

APORTES DE HÉCTOR MENDOZA A LA FORMACIÓN ACTORAL EN LA
EDUCACIÓN SUPERIOR EN MÉXICO (1980- 2010)



Rosa María Cifuentes Fajardo

Rosa María Cifuentes Fajardo

ii

Aportes de Héctor Mendoza a la Formación Actoral en la Educación Superior en
México (1980-2010)

TESIS DOCTORAL

Dirigida por el Doctor Mario Cardona Garzón

Universidad de Antioquia, Medellín



Medellín

2017

Copyright © 2017 por Rosa María Cifuentes. Todos los derechos reservados.

Dedicatoria

iv

Con este trabajo estoy honrando la memoria de mis padres Alfonso y Aura María. Gracias por permitirme venir a este plano a evolucionar y aprender.

Agradecimientos

v

Deseo expresar mi agradecimiento al maestro Héctor Mendoza por su preocupación, estudio dedicación y conocimiento que tenía del actor y su proceso de formación y por compartir la experiencia de aprender.

A mi asesor, el doctor Mario Cardona Garzón por su paciencia y generosidad, por sus aportes, sus recomendaciones acertadas y oportunas, que hicieron posible la realización y culminación de este trabajo.

A la Universidad de Sonora, por darme la oportunidad de realizar esta investigación que me permitió acercarme más a mi pasión, a mis estudiantes y a mi segunda patria, México.

A toda mi familia: Especialmente a mi hermanito Sergio, por su apoyo y fe en mí, a mi hermanito Tobías por haberme inspirado y motivado a realizar este sueño.

A mis amigos del alma: Efraín, Ángela, Camilo y especialmente a María por ayudarme incondicionalmente.

A Juan y a Cesar por su fuerza y apoyo.

A mi amiga Luisa Ortiz, sin cuyo afecto, generosidad, ayuda y complicidad no hubiera sido posible realizar esta tesis.

A la Universidad de Antioquia por brindarme la oportunidad y el apoyo para convertirme en una investigadora del arte de la actuación.

Y mi mayor agradecimiento es para el motor y principal fuerza durante estos años, mi esposo ^{vi} que, con su fe, su sabiduría y su paciencia, me animó y me acompañó con todo su amor en este arduo pero fascinante proyecto. Gracias amor.

El presente texto investiga los procesos formativos actorales entre 1980 y 2010, en torno a los aportes de Héctor Mendoza a la formación actoral en la educación superior en México, durante este periodo el maestro realizó su mayor práctica pedagógica. Así mismo, se realiza un recorrido histórico por el actor, su interpretación y su formación; igualmente se estudia la obra pedagógica y didáctica de Mendoza contenida en seis de sus obras dramáticas.

Por lo tanto, el texto proyecta configurar una cátedra de actuación para los dos primeros años de formación actoral en la educación superior en la Universidad de Sonora en México, a partir de los principios pedagógicos de Mendoza que se fueron develando al estudiar dichas obras, y las bitácoras de tres de sus estudiantes de diferentes generaciones. Dicha cátedra está configurada en ocho categorías pedagógicas con sus respectivos contenidos.

De esta forma se da transcendencia al legado del pedagogo y director de actores objeto de estudio de la presente investigación, quien discutió, cuestionó, pero sobre todo indagó sobre el arte de la actuación, conociendo así al actor y sus procesos de pensamiento creativo.

This text explores the formative processes between 1980 and 2010, about the contributions of Héctor Mendoza to the acting formation in the superior education in Mexico, during this period professor Mendoza carried out his greater pedagogical practice. Likewise, a historical journey is made by the actor, his interpretation and his training; the pedagogical and didactic work of Mendoza contained in six of his dramatic works is also studied. Therefore, the text aims to set up an acting course for the first two years of acting education in higher education level at the University of Sonora, Mexico, based on the pedagogical principles of Mendoza that were divulged while studying his work, and the registers of three of his students from different generations. This course is configured in eight pedagogical categories with their respective contents that make up a proposal of four (4) semesters, for the training of the actor. In this way transcendence is given to the legacy of the pedagogue and director of actor's object of study of the current investigation, who discussed, questioned, but mostly inquired about the art of acting, getting to know in this way the actor processes and his thought. This act of investigation concludes with a creative proposal of a course for the actor's formation in four semesters.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
Problema.....	7
Pregunta.....	8
Objetivos.....	8
General.....	8
Específicos.....	9
Metodología.....	9

Capítulo I

Antecedentes de la Formación actoral en México: Trayecto histórico.....	11
1.1 Revisión documental y contextualización de la formación actoral a nivel de educación Superior en México.....	11
1.2 Revisión y análisis crítico de los planes y programas de estudio de nueve licenciaturas en Artes escénicas con especialidad en actuación.....	26

Capítulo II

El actor su interpretación y su formación.....	43
2.1 procesos formativos actorales.....	60
2.2. La paradoja del comediante.....	62

2.3. Realismo.....	69
2.4. Vivencia.....	77
2.4.1. Representación.....	81
2.4.2. Acción.....	82
2.5. Las acciones físicas.....	87
2.6. Sentido de verdad.....	89
2.7. El personaje en el teatro épico.....	91
2.7.1. La Fábula en el teatro épico.....	98
2.8. Distanciamiento.....	101
2.9. Otros sistemas.....	103
2.9.1 El estupor	103
2.10. Teatro de la convención consciente.....	106
2.11. Gesto Psicológico.....	110
2.12. Teatro de la crueldad.....	113
2.13. Imaginación y circunstancias.....	115
2.14. Emoción.....	118
2.15. Teatro pobre y Actor santo.....	122
2.16. Peter Brook.....	126
2.17. Visión contemporánea de la actuación.....	129

Capítulo III

Héctor Mendoza.....	137
3.1. Vida.....	137
3.2. Formación académica.....	140
3.3 Puestas en escena.....	145
3.4 Obra Dramática de Héctor Mendoza.....	165

Capítulo IV

La obra pedagógica de Héctor Mendoza: Estudio y análisis crítico.....	172
4.1 Actuar o no.....	177
4.2 La guerra Pedagógica.....	185
4.3 Creator Principium.....	200
4.4 El burlador de Tirso.....	214
4.5 El mejor Cazador.....	225
4.6 Hamlet, por Ejemplo.....	236

Capítulo V:

Conformación de una cátedra de actuación para la educación superior en la Universidad de Sonora en México.....	243
5.1 Categorías pedagógicas.....	245
5.2. Desinhibición.....	250
5.3. Imaginación.....	258
5.4. Realidad y creatividad.....	283
5.5. Expresión Verbal.....	287
5.6. El texto y la actuación.....	293
5.7. La palabra y el gesto.....	301
5.8. El texto y la creatividad.....	305
Conclusiones.....	312
Bibliografía.....	319
Anexo I.....	338

Lista de tablas

Tabla 1. <i>Licenciaturas en teatro a nivel superior</i>	27
Tabla 2. <i>Perfil de ingreso</i>	31
Tabla 3. <i>Unidades académicas y perfil de egreso de teatro en la formación actoral en México</i>	36
Tabla 4. <i>Tiempo y especialidad de la Modalidad académica en la formación actoral</i>	38
Tabla 5. <i>Categorías pedagógicas 9 universidades escogidas para la investigación</i>	40
Tabla 6. <i>Categorías pedagógicas</i>	246

Lista de figuras

Figura 1. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez.....	172
Figura 2. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.....	183
Figura 3. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez.....	184
Figura 4. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez.....	185
Figura 5. Triángulo de Hellwag.....	192
Figura 6. Creator Principium, 2010. parlamento 223-233.....	213
Figura 7. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.....	261
Figura 8. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.....	270
Figura 9. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.....	276
Figura 10. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.....	283

Figura 11. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....284

Figura 12. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....284

Figura 13. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....289

Figura 14. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....294

Figura 15. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....266

Figura 16. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza,
2007.....302

Introducción

Actualmente, la educación superior en México se rige por organismos de control y seguimiento, como la Ley General de Educación de México de 1993, cuya última reforma fue publicada el seis de junio de 2016, esta ley rige y regula la educación que imparten los estados, entidades federativas y municipios, sus organismos descentralizados y los particulares con autorización oficial.

La Ley para la Coordinación de la Educación Superior; en la que participan varias instancias con diferentes grados de autoridad, principalmente la Secretaría de Educación Pública (SEP) a través de tres de sus subsecretarías: de Educación Superior e Investigación Científica (SESIC), de Educación e Investigación Tecnológica (SEIT) y la Subsecretaría de Planeación y Coordinación que asigna los presupuestos, establece normas de financiamiento y control del gasto y concentra las estadísticas nacionales en materia de educación.

La Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES), constituida en 1950, integra a los rectores o directores de las instituciones públicas de este nivel educativo, así como de las que pertenecen a la Federación de Instituciones Mexicanas Particulares de Educación Superior, A.C. (FIMPES). La ANUIES es una instancia de discusión sistemática para el desarrollo de proyectos conjuntos, así como para el intercambio regular de información con las autoridades del

gobierno federal, para tomar acuerdos e impulsar acciones que contribuyan al mejoramiento de la enseñanza superior.

La evaluación del sistema de educación superior se encuentra a cargo de diferentes instancias específicas, como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para posgrado, el Consejo del Sistema Nacional de Educación Tecnológica (COSNET) para el sistema tecnológico, el Centro Nacional para la Evaluación de la Educación Superior (CENEVAL) para la aplicación de los exámenes de ingreso y egreso de las instituciones de educación superior; los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES) para evaluar los programas y las instituciones del sistema de educación superior y, más recientemente, el Consejo para la Acreditación de la Educación Superior, A.C. (COPAES) encargado de otorgar el reconocimiento formal a los organismos acreditadores de programas educativos tanto en instituciones públicas como privadas; por su parte, la Federación de Instituciones Mexicanas Particulares de Educación Superior, A.C. (FIMPES), viene acreditando instituciones privadas como una forma de ingreso a la Federación ya que aún no existe de manera oficial una entidad encargada de la acreditación a nivel institucional.

El único organismo reconocido por el consejo para la acreditación de la educación superior (COPAES) para acreditar programas educativos del área de las artes es el consejo para la acreditación de la educación superior de las artes (CAESA).

De acuerdo con la ley para la coordinación para la educación superior existe un conjunto de principios y disposiciones mediante los cuales se establecen las condiciones de integración, composición, expansión y desarrollo de la educación superior y está conformada por cuatro tipos de instituciones: universidades, institutos tecnológicos, escuelas normales y universidades tecnológicas. Comprende los niveles de técnico superior universitario o profesional asociado, licenciatura, especialidad, maestría y doctorado.

Técnico Superior Universitario o Profesional Asociado: Es la opción educativa posterior al bachillerato y previa a la licenciatura, orientada fundamentalmente a la práctica, que conduce a la obtención del título profesional correspondiente. Este nivel puede ser acreditado como parte del plan de estudios de una licenciatura.

Licenciatura: Es la opción educativa posterior al bachillerato que conduce a la obtención del título universitario o profesional correspondiente. (Para el caso de Colombia, la denominación de Licenciatura se da para los estudiantes que optan por la carrera pedagógica y para desempeñarse como docentes, es decir, formador de formadores; y el título relacionado con las artes es el de maestro que corresponde a cuatro años así: maestro en artes plásticas o visuales, maestro en música, maestro en artes escénicas, entre otros).

Educación normalista: A partir de 1984, al elevarse los estudios de educación normal al grado de licenciatura, se integró este subsistema a la educación superior. El principal objetivo de las escuelas normales es la formación de docentes en los niveles y modalidades de la educación básica. En México, se ofrecen las licenciaturas en educación preescolar, primaria, secundaria, educación especial y educación física, y diversas opciones de posgrado. En la prestación de estos servicios participan las escuelas normales de la Secretaría de Educación Pública, de los gobiernos estatales, de los particulares y la Universidad Pedagógica Nacional.

Posgrado: Es la opción educativa posterior a la licenciatura y que comprende los siguientes niveles: *a) Especialidad*, que conduce a la obtención de un diploma. *b) Maestría*, que conduce a la obtención del grado correspondiente. *c) Doctorado*, que conduce a la obtención del grado respectivo.

Según los organismos antes mencionados, hasta el 2016, existen 231 programas de artes (Artes Plásticas, Danza, Teatro, Música, Cine y Literatura) en las universidades públicas y privadas del país, de los cuales 32 son licenciaturas de teatro y nueve son licenciaturas en artes escénicas con especialidad en teatro y/o actuación.

En lo referente a la actuación, en las licenciaturas en teatro, como también en las de artes escénicas con especialidad en actuación, han sido indagados y reflexionados los procesos formativos actorales, pero se encuentra poco material escrito, que respalde y

sustente dicha reflexión, como se observa en los planes y programas de las nueve licenciaturas en artes escénicas y/o actuación, que se analizan en la presente investigación (Ver anexo I). Por lo general este tipo de estudios se centran en técnicas y teorías europeas, ignorando, olvidando o desconociendo el aporte al respecto, de maestros y directores mexicanos que están aún por descubrirse.

Esto nos indica que el campo de la investigación teatral, como ámbito específico de la práctica pedagógica en la formación de actores en México, realizada y teorizada por maestros mexicanos, aún se encuentra en construcción. En este sentido, se hace necesario indagar y estudiar los procesos formativos actorales en el marco de la educación superior durante el periodo comprendido entre 1980 y 2010, teniendo en cuenta que en este periodo de tiempo se crean los planes y programas de siete de las nueve licenciaturas en actuación analizadas en la presente investigación.

Como figura central de este trabajo se estudiará la obra pedagógica del director y dramaturgo Héctor Mendoza, quien se propuso desde la década de los 80, cuando publica su primera obra pedagógica, hasta su muerte en el 2010, realizar la construcción y el enunciado de una pedagogía actoral que unificara la cátedra de actuación a partir de su obra dramática; una cuota aún pendiente. De esta manera, se pretenden establecer mediante esta indagación, los presupuestos teóricos y principios pedagógicos en relación a su teoría, para determinar si estos principios consiguen ser

la base de una cátedra de actuación para la educación superior en la Universidad de Sonora en México.

En la presente investigación se realizó un análisis y recorrido de la formación actoral, partiendo de un corte histórico, hasta llegar a la formación actoral en México y propiamente a las propuestas pedagógicas de Héctor Mendoza como eje central de esta investigación.

En el primer capítulo se abordó lo concerniente al trayecto histórico desde una revisión documental, en donde se le ofrecerá a usted lector la contextualización de la formación actoral desde la educación superior en México, en dicho capítulo se tendrá un panorama de las 9 universidades mentadas anteriormente, con sus respectivos planes y programas de estudio, dichas entidades de educación superior han sido parte fundamental de este análisis.

Antes de estudiar a Héctor Mendoza como director y dramaturgo, así como conocer su propuesta pedagógica, se hizo necesario rastrear el hecho escénico, para tratar de encontrar las diferentes formas o modelos de interpretación del actor y los modelos formativos actorales de los que se valió Mendoza para estudiar al actor y colocarlo en el centro de la representación, en el centro del debate estético, en consecuencia, el segundo capítulo es titulado “el actor su interpretación y su formación”.

En el capítulo III “Héctor Mendoza,” se introduce a la vida del director en cuestión, su formación académica, sus puestas en escenas y la connotación de su obra dramática.

En el Capítulo IV titulado “La obra pedagógica de Héctor Mendoza” Se lleva a cabo un estudio y análisis crítico de la obra del maestro desde diversas obras que dialogan y nos irán dilucidando su práctica pedagógica y los recursos utilizados por Mendoza.

Teniendo en cuenta los principios pedagógicos de Héctor Mendoza a nivel de actuación, en el capítulo V, se elabora una cátedra de actuación para la educación superior en la Universidad de Sonora México. Para lo cual se establecen unas categorías pedagógicas basadas en análisis realizado de la obra del maestro Héctor Mendoza y más exactamente de sus seis obras pedagógicas.

Problema:

Después de analizar y conocer los diferentes programas orientados al teatro y a la actuación y más propiamente las siguientes: Universidad Autónoma de Baja California (UABC), Centro Universitario de Teatro (CUT), Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), Universidad De Guadalajara (UDG), Universidad Nacional Autónoma De México (UNAM), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Universidad A. de Querétaro (UAQ), Universidad de Sonora (UNISON) y Universidad Veracruzana (UV). Al ver los planes de estudio de forma detallada, se encuentra que se aborda el

teatro desde una perspectiva histórica, planteada desde la antigua Grecia hasta el teatro contemporáneo sobre todo en Europa.

Se analizan las diversas metodologías de trabajo enfocadas de directores sobre todo del exterior como lo son: Stanislavski, Brecht, Diderot, Barba, entre otros. Lo cual nos clarifica que hay una falta de conceptualización, reflexión y sistematización, de la obra pedagógica, didáctica y curricular de Héctor Mendoza contenida en su obra dramática, entendiendo esta última como el conjunto de las seis obras pedagógicas escritas por el maestro.

Pregunta

¿Bajo qué presupuestos teóricos es factible plantear una cátedra de formación actoral en la educación superior a partir de la teoría teatral de Héctor Mendoza?

Objetivos

General

Establecer los presupuestos teóricos y principios pedagógicos contenidos en la obra dramática de Héctor Mendoza, que puedan ser incluidos en la cátedra de actuación para la licenciatura en Artes opción actuación en la Universidad de Sonora, México.

Específicos

Realizar una contextualización de la formación actoral a nivel de educación superior en México.

- Revisar y analizar los planes y programas de estudio de las licenciaturas en Artes escénicas con especialidad en actuación, que existen en México.
- Analizar críticamente la obra pedagógica de Héctor Mendoza.
- Establecer la relación entre los principios pedagógicos, de Héctor Mendoza y otros sistemas de actuación.
- Realizar la propuesta de una cátedra de actuación para la educación superior en México a partir de los principios pedagógicos de Héctor Mendoza.

Metodología

Se estableció para este tipo de trabajo, la investigación cualitativa con enfoque hermenéutico, ya que se trata de un acercamiento a la indagación documental, a la elaboración de fichas instructivas y al análisis de fuentes primarias y secundarias, donde se pretende describir y analizar los procesos formativos actorales a nivel de educación superior en México de 1980 al 2010; Así mismo se estudió y analizó la obra pedagógica

de Héctor Mendoza para determinar qué aspectos posibilitan la elaboración de una propuesta de cátedra de actuación para la educación superior en México.

El estudio de caso, este entendido según Yin, R (1994) afirma:

Una investigación empírica que estudia un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto de la vida real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y su contexto no son claramente evidentes. (...) Una investigación de estudio de caso trata exitosamente con una situación técnicamente distintiva en la cual hay muchas más variables de interés que datos observacionales; y, como resultado, se basa en múltiples fuentes de evidencia, con datos que deben converger en un estilo de triangulación; y, también como resultado, se beneficia del desarrollo previo de proposiciones teóricas que guían la recolección y el análisis de datos. (p. 13)

De acuerdo con esté, en el estudio de caso de la obra de Héctor Mendoza se realizó la combinación de varios métodos de recolección de datos: Entrevistas, documentos, textos dramáticos y producciones artísticas (montajes teatrales), así mismo se llevó a cabo el análisis crítico de seis de sus obras pedagógicas.

Capítulo 1

Antecedentes de la formación actoral en México: Trayecto histórico.

1.1 Revisión documental y contextualización de la formación actoral a nivel de educación superior en México.

La presente revisión documental, tiene como fuente de información el archivo digital CITRU (Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli).

Las culturas pre-coloniales en México, al igual que las culturas antiguas, asociaban el teatro y la música con los rituales y la veneración a los dioses.

Como cita (Henríquez, 2008) a Pavis:

Los ritos vinculados a experiencias religiosas reunían a los grupos humanos en torno a un lugar que, simbolizando un espacio sagrado y un tiempo cósmico y mítico distinto del espacio y tiempo profanos, ponía en escena a unos oficiantes que llevaban un vestuario especialmente diseñado y disponían de unos objetos simbólicos para propiciar la revinculación de la comunidad con ese tiempo y espacio primigenios. (p.71).

Aunque no se encuentran datos exactos sobre esta formación actoral, las danzas y representaciones de las ceremonias para los dioses específicos, desde la nobleza e incluso el emperador, hasta los sacerdotes y la gente del común participaban de una

serie de “ensayos” para realizar correctamente las ceremonias, cuyos temas eran la adoración a los dioses, las celebraciones de algún acontecimiento, la unión de un ciclo agrícola o el simple divertimento. Las fiestas en honor a los dioses eran las más comunes, como la fiesta a Tláloc dios de la lluvia. Dicho ritual permitía concentrar una serie de manifestaciones artísticas las cuales eran puestas al servicio divino o mágico.

Henríquez, (2008) afirma:

Danza, música, canto y poesía eran artes inseparables en las culturas ancestrales y fundamentales para la formación del hombre; conformaban un solo arte mayor, en el que ninguna forma artística era enfatizada por sobre otra, sino todas concebidas como una unidad operativa fundamental para facilitar el proceso de desprendimiento corporal y el contacto del hombre indígena con el mundo suprasensible, que exigía forzosamente una concentración preliminar. (p. 72).

Podemos decir que esta preparación, permitiría al personaje en cuestión una buena conexión interior y que su cuerpo representaría lo que realmente necesitaba expresar a su comunidad desde su cosmovisión. “se transformaba en otro ser, perdía su forma humana y adquiría una forma animal o vegetal” (Henríquez, 2008, p. 72). El animal que se representaba en cuestión y el cual en ese momento se apoderaba del humano (quien era despojado de su realidad de hombre) y quien empezaba a adquirir todas las cualidades de

dicho animal, tomando de éste el poder que necesitaba para expresarse y dar un mensaje concreto.

“Los investigadores coinciden en que en las culturas ancestrales latinoamericanas los ritmos corporales tendían a la búsqueda de armonía con formas y ritmos pulsativos del cosmos, lo que se revelaba en una cinésica y motricidad que se hacían coextensivas al universo de símbolos y al micro universo simbólico propio de cada comunidad” (Castañar, 2005; citado por Henríquez, 2008, p.73).

De esta forma, podemos decir que el teatro sin ser un arte oficializado en esta época, está presente en las raíces del pueblo mexicano y latinoamericano, que viene en la sangre y que se desarrolla de una forma auténtica que se ira perfeccionando a lo largo de la historia del ser humano.

Dentro de este desarrollo se llegará al tiempo de la colonia, en donde el carácter religioso sigue estando ligado a las representaciones, si bien, las culturas pre-coloniales actuaban desde del ritual de lo mágico y espiritual. Las representaciones, eran fundamentalmente lecturas de textos donde unos representaban a los dioses y otros a los mortales como por ejemplo en el Rabinal Achí.

Henríquez, (2008) afirma:

En el Rabinal Achí o Danza del Tun, ese orden se restaura cíclica y simbólicamente a través de uno de los ritos más importantes de la religiosidad indígena prehispánica, el sacrificio del animal humano. Se trata en este caso y desde este punto de vista, de la proposición azteca para posponer el fin de las edades o soles del mundo y atenuar la tristeza del hombre frente a este final inexorable. (p. 79).

Este Rabinal Achí que narra la captura, el interrogatorio y la muerte de un guerrero por cometer actos reprobables; el desarrollo de la representación se acompañaba con música y vestuario, lo cual nos presenta un escenario dinámico, que está en constante movimiento y que contiene todo lo necesario para una gran actuación.

Durante la época de la conquista y debido a las diferencias de culturas, el proceso de evangelización con los indígenas no fue fácil y el teatro en este aspecto cumplió un papel fundamental, ya que permitía una comprensión más sencilla y rápida de las enseñanzas católicas.

El teatro también fue una de las fuentes más utilizadas por los españoles para evangelizar a los indígenas, este tipo de representaciones dieron lugar a las que hoy se conocen como “pastorelas”, las cuales tuvieron su origen en Cataluña y que eran formas musicales de origen pastoril con ritmo alegre y sencillo.

Después de una primera etapa -fructífera según las crónicas de los propios evangelizadores- se intentó concluir con el ímpetu casi místico que llevó al puñado de frailes misioneros -franciscanos principalmente- utilizar el género dramático como herramienta plural de catolización. (Ortiz, 2007, p. 359).

Los autos sacramentales traídos por estos misioneros, permitieron aprovechar los aspectos de la primitiva dramaturgia de la cultura Náhuatl y otros pueblos indígenas americanos, permitiendo una cercanía entre las dos partes. Como se había mencionado anteriormente en México se desarrolló el género dramático religioso, convirtiéndose en una representación o alegoría popular de los acontecimientos que rodean al nacimiento de Jesús, también son llamadas “Posadas”, tan tradicionales y con un valor estético y popular que hace parte fundamental de la tradición mexicana.

El teatro religioso vinculado a las celebraciones del año litúrgico tal como sucedía a los misterios y a los autos sacramentales barrocos y que en el caso mexicano sorprenden aún más por su exacta correspondencia a las festividades prehispánicas de la vida y la muerte. (Tavira, 1992, p.26).

Esta coincidencia o correspondencia como la llama el autor ayudara de cierta forma a crear un sincretismo más ameno y cercano.

En la colonia se acentuará el carácter religioso proveniente de la conquista, uno de los aspectos más importantes de la religiosidad mexicana es la aparición de la Virgen de

Guadalupe, tema fundamental dentro del teatro religioso a tal punto de bautizarse como género teatral denominado teatro guadalupano. “El primer dato sobre el teatro guadalupano corresponde al 2 de febrero de 1667, en que se representó en el cerro del Tepeyac una Loa mariana de Antonio Medina y Solís” (Tavira, 1992, p.28). Esta obra se estrena en el contexto de la ubicación de la imagen de la Virgen de Guadalupe en su ermita.

En definitiva, la colonización ayudó de forma sustancial a la representación teatral, ofreciendo una visión más cercana al pueblo indígena y de paso lograr que este se apropiara de la tradición y religiosidad católica provenientes de España. “Haber definido lo cristiano en su conjunto como “representación” del proceso limite y del valor absoluto, sostenía este ideal. El pueblo podía identificarse con él por la fe”. (Tavira, 1992, p.41).

Durante la guerra de independencia el teatro sigue bajo la influencia española y otros modelos europeos. No fue sino hasta la caída del imperio de Maximiliano (1867), cuando se establece la república que hubo un desarrollo de las artes y un apogeo del teatro con la creación y la difusión artística respaldada por las nuevas instituciones educativas y académicas que, aunque seguían con la atención puesta en lo que se hacía en Europa, fomentaban la euforia nacionalista. Se empieza a pensar en la estabilidad y profesionalización de los dramaturgos y la formación del actor.

Durante el último cuarto del siglo XIX, se vislumbraron, por lo menos dos espacios socio-culturales en los cuales se desarrollaban las actividades teatrales de la ciudad de

México. Por un lado, se encuentra el espacio de la cultura dominante al cual pertenecía el “teatro culto”, europeizado, destinado a las clases medias y altas de la sociedad. Por otro lado, se descubre una cultura popular en la que se desarrollan actividades escénicas que constituían, junto con los toros y las peleas de gallos, una de las diversiones más importantes de la clase trabajadora. (Reyes, 1964, p. 130).

El teatro en cuestión se expande y amplía el horizonte de los temas abordados, de forma que este no solo iba dirigido al uso pedagógico de evangelización o al entretenimiento de las grandes clases, sino que se permitiría moverse en dos grandes frentes el teatro culto y el teatro popular.

En fin, con el alba del siglo XX el teatro por primera vez defendía y se dirigía al indio, al campesino y al proletariado urbano, a la vez que las revistas atraían a un público heterogéneo proveniente de todas las capas sociales. (Frischmann, 1929, p. 53).

La revolución se encargaría de mostrar otros temas de también al igual que los Franciscanos utilizarlo para dar un mensaje, en este caso dirigido a la causa.

Durante las décadas de 1920 y 1930 varios movimientos de corta vida intentaron, con éxito limitado, sobreponerse a modelos españoles todavía muy arraigados. En temporadas de dramaturgia mexicana se presentaban preocupaciones de la clase media y temas basados en la Revolución: la Unión de Autores Dramáticos, el Grupo de los Siete Autores, la Comedia Mexicana y el Teatro de Ahora (Mauricio

Magdaleno y Juan Bustillo Oro). La influencia de Piscator y Brecht, hizo su primera aparición en México en el teatro épico político. (Frischmann, 1992, p. 54).

La misión era mostrar en las tablas los abusos del gobierno y como se iba fortaleciendo una clase obrera que se levantaba contra tales abusos, una poderosa forma de animar a los espectadores a no quedarse callados, sino a luchar y buscar la libertad.

El teatro experimental fue introducido en México en 1928 por el pionero Teatro Ulises. Xavier Villarrutia, Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Gilberto Owen montaban a autores norteamericanos y europeos traducidos por primera vez al español -O'Neill, Lord Dunsany, Vildrac y Cocteau- a la vez que experimentaban con técnicas contemporáneas de dirección e iluminación, además de escenografía y actuación. Preocupaciones comerciales se subordinaban a consideraciones artísticas. Julio Bracho y los Escolares del Teatro introdujeron innovaciones en el teatro mexicano en su montaje de Proteo de Francisco Monterde (1931). Bracho también introdujo el teatro obrero y fundó en 1936 el Teatro Universitario en la Universidad Nacional Autónoma (UNAM). (Frischmann, 1929, p. 54).

El avance del teatro se va haciendo progresivo, se concretan nuevos espacios con miras a una formación actoral mucho más seria y sólida. En 1918, La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), constituyó la Escuela Nacional de Arte

Teatral, que dependía del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Su programa contenía algunas asignaturas teóricas y en la parte práctica tenía más carácter de taller. Su director en ese entonces, fue Julio Jiménez Rueda, escritor, dramaturgo y diplomático en México. Durante esta época la escuela, no tenía bases fuertes para la consolidación de la formación actoral a nivel académico en México.

Una década más tarde se fundaron grupos experimentales como Pro Arte Nacional, Teatro de Ulises y Escolares del Teatro, encargados de vislumbrar las formas que el teatro debería adoptar en torno a la declamación, el diseño del espacio, y la relación, director– actor.

El Grupo Proa (1942-47) dirigido por José Aceves mantenía vivo el espíritu universalista y experimental, sin menoscabo de la dramaturgia mexicana. Xavier Rojas, siguiendo el ejemplo del Teatro la Barraca de Lorca, creó el itinerante Teatro Estudiantil Autónomo en 1947, presentando obras clásicas y modernas en un acto y corridos mexicanos dramatizados. Los montajes se hacían al aire libre en la Ciudad de México y pueblos circundantes utilizando un mínimo de escenografía o utilería. (Frischmann, 1992, p. 55).

La Escuela de Plástica Dinámica en 1932, quiso formar artistas escénicos integrales en el nivel básico primario (estudiantes entre los 9 y 12 años). Esta formación estaría ligada a los estudios académicos, más dos años de cursos especiales, donde los estudiantes se especializarían como bailarines, artistas plásticos o escenógrafos y además podrían ser docentes en plástica y cultura física, en las escuelas de la Secretaria de Educación Pública

(SEP). Este proyecto no prosperó y fue sustituida por la escuela de danza de la Secretaría de Educación Pública.

Las clases de actuación también se brindaron en las Escuelas Nocturnas de Arte para los trabajadores, pero luego se ligaron a las Escuelas de Iniciación Artística de la SEP. Con el fin de aportar a la formación actoral y al repertorio de la Escuela Nacional de Arte Teatral, en 1934 se invitó al Maestro, actor y director alemán Fernando Wagner, quien se radicó en México en 1930, y dictó un curso de práctica teatral, dicha participación, permitió ir estructurando más sólidamente esta escuela, que se incorporó al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), reformando varias veces su programa académico, (a nivel de la organización de las materias y contenidos); y empezó a estructurar las bases en cuanto a la duración del programa de estudios.

El teatro de la universidad buscó permitir a los jóvenes estudiar, reflexionar y experimentar para que pudieran volcar el producto de sus experimentos en el público mexicano acostumbrado hasta ahora a las obras clásicas.

A partir de estos objetivos, La Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM), organiza sus planes de estudio de literatura dramática y teatro.

Para el teatro Universitario de la UNAM, se instauraron tres áreas básicas en 1941: La dirección escénica, la teoría dramática y la dramaturgia. El programa de teatro se incorporó al departamento de lenguas modernas con las materias: dirección de escena, teoría y composición dramática, técnica teatral e historia del teatro. Con estas materias

cursadas, los estudiantes conseguirían el título de: licenciado en letras con especialidad en teatro. Este título, se otorgó hasta 1959 cuando se cambió por licenciado en arte dramático.

El teatro universitario mexicano, en los años 60 se nutrió de muchos acontecimientos especialmente, los influenciados por la revolución cubana en Latinoamérica; se vivió con fuerza el movimiento estudiantil de México y la masacre del 2 de octubre, en los cuales también participaban Siqueiros pintor y militar mexicano, y José Revueltas, escritor, guionista y activista político mexicano, grandes representantes del arte en México.

La turbulencia política de 1968 y los primeros años de la década de 1970, dieron origen al Nuevo Teatro Popular, emparentado con el Nuevo Teatro latinoamericano. En los años 60, el colectivo pionero Los Mascarones inspiró a centenares de jóvenes a formar grupos teatrales y hacer teatro callejero tipo agitprop (de agitación y propaganda) y de guerrilla, con el fin de contribuir a una radical transformación política y social. (Frischmann, 1992, p. 57).

De la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; nacieron junto a estos sucesos, tanto actores como directores y además surgió el teatro político, teatro independiente, teatro campesino, teatro comunitario, teatro callejero y el llamado teatro de vecindades (barrios). Con todos estos frutos la facultad lidera la investigación teatral, sin embargo, no existe un posgrado en investigación propiamente dicho.

En 1949, se establece en la UNAM la sección de teatro y una década después, se crea la licenciatura en literatura dramática y teatro. Este programa educativo surge con una clara influencia de Rodolfo Usigli, Enrique Ruelas y Fernando Wagner; privilegiando los aspectos textuales de la puesta en escena. (Rommel, S., Guzmán, A., Villa, C. G., Guadalupe, R., & Villalobos, R., 2012, p. 12).

En la misma Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se fundó en 1962 el Centro Universitario de Teatro (CUT). En principio se pretendía educar a profesores de bachillerato y de extensión universitaria, quienes tendrían la misión de divulgar y fortalecer la red teatral. A través del Departamento de Teatro se reestructuró el CUT a nivel académico, convirtiéndose en diplomado de actuación y laboratorio de teatro, hoy licenciatura en teatro y actuación.

El CUT fue fundado el 18 de junio de 1962 y tiene como gloriosos antecedentes los movimientos teatrales universitarios Teatro en Coapa, surgido en 1955 dentro de la Preparatoria 5 y liderado por Héctor Azar; y Poesía en Voz Alta, establecido en la Casa del Lago, cuyo Teatro del Caballito contó con importantes miembros, como Juan José Arreola, Octavio Paz, Elena Garro, Leonora Carrington y el recientemente desaparecido Carlos Fuentes, entre otros. (Méndez, 2012, p. 55).

“En 1973, ya constituido formalmente como escuela gracias a Héctor Mendoza, ésta se volvió modélica para todas las de teatro en el país” (Méndez, 2012, p. 55). En este mismo año Héctor Mendoza ocupó la dirección del Centro Universitario de

Teatro. Sus cómplices fueron: el mexicano José Caballero, profesor de actuación, dirección teatral y dirección de actores, el polaco Ludwick Margules profesor de la escuela teatral del INBA, del CUT, entre otras, y Luis De Tavira actor, director, docente y funcionario académico de la Compañía Nacional de Teatro. Estos colaboradores y Mendoza, perfilaron al actor “ideal”. Dicho perfil permanece vigente y ha impactado en la formación actoral en México.

En la década de los ochenta el CUT impartió diplomados de dirección a cargo de Ludwick Margules; y de escenografía, brindado por Alejandro Luna. De estos efímeros diplomados, (solo egresaron dos generaciones), surgieron grandes artistas como Raúl Quintanilla, director de escena y Mario Espinoza actor y director de teatro, actual director del CUT entre otros.

Raúl Zermeño actor, director funcionario y docente de la Compañía Nacional de teatro estaba interesado en los planes de estudio a nivel superior y José Ramón Enríquez, poeta, dramaturgo y director de escena, preocupado, principalmente por la técnica y la investigación de los estilos, formaron parte del diseño y la planeación que realizó el CUT en los años noventa, para obtener el grado de licenciatura. El proceso no prosperó sino hasta el año 2015, cuando se creó la licenciatura en teatro y actuación y aunque depende de la facultad de música las clases se imparten en el CUT, así mismo el Centro Universitario de Teatro sigue ofreciendo el diplomado en actuación con duración de dos años.

Entre las propuestas actorales a nivel universitario, que se han desarrollado en los diferentes estados mexicanos, es importante mencionar a Chihuahua, que en 1942 constituye una escuela dramática, y el estado de Veracruz que en 1953 crea la Escuela de arte teatral de la Universidad Veracruzana.

El gobernador del estado, el licenciado Marco Antonio Muñoz, por medio de la dirección de educación de Veracruz y el departamento de servicio social, a cargo de su hermana, la señorita Valentina Muñoz, convencidos de la urgencia de fomentar la dramaturgia mexicana, convocaron en diciembre de 1952 y enero de 1953, a través de los periódicos *novedades* y *Diario de Xalapa*, al curso de arte teatral que impartía Dagoberto Guillaumín en el Centro Escolar Enrique C, Rébsamen, es decir, en la antigua Escuela Normal Veracruzana. (Marinero y Molina, 1998 p. 153).

A partir de este proceso surgió la idea de creación de una facultad de teatro en 1976. Esta facultad desarrolló el teatro y la formación actoral en México de manera muy importante durante años ochenta y noventa. Los gestores fueron en su momento, el escritor y dramaturgo mexicano Emilio Carballido, el director teatral Raúl Zermeño, y el formador de actores Fernando Torre Lapham, entre otros. En sus inicios esta facultad tenía un plan de estudios de cinco años con doce asignaturas por semestre y tres puestas en escena obligatorias en la que se formaban actores que recibían clases de: actores, directores, artistas plásticos, músicos, cantantes, bailarines, dramaturgos, historiadores, todos ellos profesionales.

El objetivo pedagógico de la carrera se centraba en la materia de actuación y pretendía conducir al estudiante desde las tareas elementales de actuación, pasando por unidades mayores de composición y elaboración actoral de escenas, hasta la construcción de personajes dentro del estilo en su aceptación clásica relacionada con la época histórica y la estilización, corrientes estéticas y nuevas propuestas hacia la transgresión de los límites del arte se introducían paulatinamente hasta concluir en las tres puestas en escena, indispensables para concluir la escena. (Marinero y Molina, 1998 p. 153)

Esta también, fue la primera licenciatura de Latinoamérica, con un modelo educativo Europeo Socialista, el cual tenía como fundamento el sistema de Konstantín Stanislavski.

Para finales del siglo pasado, ya la república mexicana, contaba con 13 licenciaturas relacionadas con el arte teatral y escénico, en los más importantes estados del país.

Actualmente existen 32 licenciaturas de teatro, actuación y/o artes escénicas. Del sector privado y nivel independiente también fueron surgiendo escuelas que se interesaron más que nada en la producción de cine, lo que precipitó y diversificó los procesos actorales. Vale la pena destacar al Instituto Cinematográfico Teatral y de Radio Televisión, llamado, Instituto Andrés Soler, (actualmente funciona como escuela de Actuación). También El Núcleo de estudios Teatrales, (desafortunadamente desaparecido a finales de la década de los ochenta), el Centro de Arte Dramático y el Foro Margules (desaparecidos), la Casa del Teatro, la Escuela de San Cayetano, (estas dos escuelas

siguen funcionando en la actualidad). La Escuela de Actores del Método, la Escuela Rusa de Actuación, el Foro Taller de Antonio González Caballero (ya no existen) y, el Diplomado del Teatro Del Cuerpo que organiza el grupo de teatro Línea de sombra cada dos años y que actualmente se llama “Encuentro Internacional de Escena Contemporánea”. Por último, el programa Nacional de Teatro escolar, es un programa que permanece, es gubernamental y permite la interacción, el desarrollo y promoción de los actores, el teatro y el público escolar, en los estados.

1.2 Revisión y análisis crítico de los planes y programas de estudio de nueve licenciaturas en Artes escénicas con especialidad en actuación.

Según el Comité de Educación y Humanidades de los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación Superior (CIEES), existen alrededor de 164 programas de artes en las universidades públicas del país. Según la ANUIES, hasta 2016 existen en México 32 Licenciaturas de teatro y/o a actuación a nivel superior, distribuidas así:

Tabla 1. *Licenciaturas en teatro a nivel superior.*

LICENCIATURA	CANTIDAD	UNIVERSIDAD	AÑO DE CREACIÓN
Arte dramático	1	Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.	1997
Teatro	10	Instituto Cultural Aguascalientes.	2004
		Universidad Autónoma de Baja California.	2006
		Universidad Autónoma de Chihuahua.	1991
		Centro de Estudios Escénicos del D.F.	2011
		Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.	1917
		Centro Morelense de las Artes.	1997
		Fundación Universidad de las Américas en Puebla.	2012
		Universidad Autónoma de Sinaloa.	1965
		Universidad Veracruzana.	1976
		Escuela Superior de las Artes de Yucatán.	2004
Actuación en Teatro, Cine y Televisión	1	Instituto Mexicano de Investigaciones Cinematográficas y Humanísticas de Michoacán.	No se encuentra información (se ha solicitado)
Artes escénicas y circenses contemporáneas	1	Universidad Mesoamericana de Puebla.	2008
Literatura dramática y teatro	1	Universidad Nacional Autónoma de México en el D. F.	1934
Teatro y actuación	1	Universidad Anáhuac en el D.F.	1982

Artes Escénicas	4	Universidad Autónoma de Aguascalientes.	2010
		Universidad de Guadalajara en Jalisco.	1997
		Universidad Autónoma de Querétaro.	2004
		Universidad de Sonora.	1997
Artes escénicas y audiovisuales	1	Universidad la Concordia en Aguascalientes.	N.I
Actuación	3	Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura en el D.F.	1994
		La Casa del Teatro en el D.F.	1994
		Universidad de Londres en el D.F.	2011
Profesional asociado en actuación	1	Asociación Mexicana de Cineastas Independientes en el D.F.	2011

Fuente: Elaboración del autor

Dentro de este universo de programas de formación en artes escénicas en México, se han elegido nueve programas, ocho de universidades y uno del Centro Universitario de Teatro (CUT).

En primer lugar, se tuvo en cuenta que estos programas estuvieran vigentes y que hubieran sido creados, revisados y/o modificados en el periodo de tiempo estipulado en esta investigación 1980-2010; es importante señalar que se tomaron universidades de diferentes regiones de la república mexicana y además que dichas instituciones tuvieran el reconocimiento de las instancias institucionales de la educación superior, todo esto con el fin de conocer el panorama de los procesos formativos actorales a nivel superior en

México. Además, se tuvieron en cuenta los criterios de trayectoria escolar, experiencia, eficiencia terminal (el número de estudiantes que ingresa a la carrera se mantiene, cursa todas las materias, se titula o gradúa en un mayor porcentaje) y además tiene un desempeño académico excelente.

Se analizaron, entonces, los planes y programas de estudio de las siguientes universidades:

1. Universidad Autónoma de Baja California (UABC): Licenciatura en Teatro.
2. Centro Universitario de Teatro (CUT): Diplomado en Teatro. Esta institución se tuvo en cuenta en este análisis por la trayectoria y relevancia en la formación actoral de México, además, Héctor Mendoza fue su director durante varios años influyendo en la conformación de los primeros planes de estudio que se crearon en dicho centro universitario.
3. Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH): Licenciatura en Teatro.
4. Universidad de Guadalajara (UDG): Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral.
5. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. Esta universidad se incluyó en este análisis porque el

dramaturgo y director objeto de estudio de esta investigación se formó y ejerció la docencia en esta institución educativa.

6. Universidad Benemérita Autónoma de Puebla (BUAP): Licenciatura en Arte Dramático, con terminales en Actuación y Dirección Escénica.
7. Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ): Licenciatura en Artes Escénicas.
8. Universidad de Sonora (UNISON): Licenciatura en Artes Escénicas-Actuación.
9. Universidad Veracruzana (UV): Licenciatura en Teatro.

Para llevar a cabo este análisis se tuvieron en cuenta los siguientes criterios: Nombre de la universidad, año de creación, vigencia del programa, perfil de ingreso y perfil de egreso, proceso de selección, asignaturas por área de conocimiento, sistema de evaluación, descripción genérica de los contenidos de actuación, duración de la carrera, título otorgado, número de créditos, los cuales se pueden observar en el anexo I y II respectivamente.

Tabla 2. Perfil de ingreso

UNIVERSIDAD	PERFIL DE INGRESO
UNAM	<p>Además de los requisitos de ingreso que exige la UNAM, es conveniente que el aspirante cuente con las siguientes cualidades, habilidades y capacidades necesarias para un buen desempeño en esta Licenciatura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Interés por el conocimiento humanístico y artístico. • Sensibilidad artística. • Conocimientos básicos de las artes escénicas. • Capacidad analítica y crítica. • Hábito de lectura y capacidad de investigación. • Capacidad para estructurar un discurso verbal y escrito. • Capacidad de trabajo en equipo. • Hábitos de puntualidad y disciplina. • Disposición a la evaluación y auto evaluación.
CUT	<p>Deberá tener un excelente estado físico.</p> <p>El ingreso a esta licenciatura es directo con prerrequisitos, los cuales consisten en aprobar el proceso de selección y cursar y acreditar un curso propedéutico que se desarrolla en la misma entidad académica.</p> <p>Para ingresar a la Licenciatura en Teatro y Actuación, los estudiantes deberán haber acreditado los prerrequisitos adicionales de ingreso y cubierto los requisitos establecidos en los artículos 2 y 4 del Reglamento General de Inscripciones (RGI) vigente, que dicen a la letra:</p> <p>Artículo 2.- Para ingresar a la Universidad es indispensable:</p> <p>a) Solicitar la inscripción de acuerdo con los instructivos que se establezcan.</p> <p>b) Haber obtenido en el ciclo de estudios inmediato anterior un promedio mínimo de siete o su equivalente.</p> <p>c) Ser aceptado mediante concurso de selección, que comprenderá una prueba escrita y que deberá realizarse dentro de los periodos que al efecto se señalen.</p> <p>Artículo 4.- Para ingresar al nivel de licenciatura el antecedente académico indispensable es el bachillerato, cumpliendo con lo prescrito en el artículo 8° de este reglamento.</p>

	<p>Para efectos de revalidación o reconocimiento, la Comisión de Incorporación y Revalidación de Estudios del Consejo Universitario determinará los requisitos mínimos que deberán reunir los planes y programas de estudio de bachillerato. La Dirección General de Incorporación y Revalidación de Estudios publicará los instructivos correspondientes.</p> <p>El aspirante que desee ingresar a la Licenciatura en Teatro y Actuación deberá cumplir con los requisitos anteriormente señalados, así como con aquellos que son específicos para esta institución. Estos requerimientos específicos para el proceso de selección del CUT (Centro Universitario de Teatro) aluden a la evaluación de las habilidades artísticas de los aspirantes, la cual debe ser acreditada antes de la presentación del examen general de admisión de la UNAM.</p>
UV	<p>Actitudes valoradas El currículo contempla 4 Orientaciones, por lo cual el perfil del aspirante se abre a los siguientes aspectos:</p> <p>Conocimientos generales referentes al programa de bachillerato y los que en su localidad y a través de su trayectoria el aspirante pudo adquirir gracias a su interés por el teatro.</p> <p>Habilidades mínimas necesarias para enfrentar el aprendizaje de la disciplina teatral.</p> <p>Manifestar interés por el teatro y poseer claridad vocacional expresada en un proyecto personal en la disciplina, así como en la comunidad teatral, es decir, trabajo en grupo, capacidad de convivencia armónica, tolerancia a puntos de vista divergentes, postura propositiva y creativa, entre otros.</p>
UDG	<p>Intereses. Integración al medio ambiente, por los fenómenos de comunicación humana, artísticos, literarios y musicales, sistemáticos y humanistas.</p> <p>Aptitudes: Discriminación comprensión e imaginación constructiva, sentido de orientación espacial, afectividad, concentración, retención y memoria; sentido de organización y mando.</p> <p>Actitudes: Sociabilidad, extroversión–introversión, conciencia y respeto al patrimonio cultural, desarrollo de habilidades y técnicas en pro del manejo adecuado de la información con fines comunicacionales</p>
UNISON	<p>El aspirante deberá preferentemente mostrar: Intereses: integración al medio ambiente, por los fenómenos de comunicación humana, artísticos, estéticos, literarios, musicales y humanistas.</p>

	<p>Aptitudes: discriminación, comprensión e imaginación constructiva, sentido de orientación espacial, afectividad y adaptabilidad, concentración, retención, memoria y sentido de organización.</p> <p>Actitudes: Sociabilidad, extroversión- introversión, conciencia y respeto a la humanidad y al patrimonio cultural, desarrollo de habilidades y técnicas en pro del manejo adecuado de la información con fines expresivos y comunicacionales</p>
UACH	<p>El aspirante a la Licenciatura en Teatro deberá contar con estudios de Bachillerato como mínimo, pasión y vocación por el arte teatral, hábito y gusto por la lectura, disposición por el trabajo en equipo, capacidad intelectual, habilidades psicomotoras, ser creativo e innovador, además de una cultura general.</p>
BUAP	<p>Conocimientos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los fundamentos de las Ciencias Humanas, Sociales y Naturales, en su desarrollo en la Cultura Artística • Capacidad de apreciación estética. • Metodologías básicas de estudio e investigación. • Aspectos generales de los medios de información y comunicación. • El conocimiento sobre la realidad compleja, multidimensional interconectada a la realidad individual y social. • Conceptos de cultura y globalización. <p>Habilidades:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Disponibilidad para el trabajo en equipo. • Capacidad y disponibilidad para el trabajo físico. • Capacidad para el manejo de conflictos a partir de su razonamiento. • Capacidad de análisis y síntesis. • Aprendizaje autónomo. • Desarrollo de su inteligencia emocional. • Comprensión de textos en español y elementos básicos de lengua extranjera. • Uso de tecnología innovadora de comunicación. <p>Actitudes y Valores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Capacidad de asombro ante la realidad interna y externa. • Apertura a las incertidumbres en el conocimiento. • Búsqueda permanente de su autoconocimiento. • Empatía, apertura al diálogo, comprensión y tolerancia hacia la diversidad religiosa, social, cultural y de género.

	<ul style="list-style-type: none"> • Independencia de criterio. • Valoración y respeto por las expresiones artísticas de las diversas culturas.
UAQ	<p>Es fundamental que el alumno cuente con conocimientos básicos del arte y la cultura (conocimientos elementales de historia del arte).</p> <p>Habilidades intelectuales: disposición para la lectura y la búsqueda de información, capacidad de análisis y síntesis, así como de interpretación y reflexión crítica.</p> <p>Habilidades corporales: Línea de Actuación: coordinación y flexibilidad física, estructura óseo-muscular sana.</p> <p>Habilidades creativas: capacidad de expresar a partir de la imaginación y estructuras específicas corporales, capacidad rítmica y auditiva, capacidad para trabajar en equipo.</p> <p>Habilidades vocales (para línea de Actuación): sistema fonético sano, presencia de condiciones apropiadas para desarrollar distintos personajes a partir de sus inflexiones, matices y resonadores.</p> <p>Actitudes: puntualidad y carácter de auto exigencia, así como disciplina férrea, compromiso con su formación académica.</p>
UABC	<p>Tener Capacidad Crítica, creatividad y sensibilidad para el desarrollo de las artes escénicas Interés para realizar y practicar actividades artísticas Reflexión y autocrítica en el ejercicio propio de las artes Responsabilidad para cumplir con las tareas y actividades inherentes a la labor académica Tolerancia y respeto por las ideologías y culturas nacionales y extranjeras Disposición para el trabajo en equipo.</p>

Elaboración fuente del autor

Después de llevar a cabo este análisis desde una perspectiva diversos puntos de vista se han podido detectar que:

1. Las instancias leyes y organismos que rigen la educación superior en México, mencionados anteriormente, fueron tenidas en cuenta por las universidades analizadas

para la elaboración de los planes de estudio. En su momento, todas y cada una de estas instituciones educativas, y, más exactamente, sus licenciaturas, integraron equipos de trabajo con la participación de profesionales del campo teatral con un amplio reconocimiento.

2. La Coordinación de Formación Básica, con el apoyo de determinados especialistas, estableció una metodología para el diseño curricular basado en casos de competencia y en ejes de formación. Esta misma metodología fue utilizada más adelante para los programas y planes de estudio de actuación.

3. El trabajo colaborativo de diversas disciplinas artísticas, que se desarrollan profesionalmente en instituciones públicas o en el ejercicio independiente, permitió diseñar los programas académicos desde la problemática real de su práctica cotidiana.

4. En este sentido, la articulación de estas licenciaturas a determinadas universidades varía según las dependencias que cada una considere apropiadas. En la siguiente tabla es posible observar las unidades académicas a las cuales se asocian los programas de formación actoral antes nombrados, así como el año de creación de los mismos y su correspondiente perfil:

Tabla 3. *Unidades académicas y perfil de egreso de teatro en la formación actoral en México.*

UNIVERSIDAD	AÑO DE CREACIÓN	UNIDAD ACADÉMICA	PERFIL
UNAM	1934	Facultad de Filosofía y Letra	Al término de los estudios el egresado contará con una formación básica y sólida en las diversas áreas que conforman la disciplina teatral.
CUT	1962	Sin unidad académica	Al terminar sus estudios el egresado será un actor o actriz profesional de amplio sentido ético, visión crítica y alta capacidad creativa, con habilidades para la investigación, la docencia y la administración cultural.
UV	1976	Facultad de Teatro	Al término de la carrera, el egresado contará con las herramientas suficientes para integrarse al entorno laboral, siendo capaz de generar, proponer y/o realizar proyectos teatrales en grupos institucionales y de autogestión, incorporándose al campo laboral conectado con la cultura y la educación, así como enfrentar en un futuro la formación especializada en los niveles de posgrado.
UDG	1991	Centro Universitario	Es un profesional creativo e innovador; con capacidad de comunicación a través de la práctica artística específica de su formación; Productor de bienes artístico-culturales que sinteticen la teoría y la práctica en el área de las artes de su elección; hace uso adecuado de las herramientas y los materiales particulares de las artes de su elección; posee un gran desarrollo sensitivo-intelectivo integral; posee una fuerte vinculación con su entorno social y es capaz de reflexionar sobre éste, interpretándolo y transformándolo artística y estéticamente.
UNISON	1997	División de Humanidades y Bellas Artes	Es un profesional creativo e innovador, con capacidad de comunicación a través de la práctica de las artes escénicas(actuación y danza contemporánea), productor de bienes artístico-culturales que sinteticen la teoría y la práctica de las artes escénicas; hace uso adecuado de las herramientas y los materiales particulares de las artes escénicas; conoce los elementos de la producción escénica, posee un gran desarrollo sensitivo-intelectivo integral y kinético; posee una fuerte vinculación con su entorno social y es capaz de reflexionar sobre éste, interpretándolo y transformándolo artística y estéticamente.

UACH	1997	Instituto de Bellas Artes	El profesional de la Licenciatura en Teatro tiene una visión del mundo frente a su quehacer como artista y como agente de transformación social con una posición abierta basada en el respeto a los demás. Utiliza instrumentos de investigación a favor de la teoría, la crítica, la didáctica y la creación teatral. Emplea los diferentes lenguajes escénicos para crear y generar productos artísticos, integrando los elementos constitutivos de la producción teatral. Diseña y desarrolla estrategias de difusión, investigación, capacitación y gestión en el ámbito teatral. Hace uso de recursos didácticos y psicopedagógicos para la educación artística mediante la ejecución de teorías y modelos de las diferentes dramaturgias como coordinador de trabajos colectivos e interdisciplinarios.
BUAP	1997	Escuela de Bellas Artes	El egresado de la Licenciatura en Arte Dramático, habrá obtenido una formación integral en el arte teatral y estará capacitado para desempeñarse como profesional en el campo de la actuación o la dirección escénica, tomando como referente los seis pilares de la educación considerados en el MUM. A partir del desarrollo de conocimientos, habilidades, actitudes y valores como competencias requeridas para satisfacer las necesidades del ámbito laboral en su entorno.
UAQ	2004	Facultad de Bellas Artes	El Licenciado en Actuación, egresado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, será capaz de interpretar escénicamente recursos afectivos, cognitivos y psicomotores, a partir de reconocer y asociar conocimientos sobre fenómenos actorales, que lo conduzcan a un desempeño ético de su actividad profesional en el ámbito local, nacional e internacional.
UABC	2006	Facultad de Bellas Artes	Generar un discurso escénico a partir del conocimiento teórico y técnico del teatro para desarrollar ética y estéticamente su práctica profesional.

Fuente: Elaboración del autor

Se observa que el perfil de ingreso de los nueve programas analizados, corresponde a las expectativas de formación que cada uno de los programas tiene en su plan de

estudios. Los requisitos de admisión varían en algunos aspectos de acuerdo a la reglamentación de cada universidad e institución, observando:

En el caso de la UABC y la UACH, por ejemplo, se observa una congruencia entre el perfil de egreso y los contenidos y programas del plan de estudio. La duración de las licenciaturas corresponde a la cantidad de materias y a las líneas o ejes de formación:

Tabla 4. Tiempo y especialidad de la *Modalidad académica en la formación actoral*

INSTITUCIONES EDUCATIVAS	DURACIÓN	MOTIVO
CUT	4 Semestres	Diplomado
UABC UAQ UNISON UV UNAM	8 Semestres	Licenciatura
UDG	8/9 Semestres	Por sus líneas terminales
UACH BUAP	10 Semestres	Por sus especialidades

Fuente: Elaboración del autor

En lo referente a los contenidos de actuación en los programas de las instituciones analizadas se encontró:

1. Las materias del área de actuación que se encontraron en los diferentes programas fueron: Actuación, Práctica escénica, taller de actuación, laboratorio de actuación, interpretación, interpretación actoral, dramaturgia del actor, fundamentos de la actuación, creación escénica, creación de personaje, entrenamiento actoral, técnica actoral y teorías de la actuación.
2. Excepto en la UAQ y la UNAM, se imparte la materia de actuación como tal, aunque con diferente dosificación, así: UBC. 3 semestres, UACH: 4 semestres, UDG: 2 semestres, BUAP 6 semestres, UNISON 4 semestres, UV: 1 semestre y el CUT: 4 semestres.
3. Un programa tiene 4 semestres de práctica escénica (UNISON).
4. Dos tienen Talleres de Actuación, (UBC; 1 semestre y UV tres semestres).
5. Una imparte laboratorio de Actuación (UACH; 2 semestres).
6. Dos tienen puesta en escena (UACH; 1 semestre, UDG; 1 semestre).
7. Existe la materia de interpretación actoral en un programa (BUAP) y se imparte durante 5 semestres.
8. La materia, dramaturgia del actor se imparte en dos universidades (UACH, UDG) con una intensidad de un semestre en cada una.
9. La UNAM tiene la materia, fundamentos de la actuación durante 4 semestres.
10. En la UV, se ofrece la asignatura creación escénica durante 3 semestres.
11. Teorías de la actuación es una materia que se oferta en la UBC por un semestre y en la UACH por 2 semestres.
12. La UACH ofrece la materia de dirección de actores por 2 semestres y la UDG creación de personaje por un semestre, así como la asignatura de entrenamiento actoral.

13. La BUAP imparte el taller de estilos teatrales por 3 semestres.
14. Tanto la BUAP y la UV tienen la asignatura de Práctica escénica 2 y 3 semestres respectivamente.
15. La UAQ ofrece la materia técnica actoral por 8 semestres y la UNAM, taller de actuación en cine y televisión por un semestre.

Dentro del análisis de estas materias se pudo observar que varios de estos apuntan a un modelo flexible, integral o integrado por competencias como lo veremos en la siguiente tabla.

Tabla 5. Categorías pedagógicas 9 universidades escogidas para la investigación

UNIVERSIDAD	MODELO
UNIVERSIDAD A. DE BAJA CALIFORNIA (UABC)	Modelo flexible y abierto.
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO (CUT)	Modelo integral.
UNIVERSIDAD A. DE CHIHUAHUA (UACH)	Modelo Educativo por Competencias Centrado en el Aprendizaje.
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (UDG)	Aprendizaje por competencias profesionales.
UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MÉXICO	Modelo educativo flexible.

BENEMERITA UNIVERSIDAD A. DE PUEBLA (BUAP)	Modelo integral.
UNIVERSIDAD A. DE QUERETARO (UAQ)	Modelo educativo flexible. Modelo educativo flexible.
UNIVERSIDAD DE SONORA (UNISON)	Modelo curricular por competencias integrales.
UNIVERSIDAD VERACRUZANA (UV)	“Modelo Educativo Integral y Flexible”

Fuente: Elaboración del autor

Estos sistemas pedagógicos serán ampliados y desglosados en el capítulo cinco de la presente investigación, donde se desarrollará la propuesta de modelo actoral a partir de los aportes de Héctor Mendoza.

Después de realizar la revisión documental de la formación actoral en la educación superior en México, podemos darnos cuenta que han sido prolíferos y de gran importancia los esfuerzos y las iniciativas tanto gubernamentales como privadas que han surgido a través de los años, y que han hecho posible que la formación actoral en la república mexicana tenga cierta trayectoria, aunque en un principio esta haya surgido de la práctica misma y tuviera un “carácter informal”. Esta afirmación la corroboramos con el descubrimiento de 164 programas de artes en las universidades públicas del país, y hasta el 2016, la creación de más de treinta y dos (32) Licenciaturas de teatro y/o a actuación a nivel superior.

Por otra parte, es importante observar que en los nueve programas que se eligieron para analizar en esta investigación, ninguno incluye en sus planes y programas de estudio la obra pedagógica de Héctor Mendoza, lo que nos reafirma nuestro propósito de investigación el cual continuaremos el siguiente capítulo al indagar sobre el actor propiamente dicho, su interpretación y su formación en los diferentes momentos de la historia.

CAPITULO 2

El actor su interpretación y su formación

Antes de estudiar a Héctor Mendoza como director y dramaturgo, así como conocer su propuesta pedagógica, se hizo necesario rastrear el hecho escénico, para encontrar las diferentes formas o modelos de interpretación del actor y los modelos formativos actorales de los que se valió Mendoza para estudiar al actor y colocarlo como expresa Luis De Tavira: “En el centro de la representación, en el centro de su debate estético”. (Mendoza, 2010, p.9).

El actor, su quehacer y su interpretación, han sido tema de investigación desde el inicio mismo de la teatralidad lo que ha permitido que a través de la historia surjan tratados, planteamientos, procedimientos y sistemas que han ido conformando al actor y al mismo tiempo estructurando su interpretación y su formación.

“La tradición le atribuye a Tespis el haber impuesto al actor como figura claramente separada del coro” (Laurence, 2008, p. 9), esto ocurre en el año 534 A.C en las Fiestas Dionisiacas.

Fiestas dionisiacas en honor de Dioniso, dios del vino. Estas fiestas podían ser rurales y urbanas; las primeras se celebraban hacia diciembre y las segundas en diversas épocas del año: las leneas (enero-febrero), las antesterias (febrero-marzo), las dionisiacas propiamente dichas (marzo-abril), que en la época de Pericles constaban de un preludio,

procesión, sacrificio, diez ditirambos, cinco comedias, tetralogías y asambleas. (Martínez, 1978, p. 68).

En dichas fiestas, el dramaturgo y actor griego Tespis, nacido en Icaria (siglo VI a. C.) fue el ganador del primer concurso de tragedias, estas presentan una estructura dramática planteada por Aristóteles (384-322 A.C) en su *Poética*, en la cual propone una consecución lógica de la unidad de acción de la fábula (sin la cual consideraba que no podría existir la tragedia) donde se busca la imitación de las acciones o sujetos que sólo tengan que ver con el desarrollo de la historia, cuyos hechos deben estructurarse de una forma verosímil o necesaria en términos de causa-efecto que pueda recordarse en su conjunto, completa y entera (con principio, medio y final).

Aristóteles (1948) afirma:

[...] La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. [...] Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin. Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora empezar o

terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas. (p.15).

Entonces el acto de ingenio y creatividad del actor Tespis al establecer un diálogo con el coro da lugar al surgimiento de los personajes y al diálogo entre ellos, por lo cual es considerado el iniciador del género trágico. (Antei, 1989, p.39).

Poco a poco el coro va dando paso a los personajes y al diálogo entre ellos, para permitir el tránsito de la epopeya (narración) a la acción (interpretación), perdiendo paulatinamente importancia el coro y ganando terreno la acción, hasta llegar a lo que hoy se conoce como teatro occidental, donde prevalecen los personajes y desaparece el coro.

Cuando el actor de Icaria (Tespis), estableció un diálogo con el coro, haciendo gala de su ingenio y creatividad, se hizo merecedor del primer puesto en dichas fiestas, es decir se le atribuye el papel de actor como figura independiente, se puede decir que desde este momento nace la figura del actor.

Dada la enorme importancia del teatro (considerado como un hecho para religioso) en la vida comunitaria griega, eran altamente considerados socialmente: Los pagaba el estado y gozaban de singulares privilegios como la exención del servicio militar y, en tiempo de guerra inmunidad y libertad de tránsito en territorio enemigo. (Antei, 1989, p.39).

En Roma en cambio la profesión de actor era considerada denigrante y estaba prohibida a los ciudadanos, solo la ejercían los esclavos y los libertos.

“En la antigüedad había juglares y acróbatas que brindaban todo tipo de entretenimientos públicos, personas que desempeñaban su tarea en festividades, en las plazas o en los lugares” (Laurence, 2008, p.18). Sin embargo, la aparición de estos desde la tradición romana y su posterior posesión sobre los eventos de entretenimiento en la edad media, se debe diferenciar del oficio de actor como lo conocemos hoy en día. No es hasta en el renacimiento que empiezan a surgir las observaciones, estudios y tratados sobre el actor y su formación, como los que se encuentran en las obras de Cervantes y Shakespeare donde se realizan observaciones y comentarios sobre el quehacer del actor; por ejemplo, en las obra de *Urdemalas* de Miguel de Cervantes Saavedra y especialmente en el *Hamlet* de William Shakespeare, se da una de las magnas lecciones para un intérprete de actuación, abogando por una correspondencia entre la palabra y la acción para alcanzar así una verdad en la escena.

Al inicio de la edad media el actor y el mimo eran estimados por la iglesia, como paganos, instrumentos del demonio, dicha apreciación fue mantenida por varios siglos.

Sin embargo, en la edad media, el teatro europeo fue sustancialmente religioso y entonces era realizado por los fieles y miembros eclesiásticos, los únicos actores profesionales eran los juglares (acróbatas, bailarines, cantantes), que se presentaban en diferentes ciudades y cortes.

Todo esto tendrá más relevancia en el renacimiento italiano con la Comedia dell'Arte.

Conviene, en primera instancia trazar los orígenes de esta corriente escénica, que se inicia en el siglo XVI en Italia, en un comienzo en Venecia y Roma, para luego extenderse por todo el país, y finalmente por diversos lugares del continente europeo, especialmente Francia. (Eandi, 2008, p. 60).

La Comedia Dell'Arte, eran compañías conformadas esencialmente de un núcleo familiar reforzado por actores contratados o asociados lo que da lugar al inicio de la profesionalización de los mismos porque cada uno de estos cómicos representaban según la edad y el aspecto, papeles fijos con máscaras y recitaban improvisando sobre un "conovaccio" que es un argumento que no tiene diálogos sino la sucesión de escenas y situaciones sobre la que los personajes improvisaban. En la *Comedia dell Arte* la improvisación fue primordial para que los actores se ejercitaran en el aquí y ahora en el momento de la representación. Este tipo de práctica permitió al actor efectuar una técnica en sus procesos creativos; capacitándolo para la acción y la reacción, haciéndolo más flexible a la hora de entrar y salir de la historia, ya que tenía la estructura de la misma, clara y asimilada, para darle coherencia al espectáculo sin olvidarse de la improvisación.

Para este tipo de actor era muy importante el fingimiento, para lo que el juego era de vital importancia, ya que las acciones y reacciones obedecían a una convención, es decir: el llanto no era tal y las peleas derivaban en algo cómico y nada se tornaba serio. Todas

estas pautas serán las bases para la comedia en general en lo que respecta a los caracteres y tipos tanto para los intérpretes como para los escritores y dramaturgos.

De las cualidades o los defectos de cada personaje, las contradicciones y relaciones de los mismos, los cuales pueden originar discordia o armonía surge este teatro de la Comedia dell Arte, que está fundado, más en los personajes, que en las acciones, pues estas surgen de los personajes y las situaciones que van más allá de las fronteras del idioma, condición social y de los convencionalismos, lo que permitió que su influencia se extendiera por Europa, Alemania, Francia, Inglaterra, España y Norteamérica.

Podemos decir, que desde esta época se inicia la profesionalización de los actores porque cada uno tiende a especializarse en un personaje o modelo dentro del cual solían improvisar.

Los zanni son los siervos (Zanni proviene del diminutivo de Giovanni, nombre común de la plebe), y aparece en contraste con su amo, al que vuelven loco con sus bribonadas, hasta el punto de terminar apoderándose del escenario. Con el tiempo van adquiriendo nombres. (Eandi, 2008, p. 66).

Así, por ejemplo: Los amos, Pantalón, el Doctor y el Capitán; los criados, Arlequín, Briguella, Polichinela y Colombina; los Enamorados, pareja de jóvenes cuyo principal cometido es amar y ser amado y en cuyas peripecias sentimentales suele centrarse la acción. A cada uno le corresponde un carácter muy concreto y una forma de caminar

característica y propia, un vestuario determinado en cuanto a forma y color y además todos los masculinos, a excepción del enamorado, llevaban una máscara característica, o más bien media máscara, lo que permitía al actor poder hablar fácilmente.

El cómico dell'arte representaba toda su vida el mismo papel y por lo tanto se fusionaba con su máscara. Inclusive muchas veces el actor no era llamado por su nombre verdadero sino por el de su personaje. (Eandi, 2008, p. 63).

La máscara se convertía en personaje e incluso en ser, ya que terminaba olvidándose la persona y era sustituida por su personaje.

Los recursos interpretativos más utilizados en la comedia del arte fueron los “lazzi” un tipo de “gag” en los que se especializaba un actor y que eran casi siempre un conjunto de posturas, guiños o gestos que incitaban a la risa del público y por medio de lo burlesco y sorpresivo animaban el juego escénico.

Otro factor muy importante en lo referente a la interpretación será la improvisación basada en los esquemas ya mencionados (conovaccios) que servían al actor como una guía o partitura libre con puntos clave para su improvisación. Es decir que se trata de una especie de tramas (relaciónese cannovaccio con canevás, es decir una suerte telar), en las que se basaban los actores para organizar el espectáculo. (Eandi, 2008, p. 76).

En la Comedia dell Arte la improvisación fue primordial para que los actores se ejercitaran en el aquí y ahora en el momento de la representación. Este tipo de práctica permitió al actor efectuar una técnica en sus procesos creativos; capacitándolo para la acción y la reacción, haciéndolo más flexible a la hora de entrar y salir de la historia, ya que tenía la estructura de la misma clara y asimilada, para darle coherencia al espectáculo sin olvidarse de la improvisación.

Desde la antigua Grecia, el trabajo del actor estaba ligado al arte de decir bien el texto, por lo que se le considera como alguien que “hablaba bien”. Desde la Comedia Dell Arte empieza a tomar más importancia la representación de la situación, que el decir del texto, entonces, se va dejando atrás la oratoria y empieza a tener relevancia el hecho escénico. El actor no busca “entrar en el papel” sino “mostrar el papel” que el público reconocerá fácilmente. Representa desde el exterior, a partir de la improvisación una serie de conductas que son perfectamente reconocidas por el público pues corresponden a una época.

En el renacimiento, Carlo Goldoni, escritor Veneciano nacido el 25 de febrero de 1707, quien se internacionalizará rápidamente y marcará la comedia española; termina con la interpretación de la “improvisación” y recupera la dignidad literaria del texto, centrada en la profundización psicológica de los personajes y la observación de la vida real y por supuesto la eliminación de la máscara.

Según sus mismas palabras, Goldoni sacaba sus personajes del «Mundo», pretendía reflejar en la escena el mundo tal y como éste se presentaba, objetivamente, sin interferencias por parte del autor... Por otra parte, los prefacios de sus comedias, contienen a menudo muchísimas referencias a la realidad externa que ha dado origen a la acción, como si el autor quisiera defenderse a toda costa de acusaciones de inverosimilitud. (Calderone, 1997, p.149).

Goldoni, va a marcar una pauta en toda Europa sobre la comedia, su método revolucionará el papel del actor y de la comedia misma, volverá a la revisión literaria desde el texto, para dar una mirada real frente a las situaciones externas, mostrando la realidad en su máxima expresión, siempre respetando la acción que era uno de los elementos principales propuestos por el autor.

“Garbo y naturalidad según Goldoni, eran indispensables para recitar bien; de aquí la necesidad de liberarse de las zalamerías típicas de los comediantes: Mirar siempre hacía el público y no al interlocutor en la escena; el no saber más que su papel.” esto significó que un nuevo tipo de actor, atento a su trabajo ajeno a la vanidad y el divismo. (Antei, 1989, p.40).

De igual forma en el Renacimiento, el Arte poética de Horacio va a ejercer una gran influencia sobre la teoría y la praxis de la poesía dramática, por lo que será objeto de numerosas ediciones en diferentes países. Será traducido al italiano en 1535 por

Ludovico Dolce, al francés en 1541 por Grandichan y por Jacques Peletier en 1544, al inglés por T. Drant en 1567 y al alemán en 1639 por A. Buchholtz. Como contexto está bien hay que transcender a su influencia en el teatro.

En el periodo Isabelino desarrollado en Inglaterra entre 1589 y 1648, se da un nuevo nacimiento del teatro y se estructura de forma profesional en algunos ámbitos. En Inglaterra, a partir de un género medieval, la moralidad o moralité- que tenía gran popularidad- se inicia un nuevo teatro. La adaptación de este género a nuevos contenidos y expresiones culturales permite la producción de nuevos géneros como el drama histórico y el interludio. Lo que persiste del género medieval en estas nuevas formas va a ser el enfrentamiento entre el bien y el mal, sirviendo como medio de comunicación político y social. (Mansilla, 2008, p.102).

Aunque en un principio, los actores o comediantes no eran reconocidos públicamente por practicar su oficio, poco a poco, con la intervención tanto de los aristócratas como de la misma reina Isabel I, fueron rescatándose y posicionándose al mismo tiempo que los autores, y se fue viendo al teatro como un espacio compartido entre ambos.

En la época de Isabel I, la situación de las compañías teatrales podía ser de tres tipos: las que estaban al servicio de la Reina, con el rango de Valet de cámara, las que eran protegidas por algún noble o burgués adinerado o las que vivían una situación de trashumancia y marginalidad. (Mansilla, 2008, p.105).

En un principio se crearon unos interludios para los banquetes (algo así como una especie de entremeses) con el fin puramente de divertimento, sin ningún alcance de contenido dramático, poco a poco se va prosperando hacia estructuras más realistas sin llegar a definir las como tal, ya que algunas discusiones apuntan hacia lo formal y retórico, otras afirman que era natural y algunas otras hablan de un proceso que partió de lo formal para llegar a lo natural.

Dos claros ejemplos del desarrollo no profesional del actor, son los actores “religiosos” y los actores “universitarios”. En el primer caso, los actores de los ministerios y las representaciones sacras se formaban en el acto de la iglesia y encontraban una base segura en su organización que los llevaba a reunirse en las confraternidades y corporaciones con un único objetivo: la devoción. En el caso de los actores universitarios realizaban sus representaciones como una forma festiva heredada por tradición. (Mansilla, 2008, p. 103).

De lo que sí parece haber certeza es que los actores debían ser imaginativos y hábiles en el oficio por lo complejo y extenso de los textos, los cuales debían ser comprendidos y disfrutados tanto por los cómicos como por el público. También tenía gran importancia la gestualidad y la expresividad del cuerpo.

Un ejemplo típico de modelo de interpretación es el que nos presenta William Shakespeare cuando el personaje de Hamlet da una serie de recomendaciones a los cómicos:

HAMLET: Decid los versos, os lo suplico, como yo los he recitado, que salgan con naturalidad de vuestra lengua. Si los declamáis, a la manera que usan muchos actores, mejor sería dárselos a un pregonero para que los recitara. Ni hagan de sierra vuestras manos como queriendo cortar el aire... antes bien usadlas con delicadeza. Pues en el torrente, tempestad, en el torbellino – por decirlo así - de vuestra pasión, habéis de hacer alarde de templanza, de mesura. Me destroza el alma oír a un actor escandaloso con peluca destrozar y hacer jirones la pasión que interpreta, atronando los oídos de la chusma, que no son capaces de entender nada que no sean el ruido y las pantomimas más absurdas. Haría azotar a los que así obran por sobreactuar el papel de Termagante. Esto es como ser más Herodes que el propio Herodes. Os lo ruego, evitadlo.

HAMLET: Ajustad en toda la acción a la palabra, la palabra a la acción... procurando además no superar en modestia a la propia naturaleza, pues cualquier exageración es contraria al arte de actuar, cuyo fin – antes y ahora – ha sido y es – por decirlo así – poner un espejo ante el mundo; mostrarle a la virtud su propia cara, al vicio su imagen propia y a cada época y generación su cuerpo y molde [...]
(Matute, K. 2015, p. 84).

Claramente se aprecia en el texto de Hamlet, lo que quiere exponer Shakespeare: La urgencia de romper con la mecanización del texto, con el decir “bien” las líneas, sin buscar las reacciones y la provocación de las emociones por medio de la verdad.

Ya desde el teatro de Shakespeare se empieza a relacionar la palabra con la acción, precisión que será tomada también por Denis Diderot, en la búsqueda de la verosimilitud; en Stanislavski en la relación que establece entre las justificaciones del texto en la acción dramática y en Héctor Mendoza en la organicidad de la acción, como veremos más adelante.

Los espacios escénicos o teatrales donde se desarrollaban las representaciones, las cuales podían ser observadas desde cualquier punto del espacio, empiezan a tener una mejor acústica que permiten al actor proyectar más la voz sin tener que subir el volumen lo que por supuesto impedía la sobreactuación.

Por otra parte, la dramaturgia empieza a evolucionar, y al hacerlo también se modifica la interpretación; ya no están los dioses gobernando los destinos de los héroes. El hombre es el centro del conflicto dramático, entonces el personaje tiene unas características más humanas, el actor abandona los gestos exagerados y busca una actuación más natural. Estos cambios estructurales propician en el actor el desarrollo de la imaginación, la expresividad y el trabajo del cuerpo, así como su habilidad en su quehacer por lo extenso y complejo de los textos, los cuales debían ser comprensibles y disfrutables tanto por los actores como por el público.

En Francia el desarrollo de la literatura y el arte serán establecidos por “La Academia Francesa” que retoma las reglas clásicas de unidad de tiempo, lugar y acción, además de las convenciones escénicas de recato y decoro, las cuales serán acatadas por los grandes literatos como Cornelle y Racine y otros igualmente grandes, se distanciarán y criticarán como Moliere.

La comedia es, apenas, un género menor hecha de retazos italianos y españoles. El público no pide más que un divertimento, una intriga que incluya sorpresas y peripecias inesperadas que desencadenen la risa. En oposición a la tragedia, la comedia no busca darles espesor humano a sus personajes, se contenta con caracteres planos en una situación cómica. Moliere quiebra este molde preestablecido, estudia la psicología de los personajes al modo de un autor trágico, pero con otros fines. Atento a la realidad social de la época, pondrá en escena personajes fuertemente caracterizados a través de los cuales quedaran expuestos y ridiculizados los vicios de su tiempo. (Di Lello, 2009, p. 80).

La obra: Tratado de la acción de la oratoria o de la pronunciación y del gesto, es el producto de la voluntad de los académicos franceses por establecer una teoría estética que incluyera todo, y en 1707 también surge al respecto el trabajo de Grimarest entre otros, estos tratados y escritos, hablan sobre todo de la expresión oral, facial y de los gestos del actor en escena y nos muestran de alguna manera, el reconocimiento de la

profesionalización del actor y de su ejercicio como una disciplina que empieza a requerir de una técnica y de la conformación de los elementos que constituyen el arte del actor.

Jean Baptiste Poquelin Moliere, en sus obras *La Crítica de la Escuela de las Mujeres* y *El Improntu de Versalles*, cuestiona a la mayoría de estos tratados que hablan de la unidad de acción tiempo, las normas de decoro y la verosimilitud, al igual que las exigencias de la escritura y de la recitación del verso clásico, las cuales imprimían una exageración en el gesto, la emoción y la voz del actor que, aunque cumplían con los cánones de la oratoria clásica le restaban naturalidad a la escena.

[...] Cuando pintáis héroes, hacéis lo que se os antoja. Son retratos a placer, en los que no se busca parecido, y no tenéis más que seguir los rasgos de una imaginación que levanta el vuelo y que abandona, con frecuencia, lo cierto para apresar lo maravilloso. Más, cuando pintáis a los hombres, hay que hacerlo del natural. Se desea que esos retratos tengan parecido, y no habréis hecho nada si no lográis que se reconozca en ellos a las gentes de vuestro siglo. En una palabra: en las obras serias basta, para no ser censurado, con decir cosas de buen sentido y que estén bien escritas; pero no es suficiente en las otras: hay que divertir en ellas, y es singular empresa la de hacer reír a la gente honrada. (Poquelin, 1973 p. 348).

Durante el siglo XVIII la declamación y la oratoria son las que dominan como modelo interpretativo y la experiencia del actor era “el conocimiento” que imperaba

en el movimiento escénico. Se establecieron “reglas” como no dar la espalda al público, resaltar las posiciones de los actores importantes entre otras.

Según la historia, en este siglo se pusieron las bases de la actuación moderna y por otra parte se empieza a hablar de “representación” e interpretación en oposición una de otra; prevalece lo externo en la preparación del personaje imperando el tipo o arquetipo y las convenciones escénicas que marcaran el proceder del actor en la escena y también surgen los tratados sobre la declamación.

En 1728 Luigi Riccoboni, autor de “El Arte de la representación” y “Reflexiones sobre la declamación”, Pensaba que el actor debía identificarse con el personaje sin llegar a la exageración; idealizaba la escena dejando a un lado lo objetivo de la realidad. Sus preceptos eran: naturaleza y decoro. Estaba de acuerdo con la alteración de la realidad para no llegar a la identificación del actor con el personaje; creía que la sensibilidad era fundamental para la actuación. Su hijo Antoine Franccois Riccoboni en cambio, rechazaba la declamación apasionada prefiriendo la medida y la prudencia.

[...] los antiguos entendían mal la palabra declamación, y su etimología hacía ver, que solamente llamaban declamadores a aquellos que hablaban gritando. Es necesario reflexionar, para no engañarnos en el verdadero sentido de dicho término; porque no es la fuerza de la voz la que forma el grito, y sí la manera de producir el sonido, y

sobre todo la frecuentemente recaída en los intervalos de la misma especie. (Meras y Llano, El arte del teatro, 2000).

Todo el arte del teatro consiste en un muy pequeño número de principios. Es necesario siempre imitar la naturaleza. La afectación es el mayor de todos los defectos. Por más que éste sea el más común, únicamente el gusto nos puede contener en los estrechos límites de la verosimilitud. (Riccoboni, 1783, p, 28-29).

En 1749, el historiador y dramaturgo francés Rémond de Sainté Albin, con su obra: Le comedien, (una discusión sobre el arte del actor), en ella resalta las capacidades innatas de este sobre el aprendizaje y la formación, es decir que los actores debían aprovechar sus capacidades naturales e innatas y estas debían tenerse en cuenta a la hora de asignársele un papel, por ejemplo: los atractivos para los galanes, los cómicos para los graciosos, los corpulentos para los héroes, entre otras capacidades.

También menciona la verosimilitud, distinguiendo la emoción verdadera de la imitación de la emoción; así como la diferencia que hace entre actor y genio creador. El actor solo imita la realidad de forma verosímil, mientras que el genio creador además la llena de variedad y profundidad es decir imprimiéndole imaginación, confiriéndole así valor artístico.

De acuerdo a este recorrido, podemos dar cuenta que se han ido asignando requerimientos a los actores que se mueven entre la vivencia y la representación, ambas con adeptos y detractores, pero con una constante durante su trayectoria: El

sentido de verdad que como seguiremos encontrando es una constante búsqueda de los grandes teóricos y maestros.

2.1 Los Procesos Formativos Actorales

En este apartado procuraremos analizar los cambios y evoluciones de las exigencias que se le hacían al actor, sus necesidades y sus influencias, así como los diferentes sistemas de formación actoral que han surgido en los distintos momentos de la historia del teatro y como estos influyeron en Héctor Mendoza Franco, para así poder comprender a fondo su propuesta pedagógica actoral.

A lo largo de la historia encontramos que, tanto los oradores como los actores, narran y representan historias que son vistas y escuchadas por otras personas y ambos buscan llegar al espectador por medio de la emoción y la sinceridad o verdad. Entonces en el transcurso de la historia nos hemos debatido entre la manera de decir el texto, la declamación, la gestualidad entre otras, y aquella que de verdad conmueva y convenza al público o espectador.

La vinculación entre el orador y el actor ha sido perenne, ya que tienen una característica en común: ambos hablan para otras personas, dicho de otra manera, narran o representan historias. El orador ha tenido al actor como una referencia para trabajar su

voz, convencer al espectador por medio de la emoción, entre otros. El intérprete por su parte ha tenido una tendencia en cuanto a su interpretación, que busca no ser falso a la hora de decir sus textos.

Entonces, a lo largo de la historia descubrimos una tendencia interpretativa en cuanto que parece ser la aceptada por la mayoría y es la que se basa en el modo de decir el texto, la declamación, la gestualidad y el estereotipo del actor. Por otra parte, encontramos otra, que, aunque no logra imponerse, es la que defienden y respaldan personalidades y maestros del arte del actor, inclinados más por lo no convencional, lo verosímil, aquello que de verdad conmueva y convenza al espectador.

Todo esto nos indica que tanto los procesos formativos, como el hecho interpretativo han sido estudiados e investigados de manera seria y rigurosa. Aunque también es cierto que desde Diderot se podría decir que ya existía una seriedad científica, también tenemos que decir que la teorización sobre el arte del actor y su interpretación, se basa en pensamientos, opiniones y consejos aislados que podría decirse es un conjunto de procedimientos, trucos, consejos sobre algo que es especialmente íntimo, particular e inimitable como es el proceso interno de la interpretación, pero que no están sistematizados ni reducidos a un denominador común, por lo que se tiene que recurrir al estudio historicista de la única fuente palpable, en este sentido, los autores y las representaciones; no siendo hasta Konstantín Stanislavski cuando se cree por primera

vez una metodología de trabajo fundamentada en conclusiones empíricas, lo que presume toda una revolución profunda de los modelos interpretativos.

Hasta entonces el actor acostumbraba a aprender su oficio de forma innata, por intuición y/o los consejos dados por los actores más experimentados. A partir del ruso Stanislavski comenzaron a aparecer toda una serie de personalidades que trabajarán en su misma línea como Michael Chejov, Lee Strasberg, Stella Adler, Sanford Meisner y otros, algunos de los cuales, partiendo de él, prefirieron trabajar en busca de nuevas formas de expresión, como fue el caso de Meyerhold, Brecht y Grotowski, entre otros.

Para las necesidades de esta investigación nos limitaremos a estudiar a los sistemas y autores que tuvieron de una u otra forma, influencia en Mendoza y en su búsqueda e investigación del actor y su interpretación.

2.2 La paradoja del comediante

Denis Diderot, filósofo francés reconocido por ser representante de la ilustración y director de la enciclopedia, escritor y crítico del arte.

El planteamiento fundamental de la paradoja del comediante es: El comediante debe ser un espectador frío de lo que representa, esta tesis técnica de la interpretación,

además, está relacionada con la perspectiva moral, ética y normativa de la sociedad de la época del escritor.

El autor plantea, que el actor debe realizar una labor sistemática y racional que descarta cualquier buen resultado para el actor que se guie por la sensibilidad o la emoción; aunque el comediante se valga de la realidad, esta debe transformarse por medio de la imitación de la representación en la escena. Es así como el actor logrará alcanzar una buena interpretación. El no sentir permitirá crear la verdad en la escena.

Riccoboni (1783) afirma. “Para Diderot, el comediante imitador puede llegar al punto de representarlo todo sin que haya nada que reprender en contraposición al comediante de temperamento que muchas veces estará excelente y muchas detestable, interprete el género que interprete”. (p.28-29).

La Paradoja del comediante va a introducirse en un problema, al menos objeto de discusión, que se arrastra desde el mundo griego, lo sincero o lo falso del discurso escénico del actor.

Vedda (2009) afirma que:

Diderot propone representarse el conjunto de la naturaleza como una suma de átomos indefinidos, en perpetuo movimiento e interacción; los límites que separan a cada ser viviente de sus semejantes y de su entorno natural son variables e imprecisos,

y sería desatinado creer, por ende, en la identidad personal; lo que llamamos individuo es, en realidad una cierta agrupación de átomos dispersos, cuya composición no es menos múltiple e inconstante que un enjambre de abejas. (p.107-108).

Para el filósofo, el actor o comediante durante la representación, no tiene que sentir, solo debe comunicar, transmitir para que el que sienta sea el espectador, gracias al esplendor racional de la ejecución del actor. Esta ejecución tiene todo un trabajo minucioso de observación de la naturaleza y de las pasiones humanas para su representación en la escena, lo cual requiere de un procedimiento que reavive la creatividad del actor o comediante. Una técnica de trabajo que le permita ejecutar su capacidad de observación y la imaginación. Entonces el actor trabaja con la recreación lógica y la racional de los caracteres externos de las emociones que debe producir para alcanzar la verdad de su personaje. Es así como Diderot rechaza contundentemente la identificación, actor –personaje.

A este respecto tanto Stanislavski como Héctor Mendoza como veremos más adelante, hablan de la producción de sentimientos en el ser humano. El mismo Stanislavski confiesa que es imposible no sentir nada mientras se está vivo. Entonces tendrá que sentir aquello que expresa, porque de no sentir eso, su expresión nos sería incomprendible; y Mendoza agrega: “Entonces, no podemos sentir algo distinto de lo que expresamos, podemos ocultar un sentimiento; pero solo sustituyéndolo por otro.” (Mendoza, 2010, p.134).

A partir de la verificación de que el comediante no hace en la escena lo mismo que en la vida real, Diderot hace una separación entre la vida y el arte. “el actor nada dice en sociedad del mismo modo que en la escena; será un bien o un mal, pero es así, porque es otro mundo” (Diderot, 1957, p. 28).

Los dramaturgos y escritores se acercan a las ideas, pensamientos y sentimientos por medio de las palabras, que son solamente signos que deben ser llenados y completados por el actor con sus gestos, movimientos y circunstancias.

El actor es el que completará la idea que plantea el autor dentro de dos opciones opuestas, porque la existencia de dos tipos de actores es evidente para él, dos formas de abordar que no tienen, en apariencia, nada que ver la una con la otra y que tienen que ver con las cualidades que Diderot reclama del comediante, “del gran comediante”.

Diderot (1957) afirma:

Yo reclamo de él mucho discernimiento, que sea un espectador frío y sereno; en consecuencia, le exijo mucha penetración y ninguna sensibilidad, esto es, el arte de imitarlo todo, es decir, una aptitud semejante para todo género de caracteres y para toda clase de papeles. (p.28).

A este respecto Mendoza plantea que el actor debe llenar los huecos que el autor deja en la obra, por eso veremos en el capítulo del análisis de la obra pedagógica de Mendoza,

como a partir de este planteamiento de Diderot va a afirmar que el actor es el centro de la representación.

Diderot (1957) afirma:

Sensibilidad, según la sola acepción que se ha dado hasta hoy a ese término, es, me parece, aquella disposición compañera de la debilidad de los órganos, consecuencia de la movilidad del diafragma, de la vivacidad de la imaginación, y de la delicadeza de los nervios, que inclina a compadecer, a estremecerse, a admirar, a temer, a turbarse, a llorar, a desvanecerse, a socorrer, a huir, gritar, perder la razón, a exagerar, despreciar, desdeñar, a no tener idea precisa de lo verdadero, de lo bello y lo bueno, a ser injusto, a ser loco. (p. 54.).

Con esta definición, Diderot deja claro que la sensibilidad solo provoca en el comediante sentimientos sin medida ni control, que se unirán a los de los espectadores llevándolo al desborde y a la exageración.

Entonces, Diderot requiere del comediante: la observación, la atención y la imitación esmerada y reflexiva de modelos ideales a través de la imaginación y la memoria, un comediante observador y estudioso de la naturaleza y de las sensaciones. Entonces, este comediante será el mismo en todas las representaciones y estará dentro de la perfección: “en su mente, todo ha sido ordenado, calculado, combinado, aprendido; no hay en su declamación ni monotonía, ni disonancias” (Diderot, 1957, p. 31).

Para Diderot, el actor o comediante será aquel que pueda trabajar con todos los caracteres de las emociones sin sentirlas y sin perderse en ellas, para estar entonces en un terreno seguro para poder reproducir los mismos resultados en cada escena, con los mismos gestos, movimientos y actitudes, tendrá la medida exacta para sus intervenciones de manera cómoda y precisa. Todo está fríamente calculado para dar el resultado que ha decidido revelar en cada función.

Según el mencionado autor, en la memoria y el oído del actor, están grabados todos los gestos, gritos, sollozos, lágrimas, dolor, etc. y nada más los reproduce para estimular la emoción en el espectador. Separa al hombre sensible del comediante observador y racional de manera categórica, ya que el hombre sensible responde a los impulsos de la naturaleza, dice lo que brota de su corazón. Cuando un comediante representa su papel está menguando lo que dicta su corazón.

Diderot (1957) afirma:

El actor queda con la fatiga y el espectador con la tristeza; aquél se fatigó sin sentir nada, y éste ha sentido, pero sin fatiga. Si no fuese así, la condición de comediante sería la más penosa de todas. Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo, hecha de modo tan perfecto que se la toma por el personaje mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor (p. 34-35).

Al hacer esta separación, Diderot deja claro que no es toda la realidad la que el comediante observador debe tomar, sino lo importante, lo esencial de ella, porque en el arte no se presenta la realidad completa sino una transformación, una ficción de lo real. El artista puede con su imaginación transformar esa parte de la realidad para realzarla, embellecerla.

Como lo expondremos en apartados posteriores, tanto para Diderot como para Stanislavski y para Mendoza, es muy importante que el actor posea una gran capacidad de discernimiento y se despoje de toda sensibilidad para poder desarrollar así su capacidad para reflexionar sobre la naturaleza humana que le rodea.

La más profunda revolución en los medios de expresión teatrales y la más perdurable escuela de interpretación, vigente hoy en la mayoría de los países, se debieron al actor ruso, Konstantín Stanislavski, fundador de una de las más notables compañías del mundo moderno: el Teatro de Arte de Moscú, de allí salieron los más ilustres actores de Rusia, así como de los estudios y otras escuelas surgidas de su seno, que influyeron en los más atrevidos realizadores, los cuales convirtieron a Moscú en el mayor campo de experimentación teatral de toda Europa. Los principios de Stanislavski se han instalado de modo casi definitivo en la conciencia de los mejores actores y realizadores de nuestros días, de ahí que la personalidad y la aportación al arte teatral de Stanislavski sean decisivas en el teatro contemporáneo.

Como antecesores de Stanislavski podemos citar a Émile Zola, (1840- 1902), Mijail Schepkin (1805-1842), y Jorge II, Duque de Saxe - Meiningen (1826-1914) y

puede decirse también que sus legados inspiraron su trabajo como director e investigador, el primero con su crítica al convencionalismo del teatro francés, en donde menciona la actitud que debe tener un actor en escena. Según Zola, los profesores de los conservatorios franceses imponían rutinas de ejercicios que impedían la creatividad de sus actores. Propone que los actores estudien la vida y la reflejen con el máximo de sencillez. Ese estudio de la vida debe tener como centro la naturaleza para encausarse a la constante búsqueda de la verdad, contrario a Diderot pensaba que el personaje debía vivir auténticamente el papel.

El segundo, considerado como el primer actor verdaderamente realista que además comprendió que el arte escénico requiere un trabajo diario, arduo y constante. Además, Schepkin, consideró que el actor debe no solo contemplar el aspecto externo del personaje, sino que debe penetrar en el alma de este.

El tercero, como Stanislavski, en el Teatro Arte de Moscú, Meiningen, imponía una fuerte disciplina y largos y cuidadosos ensayos, así como exigía que el actor estuviera concentrado en la acción escénica y no pendiente del público. Fue el pionero de la dirección escénica y el trabajo en equipo, anulando así el divismo en la escena.

2.3 Constantín Stanislavski y el realismo

Constantín Serguéievich Stanislavski (1863-1938) autor y director ruso, fundador del Teatro Arte de Moscú; encausó todos sus esfuerzos a investigar en la práctica el proceso de interpretación del actor, con miras a que este la realice de acuerdo a las

leyes de la naturaleza, más cerca de la vida misma y al mismo tiempo de manera orgánica siempre en busca de la verdad en la escena para alcanzar así un nivel artístico ya que para él como es bien sabido, no existe Arte sin verdad.

Stanislavski (1993) afirma:

[...] Protestábamos contra las viejas modalidades, contra la “teatralidad”, contra el falso *phatos*, contra la declamación, contra la rutina histriónica, contra las malas puestas en escena, contra los decorados, [...] y, sobre todo, contra la nulidad de los repertorios de los teatros de entonces. (p. 196).

Stanislavski es considerado el pedagogo teatral por excelencia, ya que a partir de él se empieza a hablar de formación actoral y se crean otras escuelas que basan su trabajo en el sistema y otras que toman distintos senderos, pero todas han permitido el desarrollo de la formación del actor.

El “sistema” resultante de toda su búsqueda se fundamentó y verificó en el teatro de arte de Moscú y sus estudios... Lugar donde surgió y se consolidó su sistema que tuvo como eje la renovación radical del arte escénico. (Cardona, 1996, p. 25).

Entonces así, el director ruso, rompe con los procesos formativos imperantes y convencionales. Como ya hemos visto, hasta Stanislavski las enseñanzas se basaban en los recursos mecánicos y los procedimientos externos, léase: Estereotipos, convencionalismos, clichés. Ahora el mencionado autor busca dotar al actor de

herramientas, que le permitan realizar una construcción del personaje de forma veraz y en términos realistas mediante un procedimiento teórico práctico. Estos principios son totalmente coincidentes con Héctor Mendoza, que como veremos más adelante, toda su formación e investigación sobre la actoralidad tuvo una base Stanislavskiana.

Stanislavski y su sistema ha sido estudiado, analizado profunda y concienzudamente lo que ha permitido no solo que su sistema permanezca, sino que sirva como base para la transformación de la formación actoral. Para el interés de nuestra investigación, nos centraremos en los dos aspectos de su método formativo:

1. 1. Realismo- Naturalismo (1877-1933) que se refiere al trabajo de la memoria emotiva del actor. (Biografía, emociones personales del actor).
2. Método de las acciones Físicas (1933-1938) (psicotécnica).

El trabajo de Stanislavski, se tiende a mal interpretar al considerar que el trabajo del actor se basa en la reproducción de estados de ánimo, estimulado por la memoria de las emociones (memoria emotiva) que hace el actor en la construcción de un personaje. Héctor Mendoza aclara que esto solamente perteneció a su primer período y como veremos más adelante, Stanislavski cambió toda su teoría y experimentó más por el método de las acciones físicas, “método de descripción de un procedimiento constructivo que nació ligado al realismo psicológico, pero que admite su extensión de otros estilos y técnicas” (Serrano, 1996, p. 22-23).

El propósito del director ruso era plantear un método de trabajo del actor, para que este, estableciera una imagen que le concerniera a su papel, dejando ver en esa imagen la vida del espíritu humano y además que la personificara de manera natural según los parámetros de la belleza y el arte. Entonces se consagrará a observar y a estudiar la naturaleza creadora del actor, tratará de entender qué sucede en realidad cuando un actor representa y por qué un actor está bien en una noche y mal en otra. De la misma manera, pretenderá no enseñar cómo actuar en éste o aquel papel, sino cómo crear vivencialmente, es decir alcanzar una aproximación a la experiencia teatral auténtica, algo que resultaba desconocido, extraño y ajeno a todo análisis para la gran mayoría de teóricos y prácticos de la época.

En sus inicios el director ruso creía que, en el trabajo de la creación del personaje, el actor debía partir de la caracterización externa hacía el mundo interior, por eso en la etapa inicial de sus investigaciones realizó profundos estudios teóricos del texto y su desplazamiento al escenario. Creyó que la creación del personaje partía de la caracterización exterior hacía el sentimiento interior. “la verdadera creación escénica reside en la expresividad de la interioridad de los personajes y que la misma debe primar sobre la belleza exterior del espectáculo”. (Cardona, 1996, p. 14).

Dentro de los procesos pedagógicos llevados por Stanislavski y al realizar una constante reflexión comprendió que éste era una de las vías, pero que no podría ser la única, ni verdadera. Gracias a estas constantes reflexiones concluirá sobre la misma y

realizará los cambios correspondientes para seguir con sus procesos investigativos desde el actor.

Matute (2016) afirma sobre Stanislavski:

La acumulación de datos conscientes sobre el personaje tiende a bloquear al actor, por lo que decide invertir el proceso, pasando así a convertir la emoción y los sentimientos en el epicentro del trabajo actoral, considerando que tanto una como otros son los auténticos generadores de los estímulos que animan la vida del papel. Sin embargo, tanto su afán investigador, que le lleva a dirigir a partir de 1905 algunas obras de carácter simbolista, como su preocupación por el desarrollo armónico del aparato entero del actor, le moverán a un constante replanteamiento del Sistema. Será por entonces cuando comience a sistematizar sus ideas al respecto. (p. 130-131).

Tanto Stanislavski como Mendoza, fueron renovando y revolucionando su sistema a lo largo de sus vidas. Stanislavski, fundamentalmente a través de encuentros con sus alumnos Meyerhold y Vajtangov, experiencias con el director inglés enmarcado en la corriente simbolista Gordon Craig y su viaje con la compañía teatral a Nueva York. Mendoza por su parte con el estudio desde Diderot a Stanislavski, su experiencia como dramaturgo y director, más los encuentros y discusiones con su contemporáneos, directores, dramaturgos, pedagogos y estudiantes.

“Durante 1920 Stanislavski renunció al término superconciencia y lo reemplazo por subconciencia: palabra, que considero que definía con más claridad sus ideas respecto a la labor creativa del actor”. (Cardona, 1996, p. 28).

Para esta época, Stanislavski experimenta con ejercicios que de manera indirecta, incitaban en el actor la emoción que fuera precisa para el personaje y la acción que estuviera construyendo, dejando de lado la memoria emotiva. Este experimento lo denominó: Psicotecnia.

“Las leyes psicofísicas y las psicológicas elementales forman lo que Stanislavski llama Psicotecnia de su sistema y su propósito de enseñar al actor a despertar a voluntad su naturaleza creadora inconsciente, en sí mismo, para una labor creadora, subconsciente y orgánica”. (Magarshack, 1996; citado por Cardona, p. 28).

El actor debe encontrar, estudiar y considerar las diferentes situaciones de su personaje con todo su instrumento, físico y psicofísico.

Cardona (1996) afirma:

En cuanto a los actores era necesario que recibiesen una amplia preparación psicotécnica que les permitiese identificarse por completo con la psicología de los distintos personajes a interpretar, llegando a anular por completo su propia personalidad en beneficio de la del personaje teatral, para que de ese modo poder vivir lo que Stanislavski llamaba “soledad pública”, único modo de hacer posible “la

intercomunicación psíquica entre los diversos actores”. Todo debía supeditarse a la “concentración de esfuerzos conscientes destinados a despertar la creación inconsciente” El actor no debía representar, sino “vivir su papel”. (p. 9)

En 1923 el director ruso revisa su sistema, que ya era reconocido no solo en Europa sino en Norteamérica; con esta revisión quiere encontrar un procedimiento que posibilite al actor la creación de las emociones que necesite para su papel, sin partir de la memoria emotiva; la respuesta fue: la organicidad de las acciones físicas. Entonces invierte su forma de trabajar con el actor, ya no desde la emoción para llegar a la acción, sino que concluye que el actor debe partir de la acción física para llegar a la emoción. Este descubrimiento será el fundamento de su sistema denominado: Método de las acciones físicas; a toda acción física le corresponde una reacción emocional o emotiva interior e inversamente, toda acción emotiva interior tiene una reacción física exterior de allí surge el principio psicofísico, que plantea esa correspondencia entre lo exterior e interior como evocación y ayuda respectivamente, que contribuye a provocar la fe en el actor y entonces brote la emoción y el “yo Soy”, pienso, siento, es decir vivo al unísono con mi papel.

Es a partir y por medio de las acciones físicas como pueden llegar a generarse los verdaderos y auténticos sentimientos del personaje (y del actor hacia su personaje y la obra en una interrelación dialéctica), y no a partir del sentimiento (supuesto del actor y su

personaje que se genera, lo que podríamos nominar “acción dramática”, como generar y erróneamente se ha interpretado la teoría Stanislavskiana. (Peñuela, 1994.p.88).

Este sistema se acabará convirtiendo en la bandera de todo arte teatral realista y será motivo de discusiones entre seguidores y detractores, como lo veremos más adelante; pero el interés por él, lejos de debilitarse por la acción del tiempo, ha sido cada vez mayor y profundo, llegando a alcanzar notoriedad y reconocimiento universal. No en vano es el referente obligado de toda la pedagogía teatral del siglo XXI.

Partiendo de la Paradoja del Comediante de Diderot, Stanislavski establece tres modelos de interpretación: Vivencial, representativa y mecánica; a esta última la rechaza categóricamente y todo lo que esta conlleva (estereotipo, cliché, tipo) ya que la considera nociva para el arte teatral y para todo lo que él trabaja con el actor y su interpretación.

Ambos modelos se podrían acercar a lo que Diderot proponía como actor sensible y emocional y como el actor imitador del modelo. No obstante, para el interés de nuestro estudio de la obra de Héctor Mendoza, que, por supuesto tiene una base Stanislavskiana, nos centraremos en la vivencia y la representación.

Y en los conceptos: Acción, acciones físicas y sentido de verdad. En apartados posteriores, nos referiremos a otros conceptos fundamentales que influyeron en Mendoza como: Relajación, concentración y la imaginación.

2.4 Vivencia:

Cardona (1996) afirma:

El proceso de la vivencia fue considerado por Stanislavski como el inicio fundamental del proceso de la creación; éste establece que la vivencia significa para el actor partir de sí mismo; es decir, del cúmulo de experiencias y de emociones vividas que pueden ser análogas a la del personaje. (p. 43).

El actor de este modelo, crea la vida interior del personaje con todos los elementos orgánicos del actor y con sentimientos semejantes cada vez y en cada repetición, ya que es necesario vivir el papel, lo que quiere decir comprender al personaje en cuerpo, emoción y sentimiento para que el espectador lo perciba como una verdad orgánica. “la labor del actor es sumergirse en los procesos psicológicos reales, análogos a los del personaje” (Cardona, 1996, p. 43).

Stanislavski (2009) afirma:

Significa entonces, que en las condiciones de la vida del personaje y en plena analogía con la vida de éste, es preciso pensar, querer, esforzarse, actuar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Sólo entonces, el artista logra acercarse al personaje y empieza a sentir al unísono con él. (p.31- 32).

En oposición a Diderot, y al igual que Mendoza, Stanislavski confía en que el actor si será capaz de producir sentimientos semejantes a los del personaje, gracias a que pone al servicio de la técnica el desarrollo de sus capacidades básicas, porque todo actor debe sentir todo lo que representa, tanto en la primera como en la milésima, todo debe ser un conjunto dotado de una serie de emociones al servicio de su profesión.

Mendoza, por un lado, habla de una escuela de actuación como un sistema de entrenamiento específico, ya sea vivencial que es el sistema creado por Stanislavski, o el de representación, de un actor de representación o formal. En México en los años 50 se decía que los estudiantes de Seki Sano eran de la escuela vivencial y los estudiantes de Bellas Artes eran de la escuela Formal, se da un cambio de nombre a representación, debido a que este nombre “formal” se prestaba para confusiones, pues formal se llamó a los estilos no conformes con los estatutos del realismo socialista de la antigua Rusia Soviética, que es ese otro, el tradicional al que el propio Stanislavski se refiere, que proviene de los franceses (Aquí es importante aclarar que la escuela de representación o realista proveniente de la corriente estética que se sitúa históricamente entre 1830 y 1880, que traduce objetivamente la realidad psicológica y social del hombre. En teatro, surge en Francia y después en Rusia).

Para Mendoza, como lo veremos en el análisis de sus obras, la diferencia entre estos dos tipos de actuación no está solamente en determinada pauta de comportamiento mental del actor en el momento de estar actuando. El actor de la

vivencia no ha sido entrenado para definir en el análisis del texto, los diferentes estados anímicos de su personaje, “sino las diferentes causas que su personaje tiene para acabar experimentando tal o cual estado de ánimo” (Mendoza, 2010, p.128). Es decir que “el actor vivencial solo se ha de encargar de las adecuaciones de sus propias emotividades con aquellas del personaje”. (Mendoza, 2010, p.128).

Mendoza (2010) afirma:

“Hablar de vivencia y representación es referirse, a oposición en dos planos distintos, primera a una oposición entre sistemas pedagógicos de actuación y segunda al actor mismo, a su forma de ser. Y explica, que un actor vivencial no es necesariamente el producto de ese tipo de entrenamiento, como tampoco el actor de representación lo será dentro de su sistema correspondiente ya que en eso tiene mucho que ver la tendencia del actor según su carácter. Entonces afirma que carácter y entrenamiento son a partes iguales, responsables del producto final o el tipo de actor que se es” (p.124).

El actor vivencial trata de imitar y de superar el comportamiento cotidiano, para lo cual hace lo mismo que se hace en la vida real: Una producción emotiva anfibia según las circunstancias, es decir, que para lograr un resultado actoral más cercano a la verdad es necesario que se ahonde en la psicología del personaje, ya sea actor de vivencia o de representación.

Para el creador del sistema, el actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad; no debe representar, sino vivir. Es decir, sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción. Como parte de su argumentación, sostenía que cada persona, en cada instante de su vida, es capaz de sentir y vivir algo en todos los momentos de su vida. Pero lo importante es saber qué es lo que se vive en la escena; ¿son los sentimientos propios análogos a la vida del papel? ¿O se trata de algo distinto, totalmente ajeno?

Mendoza, como se verá más adelante considera estas preguntas que se hace Stanislavski, trascendentales para diferenciar lo artístico de lo que no lo es. Su obstinación en que el actor experimente un sentimiento vivo similar al de su personaje, debe estar determinado por algo que no sea la realidad misma o el mundo del actor, es aquí entonces donde se empieza a hablar de verdad en la escena.

Stanislavski (1994) afirma:

La verdad en la escena es lo que creemos sinceramente en cuanto a lo que ocurre dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. [...] Todo en la escena debe ser convincente, tanto para el propio artista como para sus colegas y los espectadores. [...] Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. [...] (p. 171).

2.4.1. Representación

Según Stanislavski, el actor debía observar la revelación natural del sentimiento de forma externa; después registrarla y repetirla mecánicamente para lo cual debía tener sus músculos prestos para poder con la ayuda de estos efectuar dicha repetición. Esto es la representación del papel. “Recordemos que Diderot dice que el actor imitador debe ser un observador de las características del sentimiento para poder reproducirlas”. (Diderot, citado por Matute, 2015, p.145).

Stanislavski, aunque considera la actuación representativa como una expresión artística no la tiene como una opción para su trabajo, porque a él no le bastaba que los actores copiaran los sentimientos, era primordial la indagación de estos y la entrega total al universo de las emociones del personaje y también del actor en el momento de la representación. Entonces la vivencia era un escalón para la creación del actor de representación quien deberá encontrar la manera artística que más se acerque a la vida interna del personaje para poder mostrarlo.

Lo mismo acepta Brecht como lo veremos más adelante en este mismo apartado, que este director se muestra de acuerdo con comenzar el trabajo actoral a partir de la vivencia, pero solo como herramienta de observación.

Para Mendoza, (como se conocerá en el análisis de seis de sus obras), la diferencia entre estos dos tipos de actuación no está solamente en determinada pauta de

comportamiento mental del actor en el momento de estar actuando. Es decir que el actor vivencial solo se ha de encargar de las adecuaciones de sus propias emotividades con aquellas del personaje.

2.4.2. Acción:

“La tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura; y la felicidad consiste en acción, así como el fin” (Aristóteles, 1948, p. 26).

Es decir, que toda obra de teatro representa una acción, pero además para él, el principio de la acción es la elección del individuo, de los medios para alcanzar un fin. Esta noción esencial, nos dice que detrás de todo lo que sucede hay un rumbo, hay una dirección, que se parte de una conducta consciente y voluntaria, que por medio de esa elección llega a un fin determinado. Este concepto, es aplicado por Stanislavski al trabajo del actor y a la enseñanza de la interpretación que se hace viable porque el director ruso crea un sistema que va a permitirle al actor de manera consciente aproximarse a la creación del personaje, labor de por si compleja. Esta técnica motiva la inspiración, pero sistematizándola y concretándola.

El director ruso investiga y conceptualiza la acción de manera muy importante, esta conceptualización se ha prestado a mucha confusión, sobre todo, con lo que tiene que ver con las acciones físicas.

El autor ruso no la define como tal, pero es claro que para él “la acción es el motor del comportamiento del personaje, es lo que lo motiva y lo conduce a hacer lo que hace en la escena” (Matute, 2015, p. 138).

Mendoza, tampoco la define exactamente, pero si deja ver que la acción representa todo lo que se hace en la escena y no necesariamente implica movimiento, pero si actividad interior y/o exterior.

Contrario a lo que observamos en el teatro clásico, donde se daba todo el valor a la palabra y las acciones se hacían ciertas en el monólogo.

Veamos el ejemplo en la obra de SHAKESPEARE (1591-1592) en Ricardo III, en el que el personaje de Ricardo dice:

RICARDO III

Pero yo, ajeno por mi cuerpo a estos frívolos
goces o a cortejar la imagen de un espejo amante,
Yo, a golpes acuñado, carente de la gracia que

exige el amor para lucirme ante una ninfa fácil;
yo, privado de la hermosa proporción,
traicionado en mi aspecto por la vil
Naturaleza, deforme, incompleto, lanzado a este
mundo cuando sólo a medias estaba terminado...
ocurre que yo, en estos tiempos afeminados de
paz, no encuentro más placer para matar el
tiempo que espiar mi sombra bajo el sol o glosar
las variantes de mi deformidad.

Pues bien, ya que no puedo actuar como un
amante para matar el tedio de estos tiempos
galantes, he decidido actuar como un villano y
abominar de los huecos placeres de moda.

Urdí conspiraciones, indicios peligrosos,
valiéndome de absurdas profecías, de sueños y
libelos para enfrentar a mi hermano Clarence y al
monarca con un odio mortal; (I.I, p. 3-4)

Inicialmente, podemos darnos cuenta de que el personaje seguía las pautas del autor durante la obra, por lo que se conocía por sus parlamentos y no por su actuación, situación que se va a repetir constantemente en este tipo de obras.

En el caso de Stanislavski, éste encuentra todo un desafío con la dramaturgia de Antón Chejov representante del realismo, que va a llevar al actor a hacerse otros planteamientos, otras preguntas, a resolver otros interrogantes más allá del texto, ya que en las obras de Chejov encuentra otro tratamiento de la acción. No hay monólogos que la expliquen, en cambio hay situaciones que van enmarcando la problemática de los personajes, es decir que van generando más acciones en la búsqueda de objetivos.

Veamos el ejemplo en la obra de Chejov (1896) en Tío Vania a cuatro actos:

Escena IV acto IV

THELEGUIN entra de puntillas y, sentándose junto a la puerta, comienza a templar bajito la guitarra.

VOINITZKIL: - (Sonia y acariciándole el cabello con la mano.)

¡Niña mía!... ¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuanto sufro!...

SONIA: ¡Que se le va hacer! ¡ hay que vivir! (pausa) ¡Viviremos tío Vania! ¡pasaremos por una hilera de largos, largos días..., de largos anocheceres..., soportando pacientemente las pruebas que el destino nos envíe! ¡Trabajaremos para los demás, mismo ahora que en la vejez, sin saber de descanso!... ¡Cuando llegue nuestra hora, moriremos sumisos, y allí, al otro lado de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que hemos padecido amargura!... Dios se apiadará de nosotros y entonces, tío, ... querido tío..., conoceremos una vida maravillosa..., clara..., ¡fina! ¡la alegría

vendrá a nosotros y, con una sonrisa, volviendo con emoción la vista a nuestras desdichas presentes..., descansaremos!... ¡Tengo fe, tío ¡... (IV, IV, p. 109-110).

En esta obra, como en otras de Chejov, Stanislavski descubre que las acciones no están lo suficientemente claras, los personajes tienen comportamientos evidentes y entonces ve que el actor tiene que decidir, escoger, cuáles serán las acciones, esto genera un cambio radical en el trabajo del actor.

Cómo ya se mencionó, la acción para Stanislavski no es movimiento por el movimiento, no es tampoco movimiento físico únicamente, sino actividad interior.

Verdaderamente, Chejov con sus obras dejó de manifiesto que otra dramaturgia era posible: la que se concretaba en el desarrollo de la actividad y el sentimiento interior de los personajes, dejando ver a así el gran valor artístico y poético de sus obras, al desarrollar de manera magistral la actividad interior de los personajes.

Mendoza, después de conocer y estudiar el método de Stanislavski consideró que la dramaturgia naturalista-realista europea que servía de marco para la exploración del "método vivencial" se sentía alejada y fuera del contexto del actor en formación, que vivía de este lado del Atlántico, sin desconocer por supuesto todo y el valor artístico y poético que dicha dramaturgia tiene.

2.5. Acciones Físicas

Si tenemos en cuenta, que el objetivo de Stanislavski era lograr que el actor alcanzará estados emocionales auténticos provocados por la acción, y que esta acción no es el movimiento por el movimiento, no es, actividad, movimiento o desplazamiento físico únicamente, sino actividad interior; entonces podemos decir que este fue uno de los mayores descubrimientos del autor ruso, ya que así, el actor tiene la lógica, la secuencia de las acciones, la improvisación y la justificación entre otros elementos técnicos, que le permiten aproximarse de manera más dinámica a la obra y al personaje.

Pavis, (1998) sobre la acción afirma:

Serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos*de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los personajes* aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales. (p.20).

El método de las acciones físicas da más libertad al actor para la indagación y posterior creación, el método busca la organicidad en el actor, es el actor el que piensa, habla, hace, recibe, etc. En últimas lo que busca es que el actor sea real en la escena. Es así como el actor no entra a la escena a buscar la emoción, esta es la consecuencia de una elaboración controlada y técnica a partir de la acción.

“El método de las acciones físicas valoriza y jerarquiza los comportamientos objetivos del actor en la escena, aproximándose a la tarea del actor desde dos perspectivas: la técnica y la artística”. (Quiroga, 2009, p. 438).

El método es desarrollado en varios textos de Stanislavski, por ejemplo, se encuentra presente en el trabajo del actor sobre su papel, donde expone que la acción física es el estímulo primordial de la experiencia del actor en la escena. Es lo que articula el pensamiento, la imaginación, la emoción con el cuerpo del actor.

Stanislavski a partir de sus investigaciones, “fue dando importancia a la acción como pilar indispensable para llegar a la vivencia y dejando atrás la reproducción de estados emocionales del actor a partir de la evocación de la memoria emotiva” (Bauza, 2015, p.25).

Sin embargo, mediante este método se invierte toda la teoría de la memoria emotiva y el trabajo de la búsqueda de la emoción a través de la memoria, es así como el actor parte de la acción física para establecer lo que piensa y siente el personaje. Stanislavski tiene la idea de que “cuando el actor hace, crea y es creado” (Stanislavski, citado por Matute, 2015; p. 144). El director ruso, pide a sus actores un compromiso a profundidad, porque no pueden accionar sin sentir y comprometerse.

Cada una de las acciones físicas tiene algo, un porqué que las motiva y un para que, que las finaliza y entonces es así como toda acción dramática puede ser creíble y visible; esta credibilidad se deja ver en cuerpo y mente, es decir en la totalidad del cuerpo del sujeto que personifica la acción, entonces no se trata solo de una **acción física** sino de una **acción Psicofísica** que permite que el actor se transforme en personaje. Esta idea fundamental es la que hace que el Método de las acciones físicas sea el medio para la construcción del personaje en el sistema de Konstantín Stanislavski.

Cardona, (1996) afirma:

Para el actor es fundamental tener presente que el proceso creador subconsciente solo se realiza mediante la psicotécnica consciente. Al actuar subconscientemente es primordial hacerlo de verdad; es decir, actuar dentro de las condiciones de la vida del personaje, viviéndolo y sintiéndolo interior y exteriormente. (p. 56).

2.6. Sentido de Verdad

En « República », uno de los diálogos platónicos más importantes, Sócrates define la quintaesencia de la mimesis estatuyendo una jerarquía ontológica. En el décimo capítulo, el texto nos describe la producción de camas diferentes, una labrada por un carpintero, otra por un pintor. La cama del carpintero está hecha a partir de la idea o noción de cama que su creador concibe. Esta abstracción conceptual corresponde a la verdad prístina del mundo ideal que el carpintero interpreta para reproducir materialmente su objeto, que no es más que un referente. El pintor que traza su idea de cama sobre un fresco, por su parte,

se aleja aún más de esta verdad en la medida que no satisface todas las expectativas del concepto en cuestión; difícilmente alguien podría recostarse sobre una pintura mural.

Gutiérrez, A (2016). Sobre el concepto de mimesis en la antigua Grecia. *Byzantion nea hellás*. Volumen (35), p. 101.

Desde la antigua Grecia, el término y concepto de verdad es manejado como una necesidad del orador y del actor, como podemos evidenciar en la República, en donde la verdad también está dada desde el punto de vista de cada profesión, sin embargo, el que adquiere mayor acercamiento a la verdad es quien se acerca al mundo ideal desde el mundo referente, es decir desde el mundo real y vivencial.

En el campo de la interpretación, la verdad se relaciona con el realismo psicológico de Stanislavski, pero este concepto no es de propiedad suya, porque como ya se ha mencionado, tanto el Duque de Meiningen, Zola y después Antoine, empiezan a incursionar en busca de la verdad en la escena. En el caso del sistema de Stanislavski, el concepto se ha prestado a controversia, ya que él consideraba que reproducir en la escena exactamente la realidad no era arte, no le interesaba instalar la vida real en la escena, esto es lo que muchos confunden con verdad. “La verdad es un lugar hacia al que hay que orientar la mirada del alumno, su energía y conciencia. Es un regresar a un lugar esencial, íntimo, no como terapéutica sino como enseñanza” (Corral, 2007, p. 145).

Pero lo que él autor ruso afirmaba era que no toda verdad tomada de la realidad servía para la escena, consideraba que además de ser autentica debe estar embellecida y limpia de todos los elementos superfluos. Pone de ejemplo, para exponer mejor la idea, la diferencia que hay de un cuadro a una fotografía; esta última reproduce la realidad, mientras que el primero reproduce solamente lo esencial. Eso es lo que hace la verdad artística.

2.7 El personaje en el teatro épico

El Escritor y director de teatro alemán, director y fundador del Berliner Ensemble. “Bertolt Brecht, conocido por sus propuestas de teatro Épico. La poética de Brecht (1898-1956) produjo una conmoción por la dramaturgia del salto, de la ruptura, del choque, de lo abrupto” (González, 2009, p. 265).

Brecht tiene la concepción que el personaje teatral, difiere de la propuesta que hace Denis Diderot en la Paradoja del comediante y que es importante comprender para dimensionar la poética que propone este autor y director alemán en lo referente al trabajo de interpretación actoral.

Como ya se ha expuesto, Diderot que representa el drama burgués, aboga por la forma natural de expresarse tanto en la dicción como en la observación, pero no como un estilo que busca en la interpretación establecer la ilusión de realidad, sino todo lo contrario,

asevera que en la escena todo se transforma, es decir, que en la escena no puede presentarse la realidad tal y como es, porque en la escena todo se modifica.

Es así como lo natural pertenece a una manifestación de la burguesía, que también naturalmente genera a los personajes tipo, por ejemplo: el abogado, el juez, el padre de familia, entre otros., tipos que se van instalando en la escena con los actores del teatro también burgués.

El actor solo tendrá que imitar estos tipos en la escena, sin hacer ningún proceso de creación, debido a que éstos, ya existen en la sociedad y son naturales, el actor no necesita identificarse con ellos, pues no necesita poner atributos individuales propios, ya el personaje los tiene. Se empieza a establecer entonces una relación actor- personaje en donde el actor se pone al servicio del personaje y no al contrario.

Burón (2013) afirma:

Para que el teatro enseñe y muestre el mundo tal y como es, el espectáculo debe partir de la situación social preexistente al artificio artístico, para que los sujetos que asisten al teatro entiendan la realidad desde un punto de vista práctico y social. Los personajes épicos encarnan clases sociales, y tanto los actores como los espectadores que participan en la obra deben comprender la función social que desempeñan para tomar conciencia de la situación que está aconteciendo. (p.153).

Si el actor muestra al personaje, propicia en el espectador la identificación de la situación en la que se encuentra el personaje, cuestionando o justificando su accionar en la escena.

La propuesta de yo- actor, yo – personaje, uno y otro conviviendo tanto en el mismo espacio, como en el mismo lugar, así como el personaje perteneciendo a una estructura social, va a permitir a Brecht modificar la visión clásica del personaje, mostrando hombres dentro de una historia que determina el accionar de estos, que cambian en un mundo que a su vez se está transformando constantemente.

Además, Brecht, rompe con la visión clásica aristotélica de la acción, al no desarrollarlas de una manera concatenada, creando personajes dialécticos, colmados de contradicciones, producto del entorno social en que viven y se desenvuelven, que se afectan por las acciones de los otros o por los efectos o resultados de las acciones propias. Los personajes que plantea Brecht, son personajes contradictorios que ejecutan y soportan las acciones, algunos de esos personajes tienen un papel secundario y personifican los sufrimientos o angustias de un pueblo oprimido y que el mismo Brecht llama: “masa” y que se parecen a cualquiera del común pero que se condenan o se salvan por sus propias acciones.

Otro elemento clave en los personajes de Brecht, es el condicionante “y” que es imprescindible en el planteamiento dialéctico de estos y que son la contradicción en sí

mismos. Por ejemplo, en la obra: Madre coraje y sus hijos, una de las grandes obras del teatro épico de Bertolt Brecht.

La madre Anna Fierling, es madre y coraje a la vez, personaje del pueblo que pregona que son gente de paz, pero que vive y sostiene a sus hijos a expensas de la guerra como forma de subsistencia, quiere mantener el negocio y además quedarse con sus hijos. Quiere lucrarse de la guerra sin ofrecer nada a cambio, ni mucho menos perder nada de lo que tiene, pero de todas maneras pierde más de lo que gana, pierde lo más preciado, sus hijos.

Todo esto hace que el personaje de la madre sea consciente de la situación y por eso recapacita sobre los detrimentos de la guerra para ella como para sus hijos.

Veamos el texto:

Brecht (2009) afirma:

“Para mí es un momento histórico que le hayan partido un ojo a mi hija. Está destrozada, nunca encontrará un marido y, sin embargo, le vuelven loca los niños. Además, está muda también por la guerra; de pequeña un soldado le metió algo en la boca. A Schweizerkas no le veré nunca más y Dios sabe dónde estará Eilif” (p. 1048).

Entonces, maldice la guerra. Esta aparente reivindicación del personaje, no le hace cambiar de posición con respecto a la guerra porque seguidamente arguye “No dejaré que me habléis mal de la guerra. Dicen que destruye a los débiles, pero éstos revientan también en la paz. Lo único que pasa es que la guerra alimenta mejor a sus hijos” (Brecht, 2009, p. 1048).

Brecht acentúa las contradicciones de sus personajes y al hacerlo revela una pauta de actuación muy alejada de la identificación que planteaba Diderot. Es una contradicción que deja ver un mundo absolutamente irreconciliable. El personaje para Brecht, no es individual como tal, sino que está representando en clases de conflicto; es decir, puede ser cualquier persona; es la situación en la que este individuo se encuentra y las relaciones que se construyan, y no relaciones psicológicas sino sociales. La clase y condición social de estos personajes son fácilmente identificables. Este personaje se enfrenta a muchas dudas y se modifica de acuerdo a los acontecimientos de la fábula obedeciendo a las pretensiones del autor.

Este concepto rompe completamente con la concepción tradicional de personaje y entonces este adquiere libertad para tomar decisiones y también para revelar las opciones que descartó.

Entonces, como ya se expuso, Diderot pide al actor que imite un modelo, que represente un modelo, que reproduzca emociones, sin pretender nada más que placer. Brecht por su parte exige que el actor profundice en lo social, que modifique el gesto

para así descomponer y analizar la fábula y armar su personaje partiendo de esa perspectiva.

En cuanto al actor, Brecht plantea que, a los actores de academia se les pide que se mantengan en su papel, que tengan pasión para satisfacer un público, dando resultados emotivos los cuales son producto del trabajo del actor combinando su propia experiencia con la historia del personaje, con el universo de la ficción y de la imaginación que debe parecer verdadero.

Para el dramaturgo alemán, es necesario que el actor vaya más allá para mostrar la vida del hombre en sociedad, es decir, tiene que ir más allá de expresar estados de ánimo con talento y condiciones innatas, ya que todos los seres humanos, sentimos y producimos estados de ánimo y para Brecht eso no sería un producto artístico, eso sería mostrar la vida tal y como es, sin ninguna creación. Para concebir un producto artístico se necesita más que talento y condiciones innatas. El director alemán habla de un estudio profundo que el actor debe realizar; y en ese estudio debe hablarse del mundo de la creación y ahí se encuentran el mundo del autor y el mundo del actor pero no para establecer conflictos innecesarios entre uno y otro, sino conflictos de interés para la sociedad, porque no olvidemos que Brecht tiene la necesidad de poner el teatro al servicio de la sociedad, eso es lo fundamental de su poética desde el inicio de su trabajo que lleva un sentido estético – filosófico; la idea de que el teatro puede ejercer una influencia en un grupo social para conseguir su transformación.

Del Valle (2010) afirma:

El actor de Brecht representa al personaje sin identificarse con él; utiliza una gestualidad artificial y brusca y un vestuario que se asemeja a un disfraz (todos elementos no verbales de la oralidad). Brecht compara al actor con el testigo ocular. Su acción opera en el espectador, en sentido compatible con el narrador de Benjamín, quien se relaciona con el oyente-espectador mediante un proceso en acción dialógica, que el pensador define como un “estar en escucha”. Cuanto más olvidado de sí está el escucha, afirma, tanto más impregna su memoria de lo oído o visto. (p.5).

Esta posición de autor mencionado, de tener como prioridad el espectador, expresa que se condiciona la forma de pensar y accionar del actor, porque este tendrá que empezar por el conocimiento de la condición social en la que se encuentra el personaje y debe tomar una posición racional para así aprobar o rechazar el comportamiento y los sentimientos del personaje.

Entonces el actor en su estudio, debe tener como objetivo encontrarse con el personaje sin perderse en él, sin fusionarse con él ni someterse a él. Más bien mostrándolo en la escena, saliendo y entrando, según el propósito de la escena incitando al espectador para provocar su asombro. Por todo esto, pero sobre todo por su visión social del teatro, Brecht consideraba esencial que el actor asumiera una posición política dentro y fuera del

escenario, para poder enfrentar la obra, la historia, el personaje y los acontecimientos que lo rodean, tanto racional como emocionalmente.

Todos esos aspectos le darán más seguridad a su búsqueda y no se basará únicamente en los sentimientos del personaje, sino que encontrará los motivos verdaderos de su comportamiento, las causas verdaderas de los sucesos que, por supuesto, no se encontraran en primera instancia en el terreno de las emociones, sino que tendrá que estudiar las relaciones que se establecen entre los personajes de la obra.

Del valle (2010) afirma:

El autor se apoya en personajes de trazos lineales, pero de contextura contundente a pesar de su elementalidad. En este sentido son personajes significantes de una problemática real dentro de un contexto político-social muy definido, que incluso logra determinar en los detalles mínimos, porque conoce la semántica de cada palabra y sabe qué valor quiere darle a cada una o al conjunto. (p.3).

2.7.1. La Fábula en el teatro épico

Bertolt Brecht, revoluciona la perspectiva de la fábula en el drama, provocando grandes cambios en la interpretación.

Para Aristóteles, la fábula es la sucesión de las acciones, es decir, la obra tiene un principio un medio y un fin. Tanto para Aristóteles como para Brecht, la fábula es el

alma del drama, pero para este último no necesariamente tiene que haber una continuación en las acciones.

Las obras del director y dramaturgo no siguen el patrón clásico del drama, por eso trabaja esa nueva propuesta del actor y el personaje, donde la acción es el factor fundamental, pero termina con la idea de presentar las acciones en un orden o secuencia estricto, las acciones están presentadas como eventos independientes unos de otros.

Esta colocación de los episodios o acontecimientos no se suceden inadvertidamente, sino que son intervenidos entre ellos a través de la facultad de juzgar. “La fábula le dará, en su conjunto, la posibilidad de unificar las contradicciones. Porque la fábula, como conjunto de acontecimientos delimitados, expresa un sentido determinado, es decir, satisface tan sólo determinados intereses de los muchos posibles” (Brecht, 1948, p.64).

Las escenas entonces, como ya lo apuntamos no se suceden unas detrás de otras, buscando un clímax de la situación: más bien la obra y sus escenas empiezan a contraponerse y los personajes revelan sus contradicciones en unas y otras.

Brecht (1948) afirma:

Todo depende de la "fábula", que es el corazón de la obra teatral. Porque los hombres extraen todo lo que puede ser discutido, criticado y transformado, precisamente de lo que ocurre entre ellos. Aunque la persona concreta representada

por el actor sea naturalmente más amplia que la exigida por los acontecimientos de la fábula, esto, precisamente, es lo que hace que estos acontecimientos sean más sorprendentes, ya que los realiza aquella persona concreta (p.65).

Esta nueva disposición de la obra que plantea Brecht, obliga al actor a un conocimiento profundo de la obra y al estudio de la fábula para estipular los conflictos que surgen entre los personajes los cuales pueden cambiar de un episodio a otro.

Todo esto para que la conciencia del público, objetivo final del producto escénico de Brecht, pueda analizar y tener los elementos necesarios para una reflexión que le permita comprender y juzgar a los personajes utilizando la razón. Entonces el espectador no considerará a los personajes según Brecht, inalterables o como en las obras clásicas, entregados a un destino que les otorgaban los dioses. Los personajes que propone el autor alemán son entonces el resultado de las circunstancias y del accionar dialéctico del hombre mismo.

Por qué es para Brecht, el objeto mayor del teatro es la “fábula”, la composición total de todos los procesos gestuales, incluyendo las comunicaciones y los impulsos con los que se va advertir el público. (Brecht, 1948, p.64).

2.8. Distanciamiento

Walter Benjamín refiere el teatro épico como un tipo de teatro gestual, en el que el gesto es el material principal.

Benjamín, (1998) afirma:

Cuanto más interrupciones se hacen al actor mejor se recibe su gesto, por eso, por ejemplo, el texto tiene que estar en función de las interrupciones de la acción, el carácter retardatario de la interrupción, el carácter episódico del encuadramiento, son los que hacen que sea épico el teatro gestual (p.36).

No hay que desarrollar acciones tanto como representar situaciones. El actor entonces, buscará el gesto para cada una de las escenas, pero sin perder la unidad que busca la obra, aunque el personaje tenga saltos e interrupciones y esa búsqueda y construcción no la debe hacer él mecánicamente.

En su obra el pequeño Organon para el teatro Brecht dice “Que en ningún momento el actor se transforma en el personaje, solamente debe limitarse a mostrarlo, pero esto no significa que cuando tenga que representar a personas apasionadas tenga que permanecer frío”. (Brecht, 1948, p.146).

Al respecto Mendoza, (2010) afirma:

Cuando repaso las teorías brechtianas de la actuación, al menos las expresadas en el *Kleines Organon*, me pregunto si lo que en resumidas cuentas Brecht esperaba del actor era esto precisamente: una lectura debidamente comentada. En todo caso, es seguro que pretendía algo muy aproximado cuando propone una actuación tan antistanislavskiana, tan objetiva, tan verfremdungesca. (p.88).

La identificación del actor con el personaje, en este modelo de interpretación se realiza mediante la observación de la sociedad para juzgarla, tanto desde el punto de vista de sus actitudes como desde el punto de vista de su comportamiento; esta observación la hace para conocer la realidad de la sociedad y del personaje inmerso en esa sociedad.

Burón (2013) afirma:

Brecht propone la distanciaci3n como m3todo de reflexi3n donde la raz3n cr3tica est3 presente en todo lo que se experimenta, se observa o se piensa; eso no significa tener que renunciar a los sentimientos que se puedan originar dentro del espect3culo, siempre y cuando se sometan estas sensaciones al an3lisis cr3tico. (p.150).

Para el efecto de distanciamiento, Brecht plantea que los acontecimientos deben ser extraños para el p3blico, para que este vea las cosas como podr3an ser y no como son.

2.9. Otros sistemas

En este apartado expondremos otros diferentes sistemas y autores que no necesariamente están relacionados con Mendoza, debido a que como ya se ha mencionado su base de formación y principal influencia fue Constantín Stanislavski, sin embargo, consideramos importante que el lector conozca someramente algunos sistemas que también partieron de la experiencia con el propio Stanislavski, o del estudio de su método o sistema o del rechazo o contradicción con el mismo. Estos autores fueron y han sido estudiados, revisados, cuestionados, rechazados, ignorados acogidos por diferentes pedagogos, directores y docentes y formadores de actores, y en algún momento son mínimamente mencionados y/o referidos por Héctor Mendoza.

2.9.1 Estupor

Este sistema fue promulgado por el actor y director ruso Evgueni Vajtangov (1883-1922), que, en sus inicios, fue un devoto seguidor de Stanislavski, pero ya en sus representaciones se inspira en la comedia del arte italiano, con una especie de juego espontáneo pero basado en lo que él denomina la fe del actor, es decir que este debe ser capaz de creer en todo lo que imagina, convirtiendo su mentira en una verdad que se transmite al público.

“Vajtánov elaboró un estilo y una forma de desarrollar la creación escénica basado en una plástica atmosférica muy poética e irreal y un estilo interpretativo con un contundente desarrollo psicológico de los personajes” (Saura, 1997, p. 116).

A nivel de la interpretación, intenta combinar la expresividad del actor (la fantasía, lo burlesco y hasta de pronto lo grotesco), con el teatro vivencial de Stanislavski.

Galeano (2011) afirma:

Vajtánov entendía por puesta en escena la forma de la interpretación actoral, que concretaba la forma del espectáculo. En este sentido, la interpretación del actor debía ser capaz de expresar, por medio de los movimientos y las acciones del cuerpo del actor, los contenidos del personaje, cada lugar, idea, palabra, pensamiento, etc. (p.68).

Este director, hacía un gran énfasis en el cómo y no en el que se hace. El sistema de entrenamiento que construyó estaba basado en la vivencia, pero tenía significativas diferencias con lo que hasta entonces realizaba Stanislavski en su práctica, a Vajtánov le interesaba lo grotesco y las formas expresionistas, por otra parte, no desarrollaba profundos análisis de texto ni de los personajes, solo daba información general. Lo fundamental del actor era que en la escena se debían olvidar las explicaciones verbales y pasar a la acción. En sus planteamientos, fue el primero que consignó por escrito la idea de que el inconsciente es quien crea.

En sus notas del 3 de noviembre de 1917 cuenta:

Vajtangov (1977) afirma:

El consciente no crea nada... crea el inconsciente. Es posible que, en el inconsciente, además de su propia capacidad para elegir al margen del consciente, se encuentre el material necesario para la creación, que es enviado hacia el consciente. Según esta idea, cada ensayo de una obra es productivo sólo cuando durante el mismo se busca o se encuentra el material para el siguiente ensayo; en los periodos entre ensayos se lleva a cabo en el inconsciente un proceso de trabajo con el material recogido durante el ensayo. No se puede crear nada de la nada, y es por eso que no se puede interpretar un papel sin un trabajo “sobre la inspiración”. La inspiración es el momento en que el inconsciente combina el material de trabajo preexistente y, sin participación del consciente, le da a toda la misma forma. (p.144).

Según Vajtángov, la construcción del personaje partía de la improvisación, para que así el actor dejara brotar espontáneamente los sentimientos en el escenario, sin ninguna preparación anterior, ya que estos sentimientos dependían de las circunstancias del actor como intérprete de un personaje que hacía propios los pensamientos de este; y para poder llegar a la organicidad el actor debía tener consciencia de las necesidades de las acciones que marcara el autor de la obra. Más que hablar de actor, Vajtángov ve a estos personajes como interpretes capaces de salirse del esquema y traspasar las fronteras de lo tradicional y consciente.

Vajtangov (1997) afirma:

Quiero que en el teatro no haya nombres. Quiero que el espectador en el teatro no pueda poner en orden sus sensaciones, que se las lleve a casa y conviva con ellas mucho tiempo. Eso puede hacerse cuando los interpretes (no los actores) abren unos a otros su alma en la obra, sin mentiras (cada día una nueva adaptación a las circunstancias). Expulsar al teatro del teatro. Al actor de la obra. Expulsar al maquillaje, al traje. (p.33).

Creía que el conocimiento profundo del carácter del personaje, no conducía al actor a la verdad de los sentimientos, para él esto se lograba gracias a la improvisación o por medio del inconsciente que es lo que más rescata en toda la actividad creadora.

2.10. Teatro de la convención consciente

Uno de los primeros discípulos de Stanislavski fue Meyerhold (1874-1940), actor y director ruso que no construyó un método sistemático como su maestro, reincorporó la teatralidad, lo extra cotidiano, y lo denominó: **Teatro de la convención consciente**.

En este teatro el actor no puede olvidarse que está ante un público, que a su vez sabe que está en un teatro ante un actor que interpreta a un personaje; para lograr esto, Meyerhold modifica el espacio escénico obviando la cuarta pared, la escenografía y los

telones exponiendo las paredes, los ladrillos del escenario. Se modifica el escenario pudiendo perder o variar, según las necesidades, el proscenio, la silletería, etc. El escenario ya no es una “caja de misterios” en donde se recrean misterios.

Este director estudió de manera profunda el simbolismo según el propio Meyerhold, “la estilización surge como respuesta a la anarquía que el teatro naturalista provocaba en el actor y como toma de conciencia de los principios organizativos relacionados con la convención” (Meyerhold, 1992, p. 223).

En la práctica quiso establecer una nueva dirección experimentando con la luz, la distribución frontal de los personajes en el espacio de la escena, pero principalmente experimentó con la música.

Partiendo de la propuesta de Appia de aplicar la música al teatro y el concepto naturalista de Gordon Craig (la súper marioneta), en 1920 introdujo el concepto de biomecánica aplicado al teatro.

Galeano (2011) afirma:

Meyerhold creó su sistema de trabajo actoral denominado la biomecánica como respuesta a la visceralidad, la reviviscencia y la hipnosis, es decir, a la psicotécnica stanislavskiana, y pretende con ella que el actor pueda comprometerse con su propia voz y sus movimientos, mediante el control absoluto de los mismos. (p.252).

Este concepto no es más que un método de entrenamiento y de creación del actor, donde intervienen el kabuki japonés, la comedia del arte, el arte circense, la pantomima, la danza, todo esto conjugado de una manera ordenada con la música, el equilibrio, la plástica, para que el actor pudiera estudiar y conocer la mecánica de su propio cuerpo.

Según el autor mencionado, la naturaleza del actor debe ser especialmente apta para responder a los reflejos, reproducir los movimientos, el sentimiento y la palabra y esta es una tarea propuesta desde el exterior.

Para Meyerhold los modos de expresión se dan en tres etapas:

- a. La intención: Etapa intelectual de la tarea escénica propuesta por el dramaturgo, el director o el actor.
- b. La realización: Una secuencia de movimientos y desplazamientos teniendo en cuenta los tres niveles del espacio (alto, medio y bajo), y reflejos vocales.
- c. La reacción: Es la fase que origina un nuevo ciclo después de mitigar el reflejo anterior.

Estos modos de expresión deben estar despojados de cualquier rasgo cotidiano, realista o psicológico, ya que según él no es preciso vivir el sentimiento en la escena sino expresarlo con una acción física pues aseguraba que si se crea una postura

correspondiente a un estado emocional se puede llegar a sentir dicha emoción: si adopto la postura de un hombre triste, puedo ponerme a sentir tristeza decía.

Meyerhold, (2008) afirma:

La biomecánica es el sistema para el juego actoral, que se fundamenta en el siguiente postulado –el surgimiento orgánico de la excitabilidad estará condicionado a una distribución orgánica de la existencia física del cuerpo del actor en el espacio. Consecuentemente a cada momento le será dado el justo significado en el movimiento, y el actor entrará en completa relación con los otros participantes y elementos que lo rodean. Principio de la biomecánica: En cada pequeño movimiento de las personas se involucra la totalidad del cuerpo. (p.48).

Al relacionar el cuerpo y cada una de sus partes con el espacio y la reacción orgánica del movimiento, así como la interacción con los otros actores y los diferentes elementos que están en la escena, Meyerhold pretendió encontrar los diferentes estados anímicos y emocionales para el personaje. Entonces propuso su teoría biomecánica a partir de la ley fundamental de esta: “La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de los movimientos. A continuación, no hay que hacer más que estudios, ejercicios, perfeccionamiento. [...]” (Meyerhold, 2008, p. 138).

Mendoza planteaba algo parecido en el entrenamiento del actor al buscar que este tuviera consciencia de cada una de las partes del cuerpo para alcanzar una concentración de la atención de manera relajada pero activa.

2.11. Gesto Psicológico

Este sistema de formación de actores lo creó Michael Chejov (1891-1955) discípulo de Stanislavski, aunque estaba de acuerdo con él en buscar una nueva forma de interpretación que contuviera emoción y sentido de verdad, su sistema de trabajo se fundaba en el entrenamiento físico del actor y la instauración de imágenes para generar las emociones apropiadas del actor en la escena.

El actor, debe considerar su cuerpo como un instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología. (Chejov, 1987, p. 15). Chejov, busca un sentimiento profundo que se contenga dos fuerzas que permitan llegar de forma directa al espectador y de paso aprovechar la imaginación y la intuición en su aplicación. Como consideraba que la profesión del actor carecía de técnica todos sus esfuerzos se centraron en la preparación de una técnica psicofísica para entrenar cuerpo y emoción del actor conjuntamente, haciendo énfasis en el trabajo de la imaginación.

Michael Chejov, pretendía romper con lo heredado por Diderot, con el teatro del romanticismo, el melodrama y la declamación, para lo que realiza un método de trabajo

basado en la imaginación a la que considera el verdadero motor que estimula al actor porque es de donde surge el personaje, la creatividad, la atmosfera y la experiencia.

Mendoza agrega que imaginar es: “Ordenar la realidad en una forma distinta a como nos rodea, sin alterar las leyes de la probabilidad, o acaso incluso las de la posibilidad.” (Mendoza, 2010, p.26).

Chejov (1987) afirma:

El cuerpo del actor puede revestir un valor óptimo para él, tan solo cuando lo mueva una incesante corriente de impulso artístico; solamente entonces, podrá ser flexible, expresivo y, lo más vital de todo, sensitivo y capaz de responder a las sutilezas que constituyen la vida creadora interior del artista. Porque el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde adentro. (p.17).

Entonces, su técnica se basa fundamentalmente en buscar imágenes y estímulos internos y externos de forma intuitiva que activen las emociones y la imaginación, una representación del interior, se vuelve exterior, el artista está en su escenario, se moldea desde su ser y plasma el personaje con mayor fuerza.

Chejov (1987) afirma:

Las imágenes creadoras son independientes y cambiables en sí mismas, aunque estén llenas de emociones y deseos, usted, mientras trabaje sus dotes personales, no debe

pensar que aquellas acudan a usted desarrolladas y cumplidas. No lo hacen. Completarlas a ellas, buscarle el grado de energía que debería satisfacerle, requiere su activa colaboración. ¿Qué debe hacer usted para perfeccionarlas? Debe hacerles, preguntas, lo mismo que se las haría a un amigo. Algunas veces, inclusive, debe darles órdenes estrictas. Cambiando y completándolas a ellas, bajo la influencia de sus preguntas y órdenes, le darán respuestas visibles a su vida interior. (p. 36).

De esta forma las imágenes que hacen parte de nuestra vida e imaginación, se convierten en una realidad que se confronta con el personaje y que le ayuda a profundizar más en su papel, se vuelve tangible algo intangible, y el interior se vuelve exterior, se vuelve real en el escenario y se revela al público e inclusive para el actor, porque se revela así mismo. Para Chejov el intelecto es un mecanismo perturbador y en cambio considera que el cuerpo y la psicología del actor son elementos inseparables y uno sostiene al otro, por lo tanto, todo movimiento tiene una emoción, un sentimiento y un recuerdo. Por su parte la Psicología es la garante del movimiento, para todo esto propone una serie de ejercicios de improvisación. Su aporte más relevante es el *Gesto Psicológico* (gesto, acción y movimiento) en el que según él se encuentran el alma del personaje y el cuerpo físico del intérprete.

2.12. Teatro de la crueldad

Antonín Artaud poeta, dramaturgo y director francés, que revoluciona el teatro con su conocido término el teatro de la crueldad, al cual llega por su inconformidad con lo tradicional y al estar en una constante búsqueda y cuestionamiento de la vida y la condición humana.

Artaud (1969) afirma:

Nuestra anarquía y nuestro desorden de espíritu es una función de la anarquía del resto... o más bien es el resto lo que es función de esta anarquía. No soy de aquellos que creen que la civilización debe cambiar para que el teatro cambie; pero creo que el teatro utilizado en un sentido superior y que sea el más difícil y posible puede influir sobre el aspecto y sobre la formación de las cosas: y el acercamiento en escena de dos manifestaciones pasionales, de dos fuegos vivientes, de dos magnetismos nerviosos, es algo tan integro, tan verdadero, e incluso tan determinante como es, en la vida el acercamiento a la epidermis en un estupro sin mañanas. Por eso propongo el teatro de la crueldad. (p. 14).

Este tipo de Teatro, busca afectar al espectador, para lo cual se sirve de varios recursos como: imágenes, sensaciones físicas (calor, frío), atmosferas, etc. para afectar el subconsciente y los sentidos del espectador.

Mendoza utiliza estos recursos para propiciar en el estudiante un nivel de desinhibición no solo de su cuerpo sino de su consciencia, como se verá en el análisis de sus obras.

Artaud, (1969) afirma:

En el “teatro de la crueldad” el espectador está en el centro y el espectáculo lo rodea. En ese espectáculo la sonorización es constante: Los sonidos, los ruidos, los gritos son elegidos en primer lugar por su cualidad vibratoria, y después por lo que representan. Entre estos medios que utilizan, la luz ocupa un lugar. La luz que no existe solamente para colorear o para aclarar, y que conlleva su fuerza, su influencia, sus sugerencias. (p. 16).

Artaud no pretende sujetarse a un texto escrito, entonces no pone en escenas obras escritas, sino que utiliza como base un tema cualquiera, No utiliza escenografía como tal, pero pone en el escenario accesorios y objetos como máscaras, instrumentos musicales, utiliza música en vivo y la voz y el gesto ocupan gran preponderancia en la puesta en escena.

Todo este proyecto de Antonín Artaud obedece al hallazgo, la admiración y por supuesto el interés que le provocó el teatro oriental y la danza balinesa, lo cual lo llevó a replantear el teatro tradicional basándose en el teatro ritual, que le permite acercar al público y al actor para facilitar la comunicación directa entre estos para que así el

espectador pueda participar directamente de la acción que se presenta en cualquier punto de la sala, porque el escenario también es modificado en esta propuesta.

En el teatro de la crueldad (que no tiene nada que ver con la agresión física hacia el actor o el espectador sino como ya se mencionó busca afectar al espectador), el trabajo corporal y gestual cobra preeminencia sobre la palabra sin que esta última desaparezca.

Entonces, el hecho interpretativo del actor está fundamentado en sus posibilidades expresivas y en la relación que establezca con el espectador.

Según este director, la respiración y los movimientos, así como su control permiten al actor llegar al sentimiento y afirma que todos los sentimientos del actor, tienen cada uno su propia respiración. Considera al actor como un atleta del alma, que utiliza sus emociones como un deportista que utiliza sus músculos y la respiración es lo único que permite que esto suceda.

2.13. Imaginación y circunstancias

Sistema de trabajo propio de la actriz y docente de interpretación norteamericana Stella Adler (1901-1992), quien tuvo influencia directa de Stanislavski, ya que fue la única norteamericana que recibió directamente del director ruso sus planteamientos, especialmente el método de las acciones físicas.

Su método se fundamentó en el trabajo de la imaginación, las circunstancias dadas y las acciones físicas. Pensaba que el actor debe creer en su personaje y permitir que la imaginación trabaje construyendo imágenes sensaciones y demás para construir una historia alrededor de este, lo que le permitirá desarrollar la imaginación y las acciones verdaderas dentro de las circunstancias de la obra. “Toda circunstancia en la que uno se encuentre inmerso en escena será imaginaria. Y así, cada palabra, cada acción, deberá originarse en la imaginación del actor” (Alder, 1998, p. 17).

Stella Adler discrepa de su compatriota Lee Strasberg en dos aspectos fundamentales: Primero, en el énfasis que Strasberg hacía en la memoria emotiva, por considerar que el proceso de la interpretación se tornaba en muchas ocasiones desmesuradamente doloroso lo que es totalmente contradictorio con el sistema de Stanislavski.

En segundo lugar, ella consideraba que para la construcción del personaje el actor debe partir de las circunstancias dadas en la obra y no de las propias como lo proponía el director del Actor Studio. Ella afirmaba que existe un conocimiento inherente al ser humano que le permite al actor conocer y crear imaginativamente aquellas circunstancias que ignora o no le son cercanas o propias.

“A partir de ahora tu trabajo te conducirá a vivir imaginativamente. Verás y actuarás en circunstancias imaginarias. Esto no resulta difícil si aceptas que todo lo que imaginas es verídico. El trabajo del actor consiste en despojar a la ficción de la

propia ficción. Si necesitas un limonero y no has visto nunca uno, imaginarás algún tipo de limonero. Lo aceptarás como si lo hubieras visto. Lo has imaginado, por lo tanto, existe. Cualquier cosa que pasa por la imaginación tiene derecho a vivir y tener su propia verdad". (Alder, 2015; citada por Matute, p.184).

De todas formas, estos dos directores y docentes en lo que coincidían al abordar el trabajo interpretativo del actor era que este alcanzara la verdad en la escena.

Stella Adler basó su trabajo en dos aspectos fundamentales: la imaginación y la acción, define actuación como la actividad que desarrolla el actor en escena, entonces, el actor establecerá circunstancias imaginarias que le darán sentido a cada una de las acciones físicas que ha seleccionado para cada escena, por lo tanto, en la medida que detalle las unas como la otra más verdad adquirirá la escena.

La directora norteamericana propone tener en cuenta entre otras las siguientes circunstancias:

Alder (1998) afirma:

- La situación social del personaje. Aspectos como su religión, educación o sus valores éticos, morales y políticos.
- La clase social a la que pertenece.
- Su profesión.

- Historia personal del personaje. ¿Quién es? ¿Cuál es su acción? ¿Cuándo está ocurriendo? ¿Dónde está ocurriendo? ¿Por qué está ahí?
- Elementos que conciernen al carácter del personaje. ¿Cómo es? ¿Es desenfadado? ¿Es extrovertido? ¿Es introvertido? ¿Responsable? ¿Aventurero? ¿Fiable? ¿Ambicioso?
- ¿Emprendedor? ¿Concienzudo? ¿Erudito? ¿Práctico?
- La actitud del personaje respecto a los otros personajes y los objetos que aparecen en la obra. (p.75).

2.14. Emoción

Sistema de Lee Strasberg, creador y director del Actor's Studio de Nueva York.

Este director y formador de actores, seguidor incondicional del sistema de Stanislavski, con el ánimo de disipar sus inquietudes con relación a la interpretación centró su indagación en la inspiración y la emoción del actor.

“Enseñó a los actores a apelar a su imaginación, al inconsciente y al subconsciente para conseguir una creación artística subjetiva. Los actores no tenían que imitar a nadie, tenían que encontrar su personalidad” (Roso, 2010, p. 6).

En su obra: Un sueño de pasión, se hace una serie de cuestionamientos sobre la realización de una gran actuación como por ejemplo: ¿cuáles eran los procedimientos necesarios para tal fin?, queriendo ir más allá de Diderot y extendiendo y complementando el sistema Stanislavskiano; entonces llama a su sistema “el método”

que es, según el mismo lo enuncia un re-descubrimiento pausado, y lo compara con su propia experiencia de vida en la cual fue descubriendo las respuestas a interrogantes como: “¿cómo puede un actor sentir realmente y controlar lo que debe hacer en el escenario? ¿Cómo puede el actor hacer que sus sentimientos reales sean expresivos en el escenario?” (Strasberg, 1990, p.24).

Rosso, (2010) afirma:

Los miembros del Actor’s Studio primero hacían y después reflexionaban. Esta reflexión se hacía en voz alta, en frente de los colegas. En ella los actores comentan el proceso interior vivenciado en la escena y analizan los momentos donde no se sintieron cómodos y en los que se sintieron bien. Hablan sobre los obstáculos que enfrentaron y la manera que lo solucionaron. Es en esta “confesión pública”, según Strasberg, donde se intercambian ideas que ayuda a los actores a vencer inhibiciones y miedos. (p. 6).

Poco a poco Lee Strasberg, fue encontrando que esa gran interpretación que buscaba, no se lograba actuando, sino viviendo como un ser único y especial que se crea esa ilusión desde la escena, después de esa vivencia se reflexionaba y se iba conociendo la personalidad perteneciente a cada actor.

Strasberg, (1990) afirma:

Interpretar no era solamente presentar la profundidad de la emoción, sino que el actor debía tener la conciencia de la vida del personaje, un personaje que piensa y siente, sin esa particular intensidad que caracteriza habitualmente a la conducta emocional. (p.35).

Al preguntarse: ¿El actor debe sentir realmente la emoción que transmite o debe demostrar la emoción sin sentirla? Regresa a Diderot y más exactamente a la paradoja del comediante, prestando más atención al planteamiento de Diderot; si la sensibilidad (emoción) era el primer requisito para el actor.

Todos estos y otros interrogantes, hacen que Lee Strasberg base su propuesta en un trabajo de investigación del actor, donde este busque momentos emocionales y primordialmente fuertes de la vida privada del mismo, para crear respuestas y reacciones más internas.

Lee Strasberg se centra en la dificultad que tiene el actor de expresar la emoción a pesar de estar sintiéndola, esta dificultad por supuesto no es solo del actor sino de los seres humanos. Por esto y a partir de su propio enfoque sobre los trabajos de Stanislavski y Vajtánov, formula un método de trabajo basado en los trabajos de improvisaciones, memoria sensorial y memoria emotiva.

Rosso, (2010) afirma:

Todo está dentro del actor, decía, y para sentir en la escena una emoción fuerte, él debe apelar a un recuerdo, desarrollando un proceso denominado “Memoria Emotiva”. En este proceso el actor hace emerger una emoción real usando recuerdos personales, evocando la emoción sentida en un caso similar al representado. Se trata de despertar en cada noche un trauma oculto en la memoria, con el fin de realizar en frente del público un paroxismo emocional. (p.6).

Entonces, al seguir el método de Strasberg, nos daremos cuenta que esté aprovecha al máximo los recuerdos, a los que se puede llegar con el hecho de querer encontrarlos, cuando estos se encuentran el actor revivirá su experiencia de vida y logrará desarrollar una diversidad de emociones, que le permitirán revivir una experiencia que lo marco vigorosamente en su pasado, gracias a la cual podrá desarrollar un sinnúmero de destrezas que trabajándolas conscientemente y reflexionando sobre ellas, logrará entregar emociones más en el escenario y con estas, el actor alcanzara a encontrar su propia personalidad y descubrir sus habilidades.

Strasberg divide esta memoria afectiva en: Memoria emotiva (correspondiente a las vivencias experimentadas) y memoria sensorial (propia de los sentidos). Ahondará en la memoria emotiva dándole relevancia al control consciente y a la recreación voluntaria de las vivencias del pasado, ya que creía profundamente que en la experiencia personal del

actor se hallan las verdaderas emociones para la creación, entonces exigía de los actores la indagación y exploración de las vivencias emocionales propias.

La búsqueda emotiva se trata de evocar el acontecimiento que provocó la emoción, pero no en términos cronológicos sino en los sentidos que participaron en el instante que brotó la emoción con fuerza, entonces, se debe conservar la concentración sensorial porque de lo contrario se perderá el control y el actor será empujado por la experiencia emocional. El propósito de este sistema de trabajo es el de hacer que aparezca la emoción, controlarla y dominarla.

Strasberg reconoce que este sistema puede llegar a afectar personalmente al actor, aunque no en todos los casos.

2.15. Teatro pobre y Actor santo

Para hablar de este sistema de formación tenemos que decir, que su creador el polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), fue después de Stanislavski, el más profundo investigador sobre la formación y la técnica del actor, pretendía volver a un teatro que recuperará el mito y el ritual en donde participaran actores y espectadores.

Sus procesos se dividen en cuatro etapas: El teatro del espectáculo, el teatro de las fuentes, el drama objetivo y el arte como vehículo; cada una de estas etapas ayudaran a Grotowski a construir diversas teorías a partir de su búsqueda, experimentación e

investigación y de esta forma entender los procesos teatrales y la relación espectador – actor (performe).

Lo que más une a Grotowski con Stanislavski y con Mendoza es el método de las acciones físicas, que para él es el más grande descubrimiento del director ruso. Tanto uno como el otro se dedicaron a investigar sobre el actor y su proceso creativo y formativo durante toda su vida.

Galeano (2011) afirma:

En el Teatro pobre, el actor creaba una máscara orgánica a través de su propio rostro, sólo con sus músculos faciales. Al mismo tiempo debía mover, a partir de las circunstancias concretas de la historia que se presentaba al espectador, todo su cuerpo, mientras dicha máscara permanecía fija, mostrando el sufrimiento, la desesperación o cualquier otro tipo de expresión creada. Para Grotowski, el teatro es un encuentro entre directores, actores y espectadores, en el que todos se abren a los demás, se trascienden y tratan de encontrarse a sí mismos. (p. 91).

De esta forma el teatro pobre va más allá de lo material, existe aún sin que estos estén presentes, se vuelve puro, más real y permite propiciar encuentros directos entre el actor y el espectador, en donde el cuerpo y la voz del actor son la base para la representación.

Grotowski, (1980) afirma:

En nuestro teatro, el método de formación del actor, no trata de inculcar al individuo un hecho determinado, sino más bien intenta enseñarle a eliminar los obstáculos impuestos por el organismo al desarrollarse un determinado proceso psíquico. En realidad, el cuerpo del actor no tendría que oponer ninguna resistencia a la vida interior, a fin de que no haya a diferencia de tiempo entre el impulso interior y la reacción visible, para que el impulso sea ya una reacción exterior. (p. 12).

La formación del actor según Grotowski, debe estar orientada al entrenamiento metódico y ordenado del cuerpo y la voz y por supuesto el universo psicofísico como instrumento de la práctica escénica.

Grotowski, (1980) afirma:

El teatro debe tener conciencia de sus límites. Si en ningún caso puede ser más rico que el cine, que sea pobre; si no puede ser pródigo como la televisión, que sea ascético; si jamás podrá ser un alarde o una atracción técnica, que renuncie a la técnica de una manera general. Así pues: un actor santo para un teatro pobre. Sólo en un punto la televisión y el cine son incapaces de superar al teatro. (p. 61).

Grotowski, crea entonces el concepto de “actor santo” el cual funda su creación partiendo del personaje, pero lo usa para alcanzar una desnudez absoluta de sí mismo ante el espectador, un actor de auténtica verdad donde se excluye totalmente la

cotidianidad, en este acto surge una especie de energía que nace del actor al revelarse con toda sinceridad, sin egocentrismo y sin autosatisfacción.

Grotowski, (1980) afirma:

¿Cómo trabajar con el actor santo? Hay un mito que pretende que el actor rico en cierta suma de experiencias puede adquirir con ellas un arsenal de recursos técnicos, es decir, un conjunto de procedimientos y de trucos con los que podrá, empleando para cada papel un determinado número de combinaciones, obtener un alto grado de expresividad. Insisto en el hecho de que este arsenal de recursos técnicos sólo puede ser un arsenal de clichés. (p.54).

Cómo ya se mencionó Grotowski se dedicó a la investigación y a la formación del actor, pero centrandose su atención en el cuerpo y la voz del actor no desde los movimientos puramente físicos, sino en las imágenes que justifiquen ese movimiento del cuerpo, o sea la integración del cuerpo y la mente. Su mayor aporte a nivel de la voz fue el trabajo con los resonadores (cavidades corporales, casi siempre óseas hacia donde puede dirigirse la voz conscientemente y así alcanzar una sonoridad distinta). Por otra parte, en cuanto al movimiento del cuerpo este director le da gran relevancia al impulso como mecanismo creativo que conduce a la espontaneidad a través de los deseos y motivaciones internas, antes de una pequeña acción física, hay el impulso.

Para Héctor Mendoza lo más importante de Grotowski y su sistema es la fuerza actoral, la energía del actor, se percata de la enorme potencia, de las posibilidades que tiene el ser humano, de sus grandes emotividades, que son las que necesita el actor para su presencia escénica.

Mendoza en la conversación con Luz Emilia Aguilar Zinser habla más precisamente de la experiencia con Grotowski y su sistema como lo veremos ya en el análisis de su obra pedagógica en el capítulo cuarto.

2.16. Peter Brook

El londinense Peter Brook, es uno de los directores teatrales contemporáneos más respetados, es un investigador constante y busca encontrar respuestas a sus preguntas desde el arte del teatro, su constante búsqueda lo ha llevado a África y al oriente.

En 1971 crea el Centro Internacional de investigación teatral, nace un espacio en donde se integran diversos temas, el teatro desde lo formal y lo científico, dándole una acreditación de carácter mundial al arte de hacer teatro.

Osorio, (2011) afirma:

Para Brook, la ausencia de elementos decorativos superfluos al interior del edificio teatral contribuye a que desde la puerta de entrada el espectador se concentre en lo que

verdaderamente le interesa: el espectáculo y la propuesta estética e ideológica que en él va a desarrollarse. (p. 2).

De esta forma podemos ver la relación con Grotowski frente a la esencia del teatro, el cual se debe centrar en lo que para ellos es verdaderamente importante, en la vida del teatro en el momento en que las luces se encienden y los actores le dan vida al personaje y por ende a la historia.

Brook, (1987) afirma:

En teatro ocurre un fenómeno semejante a la holografía (ese procedimiento fotográfico que otorga relieve a los objetos mediante el entrecruzamiento de rayos láser). Si recibimos la impresión profundamente convincente de que un fragmento de vida ha sido absoluta y totalmente capturado en escena es debido a que las diversas fuerzas que emanan tanto del público como de los actores han confluído en un mismo punto y en el mismo momento. (p.15).

En su contexto y al hablar de Relieve, nos damos cuenta de que para Brook es indispensable que el espectador quede inmediatamente cautivado, que le sea casi imposible desprenderse de lo que en el momento está viviendo, debe generarse una atracción contigua entre el actor y el público, de forma que todo quede condensado en un momento y un espacio, en una historia y en los diferentes actos, se debe proyectar e impactar de forma que la máquina humana (Actor) quedara plasmada en la pantalla (memoria) del espectador.

Osorio, (2011) afirma:

Brook afirma que el actor es un elemento clave (sino el único), que es imposible sustituir en el drama. Sin él sencillamente no existe el teatro. Debemos reflexionar que, si el teatro pretende alcanzar nuevos horizontes, éste debe tener un perpetuo movimiento. Para poner en movimiento esa unidad espacial, el actor puede ayudar al funcionamiento del mismo. Un modo espacial establecido es un limitante, ya que su articulación previa sostiene una forma estable. Si partimos de que el actor no tiene más límites que la creatividad, seguro que se puede ir más allá de lo previsto. La movilidad del actor es siempre más amplia que el espacio porque el espacio es uno de los tantos elementos que utiliza el actor para manifestarse. No podemos hablar de una representación en su totalidad si no hay actor. El actor es quien edifica la acción y la acción es el teatro. El espacio solo puede ser tratado en términos de quien lo hace, de quien le otorga el valor al momento de la representación. El espacio es una extensión de la expresión teatral por parte del actor. (p.29).

Como director Brook camina con el actor en su búsqueda, pero a la vez lo invita a que se proyecte más allá de lo que es, pues de esta forma, le será más fácil ir más allá de lo que piensa el común denominador de las personas y este ir más allá le permitirá trascender su realidad y la del espectador.

La coincidencia de Mendoza con Peter Brook es la de tener al actor como el centro de la representación, Mendoza afirmaba: “No hay que olvidar que, en el teatro, los actores son los únicos encargados de contar la historia de la obra; los demás estamos aquí para ayudarlos en empresa tan difícil, nada más”

2.17. Visión contemporánea de la actuación

La visión contemporánea de la actuación, se enfoca más que nunca en la interpretación de la diversidad de sentidos que ofrece la realidad. En este ámbito de ideas, contrario a los grandes relatos, es importante recalcar el discurso de Stanislavski, especialmente, después de haberse vuelto central en la formación de los actores como ya lo hemos visto sobretodo en la primera mitad del siglo XX, y cómo pasa a jugar a finales del mismo un papel más o menos marginal, con visos de desprestigio. Fenómeno comprensible por varias razones que podrían agruparse de la siguiente manera:

La debacle de los realismos naturalistas conforme avanzaba el Siglo XX en favor de un regreso generalizado de las corrientes simbólicas y formales, recordemos que lo stanislavskiano se le relaciona principalmente y efectivamente surgió alrededor de la literatura realista naturalista de finales del XIX.

La evolución misma de las posturas stanislavskianas hacia otras que aparentemente se le contraponen, por ejemplo, la propuesta grotowskiana que parte del enfoque stanislavskiano y avanza a un enfoque performativo corporal-místico. Así como la

propuesta de Meyerhold que creó su sistema de trabajo actoral denominado la biomecánica y que pretende con ella que el actor pueda comprometerse con su propia voz y sus movimientos, mediante el control absoluto de los mismos. Estas y otras posturas como ya se expuso en el presente trabajo, ilustran ampliamente esta razón.

- La incompreensión del método generada o por difusores apócrifos del mismo, o por la inmovilidad a que lo orilló la ortodoxia stanislavskyana, promovida indirectamente por la burocracia soviética.

Bajo estas tres grandes circunstancias se ha gestado un rechazo al método que de Stanislavski, relegándolo al desván de los recuerdos. “Está de moda, decir que Stanislavski pasó de moda” dice el maestro Luis de Tavira en una de sus conferencias en la Universidad de Sonora. Es por eso que nos propusimos mirar la obra de Héctor Mendoza, que por su puesto tiene una base stanilavkiana y que revisa criterios, ideas y aportes con la distancia de lo aprendido por el mismo Mendoza y que se exponen en la presente investigación.

La visión contemporánea ha aportado elementos muy valiosos para el arte y la escena, especialmente útiles para el ámbito hispanoamericano, como son la reconsideración del arte popular, del arte indígena, del arte urbano, del arte y la expresión de la diversidad de estratos, preferencias y orígenes, todo ello desde la óptica de diversidad. Este enfoque, ha resultado muy útil al momento de abordar la revaloración, nunca bien lograda en México

y en Latinoamérica, de su riqueza cultural plena de posibilidades en las artes antes mencionadas. Los países latinoamericanos, al ser occidentales lejanos, -excéntricos- a las capitales de occidente, redundan aun actualmente en la división superflua y artificial, entre una cultura supuestamente “erudita”, y por tanto prestigiosa y superior, que proviene de las propuestas, modas y consideraciones de las capitales económicas y sociales occidentales, París, Londres, Berlín, Nueva York; frente a otras de carácter propio, que al considerarse locales o regionales, resultan por tanto inferiores, como si a su vez las culturas “eruditas” no fuesen culturas locales y regionales también.

Igualmente ha resultado positiva la concepción del arte y la cultura misma como lenguaje, finalmente comprendemos que no están determinados de manera exclusiva por la praxis económica, como se concebía desde los marxismos conservadores, sino también por el constructo ideológico-cultural. Esta aportación abre una veta muy rica para concebir nuestras ideas acerca del mundo como percepciones construidas desde el imaginario social y no solo desde la estructura económica.

En contraste, si observamos la concepción de la cultura como lenguaje desde su aspecto idealista, aquel que supone a la libertad individual como bien absoluto, independiente a toda influencia y que desde esa trinchera el lenguaje puede crear, recrear y aun transformar per se la realidad, desbarramos hacia un exceso imposible. Sí, la elección individual es sin duda un bien preciado que hay que salvaguardar y discutir cada vez conforme los sistemas ideológicos y los estados pretendan invadirlos - que dicho sea al paso, siempre lo intentarán-, pero concebir la libertad individual como si esta pudiera

auto determinarse con independencia de las circunstancias, es un absurdo. Existen y existirán tantas libertades visiones del mundo, así como existan individuos, sociedades y aspectos de la realidad y están sujetas, en la complejidad, tanto a la praxis económica como a la producción cultural misma, pero este parece ser el límite.

Entonces en este orden de ideas, hasta donde la anterior problemática está presente en las ligerezas con que observamos el arte teatral contemporáneo y cómo de manera compleja estas visiones inciden en despropósitos de todo tipo, enturbiando el camino hacia una pedagogía más eficaz, quizá bajo esta influencia es que se desecha el largo camino de la pedagogía stanyslavskiana y se desconoce la influencia que esta posee en otros métodos como en el caso específico de Mendoza.

Enumeremos algunas de sus aportaciones a la pedagogía de la escena:

- El principio de relajación, relajación que no es una baja del tono muscular como se concibe aún en ciertos ámbitos, ni una disminución de la energía, sino la búsqueda a través de mecanismos psicofísicos que dispongan al intérprete ante la creación. Este es un principio básico no solo del método stanislavskyano, sino que se encuentra presente en casi todas las corrientes pedagógicas interpretativas, no solo para actores, sino también para cantantes y bailarines.

- El enfoque en el intérprete y en su conjunto, que palabras más, palabras menos, y aunque se haya perfilado no solo en lo stanislavskyano, sino ya desde las aportaciones de Saxe Meiningen, y también en todo el teatro naturalista, es en lo stanislavskyano donde adquiere un papel central. Es muy difícil concebir o evadir el conjunto actoral y la centralidad del intérprete en la actualidad, aún en los experimentos neo-formales.

- La dramaturgia del actor o la contribución esencial del intérprete a la concepción de personaje. Esta aportación se deriva de la anterior, concibiendo al personaje no como algo dado y pre-realizado, implícito al texto dramático o a la puesta en escena sino encarnado por y en el intérprete mismo. Como decía el Maestro Héctor Mendoza, “y en qué consistirá la dramaturgia del actor, sino en la creación del personaje” Esta aportación es de uso común en las puestas y pedagogías actuales, se concibe al intérprete como creador, no como un simple repetidor –memorizador- de formas externas

- La creación de la partitura de acción con validez propia -interpretativa- frente al texto. El texto abandona su papel central para compartirlo con la puesta que interpreta sus indicaciones. En la actualidad es casi imposible prescindir de la partitura de acciones psico-físicas tanto en la puesta como en el entrenamiento pedagógico interpretativo.

- La creación del sub-texto. Derivado de la aportación anterior, no solo existe un texto, una forma o un estilo sino que éste al ser apropiado por el intérprete crea una línea independiente y paralela que necesariamente tiene que ser recreada partiendo de sí

mismo. Es difícil plantear un entrenamiento o una puesta que no experimente sentidos diversos de la acción a través de la herramienta de la improvisación o de la interpretación del sentido del texto mismo.

- El principio de la acción acompañando a la propuesta escenográfica. La escenografía actual se concibe desde el movimiento de la acción, su concepto por tanto debe incluir el tránsito de la acción a partir de la puesta y de la aportación del conjunto interpretativo, no ya como un algo pre hecho al que se adecúa la puesta.

Son estas algunas aportaciones que, por supuesto no resultan exclusivas del método de Stanislavski, pero este ha contribuido a metodizarlas, conceptualizarlas, transmitir las y difundirlas en occidente, de tal manera que, estamos ante un sistema que ha permeado la visión de la pedagogía y del quehacer escénico, de tal manera que este sea no un método sino un sistema.

Bastarían quizá estas argumentaciones para asegurar la herencia del autor ruso en los diversos estilos y métodos que se ejercen en la actualidad, pero parece entonces que, la escena posmoderna al mirar los viejos constructos estilísticos y realizar esto que los norteamericanos llaman revivals y al recrear también constructos estilísticos nuevos, no solo regresa a una especie de neo formalismo, sino que además exige que ocurra con verdad escénica. Hasta aquí todo sería cuestión de sumarse a la lista de herederos y herencias y aplicar el sistema de acciones psicofísicas que, como sabemos, no es

exclusivo de las puestas realistas naturalistas, sino que es aplicable a propuestas diversas. Pero si a ello agregamos el relego del método de Stanislavski del proceso, resulta en una estilización remedo que intenta verdad, es decir la pretende sin alcanzarla y termina o en un resultado híbrido, inconcluso, o en una apariencia de verdad.

Pensando en todo esto es que el director, dramaturgo y pedagogo Héctor Mendoza con las obras pedagógicas estudiadas en esta investigación, quiso abordar la problemática a la que se enfrentan los actores a la hora de interpretar cuando en la cátedra y en el entrenamiento el director, entrenador o conductor se exige, urge, conmina verdad y presiona a que esta ocurra.

Como se verá en el capítulo cuatro, Mendoza en las seis obras pedagógicas, lleva a los intérpretes a adquirir herramientas que le permitan resolver o intentar resolver el problema que se les plantea en esta época.

Cómo se menciona al principio del presente capítulo los autores aquí contemplados no necesariamente tuvieron influencia directa en Mendoza, su formación y pedagogía pero con alguno de ellos tuvo coincidencias que pueden deducirse de cada uno de los sistemas establecidos por ellos; entonces a manera de resumen podemos decir que: Stella Adler influyó al maestro Mendoza, aunque no tuvieron contacto directo, coincidían en el trabajo de la imaginación, las circunstancias dadas y las acciones físicas en el proceso de creación del personaje, construyendo una historia alrededor de este,

permitiéndole desarrollar la imaginación y las acciones verdaderas dentro de las circunstancias de la obra.

Lee Strasberg, director de del Actor's Studio, no fue tan definitivo en la formación de Mendoza como Eugene Frankel maestro del mismo Actor's Studio, con quien Mendoza aprendió Stanislavski y a quien consideraba mucho Mejor que el propio Strasberg. Jerzy Grotowski, al cual Héctor Mendoza conoció como espectador en la ciudad de México, y en una charla que según palabras de Mendoza, duró 12 horas y no le entendió nada.

Más adelante junto con la maestra y dramaturga, Luisa Josefina Hernández, y con el propósito de crear una puesta en escena desde el texto para el proceso de "trance".

CAPITULO 3

Héctor Mendoza

Aunque existe un esbozo biográfico del maestro Héctor Mendoza en el tomo I de sus obras completas, realizado por una de su alumnas y hoy columnista y crítica teatral: Luz Emilia Aguilar Zinzer, y otro de Braulio Peralta periodista y crítico teatral mexicano, en esta investigación se realiza una especie de semblanza de Héctor Mendoza desde tres puntos de vista: su Vida y formación; la dirección y puestas en escena; y su dramaturgia.

3.1. Su vida

El 10 de julio de 1932 en Apaseo Guanajuato, México nace el séptimo de ocho hijos de la familia Mendoza Franco, Héctor Alejandro. Su madre, ama de casa, su padre iniciado en la carrera de leyes, fue político, llegando a ocupar el cargo de presidente municipal y diputado de Apaseo, adscrito al sinarquismo.

Serrano (1994-1997) afirma:

El sinarquismo estuvo en las luchas que los católicos del centro-oeste habían sostenido contra los revolucionarios en el poder. Por lo menos desde 1791, y originada por los preceptos anticlericales de la Constitución, la lucha católica se centró en la defensa de los derechos legítimos de la Iglesia, en la defensa de la tradición católica de los mexicanos, y

en un proyecto de orden social que se oponía al proyecto revolucionario en la Carta Magna. (p. 131).

De su infancia en su natal Apaseo, Mendoza, recuerda una anécdota que según Luz Emilia Aguilar Zinser lo inicia en la paradoja de la representación:

Mendoza, (2010) afirma:

Recuerdo con claridad, pero sin certidumbre, un día que estaba yo en una de esas cocinas de carbón que tenían las casas de Apaseo, donde mi madre se la pasaba guisando, haciendo ella misma el quehacer y yo al pendiente. De pronto aparece mi hermana Susana, quien participa en algún grupillo de teatro, creo que, de la acción católica, a pedir que le den un taco. Mi madre le dice “¿Qué? ¿No estabas ensayando?” y mi hermana contesta: No, ya me morí. Fue aterrador. ¿Cómo que ya se murió y está aquí, de pie, sonriendo frente a nosotros? Luego vamos a verla durante la función y todo va bien, hasta que llega el momento en que su personaje cae muerto. De lo más profundo me sale un grito: “se murió Susy”. Entonces tendría yo cuatro o cinco años. (p. 14).

Cuando la familia Mendoza migra a la ciudad de México, el aún infante, Héctor no puede entrar de inmediato a la escuela primaria y entonces su padre le enseña en casa a leer y a escribir, el padre lee el Quijote de la Mancha de Cervantes, obra que le

encanta, al igual que los autores españoles. La lectura como pasión se instala en Mendoza por influencia de su padre.

El descubrimiento de otros mundos por medio de la lectura provoca en él una serie de rupturas, es excomulgado, al decir un día en la iglesia que no cree en Dios.

Me obligan a ir a misa, pero como cada quien va a la hora que quiere, yo me salgo de la casa y de camino a la iglesia me desvíó al parque cercano. Para mi padre es la primera gran decepción que yo le doy. La segunda dedicarme al teatro. (Mendoza, 2010, p.15).

Durante la primaria y la secundaria Mendoza no se halla con sus compañeros, pero en cambio la preparatoria le agrada, según sus palabras: “Al llegar a la preparatoria, puedo tener una relación con mis compañeros y con los de otros grados” (Mendoza, 2010, p. 16).

Sus maestros de teatro en la preparatoria fueron: el actor mexicano Carlos Ancira Negrete, el actor mexicano Jorge Martínez de Hoyos. En la facultad de filosofía y letras de la UNAM toma clases con Enrique Ruelas abogado de profesión, pero pionero del teatro en México. También toma algunas clases en la escuela de teatro de Bellas Artes. También quiso tomar clase con el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli, pero no lo aceptó, por considerarlo demasiado joven.

Cuando termina la preparatoria, (bachillerato), Mendoza quiere estudiar teatro, pero este no tenía reconocimiento como licenciatura, (carrera universitaria) y por supuesto su padre se opone a que se dedique a las labores teatrales. Decide entonces inscribirse en la facultad de ciencia políticas, donde permanece solo un año, después entra a estudiar letras españolas de donde también deserta para dedicarse total y completamente al teatro, hasta su muerte en el 2010.

3.2 Formación Académica

Sobre la formación académica de Héctor Mendoza podemos decir que fue discípulo de Enrique Ruelas, Fernando Wagner, (del cual fue asistente y también actor), Emilio Carballido (de quien recibió su primera clase de dramaturgia cuando le ayudó a comprender problemas de estructura, a partir de *Las cosas simples*, obra a la que nos referiremos más adelante), se integra al equipo de difusión cultural de la UNAM. Es nombrado coordinador de Teatro Estudiantil Universitario, y con el grupo de la escuela de arquitectura hace su primer trabajo de Dirección, *la pesadilla o las costumbres de antaño* (1955) del dramaturgo Manuel Eduardo de Gorostiza. Con esas herramientas, inicia la búsqueda, de un teatro nuevo, fresco, rebelde, en reacción franca al viejo, anquilosado teatro español, la primera influencia en el quehacer escénico mexicano.

La propuesta del Programa: *Poesía en voz alta, en 1956*, al que el mismo Mendoza se refiere así en el esbozo biográfico que hace del él Luz Emilia Aguilar Zinser:

Mendoza, (2010) afirma:

“En 1956 Surge poesía en voz alta. Se origina como una propuesta de Juan José Arreola hace a Jaime García Terrés, director de difusión Cultural de la UNAM, para que, con vestuarios teatrales y rodeados de escenografía, actores como Ofelia Guilmáin e Ignacio López Tarso dijeran poemas. Después de haber estado muy de moda los declamadores, todavía quedaban por ahí Bertha Sigerman, Rafael Bernal y algún otro; pero a pesar de que decían sus poemas en forma por demás dramática, lo hacían sin vestuario particular para cada poesía y desde luego sin escenografía ni efectos luminotécnicos especiales. Por tanto, la idea de Arreola parecía original. Se nos convocó a otros más que diéramos una opinión y colaboráramos en el proyecto. Estaban Octavio Paz, Juan Soriano, Joaquín Gutiérrez Heras, Héctor Javier, Leonora Carrington y no recuerdo quien más, que posteriormente no colaboraron sino con su presencia en el desarrollo del proyecto; y yo que todavía era muy joven, que habría de fungir como director de escena: Octavio Paz se opuso al proyecto aduciendo que los declamadores habían pasado ya a la historia y que debía hacerse en cambio un teatro poético. Teatro al fin. Todos estuvimos de acuerdo. Se decidió que Juan José Arreola y Octavio Paz, por turno, se harían cargo de los textos. (p. 21).

De esta forma Mendoza va incursionando dentro del que se convertiría en su mundo artístico y profesional, como director guiado por grandes maestros como Octavio paz. Continuando con el tema de la poesía en voz alta y la participación de Mendoza en el mismo, Luz Emilia Aguilar Zinser continua diciéndonos:

Mendoza, (2010) afirma:

Al fin de cuentas poesía en voz alta consistió en una forma un tanto distinta de hacer teatro. Es decir, definitivamente muy distinta al teatro que se hacía en la época, de un realismo opaco, poco imaginativo y terriblemente aburrido. Salimos de este estilo con una serie de proposiciones que hasta entonces no se consideraban del todo lícitas, porque aquí y allá hacíamos cantar a los actores en los momentos menos esperados y transformábamos el espacio escénico en un abstracto lleno de luz y color. Hoy hemos dejado de considerar tal cosa como algo ajeno al teatro. Será teatro de un tipo particular, pero definitivamente es teatro. El primer programa consistió en tres partes. La primera era una escena del Peribañez de Lope de Vega, una égloga de Juan de la Encina y *La casta Susana* de Diego Sánchez de Bardajoz. La segunda fueron unas canciones del renacimiento cantadas por Antonio Alatorre, Margit Frenk, Enrique a la Torre y su mujer Yolanda. Y la tercera, tres obras del *Teatro Breve* y la escena de “*El niño y el gato*” de *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca. (p.21).

Esta experiencia en sí misma, le proporcionó a Mendoza la posibilidad de replantearse la función del teatro, de salirse del esquema tradicional y de ver todos los matices que se podrían explorar en los personajes.

Al respecto Luis De Tavira en la revista escénica de la UNAM dice:

“La experiencia de Poesía en voz alta, no consistió sustancialmente en otra cosa. El experimento de comprobar la validez escénica del gran lenguaje, aquel que bien de abajo hacia arriba para hallar la cúspide estética, descubrió el metalenguaje del cuerpo y la consciencia de la plástica hasta las últimas consecuencias...la recuperación del lenguaje que no se dice y el actor sobre el espacio y el tiempo. (p.6).

Esta participación de Héctor Mendoza en el programa de Poesía en voz alta, lo hizo acreedor de una beca de la Fundación Rockefeller para ir a estudiar a Nueva York. En donde asiste al Actor's Studio, la universidad de Yale y toma clases con José Quintero, su estancia es de tres años (1956-1959).

Mendoza (2010) afirma:

“En el actor's Studio tengo un maestro, a mi ver, mejor que Lee Strasberg, que se llama Eugene Frankel y está a cargo del grupo de los muy, muy principiantes. Es increíble. En Nueva York veo actores y actrices estupendos. Cantan y bailan como dioses y, sin embargo, no consiguen trabajo. En México nadie tiene entonces esa versatilidad y prácticamente le rogamos a la gente que sean actores. Eugene Frankel es muy serio con

nosotros, muy exigente y firme. No tiene ningún contacto con sus alumnos fuera de la clase. Yo aprendo Stanislavski con él. Cada ejercicio nos explica qué quiere que logremos. Y nos dice por qué está bien o mal. En los ejercicios nos pide que nos concentremos, por ejemplo, en una manzana y la reproduzcamos con la imaginación. Son ejercicios de creencia, creer en la manzana. Nos pone a lavarnos las manos primero con agua y luego sin agua. Memoria sensible. (p.22).

Continuando con su grata experiencia teatral, Mendoza se desplaza a Yale, en donde continua con su proceso de aprendizaje frente a los modelos teatrales. Vive la formación de la representación total, es decir a la inglesa. En donde se encuentra con el dramaturgo Eric Russell Bentley, quien le imparte una clase y según Mendoza le aburre. Deja claro que lo respeta y lo conoce incluso que ha leído sus libros, pero su metodología en el aula no le llena profundamente. En su estancia en Yale aprovecha hace teatro con la gente de este lugar principalmente en Williamstown, Massachusetts, sus participaciones en el vestuario la tramoya y como actor, continuando su trayectoria regresa a Nueva York.

Mendoza, (2010) afirma:

Regreso a Nueva York y es entonces cuando trabajo con José Quintero, panameño formado en Estados Unidos: eso es en el segundo año de la beca. José Quintero es famosísimo porque dirige extraordinariamente bien *Viaje de un día hacia la noche* y otras obras de O'Neill. (p.23).

Al regresar a México (1959) trabaja en el Teatro Club, cómo director de varias obras, lo que comienza a dejar ver al Mendoza director de escena que de una u otra manera quiere poner en práctica lo aprendido tanto en la dirección, como en la dramaturgia y después en la formación de actores.

En el siguiente apartado veremos cómo fue desarrollando estas tres facetas por casi sesenta años de su vida dedicada al mundo del teatro.

3.3 Puestas en escena:

En el transcurso de la investigación se encontraron varios datos y anécdotas alrededor de las diferentes puestas en escena que Héctor Mendoza realizó durante su vida, para una mejor apreciación de su trayectoria como director de escena establecimos una clasificación por décadas y realizando un pequeño comentario en algunas de ellas para una mejor comprensión del contexto de sus creaciones en la escena. Sin embargo es necesario aclarar que no realizaremos ningún tipo de análisis de la dramaturgia y mucho menos de las puestas en escena de Héctor Mendoza ya que no es la razón de ser de esta investigación; solo realizamos una reseña de su producción para que el lector tenga una idea de la magnitud e importancia de Mendoza como director y dramaturgo y de su trayectoria en la escena mexicana.

Década de los 50

Esta es una de las épocas que marcará a Héctor Mendoza, pues durante la misma realizará sus primeros estrenos, los cuales le ayudará a orientar su camino y profundizar en su profesión, de hecho en 1954 recibe la primera beca del Centro Mexicano de Escritores, con esta se inicia como director de teatro.

La pesadilla o las costumbres de antaño (1955), del dramaturgo Manuel Eduardo Gorostiza. Primer trabajo de dirección, en el teatro estudiantil universitario, facultad de Arquitectura.

Poesía a voz alta llevara a Mendoza a lograr explorar más profundamente el teatro y ser uno de los partícipes de su verdadera búsqueda en México.

Peribáñez (1956), de Lope de Vega De esta obra solo montó una escena dentro del primer programa de: Poesía en voz alta.

Égloga (1956), de Juan de la Encina, Segunda parte del primer programa de Poesía en voz alta.

La Casta Susana (1956), de Diego Sánchez de Badajoz, tercera y última parte del primer programa de Poesía en voz alta.

Canciones del renacimiento (1956), Puesta en escena realizada también para el programa: Poesía en voz alta.

Teatro Breve (1956), Tres obras, también dentro del programa Poesía en voz alta.

Así que pasen cinco años (1956), de Federico García Lorca. Escena de “el niño y el Gato”.

Tavira (1983) afirma:

Me di cuenta de las enormes posibilidades escénicas que los textos del teatro de los Siglos de Oro ofrecían par aun director que, como yo, se negaba por naturaleza a seguir los patrones convencionales del teatro. Lo que antes me parecía acartonado se convirtió así en el extremo contrario: Flexibilidad absoluta. (Escénica 003, p 12).

Arpas Blancas... conejos dorados (1959), de la dramaturga, novelista y traductora mexicana Luisa Josefina Hernández.

Ninguna de las tres (1959), de Fernando Calderón, esta puesta en escena la realizó para el programa de teatro escolar.

Década de los 60

Durante esta época su trabajo es fructífero empezando por que en 1960 recibirá “el premio de crítica a la mejor dirección del año”. (Tavira en escénica, 03, 1983 p.8).

Para 1962 recibe de nuevo la beca del Centro Mexicano de Escritores y de 1963 a 1966 es nombrado subdirector de los servicios coordinados de radio, televisión y grabaciones de la U.N.A.M.

Terror y miseria del Tercer Reich (1960), de Bertolt Brecht (traducida por Luisa Josefina Hernández) esta obra fue la primera en español que se hizo de Brecht en México. En este mismo año recibirá Mendoza, el premio de crítica a la mejor dirección del año. (Escénica 03, p. 8).

El Relojero de Córdoba (1960), de Emilio Carballido, esta puesta fue un fracaso según sus propias palabras “El gran fracaso de mi vida, en el Teatro del Bosque, ahora Julio Castillo. Me cierran el teatro a la semana, porque es un escándalo tremendo. A mí me gusta el texto, lo que pasa es que ¡ay! Carballido era tan Impositivo. Me impone a Raúl Dantés que ya me había renunciado antes. Con las exigencias de Carballido, no puede ser, no puede ser. El escenógrafo es el artista plástico de origen canadiense Arnold Belkin. Me va muy, muy, muy mal de crítica y de todo. Es la primera vez que me va tan mal. Con poesía en voz alta tengo aplausos y rechiflas. Aquí solo rechiflas. El fracaso es total.

Poesía Sefaradita (1960)

El cantar de los Cantares (1960) en la versión de Fray Luis de León.

Villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz (1960) Estos villancicos se graban para la serie la Voz Viva de México.

La culpa busca la pena y el agravio la venganza (1961), de Juan Ruiz de Alarcón.

El libro del buen amar (Versión), (1962), Del Arcipreste de Hita.

Woyzeck Georg Büchner (1962), de Bertolt Brecht

La Buena Mujer de Se Zuan (1962), de Bertolt Brecht, esta obra fue la primera versión en español que se puso en escena en México.

Don Gil de las Calzas Verdes, de Tirso de Molina (1966), Montaje que exaspera a algunos y fascina a otros por el desparpajo en la dirección, montaje divertido e inteligente en versión contemporánea.

La cueva de Salamanca (1968), de Juan Ruiz de Alarcón, presentada en el Teatro Xola.

Sobre esta obra Luis de Tavira afirma: Texto exprofeso para los actores en la búsqueda psíquica del inconsciente, depósito final del patrimonio actoral en una aventura Grotoswkiana compartida con Luisa Josefina Hernández, una aventura revolucionaria. (Revista escénica 003, p. 24).

A esta misma década corresponden Veinticinco ensayos sobre teatro, publicados en el Diorama de la cultura, un suplemento del periódico mexicano *El Excelsior*. Publicaciones que van desde el 18 de mayo al 9 de noviembre de 1969, los cuales se alojan hoy con su debida transcripción

El precio (1969), Autor: Arthur Miller, director: Rafael López Miarnau

En este ensayo, Mendoza nos pone en situación y nos confronta con algo que tal vez para muchos es preocupante, la vejez. El ser humano cumple unos ciclos los cuales son importantes interiorizarlos lo mejor posible, destaca en su argumento que lo que es vida para la persona de 40 años, para el de 20 años es terrorífico porque aún está transitando en búsqueda y en su definición como ser humano y hallarse frente algo consolidado y definido. La continuidad de la vida que no espera y que cada año o cada decenio como lo explica es solo escalón hacia lo que domina en el texto la edad difícil, la edad donde no hay marcha atrás.

Las Bizarrias de Belisa (1969), de Lope de Vega.

Esta es una de la última comedia que nos deja Lope de Vega, siguiendo su hilo romántico, de nuevo se presenta el amor, como eje. Para Mendoza esta obra es rica en la madurez de su planteamiento, que aún Lope de Vega con sus 72 años al escribirla se lee como un joven amante de la comedia. De igual forma hace una relación y deja a ver su gran gusto por las obras del Siglo de Oro y como en un inicio cuando le

aterraba y lo consideraba acartonado, lo termina queriendo, gustando y ayudándolo a formar como el gran director que fue. La relación de Mendoza con esta obra se llena de alegría y se reafirma en la forma de su escritura.

La Muerte de un viajante (1969), autor: Arthur Miller.

Arthur Miller es un autor trabajo en varios de los ensayos que hace durante esta época el maestro, hace un recorrido desde la obra el precio en donde hablaba de la dificultad de la edad, pasando al viaje, pone en situación al lector un *viaje que empieza en la noche y termina la noche del día siguiente*. Habla del recurso de los flash-backs y cómo influyen en el poder ir y venir en las edades, en los momentos y en las situaciones. Hace énfasis en los sueños de un joven que se resumen en triunfo mediado por el dinero y como son seguridades efímeras que no son necesariamente permanentes.

Panorama desde el puente (A View from the Bridge) (1969), autor: Arthur Miller.

Los personajes de Miller resultan fascinantes para Mendoza, creo que observa la realidad humana en su máxima expresión. Se vuelve hacer referencia de los 40 años dato que se repite constantemente en algunas de sus obras. Dentro de esta humanidad propone desde la visión del autor y su análisis de la obra, un caso de un matrimonio cuando falla y se enfrenta lo que desencadena en la vida de los participantes del mismo. Dentro de esta situación también está la familia y los celos de padre del

personaje. Y de nuevo analiza en Miller el amor como un sentimiento que impone otros sentimientos en el ser humano, como la envidia, la impotencia y la soberbia.

La víctima: La jaula (1969), Autor: Mario Fratti.

En este escrito tanto la trama como su escritura son analizadas por el Maestro, el cambio de género, que inicia tradicionalmente hasta llevarlo a la sátira, y su estilo de melodrama policiaco, recurso utilizado arduamente en el cine, en donde se puede observar su influencia directamente en el teatro.

La danza macabra (1969), Autor: August Strindberg, director: Xavier Rojas.

Esta obra naturalista de Strindberg, la cual denomina Mendoza “una fuerza en potencia” dirigida por Xavier Rojas el cual redimensiona insospechadamente. El maestro en este ensayo nos presenta la importancia de la obra para el teatro moderno y del error que se ha cometido en llamar a la mayoría de las obras de August naturalistas cuando las considera dramáticas, por si forma y estructura, de su familiaridad y extrañeza que la hacen importante para el mundo del teatro.

Esperando a Godot (1969), de Samuel Beckett.

En este ensayo se revive la emoción de la escena en donde sale a relucir el nombre de Salvador Novo en el teatro de la capilla, por un trascurso este escrito se muestra la

emoción de los acontecimientos, del personaje de Godot y sus características que lo llevan a convertirse en la parte central de este ensayo.

La sed y el hambre (1969), autor: Eugène Ionesco, referencia: Héctor Mendoza, “Ionesco y su lucha con las palabras”

En esta obra se deja ver la experticia del maestro en los análisis que brinda de las obras, esta no es la excepción, su primer apartado se encarga de hablar del autor y sus dificultades al dominar un tercer idioma como el inglés, lo cual obstaculizó su trabajo en teatro frente a la recepción de sus obras por parte del público, a eso también se le suma la falta acción escénica, lo cual se tornaba pesado para los espectadores.

Así que pasen cinco años (1969), autor: Federico García Lorca, director: Julio Castillo. Es notable la importancia de la presencia de Lorca en México y en el ámbito teatral, así pasen cinco años se presenta como una de las obras más difíciles de Lorca y el hecho que se lleve a los escenarios suponía una gran hazaña asumida por el director Julio Castillo, se hace su estudio frente al joven, el cual se dice es un reflejo del poeta y el viejo que no acepta, dos generaciones, la presentación de la homosexualidad que busca constantemente lo femenino, en fin un mundo de emociones que son parte de la esencia humana.

¿Eh? Stop it Whoever You Are (¡Ya estáte quieto, seas quien seas!): Big, Soft

Nellie: Nil Carborundum: Kelly's Ey. (1969), autor: Henry Livings.

El título de una espléndida farsa, inicia con un recorrido por la vida de Livings y su historia profesional, sus obras, sus personajes. Sus historias farsas como las denomina casi sin chistes pero con su toque divertido de la vida de un cocinero militar que termina en el calabozo, el melodrama que supone el fugitivo cuarenton con una jovencita

Los albañiles (1969), autor: Vicente Leñero, referencia: Héctor Mendoza, “Los albañiles. Los propósitos comerciales”

Los albañiles se presentan como un acontecimiento de la escena mexicana, acontecimiento que logro éxito comercial y de critica bien recibida por los espectadores, pues su contexto inmediato permite la identificación con una parte del México de la época, la clase baja, el público llamado “culto” siente emoción al ver lo que aunque estando en el mismo país ve tan lejano, este tipo de obra para la mal llamada clase “decente” alimentaria su fantasía de ver sin acercarse, ni dañar su reputación.

Bertolt Brecht (1969) por Héctor Mendoza, “Brecht y el fracaso de un sueño. La sociedad quedó a la retaguardia.

Curiosamente Brecht es uno de los nombres más reconocidos en el ámbito teatral, que científica el teatro, lo lleva a otro nivel, creando un teatro que tenga un espectador

consiente, que haga parte estructural de la obra en cuanto a las reacciones y posiciones que debe asumir, así lo muestra el Maestro, el cual sigue haciendo un reconocimiento a Brecht durante lo largo del texto, de igual forma destaca el manejo de luce que hace el autor en sus obras y en conjunto todos los recursos utilizados para llegar al público.

A puerta cerrada (1969), autor: Jean Paul Sartre, director: Ludwig Margules

A puerta cerrada se presenta como una obra de corte tradicional, que tienen como encuentro el mismo infierno, en el cual se encuentran unos personajes particulares, los cuales aporta su dramatismo para acentuar lo tenue del lugar, la lesbiana, el infanticida y el desertor en donde se reúne el pecado de la estupidez como lo menciona Mendoza en el escrito.

Una chica en mi sopa (1969), autor: Terence Frisby.

Otra referencia a la brecha generacional, apareciendo el tan famoso Don Juan, en el relato reaparece los cuarenta años, pero esta vez esta edad se relaciona con la que al inicio se notaba diferenciada 19 años en una fiesta hippie, se encuentran dos generaciones que diríamos son totalmente opuestas, el de 40 ya con su estructura formada y la de 19 en el bagaje de buscar aún su principio. El dinero vuelve a aparecer como propósito, y una crítica a tendencia hippie no se hace esperar, realmente los trata como puritanos y burgueses. En cuanto a la forma de la obra no se muestra asombrado por el contrario la toma como una copia de las comedias de los años 30 que se convirtió en una fórmula en

donde sigue su esquema sin retarse a brindar otras emociones, simplemente un copista teatral.

El descuartizamiento al alcance de todos (L'equarrissage pour tous): El refrigerio de los generales (Le gouter des généraux): El último de los oficios: Los constructores de imperios (Les battisseurs d'empire) (1969), autor: Boris Vian.

Mendoza acá como de costumbre inicia situando al lector frente al autor de la obra, luego ratifica que el teatro solamente es un reflejo de la sociedad que vive. Inmediatamente inicia el análisis de la estructura de la obra partiendo del tempo escénico, las proporciones temporales de la escena y como estas llevan al punto de que el escenario como lo menciona *terminará por estallar*. En este concluyen una familia de un carnicero (el descuartizador) durante la época de guerra. Unos generales en refrigerio que consta de 3 actos en donde buscan llegar a equilibrar una economía nacional a través de la guerra. Obras llenas de propuestas de cambio de una sociedad que se acostumbró a vivir de manera peligrosa.

Título: Los fantástikos (1969), autor: Tom Jones, director: Jaime Cortés. Una comedia musical que atrapa al espectador desde el inicio al final, como de costumbre el maestro hace una descripción de la obra y sus personajes, llegando al tema de la música en la cual encuentra que es insatisfacción desde el punto de vista argumental, esto frente a los cambios que se dan en los actos y como la música sigue sin que se hubiera presentado ningún cambio, como algo estático, sin embargo hace referencia a que esta

comedia hace parte de un pequeño grupo que tuvo su gran apogeo tanto en los Estados Unidos con Inglaterra de los cincuenta, y la versión de Jaime

Cortés, le entrega al público una mejor traducción, más encanto y una renovada visión.

Lo que vio el mayordomo (What the Butler Saw): Saqueo (Loot): Recibimiento al señor Sloan (Entertaining Mister Sloane): El rufián en la escalera: El campamento Erpingham: Crímenes pasionales (1969), autor: Joe Orton.

Un personaje en el que se presenta el bien y el mal, el cual se inserta en la vida de una familia, el cual es temido y amado, dos sensaciones encontradas hasta que se acerca y se produce una catástrofe, personaje que revela los instintos bajos de cada uno de las personas de la familia hasta llevarlos al límite.

Saqueo temática policiaca y criminalista, una enfermera, una señora, un viudo y su hijo, una trama un poco enredada que se devela con el robo de un banco.

Abolición de la propiedad (1969), autor: José Agustín Ramírez Gómez.

Inicialmente se vende como una novela, tema que se cuestiona el maestro porque realmente es una obra de teatro, el comercio la lleva a novela aunque su origen siempre fue destinado al teatro. Se refiere a esta obra en la producción como costosa por su escenografía y los recursos necesarios para llevar a feliz éxito la misma, aunque solo requieren dos actores, dos caracteres contrarios, dos mundos contrarios que se reúnen en una obra y muestras las visiones tanto del uno como del otro.

El matrimonio: Yvonne, princesa de Borgoña (1969), autor: Witold Gombrowicz

El matrimonio, personaje central enrique, amigos y la prometida, en un contexto de corte real, una infidelidad y un funeral. Las víctimas y los victimarios, un horror. Una realidad que empieza siendo pesimista y continúa en este tono. Haciendo una referencia el maestro entre las dos obras si bien el matrimonio es cumbre, la princesa de Borgoña resulta ser más interesante desde el punto de vista teatral.

Biedermann y los incendiarios: Biografía: un juego (1969), autor: Max Frisch.

Frisch encasillado en el teatro del absurdo, habla de la relación con Brecht en cuanto a la forma en cómo se transmite el significado. En esta primera parte el maestro realiza un paralelo entre Frisch y Brecht, su influencia, lo que aborrece el primero del segundo para remitirse a los incendiarios de forma técnica de análisis, de la forma en como la obra es dada por el público, presenta ambigüedad, que van de un lado a otro sin dejar claro su norte es algo como lo dice el maestro que *puede ser cualquier cosa*.

Título: Estrecho camino hacia el extremo norte (1969), Autor: Edward Bond.

El maestro hace referencia tanto al autor como a la obra y su extracción de un libro de Tatsuo Basho, y seguidamente habla de la reacción del espectador frente a esta obra, que se queda con la sensación de verse enfrentado a terribles sucesos, un público que disfruta el melodrama, una obra que a diferencia de libro ofrece una solución directa a

un problema, que se habla de un comportamiento social y de las divisiones que nosotros mismos nos ponemos.

Los plebeyos ensayan la insurrección (1969), autor: Günter Grass.

Grass, el famoso autor del tambor de hojalata, el cual se trae a escena con los plebeyos, el autor utiliza sus recursos dando constantes giros dentro de la obra misma, pues no da todo sino que frena en el momento en que todos creen saber que va a pasar y se realiza un cambio total. El director logra generar espacios que se prestan a la confusión, jugando con el espectador, le ofrece fuerzas emocionales que parecen básicas pero que logra llegar a la tragedia.

America Hurra: I'm Really Here: Almost like Being (1969), autor: Jean Claude Van Itallie.

El comentario inicial se hace sobre el teatro experimental, y como este empieza a ganar campo dentro de la escena, seguidamente habla de la posición de Broadway y el teatro commercial y anticomercial, y el recorrido que realiza esta obra desde Nueva York hasta llegar a los países escandinavos.

Los asesinos ciegos (1969), Autor: Héctor Mendoza, director: Julio Castillo

Julio Castillo tenía la facilidad de hacer que el Mendoza, se sintiera público, que viviera la obra y que luego hace la referencia a la obra y sus personajes, y como esta

obra sobrepasa las esperanzas del maestro, un recurso sorprendente que cambia el curso de toda la obra, este autor *purifica, sanea el ambiente y propone nuevos y sorprendentes derroteros para el teatro* como lo menciona el maestro en su texto.

Los cazadores (1969), autor: Paco Ignacio Taibo, director: Carlos Catani.

Década de los 70

Las Falsas confiancias (1970), de Marivaux.

Tavira (1983) afirma:

Dirige entonces *Las falsas confiancias*, del clásico francés Marivaux; cambia completamente el tercer acto, - algo que no se había atrevido a hacer con Lope, ni con Tirso, pero se da cuenta de que aun así; estirando el estilo, como si fuera una liga, lo barroco del autor seguía siendo el mismo y no había contemporización posible, así que abandona la búsqueda formal, como un fin primordial del teatro aunque nunca como un placer. (p. 25).

El sueño del Ángel, de escritor y dramaturgo guatemalteco Carlos Solórzano.

Los exiliados, de Sergio Voda.

La danza del urugallo múltiple (1971), de Luisa Josefina Hernández.

Tolerancia de Universo (1971), Textos de santa Teresa de Ávila

Amigo amante y leal (1972), de Calderón de la Barca.

Las Monjas (1971), de Eduardo Manet.

La más fuerte, de August Strindberg.

Amor maternal, de August Strindberg.

Un día más de Joseph Conrad.

Reso (1974), de su autoría, basada en un pasaje de Homero, es una obra sobre la responsabilidad humana. (Escénica 03, p. 29) Con esta obra participa en el Festival Internacional de Belgrado, y también en Praga como parte de una gira internacional.

In memoriam (1975), del mismo Mendoza Basado en la vida y obra del poeta mexicano Manuel Acuña. Con este montaje se presentaba a la comunidad una primera generación de actores formados en el Centro Universitario de Teatro (CUT, estos actores fueron: Rosa María Bianchi, Julieta Egurrola, Margarita Sanz, Lucía Pallés, José Caballero, Carlos Mendoza, Jaime Estrada y José Luis Cruz. Todos ellos muy reconocidos y significativos para el teatro Universitario.

Según Luis de Tavira su mejor hallazgo, cuando Mendoza se formula el alcance de una propedéutica actoral determinada por las condiciones mexicanas. “En esta obra es donde el actor solo puede encontrarse a sí mismo al fundirse en la compulsión de un

inconsciente colectivo que hace aflorar dolorosamente, irrenunciablemente la identidad nacional. (Revista escénica 0003, p. 26).

Mendoza sobre esta obra afirma: Lo importante es el contenido, la significación del teatro en cuanto a su existencia, ¿Por qué existe? ¿Para qué existe?

Descubriendo en los ensayos algo como una posibilidad más, sobre todo para los actores. Creo haber mencionado que hay hallazgos de texto y también de dirección, pero es la forma de actuar lo importante, totalmente contraria al formalismo con un 90% de participación del subconsciente, en un estado de semi-trance, aunque claro, para la preparación hay participación consciente, y dentro del espectáculo la consciencia sea una guía; es un experimento muy valioso. (La cabra, 1 num.0) periódico universitario /México D.F/ Marzo 1, 1971).

¡Vamos a la guerra! (1977), adaptación de la obra: The recruiting officer del irlandés George Farquhar.

Y con Nusistrata ¿Qué? (1978) Obra donde Mendoza se incluye así mismo como personaje, al igual que al escenógrafo, productor y diseñador de vestuario, además de los actores. Abriendo el interior del teatro a los espectadores.

Ana Karenina (1978), director: Héctor Mendoza, referencia: Malkah Rabell, “Se alza el telón. Ana Karenina en el Teatro de la Nación” en (El Día, 3 abril 1978, p. 21).

De la historia de la aviación (1979), para la UNAM en el teatro Juan Luis de Alarcón.

Década de los 80

Bolero (1980), obra de su autoría que son en realidad tres comedias y dos farsas, que a decir de Luz Emilia Aguilar Sinzer “Con las que experimenta con la teatralidad de lo inesperado en extrañas relaciones de pareja”.

Toda una vida (1981), escrita en colaboración con Luis Reyes, guion y dirección de la telenovela, premiada en México y a nivel internacional.

Noches Islámicas (1982), basada en un cuento de Las Mil y una noches.

Hamlet por ejemplo (1983), del propio Mendoza, obra a la que nos referimos en el capítulo cuatro de la presente investigación.

La Verdad Sospechosa (1984), (adaptación)

Un nuevo capítulo en mi vida (1986), de Neil Simón.

Principio y fin (1987), Programas de dos obras: *Los dos tímidos*, de Eugene Labiche y *Pero no te andes paseando desnuda*, de Georges Feydeau.

Fedra (1988), recreación.

Muerte Súbita (1988), de Sabina Berman.

Década de los 90

La desconfianza, (1990) una versión propia de la obra: *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.

Secretos de familia (1991), de su autoría y es su aproximación a la tragedia griega.

Juicio suspendido (1993), con esta obra, Mendoza indaga en el inconsciente y la infidelidad.

Primera década del siglo XXI

Sursum corda (2007), de su autoría.

Pascua (2009), de August Strindberg, puesta en escena que realizó para inaugurar la nueva etapa de la Compañía Nacional de Teatro.

Resonancias (2010), Esta fue la última obra que Mendoza escribió y dirigió en el 2010, año de su muerte.

3.4. Su Dramaturgia

Además de las obras de ya mencionadas en el apartado anterior, por haber sido además puestas en escena, elaboramos a continuación un listado en progresión cronológica, del corpus dramático de Héctor Mendoza que da cuenta de su disciplina, dedicación, búsqueda y transformación a lo largo de casi sesenta décadas dedicadas al teatro, de igual forma se estrena televisión con *salpícame de amor* y en cine con *sunamita*.

Ahogados (1951-1952), Es la primera obra escrita por Mendoza con ocasión de los festivales de primavera y es dirigida por Raúl Cardona, estudiante de la facultad de filosofía y letras de la UNAM. Obra de la que no se guarda el original ni copia.

Las cosas simples (1953), comedia en tres actos y un entremés, esta composición obtiene varias distinciones entre ellas: el segundo lugar en las obras dramáticas realizado por el INUM y después obtiene el premio Juan Ruiz de Alarcón como la mejor obra del año.

Las entretelas del corazón (1964), comedia en dos enredos y cinco actos.

La Camelia (1969), comedia en un acto.

La Beocia! (1969), Pieza en un acto.

La dama boba (1981), comedia romántica en dos actos. Original de Lope de Vega.

Reso (1974), espectáculo en un acto basada en la tragedia del mismo nombre, atribuida a Eurípides y el canto X de la Ilíada de Homero.

Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte (1984), Farsa en tres actos.

In memoriam (1975), espectáculo en un acto basado en la vida y obra de Manuel Acuña.

Santa (1975), Textos de Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Julio Castillo, para un espectáculo de Luis de Tavira escritos a partir de la novela del mismo nombre de Federico Gamboa y una idea original de Luis de Tavira.

¡Vamos a la guerra! (1977), farsa en cinco actos basada en the recruiting officer de George Forquhar.

Bolero (1980), tres comedias y dos farsas en un acto.

Buen comienzo (1980), comedia en una escena.

Una amistad castigada (1994), farsa en una escena.

La iniciación de Lupe (1980), comedia en dos cuadros.

Una enfermedad conveniente (1980), Farsa en un acto.

Te he conocido (1980), comedia en un acto.

Noches Islámicas (1982), Comedia en nueve secuencias a partir de un cuento de las mil y una noches.

Y con Nusistrata, ¿Qué? (1978), Obra temática en un acto, con la colaboración de Fiona Alexander, Arturo Berestáin, Flora Dantus, Alejandro Luna y Humberto Zurita.

La historia de la aviación (1979), espectáculo en un prólogo, once escenas, un epílogo y un fin de fiesta.

Los enamorados (1989), juego libre en dos partes sobre la comedia del mismo nombre de Carlo Goldoni.

Fedra (1988), tragicomedia en dieciocho escenas.

Secretos de familia (1991), pieza en dos partes y siete escenas, sobre un tema tradicional griego.

Juicio suspendido (1993), Pieza en veintiséis escenas.

La desconfianza (1990), tragicomedia basada en un texto de Tirso de Molina, quien a su vez se basó en un antiguo cuento hindú.

La amistad castigada (1994), de Juan Luis de Alarcón, en adaptación y con epílogo de Héctor Mendoza.

La verdad sospechosa (1984), espectáculo en dos partes (Adaptación) de Juan Ruiz de Alarcón.

Verdad y suspicacia (1998), pieza en un acto, publicada en el libro *Los empeños*, un homenaje a Juan Luis de Alarcón.

Del día que murió el señor Bernal dejándonos desamparados (1985), pieza en tres actos.

Las gallinas matemáticas (1998), farsa en un acto.

Hamlet, por ejemplo (1992), discurso en un acto de Héctor Mendoza, con algunos momentos de William Shakespeare.

Mendoza (2010) afirma:

La factura del texto de *Hamlet por ejemplo* surgió de esta aceptación. Es decir que *fabriqué* mi propio texto de *Hamlet*. Y orara ir más lejos de la profanación no solo profanaría el texto del mismo Shakespeare, sino los textos de sus profanadores, es decir sus comentaristas. Profanar una vez más al profanado, al mismo tiempo que profanar a sus profanadores. Un verdadero aquelarre, pues. (p.244).

Mendoza empezó a reconstruir a partir de lo que estaba presente, empezó a explorar en espacios que eran idolatrados en el teatro como lo son los clásicos, los reinvento, los profano como el mismo lo afirma, para encontrarse en el mismo.

Misantropías (1993), comedia sobre dos temas molierescos en un acto dividido arbitrariamente en dos partes.

De la naturaleza de los espíritus (1999), comedia.

La caída de un alfiler, (1999) dos farsas entrelazadas.

Tema original y variación (1999), tres comedias en un acto que pretenden construir una sola función teatral.

Tema I (1999), comedia en un acto.

Tema II (1999), comedia en un acto.

Variación (1999), comedia en cuatro cuadros.

Horror al matrimonio (1998), farsa en una escena.

Un edificio de chismosos (1998), comedia en una escena.

Tres intentos de suicidio (1992)

Corazón remediado (1992), pieza en un acto.

Corazón suplementario (1992), pieza en un acto.

Un desolado corazón (1992), pieza en un acto.

Tiernas puñaladas (1997), tragicomedia en diez escenas, esta obra es reescritura de otra que se llamó los asesinos ciegos escrita en 1955, la cual fue estrenada en el teatro el Granero hasta 1969.

Animales ponzoñosos (1997), farsa en un acto.

Amacalone de los concaos del mundo, (1999), alegoría en dos partes.

El galán fantasma (2006), de telenovela Calderón de la Barca con sustracciones y adendas de Héctor Mendoza.

Hasta aquí (2008), comedia en un acto.

A buen fin (1996), reescritura de all's well that ends well de William Shakespeare, cuyo tema a su vez estuvo basado en la narración novena de la jornada tercera del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, y así sucesivamente.

Huidas incontrolables (2006), farsa en dos partes.

Sursum corda (2008), comedia hagiográfica en dos partes y dieciséis escenas.

Resonancias, (2010) comedia en dos partes. Todo público.

Esta fue la última obra escrita y dirigida por el maestro quien se planteó ofrecer una reflexión sobre la amistad y fue el resultado de un proceso creativo, apto para todo

público, que se estrenó en el teatro Santa Catarina de la ciudad de México el 4 de febrero del 2010.

Mendoza en una entrevista previa al estreno mencionó: “espero que los jóvenes conozcan la obra, sobre todo porque están viviendo en una época en que se están relacionando por la internet, un acto totalmente impersonal”.

La obra muestra la relación afectiva aparentemente perfecta, de tres amigos. Todo empieza a cambiar cuando uno de ellos se suicida, es entonces, cuando surgen los verdaderos sentimientos y demonios.

Este recorrido por la obra dramática y pedagógica de Héctor Alejandro Mendoza Franco, al igual que su labor como director de escena y formador de actores, así como su mística, constancia y disciplina dan cuenta de su naturaleza inteligente, crítica, reflexiva e independiente a la hora de asumir su compromiso con la labor de dramaturgo, director, pero sobre todo pedagogo y formador de actores manteniendo un ritmo constante de exploración y creación; condiciones que le permitieron convertirse en toda una autoridad y maestro consagrado de la actuación y de la formación de actores.

CAPITULO 4

La obra pedagógica de Héctor Mendoza: Estudio y análisis



Figura 1. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez.

En el presente capítulo se vislumbra, por medio del análisis de seis obras del maestro Héctor Mendoza y de tres bitácoras de sus exalumnos, su obra y pedagogía en el aula, de forma que podamos hacer una conexión entre su metodología y la aplicación de la misma en sus obras y verificar la conexión entre su escritura y su enseñanza.

La mayor preocupación de Héctor Mendoza, fue la de profesionalizar la pedagogía del actor, por eso desde muy temprano inició las indagaciones y reflexiones al respecto, realizándolas desde el teatro mismo.

En cuanto a la dramaturgia de Mendoza, como vimos en el capítulo anterior, son cincuenta y siete obras, más las seis de este análisis, en ellas existe un variado universo temático y una de las vertientes más singulares en el contexto de la escena nacional mexicana; en su empeño por observar e incidir en los procesos actorales, fue desarrollando una obra dramática. Sus textos, en su mayoría, los escribió a partir y para los actores o alumnos que estaba formando, por lo tanto, se tornarán didácticos como se verá en el presente análisis, porque en ellos plasmó su metodología pedagógica, teórico-práctica, que utilizó en sus procesos de montaje y clases de actuación.

Como antecedentes de este tipo de teatro, a través del arte del diálogo y la discusión razonada (recurso que no es nada novedoso, ya que como se mencionó, desde Platón en sus diálogos sobre ética y política, teoría de las ideas entre otros), se utiliza este recurso y en lo que se refiere a lo que se teoriza en forma de diálogo, podemos mencionar el *Ensayo sobre la poesía dramática*, de John Dryden, y la ya también mencionada *paradoja del comediante*, de Dennis Diderot.

El dramaturgo y teórico británico, John Dryden, en su ensayo, escrito en 1668, introdujo en la crítica literaria inglesa los estudios comparados cuando pone a dialogar a cuatro personajes respecto a la validez del canon teatral inglés frente al francés, la efectividad del verso blanco o la rima y el peso de los modernos frente a los antiguos. Pone en escena a Eugenio, Crites, Lisideius y Neander, embarcados en el río Támesis, con el fin de observar el desarrollo de una batalla entre ingleses y holandeses, debaten

respecto de la pertinencia de las unidades aristotélicas (tiempo, acción y lugar) y acerca de la relación del teatro con las políticas del Estado. Por su parte, Denis Diderot, en *La paradoja del comediante*, como ya lo indicamos, reflexiona sobre la naturaleza del actor, expresando sus ideas sobre el teatro, y más exactamente sobre el arte de la actuación, utilizando expresiones contrarias a la lógica y a la forma común de pensar. Primero, y segundo sostienen posiciones encontradas sobre el efecto que tiene para el actor ser o no ser sensible, contar o no con una metodología para construir o mejor, crear un personaje.

Mendoza utilizó como Dryden y Diderot el diálogo para expresar sus conocimientos sobre el teatro, pero en contraste con ellos, construyó un conflicto dramático en una práctica parecida a la que utilizó al guionista y dramaturgo español Rudolf Sirera, en *El veneno del teatro* (2000), que es un diálogo entre un aristócrata y un comediante donde se propone construir un conflicto dramático y crear personajes. Y el pensamiento teórico se va expresando, en boca de los personajes de la ficción que tienen relaciones amorosas, celos, divergencias e intereses entre sí.

Por medio de este recurso Mendoza fue creando varias temáticas, todas relacionadas con su experiencia en el campo de su práctica teatral y pedagógica donde plasmó su metodología para la formación de sus alumnos en el arte escénico. Dichas obras son: *Hamlet, por ejemplo* (1992), Se trata de un ensayo teatral para una puesta en escena de *Hamlet*, de William Shakespeare. Durante el mismo, se desarrolla una reflexión de los actores en torno al sentido del teatro y hacen un reconocimiento al ser del actor como esencia de la representación, *Actuar o no* (2004), donde a través del diálogo entre un

maestro de actuación y uno de sus alumnos, explica la definición de lo que es la actuación; en *Creator principium* (2004), se analiza la diferencia entre dos estilos de actuación que obedecen a la personalidad de cada uno de los intérpretes: el vivencial y el de representación; en *El burlador de Tirso*(2004) Se trata de una serie de ensayos teatrales en torno a la puesta en escena de la obra :*El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. En donde se desarrollan una serie de análisis y discusiones que desentrañan la naturaleza del trabajo del actor sobre la textualidad, sobre el estilo de la puesta en escena y sobre el lenguaje; *La guerra pedagógica* (2006) donde enfrenta a dos maestros con distintas ideas sobre la metodología para la formación del actor o bien, *El mejor cazador* (2006) para explicar la manera en que él describe cómo se crea un personaje, con esta última cierra su ciclo de obras, en las que escribió sobre su metodología pedagógica y sus reflexiones teóricas en el arte teatral.

Tavira (1983) afirma:

Mendoza dramaturgo, director de escena, maestro de actores y directores, escenógrafo, músico teatral, crítico y todo lo que se puede ser en teatro, hasta hacer posible que cuando se le aproxima se parezca al teatro, funda una concepción nueva para el teatro mexicano y erige –involuntariamente- una ética de la profesión que tan a su pesar irrita la mala conciencia del teatro mexicano. ¡Diderot pervive! (p.6).

La teoría teatral que se analiza aquí, es la contenida en las seis obras anteriormente mencionadas y por otra parte se realizó un análisis de las bitácoras de clase de tres de los discípulos de Héctor Mendoza en tres diferentes épocas así:

1. Jorge Ortiz Rivera, (alumno de Mendoza en los años 1985- 1989) y asistente de dirección en diferentes puestas en escena).
2. Carmen Angélica Gómez Cepeda: Alumna del maestro Mendoza en los años 2006 al 2008.
3. Aidé Sarracino Ramón: Alumna y actriz de Héctor Mendoza durante los años 2007, 2008 y 2009.

Es importante aclarar que la bitácora del maestro Jorge Ortiz Rivera es de las clases que el desarrolló con sus estudiantes de actuación de la Licenciatura en Actuación de la Universidad de Sonora, a partir de lo aprendido con el maestro Mendoza.

Por otra parte, las bitácoras de Carmen Angélica Gómez Cepeda y Aidé Sarracino, son los apuntes y las impresiones personales de estas estudiantes, en las clases a las que asistieron con el maestro Héctor Mendoza. Estas notas, o diarios de campo están organizadas de manera muy personal y particular por cada uno de ellos, con un orden puramente cronológico, además están escritas a mano, lo que obligó a una transcripción y a una indagación minuciosa de lo allí consignado, para poder comparar y enriquecer los conceptos emitidos por Mendoza en cada una de las seis

obras y la evolución o modificaciones de los mismos en sus clases y puestas en escena.

Dichas bitácoras se trabajaron teniendo en cuenta los contenidos de cada curso impartido por el maestro Mendoza en las fechas mencionadas a los que asistieron los estudiantes Ortiz, Gómez y Sarracino, por otra parte, cada una de las obras se analizó con los siguientes elementos:

- El Título de la obra.
- No. de páginas, número total de parlamentos, (este mecanismo se utilizó para poder citar y referenciar).
- Personajes.
- Lugar.
- Tiempo.
- Fecha de publicación.
- Nociones pedagógicas que expresan los personajes.
- Relación con conceptos pedagógicos.

4.1 Actuar o no

Análisis extraído de la obra actuar o no (Mendoza, 1999).

Título de la obra: ACTUAR O NO

No. de páginas: 18

Número total de parlamentos: 234

Personajes: El profesor, el estudiante.

Lugar: Una sala-biblioteca modesta

Tiempo: Cualquiera entre 1982 y 1995

Fecha de publicación: 1982

Resumen de la obra:

Farsa didáctica en un acto en donde un estudiante llega sin avisar a casa del profesor porque le urge aclarar unas dudas sobre la clase de actuación de ese mismo día.

El profesor en principio se reusa a recibirlo, pero la insistencia, la curiosidad y tal vez la sensibilidad que percibe en el estudiante lo hace atenderlo.

Las dudas del estudiante le permiten al profesor complejizarlo para que se fuerce a pensar y con varios ejemplos llegan a varias definiciones quedando uno y otro satisfechos del encuentro donde juntos aprendieron.

Nociones Pedagógicas que expresan los personajes: Definen actuación.

Nuestro director y dramaturgo, a través de los personajes, declara que: “Al reaccionar a estímulos *reales* estamos simple y sencillamente viviendo, Pero si cambiamos el carácter de los estímulos, si los trocamos de reales en *ficticios* y reaccionamos a ellos, entonces se puede decir que estamos *actuando*” (Mendoza, 2010, p.22).

Veamos cómo define el diccionario los términos:

En MedlinePlus (2017) en español encontramos:

Estímulos: Entendemos por estímulo la señal externa o interna capaz de provocar una reacción en una célula o en un organismo.

Es cualquier factor que pueda desencadenar un cambio físico o de conducta, estos pueden ser externos o internos.

Estímulos reales: si partimos de la definición de realidad como algo que existe de alguna manera y que es una circunstancia externa a la percepción humana y que es independiente de esta, podemos inferir que estímulo real es el que permite que la realidad se dé.

Estímulos Ficticios: Son los estímulos que solo existen en la imaginación.

En el caso de lo ficticio, Mendoza lo define como un adjetivo. Entonces, habla de los adjetivos como estímulos reales o ficticios y que son y se derivan de los sustantivos. Realidad y ficción precisando no lo imaginario ni a lo supuesto sino a lo ficticio y dependiendo del estímulo tomar un objeto como real o ficticio.

Mendoza por medio del personaje del profesor habla de la libertad que tiene el actor de tomar los estímulos que recibe como reales o ficticios y que estos estímulos no proceden sola o exclusivamente de objetos y cómo estos pueden ser “estimulantes” en este sentido Mendoza se refiere al estimulante como animador o incitador de la acción, los cuales pueden ser objetos, sujetos, ideas o sensaciones.

Estos “estimulantes” pueden ser de dos clases:

Estimulantes Internos: Imágenes, razonamientos, recuerdos, y todas las ideas que se nos ocurren a nosotros mismos, imágenes por asociación, razonamientos analíticos, recuerdos, etcétera. Un estimulante no tiene que ser un objeto, solo *puede* serlo. Por tanto, es imposible que la calidad de ficticio pudiera ser algo propio del objeto mismo.

Estimulantes externos: pueden ser objetos; pero también tenemos como causantes de estimulación sujetos primordialmente y también ideas y sensaciones que llegan a nosotros por medio de la presencia misma de los sujetos, sus palabras, sus gestos, sus entonaciones, sus acciones e imágenes, temperaturas, ambientes y demás.

Lo ficticio para Mendoza, no es algo que sea inherente al objeto, es solo una cualidad que quien actúa le impone.

Mendoza (2010) afirma:

“Yo tengo en todo momento la libertad de tomar los estímulos que recibo como *reales* o como *ficticios*. Hay que tener en cuenta que los estímulos no provienen exclusivamente de objetos. Todos estamos constantemente reaccionando a diversos tipos de estimulantes. Un estimulante no tiene que ser un objeto, solo *puede* serlo. Por tanto, es imposible que la calidad de ficticio pudiera ser algo propio del objeto

mismo. Nosotros podemos tomar tal estímulo o tal otro, o tal frecuencia de estímulos, como reales o como ficticios”. (p. 24).

Los estímulos están más presentes de lo que pensamos, la cuestión es que pocas veces los hacemos conscientes y es precisamente todo esto lo que lleva al maestro a enfocarse constantemente en esta decisión aplicada desde el inconsciente, para hacerlo consciente y de esta forma plasmarlo en la escena.

Ahora, Mendoza define lo que es imaginar: “Ordenar la realidad en una forma distinta a como nos rodea, sin alterar las leyes de la probabilidad, o acaso incluso las de la posibilidad.” (Mendoza, 2010, p.26).

Entonces este es un ordenamiento que no respeta estrictamente la lógica establecida. “Si reaccionamos a estímulos reales, simplemente estamos viviendo; pero si cambiamos el carácter de los estímulos, si los trocamos de reales en ficticios y reaccionamos a ellos entonces se puede decir que estamos actuando y hace la salvedad que es una buena definición pero que es una verdad temporal” Teorías de actuación, 2011).

Luego actuar (dice el personaje del maestro) “es igual a reaccionar a estímulos ficticios, pero esta es una verdad digamos a medias”. (Mendoza, 2010, p. 22).

“Porque por el momento no tenemos otra definición mejor. Sin embargo, hay que decir que existen estímulos internos y externos, reales y ficticios, pero todos ellos son estímulos con que el actor reacciona o al menos parece reaccionar al estar actuando.” (Mendoza, 2010, P 22).

Luego entonces no es necesario tener algún objeto real para actuar como si realmente lo tuviera. A esto le llamó Stanislavski “La creencia o verdad escénica”.

Por último y después de dar algunos ejemplos al alumno, dan por buena la definición que plantearon al principio, pero agregándole o mejor dicho intercalándole la palabra “activamente” o también “orgánicamente”, quedando de momento, al menos: **Actuar es reaccionar activamente a estímulos ficticios.**

Al revisar las bitácoras de los estudiantes se encuentra:

En conversación telefónica con Jorge Ortiz nos cuenta que: Es en las clases de estos años donde precisamente se dan las discusiones que Mendoza está dramatizando en la obra Actuar o no. abril 1985.

La definición de actuación se modifica o se completa tanto en el año 2007 cuando en la bitácora de Angélica Gómez se encuentra: “Una situación ficticia depende de nosotros mismos, en la realidad dependen nuestras situaciones de otros factores externos”.

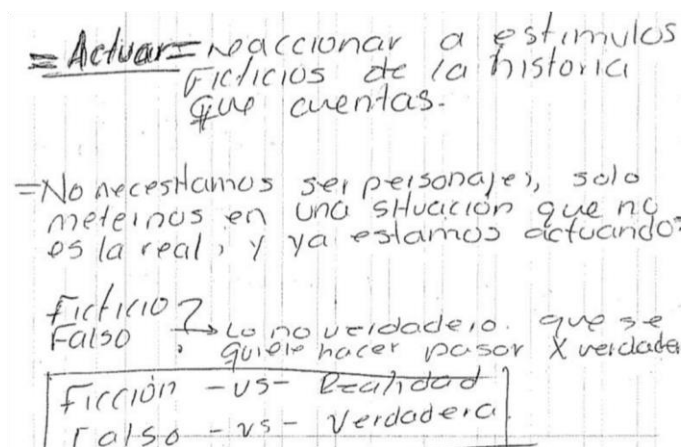


Figura 2. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

Y en el 2008 en donde habla de la diferencia entre actuar y jugar. En la bitácora de Aideé Sarracino.

“La ficción no representa una realidad irrealizada, sino justamente una realidad en ficción”. (Sarracino, bitácora, 2008). El estímulo ficticio es realidad en ficción, y una situación ficticia depende de nosotros mismos, en la realidad dependen nuestras situaciones de otros factores externos.

En el año 2008 Mendoza, refina o enriquece la definición, introduciendo el elemento juego y la diversión.

“Reaccionar a un estímulo verdadero no planeado en la escena es actuar y el actor tiene que incluir el juego y la diversión como parte fundamental de esta reacción”. (Sarracino bitácora, 2008).

En esta obra se presenta el drama de una pasión: la de pensar, la de provocar esa necesidad en el estudiante, y al mismo tiempo el estudiante hace que el profesor aprenda quedando al descubierto lo que Luis de Tavira menciona al comentar esta obra “La actuación se aprende, pero no puede enseñarse. Un maestro de actuación comienza a ser eficaz; cuando aprende esto; se vuelve mejor cuando enseña a aprender.” (Mendoza 2010, p.13).

El recurso de escenificar o mejor construir una dramaturgia con las dudas y confusiones de los estudiantes en formación, permite que tanto estos como los docentes profundicen en los términos antes expuestos, descubriendo y apropiándose a través de la práctica, el concepto de: “Verdad escénica” emitido por Stanislavski, y otros como ficción, fingimiento, estímulo, acción, reacción y finalmente de actuación, desde la óptica del actor y su maestro o facilitador.



Figura 3. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez

4.2 La Guerra pedagógica



Figura 4. Clase del maestro Mendoza, 2007. Foto Angélica Gómez

Análisis extraído de la obra *La guerra pedagógica* (Mendoza, 2006).

Título de la obra: LA GUERRA PEDAGÓGICA.

Pieza en treinta y un cuadros

Número de páginas: 67

Número total de

parlamentos: 712 **Personajes:**

Adriana Cisneros: *La profesora*

Mauricio Córdoba: *El profesor*

Jacinta

Paloma

Los alumnos, que son:

Ernesto

Luis

Bernardo

Demetrio

Ramiro

Este último alumno de otra academia

Lugar o Espacio: *Salones de clase. Pasillos de la escuela.*

La casa de Adriana. La casa de Mauricio.

Un parque público. Los

apartamentos De Paloma y

Ernesto.

Tiempo: Pretérito pluscuamperfecto.

Fecha de publicación: 2006.

Resumen

En esta obra el autor enfrenta a dos maestros de una misma institución educativa, con distinta metodología para la formación de los actores.

Tesis pedagógicas que expresan los personajes

Cuadro primero

En este cuadro Mendoza, muestra cómo una institución educativa puede oponerse a ciertos métodos “poco ortodoxos” para impartir una clase de actuación y como se viola la libertad de cátedra colocando una maestra adjunta para la clase, al mismo tiempo muestra los principios de relajación, (teniendo como base la respiración) y que tiene en cuenta a la hora de iniciar un proceso formativo actoral. Sin duda es una clase evidentemente práctica.

Cuadro segundo

Los estudiantes: (Jacinta, Ernesto y Bernardo), comentan sobre la clase de actuación y los ejercicios que tienen que hacer. Dejando ver que no tienen muy claro la exploración corporal como elemento expresivo. Sienten “raros lo ejercicios”.

Cuadro tercero

La profesora Adriana explica en el pizarrón el tema: “Propiedades de la voz” De manera puramente teórica, menciona la intensidad y los estudiantes aseveran que no entienden y no le ven ninguna aplicación. En esta clase es evidente el divorcio que se hace del cuerpo y la voz.

Cuadro cuarto

Un diálogo entre dos estudiantes cruza el escenario conversando sobre hacer un volado (en contexto colombiano sería jugar a cara o sello).

Cuadro quinto

Con un ejercicio práctico el maestro: (Mauricio) guía a los estudiantes por un recorrido corporal para alcanzar una alineación que prepara el cuerpo para una relajación que les permitirá estar listos para un ejercicio de sensibilización de alta sugestionabilidad que busca una manera distinta de funcionamiento mental, que consiste en una especie de estado hipnótico auto inducido y más o menos superficial y es superficial pues no se trata de perder la consciencia sino de desinhibirla. Es decir, Mendoza, habla aquí de dejar que la consciencia opere sin el condicionamiento represivo que ha hecho adoptar a lo largo de la educación, para llevar a cabo una “vida normal” la sociedad en que vivimos, es decir, de la reeducación que debe tener un actor. En este cuadro, Mendoza muestra la manera como él concibe el inicio del proceso de formación del actor, donde se puede entrever que la fuerza actoral y la calidad de la energía que pide Mendoza a sus estudiantes para tener una presencia escénica, viene de todo lo que él toma y aprovecha del sistema de trabajo de Grotowski, especialmente cuando ve la puesta en escena de este: El príncipe Constante en 1969.

Héctor Mendoza en la conversación con Luz Emilia Aguilar Zinser, habla más precisamente de esta experiencia con Grotowski.

Mendoza (2010) afirma:

“Resulta Que en México no sabíamos gran cosa de Grotowski: Me invitan a ver una de las funciones de *El príncipe constante* y yo, claro, corriendo voy a verlo. Todo me parece espantoso. ¿Qué es esto? Por Dios, ¡Hay que acabar con Grotowski! ¡falacias abajo! ¡Seis meses después yo he seguido dándole vueltas en la cabeza al espectáculo! Llego finalmente a la conclusión de no haber entendido nada cuando lo vi y que hay muchísimas cosas ahí que tienen que ser extraordinarias. Entonces abro su libro, muy bien traducido por Margo Glantz, queriendo entender qué fue aquello que vi... ¡y no me entero de nada! no dice en realidad qué es esencialmente lo que permite que sus actores hagan lo muy sorprenderte que hacen. Grotowski era misteriosísimo. Si uno le preguntaba: ¿en qué consiste realmente su método maestro? ¿Cómo es que entrena mentalmente a sus actores? Se salía por la tangente; jamás contestaba nada. Nunca se defendía diciendo: No hagan lo que yo hago, ustedes hagan lo suyo. Vino aquí a darnos una conferencia que duró de las siete de la noche a las siete de la mañana del día siguiente. Todos pendientes de sus palabras, esperando que nos revelaran al fin el secreto. No sacamos nada en claro. Cada quien lo interpretó como pudo. Tuvimos que imaginar, suponer... Y entonces yo me invento a mi Grotowski con la conciencia cierta de que él seguramente me habría desaprobado. Era un hombre muy inteligente, aterradoramente inteligente.

Una de las personas más inteligentes que yo haya conocido en el teatro; pero al mismo tiempo una de las más tramposas. Nunca mostró sus cartas. Los que queremos ser grotowskianos nos lo tenemos que inventar.

Luisa Josefina Hernández y yo pasamos días enteros tratando de averiguar qué era aquello. Trance. Supimos que los actores tendrían que entrar en una especie de trance. Tendrían que dejarse poseer por quién sabe qué fuerza magnética del universo. Finalmente llegué al convencimiento de que tenía que tratarse de un trance *hipnótico*. No demasiado profundo, sino algo que el actor pudiera manejar y solo con el fin de hacer algo más de lo que podría en estado consciente. Voy entonces, y reúno – reunimos Luisa Josefina Hernández y yo, que trabajamos juntos en esto- un grupo de estudiantes que nos parecieron tan talentosos, como dispuestos al experimento y empezamos a trabajar con ellos. Después de someterlos a un trabajo físico exhaustivo que les bajara las defensas naturales – del libro de Grotowski lo que si me había quedado muy claro es que sus actores hacen un entrenamiento físico muy detallado y extenso-, los inducíamos a hipnosis a través de respiración y entonces les sugeríamos temas por desarrollar en forma libre. Logramos resultados sorprendentes. El experimento culminó con la puesta en escena de una obra de Luisa Josefina Hernández que escribió a propósito: *La danza del urogallo múltiple*, que se estrena en el foro Isabelino. (p.28).

Cuadro sexto

Disculpa de un estudiante a la profesora, empieza a surgir una relación entre la profesora y el estudiante.

Cuadro séptimo

En la clase de la profesora Adriana, esta Explica cuatro elementos de la voz (intensidad, tempo, tono y colocación). Es importante observar que esta explicación es puramente teórica. Para este último elemento, dibuja el triángulo de Hellwag, este triángulo es vocálico inventado por Hellwag en 1871 con el cual se explica el punto de articulación de las vocales.

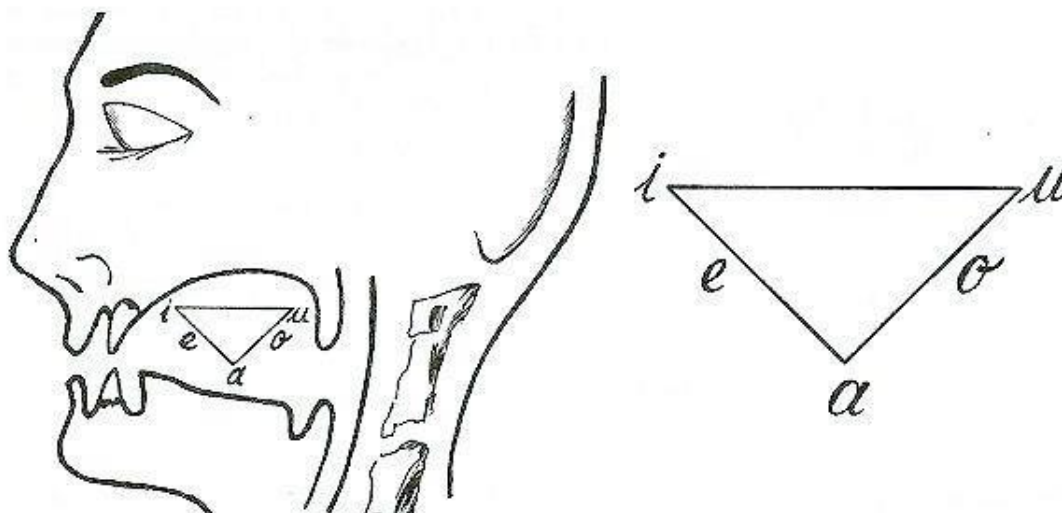


Figura 5. Triángulo de Hellwag, Recuperado de: <https://reglasortograficas.info/la-fontica.html>

El triángulo vocálico fue inventado por el alemán H.C. Hellwag, en 1871, dicho triángulo nos explica con claridad el punto de articulación de las vocales. Su división en fuertes (/a/, /e/, /o/) y débiles (/i/, u), se hace atendiendo a la mayor o menor abertura de las mandíbulas al pronunciarlas. (Robin, S. 2003).

Cuadro octavo

Dos estudiantes discuten sobre la calidad de Mauricio como maestro, Paloma lo aprueba (porque lo entiende y le gusta la actuación) Ramiro lo desaprueba (no entiende el para que de sus ejercicios).

Cuadro noveno

Adriana continúa explicando los elementos de la voz y los empieza a relacionar con la construcción de un personaje, todo esto de una forma teórica.

Cuadro décimo y cuadro undécimo

En estos dos cuadros se revelan las relaciones entre el maestro (Mauricio) y la estudiante (Paloma) en el primero y la relación entre la maestra (Adriana), y el estudiante (Ernesto), en el segundo. Mendoza, muestra aquí el fenómeno de la transferencia que no es controlada por ninguna de las dos partes.

Laplanche & Pontalis, (1983) afirma:

Se designa en psicoanálisis la transferencia al proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un determinado tipo de relación establecida con ellos y de un modo especial dentro de la relación analítica. Se trata de una repetición de prototipos infantiles, vivida con un marcado sentimiento de actualidad. (p. 439).

Cuadro Duodécimo

Mendoza plantea cómo la expresión verbal está de manera indisoluble ligada a la actuación, ya que ambos fenómenos suceden en el cuerpo del actor.

Cuadro décimo tercero

La profesora Adriana esboza otras propiedades de la voz: la articulación y la modulación. En este mismo cuadro Mendoza hace una nota aclaratoria sobre lo que tiene que ver con los programas de estudio y los maestros que imparte estos programas y da una breve explicación de cómo realiza él este proceso de entrenamiento actoral.

Cuadro décimo cuarto

El personaje de Mauricio, a través de un ejercicio de expresión corporal que desarrollan sus estudiantes, plantea la importancia de la intensidad y de la entrega de los estudiantes en el inicio del proceso formativo actoral, para que así eviten la timidez, el desgano, el miedo y la pereza; por supuesto para que encuentren una presencia en la escena. Ejercicios de desinhibición, que permitan la comunicación verdadera que debe haber en un equipo de trabajo, y del trabajo en equipo como principio fundamental para el trabajo actoral.

Cuadro décimo quinto

Imágenes de alumnos en el pasillo de la escuela.

Cuadro décimo sexto

El tema de la clase de la profesora Adriana es la respiración, los niveles entre lectura y habla: Lectura correcta (Transcribe puntualmente todos los signos que aparecen en el texto, pero al no poner en ello la menor atención, esa lectura carece de la intención más elemental y no tiene ninguna importancia.

Lectura buena (Emitir el texto con una “bella voz” y dejar que el texto se defienda por si solo).

Lectura comprendida (leer comprendiendo lo que el texto quiere decir según lo que le lector interprete).

Lectura Transmitida (Cuando el lector ha entendido y comprendido el texto y se esfuerza por transmitir lo entendido).

Cuadro décimo séptimo

Comentarios de los estudiantes sobre la maestra Adriana.

Cuadro décimo octavo

Declaración de Amor entre la profesora Adriana y el estudiante Ernesto.

Cuadro décimo noveno

Comentarios de los estudiantes en la clase del profesor de actuación (Mauricio) sobre la clase de la profesora de expresión verbal (Adriana).

Cuadro vigésimo

En la clase de Adriana se menciona la diferencia que hay entre leer y hablar y que esta se encuentra en la significación. Veamos: Cuando leemos, por muy bien que lo hagamos, por mayor esfuerzo de comunicación que logremos, no estamos exponiendo nuestro personal punto de vista porque aun cuando coincidamos perfectamente con el texto que leemos, tendremos siempre una conciencia muy clara de estar citando siempre las palabras de alguien más y no las nuestras. Entonces, el lector *cita* el texto del autor, el actor no. Lo que dice a pesar de no ser suyo, lo dice como si lo fuera (Cuando se repasan las teorías brechtianas de la actuación, al menos las expresadas en el *Kleines Organon*, uno se pregunta si lo que en resumidas cuentas lo que Brecht esperaba del actor era eso: Una lectura debidamente comentada) En el actor hay una necesidad de entender más a fondo, una necesidad de relación con el texto.

Cuadro vigésimo primero

La alumna Jacinta le cuenta al profesor Mauricio que Bernardo y Mauricio hicieron un

“volado” para ver quién era capaz de enamorar a la maestra Adriana.

Cuadro vigésimo segundo

Continúa desarrollándose la relación de amor entre Ernesto y Adriana. Este le propone matrimonio.

Cuadro vigésimo tercero

Mauricio mediante la corrección de un ejercicio habla de la relación verdadera en la escena. Esta relación verdadera se logra cuando el actor toca (se relaciona) no solo o únicamente físicamente sino mental, emotiva y psíquicamente con o al otro.

Cuadro vigésimo cuarto

Mauricio le hace ver a Adrián que su relación con Ernesto ya es pública.

Cuadro vigésimo quinto

En este cuadro se expone la idea del análisis del texto y la importancia de ver un texto tal cual, Sin imaginar algo diferente y empieza a hacerse un análisis de texto con la relación A, B, C. Este es un análisis general de la estructura básica del texto.

Cuadro vigésimo sexto

Aquí se presenta la idea de cómo debe ser la actitud de un actor: Tener disciplina, actitud de entrega total y más todavía, hasta las últimas consecuencias, sin restricciones mezquinas. Actuar requiere una gran entrega personal y esto puede significar grandes sacrificios, convertirse en actores con mística y es un trabajo en equipo.

Cuadro vigésimo séptimo

En este cuadro se presenta un ejemplo muy claro del ejercicio A ama a B, (que en la obra *Creator principium* se expone ampliamente), con la escena donde Adriana termina su relación con Ernesto.

Cuadro vigésimo octavo

Este cuadro muestra a Paloma y Ramiro: Hablan de las clases: De actuación y Expresión verbal y cómo el grupo de estudiantes está dividido entre los dos profesores de estas asignaturas.

En esta parte de la obra, Mendoza deja ver su preocupación por profesionalizar la formación actoral, y la necesidad que había de crear un plan de estudios que integrará a la cátedra de actuación los contenidos de voz y expresión verbal.

Cuadro vigésimo noveno

Se continúa el análisis del texto en cuanto a entender la estructura básica del mismo, y luego, ir más profundamente a la lógica del texto, poniendo toda la atención en el interlocutor y en la necesidad que hay de que ese interlocutor tenga una idea concreta y clara de uno.

Cuadro Trigésimo

Aparece aquí, en esta obra, la figura del plan de estudios como una necesidad, como una ruta a seguir, por la planta docente de una institución educativa de nivel superior, es decir como ruta de la formación actoral.

Los dos maestros compartirán las clases de actuación.

Actualmente, no todos los planes y programas de las licenciaturas de artes escénicas y/o teatro en México incluyen los contenidos de voz y expresión verbal en la cátedra de actuación. Existe la división entre cuerpo y voz, olvidando que la voz se produce en el cuerpo y con el cuerpo, no fuera de él.

Con la guerra pedagógica, en últimas se esboza un programa de actuación enunciando que esta materia o cátedra en un primer momento, (para no decir semestre o año), promueve la investigación y exploración del cuerpo, (cuerpo psíquico) como elemento expresivo, partiendo de la introspección sin tener relación directa con el afuera ni con la

observación del entorno o realidad. También enuncia como experimentando libremente y en conjunto, con sensaciones e imágenes, se puede llegar de manera específica a elementos que conduzcan a la acción y a la relación escénica.

Por otra parte, establece la respiración y la relajación como principios básicos del trabajo escénico.

La investigación, y la exploración individual, para desarrollar de manera efectiva y relajada, recursos sensoriales e imaginativos.

4.3 Creator Principium

Análisis extraído de la obra *Creator Principium* (Mendoza, 1996).

Título de la obra: CREATOR PRINCIPIUM

Comedia en quince cuadros

Número de páginas: 44

Número total de parlamentos: 729

Personajes:

Lala: *Actriz*

Lorenzo: *Actor*

Felipe: *Actor*

Carla: *Actriz*

Sofía: *Actriz*

Raúl: *Director y maestro de actuación*

Emilia: *Actriz*

Arturo: *Actor*

Lugar o Espacio: *Casa de Lala y Felipe.*

Casa de Sofía.

Camerino de un teatro.

Salón de clases.

Tiempo: *1995*

Fecha de publicación: **1995**

Resumen:

En esta obra, se analiza la diferencia entre dos estilos de actuación que obedecen a la personalidad de cada uno de los intérpretes: el vivencial y el de representación.

Valiéndose de los personajes: un grupo de actores junto con un director y maestro de

actuación a través de una comedia en quince cuadros expone varios conceptos actorales.

Mendoza aquí trama el discurso atravesando los ensayos sobre naturaleza de la actuación y los inesperados encuentros que surgen de las relaciones ficticias de los actores, en los diferentes ejercicios que plantea el director.

Tesis pedagógica que expresan los personajes:

Los actores hablan de lo formal y lo representacional, también mencionan el talento y que es ser un actor vivencial.

Por un lado, habla de una escuela de actuación como un sistema de entrenamiento específico, ya sea vivencial que es el sistema creado por Stanislavski, o el de representación, (Mendoza aquí habla de actor de representación) o formal. En México en los años 50 se decía que los estudiantes de Seki Sano eran de la escuela vivencial y los estudiantes de Bellas Artes eran de la escuela Formal, y lo cambiaron por representación ya que se prestaba a confusión, pues formal se llamó a los estilos no conformes con los estatutos del realismo socialista de la antigua Rusia Soviética. Que es ese otro, el tradicional al que el propio Stanislavski se refiere, que proviene de los franceses” (Aquí es importante aclarar que la escuela de representación o realista proveniente de corriente estética que se sitúa históricamente entre 1830 y

1880. Que traduce objetivamente la realidad psicológica y social del hombre. En teatro, surge en Francia y después en Rusia.).

Para Mendoza, la diferencia entre estos dos tipos de actuación no está solamente en determinada pauta de comportamiento mental del actor en el momento de estar actuando sino en el uso de la emotividad. Que la vivencia tendría que ver con una visión más auténtica del actor, con la emoción verdadera; en cambio en los actores de representación el tipo de emoción que manejan es algo así como una emoción hecha, no verdadera, fabricada, sin experimentarla realmente. Pero entonces el actor vivencial tampoco experimenta la emoción realmente porque reacciona a estímulos ficticios y no a estímulos reales según la definición de actuación que da en la obra Actuar o no. Entonces al reaccionar a estímulos ficticios la emotividad del actor en escena no puede ser real, aunque eso no impide que sea verdadera.

Dice, que hablar de vivencia y representación es referirse a oposición en dos planos distintos: primero a una oposición entre sistemas pedagógicos de actuación y segundo al actor mismo, a su forma de ser. Y explica que un actor vivencial no es necesariamente el producto de ese tipo de entrenamiento, como tampoco el actor de representación lo será dentro de su sistema correspondiente ya que en eso tiene mucho que ver la tendencia del actor según su carácter. Entonces afirma que carácter y entrenamiento son a partes iguales, responsables del producto final o el tipo de actor que se es.

Al hablar de emotividad, el personaje del director y maestro de actuación dice: “en psicología se habla de dos funcionamientos mentales diferentes: el funcionamiento consciente y el funcionamiento inconsciente”, entendiendo en términos generales que el surgimiento de la emotividad forma parte del funcionamiento inconsciente, aunque en algunos casos se llega a ser consciente de aquella emotividad surgida inconscientemente, cuando tal emotividad se define de tal manera que puede ser concientizada –muchas veces no- la emotividad nos pasa totalmente inadvertida a quienes la padecemos – aunque no ante quienes nos observan. Generalmente no concientizamos que hemos sufrido tal o cual emotividad, hasta que ésta ya ha cedido el paso a otra. Pero en determinados casos, hacemos surgir en forma voluntaria, es decir nos provocamos conscientemente, el surgimiento de un tipo de emotividad que consideramos *necesaria, conveniente*, en tal o cual situación”. (Ejemplo, página 127, parlamento 214).

“Vamos a suponer que en este momento aparece, sumamente asustada la portera, para anunciarnos que los primeros pisos de este edificio están en llamas: Nos miramos unos a otros, corremos de aquí para allá, preguntamos detalles, calculamos posibilidades de salir indemnes de esta situación. Encontramos finalmente que es posible pasar al edificio de al lado por la azotea y de allí a la calle: Realizamos la operación con algunos trabajos y al fin nos encontramos a salvo todos en la calle y comentamos “que susto ¿no?” Bueno. Cuando la portera nos hace el anuncio todos sentimos miedo en mayor o en menor grado; pero no tenemos tiempo para observar el fenómeno. Nuestro funcionamiento consciente se encuentra ocupado primero en el cálculo de posibilidades para salvarnos y luego en la

realización de la mejor de tales posibilidades. No es sino hasta que llegamos a la calle y nos sentimos a salvo que podemos concientizar el miedo que padecemos. Sin embargo, lo importante en este ejemplo es que desde luego no asistimos conscientemente al *comienzo* de tal miedo”. (Ejemplo, página 127, parlamento 214).

Según este ejemplo del autor, puede observarse que en la mayoría de los casos producimos sentimientos sin darnos cuenta, casi siempre. Los humanos no dejamos de sentir en un solo momento de nuestra vida. Si nuestra atención estuviera ocupada en aquello que sentimos en cada paso, no haríamos nada o haríamos muy poco y mal. Nuestra atención requiere estar puesta en la solución del problema por el que estamos pasando y no en lo que este problema nos produce emotivamente. Una vez que hemos salido del problema, en cambio, podremos recapitular sobre lo que sentíamos cuando estábamos inmersos en él, no durante. Y claro que esto solo en el caso de una emoción mayor producida por un problema fuerte, ya que constantemente estamos experimentando infinidad de emociones o estados de ánimo menores que jamás concientizamos en forma total y definitiva en el siguiente momento. El curso de nuestros pensamientos no nos permite estarnos parando aquí y allá para analizar nuestra respuesta afectiva, ante cada nueva estimulación.

Habrá que dejar entonces que sea el inconsciente quien se encargue de la producción emotiva durante la actuación.

Esta idea de la creación a partir del inconsciente, surge con Vajtánov como se pudo observar en el apartado de otros sistemas, Mendoza aquí relaciona la atención

con los estados de ánimo y esta con el inconsciente para lo que tiene que ver con la emotividad.

Uno de los personajes (Felipe) pregunta: ¿cómo lograrlo, si durante los ensayos nos hemos ido haciendo suficientemente conscientes de los distintos estados anímicos de nuestro personaje?

El personaje del director y maestro de actuación (Raúl) responde: Excelente pregunta. Y me parece que está justamente ahí la diferencia entre una posibilidad y la otra. Vean: el actor vivencial no ha sido entrenado para *definir*, en el análisis de texto, los diferentes estados anímicos de su personaje, *sino las diferentes causas que su personaje tiene para acabar experimentando tal o cual estado de ánimo*. Es decir que el actor vivencial solo se ha de encargar de las adecuaciones de sus propias emotividades, con aquellas del personaje. Si existe un análisis, es un análisis puramente situacional y circunstancial. Porque hemos hablado ya, ¿no es cierto?, de las distintas fuentes productoras de estímulos ficticios que provocan las reacciones creativas del actor.

Aquí con un ejemplo el profesor habla de las tres fuentes primordiales de estimulación:

La situación, circunstancias inmediatas y las circunstancias mediatas.

En el siguiente cuadro, se habla del origen consciente de la emotividad, que es una generación voluntaria.

Ejemplo: “Vamos a hablar mal de una mujer que no quiere a su marido. (*Risitas.*) Bueno. Pues esta mujer un día recibe la visita del secretario de su muy importante marido, que trae una cara solemne y pálida y que, tras algunas vacilaciones, le informa que su marido acaba de sufrir un accidente en la avioneta que pilotaba de regreso a la ciudad de México y que el aparato se vino al suelo desde una altura considerable causando su muerte instantánea. La mujer al principio parece no haber entendido lo que se le dijo; después abre muy grande los ojos, que se le van enrojeciendo por las lágrimas acumuladas y finalmente solloza, vencida por el dolor, escondiendo la cara entre las manos. El secretario del marido difunto le dirige palabras de consuelo, contesta a las preguntas que se le hacen y, después de convenir detalles de las honras fúnebres, se despide y se marcha. La mujer se seca rápidamente las lágrimas y, con una cara radiante va al teléfono par a comunicarle al amante la buena nueva.

Si esta mujer no sintió en ningún momento pena alguna por la muerte de su marido, ¿de dónde sacó todas esas lágrimas...?”

¿Cómo le hizo esta mujer para ocultar su entusiasmo ante el compungido secretario del difunto marido? ¿Cómo pudo ponerse tan triste hasta el punto de llegar a derramar alguna lágrima?

¿Cómo le hace para *generar* estos sentimientos?

Los genera conscientemente.

Como todos nosotros, el resto de la humanidad: voluntaria y por tanto conscientemente a partir de una mentira vital.

Para seguir viviendo como lo ha hecho en la sociedad en donde vive esta mujer tiene la *necesidad* de mentir. Sabe que no puede alegrarse externamente, tal y como lo hace para sus adentros. Recurre entonces a estimularse con una *imagen* de *shock* y luego con una *imagen* de *dolor*, para producirse las emociones respectivas y así no escandalizar tontamente al secretario de su difunto esposo. Ya que él *seguramente* hablaría de tan inexplicable reacción, lo que a ella le acarrearía finalmente un sinfín de inconveniencias. Todos, prácticamente a cada momento, nos vemos obligados a recurrir a estas *mentiras vitales*, obligados por las estrictas convenciones de la sociedad en que vivimos. ¿Cómo lo logramos? Exactamente igual que nuestra viuda.

En el cuadro siguiente dos de las alumnas de la clase conversan sobre los dos tipos de actuación y Carla afirma que el director, Raúl, tiene razón al cuestionar a Stanislavski cuando: este hace ver que el actor de representación se diferencia del de vivencia porque el de representación, ya en el escenario, suspende la vivencia y solo conserva el gesto que la expresa, ¿no siente entonces nada? El mismo Stanislavski confiesa que es imposible no sentir nada mientras se está vivo...

Entonces tendrá que *sentir* aquello que expresa, porque de no sentir *eso* su expresión nos sería incomprensible... No podemos sentir algo distinto de lo que expresamos. Podemos *ocultar* un sentimiento, pero solo sustituyéndolo por otro. Por lo tanto, lo que plantea Mendoza es que la diferencia entre estos dos tipos de actuación está en la manera de producir los sentimientos.

Con un diálogo entre dos de los personajes de la obra, Héctor Mendoza Introduce dos nuevos términos: **Talento y técnica**, sin explicar ninguno de ellos. (Estos son ampliamente expuestos en la obra Hamlet, por Ejemplo).

Se expone también el origen de la emoción y la producción emotiva y la consciencia o inconsciencia que se tiene de su génesis.

Mendoza introduce el ejercicio A- B, que por su puesto tiene una raíz Stanislavskiana. Al respecto de este ejercicio se encuentra en la bitácora de Angélica Gómez:

El ejercicio A- B

A ama a B

“El amor reúne a todas las demás pasiones, el amor fácilmente se vuelve cólera, se vuelve celos, se vuelve posesión, se vuelve ira, uno termina por odiar más fácilmente a los que ama porque las heridas te duelen más de la persona que amas”.
¿Porque no otro sentimiento?” ¿Por qué no A odia a B?

“A pesar de que por ejemplo uno puede tener más claro que el odio es más concreto que el amor. Uno se va enamorando y uno no sabe por qué. (Bueno, es que te gusta estar con alguien, sus ojos, su sonrisa, te atrae físicamente, tiene buen humor, es inteligente, en fin, tiene talento, pero hay mucha gente así, y sin embargo solamente te atrae cierta persona, es mucho más general). Mientras que el odio es muy particular, porque algo te hizo ¿no? concreto; entonces justamente es cuando el maestro Mendoza pone A ama a B, con sus múltiples posibilidades.

Por otra parte, en esta obra, habla de las tres preguntas que según Stanislavski se debe hacer todo actor antes de entrar a escena: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy? Diciendo que la primera de ellas es muy difícil de contestar justo antes de entrar a escena y debe haberse trabajado mucho durante los ensayos ya que de lo contrario será perfectamente inútil hacerlo en ese momento.

La segunda pregunta por supuesto no se refiere al lugar de donde viene el personaje en el momento de entrar a escena sino a lo que le ha sucedido (tendríamos que preguntarnos aquí, cual fue el último suceso que, a mí, como personaje, me ha ocurrido que pudiera llevarme a experimentar un estado de ánimo como el que debo tener al abordar la escena.) Esto seguramente todavía mantiene su huella impresa en el estado de ánimo del personaje que se interprete, en el momento presente, o sea en el momento de entrar a escena.

Mendoza lo ejemplifica a través de lo que sucede en la escena misma. Con la entrada de Emilia a interrumpir la clase (Página 144, parlamentos 472 y 473).

Introduciendo además los términos: **Objetivo y obstáculo**, agregando que la reacción al obstáculo es lo que hace interesante la acción.

Nota: En la bitácora de Aidé Sarracino se encuentra que Mendoza hace referencia a este mismo ejemplo, para explicar estas tres preguntas.

Entonces quedan expuestos aquí cuatro factores de la actuación: las circunstancias mediatas, circunstancias inmediatas, objetivo y situación.

Mendoza vuelve sobre el actor vivencial y el actor de representación, argumentando que el actor vivencial trata de imitar y de superar el comportamiento cotidiano, para lo cual hace lo mismo que se hace en la vida real: una producción emotiva anfibia según las circunstancias, es decir, que para lograr un resultado actoral más cercano a la verdad es necesario que se ahonde en la psicología del personaje, ya sea actor de vivencia o de representación.

Al final de la obra, se presenta una escena donde todos los elementos expuestos durante los cuadros anteriores son realizados con exactitud por dos actores, finalizando así la comedia.

Entonces, en *Creator principium*, se habla del origen consciente de la emotividad, plantea la diferencia en el carácter, algo que tiene que ver con la genética y la educación que forman en el actor una tendencia natural hacia una de estas dos maneras de comportamiento escénico: vivencial o de representación, eso hace que vivencia y representación tengan dos acepciones. Una se refiere al carácter mismo del individuo y otra al tipo específico de entrenamiento, por lo cual se le llama escuela de actuación. Estos dos tipos determinados de entrenamiento vienen a estar muy ligados con el estilo. Entonces un actor *vivencial* y un actor de representación podrían trabajar en cualquier obra si conocen el estilo de la obra. (El aspecto del carácter también es tratado en obra “El burlador de Tirso”).

Para Mendoza, la diferencia entre estos dos tipos de actuación no está solamente en determinada pauta de comportamiento mental del actor en el momento de estar actuando.

Propone que **“como en la vida real, habrá que dejar que sea el funcionamiento inconsciente quien se encargue de la producción emotiva durante la actuación”**.

Pero, ¿cómo lograrlo? Si el actor vivencial no ha sido entrenado para *definir* en el análisis de texto los diferentes estados anímicos de su personaje, sino las **Diferentes causas que su personaje tiene para acabar experimentando tal o cual estado de ánimo**. Es decir que el actor vivencial sólo se ha de encargar de las adecuaciones de sus propias emotividades con aquellas del personaje. Si existe un análisis, es un análisis puramente situacional y circunstancial. Porque existen las distintas fuentes

productoras de estímulos ficticios que provocan las reacciones creativas del actor.

Estas dependen de las relaciones y de los momentos.

A ese respecto ejemplifica (Ver figura 6. página 128, parlamento 223-233)

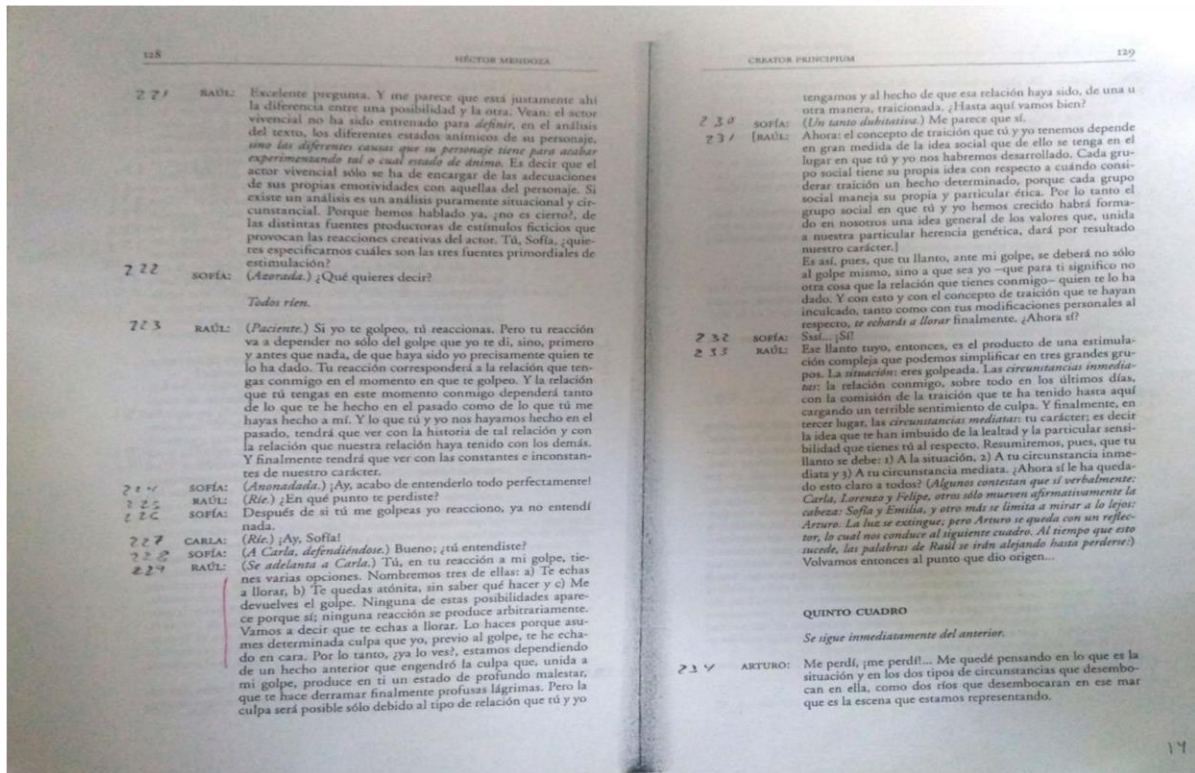


Figura 6. Creator Principium, 2010. Parlamento 223-233

En esta misma obra introduce lo que para muchos es el más valioso y fundamental de sus aportes: el ejercicio A- B, llegando a una formulación didáctica para aclarar al estudiante un poco casi en términos algebraicos. Es decir, hay un personaje A que debe tener estas condiciones para la acción y hay un personaje B que tiene estas circunstancias para poder reaccionar a esas condiciones de A.

Entonces justamente cuando pone A ama a B, con sus múltiples posibilidades, está abriendo la puerta a la creación del personaje. Es decir, construyan ese amor, constrúyanlo y vayan formulándolo.

En todo el trayecto de la obra el maestro Mendoza plantea la diferencia **que hay entre saber algo y creer algo y que saber algo no es suficiente para actuar, hay que creer.**

4.4 El burlador de Tirso

Análisis extraído de la obra el burlador de tirso (Mendoza, 1999).

Título de la obra: EL BURLADOR DE TIRSO

Comedia en dos partes

Con múltiples citas ligeramente

Alteradas de *El burlador de Sevilla,*

De Tirso de Molina, y el uso libérrimo

De una idea de George Bernard Shaw

Número de páginas: 80

Número total de parlamentos: 1.186

Personajes:

Tomás: *Que representa a don Juan Tenorio I*

Arturo: *Que representa a don Juan Tenorio II*

Leonardo: *Que representa a don Juan Tenorio III*

Felipe: *Que representa a don Gonzalo (el comendador)*

Lorenzo: *Que representa a don Catalinón*

Raúl: *Que es el director de la comedia de Tirso*

Humberto: *Que representa a don Pedro Tenorio*

Daniel: *Que representa al marqués de la Mota*

Servando: *Que representa a Batricio*

Mauricio: *Que es el asistente de dirección y funciona como actor suplente*

Ofelia: *Que representa a la Duquesa Isabela y a doña Ana*

Verónica: *Que representa a Tisbea*

Emilia: *Que representa a Aminta*

Lugar o Espacio: *Un escenario*

Tiempo: 1997

Fecha de publicación: 1997

Resumen

La obra está dividida en dos partes y un epílogo y nos presenta el proceso de montaje de una obra en verso, más exactamente el trabajo del verso con las obras del siglo de oro español. De la misma manera, expone la forma como él trabaja la construcción del personaje a la hora de enfrentar una puesta en escena.

Tesis pedagógica que expresan los personajes

Primera parte

El director de la obra habla de cómo las obras del siglo de oro español, hacen uso del verso como sistema externo del lenguaje y de las tres formas en que suele enunciarse el diálogo en verso en el escenario.

1. Tal cual está escrito
2. De una forma más versificada, es decir, que tiende a respetar la cantidad silábica, tanto como la distribución rítmica de los acentos. Solo que finalmente, atiende más al sonido de las palabras que a su significación profunda.

3. Respetando la musicalidad del verso, esa musicalidad que encierra la significación afectiva que el poeta ha querido imprimirle a su trabajo, pero sin dejarse llevar exclusivamente por ella.

Entonces, si se respeta la medida y la acentuación en la emisión del verso, se adaptará el ritmo que le es propio hasta llegar a sentirlo y hacerlo parte inconsciente del discurso. Pero todo esto no ha de hacer olvidar la significación que se le debe dar para comunicar ideas que es una significación más profunda.

Más adelante, Mendoza quiere distinguir dos conceptos distintos entre papel y personaje, diciendo que, para él, no hay otro creador del personaje que el actor, en cambio la anécdota pertenece en forma absoluta al autor o dramaturgo.

Aquí es importante hablar de creación, y podemos decir que el hombre no ha podido hacer otra cosa que interpretar los diferentes elementos de la naturaleza al combinarlos de tal o cual forma, entonces podríamos decir que los seres humanos somos creadores de significados. En el acto creativo no se inventan ninguna de estas significaciones elementales que conforman la realidad, sino solo las relaciones que pudieran darse entre los seres y las cosas ya existentes. Ahora, al hacer creación de relaciones entre los elementos conocidos, no hacemos otra cosa que “interpretar” el posible sentido de la creación de la naturaleza, entonces se trata siempre de una creación de tipo interpretativo.

Entonces Mendoza (2010) por medio del director de la obra afirma:

“que, al empeñarnos en hacer una diferenciación válida entre la creación y la interpretación artística, caemos automáticamente en un sentido. Tendríamos pues, para ser coherentes, la creación artística que es lo mismo que la interpretación por un lado y la repetición servil de un patrón dado, con mayor o menor fidelidad de acuerdo con la destreza del copista, por el otro. Y nada más.” (p.175).

Enseguida el personaje de Servando apunta: “¿No es, entre los actores, la misma diferenciación que tú has mencionado ya en tus clases, entre un actor creativo y un actor de oficio?” el burlador de tirso

A lo que el director responde: “Exactamente. Acabas de aplicar con entera corrección el razonamiento. No hablaremos en adelante más de interpretación como diferente de creación, ya que un concepto contiene al otro de forma ineluctable”

Luego, para lo que incumbe a la actuación.

Mendoza (2010) afirma:

“el dramaturgo crea el personaje en el papel, es decir que se limita a señalar algunas constantes del carácter del personaje que propone crear, junto a casi todas las circunstancias primordiales por las que va atravesando en la trama que está exponiendo en su obra, y de la cual, sin duda, es autor único. Pero estos datos apuntados no crean un personaje. Lo sugieren, si, a groso modo, la verdadera y

definitiva creación del personaje corresponde al actor. Es a él a quien le toca llenar con su propia y total persona los muchos huecos que dejan en el papel los escuetos datos que ahí se encuentran. Lo extraordinario de su creación dependerá de lo bien e interesadamente que haya podido llenar tales huecos y de la lógica con que justificará el esquema general proporcionado por el dramaturgo.” (p.175).

Monólogo y soliloquio

Debemos empezar por definir la palabra monologo: El monólogo es un discurso que el personaje se dirige a sí mismo. También encontramos el término soliloquio: discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo. (Pavis, 1998, p.297).

Para Mendoza, un monólogo es algo que le decimos al alguien, pero no se obtiene respuesta. (Por lo menos hablada) y un soliloquio es cuando hablamos con nosotros mismos.

En el caso del soliloquio, la línea de pensamiento, el discurso interno, es tan rápido que no nos da tiempo de formularlo todo en palabras ni a nosotros mismos ni a otro.

En la puesta en escena que se está trabajando en el Burlador de Tirso, Mendoza empieza a hablar del actor como el centro de la representación.

El personaje del director: “No hay que olvidar que, en el teatro, los actores son los únicos encargados de contar la historia de la obra; los demás estamos aquí para ayudarlos en empresa tan difícil, nada más”

Por otra parte, el director decide que un personaje (Don Juan) será interpretado por varios actores, pero cada uno es diferente época del personaje, recurso puramente didáctico.

También el director, habla del sentido general que tiene la obra y que se debe encontrar en el análisis de la misma.

Aquí el dramaturgo, por medio del personaje del director empieza a hablar de la creación del personaje de como al inicio de la lectura de la obra a montar no asigna los personajes definitivamente, ya que le interesa que todos los actores conozcan la obra y los personajes en general y no solamente una parte de ella.

Surge ahora, de acuerdo a una pregunta de uno de los actores, la explicación de personaje “Tipo” y “cliché”: “que es algo así como reducir un personaje a no concederle otras posibilidades que las meramente elementales, olvidándose de las estructuras mentales de los personajes relacionándolos con la falta de opciones creativas.” (Mendoza, 2010 p. 187), y mencionando nuevamente el carácter y al que

no tiene por qué esquematizarse sino más bien complejizar para poder crear un personaje verdadero e interesante.

En ese sentido, la construcción o mejor creación del personaje se ve cómo la conclusión lógica a la teoría Stanislavskiana, que quedó trunca al llegar a este punto, con la muerte de Stanislavski. Sería la *verdadera* forma vivencial de acercamiento a la creación del personaje de adentro para afuera, pero tanto si se construye el personaje de afuera para adentro, es decir, comenzando por sus actitudes externas, como si se hace de dentro para afuera, atendiendo primero a sus actitudes mentales, estaré creando mi personaje como *alguien* esencialmente “diferenciado” de mí; alguien que de ninguna manera puedo ser yo. Con lo cual me limito a “asumir” mi personaje, a presentarlo.

Para la creación del personaje, Mendoza considera primordial la relación o las relaciones que existen o se establezcan con los demás personajes, entonces es una construcción indirecta.

El autor, cree que si Stanislavski hubiese vivido lo suficiente habría hecho este descubrimiento, pues resulta ser el mismo procedimiento que recomienda para hacer surgir la emotividad, de forma inconsciente, es decir en forma totalmente indirecta, así mismo debe surgir el personaje, basado en las relaciones que tenemos con los distintos interlocutores que nos topamos en la obra.

Mendoza en esta obra se empeña en ver en toda relación entre el género humano, una lucha de poderes. Habla de la Estructura Básica En Las Relaciones Humanas Y La Lucha De Poderes.

Los actores cuentan historias, y estas historias son de relaciones humanas: de cómo empiezan, de cómo llegan a su florecimiento, de cómo se deterioran y terminan. De cómo se entrelazan unas con otras, de cómo se influyen entre sí. Y según Mendoza lo que buscamos al entablar una relación del tipo que sea, es dominarla. Queremos ejercer sobre el sujeto con el que nos relacionamos el mismo dominio que ejercemos sobre un objeto.

En toda relación humana surgen dos tipos de poderes automáticamente: “Poder aparente” y “poder real”. Cada quien tiene uno de estos dos poderes en cualquier relación, es decir, tiene el poder que le corresponde, pero ambiciona en todo momento el poder del otro, quiere tener el poder absoluto en la relación. Es por esto que se entabla la lucha de poderes, y este se va perdiendo o ganando según el caso.

Ejemplo: (Mendoza 2010 p. 204).

“La hija quinceañera de un apareja se acerca a su madre para pedirle que la deje ir a la fiesta de una amiga. La madre, prudente y sabiendo el tipo de poder que le corresponde le dice: “pregúntale a tu padre”, “pero va a decir que no, ya lo conoces”, replica la muchacha.

La madre insiste: “pregúntale”, por lo tanto, la muchacha acude al padre y, como se temía, el padre da un no rotundo. La muchacha llora gritos y va y oculta en su cuarto su profunda desesperación. Al día siguiente, sin embargo, el padre accede. ¿Qué sucedió? La muchacha quiere suponer que las lágrimas lograron ablandar el duro corazón de su padre; pero en realidad no fue otra que la madre quien, en la intimidad del cuarto conyugal, se encargó muy suavemente, de hacer ver al padre la conveniencia de dejar ir a la muchacha. Se hizo pues, lo que la madre quiso; pero también y al mismo tiempo lo que el padre dijo. El padre conserva su poder aparente; es decir, la *apariencia* de poder. Ni a la hija, ni absolutamente a nadie, se le ocurrirá cuestionar el poder del padre en esa casa, porque nadie sabrá nunca que la chica fue a la fiesta porque su madre ejerciendo su poder tan secreto como efectivo, es decir *real*, así lo dispuso”. Paulatinamente el poder se va perdiendo o se va ganando según el caso.

Segunda Parte

En esta segunda parte, se habla de la mecanización, dice que cualquier acción hecha mecánicamente es la que no necesita toda nuestra concentración de la atención para realizarla, por ejemplo: caminar, comer, conducir un carro, entre muchas otras; lo mismo puede pasar cuando hablamos de la actuación, es decir, cuando se alcanza cierto nivel en la actuación, se deja de prestar atención a lo que se está haciendo, pues se cree que ya se han vencido los obstáculos, se pierde el interés, el actor se aburre, aburre al público y

entonces el actor habrá dejado de crear. Para evitar la mecanización se tiene que tener en cuenta que el dramaturgo escribe una obra y entonces deja unos “huecos” en el papel, que es todo aquello que el dramaturgo no pudo o no quiso decir y que el actor debe llenar construyendo las relaciones que se tienen con los demás personajes.

Empezando con la determinación de esa estructura básica, inconsciente a la que Mendoza llama “lucha de Poderes”. Es decir, inconsciente en términos generales pero que el actor tiene que hacer consciente, se sigue luego el trabajo agregando a la relación datos fundamentales que se pueden deducir del “papel”. Estos datos no se encuentran en forma explícita, el actor entonces llena esos huecos como quien sigue una ruta y al seguirla puede parecerle al actor que ya llegó a la meta, que ya no hay “huecos” que llenar, pero como las funciones y las temporadas son dinámicas siempre surgirán “huecos” que llenar. Cada función debe ser para los actores creativos una nueva ocasión para añadir o eliminar ciertos pequeños detalles a las reacciones y a las acciones en las relaciones, una nueva oportunidad de crear una obra de arte. Porque el trabajo de un actor nunca termina.

En el epilogo, se presentan dos improvisaciones que realizan los actores para desentrañar al personaje de don Juan, terminando así la obra y con la realización de estas se observa una explicación práctica de lo expuesto teóricamente.

4.5 El mejor cazador

Análisis extraído de la obra el mejor cazador (Mendoza, 2006).

Título de la obra: EL MEJOR CAZADOR

Número de páginas: 40

Número total de parlamentos: 720

Personajes:

Mauro Galicia: *51 años*

Fausto Galicia: *22 años*

Elvira Corcuera: *27 años*

Valerio Almazán: *31 años*

Pepe Palomino: *22 años*

Lugar o espacio: *Apartamento de Mauro Galicia*

Estudio de Mauro Galicia

Camerino de Elvira

Tiempo: *Ayer, hoy y mañana; pero todavía no*

Pasado mañana.

Fecha de publicación: 2006

Resumen:

En el mejor cazador encontramos un desarrollo teórico en torno de la actuación, la construcción de la imagen del “sí mismo” de los seres humanos y de sus relaciones con los demás. En este caso, se trata el tema del amor, en el desarrollo de una intriga pasional en la que participa un maestro de actores y él mismo. Su mujer joven, de profesión actriz su medio hermano y su discípulo, también un alumno que tiene relaciones amorosas con la pareja del profesor y también aparecen otros alumnos.

Todos estos momentos forma una intriga pasional que invita a pensar en las consecuencias de los errores de percepción. La obra está atravesada por la paradoja en la frase “Al mejor cazador se le va la libre”.

La discusión teórica pasa aquí por el proceso de construcción de los personajes, a partir del texto dramático para representarlo en el escenario. Porque para el actor se abre un extenso compás de posibilidades, ante las que ha de tomar importantes decisiones para atribuir a sus personajes diversas características emocionales, y físicas.

Tesis pedagógica que expresan los personajes:

Héctor Mendoza sigue aquí compartiendo su metodología de enseñanza, a través de la voz de sus personajes. Y es en la voz del personaje de Mauro, que desempeña la función de maestro de actuación y actor. Esta obra la divide en dos partes.

Primera parte

En esta primera parte, Mauro, el personaje principal de la obra, se desempeña como maestro de actuación; al inicio de la obra y durante la clase de Mauro, por medio de reflexiones junto a sus alumnos buscan encontrar la definición de personaje, el cual es definido por el personaje de Valerio de la siguiente manera:

Mendoza (2010), afirma:

“llamamos personaje dramático a cada uno de los seres humanos que participan en el desarrollo de una historia... ficticia, ya sea una obra de teatro, una película o una telenovela, con determinadas características... que los hacen comportarse de manera particular o diferente... cada uno de ellos”. (p. 252).

A continuación, el personaje de Fausto define el personaje tipo: “Los tipos son fácilmente definibles por un defecto o cualidad preponderante en ellos, o cualquier otra

cosa que haga que podamos situarlos fácilmente dentro de un grupo general de seres humanos; pero..., pero un poco deshumanizados”. (Mendoza p.252).

Para Mendoza, el personaje tiene una personalidad compleja. No tiene una característica exclusiva que lo defina. Tiene varias. “Alguien más cercano a una gente de verdad. Menos... esquemático” (Mendoza 2010 p. 253). En esta obra, Héctor Mendoza incita a los estudiantes de actuación, a que examinen la teoría que les muestra para la creación del personaje, para que luego comprueben en la práctica si sus descubrimientos son los precisos para tal fin.

El personaje de Mauro, pide a sus alumnos que alisten una escena de la obra *Los cuernos de don Friolera de don Ramón María del Valle-Inclán*. Al presentar la improvisación de la escena, algunos personajes aplauden y Mendoza, por medio del personaje del director, hace una observación sobre la disciplina en las sesiones de clase que apuntan a la disciplina en la escena.

Aquí se establece una diferencia entre personaje tipo y personaje esperpento así: “La palabra “esperpento” a lo que se aplica es a una persona fea y ridícula. Valle-Inclán ve a sus personajes feos y ridículos; pero al mismo tiempo siente una gran ternura hacia ellos. Le duelen. Lo mismo que a nosotros, que los leemos. Ustedes, pues, decidieron hacer de esos “esperpentos” tipos, lo mismo que pudieron haberlos hecho personajes. Y me parece que estaban en su derecho de hacerlos tipo, porque eso es lo que nos habíamos propuesto. El carácter esperpéntico no se iba a perder con ninguna de las dos opciones.

La manera de actuar a los esperpentos, ésa si cambia. Alternará necesariamente tonos entre lo serio y lo ridículo”

Es importante aclarar que el esperpento es un género literario creado por Ramón del Valle-Inclán en que deforma sistemáticamente la realidad, recargando sus rasgos grotescos y absurdos, a la vez que se degradan los valores literarios consagrados; para ello se dignifica artísticamente un lenguaje coloquial y desgarrado, en el que abundan expresiones cínicas y jergales; la materia para el esperpento la ofrece el inframundo en sus varias formas. “Luces de Bohemia” es la primera obra a la que su autor (Valle) da el nombre de “esperpento”, palabra sacada del habla popular para designar lo ridículo, extravagante y grotesco. Pero el esperpento, es más que un género o una forma dramática, una nueva estética y una nueva visión del mundo. El propio dramaturgo expuso, de modo fragmentario, una teoría del esperpento:

“El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas”

Para el autor, estilísticamente los personajes son realistas independientemente del tono que se les quiera dar, y por lo tanto los personajes tipo tienen que crearse de manera realista, es decir, a partir de cómo somos los seres humanos.

Mendoza, (2010) afirma:

“Los tipos son personalidades condensadas, lineales, esquemáticas, que no encontramos nunca en nuestra realidad cotidiana. En la realidad nadie tiene un atributo solamente. Por elementales que pudiéramos ser en nuestro carácter, cada uno de nosotros cuenta con varios atributos e incluso muchos de ellos contradictorios entre sí. El tipo es sólo un ser imaginario, ficticiamente simple, bidimensional. Los personajes al igual que nosotros los seres humanos en la realidad que vivimos, tienen que ser inevitablemente complejos, tridimensionales, para lograr parecerse mejor a nosotros los seres vivos que somos su modelo. Y esto es lo que es el realismo” (p.259).

Para realizar la conversión de tipo a personaje se tiene que tener en gran medida la creencia necesaria para hacerlo. Cuando no se intuye el procedimiento, cuando la intuición falla es necesario investigar para saber. O deducir lo que no se sabe de lo que sí se sabe ya con anterioridad. Esto permite que la creación del personaje se haga de manera creativa y propia.

El personaje es realista y el tipo no, por lo tanto, con el personaje podemos identificarnos, con el tipo no. Los actores no deben juzgar al personaje que les corresponde interpretar, porque los aleja automáticamente de una posible identificación con él.

Mendoza, (2010) afirma:

“En la preparación de la escena comenzaron por interponer una crítica hacia el papel que habían escogido, lo cual los aleja automáticamente de una posible identificación con él. Ya que nosotros, los actores, sólo podremos identificarnos con el personaje cuando no lo juzguemos. Habrá de ocurrir lo mismo que nos ocurre en la vida real: los seres humanos tendemos todos a no juzgarnos a nosotros mismos”. (P265-266).

Por medio del personaje de Mauro, se reflexiona sobre la manera en que podemos reconocernos a nosotros mismos y a través de lo que los demás nos hacen sentir que somos; porque para nosotros mismos, no somos otra cosa que lo que los demás nos dan entender que somos. Y con cada relación tenemos una identidad diferente.

Según el dramaturgo, nos conocemos perfectamente; pero sólo a través de los ojos de los demás. Aquello de lo que nos enteramos que los otros piensan de nosotros, eso somos.

Mendoza (2010) afirma:

“Si dos amigos nuestros piensan cada uno de ellos algo distinto de nosotros, nos inclinaremos a creerle al que piensa lo mejor. Este es el elemento primordial en las relaciones humanas. Entre más relaciones tengamos, adquiriremos un mayor

calidoscopio de lo que puede ser nuestra personalidad, ya que cada relación nos va a revelar un yo particular y distinto que vendrá a sumarse a los otros yo. Y justamente es esto lo que viene a formar la complejidad del personaje” (p 267).

Mauro continúa explicando a sus alumnos que los seres humanos son complejos por las distintas relaciones con los otros, de acuerdo a los que estas nos hacen sentir que somos y les pone varios ejemplos.

Mendoza, (2010) afirma:

“Al estar con tu madre eres el hijo bueno, malo o regular de tu madre porque eso es lo que tu madre te hace saber que eres para ella. Y así sucesivamente. Cuando estás con tu novia, eres el novio de tu novia; te conviertes en lo que ella te dice que eres y a ella le pasa lo mismo contigo. Se convierten en un espejo uno del otro. Pero cuando estás con un amigo con quien te une cierta rivalidad, eres totalmente distinto. Porque si te comportaras con el amigo igual que te comportas con la madre o con la novia, probablemente sería peligroso para la relación entre ambos, ¿no? ¿Cuál de los tres eres? ¿El que eres con tu madre, el que eres con el amigo envidioso o el que eres con tu novia? Eres los dos, los tres, los cuatro, todos aquellos que marcan tus diferentes relaciones.” (p.270).

Es decir que somos las relaciones que tenemos tanto con las personas como con el entorno y con los objetos.

Para el autor, un actor ya logró la creación de su personaje cuando el estudiante logra comprender al personaje.

Mendoza, (2010) afirma:

“Esto se sabe en el proceso de la identificación con el personaje, mediante el análisis de la relación que el personaje tiene con cada uno de los otros personajes con quienes se encuentra en el curso de la obra. La obra no es otra cosa que la historia de una o varias relaciones. Por lo tanto, se tendrá que ver en cada escena como está la relación con el personaje con el que nos encontramos en cada escena, cómo se va alterando progresivamente y cómo queda al final. Si se respeta esta trayectoria no se perderá nunca el personaje y por supuesto, tampoco el actor.” (p.271).

Segunda Parte

A partir de la segunda parte, se expone las circunstancias de celos por las que el personaje de Mauro está atravesando al recibir unos anónimos que le dan a entender que su mujer lo está traicionando; esta situación es similar a la de la obra en la que se encuentra participando por invitación de una compañía teatral.

Estas situaciones análogas en la ficción y en la realidad permiten a Mendoza explicar las líneas de pensamiento. Según Mendoza, hay dos líneas de pensamiento: el pensamiento que se expresa en esta parte de la obra, Mendoza retoma lo que ya había explicado Mauro a sus alumnos sobre las dos líneas paralelas de pensamiento: el pensamiento que se expresa y el pensamiento que no se expresa, este último, el actor tiene que manifestarlo de alguna manera al espectador y es lo que se conoce como subtexto.

Mendoza, (2010) afirma:

“Valerio, en la vida diaria ni siquiera con la gente con quien creemos estar seguros de tener mayor confianza y cercanía somos totalmente sinceros. Por tanto, algo de lo que pensamos sí decimos y algo no. Eso que no decimos, no desaparece por el hecho de no decirlo. Se queda ahí y de alguna manera aparece en nuestro comportamiento. En actuación es lo que llamamos el subtexto” (p.282).

En esta obra se habla de un tercer nivel de pensamiento, el inconsciente y según el autor, el actor tiene que hacer consciente el nivel de pensamiento inconsciente en el momento de actuar y menciona a Stanislavski cuando al respecto dice: que en el momento en que lo inconsciente se vuelve consciente, deja de ser inconsciente y por tanto sería imposible que pudiera obrar como tal; al decir esto, Stanislavski se refiere al actor mismo, no a su personaje.

Entonces el actor como tal, no puede hacer consciente la inconsciencia pues corre el riesgo de acabarla. Pero en cambio tiene que hacer consciencia de la inconsciencia del personaje para creer en ella y así poder incluirla en la creación general del personaje. Cuando el actor se convierte en el personaje, teóricamente son uno, pero prácticamente no.

Mendoza (2010) afirma:

“Teóricamente así sería, claro. Prácticamente no. Prácticamente nosotros los actores tenemos que adoptar la o las circunstancias del personaje en su literalidad. Pero tenemos que comprender las circunstancias que la literalidad nos ofrece. Una vez comprendidas podemos hacerlas nuestras. No antes” (p.283).

El problema fundamental para la creación del personaje, es el trabajo de su inconsciente. Entonces en esta obra en donde se realiza el análisis del personaje de Don Friolera, Mendoza, explica lo que para él son los tres niveles de pensamiento del personaje.

Primer nivel de pensamiento: El que se expresa

Segundo nivel de pensamiento: El que no se expresa (subtexto).

Tercer nivel de pensamiento: El inconsciente.

Entonces en esta obra, el autor va explicando la teoría por medio de la práctica para que los estudiantes por su propia cuenta vayan encontrando la manera de crear un personaje.

Mendoza plantea que la actuación, mejor, la formación en actuación, no se puede reducir a fórmulas o recetas infalibles, sino que es un proceso práctico donde se impulsa al estudiante a la reflexión y a la creación a la hora de estudiar y crear un personaje.

4.6 Título de la obra: Hamlet, por ejemplo

Análisis extraído de la obra Hamlet por ejemplo (Mendoza, 1992).

Discurso en un acto de Héctor Mendoza, con algunos momentos de William

Shakespeare

Número de páginas: 48

Número total de parlamentos: 695

Personajes:

Mabel Martín

48 años

Jorge Humberto Robles

39 años

Josefo Rodríguez

24 años

Carlos Díaz

25 años

Lugar o Espacio:

El escenario de la Casa del Lago, casi vacío, con algunos trastos

Desmontados por ahí de obras anteriores y algunas sillas.

Tiempo: 1983

Fecha de publicación: 1992

Acto Único.

Esta obra tiene una nota del autor que se titula: “De Una Trayectoria De Experimentación Teatral Y Profanaciones”

En esta nota, Héctor Mendoza se refiere a la época del programa “Poesía En Voz Alta” cuando se dedicaba, según él a ilustrar los textos en su significación más evidente, en su calidad de director escénico.

“Los textos a ilustrar por aquella época fueron primordialmente los de los clásicos españoles que, aunque después amplié mi reducido repertorio, siguieron siendo mi punto de partida – o de llegada. Aunque no tenía la capacidad mental para entenderlos debidamente, presentía ya su belleza e importancia. Poesía en Voz Alta indignó a los sensatos y entusiasmó a los insensatos, siempre ávidos de presenciar profanaciones. Y esto mismo, la profanación del texto tradicionalmente considerado intocable se fue convirtiendo en imperativo ineludible de mi teatro.”

Pero la profanación fue cambiando de aspecto con el tiempo, y cayó en una profanación mayor. “Si bien en lo sucesivo intenté hacer el esfuerzo por ver el texto *detrás* de las palabras, no fue para nada seguro de que estuviera viendo el verdadero texto, es decir, el texto del escritor. Lo único que si resultó evidente es que veía un texto *detrás* de las palabras. Pero eso no era, no podía ser el texto del escritor; era solo mi propio texto; el texto que suponía que las palabras del escritor expresaban. No pude evitar ser un *intérprete* del texto, pues, y por tanto un profanador en serio.”

Tesis pedagógica que expresan los personajes:

Tres actores están esperando para hacer una audición para el personaje de Hamlet en la obra de Hamlet príncipe de Dinamarca.

En esa espera, los actores analizan la obra y especialmente el personaje del príncipe. Hablan sobre actuación, proyección, presencia escénica (La energía que se emplea para hablar, accionar o moverse en la escena). Aquí Mendoza habla de la naturalidad como base de una buena actuación, de donde se parte para la creación del personaje adecuándose realmente a todas y cada una de las circunstancias, a este delicado proceso, Mendoza lo llamó: *circunstanciación* y este tiene dos pasos: En primer lugar, dándose cuenta, reconociendo todas y cada una de las circunstancias. En segundo lugar, creyendo en ellas, es así como la creación va por buen camino, pero en este proceso también tiene que intervenir la imaginación, el gusto, el sentido de la verdad, el ritmo.

Con todo lo anterior, se empieza a hablar de talento a través del personaje de Mabel:

“El talento no se adquiere, el talento está o no está simplemente. Si alguien en un momento dado parecería no tener talento, pasado algún tiempo de estudioso trabajo, de pronto bien a resultar que si lo tiene. Pero también, dice Mendoza, puede ser que no es precisamente que lo hubiera adquirido con el trabajo, sino lo que el trabajo hace es ayudar a que surja lo que había permanecido oculto hasta entonces.”

(Mendoza p.272).

Pero también, puede ser que el talento no sea o no exista como ningún atributo especial ni privilegio de nadie y tendríamos que referirnos más bien a que se manifiesta

en aquellos que *permiten* su manifestación; es decir, que se aprende a permitir la manifestación del talento que se ha tenido siempre.

El maestro Mendoza, plantea que para él era más valiosa la verdadera vocación que el talento. “Porque la vocación no es otra cosa que desear con toda el alma que se manifieste nuestro talento” (Mendoza, p.272).

Pero si el talento está ahí todo el tiempo, siempre como atributo común, ¿en qué radica la creatividad? Será en hacer que lo lógico sea, además interesante.

Mendoza agrega otra vez con el personaje de Mabel, que la preocupación más generalizada en las escuelas de actuación es “enseñar” a actuar con lógica por ese miedo de caer en lo falso de la actuación, pero entonces ese miedo no los deja avanzar para ocuparse de aspectos tan supremamente importantes como la creatividad; porque solo así la actuación puede adquirir interés y para actuar interesantemente se necesita tener imaginación, buen gusto, sentido de la verdad, del ritmo y de la originalidad.

En esta obra puede observarse claramente que el dramaturgo expone los dos últimos elementos o principios fundamentales a la hora de enfrentar a un estudiante al proceso creativo de la actuación y de las cualidades que el estudiante debe tener y debe ir adquiriendo en el proceso formativo actoral, dichos principios los fue

desglosando en todas y cada una de las obras aquí estudiadas. Entonces el talento y la creatividad cierran las características que para él son fundamentales y que el aspirante a ser un verdadero actor debe tener en cuenta: La disciplina, el rigor, la reflexión, la pasión y por último, pero no menos importantes, el talento y la creatividad que deben cultivarse con todas las anteriores y además con la lógica y la curiosidad.

Una vez terminado este análisis de las seis obras de Héctor Mendoza, podemos darnos cuenta que el actor, su formación y el arte mismo de la actuación fueron siempre su principal preocupación y el motor y razón de ser en el ámbito de la escena mexicana, colocando al actor como centro de la representación. El estudio minucioso que realizó Mendoza del sistema de Stanislavski, así como su formación en el Actor's Studio, le dieron las bases para estudiar la mente del actor y durante casi setenta años realizar trabajo e investigación pedagógica en la práctica misma con el actor y dentro del teatro.

En el desarrollo de este capítulo, se van develando las metodologías utilizadas por Mendoza en la actuación, incluso sus obras dramáticas de corte "ficticias" pueden actuar como un soporte teórico de la metodología del maestro.

En este se desenvuelve todo lo relacionado a sus teorías sobre la actuación y el trabajo del actor, el diálogo contante entre las teorías de otros dramaturgos y el análisis de

creación a través del hacer, las bitácoras de igual forma funcionan como soporte esclarecedor de su metodología en el aula, la cual dentro del análisis, se puede observar que parte de su función como dramaturgo parte de sus procesos pedagógicos y se proyecta a una creación actoral.

Sin duda alguna, el maestro Mendoza establece una conexión entre su escritura y su metodología, la importancia de sus alumnos y de su formación como ente generador de inspiración para sus obras.

CAPITULO 5

Conformación de un modelo una cátedra de actuación para la educación superior en la Universidad de Sonora en México a partir de los principios pedagógicos de Héctor Mendoza

Después de llevar a cabo la investigación sobre los antecedentes de la formación actoral en México; estudiado la historia de los procesos formativos actorales y de haber establecido que entre 1980 y 2010, Héctor Mendoza realizó su mayor práctica pedagógica (al mismo tiempo, como se expuso en el capítulo 1, se crearon cuatro (4) de las nueve (9) Licenciaturas estudiadas en esta investigación, las cuales tienen especialidad en actuación); así mismo, después de realizar un recorrido por el actor, su interpretación y su formación,, haber indagado la obra pedagógica y didáctica del maestro Héctor Mendoza Franco y determinar, que la misma no se ha reflexionado y sistematizado suficientemente; se presenta ahora, un modelo de cátedra de actuación para la educación superior en la universidad de Sonora, México, a partir de los principios pedagógicos de Mendoza que se fueron develando al estudiar las seis obras del maestro contempladas en esta investigación, así como las bitácoras de tres de sus estudiantes de diferentes generaciones, como se mencionó anteriormente.

Es importante recalcar que el maestro Héctor Mendoza no escribió sus teorías de actuación en forma de ensayos, sino que optó por escribir obras dramáticas, estas obras fueron objeto de estudio, para poder establecer las categorías que conformarán la cátedra

para la educación superior en la universidad de Sonora, en torno al maestro y servirán a los estudiantes de licenciatura de actuación en sus dos primeros años de formación.

Para la conformación de la cátedra de actuación se tendrá en cuenta en primer lugar, que todas las facultades creadoras de un actor, están en sí mismo, por lo tanto no hay fórmulas, recetas o trucos, que le conduzcan al verdadero arte de la actuación, por tanto esta cátedra pretende ser un rumbo que sirva a los estudiantes para emprender su proceso formativo; de igual manera queremos recordar las palabras del director mexicano Luis De Tavira, con las que afirma :“ La actuación se aprende, pero no puede enseñarse. Un maestro de actuación comienza a ser eficaz cuando aprende esto; se vuelve mejor cuando enseña a aprender. Pero alcanza la maestría solo cuando consigue aprender de sus discípulos.” (Tavira. Revista N°84, 2011, p.16). En este orden de ideas la conformación de esta cátedra es, ante todo, el legado del pedagogo y director de actores objeto de estudio de esta investigación, quien como se ha visto discutió, cuestionó, pero sobre todo indagó sobre el arte de la actuación, conociendo así al actor y sus procesos de pensamiento.

Las seis obras de Mendoza analizadas, hablan por sí solas de la preocupación, el cuestionamiento, la reflexión, la dedicación y el conocimiento que tenía Mendoza de ese laberinto que es el actor y su mente, de ahí la importancia de extraer de ellas los componentes de una cátedra que permita al actor mismo, descubrirse no solo como actor sino al mismo tiempo revelar su condición de ser humano, para que entonces pueda emprender su camino en la formación actoral.

Es importante insistir que esta propuesta de la cátedra de actuación, surge de las reflexiones, enunciados, conceptos y ejercicios planteados por Mendoza a través de los diferentes personajes en todas y cada una de las seis obras analizadas en esta investigación, así como las bitácoras de clase de su tres de sus estudiantes.

5.1 Categorías pedagógicas

Se entiende en su definición la categoría pedagógica como la “unidad que compone determinadas superestructuras y que obedecen a reglas de formación específicas” (AMEI – WAECE, diccionario pedagógico, 2003).

Las categorías pedagógicas, ayudan a estipular las bases para determinar qué tipo de teoría pedagógica es la acertada para trabajar con los diferentes énfasis, podemos encontrar la categoría de formación, de enseñanza, de instrucción y proceso de enseñanza y de educación, cada una de ellas aportan herramientas para que el estudiante desarrolle al máximo su proceso de aprendizaje. Las categorías proporcionan el norte de la formación de la cátedra: ¿para qué enseñar? ¿Qué enseñar? ¿A quién enseñar? ¿Cómo enseñar? ¿Cuándo enseñar? ¿Cómo evaluar? ¿Para qué evaluar?

Las categorías se establecieron como ya se indicó, de acuerdo a lo que se fue descubriendo en las seis obras y teniendo en cuenta el recorrido que puede hacer un estudiante de actuación durante los dos primeros años de formación en la universidad de Sonora y más exactamente en la licenciatura de Artes escénicas

especialidad actuación. En ese orden de ideas, se fueron estableciendo y ordenando unas categorías con sus respectivos contenidos, como se ve a continuación:

Tabla 6. *Categorías pedagógicas*

CATEGORÍA	CONTENIDOS
1. Desinhibición	Relajación, relajación muscular, desinhibición corporal, sensorialidad, relaciones primarias para desatar la sensorialidad y la emotividad, concentración de la atención.
2. Imaginación	Estimulación primaria, para despertar una imaginación consciente. Cambios de espacio, texturas y circunstancias simples. Cambios de atmosferas. Situaciones elementales
3. Energía y inconsciente	Concentración energética y respiración Sugestionabilidad. La sensación y la liberación inconsciente Las relaciones y la emotividad

4. Realidad y sentido de la verdad	Reacción Circunstanciación Justificación situacional Justificación circunstancial. Circunstancias mediatas y circunstancias inmediatas Objetivo y obstáculo Tarea actoral
5. Realidad y creatividad	Creencia, conflicto Conflicto externo. Conflicto interno Estimulación
6. Expresión Verbal	El tono, el tiempo, el volumen La entonación Las unidades melódicas El acento y el énfasis Dicción y modulación La intención y el ritmo

	La partitura tonal
7. El texto y la actuación	<p>Situación y circunstancias en relación al personaje.</p> <p>Análisis particular de la situación</p> <p>Suma circunstancial</p> <p>Leer y hablar</p>
8. La palabra y el gesto	<p>El gesto como sustituto de la palabra en la comunicación.</p> <p>El gesto como énfasis de la palabra</p> <p>El gesto como modificador de la palabra</p>
9. El Texto y la creatividad	Ejercicio de Montaje

Fuente: Elaboración del autor

Semestre I

Las primeras cuatro categorías y sus correspondientes contenidos se instituyeron de acuerdo a lo extraído de los diálogos y los ejercicios que realiza el personaje del profesor Mauricio en la obra “La guerra pedagógica” con sus estudiantes, en las páginas 53,54, 55, 56, 57. (Mendoza, 2010, p. 53). Así:

- **Alineación corporal:** Para iniciar un proceso de formación actoral Mendoza partía de disponer el cuerpo del estudiante para tal fin. Dicho trabajo lo iniciaba con la relación que deben guardar las diferentes partes del cuerpo entre sí, y con un centro vital del mismo. (Mendoza, 2010. p.53), más adelante, hace énfasis en el conocimiento que debe tener el actor sobre su instrumento es decir el cuerpo, así como de su estructura, sus miembros y órganos, al igual que su funcionamiento.
- **Los huesos:** Mendoza habla de esqueleto como un conjunto total y organizado de piezas óseas que proporciona al cuerpo humano una firme estructura multifuncional (locomoción, protección, contención, sustento, etc.). en ese sentido contiene entonces a los músculos, articulaciones, tendones, venas, arterias, sangre, órganos y sentidos. (Mendoza, 2010, p. 53).

Se trata entonces de brindar al estudiante- actor la posibilidad de encontrar su cuerpo como herramienta, indagarlo, conocerlo, cuidarlo y acondicionarlo, para el trabajo actoral.

5.2. Desinhibición: El maestro Mendoza estimaba que los actores al iniciar un proceso formativo tenían que reeducarse, partiendo de una desinhibición no solo del cuerpo sino también de la conciencia para así poder según sus propias palabras: “Operar sin el condicionamiento represivo que se nos ha hecho adoptar a lo largo de nuestra educación para llevar a cabo una vida “normal” en la sociedad en que vivimos” (Mendoza 2010, p.56).

Entonces la desinhibición es considerada fundamental para el maestro a la hora de iniciar cualquier proceso actoral, ya que, según él, un estudiante o aspirante a actor debe liberarse por decirlo así de cualquier bloqueo o barrera que le impida la creación.

Los contenidos que se desprenden de esta categoría, para esta parte del proceso son:

La respiración como principio de relajación: Según el diccionario Médico de la Universidad de Navarra (2017) la respiración es la:

Función mediante la cual tiene lugar el intercambio gaseoso (O₂ y CO₂) en las células. En los mamíferos consta de dos partes: una, la de respiración externa, tiene lugar en los alveolos pulmonares entre el aire y la sangre; la otra, la respiración interna, se verifica entre los capilares sanguíneos y los tejidos. El paso entre el O₂ y el

CO₂ se verifica por difusión a través de la fina pared endotelial de alveolos y capilares.

La respiración en actuación según Mendoza, debe ser natural y no forzada, de acuerdo a cada persona, no hay una manera de respirar. Cada individuo tiene su propia y única manera de respirar por eso no tiene que haber ningún tipo de presión ni influencia para realizar esa función vital que es mecánica y natural. Esta respiración paulatinamente se vuelve sonido y es así como se empieza a involucrar la voz en el proceso del actor y no de manera aislada o en materias o asignaturas diferentes.

La relajación: La relajación como la entiende Mendoza no es un abandono sino más bien una disposición, una alerta en un principio para la desinhibición y después para la actividad creativa. En la bitácora de Jorge Ortiz entre los años de 1985 a 1989, encontramos al respecto: “Un estado de relajación no es un estado de abandono, es un estado de alerta, disposición y preparación para la agudización de los sentidos y continúa: Si nos encontramos tranquilos podemos estar más atentos y dispuestos para cualquier actividad” La tensión cierra nuestra mente y nuestros sentidos”

Relajación muscular:

Mendoza, (2006) sostiene:

Los músculos son parte fundamental de nuestro cuerpo no solo para el movimiento sino para la recepción de las sensaciones, en el caso actoral no se trata de abandonar el movimiento ni mucho menos, más bien alcanzar un desahogo o liberación de la tensión en los mismos. (p.53).

Esta relajación muscular se puede alcanzar, por ejemplo, pensando en cada uno de los huesos del esqueleto así entonces, entre más se piensa en los huesos más se relajan los músculos.

Desinhibición Corporal:

Pavis, (1998) afirma:

En el abanico de los estilos interpretativos, el cuerpo del actor se sitúa entre la espontaneidad y el control absoluto, entre un cuerpo natural o espontáneo y un cuerpo *marioneta** enteramente encadenado y manipulado por su sujeto o procreador espiritual: el director de escena. (p.107).

El cuerpo como instrumento del actor comprende huesos, articulaciones, músculos, tendones, venas, arterias, sangre, órganos, sentidos, es entonces como dice Grotowski todo un organismo. Ahora bien, para iniciar cualquier actividad de desinhibición, es decir para liberar el cuerpo de esquemas, memorias y frenos mentales, emocionales y sociales, El maestro Mendoza propone una total

consciencia relajada del cuerpo y todas y cada una de sus partes y una liberación de las mismas para así preparar el instrumento para la búsqueda de una concentración de la atención que llevará más adelante a una instancia creativa.

Sensorialidad: Se refiere por supuesto, a la “capacidad que se tiene para percibir sensaciones a través de los sentidos” (Oxford dictionaries), Mendoza entonces, parte de exploración de esa capacidad de manera individual para luego ampliar esa exploración con otro y con otros, por ejemplo: como está mi cuerpo, su temperatura, que veo cómo lo veo, que oigo, que huelo, que siento, como percibo el espacio a mis compañeros entre otras sensaciones.

Teniendo en cuenta los anteriores contenidos, se pueden trabajar diferentes ejercicios, como, por ejemplo:

- Voy a buscar el punto donde mi cuerpo esté listo para lo que tiene que hacer.
- ¿Cómo estoy el día de hoy? (cansado, tenso, preocupado), pongo atención a mi respiración, no la cambio, solo la observo, le prestó atención.
- ¿Qué pasa cuando camino?
- Estoy aquí y ahora, no estoy en el abismo.
- Inhalo profundo sin sonido.
- Inhalo y no controlo mi exhalación, simplemente suelto.
- No hago tan profunda la inspiración (no hiperventilo).
- Cierro los ojos

- Mis pies paralelos, debajo de mis crestas iliacas, respiro sin preocuparme de la exhalación, la dejo fluir.
- Pienso en un color (el que más me guste o el que me diga cómo me siento hoy), y con ese color que elegí, pinto mi esqueleto, de abajo hacia arriba.
- Separo los labios un poco.
- El color sigue subiendo por mis piernas hasta llegar a la pelvis. Doy aire a mis articulaciones, libero las rodillas.
- Libero o relajo mi sacro.
- Sigo inhalando y exhalando.
- El color sigue subiendo por mi columna vertebral así: por mis cinco (5) vértebras lumbares; por mis doce (12) vertebras dorsales- torácicas; sigue subiendo por las siete (7) vértebras cervicales.
- Ese color sigue subiendo por el cráneo que flota y está sostenido por las dos primeras vértebras cervicales.
- El color llega hasta mis hombros que caen por la gravedad.
- Sigo llenando de color mis antebrazos, codos, brazos, manos y dedos.
- Inhalo profundamente y con sonido, puede ser un suspiro que me de alivio.
- Lo que inhalo, es lo que exhalo con sonido.
- Va bajando el cuerpo dejando que la gravedad vaya haciendo su efecto, el movimiento me lo da la respiración.
- Voy bajando el cuerpo con la respiración, hasta llegar a la posición de cuclillas.
- Realizo tres (3), suspiros de alivio.

- Con la respiración voy llegando al piso, me muevo con la exhalación del suspiro, me acuesto en el piso con los ojos cerrados, estoy aquí y ahora, me abandono en el piso, suspiro con alivio. Levanto la muñeca y la deajo caer con el suspiro y me fijo como cae, sin controlarlo, luego el codo, luego hasta el hombro y después todo el brazo, sin controlar la caída.
- Me fijo que mis labios estén entre abiertos, listos para la exhalación, sin controlarlo.
- Trato de levantar los pies, los deajo caer por gravedad, sin controlarlos, por gravedad.
- Ahora, trato de levantar las piernas y las deajo caer libres, los brazos y las piernas ceden a la gravedad.
- Mis brazos y mis piernas ceden a la gravedad, inhalo y exhalo.
- Descanso y observo como está mi cuerpo, me estiro y saco un gran suspiro de alivio.
- ¿Siento hormigueo en el cuerpo? ¿Frio? ¿calor?
- Mi cuerpo está relajado.
- Percibo quien está a mi lado derecho y quien, a mi lado izquierdo, respiro, la respiración es energía.
- Estoy despierto, aquí y ahora.
- Sigo respirando, coloco mi cuerpo en forma de caracol y con mi respiración salgo del piso, inhalo y exhalo y me planto en el piso, en cuclillas.
- Inhalo y exhalo, separo los pies y las piernas y voy a la posición de rana.
- Inhalo y con la exhalación voy subiendo, hasta las caderas.
- Inhalo y exhalo y voy subiendo mis vertebras, mi cuello, mi cráneo está flotando, el atlas y el axis, las dos vértebras cervicales que están en el cráneo son las que me ayudan a

flexionar y rotar la cabeza, separo los labios y con un suspiro de alivio abro los ojos y camino.

- Me observo y observo a mis compañeros, estoy aquí y ahora, mandíbula suelta, labios entreabiertos. Estoy relajado pero activo, atento, alerta, listo.

Toda la sensorialidad puede estimularse a través de ejercicios con los cuatro elementos de la naturaleza (fuego, aire, tierra y agua), imaginándolos, observándolos, experimentándolos en el propio cuerpo, en el ambiente y el entorno. Estos ejercicios pueden trabajarse en una salida de los estudiantes a un lugar donde dichos elementos estén presentes de manera extra cotidiana por ejemplo en el campo en la playa, etc., es decir fuera del espacio del aula o estudio o foro.

Relaciones primarias para desatar la sensorialidad y la emotividad: El teatro es el arte de las relaciones sociales entre los hombres. Ha sido posible dibujar su historia examinando la naturaleza de las relaciones interhumanas. (PAVIS 1998, p.392).

Mendoza en esta parte del proceso se refiere a la génesis de esas relaciones propiciando que el estudiante de actuación a partir de la respiración, se encuentre con el centro vital y paulatinamente con todo su cuerpo, para luego ir encontrándose con la respiración de su compañero desatando la sensorialidad y la emotividad al relacionarse.

Concentración de la atención: La concentración de la atención es un contenido esencial para Mendoza en el proceso formativo del actor, en primer lugar, el instrumento del actor, el cuerpo, como objeto de atención, es decir vuelca al actor a observar, explorar y atender su esqueleto, su cuerpo, sus órganos, su respiración para que pueda enfocar y experimentar la atención en sí mismo ampliándola gradualmente a media que avance en su proceso, a sus compañeros y al entorno.

Aquí nos permitimos describir un ejercicio de muchos, que permiten alcanzar paulatinamente este estado y además propicia el trabajo en equipo. Consiste en armar un círculo con el grupo de estudiante cada uno sosteniendo una pelota de tenis, el grupo entonces, empieza a pasar la pelota simultáneamente hacia la derecha sin dejarla caer al piso, hasta alcanzar determinado número de pases, si la pelota se cae no es a uno de los estudiantes, sino a la totalidad del grupo y debe volverse a empezar la cuenta de los pases. El conjunto irá encontrando una respiración grupal sin modificar la propia, que les permitirá sentirse, sentir a los otros y al espacio. Una vez se haya dominado el ejercicio hacia la derecha, se realiza hacia la izquierda. La meta es lograr que el grupo permanezca atento, relajado pero alerta. Este ejercicio logra que el actor en formación incremente la concentración de la atención y la disposición para el trabajo en equipo, pilar fundamental para el trabajo actoral.

5.3. Imaginación:

“Facultad humana para representar mentalmente sucesos, historias o imágenes de cosas que no existen en la realidad o que son o fueron reales, pero no están presentes” (Oxford dictionaries). De las cuales se apoyan para llevar aun puntum máximo al actor.

Estimulación primaria para despertar una imaginación consciente: Tanto en los diferentes ejercicios planteados por Mendoza en la obra “La Guerra Pedagógica”, principalmente, como en sus planteamientos sobre la imaginación en la obra “Actuar o no” es clara la preocupación del maestro por la necesidad de estimular la imaginación en los estudiantes de manera consciente y cómo estructuró este contenido entendiendo que el actor necesita un estimulación gradual para entender y ejercitar su imaginación.

Veamos por ejemplo como en la obra Actuar o no (1999) se refiere al respecto:
El estudiante: Imaginar es... ordenar la realidad en una forma distinta a como nos rodea, sin alterar las leyes de la probabilidad o acaso incluso de la posibilidad. El profesor: ... Y fantasear ¿Qué es?

El Estudiante: Ordenar la realidad de otra manera como está ordenada, pasando por encima de las leyes de la probabilidad y de la posibilidad. Un ordenamiento que no respeta estrictamente la lógica establecida, pues. (Mendoza 2010, p.26).

Observemos como El maestro Mendoza primero propicia el cuestionamiento, hace que el estudiante se pregunte y deduzca la definición de términos como imaginación y concentración de la atención, para luego encontrarse con esos mismos términos en su propio cuerpo a través de un ejercicio que puede experimentar en el mismo.

Cambios de espacio, texturas y circunstancias simples: En la bitácora de Jorge Ortiz entre los años de 1985 a 1989, encontramos que Mendoza realiza ejercicios con los estudiantes partiendo de la consciencia del propio cuerpo y del espacio del aula o estudio de actuación, Mendoza empieza a trabajar las circunstancias simples sin definir las específicamente, más bien plantea ejercicios donde el estudiante a partir de la observación transforma ese espacio del estudio o aula en otros espacios como por ejemplo su cuarto en soledad, donde experimenta con texturas y circunstancia simples, cambios atmosféricos y situaciones elementales como la soledad, Todo esto para que el estudiante vaya descubriendo a partir de su experiencia de vida, el universo actoral.

Energía y creatividad inconsciente: Si bien es cierto que en todo lo que pasa en la naturaleza está comprometida la energía, y aunque en la mayoría de diccionarios la definen como la capacidad de realizar un trabajo, en lo que nos ocupa nos limitaremos a referirnos a lo que menciona Mendoza al respecto.

Para Mendoza la respiración es una fuente de energía, según lo que plantea en sus ejercicios, entonces el estudiante a partir de su respiración va encontrando un centro vital

en su propio cuerpo, un centro en forma de triángulo que empiezan a generar energía, la cual lleva a todo su cuerpo y luego la libera en primera instancia con movimientos y/o sonidos que son creados a partir de imágenes y sensaciones que surgen de su inconsciente.

Es muy importante mencionar que la respiración se vuelve sonido y es por eso precisamente que para Mendoza como ya lo vimos en el análisis de las obras, los contenidos de voz deben estar incluidos en la cátedra de actuación ya que la voz se produce en y con el cuerpo.

En los diferentes programas de actuación de las licenciaturas analizadas en esta investigación el área de voz no está incluida en los contenidos de actuación, por lo que estaremos incluyéndolos en esta propuesta de cátedra como se verá más adelante.

Los contenidos que contempla esta categoría son:

Concentración energética y respiración: Según lo expresado por Mendoza en sus obras y en sus clases, podemos decir que concentración es tener conciencia y control, de todas y cada una de las partes del cuerpo a partir de la respiración y esta condición es fundamental no solo al inicio de un proceso formativo actoral sino para toda pretensión creativa de un actor. En donde dice esto hay que citarlo.

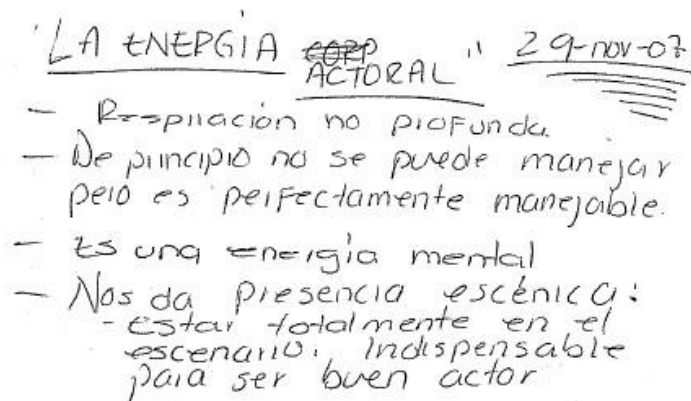


Figura 7. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

Sugestionabilidad: De acuerdo a los diferentes ejercicios que plantea en sus clases y en sus obras pedagógicas, podemos darnos cuenta que el proceso formativo actoral según el maestro, se inicia disponiendo el cuerpo, partiendo de su alineación, propiciando luego su desinhibición y estimulando la imaginación para enseguida, a través de la concentración y la respiración entrar en un proceso de sugestionabilidad que según el diccionario wordreference es “dominar la voluntad de una persona, haciendo que actúe o se comporte de una determinada manera”

La sensación y la liberación inconsciente:

“La palabra sensación es originaria del latín “sensatio”, compuesta por “sentire” que significa “oír” y el sufijo “cion” que quiere decir acción y efecto. La palabra sensación alude al efecto e impresión que las cosas o elementos en específico, producen por medio de los sentidos. O sea, es la percepción que reciben los sentidos

por causa de algo, ya que es la contestación inmediata que producen los órganos sensoriales ante recibimiento de un estímulo”. (Concepto definicion.de, 2017).

En Mendoza el trabajo con los sentidos es esencial como se ve en el ejercicio realizado por el personaje del profesor Mauricio con los estudiantes (Mendoza 2010, p.53) se inicia un proceso de ampliación o agudización de los sentidos como preparación para una liberación inconsciente de sensaciones ya sea de carácter auditivo, olfativo, gustativo, táctil o visual. A través de una sugestión el estudiante alcanza un estado de “trance” que le permite la liberación inconsciente de sensaciones e imágenes para en primera instancia, un nivel de atención y de producción de energía para detonar la imaginación y la creatividad. Aquí se sugiere trabajar este contenido con los estudiantes a partir de la lectura del libro “Los siete pecados capitales” de Fernando Savater y realizar ejercicios con cada uno de los pecados partiendo de la entrada a una cueva donde los estudiantes no tienen nombre ni historia personal, para que puedan despojarse de los prejuicios y alcanzar una desinhibición y puedan expresar imágenes y sensaciones sin ningún tipo de censura. En esta etapa del proceso formativo el estudiante realiza una investigación y exploración del cuerpo, (cuerpo psíquico) como elemento expresivo, partiendo de la introspección sin tener relación directa con el afuera ni con la observación del entorno o realidad. En este semestre para trabajar los contenidos anteriormente descritos se sugiere trabajar el texto de Sor Juana Inés de la Cruz:

“Detente sombra”.

Detente, sombra de mi bien
esquivo, imagen del hechizo que más
quiero, bella ilusión por quien alegre
muero, dulce ficción por quien
penosa vivo.

Si al imán de tus gracias, atractivo,
sirve mi pecho de obediente acero,
¿para qué me enamoras lisonjero si
has de burlarme luego fugitivo? Mas
blasonar no puedes, satisfecho, de
que triunfa de mí tu tiranía: que
aunque dejas burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía, poco
importa burlar brazos y pecho si te
labra prisión mi fantasía.

Así se completa una primera etapa o primer semestre que será un propedéutico donde el estudiante, se desinhibe, se sensibiliza, agudiza sus sentidos, estimula su imaginación y su creatividad.

Plan de estudios actual de la Universidad de Sonora
Unidad Regional Centro
División de Humanidades y Bellas Artes

Nombre de la asignatura: Actuación I
Carácter de materia: Teórico-práctica

Introducción:

Introduce a los alumnos en el conocimiento y uso del cuerpo y su ubicación en el espacio a través de la ejercitación lúdica y creativa consigo mismo y con los demás.

Objetivo general:

- Desarrollar las habilidades lúdicas y creativas para expresarse libremente
- Identificar y enfrentar sus resistencias psicofísicas
- Participar en la búsqueda de la verosimilitud escénica partir de la primera persona del estudiante
- Realizar prácticas escénicas constantes en diferentes espacios y diferente públicos tomando como punto de partida textos dramáticos

Contenido temático:

1. El trabajo del actor sobre sí mismo
 - 1.1.- Autoconocimiento de capacidades y recursos expresivos.
2. Realizar rutinas diarias de calentamiento.
 - 2.1.- Practicará ejercicios de psicomotricidad que atiendan su coordinación gruesa y fina.
 - 2.2.- Participará en dinámicas de interacción corporal.
 - 2.3.- Desarrollará su capacidad de concentración.
 - 2.4.- Realizará ejercicios de tensión-distensión.
3. Practica con los elementos básicos del teatro y la actuación a través de juegos creativos.
 - 3.1.- la importancia del espacio y su utilización para las escenas.
 - 3.2.- los roles corporales de los personajes.
 - 3.3.- lecturas de textos dramáticos.
 - 3.4.- Trabajos con paráfrasis.
4. La dramatización creativa.

Estrategias didácticas:

- Para el mejor logro de los objetivos es indispensable que el maestro cree un clima propicio que estimule la creatividad.
- Se trabajará en grupos para fomentar el trabajo en equipo.
- Generar situaciones escénicas que estimulen al estudiante respuestas creativas.
- Utilización de prácticas y juegos creativos constantes para el desarrollo psicomotriz y creativo del alumno.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

Asistencia a clase: 30%

Participación en clase: 30%

Trabajo final: 40%

Perfil del Docente:

- Contar con Licenciatura o con experiencia profesional en alguna de la siguiente área de creación: dirección, actuación, escenografía, dramaturgia, investigación y pedagogía teatral.
- Experiencia profesional mínima de 2 años como ejecutante.
- Con un mínimo de experiencia docente de dos años.

Bibliografía:

Beverido Duhalt, F (1990) *Esquema para un taller de actuación*. México: Universidad Veracruzana.

Equipo CODA de estudios Teatrales (1987) *Creatividad Teatral* España: Biblioteca de recursos didácticos Alambra.

Propuesta de programa para el semestre I

Nombre de la asignatura: Actuación I

Carácter de materia: Teórico-práctica

Introducción:

Esta materia promueve la investigación y exploración del cuerpo, (cuerpo psiquis) como elemento expresivo, partiendo de la introspección sin tener relación directa con el afuera ni con la observación del entorno o realidad.

Objetivo general:

Experimentar libremente y en conjunto, alrededor de textos líricos y narrativos, con sensaciones e imágenes extraídas de los textos, ejercitando, de manera específica, elementos que lo conduzcan a la acción y a la relación escénica.

Objetivos específicos:

- Establecer la respiración y la relajación principios básicos del trabajo escénico.
- Investigar, explorar y desarrollar de manera efectiva y relajada, recursos sensoriales e imaginativos individuales.
- Expresar acciones únicas y subjetivas por encima de los resultados expresivos y/o representacionales y la coherencia de la acción.
- Improvisar con base en un texto lírico con elementos “realistas”, imágenes y sensaciones individuales.
- Improvisar con base en un texto lírico sugerencias de acciones.
- Improvisar con base en un texto narrativo, primitivas líneas de acción con principios de relación.

Contenido temático:

- Alineación corporal
- Conocimientos anatómicos y posturales de acuerdo a principios kinesiológicos.
- La respiración
- Principios de relajación
- Voz

- Desinhibición y confianza
- Imágenes
- Sensaciones
- Rangos expresivos
- Gesto
- Memoria sensorial.
- Memoria emotiva
- Aproximación al texto para la acción escénica.

Estrategias didácticas:

- El aprendizaje se lleva a cabo a través de la exploración individual de la estructura y funcionamiento anatómico, y de su propio “yo” buscando responder con verdad a cualquier estímulo (verdadero o ficticio).
- Fomentar la imaginación creadora mediante dinámicas de sugestión y autosugestión.
- Provocar la observación
- Estimular el reconocimiento y valoración del cuerpo y psiquis como instrumento de creación.
- Fomentar el trabajo en equipo.
- Realizar dinámicas que permitan mantener principios de disciplina como vía óptima para la creación artística.
- Propiciar la observación del trabajo de sus compañeros
- Suscitar la observación de espectáculos teatrales

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

Para acreditar esta asignatura el alumno deberá demostrar:

- Capacidad para identificar los cambios posturales en el cuerpo.
- Distinguir entre tensión y relajación.

Se evaluará con base a la asistencia, participación, aplicación de los conocimientos al desarrollo individual, evaluaciones parciales por temas y evaluación final.

Nota: La asistencia a todas y cada una de las sesiones de clase será indispensable para alcanzar los objetivos propuestos y crear la disciplina del actor.

Otros recursos y materiales:

- Láminas anatómicas
- Esqueleto de pasta
- Acompañamiento musical o sonoro
- Textos

Bibliografía:

Feldenkrais, Moshe. Autoconciencia por el movimiento. Paidós, Técnicas y lenguajes corporales. España, 1985.

Thompson W. Clem, Floyd R.T., Manual de Kinesiología Estructural, Agapea, España, 1999.

Mendoza, H. (1999). Actuar o No. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.

Mendoza, H. (2010). La guerra pedagógica. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Savater, Fernando, (2006). Los siete pecados capitales de Fernando Savater. Madrid, España. Editorial: Debate.

Semestre II

En una segunda etapa o semestre de formación, el estudiante empezará a relacionarse con el entorno y con el otro u otros. Se contemplan los siguientes contenidos.

Las relaciones y la emotividad

Al hablar de emotividad, Mendoza se refiere entonces tanto a la definición que él maneja de actuación, y al surgimiento de la emotividad en la obra: “Creator Principium” a través del personaje de Raúl, (Página 126 parlamento 212). Refiriéndose al surgimiento inconsciente de la emotividad y cómo puede hacerse consciente y además pone algunos ejemplos.

Entonces para empezar a trabajar las relaciones consideramos importante mencionar el ejercicio de Mendoza donde A ama a B. Este ejercicio es la génesis del trabajo de relación de Mendoza y fue realizado por él en todos los cursos con sus estudiantes, ya que como lo hemos expuesto, para Mendoza *la verdad escénica se construye a partir de las relaciones entre los personajes* .Para esta parte del proceso se sugiere iniciar con ejercicios de A- pide dinero prestado a B, para luego entrar en la génesis del ejercicio del maestro: A ama a B.

Para el maestro, las acciones y las reacciones dependen de las relaciones que se establecen entre los personajes, tanto en el pasado como en el presente y del carácter

de los mismos, como se construyen en la vida real las personalidades. (Mendoza 2010, *Creator Principium* p.144 con este ejercicio explicaba los conceptos de: situación, circunstancias mediatas e inmediatas, objetivos y obstáculos.

En la obra: “El burlador de Tirso” Mendoza precisa que en toda relación entre el género humano existe una lucha de poderes, entonces, se refiere a la estructura básica de las relaciones y la lucha de poderes, y en esa lucha de poderes existe el poder real y el poder aparente.

Poder real:

Según la bitácora de realizada en el año 2007 por Carmen Angélica Gómez Cepeda, Mendoza afirma: Define el poder real como “fuerza de la lógica de lo necesario”, podemos dilucidar, que el que se ejerce efectivamente un personaje frente a otro u otros en las diferentes relaciones, aunque puede aparecer como un personaje sin ningún poder.

- Poder Aparente = Fuerza de tomar (el que se nota) riesgos y decisiones.
 - Poder Real = Fuerza de la lógica de lo necesario.
- *El poder Real maneja al Poder aparente para que se tomen las decisiones que él quiere que se tome.

Figura 8. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.

Poder aparente: Es el poder que ejerce un personaje frente a otro u otros, creyendo que ejerce un poder real y absoluto.

El poder en las relaciones, se va ganando o se va perdiendo según se desarrollen las situaciones y circunstancias.

En la escena, las relaciones entonces, se deben dar no solo a nivel físico, sino que se deben dar a nivel mental, emocional y psíquico para llegar a una verdadera comunicación. Estas relaciones son esenciales para Mendoza a la hora de la creación del personaje y esa creación es totalmente de forma indirecta al igual que el personaje ya que este está basado en las relaciones que tiene con los otros personajes con los que se encuentra a lo largo de la obra y estas pueden ser: relaciones armónicas o antagónicas, estas dos relaciones las trabaja Mendoza en su obra la *Guerra Pedagógica*.

Relaciones armónicas: Son las que requieren una integración grupal y un ideal unificado, los personajes hacen parte de un todo, de una globalidad.

Mendoza (2010) asevera:

La relación armónica la hemos practicado en conjunto pues se trata de una relación grupal. La hemos considerado armónica por tratarse de una relación secundaria, lateral, ya que el centro de nuestra atención está ocupado por una idea unificadora. (p. 56).

Relaciones Antagónicas: contrario a las relaciones armónicas se pasa a la individualidad del sujeto con otro sujeto cada uno en su interés personal.

Mendoza (2010) corrobora:

Es una relación frontal, de individuo a individuo. Los intereses personales frente a los del otro. Incluso en los momentos en que los intereses míos y los del otro parecen ser los mismos sabemos que potencialmente son distintos y que aquella diferencia que había permanecido latente puede manifestarse al menor descuido. (p. 56).

Realidad y sentido de la verdad:

Reacción: “Consecuencia o resultado de una determinada acción. Según la teoría, este vocablo se concibe como una resistencia, fuerza contraria u opuesta a algo. Se trata también de la manera en la cual un objeto o individuo se comporta ante un estímulo concreto”. (Concepto definiciones, 2017).

Teniendo en cuenta esta definición y llevándola al teatro la reacción correspondería a la respuesta que emite un personaje al estímulo que recibe de otro personaje, esta respuesta o reacción será de acuerdo a la situación y por ende al tipo de relación que tengan los personajes.

Circunstanciación: En el proceso de creación del personaje, Mendoza cambia el término *antecedentes*, utilizado por Stanislavski por los términos: Circunstancias mediatas y circunstancias inmediatas, que para Mendoza funcionan mejor para la

práctica actoral. Es decir, los antecedentes abarcan toda la vida pasada del personaje, en cambio las circunstancias mediatas e inmediatas permiten al actor darse cuenta de algo más. A este proceso lo denomina Circunstanciación, que no es más que una serie de estimulaciones complejas que se fragmentan en tres grandes grupos.

Situación:” Conjunto de datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de la lectura o del espectáculo” (Pavis, 1998, p.425). Mendoza nos deja ver que la situación no es otra cosa que la descripción de las relaciones entre los personajes, con todo lo que estas implican a nivel social, psicológico, sus motivaciones y sus acciones.

Circunstancias:

Las circunstancias según el diccionario conceptos y definiciones se definen como: “el conjunto de lo que está en torno a alguien o algo. En este sentido, las circunstancias están vinculadas al contexto y pueden influir, con mayor o menor determinación, en la esencia de las cosas”. (Concepto definiciones, 2017).

Frente a este término y aplicándolo a la escena las circunstancias serán las condiciones generales que el dramaturgo proporciona y según él hay dos maneras distintas que el actor tiene para “apropiarse” de esas circunstancias: Identificándose o no con el personaje desde un principio: Es decir apropiándose o no de las circunstancias propuestas por el dramaturgo en el papel.

Mendoza, (2010) ratifica:

La palabra circunstancia tiene la enorme ventaja de expresar un pasado que se extiende y nos llega hasta el presente mismo. La palabra *antecedentes* nos remite exclusivamente al pasado e incluso parece hablarnos de un pasado ya muerto o, en todo caso, inoperante para la situación presente. (p.147).

Circunstancias inmediatas: Son el producto de lo que le sucedió al personaje en el pasado, ese pasado puede ser reciente o remoto, que le produce un estado de ánimo determinado al personaje, “con el que marca el punto de partida antes de que ninguna otra cosa le ocurra en la situación dramática, es decir en la escena que actúa frente al público” (Mendoza 2010, p.147).

Circunstancias mediatas: parafraseando a Mendoza estas son las que dependen del carácter del personaje, el cual se forma o depende del lugar en el que se haya desarrollado, del grupo social, de la ética, de los valores, de la herencia genética.

Las circunstancias mediatas son la estructura mental que rige las acciones del personaje. (Mendoza, 2010).

Justificación situacional: Corresponde al testimonio que el personaje da en determinada situación.

Justificación circunstancial: depende de la relación que el personaje tenga con el otro u otros personajes y cómo esta relación se haya desarrollado.

Objetivo y Obstáculo: El objetivo es lo que quiere lograr el personaje en cada una las situaciones que se le presentan a lo largo de la obra, y según Mendoza responde a la pregunta: ¿A dónde voy? Pero esta pregunta depende de dos anteriores: ¿Quién soy?, que responde al carácter del personaje; ¿de dónde vengo? Es decir, que le ha sucedido al personaje, y este tendrá que preguntarse cuál fue el último seceso que le ha ocurrido que pudo llevarlo a experimentar un estado de ánimo como el que debe tener al abordar la escena ante los demás personajes y ante el público. Entonces, el personaje reacciona a su circunstancia mediata, a su circunstancia inmediata, a un objetivo preciso y a una situación.

- Puede haber cambio de objetivo aún dentro de la misma escena. 25-Sept-07
- Lo que se cambia es la manera de lograr los objetivos.
- El objetivo siempre cambia por razones externas = obstáculos.
- El objetivo que se logra fácilmente ya no se quiere. Surge cambio de objetivo.
- Como actores tenemos que buscar además del objetivo, el obstáculo = estos 2 mueven la acción.

Figura 9. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.

El obstáculo: Es la manera como el otro o los otros personajes reciben al personaje que está entrando a la escena; y la manera como se reacciona al obstáculo es lo que hace interesante la acción.

Tomando en cuenta lo anteriormente mencionado y complementándolo con la imagen propuesta de la bitácora de la estudiante Carmen Angélica Gómez Cepeda el objetivo y los obstáculos se complementan, el obstáculo es el que pone a prueba al actor y lo lleve a buscar diferentes estrategias para lograr el objetivo.

Tarea Actoral: Partiendo de las propuestas que Stanislavski realizó a lo largo de sus investigaciones sobre la actoralidad, y la evolución de estos en la propuesta de Mendoza, se perfilan una serie de herramientas básicas cuya combinación propician que la acción dramática surja (objetivo, obstáculo, circunstancia, situación y tarea escénica que podemos definir esta última como la serie de acciones físicas, psicológicas y/o emocionales que realiza el actor de manera consciente y/o coherentemente, destinadas, en principio al logro de los objetivos perseguidos por su personaje (acción interna/externa); pero que también pueden ser motivadas por los estímulos externos provenientes de sus relaciones y/o entorno los cuales condicionan su acción-reacción.

Plan de estudios actual de la Universidad de Sonora
Unidad Regional Centro
División de Humanidades y Bellas Artes

Datos de identificación

Nombre de la asignatura: ACTUACIÓN II

Carácter de materia: Teórico-práctica

Requisito: Actuación I

Introducción:

El alumno podrá ubicarse, disponer, aprovechar el espacio y servirse de él, continuará ejercitando el uso y manejo del cuerpo y la voz hasta la adquisición de habilidades y destrezas que coadyuven a su expresividad, desarrollen su creatividad y le permitan, además, la utilización consciente y precisa del cuerpo como su principal instrumento de trabajo y poder abordar cualquier personaje en las diferentes situaciones que se le presenten.

Objetivo general:

- Participar en la búsqueda de textos cercanos a sus inquietudes expresivas
- Enfrentar y analizar personajes y el contexto en el que están inmersos
- Reconocer en el texto las figuras de interpretación verbal
- Realizar un montaje de una escena u obra corta contemporánea
- Interpretar ante un público la obra realizada

Contenido temático:

1. Rutinas de calentamiento.
 - 1.1.- Psicomotricidad.
 - 1.2.- Interacción corporal.
 - 1.3.- Concentración.
 - 1.4.- Tensión y distensión.
2. Planificación de la puesta en escena
 - 2.1.- Explorará sus posibilidades interpretativas mediante ejercicios de improvisación y juegos creativos.

2.2.- Definirá tentativamente el superobjetivo de la obra y de sus personajes a partir de la improvisación de las tareas escénicas.

2.3.- Sintetizará los conocimientos adquiridos sobre el sistema de Stanislavsky en la práctica escénica.

3. Elementos de la puesta en escena

3.1.- Establecer su relación con todos los apoyos de producción (escenografía, vestuario, maquillaje, sonido, etc.)

Estrategias didácticas:

- Para el mejor logro de los objetivos es indispensable que el maestro cree un clima propicio que estimule la creatividad.
- Se trabajará en grupos para fomentar el trabajo en equipo.
- Generar situaciones escénicas que estimulen al estudiante respuestas creativas.
- Utilización de prácticas y juegos creativos constantes para el desarrollo psicomotriz y creativo del alumno.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

Asistencia a clase: 30%

Participación en clase: 30%

Trabajo final: 40%

Perfil del docente:

- Contar con Licenciatura o con experiencia profesional en alguna de la siguiente área de creación: dirección, actuación, escenografía, dramaturgia, investigación y pedagogía teatral.
- Experiencia profesional mínima de 2 años como ejecutante.
- Con un mínimo de experiencia docente de un año.

Bibliografía:

Beverido Duhalt, F (1990) *Esquema para un taller de actuación*. México: Universidad Veracruzana.

Equipo CODA de estudios Teatrales (1987) *Creatividad Teatral* España: Biblioteca de recursos didácticos Alambra.

Propuesta de programa para el semestre II

Nombre de la asignatura: Actuación II

Carácter de materia: Teórico-práctica

Requisito: Actuación I

Introducción:

Esta materia promueve la investigación y exploración del cuerpo (cuerpo psiquis) como elemento expresivo, observando y experimentando con los objetos y el entorno.

Objetivo general:

El estudiante experimentará de manera individual y grupal el trabajo de objetos, la memoria personal y un texto, para acercarse a relaciones, a la Circunstanciación a los objetivos y a la tarea escénica. Todo esto con ejercicios A-B

Objetivos específicos:

Investigar, explorar y desarrollar de manera efectiva y relajada, recursos sensoriales e imaginativos individuales. Ampliar la expresividad del estudiante.

Observar el entorno y el manejo de objetos

Conformar una observación de la memoria de vida y personal

Estimular el reconocimiento y valoración del cuerpo y psiquis como instrumento de creación.

Fomentar el trabajo en equipo.

Contenido temático:

- Alineación corporal
- Desinhibición y confianza:
- Principios de relajación activa
- La respiración como principio rítmico de acción-relajación
- La tarea escénica.

- El objetivo
- La circunstancia
- El obstáculo
- El espacio escénico como fuente de estímulo para la ficción
- El tiempo escénico – el tiempo real
- Partitura de acciones
- Unidades de acción

Estrategias didácticas:

- Promover el trabajo en equipo
- Llevar a cabo el aprendizaje mediante el desarrollo de improvisaciones con objetos (improvisación en soledad).
- Desarrollar estudios escénicos con objeto-voz cuerpo a través de música, siendo la pauta principal los esquemas rítmicos corporales (conexiones sensación –acción-forma).
- Desarrollar estudios escénicos que promuevan la observación de oficios, conformando máquinas de precisión; acciones con objetos presentes y ausentes, y con los otros (conjunto y estructura, guardando la relación con lo observado)
- Realizar estas actividades también con texto narrativo.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

La evaluación de esta materia tomará en cuenta los siguientes puntos:

- Distinguir entre tensión y relajación
- Mantener su cuerpo alineado
- Demostrar capacidad para trabajar en equipo
- Realizar de manera interesante el estudio escénico con objetos.
- Conectar mediante ejercicios escénicos: sensaciones y acciones
- Cumplimiento en tiempo y forma de actividades, tareas y ejercicios definidos en la asignatura.
- Cumplir satisfactoriamente con los objetivos planteados en el curso.

Bibliografía:

Alexander Gerda. La eutonía. Un camino hacia la experiencia total del cuerpo. Paidós, Técnicas y lenguajes corporales. México, 1993.

Stanislawsky, C., Un actor se prepara. México, Editorial Diana, 1993

Stanislawsky, C., Método de las Acciones Físicas. México, Editorial Escenología, 1994.

Mendoza, H. (1999). Actuar o No. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.

Mendoza, H. (2010). La guerra pedagógica. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (2010) E Burlador de Tirso. México DF, México: Ediciones El Milagro

Otros recursos y materiales:

- Acompañamiento musical o sonoro
- Material videográfico de ejercicios realizados por los estudiantes
- Asistencia a eventos escénicos.

Semestre III

A partir de esta categoría estamos contemplando el tercer semestre o nivel de formación donde el actor deberá sumar los contenidos de las categorías anteriores para poder así, realizar un trayecto ascendente en su proceso actoral. Es decir que el semestre I será prerrequisito para cursar el semestre II, ya su vez el semestre II será prerrequisito para el semestre III es decir, son seriados.

5.4. Realidad y creatividad

Creencia: Según Mendoza, en actuación, para llegar a la creencia, se tiene que empezar por analizar todas las circunstancias y sus consecuencias para así, no solo saber, sino creer. La creencia entonces será el resultado del análisis de todas las circunstancias para así llegar a las consecuencias de estas que producirán la creencia para poder actuarla.

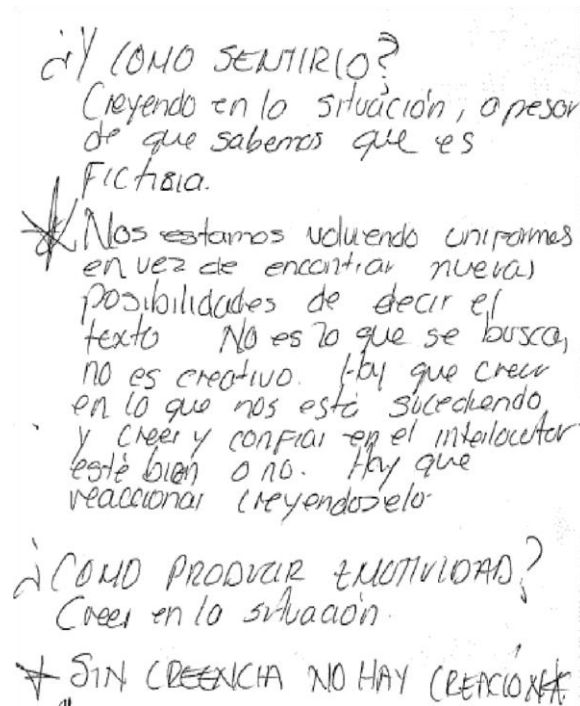


Figura 10. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.

Conflicto: El elemento primordial de la obra dramática es el conflicto, sin conflicto no hay drama, y el conflicto significa lucha de fuerzas.

Hegel (1832) afirma:

“La acción dramática no se limita a la tranquila y simple realización de un objetivo dado; por el contrario, se desarrolla en un medio hecho de conflictos y colisiones, choca con circunstancias, pasiones y caracteres que la contradicen o se oponen a ella. Tales conflictos y colisiones engendran a su vez acciones y reacciones que en un momento dado deben conducir forzosamente a la calma necesaria” (p.322).

Oloj. Buscar el conflicto
A y B.
"La obligación actoral es crear un
conflicto"
Ejer#7 Michelle - Aldo
Ella quiere ^A \$25 para ^B comprar un libro
* Debemos enfrentar el conflicto"

CONFLICTO = Diferencia de intereses. 5/sep/04

A = Convencerse de la necesidad que
tiene para pedir ese dinero.
(¿cuáles son las necesidades del perso-
naje en cada escena?)
eso lo debe tener claro el
actor.
- No eludir el conflicto.

// 1º Logia del comportamiento
2º Que tal comp. resulte interesante //

Figura 11. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.

La naturaleza de los distintos tipos de conflicto es extremadamente variable. Si fuese posible establecerla científicamente, su tipología nos proporcionaría un modelo teórico de todas las situaciones dramáticas y concretaría así, el carácter dramático de la acción teatral. Aparecen entonces los siguientes conflictos: Rivalidad entre dos personajes por razones económicas, amorosas, morales, políticas, etc.

Conflicto entre dos concepciones del mundo, dos morales irreconciliables (Antígona y Creonte); debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate acaece dentro de una misma figura o entre dos “bandos” que pretenden imponerse al héroe (*dilema*); Conflicto de intereses entre individuo y sociedad, motivaciones particulares y generales; Combate metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo supera (Dios, el absurdo, el ideal, la superación de uno mismo, etc.).

Conflicto externo: Es el que presenta el autor en el texto y puede ser de: intereses, de principios, de deseos, etc.

Conflicto interno: Es lo que conflicto externo produce en cada uno de los personajes al relacionarse con otros u otros personajes. Mendoza maneja el conflicto desde las diferentes relaciones que se establecen entre los personajes, cómo estas se

desarrollan y cómo van estableciendo el carácter dramático de la acción en el transcurso de la obra.

Estimulación: El maestro, se refiere a la estimulación como los animadores o incitadores de la acción y pueden ser objetos, sujetos, ideas, sensaciones. Estos “estimulantes” pueden ser internos o externos y además reales o ficticios.

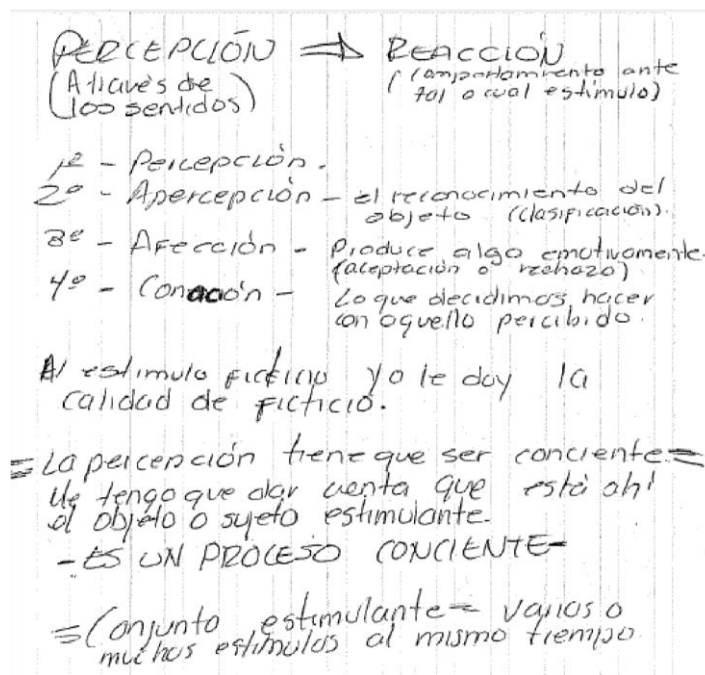


Figura 12. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase del maestro Mendoza, 2007.

Los términos abordados en la fig. 12 frente a la percepción actuarían como activadores dentro de la estimulación, tanto de manera interna como externa e incluso ficticia.

Mendoza Planteaba que los actores se valen de la voz para lograr una forma de expresión más exacta de aquello que se piensa. “El gesto vocal se encarga, sin duda, de la parte más exacta de la buena comunicación con los demás”. (Mendoza 2010, p 51).

La gestualidad corporal complementa por supuesto, el logro de la expresividad.

5.5. Expresión Verbal:

Como ya se ha mencionado la voz es parte del cuerpo, sucede en el cuerpo y de ahí la preocupación de Mendoza al respecto y su interés de incluir los contenidos de expresión verbal a los contenidos de la cátedra de actuación; en ese sentido, desde el momento mismo que el actor, inicia el trabajo con su instrumento empieza el trabajo con su voz, desde la respiración que cómo ya se indicó, paulatinamente se vuelve sonido y luego palabra, frases y texto. Por todo esto consideramos importante que en esta parte del proceso se empiecen a introducir las propiedades de la voz a que hace alusión Héctor Mendoza y que corresponden a lo que optamos por denominar: expresión verbal, y no es una materia distinta a la de actuación, más bien, son contenidos de esta materia.

Precisamente por medio del personaje de Adriana en la obra: La guerra pedagógica

Mendoza, (2010) afirma:

“La expresión verbal está de manera indisoluble, ligada a la actuación, se quiera o no.

La expresión verbal en un actor no es un fenómeno aislado que se pueda tratar independientemente” (p.68).

Mendoza, por medio de este mismo personaje agrega: “la palabra, el verbo. El verbo bien expresado, es la parte más importante de una historia... compleja, artísticamente, *culturalmente* válida.” (Mendoza 2010, p.52).

Mendoza (2010) asevera:

La música de Rocío Sanz contribuye, en buena medida al éxito de este espectáculo. Al lado de los motivos que escriben Kurt Weill y Paul Dessau para las obras de Brecht, la simplicidad y la belleza melódica de la música de la brillante compositora mexicana destaca con especiales méritos y nos muestra que se aviene mejor con la estructura formal de nuestra lengua y que, a la vez, suscita múltiples sorpresas por sus variaciones tonales, y por esa frescura de aparente improvisación dentro del canto secular, en el que se advierten múltiples y variadas procedencias. (p. 26).

La relación del maestro con la parte musical se puede resumir en la importancia de la expresión, que esta le aporta a la escena, como elemento que ayuda a significar y a generar espacios llenos de emotividad.

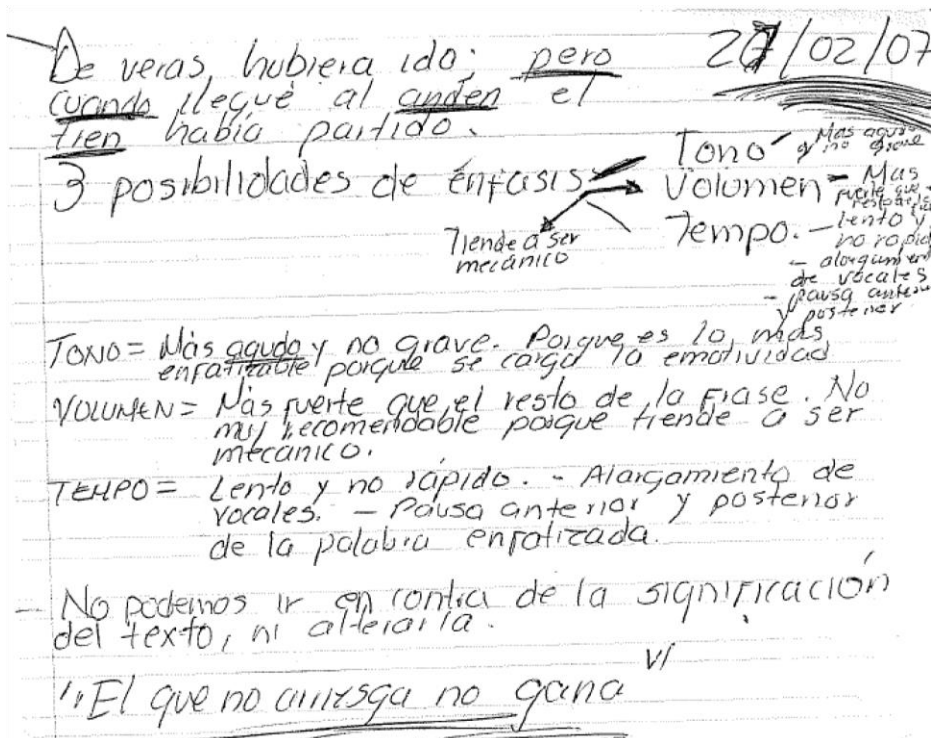


Figura 13. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

El tiempo: Esta propiedad de la voz denota la velocidad con que se emite un sonido. Se puede entonces utilizar más o menos tiempo en la emisión de un sonido, palabra o frase. El tiempo. Entonces Mendoza se refiere a la duración de emisión que permite diferenciar entre un sonido corto y un sonido largo cuando el resto de sus cualidades o parámetros son idénticos.

El volumen: Mendoza en la obra la guerra pedagógica, a través del personaje de la profesora Adriana dice sobre el volumen: “El volumen es una propiedad de la voz, al que, en beneficio de una mejor claridad llamaremos intensidad” (Mendoza 2010, p.49). Está relacionado directamente con la cantidad del aire que se expulsa al hablar y puede ser alto/bajo/normal. El volumen más adecuado es aquel que permite oír con claridad a todos los oyentes que intervienen en una situación de la comunicación oral.

La entonación:

Rotchés &Cantero (2008) afirman:

La entonación es “el fenómeno lingüístico que constituyen las variaciones de tono relevantes en el discurso oral” (Cantero 2002); pero no se da en el habla como una melodía infinita, sino que tiene lugar dentro del grupo fonético mayor en que se segmenta el discurso. (p.24).

La entonación entonces, actuaría como la variación del tono de voz, la variación de la curva melódica que traza la voz de una persona al pronunciar las palabras, frases u oraciones, según el sentido o la intención con que lo dice.

Las unidades melódicas: Según el signo de puntuación y el sentido de lo que decimos, tendremos inflexiones distintas al final de las unidades melódicas: cadencia o semicadencia, anticadencia o semianticadencia y suspensión. (Bustos, 2012, p.141).

Las cadencias y semicadencia implican que la tonalidad del grupo sintáctico o unidad de sentido o unidad melódica descienda al final. (Bitácora Carmen Angélica Gómez Cepeda, 15-02-2007).

Las anticadencias y semianticadencias suponen un ascenso en la tonalidad.

La suspensión es la invariabilidad en el tono.

El acento y énfasis:

Cuando en una palabra distinguimos una sílaba particular con una voz fuerte, esta se llama acento: cuando distinguimos así una palabra particular en una sentencia, esta se llama énfasis, y la palabra así distinguida, palabra enfática. (Rubio, 1830, p. 68).

Dicción y modulación: La dicción es la manera de hablar de una persona, considerada como buena o mala únicamente por el acertado o desacertado empleo de las palabras y construcciones.

La modulación: Se refiere a Variar con fines armónicos las cualidades del sonido en el habla o en el canto. (Bitácora Aidé Sarracino Ramón 15-02-2007).

La intención y el ritmo: Al referirse a la intención Mendoza afirmaba: “No me gusta manejar esta palabra. Prefiero que los estudiantes busquen o encuentren el significado lingüístico del texto para la emisión o articulación de las palabras” (Bitácoras de: Aidé Sarracino Ramón y Carmen Angelica Gómez Cepeda 15 -02-2007).

La partitura tonal: El tono depende de las cuerdas vocales, que hacen posible la emisión con más o menos dificultad de los sonidos. Se puede distinguir ente tono grave/agudo/normal. El hablante debe variar el tono, adecuándolo a la intención de comunicación dentro de los matices que su registro le permite: subirlo en preguntas o afirmaciones importantes, bajarlo para darle un aire confidencial a lo que se dice, etc. (Bitácoras de: Aidé Sarracino Ramón y Carmen Angélica Gómez Cepeda 15 - 02- 2007).

El timbre: es el matiz personal de la voz que depende de la proximidad de las cuerdas vocales en sí y diferencia unas veces de otras. Puede ser armonioso o brillante/resonante. Aunque el timbre es un factor fisiológico de cada hablante, puede mejorarse mediante ejercicios de articulación. (Bitácoras de: Aidé Sarracino Ramón y Carmen Angélica Gómez Cepeda 15 -02- 2007).

Queremos cerrar esta categoría con las palabras de Kristin Linklaterr, maestra de voz y creadora del sistema con su mismo nombre afirma:

“La voz claro está es una experiencia universal. En cada país del mundo, la respiración juega con las cuerdas vocales y se convierte en resonancia, la cual es articulada en palabras por los labios y la lengua. En cada rincón del mundo, la gente siente emociones. Sin embargo, las diferentes culturas le dan forma y control a esa expresión emocional de maneras muy diversas para convertirse en la comunicación apropiada para esa cultura”. (Libro liberar la voz, liberar el ser, memoria del quinto encuentro nacional de la voz y la palabra, Centro de Estudios para el uso de la voz, S.C (CEUVOZ) 2013).

5.6. El texto y la actuación:

Esta categoría se refiere al trabajo que el estudiante hará de una escena, un fragmento de una obra aplicando los conceptos vistos en los semestres anteriores, los cuales serán prerrequisito para este semestre.

Situación y circunstancia en relación al personaje: El maestro Mendoza plantea trabajar la situación, es decir, estudiar la descripción de las relaciones entre los personajes, con todo lo que estas involucran y en todo lo que estas involucran y en todos los niveles, así como las motivaciones, las acciones y las circunstancias.

- A partir de eso hay que 27-nov-07
conocer la serie de sucesos
de la relación y personajes.
- ¿Qué ha pasado entre nosotros?
- ¿Cuál es nuestra historia reciente?
- ¿Cuál es la historia anterior aunque
esté olvidada? Ha estado todo
el tiempo oculto en mi mente y
de repente por alguna situación
aparece.
- = TODO ESTO HAY QUE TENERLO EN
CUENTA PARA LA RELACIÓN =
- La relación es abrirte ante
alguien y estás vulnerable,
si ese alguien te traiciona te
cierras con ella por defensa.
- Si no confías en el otro, no
te relacionas, y si no te
relacionas no existes.
- En la relación amorosa se quiere
poseer y ser poseído.
- La relación es donde 2 personas
se entienden en términos
generales.

Figura 14. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

Análisis particular de la situación: Este análisis lo aborda Mendoza desde el nacimiento de la relación del personaje con el otro u otros personajes y su evolución o modificación mediante el desarrollo de los diferentes momentos hasta ver cómo llega al final de la escena o de la obra.

Suma circunstancial: Esta suma surge de establecer las circunstancias mediatas e inmediatas del personaje, el objetivo y a la situación.

Leer y hablar: Según el maestro, leer es memorizar todas las asociaciones alfabéticas con sus respectivos sonidos y poder identificar un signo detrás de otro con rapidez y encontrándole un sentido, es decir, entendiendo lo que se está leyendo y dándole sentido, yendo más allá de la literalidad del texto, dándole además diferentes grados de significación.

Mendoza (2010) confirma:

La significación emotiva no viene a ser otra cosa, que la unión muy estrecha entre el significado textual y un comentario personal que se hace no ya desde fuera, sino desde el corazón mismo de la situación *ficticia* por la que creemos estar atravesando como personajes, *Realmente*. Ocurre aquí pues un abandono de nuestras propias circunstancias para hacer una adopción de las del personaje como si fueran nuestras, suponiendo, en fin, que somos el que atraviesa por la situación del personaje que actuamos y no nosotros mismos. Esto es lo que se acerca más al habla (p.89).

Entonces esta expresión hablada será el resultado de una estimulación completa.

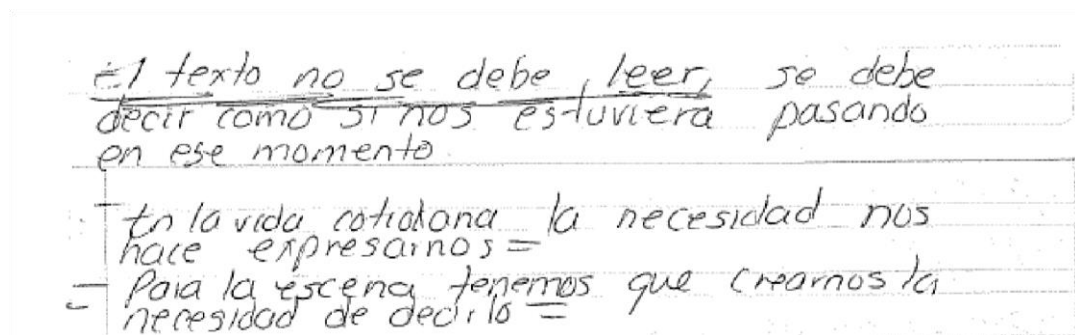


Figura 15. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

Plan de estudios actual de la Universidad de Sonora
 Unidad Regional Centro
 División de Humanidades y Bellas Artes

Datos de identificación

Nombre de la asignatura: ACTUACIÓN III

Carácter de materia: Teórico-práctica

Requisito: Actuación II

Introducción:

El alumno que cuenta con experiencia mínima en cualquiera de los roles teatrales y que desee afianzar sus habilidades y destrezas adquiridas en este módulo reforzará el manejo de su corporalidad y espacialidad y lo iniciará en la utilización de la ficción

Objetivo general:

- Identificar críticamente sus posibilidades expresivas adquiridas hasta este punto en su proceso.
- Asimilar el texto dramático y lo interpreta en los términos escénicos a partir de sus recursos corporales, vocales
- Técnicas de Actuación (Realismo en el Teatro Moderno) Bases teórico-metodológicas correspondientes a: Stanislavski, Strasberg.

- Representar un personaje en un montaje de una escena o Escenas escogidas dentro del realismo en el Teatro Moderno.
- Interpretar ante diferentes públicos los trabajos realizados e ir realizando ajustes de la planeación original.

Contenido temático:

1. Rutinas de calentamiento.
 - 1.1.- Psicomotricidad.
 - 1.2.- Interacción corporal.
 - 1.3.- Concentración.
 - 1.4.- Tensión relajación.
2. Ejercicios de Improvisación
 - 2.1.- Ejercicio de A, B
 - 2.2.- Ejercicios de circunstancias
 - 2.3.- Ejercicios con objetos
 - 2.4.- improvisación de situaciones
3. Textos y Personajes
 - 3.1.- La obra de teatro
 - 3.2.- Los personajes
 - 3.2.- Sus objetivos, tareas escénicas, sus circunstancias.
 - 3.2.- Características y tipos de personajes
 - 3.3.- Creación de un personaje a través de un texto dramático.

Estrategias didácticas:

- Se establecerán ejercicios creativos grupales e individuales
- Se trabajará con textos dramáticos para fomento de lectura y análisis.
- Se dejarán trabajos extra clase, para su presentación frente a grupo.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

Asistencia a clase: 30%

Participación en clase: 30%

Trabajo final: 40%

Perfil del docente:

- Contar con Licenciatura o con experiencia profesional en alguna de la siguiente área de creación: dirección, actuación, escenografía, dramaturgia, investigación y pedagogía teatral.
- Experiencia profesional mínima de 2 años como ejecutante.
- Con un mínimo de experiencia docente de un año.

Bibliografía:

Ceballos E. (1993) *Las teorías de actuación en México*. México. Col. Escenología.
 Preciado, J. F (1991) *La actuación dramática creativa*. México. LIMUSA
 Cole, T. (1975) *Actuación compilación*. México. Diana.

Propuesta de programa para el semestre III

Nombre de la asignatura: Actuación III

Carácter de materia: Teórico-práctica

Requisito: Actuación II

Introducción:

Esta materia promueve la investigación y exploración del cuerpo (psiquis) como elemento expresivo, teniendo en cuenta el trabajo del actor sobre el personaje y las propiedades de la voz.

Objetivo general:

Desarrollar el trabajo de un personaje a través del estudio de un texto dramático, partiendo de las acciones y herramientas escénicas, ejercitando el hábito y disciplina para la observación continua del oficio y del estudio mismo.

Objetivos específicos:

- Analizar y estudiar un texto en trabajo de mesa.

- Estudiar el personaje de acuerdo a las circunstancias de la acción, las imágenes y sensaciones.
- Ejecutar de acuerdo al texto acciones y tareas escénicas.
- Desarrollar con base en el texto, objetivos y obstáculos del personaje.

Contenido temático:

El trabajo de mesa.

- 1.1 Conocer la obra dramática completa.
- 1.2 Los Trozos rítmicos, el tiempo, el volumen, la entonación, las unidades melódicas, el acento y el énfasis, la dicción y la modulación, la intención y el ritmo, la partitura tonal, el timbre.
- 1.3 Las circunstancias de la Acción.
- 1.4 El conflicto.
 - 1.4.1. Las tareas escénicas.
 - 1.4.2. Los objetivos.
 - 1.4.3. Los obstáculos.

2. El ensayo.

- 2.1 Proceso de entrañamiento.
 - 2.1.1. Situación.
 - 2.1.2. Circunstancia.
 - 2.1.3. Acción / Reacción.
 - 2.1.4. Suma circunstancial.
 - 2.1.5. Relación (es) escénica (s).

Estrategias didácticas:

- Estimular el trabajo en equipo, la imaginación y la expresión escénica.
- Incitar al estudiante para que realice una rutina de preparación psicofísica primordial para el trabajo escénico.
- Promover el estudio, análisis e investigación del texto.
- Estimular la familiarización del estudiante con los conceptos y terminología propios de la materia.
- Promover la ejercitación constante para la apropiación de los conceptos técnicos de la materia.
- Realizar rutinas y dinámicas que familiaricen al estudiante con el ensayo.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación

Evaluación:

- Diagnóstica: Al inicio de algunas de las tareas se indaga dominio de saberes y actitudes que posee el estudiante para el desempeño de las tareas a realizar.
- Sumativa: Se realizará durante la implementación del curso, de ésta se desprende información que ayuda al estudiante y al profesor a determinar el cumplimiento de los objetivos del curso, ésta se implementará con ejercicios, prácticas u otros medios.
- Formativa: Se trata de obtener información sobre los logros en términos de aprendizajes obtenidos al concluir la asignatura, es indispensable que la información obtenida nos permita contrastar aprendizajes logrados con lo expresado en los objetivos generales del curso, ésta se realizará con la presentación de tareas en términos de productos

Bibliografía:

Stanislavki, Constantin. Creación de un personaje. México, Ed. Diana. 1993.

Mendoza, H. (1999). *Actuar o No*. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.

Mendoza, H. (2010). *La guerra pedagógica*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (1996). *Creator principium*. México DF, México: Editorial: CONACULTA, INBA, CITRU

Mendoza, H. (2010). *El burlador de tirso*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (2010). *El mejor cazador*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Otros recursos y materiales:

- Textos dramáticos.
- Acompañamiento musical o sonoro.
- Material audiovisual.
- Asistencia a eventos escénicos.
- Consulta de información en páginas WEB.

Semestre IV

En este cuarto semestre

5.7 La palabra y el gesto

La palabra: Kowzan (1969) afirma: La palabra está presente en la mayoría de las manifestaciones teatrales (salvo en la pantomima y el ballet). Con relación a los signos de los otros sistemas, su papel varía según los géneros dramáticos, las modas literarias o teatrales. (p.36).

Entonces, en el cuerpo se produce la respiración, que se vuelve sonido, y paulatinamente surge la palabra y esa palabra se vuelve texto, y en actuación tendrá que tener en cuenta los siguientes elementos:

El tono: La dicción del actor puede hacer que una palabra aparentemente neutra e indiferente produzca los efectos más variados y más inesperados y esta propiedad de la voz, apunta Mendoza, es la más interesante para los actores, pues es al tono al que se le debe fundamentalmente la expresión de los estados anímicos.

Mendoza (2010) afirma:

“La serie interminable de emociones que pasan a cada momento por nosotros se ven relegadas al exterior por dos medios: nuestra gestualidad corporal – primordialmente el gesto facial- y nuestra gestualidad vocal, o sea: *la entonación.*” (p.58). Entonces es el tono el que mejor expresa la emotividad.

El ritmo: El ritmo en actuación se refiere al tiempo escénico entre una frase del texto, entre una palabra y la otra, no es la puntuación gramatical.

El ritmo es la ley del cambio =
 muy importante para el actor
 = Los cambios dentro del ritmo deben ser
 significativos para sostener la atención
 del público =
 - El obj es transmitir, de
 comunicar al actor =
 = Hay que darle peso a todo lo que decimos
 en escena

Figura 16. Bitácora de Carmen Angélica Gómez Cepeda en clase de del maestro Mendoza, 2007.

El gesto:

Pavis (1988) afirma:

La palabra gesto Del latín gestus, ademán, actitud, movimiento. Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo. (p.223).

“Después de la palabra (y su forma escrita, el gesto constituye el medio más rico y flexible de expresar los pensamientos, es decir, el sistema de signos más desarrollado” (Kowzan (1969, p. 40).

El gesto como sustituto de la palabra en la comunicación:

Bitácora de Aydee Serracino, “El gesto suple la falta de palabra”. Dice Mendoza en su clase.

Muchas veces no es necesario decir una sola palabra, pues la mirada se encarga de expresar un sinfín de emociones que muchas veces funcionan más que la palabra misma, en el sentido de coordinación entre una u otra persona saben cómo reaccionar solamente con hacer un pequeño gesto levantando la cabeza, en este orden de ideas no es necesario decir nada todo se entiende intrínsecamente.

El mismo Mendoza lo expresa en la revista escénica:

Porque Fiona y yo habíamos aprendido un lenguaje sin palabras, que se daba tanto en los silencios como entreverado con las palabras sin llegar a ser realmente parte de ellas. A veces ocurría que con las palabras nos comunicábamos cosas que finalmente ninguno de los dos hacíamos; solo porque nos habíamos dicho otra cosa con aquel lenguaje que fuimos aprendiendo a medida de que avanzábamos en el mutuo conocimiento. (Revista escénica 2, p. 15).

El gesto como énfasis de la palabra:

Núñez (1991) afirma:

La modulación corporal comporta, en la comunicación ordinaria, significados afectivos que el hablante emite pero que no controla fácilmente, es decir, expresa al

sujeto sin que este pueda evitarlo, de ahí que el lenguaje teatral, al fomentar en la lectura una gesticulación incoativa interior, estimule la respuesta personal y la emergencia de aspectos de su personalidad de los que no era consciente. (p.60).

De acuerdo al contribución de Núñez el gesto le da un énfasis a la palabra en la medida del que habla, utiliza diferentes herramientas (consiente e inconscientemente) que lo llevan a transmitir ciertas emociones de acuerdo al tono en que las diga y su gestualidad va a reafirmar lo que el mismo aporta.

El gesto como modificador de la palabra:

Ussa, (2013), citando a Parra afirma:

“Lo que decimos será efectivo en medida que sepamos emplear no sólo las palabras adecuadas, sino el tono de voz y un conjunto de gestos acordes con el contenido de nuestro discurso”. La conciencia, en la actitud gestual favorece la adecuada expresividad y, en consecuencia, la coherencia del discurso. (p. 92).

En este orden de ideas el gesto va a modificar en cualquier circunstancia la palabra, pues el discurso puede ser conmovedor, genial, asombroso, pero si no hay gestualidad al declamarlo, nadie lo creerá por lo tanto el gesto modifica plenamente la comprensión de la palabra y transmitirá sentimientos al espectador.

5.8. El texto y la creatividad

Esta categoría se constituyó, teniendo en cuenta que este cuarto semestre el estudiante de actuación se enfrentará a su primer ejercicio de montaje propiamente dicho y aplicará los contenidos asimilados en los (3) semestres anteriores.

Cuando se enfrenta un trabajo actoral Mendoza planteaba partir de ser lógico y coherente en acción y pensamiento, entonces, el actor debe accionar bajo esos parámetros para crear una ficción teniendo en cuenta el juego imaginativo donde se engloban la precisión de la palabra y el gesto que permiten convenir tanto la intención fundamental del texto como las intenciones de los personajes. Todo esto aplicando la lógica del texto y la imaginación lógica del actor para la creación del personaje, teniendo en cuenta las posibilidades y las probabilidades de las relaciones que surgen entre los personajes. Todo esto permitirá crear una ficción donde el ritmo, tono, y demás herramientas actorales deben estar enmarcadas en lo situacional para alcanzar verosimilitud y proyección.

En este cuarto nivel de formación entonces, el estudiante de actuación debe poner en práctica los contenidos ejercitados en los semestres inmediatamente anteriores y como propuesta de su primer ejercicio de montaje sugerimos poner en escena alguna de las seis obras aquí estudiadas en especial, *Creator Principium* o el mejor cazador para que así el actor en formación ponga en la práctica los que consideramos los aportes del maestro Héctor Mendoza a la formación actoral.

Plan de estudios actual de la Universidad de Sonora
 Unidad Regional Centro
 División de Humanidades y Bellas Artes

Datos de identificación

Nombre de la asignatura: ACTUACIÓN IV

Requisito: Actuación III

Carácter de la materia: Teórico- práctico

Introducción:

El estudiante que ya cuenta con experiencia y ha desarrollado habilidades y destrezas en prácticas de improvisación y creación, podrá trabajar en otros ejercicios escénicos hasta la adquisición del fogueo fundamental que coadyuve a su desempeño escénico y lo inicien en la investigación y análisis de su trabajo en escena.

Objetivo general:

- Reconocer a través de ejercicios escénicos sus posibilidades de integración en un trabajo de equipo.
- Participar en la búsqueda de la verosimilitud escénica a partir de un personaje.
- Realizar un montaje de una obra contemporánea realista.
- Realizar una temporada de 9 funciones, en secuencias de 3, con la obra montada.

Contenido temático:

1. Técnica Teatral
 - 1.1.- Espacio Escénico
 - 1.2.- Recursos Escénicos
 - 1.3.- Teatro y drama
2. Proceso Creativo
 - 2.1.- Atención y Objeto
 - 2.2.- El sentimiento de Verdad
 - 2.3.- Adaptación
 - 2.4.- Circunstancias dadas y la improvisación
3. El Personaje y su Análisis
 - 3.1.- Análisis de acciones físicas, exploración de su contenido dramático.

- 3.2.- Construcción de la línea ininterrumpida de acciones
- 3.3.- Relación actor/texto. Impulsos de acción
- 3.4.- Improvisación/texto Analogías, equivalencias o sustituciones.
- 3.5.- Aproximación del personaje
- 3.6.- Lo que está en el libreto
- 3.7.- Lo que no está en el libreto
- 3.8.- Creatividad del Actor
4. Planificación de la puesta en escena
5. Ensayo y montaje
6. Representación

Estrategias didácticas:

- Se establecerán ejercicios creativos grupales e individuales
- Se trabajará con textos dramáticos para fomento de lectura y análisis.
- Se dejarán trabajos extra clase, para su presentación frente a grupo.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación:

Asistencia a clase: 30%

Participación en clase: 30%

Trabajo final: 40%

Perfil del docente:

- Contar con Licenciatura o con experiencia profesional en alguna de la siguiente área de creación: dirección, actuación, escenografía, dramaturgia, investigación y pedagogía teatral.
- Experiencia profesional mínima de 2 años como ejecutante.
- Con un mínimo de experiencia docente de un año.

Bibliografía:

Ceballos E. (1993) *Las teorías de actuación en México*. México. Col. Escenología.

Preciado, J. F (1991) *La actuación dramática creativa*. México. LIMUSA

Cole, T. (1975) *Actuación compilación*. México. Diana.

Propuesta de programa para el semestre IV

Nombre de la asignatura: Actuación IV
Requisito: Actuación III
Carácter de la materia: Teórico- práctico

Introducción:

Durante el presente semestre el estudiante obtendrá las herramientas para la creación del personaje a través de los aportes de Héctor Mendoza.

Objetivo general:

Preparar y realizar una práctica o ejercicio escénico, profundizando y afinando la creación e interpretación de personajes con base en los contenidos temáticos.

Objetivos específicos:

- Conocer todo el texto dramático elegido.
- Accionar despertando la creencia ante cualquier estímulo ficticio o verdadero que se presente en cada repetición.
- Atender las líneas internas de pensar y de sentir a lo largo de cada secuencia escénica.
- Identificar el tono, el ritmo, el gesto para ser lógico y coherente en acción y pensamiento.
- Estilizar la acción de acuerdo con la dirección escénica y sin perder las líneas internas, imágenes, relajación y concentración, para alcanzar el juego imaginativo que permita la creación del personaje.

Contenido temático:

1. El Trabajo de mesa.
 - Conocer todo el texto dramático
 - Estudiar individualmente y en grupo el texto escogido.
 - Intercambiar información sobre las circunstancias implícitas y explícitas que el texto propone o sugiere.
 - Identificar los Trozos Rítmicos
 - Fijar las circunstancias de acción y establecer situación
 - Establecer con precisión los núcleos de conflicto.

- Fijar las Tareas, los Objetivos y los Obstáculos escénicos.
2. El ensayo.
 - Memorizar mediante la acción y la repetición
 - Las partituras establecidas.
 - Las indicaciones del director. o Proceso de entrañamiento.
 - Reconocimiento y desarrollo de los trozos rítmicos.
 - Conocimiento y aplicación de las líneas internas de pensar y de sentir a lo largo de cada secuencia escénica.
 3. Estilizar la acción de acuerdo con la dirección escénica y sin perder las líneas internas, imágenes, relajación y concentración.

Nota: El docente debe tener presente que este trabajo debe entenderse como práctica escénica y no como montaje. Todos los contenidos temáticos de este semestre, en la práctica, se afinarán y profundizarán. No es una mera repetición de contenidos.

Estrategias didácticas:

- Trabajo en equipo para el desarrollo de la imaginación y la expresión escénica.
- Estudio, análisis e investigación del texto dramático.
- Realizar trazos, partituras e indicaciones precisas para cada ensayo permitiendo que el alumno comprenda y asimile cada indicación.
- Estimular la familiarización del estudiante con los conceptos y terminología propios de la materia.
- Promover la ejercitación constante para la apropiación de los conceptos técnicos de la materia.

Modalidades y requisitos de evaluación y acreditación

Evaluación:

- Diagnóstica: Al inicio de algunas de las tareas se indaga dominio de saberes y actitudes que posee el estudiante para el desempeño de las tareas a realizar.
- Sumativa: Se realizará durante la implementación del curso, de ésta se desprende información que ayuda al estudiante y al profesor a determinar el cumplimiento de los objetivos del curso, ésta se implementará con ejercicios, prácticas u otros medios.

- **Formativa:** Se trata de obtener información sobre los logros en términos de aprendizajes obtenidos al concluir la asignatura, es indispensable que la información obtenida nos permita contrastar aprendizajes logrados con lo expresado en los objetivos generales del curso, ésta se realizará con la presentación de tareas en términos de productos.

Bibliografía:

- Mendoza, H. (1992). *Hamlet, Por Ejemplo: Discusión en un Acto con Algunos Momentos*
- Mendoza, H. (1999). *Actuar o No*. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.
- Mendoza, H. (2010). *La guerra pedagógica*. México DF, México: Ediciones El Milagro.
- Mendoza, H. (1996). *Creator principium*. México DF, México: Editorial: CONACULTA, INBA, CITRU
- Mendoza, H. (2010). *El burlador de tirso*. México DF, México: Ediciones El Milagro.
- Mendoza, H. (2010). *El mejor cazador*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Otros recursos y materiales:

- Material audiovisual
- Acompañamiento musical o sonoro
- Consulta de página WEB y recursos de Internet.
- Texto

En este cuarto nivel de formación entonces, el estudiante de actuación debe poner en práctica los contenidos ejercitados en los semestres inmediatamente anteriores mediante un ejercicio de montaje, que el guía o instructor deberá escoger de acuerdo a las características, posibilidades y desempeño del grupo de estudiantes, para que así puedan asimilar de mejor manera y mediante esta práctica los contenidos planteados en el programa, cerrando así una primera etapa de formación teniendo como base los

conceptos y reflexiones del maestro Héctor Mendoza y de los que se ocupó esta investigación, los cuales pueden constituirse en la base de un proceso formativo actoral.

Los contenidos y programas sobre el actor y su formación que comprenden los cuatro semestres restantes del programa de ocho semestres en la licenciatura de artes escénicas opción actuación de la universidad de Sonora, no están contemplados en presente apartado ya que rebasan los objetivos del mismo, así como los de la misma investigación.

CONCLUSIONES

“No es posible que un estado de ánimo se mantenga invariable a lo largo de todas las frases que componen un parlamento” (Mendoza, 2010, p.129).

De la misma forma, en que no es posible realizar un trabajo de investigación de un maestro de la talla de Héctor Mendoza y no vivenciar en cada página de sus escritos el amor y la pasión por el teatro. Mendoza hacia teatro, escribía teatro, caminaba teatro, respiraba teatro y todo su ser estaba aplicado a la pedagogía del teatro, de cómo enseñarlo y trascender en la vida de sus estudiantes y de paso mejorar los procesos actorales de su México querido.

Al finalizar este trabajo de investigación, realizamos una reflexión sobre los aportes que Héctor Mendoza pudo hacer a la formación actoral en México en el marco de la educación superior, para así dar respuesta a nuestra hipótesis de investigación.

Al realizar la revisión documental, sobre la formación actoral en la educación superior en México, nos dimos cuenta que han sido prolíferos y de gran importancia los esfuerzos y las iniciativas tanto gubernamentales como privadas surgidas a través de los años, haciendo posible que la formación actoral en la república mexicana tenga cierta trayectoria, aunque en un principio esta haya surgido de la práctica misma y tuviera un “carácter informal”. Esta afirmación se corrobora al encontrar la creación de 164

programas de artes en las universidades públicas del país, y hasta el 2016, la creación de más de treinta y dos (32) Licenciaturas de teatro y/o a actuación a nivel superior.

De los nueve programas que se eligieron para analizar en esta investigación, ninguno incluye en sus planes y programas de estudio la obra pedagógica de Héctor Mendoza, lo que reafirmó el propósito de esta investigación.

En este trabajo, se hizo necesario rastrear el hecho escénico, para encontrar las diferentes formas o modelos de interpretación del actor y los modelos formativos actorales de los que se valió Héctor Mendoza para estudiar al actor y colocarlo como expresa Luis De Tavira: “En el centro de la representación, en el centro de su debate estético”. (Mendoza 2010, p.9).

Este rastreo nos permitió encontrar que el actor, su quehacer y su interpretación han sido tema de investigación desde el inicio mismo de la teatralidad, lo que ha permitido que a través de la historia surjan tratados, planteamientos, procedimientos y sistemas que han ido conformando al actor y al mismo tiempo estructurando su interpretación y su formación.

Los procesos formativos, como el hecho interpretativo han sido estudiados e investigados de manera seria y rigurosa. Aunque bien es cierto que desde Diderot se podría decir que ya existía una seriedad científica, también tenemos que decir que la teorización sobre el arte del actor y su interpretación, se basa en pensamientos, opiniones

y consejos aislados que podría decirse es un conjunto de procedimientos, trucos, consejos sobre algo que es especialmente íntimo, particular e inimitable como es el proceso interno de la interpretación, pero que no están sistematizados ni reducidos a un denominador común, por lo que se tiene que recurrir al estudio historicista de la única fuente palpable, en este sentido, los autores y las representaciones; no siendo hasta Constantín Stanislavski cuando se cree por primera vez una metodología de trabajo fundamentada en conclusiones empíricas, lo que presume toda una revolución profunda de los modelos interpretativos.

Los principios de Stanislavski se han instalado de modo casi definitivo en la conciencia de los mejores actores y realizadores de nuestros días, de ahí que la personalidad y la aportación al arte teatral de Stanislavski sean decisivas en el teatro contemporáneo.

Constantín Stanislavski es considerado el pedagogo teatral por excelencia, ya que a partir de él se empieza a hablar de formación actoral y se crean otras escuelas que basan su trabajo en el sistema y otras que toman distintos senderos, pero todas han permitido el desarrollo de la formación del actor.

El director ruso, rompió con los procesos formativos imperantes y convencionales. Antes de él, las enseñanzas se basaban en los recursos mecánicos y los procedimientos externos, léase: Estereotipos, convencionalismos, clichés; después, Stanislavski buscó dotar al actor de herramientas que le permitieran realizar una construcción del personaje

de forma veraz y en términos realistas mediante un procedimiento teórico práctico. Estos principios son totalmente coincidentes con Héctor Mendoza pues toda su formación e investigación sobre la actoralidad tuvo una base Stanislavskiana.

Tanto Stanislavski como Mendoza fueron renovando y revolucionando su sistema a lo largo de sus vidas, Stanislavski, fundamentalmente a través de encuentros con sus alumnos Meyerhold y Vajtangov, experiencias con el director inglés enmarcado en la corriente simbolista Gordon Craig y su viaje con la compañía teatral a Nueva York. Mientras que Mendoza con el estudio desde Diderot, a Stanislavski, su paso por el Actor Studio, su experiencia como dramaturgo y director, más los encuentros y discusiones con su contemporáneos, directores, dramaturgos, pedagogos y estudiantes.

De los sucesores de Stanislavski y sus sistemas los que más influyeron en Mendoza fueron Grotowski y el actor Studio. Lo más importante de Grotowski y su sistema para el maestro Mendoza, es la fuerza actoral, la energía del actor, con lo observado en Grotowski, se percata de la enorme potencia, de las posibilidades que tiene el ser humano, de sus grandes emotividades, que son las que necesita el actor para su presencia escénica. En segundo lugar, más que el propio Lee Strasberg fue el Actor Studio, donde el maestro

Mendoza estudió con Eugene Frankel y según sus propias palabras aprendió Stanislavski.

Tanto para Diderot como para Stanislavski y para Mendoza, es muy importante que el actor posea una gran capacidad de discernimiento y se despoje de toda sensibilidad para poder desarrollar así su capacidad para reflexionar sobre la naturaleza humana que le rodea.

El recorrido por la obra dramática y pedagógica de Héctor Alejandro Mendoza Franco, al igual que su labor como director de escena y formador de actores, así como su mística, constancia y disciplina dan cuenta de su naturaleza inteligente, crítica, reflexiva e independiente, a la hora de asumir su compromiso desde la labor de dramaturgo, director, pero sobre todo, pedagogo y formador de actores, manteniendo un ritmo constante de exploración y creación; condiciones que le permitieron convertirse en toda una autoridad y maestro consagrado de la actuación y de la formación de actores.

El estudio minucioso que realizó Mendoza del sistema de Stanislavski, y de sus sucesores, así como su formación en el Actor's Studio, le dieron las bases para estudiar la mente del actor y durante casi setenta años realizar trabajo e investigación pedagógica en la práctica misma con el actor y dentro del teatro.

Al terminar el análisis de las seis obras de Héctor Mendoza, podemos darnos cuenta que el actor, su formación y el arte mismo de la actuación fueron siempre su principal preocupación, el motor y razón de ser en el ámbito de la escena mexicana, colocando al actor como eje de la representación.

El maestro Héctor Mendoza no quiso poner en forma de ensayos sus teorías de actuación, más bien optó por escribir estas obras dramáticas las cuales escudriñamos para poder establecer unas categorías que conformen una cátedra de actuación que sirva a los estudiantes de una licenciatura de actuación en sus dos primeros años de formación. Es así como se establecieron 9 categorías con las cuales actor en formación tendrá la oportunidad de observarlas, estudiarlas, dinamizarlas y transformarlas encontrando nuevas formas de actuación con una base Mendocina.

Mendoza, buscaba que el actor en su práctica tuviera un equilibrio entre su cuerpo, su mente y su emoción para poder tener la libertad de crear un personaje pensante y actuante de manera coherente e interesante.

El maestro, incitaba en sus estudiantes un acto epistemológico: La certeza de ser actores y con esa convicción el camino de la actuación y del teatro mismo, que se vuelve transitable para un estudiante que inicie su proceso formativo. Con todo lo anterior pretendemos que la obra y las indagaciones del maestro Héctor Mendoza Franco sean aprovechadas, difundidas y experimentadas por los estudiantes en formación, ojalá no solo en México sino en otras latitudes de nuestro continente.

Por último, nos quedamos con la incansable búsqueda del maestro Héctor Mendoza, en los procesos de pensamiento del actor para propiciar esa búsqueda en los estudiantes de actuación de las diferentes facultades de teatro, donde se gesticule en este aquí y este

ahora una actuación propia, correspondiente a un tiempo y un espacio distinto al de Mendoza, pero con su esencia y presencia. Nuestra consideración final sobre los procesos formativos actorales, es entender que el goce surge cuando reconocemos que cualquier situación que nos toque vivir no es más que un papel que estamos interpretando. Esto nos permite disfrutar de un estado de ánimo lúdico, que es casi lo mismo que mirarnos a nosotros mismos en tercera persona. Es un punto de observación que nos convierte en el director, el intérprete, en el productor, e incluso en el público. Entonces Imaginemos que nos ofrecen un papel en una obra para interpretar a un personaje sumido en la desesperación. Como actores, nuestro desafío es indagar profundamente en el alma creativa para poder expresar la desesperación, pero al mismo tiempo sentirnos satisfechos por nuestra capacidad de crear y transmitir las sensaciones, circunstancias, situaciones y relaciones que surgen o por las cuales surge esa desesperación en particular. La vida es exactamente así. Una obra de teatro en la que hemos elegido un papel. En ella somos el actor y, simultáneamente, el director que decide lo que sucederá en el escenario.

BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1

Libros

Aristóteles. (1948). El arte poética, traducción del griego, (Traducido, prólogo y notas por J. Goya y Muniain). Buenos aires: Espasa Calpe, colección austral. (Trabajo original escrito entre 335- 323 A.C).

Shakespeare, (1997). La tragedia del rey Ricardo III. (Traducida por C. Piña.) Buenos aires: Losada. (Trabajo original publicado entre 1591-1592)

Tavira, (1992). Autos, pastorelas y dramas religiosos 1817-1862. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

PDF

Zablah, M., & Elizabeth, K. (2015). Formas interpretativas: vivencia y representación. El actor en la escena. Retrieved from <https://hera.ugr.es/tesisugr/26118117.pdf>

Henríquez, P. (2008). De la escena ritual a la teatral en una obra de teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí o Danza del Tun. *Aisthesis*, 44, 67–81.
<https://doi.org/10.4067/S0718-71812008000>

Ortiz, A. (1993). Teatro evangelizador en la Nueva España. *El primer momento, II*.
Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=276024>

Reyes, L. (1964) El teatro en México durante el porfirismo: 1880-1887. Impr. Universitaria. Recuperado de
<http://aleph.academica.mx/jspui/bitstream/56789/24974/1/33-129-19830130.pdf>

Frischmann, D. H. (1929). DESARROLLO Y FLORECIMIENTO DEL TEATRO MEXICANO: SIGLO XX, 53–59. Recuperado de [https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4457/Desarrollo y Florecimiento del Teatro Mexicano%2C Siglo XX.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4457/Desarrollo_y_Florecimiento_del_Teatro_Mexicano%2C_Siglo_XX.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Rommel, S., Guzmán, A., Villa, C. G., Guadalupe, R., & Villalobos, R. (2012.). Consejo para la acreditación de la educación superior de las artes a. Recuperado de <http://www.caesa-artes.org/docs/Libro-Blanco-Danza-Teatro-en-Mexico.pdf>

Capítulo 2

Artaud, A., Alonso, E., & Abelenda, F, (1969). El teatro y su doble. Instituto del Libro. Burón, D, (2013). *El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria*, Salamanca, España, Universidad de Salamanca.

Brook, P. (1947-1987). *Más allá del teatro vacío*, Edición Barcelona: Alba Editorial.

Chejov, M. (2002). *Sobre La Técnica de La Actuación*, Segunda Edición. Barcelona: Alba Editorial.

Chejov, M. (1987). *Al actor. Versión castellana de Oscar Ferrigno y Andrés Lizarraga*. Buenos Aires, Editorial Quetzal.

Chejov, A. (1999). *La Gaviota*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Trabajo original publicado en 1896) recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lagaviota--1/>

Del Valle, N. (2010). *El teatro de Brecht. La palabra como herramienta en el proceso de desalienación del hombre*, la Plata, VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina.

Dubatti, J. (2008). *Historia del actor de la escena clásica a la presente*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Laurence, A. (2008). *El actor en el teatro griego clásico*. Dubatti, J. (Ed) *Historia del actor de la escena clásica a la presente*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. S.R.L.

Lafarga, F. (Ed.). (1997). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universitat de Lleida.

Mendoza, H. (1999). *Actuar o no*. México D.F. Arte y escena ediciones/ Consejo nacional para la cultura y las artes, dirección general de publicaciones.

Meyerhold, V. (2008). *Teoría Teatral*, Octava Edición. Madrid: Fundamentos.

Rosso, M. (2010). *Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor*. In *VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Ruiz, B. (2009). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (No. 3). Artezblai SL.

Santangelo, C. (2013). *Estética de Brecht*, Argentina, Universidad de Palermo.

SERRANO, R. (1996). *Tesis Sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C.

STRASBERG, L. (1990) *Un Sueño de Pasión - El Desarrollo Del Método*. Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona: Editorial Icaria.

STANISLAVSKI, C. (p.1993). *Mi vida en el arte*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

VAJTANGOV, E. (1997). *Teoría Y Práctica Teatral*. Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid: Publicaciones de la ADE.

TESIS DE GRADO Cardona, B. (1996). Aproximación a la creación del personaje en Stanislavski. (Tesis de pregrado) Universidad de Antioquia, Medellín Colombia.

PÁGINAS WEB O BIBLIOTECAS VIRTUALES

Brecht, B. (1948). El pequeño órgano para teatro. Recuperado de:

http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm

Gutiérrez, G. (2016, noviembre). Sobre el concepto de mimesis En la antigua Grecia.

BYZANTION NEA HELLÁS. Recuperado de

<http://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n35/art05.pdf>

Meras y Llano [trad.] (2000). *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral...* Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Publicación original: Madrid, Joaquín Ibarra, 1783. Recuperado:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-del-teatro-en-que-se-manifiestan-losverdaderos-principios-de-la-declamacion-teatral--0/html/>

Matute, K. (2015). Formas interpretativas: vivencia y representación. El actor en la escena. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de

<https://hera.ugr.es/tesisugr/26118117.pdf>

Mauro, K. (2014). El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereotipos. *Aurora Revista de historia y teoría del arte*, núm. 2. Recuperado desde:

<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/103/97>

UNESCO. (1963). Constantín Stanislavski maestro del teatro moderno. Sumario año XVI, N°11. Recuperado de:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000633/063381so.pdf>

Aristóteles. (2006). *La Poética*. Alianza Editorial, 1–43. Recuperado de http://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf

CAPÍTULO II

LIBROS

Artaud, A., Alonso, E., & Abelenda, F. (1969). *El teatro y su doble*. Instituto del Libro.

Burón, D. (2013). *El origen del teatro épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria*, Salamanca, España, Universidad de Salamanca.

Brook, P. (1947-1987). *Más allá del teatro vacío*, Edición Barcelona: Alba Editorial.

Chejov, A. (2002). *Sobre La Técnica de La Actuación*, Segunda Edición. Barcelona: Alba Editorial.

Chejov, A. (1987). *Al actor. Versión castellana de Oscar Ferrigno y Andrés Lizarraga*.

Buenos Aires, Editorial Quetzal.

Chejov, (1999). *La Gaviota*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, (Trabajo original publicado en 1896) recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/lagaviota--1/>

Del Valle, N, (2010). *El teatro de Brecht. La palabra como herramienta en el proceso de desalienación del hombre*, la Plata, VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina.

Dubatti, J. (2008). *Historia del actor de la escena clásica a la presente*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro, poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue. S.R.L.

Lafarga, F. (Ed.). (1997). *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*. Universitat de Lleida.

Mendoza, H. (1999). *Actuar o no*. México D.F. Arte y escena ediciones/ Consejo nacional para la cultura y las artes, dirección general de publicaciones.

Meyerhold, V. (2008). *Teoría Teatral*, Octava Edición. Madrid: Fundamentos.

Rosso, M. (2010). *Cuerpo Teatral. Forma y/o Emoción en el trabajo creativo del actor*. In *VI Jornadas de Sociología de la UNLP 9 y 10 de diciembre de 2010 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Ruiz, B. (2009). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (No. 3). Artezblai SL.

Santangelo, C. (2013). *Estética de Brecht*, Argentina, Universidad de Palermo.

SERRANO, R. (1996). *Tesis Sobre Stanislavski*. México: Escenología A.C.

STRASBERG, L. (1990). *Un Sueño de Pasión - El Desarrollo Del Método*. Edición a cargo de Evangeline Morphos. Barcelona: Editorial Icaria.

STANISLAVSKI, C. (p.1993). *Mi vida en el arte*. Traducido del ruso por Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal.

VAJTANGOV, E. (1997). *Teoría Y Práctica Teatral*. Edición y traducción del ruso por Jorge Saura. Madrid: Publicaciones de la ADE.

TESIS DE GRADO

Cardona, B. (1996). Aproximación a la creación del personaje en Stanislavski. (Tesis de pregrado) Universidad de Antioquia, Medellín Colombia.

PÁGINAS WEB O BIBLIOTECAS VIRTUALES

Brecht, B. (1948). El pequeño órgano para teatro. Recuperado de:

http://www.opuslibros.org/Index_libros/Recensiones_1/brecht_org.htm

Gutiérrez, G. (2016, noviembre). Sobre el concepto de mimesis En la antigua Grecia.

BYZANTION NEA HELLÁS. Recuperado de

<http://www.scielo.cl/pdf/byzantion/n35/art05.pdf>

Meras y Llano [trad.] (2000). *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral...* Publicación: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel

de Cervantes, Publicación original: Madrid, Joaquín Ibarra, 1783. Recuperado:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-del-teatro-en-que-se-manifiestan-losverdaderos-principios-de-la-declamacion-teatral--0/html/>

Matute, K. (2015). Formas interpretativas: vivencia y representación. El actor en la escena. Universidad Carlos III de Madrid. Recuperado de

<https://hera.ugr.es/tesisugr/26118117.pdf>

Mauro, K. (2014). El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereotipos. *Aurora Revista de historia y teoría del arte*, núm. 2. Recuperado desde:

<http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/103/97>

UNESCO. (1963). Constantín Stanislavski maestro del teatro moderno. Sumario año XVI N°11. Recuperado de: <http://unesdoc.unesco.org/images/0006/000633/063381so.pdf>

Capítulo III

Libros

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas I*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas II*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Revistas

Brun, J. (1983). Hacia un Teatro Nacional, Héctor Mendoza. *Escénica revista de teatro de la UNAM*. (3), p. 10-30.

Mendoza, H. (1982), Nostalgia por Fiona. Escénica revista de teatro de la UNAM. (2), p.15.

Tavira, L. (1983). Héctor Mendoza. Escénica revista de teatro de la UNAM. (3), p. 7-9.
15.-16

Sanz, M. (1983). Héctor Mendoza, el maestro: Margarita Sanz. Escénica revista de teatro de la UNAM. (3), p. 31-41

Anónimo. (1984). teatro profesional en la UNAM de enero a junio de1984. Escénica revista de teatro de la UNAM. (8), p. 26-30

Pineda, M. (1985). Nuevo Plan de estudios para la carrera de Literatura Dramática y teatro, entrevista con Héctor Mendoza. Escénica revista de teatro de la UNAM. (12), p. 19-24

Tavira, L. (1991-1992). ¿Qué es el director escénico? ¿Cuál es su labor? Escénica revista de teatro de la UNAM. (14), p. 27-28

Mendoza, H. (1991-1992). Dirigir como complemento. Escénica revista de teatro de la UNAM. (14), p. 30-32.

Mendoza, M. (1958). Teatro al pueblo. Gaceta teatral de Teatro en Coapa. (2), p. 13-15.

Periódicos

Entrevista Braulio Peralta, (1994, Agosto- septiembre). Héctor Mendoza cuarenta años de teatro. Periódico de teatro universitario la cabra. Núm. 8. pp. 2-3.

Cazés, I. (1996, Marzo- junio). Licenciatura de teatro en Chihuahua. Periódico de teatro universitario la cabra. Núm. 16. pp. 4

Mendoza, H. (1996, Marzo- junio). Creator Principium. Periódico de teatro universitario la cabra. Núm. 16. pp. 2.

Usigli, R. (1973, Noviembre). Teatro universitario Wagner. Periódico de teatro universitario la cabra. Núm. 39. pp. 13-15.

Brun, J. (1971, Marzo). Entrevista con Héctor Mendoza y Luisa Josefina Hernández. Periódico de teatro universitario la cabra. Núm. 0. pp. 3

Mendoza, H. (2008). Entrevista con Héctor Mendoza y Luisa Josefina Hernández. Literatura, dramática y teatro. Núm. (1). pp. 109-114.

Páginas web

Centro Nacional de Investigación Documentación E Información Teatral Rodolfo Usigli, (2017). Reseña Histórica del Teatro en México. Recuperado de:

<http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/inicio.php>

Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

(2017). Boletín CITRU. Número 2. Recuperado de:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/742>

Nataren, A. (2013). Deguate. Argentina: <http://www.deguate.com>.

Capítulo IV**Libros**

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas I*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas II*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Mendoza, H. (1999). *Actuar o No*. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.

Mendoza, H. (2006). *La guerra pedagógica*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (1996). *Creator principium*. México DF, México: Editorial:
CONACULTA, INBA, CITRU.

Mendoza, H. (1999). *El burlador de tirso*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (2006). *El mejor cazador*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (1992). *Hamlet, Por Ejemplo: Discusión en un Acto con Algunos Momentos de William Shakespeare*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

PDF

Adams, M. (2004). *La “dramatic opera” inglesa: ¿un imposible género teatral*. España,

Rioja: Publicaciones universidad de la Rioja. Recuperado de:

<file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Dialnet-ConciertoBarroco-4504.pdf>

Enciclopedia

MedlinePlus en español [Internet]. Bethesda (MD): Biblioteca Nacional de Medicina (EE. UU.) Versión electrónica. Estímulos; consulta 15 de octubre de 2017. Disponible en: <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/002309.htm>

Diccionario

Laplanche, J., Lagache, D., & Pontalis, J. (1996). Diccionario de psicoanálisis (6ª reimpresión, dirección Lagache). Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Pavis. P. (1998). Diccionario del teatro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

ARCHIVO

Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas

Artes., (2017). Boletín CITRU. Número 2. Recuperado de:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/695>

REVISTAS

Tavira, L. (1983). Héctor Mendoza. Escénica revista de teatro de la UNAM. (3), p. 7-9.

15.-16.

BLOG

Perches, S. (29 de noviembre de 2011). Teorías de la actuación, recuperado de:

<http://tactuacion.blogspot.com.co/2011/11/hector-mendoza-utor-dramatico-director.html>

Capítulo V

Libros

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas I*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Mendoza, H. (2010). *Héctor Mendoza obras completas II*, México DF, México: Ediciones el Milagro, Ediciones la Rana & universidad Autónoma de México.

Mendoza, H. (1999). *Actuar o No*. México DF, México: Arte y Escena Ediciones.

Mendoza, H. (2010). *La guerra pedagógica*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (1996). *Creator principium*. México DF, México: Editorial: CONACULTA, INBA, CITRU.

Mendoza, H. (2010). *El burlador de tirso*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (2010). *El mejor cazador*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Mendoza, H. (1992). *Hamlet, Por Ejemplo: Discusión en un Acto con Algunos Momentos de William Shakespeare*. México DF, México: Ediciones El Milagro.

Kowzan. et al. , (1969). *El teatro y su crisis actual*. Venezuela: Monte Ávila editores.

PDF

Adams, M. (2004). *La “dramatic opera” inglesa: ¿un imposible género teatral*. España,

Rioja: Publicaciones universidad de la Rioja. Recuperado de:

<file:///C:/Users/Usuario/Desktop/Dialnet-ConciertoBarroco-4504.pdf>

Bustos, I. (2012). *LA VOZ: La técnica y la expresión*. España: Editorial Paidotribo.

Recuperado de:

[http://academyw.com/recursos/mas/Directorio/Recursos/rfwyz/Mas/Lib_mes/La%20voz.](http://academyw.com/recursos/mas/Directorio/Recursos/rfwyz/Mas/Lib_mes/La%20voz.pdf)

[pdf](#)

Rubio, J. (1830). *Manual instructivo y literario, ó, Colección de conocimientos elementales para los jóvenes, 1 Thomas Tegg*. Barcelona: Librería de Solá Calle de la

Boquería. Recuperado de:

https://books.google.com.co/books?id=czghYx2IA6kC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Congreso

Ussa, M. (2012). *Semántica gestual y comunicación humana*. XXXVII congreso nacional y I Internacional de Lingüística, literatura y semiótica realizado en la universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia Tunja (9-12 de octubre de 2012)

Revistas

Mendoza, H. (1982). Nostalgia por Fiona. Escénica revista de teatro de la UNAM. (2), p.15.

Dolors Font Rotchés, Francisco José Cantero Serena. (2008). La melodía del habla: acento, ritmo y entonación. Revista Eufonía: Didáctica de la música (núm. 43) p.24.

Tavira, L. (2011). Héctor Mendoza: In memoriam la sonrisa del maestro. Revista de la universidad de México. (Nº84), p. 16.

Enciclopedia

MedlinePlus en español [Internet]. Bethesda (MD): Biblioteca Nacional de Medicina (EE. UU.) Versión electrónica. Estímulos; consulta 15 de octubre de 2017. Disponible en: <https://medlineplus.gov/spanish/ency/article/002309.htm>.

Diccionario

AMEI – WAECE. (2003). Diccionario Pedagógico de la Asociación Mundial de Educadores Infantiles. <http://www.waece.org/diccionario/> (07/11/2017).

Diccionario Medico Universidad de Navarra [Internet]. Respiración; consulta 26 de octubre de 2017. Disponible en: <http://www.cun.es/diccionario-medico>

Pavis. P. (1998). Diccionario del teatro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Oxford dictionaries[Internet]. Sensorialidad; consulta 11 de noviembre de 2017.

Disponible en: <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/sensorialidad>

Wordreference [Internet]. Sugestionar; consulta 14 de noviembre de 2017. Disponible en:

<http://www.wordreference.com/definicion/sugestionar>

Concepto definición. De [Internet]. Sensación; consulta 14 de noviembre de 2017.

Disponible en: <http://conceptodefinicion.de/sensacion/>

Concepto definición. De [Internet]. Reacción; consulta 23 de noviembre de 2017.

Disponible en: <https://definicion.de/reaccion/>

Archivo

Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

(2017). Boletín CITRU. Número 2. Recuperado de:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/695>

Blog

Perches, S. (29 de noviembre de 2011). Teorías de la actuación, recuperado de:

<http://tactuacion.blogspot.com.co/2011/11/hector-mendoza-utor-dramatico-director.html>

Anexos

