



# La psicofísica de Mijail Chèjov

## primera parte

FRANCISCO TURÓN

Cuando en la *antropología teatral* se da un hallazgo en las artes escénicas, es porque hay un resultado interesante a nivel *expresivo*; entonces surge la tarea de investigar su proceso creativo a nivel *pre-expresivo*. Es decir, se estudia la gestación, los procesos creativos y la ejecución de una determinada técnica, sistema o método artístico. Un *saber hacer*. En ese sentido, la técnica de actuación *psicofisiología del actor*, del aclamado actor, director y maestro de teatro, Mijail Chèjov, logró crear un lenguaje práctico y accesible que habla directamente a la esencia artística y creativa del actor moderno. Desde sus primeros años en el *Estudio de Arte de Moscú*, Chèjov comienza a elaborar una teoría y práctica teatral propias, buscando siempre aquella –técnica interior– en la interpretación, que mejor ayudase a descubrir y acrecentar la creatividad. Partiendo de la idea de que el poder del teatro reside en su habilidad de comunicar a través del *imaginario*, Chèjov llega a investigar y desarrollar un original sistema de actuación que inspira y compromete, en profundidad, la totalidad del actor como ser humano, físico, psíquico, poético y espiritual. Su personal acercamiento al trabajo escénico alrededor del mundo, le llevó a considerar a la *imaginación* como la herramienta más poderosa del proceso creativo. Su eficaz procedimiento actoral, se centra en el cuerpo y el movimiento como fuentes de iluminación de las emociones artísticas. Asumiendo la libre disposición del actor-artista, Chèjov llega a afirmar que cualquiera de las partes, o incluso la totalidad de un método, no requieren una completa integración para la consecución de unos resultados predefinidos. Por el contrario, sitúa las necesidades artísticas, y la intuición del intérprete, por delante de la tensión y limitación que puede producir la aplicación de cualquier técnica concreta. Chèjov anima a cada actor a encontrar un

Entrevista con Luly Rede

método propio dentro de sí mismo, cultivando particularmente aquellas técnicas que le fueron útiles, individualizando de este modo, el método de actuación que él mismo propone. Por último apunta Chèjov, que es necesario aludir a esa peculiar característica de cualquier método, o técnica, que se elija para actuar. Que primero debemos conocer, para después olvidar: “*saber hacer*” para luego “*saber ser*”.

**La Técnica de Actuación de Mijail Chèjov**, está considerada en la actualidad, como una de las más distinguidas de la alta escuela europea. Son contadas las personalidades que académicamente están autorizadas para impartir el método de actuación de M. Chèjov. La maestra **Luly Rede**, egresada de la carrera de actuación y dirección de escena del Instituto Estatal de Teatro de San Petersburgo, es una de nuestras más honestas, sabias y ponderadas especialistas de la *psicofisiología*. Soy un feliz testigo de la excelencia en su labor docente. Tuve la oportunidad de asistir como invitado a las sesiones de los talleres que imparte. Ahí pude experimentar un sol de conocimientos de universal eficacia, y de la más contagiosa originalidad, que en definitiva me iluminaron. Te clavabas en interiorizar un estado *psicológico individual*, consecuencia del movimiento, que a su vez genera un estilo que permite captar la naturaleza especial de un guión o una obra. Al practicar esta técnica chèjoviana, haces consciente la tarea de abrir la sensibilidad, las sensaciones y los sentimientos, hacia una *verdad personal*. “Mis movimientos y mi lenguaje, son verdaderos para mí mismo, para mi psicología y para mis formas corporales de actor”. Se crea también una conciencia del *sentimiento de la facilidad* y de la *forma*. Es un viaje hacia la *belleza interior del ser*, donde puedes entonces permitir, que esta belleza se impregne por todas partes, cualidad que exigen todas las grandes obras de arte. Entiendes, que incluso en la imperfección, hay belleza. Te cae el veinte del concepto del *sentimiento de totalidad*: toda creación artística debe tener presente una forma acabada, un principio, un punto medio y un fin. Tanto la pantalla, como el escenario, deben de transmitir ese *sentimiento de totalidad estética* presente durante toda la obra. Aprendes que en el caso de trabajar con un *cuerpo imaginario*, puedo mover tus manos, o tus pies, con una cualidad específica, si es que la vas a integrar al personaje; pero debo estar pendiente de

cuál es mi dominante. Una parte del cuerpo la es, ya sea la nariz o el ombligo. Se juega a que la actuación tiene cualidades musicales, colores, atmósferas, objetos, elementos, una conciencia del inconsciente y mucha imaginación. Las dinámicas que te proponen cada uno de los ejercicios, desde los de calentamiento del arranque, los de relajación y concentración, hasta el último minuto del entrenamiento, requieren de la *imaginación*. Realmente la práctica de esta técnica es un desdoblamiento que te cambia literalmente tu *externo* por tu *interno*. Cualquier circunstancia, hasta el rechazo, algo te provoca y lo aprovechas. Siempre estás pendiente del tiempo presente, qué va a pasar, y eso que pasa ¿qué te genera? Te obliga a pensar qué voy hacer. Todo eso, es tu laboratorio. **Tu secreto.**

Durante el entrenamiento, hay ejercicios cuyas tareas son más complejas de practicar que otros conceptos de la *actuación psicofísica*, como por ejemplo el *gesto psicológico*. Es ahí cuando Luly Rede te alienta a darle un sentido particular a cada uno de los ejercicios; a no agarrarse desesperadamente a unas fórmulas y principios que por su inmovilidad pudieron llegar a perder la vida que los mantiene. Al aprender a interpretar y aplicar este método de actuación, puedes sentir siempre esa libertad individual para desarrollar tu aspecto creativo, tu “yo artístico”.

Es importante apuntar que La *técnica de actuación de Mijail Chèjov*, tiene un proceso creativo que se gestiona en cuatro etapas. La primera, es cuando se produce la *idea* del espectáculo que vas a hacer, o del personaje que vas a crear. Existe la idea como tal. Necesito entender esa idea, saber hacia dónde va, como un concepto en general. Una idea concreta de lo que voy a experimentar, y de lo que quieres hacer. Esa sería la primera etapa. La segunda, sería *pensar* en todos los componentes que pueda encontrar para ese personaje que estoy creando. Voy a pensar en todos los mecanismos que me podrían funcionar para crear esa imagen. Voy a pensar en elementos, en colores, o en un animal, o el cuerpo imaginario, etcétera, etc. ¿En qué voy a pensar? A ello, le voy a ahondar todos los demás conceptos: sentimiento de belleza, sentimiento de totalidad, gesto psicológico, cuerpo imaginario. La tercera etapa, se dedica al trabajo de *incorporación* de todos esos elementos. En dónde voy a hacer, como quien dice: “mi ensalada”. Pongo un poco de todo. Voy armando ese personaje, va creándose de una forma determinada. Y todo esto en la práctica es muy cons-

ciente, la forma, el ritmo, la imagen. Es la etapa más prolongada de tiempo en el proceso creativo. Es tu *laboratorio*. La última, paradójicamente consiste en que todos los elementos que metí, ahora los voy a *borrar de mi imagen*, de mi cabeza, para ya libremente empezar a jugar con nuestro personaje, lo podemos mencionar así: es una etapa que surge en forma natural, implica la inspiración del actor. Se libera interiormente de su propia creación. Se deshace de todo lo que traía, que si el colorido, que si la música, que si el objeto. Todo eso ya está implícito en tu personaje. Ya lo trabajaste en la tercera etapa. En la cuarta tú ya libremente dejas que florezca. Una vez que ya estás libre, permitiéndote jugar con el personaje, entonces, puedes hacer ese desdoblamiento de verte tú por fuera y darte cuenta si eso que estás haciendo es completo, si estás proyectando al público todas esas gamas de colores, de texturas, de formas, de ritmos, ese brillo y todo eso que conforma tu personaje que trabajaste en la ardua tercera etapa de laboratorio. “Mientras ya no me va a molestar”. Simplemente permito que



Roger Von Gunten

surja, porque de lo contrario no me puedo comunicar con mi compañero por estar pensando que si el animal, que si escucho una rola de los Rolling Stones, que si estoy en la atmósfera de un estadio de football, o que si soy una lata de aluminio oxidada. Mijail Chèjov insiste en tu *memoria corporal*: “tu cuerpo se acuerda de todo”. Ya estuviste caminando mucho tiempo de cierta forma en la que camina tu personaje. Ya estuviste respirando y observando como lo hace el personaje. Solito tu cuerpo se va acordar. Ahora tú dedícate a otra cosa mariposa, a tu relación en escena, con los otros actores-personajes, con tu entorno, con la atmósfera, con el texto, con el espacio, con el director, con el público, con todo lo demás.

*ET: Desde el primer Estudio de Arte de Moscú, Mijail Chèjov fue alumno de Stanislavsky, quien incluso llegó a decir que fue su mejor alumno. Sin embargo Mijail Chèjov publica el método vivencial de su maestro, sin su autorización, para después acusarlo de haber creado una técnica de actuación nociva para los actores. ¿Coincides con la crítica que Chèjov hizo de Stanislavsky?*

L.R.: Yo creo que fueron muchos años en los que Stanislavsky trabajó su metodología vivencial de cierta manera. Mijail Chèjov, como muchos de sus alumnos, –porque no fue el único–, empezó a crear su propia metodología, investigó sobre su propio trabajo escénico, descubriendo ciertas técnicas que a él le funcionaban mejor, de cierta manera de experimentar, de estudiar, de investigar, y de descubrir otra metodología. Por supuesto que esto confronta a su maestro. Es más, creo yo que se ha hecho más grande la visión de que lo confrontó. No fue tanto así, es lógico, se trata de una metodología distinta. Yo sé de pláticas que tuvieron uno frente al otro, y de experimentar juntos, tanto un método como el otro, y decir a fin de cuentas: “a ti te funciona este método, a otros les funciona el otro método”. Mijail Chèjov siguió por su camino y continuó experimentando el método personal, y descubrió que a él le funcionaba, y a la gente que trabajaba con él de la misma manera le funcionaba. Vaya, sí había diferencias entre ellos, pero no llegó a ser un rechazo masivo.

*ET: ¿Los métodos de actuación de Stanislavsky y Mijail Chèjov, representan diferentes caminos, que conducen al mismo objetivo?*

L.R.: Sí. ¿Al final qué pretende Stanislavsky? Que el trabajo escénico sea orgánico, lo más veraz posible. Mijail

Chèjov persigue exactamente lo mismo. Simplemente toma otro camino. Es como cuando yo tomo otro atajo para llegar al mismo lugar, pero el destino final es el mismo.

*ET: ¿Cuál sería la principal divergencia entre estos métodos de actuación de la Escuela Rusa?*

L.R.: La diferencia principal es una, básica, que es trabajar a través de la memoria corporal, que es lo que propone Mijail Chèjov, y Stanislavsky, habla de la memoria emotiva. A fin de cuentas estamos hablando de memorias que se encuentran en nuestro cuerpo, pero una cosa es la cuestión física, lo que nuestro cuerpo físicamente recuerda, y otra cosa, es la memoria de las emociones. Lo que Mijail Chèjov propone, es que tú, a través de algo físico, que puede ser desde algo que tu estés haciendo con tu cuerpo, de tu posición, de tu postura, o traer una imagen, o traer una sensación determinada, pensar en un elemento determinado, te lleve a crear un estado anímico determinado, se convierta en una emoción determinada.

*ET: He observado a reconocidos actores practicar la técnica de Mijail Chèjov, y la realidad es que les cuesta mucho trabajo sacudirse el peso de tantos años de escuela stanislavskiana. ¿Por qué?*

L.R.: Yo pienso que es algo lógico. Es como cuando tú estas acostumbrado a crecer de cierta manera, y aprender cierta técnica que has llevado por todos los años de carrera, y de repente te dicen: “prueba de otra forma”. Por supuesto que te estorba un poquito la cabeza, ¿por qué digo “la cabeza”? Porque es ahí donde tenemos todo. Somos una serie de sensaciones, pensamientos, emociones. Todo se queda ahí en la cabeza. Entonces Mijail Chèjov propone: “Permite que tu cuerpo sea el que te diga que es lo que está sucediendo y ello te va a crear una emotividad determinada”. Más que nada radica en eso, en que quitemos una serie de pensamientos, que de cierta manera estamos estructurados, trabajando año con año, en cuanto la técnica teatral corporal estamos acostumbrados a saber toda la información. Que muchas veces esa información, claro que es buena, que es necesaria, pero a veces llega a estorbar un poquito a la hora que entras en escena, te quita un poco esa frescura y ese nivel de improvisación que el actor tiene que conservar día con día. 🐾

# Marís Bustamante y la pornografía en el performance

ALEJANDRO ALVARADO

Su interés por la pornografía ha llevado a Marís Bustamante a hacer de ésta un medio de expresión artística. Su trabajo es un desafío a la intolerancia. Sus performances representan las pasiones ocultas de las personas y sus perversidades eróticas, para lo cual utiliza diferentes objetos porno. La artista visual, pionera del performance y miembro fundadora del No-Grupo y de Polvo de Gallina considera que con la pornografía puede alcanzarse una forma refinada de expresión artística. “La pornografía que no es arte resulta muy aburrida, por sus series de rutinas que sólo se plantean repetitivamente y no llevan a ningún lado”, nos aclara y explica: “La sexualidad y el cuerpo son erotismo, inteligencia y materialidad. La aparición de elementos o situaciones conectadas con el cuerpo pueden ser muy radicales, muy impresionantes; y quienes los ven en un espectáculo, aunque no lean libros eróticos y no conozcan de expresión conceptual, sienten que les interesa eso que es o se parece a lo que ellos son. La sexualidad todavía es un terreno muy peleado, que reúnen un montón de fuerzas de distintos poderes, como el Estado y sus estructuras económicas, y la religión retrógrada que se resiste a evolucionar y nos llena de basura el cuerpo”.

En el trabajo de Marís hay una simultaneidad de intereses. Ella, como “mujer producto de una época, de una clase social y de esta localidad geográfica”, trabaja con sus mitos y sus prejuicios, y se ha obligado a exponer la sexualidad, el erotismo, en general, y con la pornografía, en particular; para que sus performances adquieran más fuerza, “deben llevar una propuesta de tipo radical”, expone: “Como toda ima-

gen bien armada, no importa si la gente conoce el tema, pero si presenta buena hechura se la lleva consigo. Creo que el trabajo de muchas mujeres se ha inclinado a la sexualidad porque el tema orilla a estas liberaciones, tanto en el sujeto que lo inicia como en los demás.

“Ahora, después de más de treinta años, el performance ya es una moda, gracias a nuestra influencia. Lo que indica que los pioneros, quienes empezamos de cero, hicimos bien nuestro trabajo. El término performancero, por cierto, yo lo acuñé. La moda, por otro lado, es pasajera y frívola, no toca fondo. En la actualidad casi todo mundo sabe lo que es un performance. Mucha gente bien intencionada trata de incorporarse a la propuesta estética, aunque no sepa cómo. La falta de seriedad, en este caso, no es un problema personal sino de acceso a la información y de trabajo individual; pero hoy hay una gran discusión respecto a su denominación.

—¿Cómo surgió la idea de acuñar el término?

—En aquella época, cuando inicia el performance en México, casi todo nuestro trabajo los performanceros lo elaborábamos por primera vez y, por lo mismo, los resultados no siempre eran los mejores. De modo que las personas atrapadas en ese momento nos vimos obligadas a buscar otros términos y palabras, porque las tradicionales ya eran insuficientes y necesitábamos inventar, denominar y rematizar muchas cosas. La práctica demostró un cambio sustancial en las nuevas formas de pensar la realidad de las artes. Por esa razón surgió el nombre. Lo hice para facilitar su circulación, porque cuando digo performer no le quito el anglicismo.

“Desde niña admiro a Tin tan, quien, de la misma manera que Chanoc, es, incluso, uno de mis representaciones previas al performance por sus actitudes que podían considerarse muy subversivas. En Estados Unidos, el Pachuco, el

personaje más reconocido de Tin tan, estuvo prohibido. Gracias al cómico mexicano conocimos las propuestas chicanas, la posición política de los mexico-americanos. El término lo adopté recordando una vez que de niña me llevó mi papá a Acapulco, y al caminar por el malecón me señaló un barco estacionado que decía Tin tan, tintancero. Era el de Tin tan, quien curiosamente, esa vez se encontraba ahí. Yo lo veía en las películas mexicanas que transmitían en la televisión. Eso fue la razón por la que empecé a llamar así a todos los performanceros”.

—¿Cómo es uno de tus performance?

—El performance es una acción desarrollada por un artista. Por ejemplo, en el teatro de La capilla, utilicé un postizo en todo el cuerpo, con una serie de instrumentos que rompía conforme caminaba, así como si fuera Calantán, una de las mujeres famosas del burlesque. El burlesque me interesó porque su manejo del cuerpo, en nivel popular tenía una difusión cultural extraordinaria; pero todo acabó cuando aparecieron los table dance. Se podía ver al albañil,

en el teatro Colonial y en otros lugares, divertirse con las mujeres que realizaban rutina, desnudándose y abriéndose de piernas, permitiendo que algunos hombres las tocaran y las lamieran. Era muy fuerte eso, pero maravilloso porque los hombres iban ahí a presenciar pornografía para desahogarse.

“Para representar a Calantán, diseñé un postizo, con una bolsa en la vagina para meter en ella muchas cosas. El show lo comenzaba con una máscara, muy picasiana, que sostenía todas las partes que me iba quitando en un striptease. Desprendía las partes de la cabeza hasta que quedaba desnuda: de la boca de los ojos y de las cejas salían muchas cosas; se trataba de un striptease de la cabeza; después me quitaba la máscara y empezaba yo a desnudar el bikini de hule espuma, (todas las cosas que hago son de hule espuma por livianas y baratas), que tenía el postizo. En los pechos se adaptó un mecanismo que disparaba leche a la audiencia. Sacaba objetos tanto del ano como de la vagina.

—¿Cuéntame otro de tus performance?

“Al investigar a la mujeres del burlesque me sorprendió



Javier Anzures

que Cleopatra aparecía en escena con unos senos túrgidos y una toalla colocada sobre ellos, y caminaba provocando el grito de la audiencia. Al despojarse de la toalla disparaba leche desde los pezones, para todos lados; desde luego, la gente no se lo esperaba. Otra de mis rutinas, con otro personaje, consistía en guardarme en la vagina paletitas charms sin papel. En la medida en que me sentaba, caminaba en el suelo y hacía los famosos perritos (contracciones que podían verse directamente), de pronto aparecían palitos de las paletas, y comenzaba a sacarlos. Se las regalaba al público más cercano. Quienes recibían las paletas luego luego se la chupaban.

–*Tu trabajo ha originado el rechazo de las feministas?*

–Durante 1983 empecé a trabajar con Mónica Mayer en cuestiones de arte feminista. Conozco la solemnidad de esta postura, sus problemas y sus mitos. Era un reto aceptarse como feminista contemporánea y de vanguardia en un país como éste. Me sé de memoria que muchas feministas estaban en contra de la pornografía porque afirmaban que en ésta se trata a la mujer como un objeto. Actualmente ya entendemos cómo estaba estructurado el razonamiento en esa época: “La mujer sometida”, nos decían, “es utilizada, nada más, para servir a los intereses de los hombres, y eso debemos de rechazarlo.” Lo que sucede es que yo, desde entonces, me interesé por la pornografía porque veía en ésta un vehículo de liberación de las mujeres, la posibilidad de ser objeto amoroso por voluntad propia; y poder poseer y buscar a nuestros propios objetos amorosos; en mi caso: a los hombres. Este planteamiento al principio resultó escandaloso, sin embargo, 30 años después, me he enterado de un grupo de feministas inglesas, no necesariamente artistas, que defienden la pornografía por las mismas razones que yo. Pensamos que así como la sexualidad se ha utilizado para dominarnos y controlarnos; desafortunadamente, por su postura feminista, muchas mujeres se han mantenido alejadas de las maravillas de la sexualidad. De un placer propio de la especie, del cuerpo.

“Aunque todo pasa por el cuerpo”, denuncia Maris: “en México tenemos el problema, sin embargo y paradójicamente, de que nos han enseñado a negarlo, a oscurecer su realidad, a esconderla, yo diría que hasta a desaparecerlo.

El cuerpo no es sólo un enigma sino un reto. Para la persona común su cuerpo, normalmente, es una carga; pero vive tan pegada a la moral que no se da cuenta.

“A los artistas que nos interesan los temas difíciles y delicados, encontramos pistas en las realidades a la que tenemos acceso; por ello retomamos los temas complicados, porque nosotros mismos estamos pegados a los problemas de toda la gente. Yo creo, incluso, que es algo subversivo trabajar con el cuerpo”.

–*En tu vida privada, ¿eres una mujer subversiva que rechaza los roles tradicionales?*

–Como mujer heterosexual, a mis casi 60 años, de la vida sólo tomo lo que me interesa. Me he escapado de la autoridad patriarcal, sobre todo, pero también de la educativa, del sistema y de otras cosas con las que no comulgo. En ese sentido, pienso que muchas mujeres hemos tratado de avanzar y abandonar roles tradicionales; los cuales no son nada más que yo me refleje en ser una mujer, una ama de casa, lo cual, por cierto, me gusta mucho; en ser profesora y artista; pero, llega un momento en el que, así como en el arte, después de la cotidianidad en el trabajo y de vencer dificultades en la vida diaria, como mujer voy de lleno a buscar los placeres orgásmicos que producen el manejo de las croquetas cerebral y genital.

“El trabajo, después del esfuerzo que conlleva, transmite un aliciente y una gratificación: el cerebro suelta una serie de hormonas que producen placer. En la medida que éste crece, tomo las cosas directamente. A mí, me parece totalmente lícito el acto sexual; pero, si después de ese momento, hay un rebuzno del amante, se acaba con la imagen inmediata anterior. Busco en la sexualidad cosas más sustanciales. Es como la gente que se dedica al arte porque cree que lo importante es el mercado cuando, en realidad, no entiende como está armada la estructura. Hay personas que creen en el sexo como lo más importante de una relación en la pareja. Pero yo no acepto eso. Como ya he probado todo, a mí, lo que me interesa es un hombre, un verdadero animal masculino que me haga sentir mariposas en el estómago. Pero me interesa también que tenga algo que platicarme. Lo que me interesa es divertirme, pasármela bien. 🍷