profundo a la que Stanislavski hacía referencia.¹⁰⁴ Su respuesta fue que su aprendizaje esencialmente consiste en proyectar su alma tocando la del público, estableciéndose una comunicación de almas. Stanislavski sostiene que este tipo de comunicación a través de *la irradiación de los sentimientos* “es el más adecuado para comunicar la vida inasible del espíritu humano en la escena”.¹⁰⁵

Desde el reconocimiento de sus propios límites señala que *“La naturaleza creadora de todos los artistas ¿dónde vive? No lo sé”*.¹⁰⁶ *“Esta ignorancia reconocida, basada en el estudio profundo, esta franqueza, es fruto de la sabiduría.”*¹⁰⁷ Y en su actitud humilde apreciamos la intuición de la existencia de un espacio profundo cuando dice: *“Si no confesara mi propia impotencia para alcanzar la grandeza de la naturaleza creadora, estaría nadando a tientas, como un ciego recorriendo caminos sin salida, y creyendo estar rodeado por una extensión infinita de espacio. No, prefiero estar en las alturas y echar desde allí una mirada al horizonte sin límites, tratando de proyectarme a distancias limitadas – algunos kilómetros- dentro de esa vasta región todavía inaccesible a nuestra conciencia, que la mente no puede concebir ni imaginar”*.¹⁰⁸

Y sitúa a la grandeza de la naturaleza creadora en la profundidad del alma manifestando que: *“Todos estos estados de ánimo intraducibles mediante palabras, todos esos presentimientos,... emanan de las profundidades de nuestra alma, donde entran en contacto con nuestras grandes vivencias –sentimientos religiosos, conciencia social, sentido superior de la verdad y de la justicia-, y con las tendencias llenas de curiosidad de nuestra mente por el misterio del ser. Parecería que esta región estuviera colmada de material explosivo; si bien alguna impresión nuestra, o una reminiscencia llega, como una chispa, hasta esas profundidades, nuestra alma se inflama y comienza a arder exhalando sentimientos vivos”*.¹⁰⁹

Para concluir diremos que las revelaciones a las que Stanislavski llega resuenan con algunas de nuestras traducciones en el contacto con lo profundo. Llega a éstas a través de un propósito, cuyo motor es el amor y la bondad, que le mantiene en constante búsqueda de cómo producir la inspiración en la mente del actor.

En esa búsqueda comienza un camino hacia el interior de sí mismo, llegando al centro de su propia existencia, el alma del artista, donde se encuentra la región de lo profundo. Reconoce sus limitaciones mentales al observar la amplitud de dicha región que se extiende ilimitadamente dentro y fuera de la conciencia y que está presente en la mente del actor y en la multiplicidad de fenómenos existentes. En su proceso, a través de la ampliación de la conciencia toca algunos significados profundos que le hacen ver al artista como la obra de arte más elaborada de la Naturaleza en su intención por desplegarse y expandirse sin límite.

¹⁰⁴ Diálogo con los actores tras *“El Duelo”* de Chéjov, 21 de septiembre del 2013, representada en el Teatro Valle-Inclán de Madrid por la MJT.

¹⁰⁵ *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1977. Pág. 171 y 172

¹⁰⁶ *La construcción del personaje*. Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Cap. 16. Pág. 355

¹⁰⁷ *La construcción del personaje*. Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Cap. 16. Pág. 357

¹⁰⁸ *La construcción del personaje*. Stanislavski. Alianza Editorial. 2007. Madrid. Cap. 16. Pág. 360 y 361

¹⁰⁹ *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981. Pág. 233

Bibliografía

* Libros:

- *Libro de El Mensaje de Silo*. Editorial Edaf. Madrid 2008
- *Humanizar La Tierra*. Silo. Editorial León Alado. Madrid 2014
- *Habla Silo*. Ediciones León Alado. Madrid 2014
- *A cielo abierto*. Silo. Ediciones León Alado. Madrid. 2014
- *Apuntes de Psicología*. Silo. Ediciones León Alado. Madrid. 2014
- *Manual de Temas formativos y prácticas para los mensajeros*. Ediciones León Alado. Madrid 2014
- *Comentarios a El Mensaje de Silo*. Editorial León Alado, Madrid 2014
- *Autoliberación*. Luis Amman. Editorial Plaza y Valdes. Mexico. 1991
- *Método de Expresión Corporal para el teatro y la danza*. Resultado de una investigación teatral de Peter Noordendorp, bajo el seudónimo artístico de Peter Deno, realizada entre 1971 hasta 1976. Revisado y completado en 2012.

- *El trabajo del actor sobre su papel*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. Argentina. 1977
- *Mi vida en el Arte*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1981
- *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Stanislavski. Editorial Quetzal. 1983. Buenos Aires.
- *Un actor se prepara*. Stanislavski. Editorial Co-edición de Editorial Diana S.A. y Javier Vergara Editor S.A. Argentina. 1988
- *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Stanislavski. Editorial Alba s.l.u. 2003. Barcelona.
- *La construcción del personaje*. Stanislavski. Alianza Editorial. Madrid. 2007
- *El Arte Escénico*. Stanislavski. Siglo XXI Editores, S.A. Madrid. 2009
- *Trabajos teatrales. Correspondencia*. Stanislavski. Editorial Quetzal. Buenos Aires. 1986
- *Historia Básica del Arte escénico*. César Oliva y Francisco Torres. Editorial Cátedra. Madrid. 2010
- *Diccionario del Teatro*. Genoveva Dieterich. Alianza Editorial. Madrid. 2007

* Artículos:

- Artículo *Tendencias Humanistas en la Civilización Eurasiática Nordestina (Rusia)*. *Anuario 2 del Centro Mundial de Estudios Humanistas*. Por el académico Serguei Semenov. Moscú. Diciembre de 1995.
- Artículo de Paula Brasca "*Konstantin Stanislavski*", para la materia "Principales corrientes del pensamiento contemporáneo" de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, en 2008.
- Artículo de Jorge Saura "*La Salida del Túnel. La revolución del Sistema Pedagógico de Konstantin Stanislavski*". RESAD. Conferencia pronunciada el 4 de abril de 2006 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.
- Artículo "La Música, una vivencia mística" por Arturo García Gómez. Revista *Neuma*. Año 4. Volumen 2. Universidad de Talca.
- Trabajo de investigación de Doctorado de Artes Escénicas de Athénea Mata "*Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski*." Junio de 2010