

ENSAYO

TRATADO SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LAS ARTES ESCÉNICAS Y LA ESPIRITUALIDAD

María Carolina Cuesta Trujillo*

* Estudiante Licenciatura
en Artes Escénicas,
Universidad de Caldas.
Manizales, Colombia.
E-mail: caro-cuesta@
hotmail.com

*“¿Estoy hablando de una manera de vivir,
de una especie de existencia más que de teatro? Indudablemente”*

(Grotowski)

Es imposible leer a autores, como Grotowski y De la Parra, sin que la emoción más profunda emerja tras la sorpresa de quien se identifica plenamente con cada frase, cada idea, cada pensamiento plasmado en miles de códigos. Es impactante experimentar la sensación de cómo un escrito podría ser perfectamente inspirado en la propia vida de quien lo lee.

En las siguientes páginas se desarrollará la tesis planteada sobre la relación existente entre las artes escénicas –haciendo especial énfasis en el teatro– y la espiritualidad. Se parte de un análisis a la luz de la teoría acerca de la organicidad del actor. Se abordarán también aspectos del diario vivir de quien escribe, la misma que hace algún tiempo ya no discierne si los sucesos que experimenta pueden catalogarse en la esfera de lo cotidiano o lo extracotidiano. En lo que cada vez se tiene mayor certeza, es que todo acontecer, desde el más burdo hasta el más sublime, conlleva de forma intrínseca una cualidad de perfección. La vivencia espiritual y el teatro, dos acontecimientos que han marcado profundos puntos de quiebre en el ámbito personal, pareciera que se ponen de acuerdo, jueguen uno tras otro y dominan este cuerpo expectante y ansioso al presenciar tal grado de coincidencia entre mística y arte.

Dicha conexión se ha hecho mucho más evidente en momentos decisivos, en los que se ha debido confrontar la zona de confort y huir de ella, para poder así avanzar en la búsqueda de respuestas, abocarse hacia la lucha por un constante cambio, desapegarse de las

viejas costumbres, y vencer la tendencia a no exigirse, a apoltronarse cómodamente cuando ya se domina un quehacer.

En términos del rechazo a la zona de confort, se destaca el proceso de búsqueda que gestó Grotowski en el marco de su obra *Apocalypsis*. De esta forma define Caixach (2009) el actuar del dramaturgo: “queriendo evitar en todo momento caer en un mecanismo de productividad y en la repetición de los anteriores descubrimientos” (p. 372).

Caixach explica cómo para Grotowski lo orgánico es todo lo natural, relacionado con las reacciones auténticas que emergen desde el interior del actor, y lo diferencial del no orgánico o artificial, basado en la composición. En este sentido, se contraponen dos visiones, una basada en lo premeditado o fingido y, otra, en las reacciones auténticas que se acercan más a la realidad. Al respecto, Stanislavski (1936) plantea:

Hay actores que [...] son tan estrictos consigo mismos, en lo que se refiere a adherirse a la verdad, que a menudo, y sin tener conciencia de ello, llevan su actitud a tal extremo que equivale a una falsedad. No deberá exagerar su preferencia por la verdad y su aborrecimiento por las mentiras, porque eso tiende a hacerle ejecutar con exceso la verdad por la verdad misma, lo cual es en sí la peor de las mentiras. (p. 106).

Podría pensarse entonces, en un primer acercamiento, que Stanislavski presenta una postura opuesta a la de Grotowski, viéndose el primero como un mediador entre lo fingido y lo real, para evitar cualquier exceso en escena. Tal vez basándose en el principio lógico de que una doble negación equivale a una afirmación. Así el actor, algunas veces se esfuerza tanto en negarse cualquier atisbo de falsedad, que finalmente termina reafirmando. No obstante, en otro aparte, pareciera que Stanislavski apoyara la tesis de Grotowski. Stanislavski propone básicamente un trabajo de búsqueda interior para huir del estereotipo y la falsedad en la interpretación de un papel:

Un actor debe olvidar los estereotipos vistos en otros actores y en la vida real y procurar buscar la sinceridad en su actuación y en su personaje. La búsqueda debe partir de él mismo, por intuiciones personales que procedan de su interior y por estímulos o ayudas externas que confirmen y estimulen esas características que aflorarán en el exterior. (Torres, 2016, p. 6)

Personalmente, desde el punto de vista de las vivencias que se han tenido en escena, es válido afirmar que en el artista escénico surge primero la emoción, bien sea desde la evocación propia o desde la empatía con las vivencias de otro ser, conocido o recreado en la mente, y es a partir de este momento, no antes, donde puede surgir su exteriorización en la acción. Aunque como bien se afirma, manteniendo un sereno equilibrio entre la emoción y la

interpretación que se hace a partir de esta, lo cual exige un control sobre el escenario. Con base en el proceso interior del actor, al respecto se plantea:

Stanislavski desarrolló su técnica con el fin de hacer que los personajes se vieran “vivos” en el escenario. Para lograr esto, invertía bastante tiempo en ensayos enfocándose en la vida interna de los personajes. Estas técnicas de actuación han sido conocidas como “El Método”, estas técnicas invitan a que el actor realice un trabajo de interiorización y búsqueda de lo que Stanislavski llama la verdad en la escena. (Torres, 2016, p. 2)

Relacionado con lo anterior, se admira la postura del maestro Grotowski cuando decide “observar a sus actores con una actitud nueva, expectante, en lugar de impositiva” (Caixach, 2009, p. 372). De esta manera, Caixach afirma que Grotowski da libertad al actor para la creación de su personaje, partiendo de su “proceso interior” (p. 1), lejos de obedecer únicamente las órdenes de un director. Aunque al respecto, personalmente, se sostiene que dicha libertad solo debería circunscribirse a la fase inicial del proceso de creación del personaje, dado que en fases posteriores de montaje deben primar el buen juicio del director y el respeto por la estructura de la obra. En este sentido, es importante la posición de Grotowski cuando da prioridad al proceso colectivo, ante la presencia de conflictos entre lo individual y lo grupal (Caixach, 2009).

En este punto, en el que se ha debatido acerca de esa manifestación interior del artista escénico –en especial del actor– que logra llevarlo a la acción, comenzará a plantearse la tesis del presente escrito, la cual se construye a partir del siguiente cuestionamiento: ¿Se encontrará el buen actor a merced de fuerzas sobrenaturales, que no solo lo inspiran –cual musas– sino que también lo poseen para personificar su esencia a través de un cuerpo ajeno?

La tesis anterior se plantea a partir de dos visiones. La primera de ellas se apoya en el sustento teórico alrededor de la organicidad del actor. La segunda, tiene como base las experiencias espirituales en el ámbito personal, vivencias que han ido desde lo más bajo hasta lo más sublime. En ellas, la plenitud y la solemnidad, mezcladas con la confusión y en algunos casos el temor, representan las emociones percibidas, mas no son estas las que necesariamente marcan la pauta de los movimientos, palabras y gestos que emergen. Se percibe también una sensación de impotencia al presenciar la mirada escrutadora e incrédula de allegados, en la cual puede leerse la pregunta: ¿Sufrirá de un desorden mental o solo obedecerá a su tendencia histriónica? De ahí que el siguiente aparte haya causado, en quien escribe, una reacción de tanto asombro, ante el total grado de identificación de la propia vivencia con lo que experimentara Thomas Richards, discípulo de Grotowski:

...era como si mi cuerpo empezara a guiarme –por él mismo, completamente– en un flujo de movimiento que provenía de dentro, un flujo de impulsos que corrían a través del cuerpo. Fue

como descubrir un río. Me sentía un poco distanciado, mirándolo. Mi mente dejó de manipular mi cuerpo, diciéndole, “ve aquí, ve allí”; ahora mi cuerpo me estaba guiando. Incluso la fuente de los impulsos parecía no ser muscular. (Richards citado por Caixach, 2009, p. 375)

Marco Antonio de la Parra (2011) apoya la tesis planteada cuando afirma: “Pone su cuerpo al servicio de otro ser, aparentemente ficticio, otras palabras que no son tuyas, una emoción que no le pertenece” (p. 5). Y a continuación, el autor en mención plantea: “No se enseña espiritismo aunque el actor no sea más que un médium” (p. 6).

Precisamente, dicha conclusión se ha ido intuyendo cada vez más en lo personal, con cada uno de los episodios que se experimentan, en los cuales emerge la aborigen curandera, rezandera, soplandera, abriéndose paso a través de este burdo cuerpo, con su majestuoso ritual, con su voz peculiar, su habla en lengua aborigen o en jeringonza, –misterio es–, su auténtica gestualidad, su grandeza, su sabiduría ancestral, su sagrada autoridad que dobléa al Ser, sobre quien su mano impone. Y es entonces, cuando así el ritual culmina en tal plenitud para el alma, que emerge una y otra vez el cuestionamiento: ¿Realmente ha sido toda esta majestuosidad una auténtica experiencia religiosa, posibilitada por un misterioso don de la mediumnidad?

Tres días de hospitalización frenaron cualquier posibilidad de indagación y aquietaron la mente bajo efectos del

dopaje, con un diagnóstico de trastorno disociativo, víctima de una medicina convencional que niega cualquier posibilidad de manifestación espiritual.

Pero los acontecimientos extracotidianos han seguido su curso, y con ellos han llegado claras señales, a través de misteriosos mensajes impregnados de gran sabiduría espiritual, hasta donde lo permite la gran limitante que supone este mundo de lo físico, lo denso, lo lógico, lo racional. Y hoy, en la teoría sobre “el cuerpo del actor” surge nuevamente, con ese peculiar hálito de magia y misterio, una clave más, otra conexión entre el arte escénico y la espiritualidad: “El actor es un curandero, un sanador, un terapeuta. Entrega un servicio a la comunidad. Salva almas perdidas” (De la Parra, 2011, p. 15).

De tal grado de conexión deviene el asombro cuando se lee: “El disfraz del carnaval libera, el del actor esclaviza al servicio de la invocación espiritista del personaje” (De la Parra, 2011, p. 5).

Tal vez el autor lo plantee desde un sentido figurado, pero cuando se ha vivenciado a tal grado la experiencia espiritual, lo metafórico trasciende al plano de lo real. De ahí que surja tal conclusión personal, al inferir que es necesario no solo el proceso interior del actor, sino también una misteriosa fuerza que lo guía, de la misma forma en que este guía a su marioneta.

Aunque es de aclarar que la vivencia espiritual, anteriormente mencionada, se da en el momento y lugar menos pensados,

en el ámbito de la cotidianidad, no en el marco de un escenario o un salón de clases, en medio de un proceso de creación de personaje –no hasta ahora–.

Con base en todo lo anterior, la visión grotowskiana acerca de las condicionantes previas, constantes tanto para la liturgia como para el arte teatral, ha sido percibida plenamente por parte de quien escribe, desde ambos puntos de vista. En ambos se ha percibido exactamente la distensión, la apertura y el ablandamiento del corazón, el reposo del alma y la preparación interna (Innes, 1992), no solo para llegar al “personaje”, sino también para estar en humilde disposición ante aquella fuerza sobrenatural que exige ser puente entre vivos y muertos, que exige ser “enlazador de mundos eléctrico” como bien lo señaló el chamán en la lectura del sello maya.

Dicha aceptación de “Mi hombre” planteada por Teófilo de Antioquía (Innes, 1992, p. 1) en la obra *Apocalypsis*, se propone también desde lo personal, desde la aceptación del Yo, la aceptación de esta condición, extraña para algunos, sublime y liberadora para otros, diabólica para los cristianos recalitrantes, pero sagrada para el Ser que escribe.

Para finalizar, se concluye que, curiosamente, tanto la entrega al llamado espiritual como al llamado artístico han presentado un asombroso grado de sincronicidad en lo personal. De aquí que se considere importante la cuestión planteada por Grotowski: “No siento que el teatro sea un fin para mí” (Caixach, 2009, p. 372). Es válido, entonces, cuestionarse si es el teatro

un fin o un medio para llegar más allá, para conectarse con la esencia, con lo auténtico y lo real, es decir, lo místico. Tal como afirma De la Parra (2011): “entrar en un mundo más cercano a lo onírico, el mundo tal vez auténtico, el único mundo real dejando atrás eso que llamamos realidad y que es opaco, gris” (p. 15). En este sentido, entre tantos mensajes percibidos se recuerda especialmente aquel que pronunciara un cercano Ser, habiendo ya trascendido: “es el mundo físico un espejismo para el alma” (Santoyo, 2017, q.e.p.d.).

Y así se culmina este tratado sobre la relación entre las artes escénicas y la espiritualidad, finalmente infiriendo que no se pretende generalizar el hecho de que todo artista se encuentra bajo la posesión de fuerzas sobrenaturales, pero sí debe disponer al menos de la sensibilidad necesaria para dejarse inspirar por ellas en medio de la mística que “*per se*” impregna al escenario.

Que mejor que culminar con el escrito que más ha conmovido el alma de quien escribe y termina así su tratado, con palabras de Caixach (2009), inspiradas en la corriente grotowskiana:

Y este hombre verdadero no pertenece solo al tiempo sino que está vinculado a un flujo interior que lo conecta con lo eterno, vinculado a dos dimensiones, entre el cielo y la tierra, en un estado en el cual sale de él mismo, en el cual suelta todo lo que conoce para convertirse en lo que era en el principio; este retorno forma parte de un recuerdo grabado en

el corazón. El hombre, entre estos dos mundos, es un puente entre dos niveles; debe saber escuchar las voces de la naturaleza y las voces del corazón, uniendo el aliento de la vida y la conciencia de la vida en una unión primigenia. Grotowski reencuentra este estado original del espíritu y el cuerpo en lo que podríamos considerar el acto performativo primigenio y restaura así la oposición entre materia y espíritu, en la recuperación de aquella unidad perdida desde los tiempos en los que arte y religión eran una sola cosa. (pp. 382-383)

Torres, J. E. (2016). Creación de un personaje: Stanislavsky. Recuperado de: [https://repository.unad.edu.co/bitstream/10596/9490/5/80010%20Creacion_de_un_personaje_Stanslavsky%20\(2\).pdf](https://repository.unad.edu.co/bitstream/10596/9490/5/80010%20Creacion_de_un_personaje_Stanslavsky%20(2).pdf)

REFERENCIAS

Caixach, A. (2009). La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible. Dossier Grotowski, *Estudis escènics*, 36, 372-383. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/viewFile/253353/340119>

De la Parra, M. A. (2011). El cuerpo del actor. *CELCIT. Teatro: Teoría y práctica*, 12. Recuperado de <file:///C:/Users/%C3%91i/Downloads/rtc012.pdf>

Innes, C. (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica. Recuperado de <http://www.fce.com.ar/ar/libros/detalles.aspx?IDL=835>

Stanislavsky, C. (1936). *Preparación del actor*. (Traducción de Ricardo Debenedetti). Recuperado de <https://escueladeruso.com/wp-content/uploads/2015/09/Stanislavski-Konstantin-Preparacion-Del-Actor.pdf>

