

Metodología de Héctor Mendoza para la creación de un personaje en *El mejor cazador*

Vicente Benítez Ávila
 Universidad de Sonora
 vic1vic2@hotmail.com

Introducción

Héctor Mendoza fue una de las figuras más importantes del teatro en México de los últimos sesenta años, porque revolucionó la puesta en escena, como director, dramaturgo y maestro de actuación. Y porque fue uno de los iniciadores en la pedagogía actoral. Como señala Gaytán (2012, p.330)

La carrera como director, dramaturgo y formador de generaciones de actores que desarrolla Héctor Mendoza da comienzo en 1951 con el estreno de *Ahogados* iniciando de esta manera una trayectoria de importantes reconocimientos, como las becas del Centro Mexicano de Escritores, de la Fundación Rockefeller la dirección de programas “Poesía en voz alta”, el premio Nacional de Bellas Artes (1994), su nombramiento como miembro numerado de la Academia de Artes, etcétera.

Como director encabezó el cambio en la manera de llevar a la escena, en México, los textos clásicos de la dramaturgia mundial. Como lo reseña Aguilar Zinser en la introducción de *El mejor cazador* (2006, p. 9)

A partir de una comprensión rigurosa de los textos, se permitió imaginar soluciones teatrales de sorpresiva originalidad. Trabajó la escena con obras del Siglo de Oro Español en un ejercicio de lúdica actualización. Por ejemplo, se

pudo ver a *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, en un tratamiento del diálogo, de las relaciones entre los personajes, capaz de divertir, asombrar y revelar conflictos universales .

Como director se enfrenta a la necesidad de profesionalizar la pedagogía del actor por eso en el transcurso de la segunda mitad del siglo veinte llegó a ser el maestro por excelencia de actores, como lo señala Jaime Chabaud (2011, Editorial)

Mendoza es de los pocos creadores en donde la labor artística no podía entenderse sin la pasión irrefrenable por la enseñanza y por comprender hasta la médula al objeto más caro de tal emprendimiento pedagógico: el actor y su complejidad. Tal preocupación lo llevó a la invención de esfuerzos como el Centro Universitario de Teatro y el Núcleo de Estudios Teatrales, que fueron, al momento de fundarse, los puntos donde nacía lo más adelantado del pensamiento y práctica teatrales.

En cuanto a la dramaturgia de Mendoza esta presenta varias vertientes, por un lado, están los textos centrados en el tema del deseo, como lo ha identificado Martín Olgún en su prólogo al volumen titulado *Juicio suspendido* (1994), con las siguientes obras: *Del día que murió el señor Bernal dejándonos desamparados*, *Noche decisiva en la vida sentimental de Eva Iriarte* y *Juicio Suspendido*. Y por

otro, están las obras de juventud y para la juventud, como llamó Luis de Tavira a *Las cosas simples*, *Las Entretelas del corazón* y a *Bolero* (1997). Y también revisó y adaptó textos clásicos, entre los que destacan *La verdad sospechosa*; *La desconfianza*, *Fedra* y *La amistad castigada*. En este variado universo temático de la dramaturgia de Mendoza, una de las vertientes más singulares en el contexto de la escena nacional, y una de las más representativas de sus preocupaciones, fue la reflexión sobre la fenomenología del teatro desde el teatro mismo. En su empeño por observar, 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 volverán didácticos 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, en las que se teoriza en forma de diálogo, podemos mencionar el *Ensayo sobre la poesía dramática*, de John Dryden (1991), y *La paradoja del comediante*, de Dennis

Diderot (2001). En su texto, escrito en 1668, el dramaturgo y teórico británico, autor de un curioso drama titulado *El emperador Indio o la conquista de México por los españoles* (1972), 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 Eugenios, Crites, Lisideius y Neander, embarcados en el río Támesis, con el fin de observar el desarrollo de una batalla entre ingleses y holandeses, quienes debaten respecto de la pertinencia de las unidades aristotélicas (tiempo, acción y lugar) y acerca de la relación del teatro con las políticas de Estado. Por su parte, Denis Diderot, quien pensaba que tanto la pintura como el teatro tenían un imperativo primordial: ser morales; en *La paradoja del comediante* de 1778, reflexiona sobre la naturaleza del actor, 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 un personaje.



Dalila Martínez
Fragmento dedicado al teatro
en el Mural de la División de
Humanidades y Bellas Artes

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 Rudolf Sirera, en *El veneno del teatro* (2000), en 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 teatro y donde plasmó su metodología para la formación de sus alumnos en el arte escénico. Dichas obras son: *Actuar o no* (2004), donde explica la definición de lo que es la actuación; en *Hamlet*, por ejemplo (1992), se trata de un ensayo teatral para una puesta en escena de *Hamlet*, de W. 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 o 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 y en *El burlador de Tirso* (2004), se trata de una serie de ensayos teatrales en torno a la puesta en escena *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina. Al seno de los encuentros, se desarrolla una serie de análisis y discusiones que desentraña la naturaleza del trabajo del actor sobre la textualidad, sobre el estilo de la puesta en escena y sobre el lenguaje; en *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 construye un personaje. Es importante aclarar que con esta última obra cierra su ciclo de obras, en las que escribió so-

bre su metodología pedagógica y sus reflexiones teóricas en el arte teatral.

El mejor cazador

Me centraré en su obra *El mejor cazador* para analizar su metodología para la creación de un personaje. En ella 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. Forma una intriga pasional que invita a pensar en las consecuencias de nuestros 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 al actor se le abre un extenso compás de posibilidades, ante las que ha de tomar importantes decisiones para atribuir a sus personajes diversas características morales y físicas. La forma que utilizó Mendoza para compartir su metodología de enseñanza es 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, en *El mejor cazador*, que Mendoza hace uso, para compartir sus planteamientos teóricos y sus prácticas metodológicas en sus clases de actuación. Mendoza divide la obra 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 lo define de la siguiente manera:

VALERIO: [...] 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. 30)

Y luego define el personaje tipo de la siguiente forma:

FAUSTO: [...] 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, [...] (p. 31)

Mendoza nos explica cuál es la diferencia de personaje y de tipo o prototipo

VALERIO: [...] Se diferencia del tipo en que 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 [...] (p. 32)

En el transcurso de la obra Mendoza nos muestra cómo provoca que sus alumnos deliberen sobre lo teórico y comprueben en la práctica si sus reflexiones o hallazgos son los correctos para la creación del personaje. En la obra Mauro pide a Fausto y Valerio que preparen para el día siguiente una escena de la obra *Los Cuernos Don Friolera* (1930) de Ramón María Del Valle-Inclán. Y tomen en cuenta las ideas que acaban de exponer. Cuando terminan Fausto y Valerio de representar la escena, un alumno aplaude efusivamente y Mendoza nos dice cómo deben de comportarse los estudiantes en las clases de actuación cuando observan un ejercicio práctico de sus compañeros

MAURO: (A Fausto) Aquí les tengo prohibido aplaudir después que

alguien ha hecho un ejercicio [...] Porque aquí no somos ningún público normal. Aquí somos actores lo que tenemos que hacer es mirar a el ejercicio con ojo crítico, analítico, antes que atrevernos a emitir juicio alguno de valor. Por lo tanto, comencare por preguntarles, ¿Qué fue lo que hicieron? ¿Qué fue lo que tuvieron en cuenta para trabajar estos... tipos? (p. 37)

Para Mendoza un personaje tipo no es lo mismo que un personaje esperpento, él define las diferencias de la siguiente manera:

MAURO: 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 ese 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. Alternara necesariamente tonos entre lo serio y lo ridículo. (p. 41)

Para Mendoza 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.

MAURO: 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. ¿Comprenden? (p. 42).

Cuando el actor se equivoca en la creación de personaje, Mendoza explica qué es lo que tienen que hacer para reelaborarlo de manera correcta

MAURO: ... lo que ha ustedes les está faltando para realizar conversión de tipo a personaje es en gran medida la creencia necesaria para hacerlo. Puesto que ustedes no han intuido el procedimiento, díganme qué es lo que se nos ha recomendado hacer cuando la intuición falla (...) Investigamos para saber. O deducimos lo que no sabemos de lo que sí sabemos ya con anterioridad (p. 48)

Mendoza expone que 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 toca interpretar porque los aleja automáticamente de una posible identificación con él.

MAURO: 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 no-

sotros, 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. [...] Hasta cuando cometemos los errores más graves interponemos automáticamente la justificación que habrá de ponernos en paz con nuestra conciencia (p. 51).

Mendoza por medio del personaje de Mauro reflexiona con sus alumnos 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.

MAURO: Nos conocemos perfectamente; pero sólo a través de los ojos de los demás. Aquello de lo nos enteramos que los otros piensan de nosotros, eso somos. 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 de la que hablan ustedes (pp. 53 y 54).

Mauro explica a sus alumnos que los humanos son seres complejos emocionalmente, por las reacciones que tienen en las distintas relaciones interpersonales que tienen que establecer durante su vida.

y lo ejemplifica de la siguiente manera:

MAURO: Y nada más. 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 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.58 y 59).

Para Mendoza un actor ya logró la creación de su personaje cuando el estudiante logra comprender al personaje: “MAURO: En el mejor de los casos a que ya entendieron lo que antes no entendían de la obra” (p. 59).

Mendoza dice que la forma de saber si el actor ya entendió la obra, es cuando se identifica con el personaje

MAURO: Lo sabemos en el proceso de la identificación con el personaje, mediante el análisis de la relación que tu 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 tendríamos que ver en cada escena como está nuestra relación con el personaje con el que nos encontramos en

cada escena, cómo se va alterando progresivamente y cómo queda al final. Si respetamos esta trayectoria. No nos perderemos nunca (p. 60).

Segunda parte

A partir de la segunda parte de la obra *El mejor cazador*, Mauro es invitado por una compañía de teatro para llevar a la escena la obra de Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera* y el personaje que va interpretar es a Don Friolera, que por coincidencia está pasando por una situación de celos por los anónimos que recibe donde le hacen entrever que su mujer lo engaña, muy parecida a lo que le pasa a su personaje en la ficción. En esta parte de la obra Mendoza retoma lo que ya había explicado Mauro a su alumnos sobre las dos líneas paralelas de pensamiento: el pensamiento que se expresa y el pensamiento que no se expresa y que sin embargo el actor tiene que hacerlo visible al público, de alguna manera. Porque el pensamiento que no se expresa viene siendo el subtexto.

Mauro: 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. 76).

Cuando Valerio le comenta a Mauro que notó como evadía la vista y como que se iba de la situación cuando está realizando la escena de *Los cuernos de Don Friolera*, por que sospechaba que Pachequin lo engañaba con su mujer. Mendoza en el personaje de Mauro comenta que si el público lo nota es efectivo pero que acto-

ralmente dice lo siguiente:

Mauro: (insatisfecho) y lo notará el público, desde luego. Pero a pesar de su efectividad, ese es un mal recurso. Es un recurso fácil, barato, no creativo (p. 77).

Mendoza nos señala que para lograr una actuación con valor artístico se debe trabajar con los dos niveles de pensamiento y utilizar un tercer nivel de pensamiento, el inconsciente.

MAURO: Hasta aquí hemos hablado de dos niveles que corresponden al pensamiento consciente del personaje, uno expreso y otro implícito; pero falta uno más: el nivel inconsciente (p. 77).

Para Mendoza el nivel inconsciente del pensamiento del personaje debe ocurrir por él mismo, en el momento de actuar, pero el actor tiene que hacer consciencia de ello. Y pone, por ejemplo, lo que dice Stanislavski al respecto: 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.

MAURO: Por lo tanto, los actores, como actores, no podemos hacer consciente nuestra inconsciencia a riesgo de matarla. Pero en cambio sí tenemos que hacer conciencia de la inconsciencia del personaje para poder creer en ella y así incluirla en el total de la creación de nuestro personaje (p. 79).

Cuando el actor se convierte en el personaje, teóricamente son uno pero prácticamente no y Mendoza lo explica de la siguiente manera:

MAURO: 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. 79).

Para Mendoza no es lo mismo creer que saber y explica por medio del personaje de Mauro en que consiste:

MAURO: [...] Creernos es lo mismo que saber. El actor cree que las circunstancias del personaje son las suyas propias; pero sabe que no es así. Sabe que sus circunstancias de actor son otras distintas al personaje que interpreta. En el caso que llegáramos a saber que las circunstancias del personaje son las nuestras habríamos enloquecido. Decimos que el loco se cree Napoleón, por que sabemos que no lo es. Pero el loco mismo no cree ser Napoleón, sabe que es Napoleón y en eso radica su locura, ya que su saber no coincide en absoluto con el nuestro. Los actores que estamos.... bueno, más o menos cuerdos, creemos ser Napoleón cuando nos toca interpretar ese personaje; pero, al contrario del loco, sabemos muy bien que no lo somos (p. 79).

Mendoza concluye que el problema básico para la construcción completa del personaje es trabajar su inconsciente.

MAURO: Y entonces, ¿ves?, está el problema del inconsciente del personaje que es, a fin de cuentas, el problema básico para lograr su construcción total, su real y verdadero fundamento, sin el cual ningún trabajo puede estar bien (p. 81).

Mendoza por medio de su análisis del personaje de Don Friolera de la obra *Los celos de Don Friolera* de Valle-Inclán no ejemplifica lo que para él son los tres ni-

veles paralelos de pensamiento del personaje.

Primer nivel de pensamiento: el que se expresa.

MAURO: [...] Los celos sólo son la punta del iceberg. La punta que vemos conscientemente, que incluso dejamos ver. Por que Friolera está perfectamente consciente de sentir celos. Pero ¿qué? ¿Qué esta debajo de esos celos? (p. 81).

Segundo nivel de pensamiento: El que no se expresa (subtexto)

MAURO: [...] Sí el miedo a resultar perdedores en la comparación que la mujer necesariamente tendrá que hacer entre él y el nuevo amante. ¿Quién la satisface mejor? Y de ahí la gran inseguridad del celoso (p. 82).

Tercer nivel de pensamiento: el inconsciente.

MAURO: Cuando tememos que el otro, sea hombre o mujer, nos está traicionando, es sólo porque en el fondo sentimos que lo hemos orillado a hacerlo. Y de aquí nace un sentimiento de culpa inconfesable, puesto que somos nosotros mismos los primeros que hemos traicionado al traidor. No seguimos estando tan enamorados como le prometimos a nuestra pareja que estaríamos por el resto de nuestra existencia. Y eso es la traición nuestra que orilla al otro a traicionarnos. El amor insensiblemente se ha ido convirtiendo en algo rutinario. Y el “nos pertenece al uno al otro” se da por sentado; ya no hacemos el menor esfuerzo por ganarnos el amor del otro. Y es de esto que nace la culpa. Cualquier cosa nos hará dudar en

delante de la fidelidad incondicional del otro. Y nos escuece como fuego en las entrañas, sin poder explicarnos su origen. (Respira, aliviado, al haber descubierto esto.) Esto sí es lo que está en el fondo de todo y que nunca, nunca, nos atreveremos a traer aun nivel consciente. Es terrible (p. 83).

Conclusiones

Por medio del recurso del teatro dentro del teatro, utilizado por Héctor Mendoza en *El mejor cazador*, el autor transmite su metodología pedagógica explicando lo teórico a partir de la práctica. En el transcurso de la obra y entre las intrigas personales y profesionales de los personajes vamos revelando el proceso que utiliza para que los propios estudiantes, por sí mismos, vayan construyendo el conocimiento por medio de la reflexión teórico-práctica y descubran la manera de crear un personaje.

Mendoza al igual que Stanislavski nos previene en contra de esa humana tendencia a simplificarlo todo y reducir la experiencia actoral a fórmulas infalibles. Como ya se ha visto, él utiliza como estrategia didáctica el teatro y como técnicas de aprendizaje, la práctica. Dentro de ésta pudimos observar: la pregunta directa, la retroalimentación, las tareas, los ejercicios, las definiciones, las citas a autoridades en la materia, clasificaciones, hace reiteraciones, entre otras. Para no caer en la tendencia de algunos teóricos que ofrecen “recetas” para construir personajes, Mendoza recalca que el actor debe tener el hábito muy arraigado de reflexionar sobre la creación de cada uno de sus personajes escénicos.

Bibliografía

- Chabaud, J. (2011). Adiós al maestro Mendoza (1932-2010). Paso de gato. Revista mexicana de teatro (45).
- Diderot, D. (2001). La paradoja del comediante. México: Editorial Coyoacán.
- Fernández, C. (1972). América Latina en su literatura. México: Siglo XXI editores.
- González, M. (1991). Poesía y Teatro de T. s. Eliot. México: Difusión cultural UNAM.
- Mendoza, H. (2006). El mejor cazador. La guerra pedagógica. México. Ediciones milagro-CONACULTA Escenas Ediciones.
- (2004). Actuar o no. El burlador de Tirso. Creator principium. México. Ediciones milagro-CONACULTA Escenas Ediciones.
- . (1997). Las cosas simples. Las entretelas del corazón. Bolero. México: Ediciones Milagro.
- (1994). Juicio suspendido. México: Ediciones milagro.
- (1992). Hamlet por ejemplo, discusión en un acto con algunos momentos de William Shakespeare. México: Ediciones milagro.
- Sirera, R, (1998). El veneno del teatro. España: Institución Alfonso el magnánimo 2000.
- Valle-Inclán, R. (1930). Los Cuernos Don Friolera. España: Alianza Editorial.



Bigg Muff y Heart. Melisa Campa