

**HÉCTOR MENDOZA,
CONTINUATORUL METODEI
LUI STANISLAVSKI ÎN MEXIC**

VÍCTOR IVÁN LOPEZ ESPÍRITU SANTO

Greengates School México
vlopez@greengates.edu.mx

Abstract: The aim of this article is to understand the methodology of the Mexican theatre teacher Héctor Mendoza. Theatre pedagogy had a vast development during the 20th century and the legacy of Konstantin Stanislavski had repercussions in various parts of the world where followers of the Russian teacher continued their research. It was in Mexico where Seki Sano, an exiled Japanese teacher, created a realist theatre school. His student Héctor Mendoza Franco gave continuity to these teachings and created a system that would have repercussions for posterity. As a trainer of countless generations, among his disciples we find directors Luis de Tavira, Germán Castillo or Ignacio Escárcega, and actors and actresses such as Ofelia Medina, Julieta Egurrola, Blanca Guerra, Sergio Jiménez, Margarita Sanz, José Alonso, Héctor Bonilla and Humberto Zurita. During his professional career Mendoza developed an acting methodology inspired by Konstantin Stanislavski, which he presented in five works: *Actuar o no*, *La guerra pedagógico*, *Creator principium*, *El burlador de Tirso* and *El mejor cazador*, which premiered in 2005. He was the author of more than 45 plays and director of more than 70 productions.

Keywords: Héctor Mendoza, theatre, acting, theatre pedagogy, character development, Konstantin Stanislavski, acting technique, Mexico.

How to cite: López Espíritu Santo, Víctor Iván (2022). 'Héctor Mendoza, continuatorul metodei Stanislavski în Mexic', *Concept* 1(24), pp. 200-215.

Introducere

Héctor Mendoza Franco⁴ a fost o figură centrală în dezvoltarea teatrului mexican din a doua jumătate a secolului al XX-lea, prin contribuția sa ca regizor, prin dezvoltarea unei pedagogii a actorului și prin dramaturgia sau reflecțiile sale asupra teatrului. A studiat Literatură spaniolă și Teatru la Facultatea de Litere și Filosofie din cadrul Universității Naționale Autonome din Mexic (UNAM). În 1954, a fost numit Șef al Departamentului de teatru universitar din cadrul Direcției de difuzare culturală a UNAM. Din 1957 până în 1959, Fundația Rockefeller i-a finanțat șederea la New York, unde a studiat la Universitatea Yale și la Studioul Lee Strasberg, ambele fiind momente decisive în cariera sa. În 1973 este ales Șef al Departamentului de teatru din UNAM, pe care l-a restructurat, transformându-l într-un spațiu de excelență în formarea actorilor, printr-un limbaj teatral reînnoit. Ca dramaturg, a câștigat mai multe premii pentru contribuția sa la dezvoltarea dramaturgiei naționale. A fost director de scenă din 1957 până la moartea sa. În lucrările sale, *Creator principium* din 1995 și *El mejor cazador* din 2005, și-a expus

⁴N. în 1932, în orașul Apaseo el Grande din Guanajuato; d. în 2010 la Ciudad de México.

https://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9ctor_Mendoza

metoda de predare a actoriei (Aguilar, 2007, p. 137). Pentru a înțelege evoluția sa, este important să definim trei mișcări care au apărut în paralel cu începuturile maestrului Mendoza, la care acesta a colaborat. În primul rând, importantă a fost legătura și munca sa împreună cu regizorul și profesorul japonez **Seki Sano**⁵, cu care a creat mișcarea teatrală *Poesía en Voz Alta* (*Poezia în voce înaltă*) (Unger, 2006, pp. 11-12), o mișcare ce a precedat Teatrul Universitar și înființarea *Centrului Universitar de Teatru de la UNAM*. În 1939, Seki Sano a ajuns în Mexic și a revitalizat teatrul de aici, ceea ce i-a făcut pe mexicani să-l numească „părintele teatrului modern mexican”. A întemeiat Școala de Artă Dramatică și a pus în scenă opere ale unor autori apropiați de „Teatrul de Artă”. Fiind fost student al lui Stanislavski și Meyerhold, descendent direct așadar, viziunea sa teatrală a inspirat o regenerare totală a teatrului mexican.

Mendoza, la rândul său, a fost studentul și asistentul lui Seki Sano, de la care a preluat stilul și pedagogia acestuia, creându-și în cele din urmă un sistem propriu. Școala lui Seki Sano, continuată ulterior de cea a lui Héctor Mendoza, a preluat de la Stanislavski atitudinea generală a actorului în scenă și utilizarea memoriei emoționale. Bornele metodei sale au fost următoarele: 1. Concentrarea asupra simțurilor și a libertății musculare, 2. Justificarea scenică, 3. Seriozitatea scenică, 4. Memoria senzorială, 5. Improvizarea, 6. Pantomima, 7. Relațiile dintre actori, 8. Antrenamentul vocii și antrenamentul fizic (Barba și Savarese, 2018, p. 348).

Ludwik Margules, regizor polonez stabilit în Mexic și creator teatral important al secolului al XX-lea, sublinia următoarele:

Seki Sano m-a învățat să disting adevărul de minciună, a adus sistemul stanislavskian în Mexic, ceea ce a fost foarte important pentru teatrul mexican, a introdus o linie de lucru și logica teatrului realist, un fel de mise en scène pe scena mexicană; cel mai apropiat elev al său, fără îndoială, a fost Héctor Mendoza, care și-a construit punerea în scenă pe un cult al poeziei, pe valorile plastice ale esteticii și a

⁵ Exodul, diaspora și exilul au reprezentat unele dintre motoarele teatrului din secolul al XX-lea. Cel mai bun exemplu pentru înțelegerea modului în care călătoresc tehnicile teatrale îl oferă japonezul **Seki Sano** (1905-1966). Acesta a venit în exil, în Mexic, în 1939, după ce a călătorit în întreaga lume. A colaborat cu Stanislavski și Meyerhold, căruia i-a fost student și asistent între 1934 și 1937. Prima etapă a odiseii sale l-a purtat în Statele Unite, Anglia, Franța și Germania. La New York, a predat teatru, la Berlin a frecventat grupurile „agitprop” și cabaretele politice, unde l-a întâlnit pe Piscator, Reinhardt și Brecht. În Mexic, pedagogul japonez a creat o școală de artă teatrală, cu clase teoretice și practice bazate pe învățăturile profesorilor săi ruși, inspirându-se din biomecanica lui Meyerhold, din sistemul lui Stanislavski și din metodele lui Vahtangov.

răspuns unei viziuni a unui teatru modern, în care scena și spațiul scenic aveau o înălțime și o suflare proprie. (Obregón, 2004, p. 25)

Ca student la Facultatea de Filologie și Litere Spaniole din cadrul Universității Naționale Autonome din Mexic (UNAM), Héctor Mendoza a putut să se apropie de un grup de intelectuali și creatori mexicani care au avut ideea de a forma o serie de cicluri de spectacole avangardiste pentru regenerarea teatrală în Mexicul de la mijlocul secolului al XX-lea. *Poesía en Voz Alta*⁶ a fost un grup de avangardă apărut între 1956 și 1963. Printre fondatorii săi s-au numărat Juan José Arreola⁷ și poetul Octavio Paz⁸, care avea să fie distins cu Premiul Nobel pentru Literatură, precum și artiști plastici ca Juan Soriano⁹ sau Leonora Carrington¹⁰. În spectacolele lui Mendoza din această perioadă, limbajul era un element central. Regizorii din *Poesía en Voz Alta* au pus teatrul mexican din acei ani pe aceeași linie de gândire cu teatrul european și cu cea mai bună expresie a teatrului american, introducând un limbaj modern. Au început să caute și să reconstruiască limbajul teatral, renunțând la acea viziune arhaică spaniolă pe care teatrul mexican o avea. „Héctor Mendoza a insistat mult și pentru ruperea convenționalului, căutând în mentalitatea tinerei generații lucruri simple”. (Obregón, 2004, p. 25) Asistentul de regie al lui Héctor Mendoza din aceea perioadă, regizorul José Luis Ibáñez, declara: „Héctor Mendoza a însemnat o întreagă panoramă, o lume care și-a arătat spiritul personal și a fost capabilă să abordeze multe tipuri de experiențe. I-am fost

⁶ *Poesía en Voz Alta* a fost primul grup de teatru contemporan din Mexic care a experimentat spectacole de avangardă și a generat un model pentru noul teatrul mexican. O mișcare teatrală de această natură a dus la apariția unei generații de actori, regizori și dramaturgi care au avut o mare influență asupra devenirii teatrului mexican contemporan. Ideea acestui proiect a apărut ca o necesitate de a revitaliza teatrul din Mexic, de a se rupe de vechiul teatru spaniol, rigid și declamativ, care nu avea profunzime în sensul teatrului naturalist.

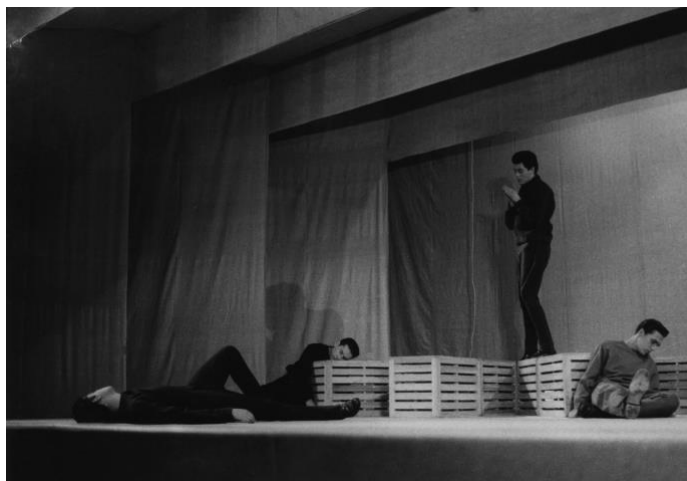
⁷ Juan José Arreola Zúñiga (1918-2001), scriitor și redactor mexican. Capodopera sa *Confabulario* a fost publicată în 1952 și a primit Premiul Jalisco pentru literatură. A publicat ediția *Bestiaria*, care a completat seria începută în 1958, a primit Premiul național de litere din Mexico City, iar în 1992 Premiul Juan Rulfo, care va fi urmat de premiul Alfonso Reyes și Ramón López Velarde.

⁸ Octavio Irineo Paz Lozano (1914-1998), poet, eseist, dramaturg și diplomat mexican. A fost distins cu Premiul Nobel pentru Literatură în 1990 și Premiul Cervantes în 1981. Este considerat unul dintre cei mai influenți scriitori ai secolului XX și unul dintre cei mai mari poeți hispanici din toate timpurile.

⁹ Juan Francisco Rodríguez Montoya (1920-2006), cunoscut sub numele de Juan Soriano, a fost un artist plastic mexican, numit „El Mozart de la Pintura Mexicana”.

¹⁰ Dame Leonora Carrington (1917-2011), artistă mexicană de origine britanică, pictor suprarealist și romancier. A trăit cea mai mare parte a vieții sale în México City și a fost unul dintre ultimii participanți la mișcarea suprarealistă din anii '30. A fost membru fondator al Mișcării de Eliberare a Femeilor din Mexic în anii '70.

asistent și am învățat multe fiind alături de el". (Crestani, 2008, p. 20) Principalele contribuții ale *Poesía en Voz Alta* pentru teatrul mexican sunt motivația de a experimenta diverse stiluri teatrale, toate formele teatralității sau divertismentului popular, precum și o recunoaștere a valorilor plastice și literare ale scenei și credința în posibilitatea dezvoltării.



Poesía en Voz Alta (1956) – Teatro el Caballito, UNAM, México

<https://casadellago.unam.mx/archivopva/ediciones/1956/>

El Centro Universitario de Teatro¹¹ (Centrul Universitar al Teatrului sau CUT, al UNAM a însemnat un punct de pornire pentru dezvoltarea lui Héctor Mendoza ca profesor de actorie. Centrul Universitar al Teatrului s-a născut ca un răspuns la două moduri de a concepe arta interpretării în Mexic: pe de o parte, licența în arta teatrală de la Facultatea de Filosofie și Litere a UNAM, care nu-i antrena pe actori cu o pregătire practică solidă, și, pe de altă parte, Școala de Artă Teatrală (acum Școala Națională de Artă Teatrală), care, datorită cadrelor didactice ce au condus-o, reprezenta conceptul formalist pe care Centrul Universitar al Teatrului a dorit să-l elimine, acest centru devenind școală de elită

¹¹ Centrul Universitar al Teatrului a fost înființat acum 60 de ani (<https://www.cut.unam.mx/>). Fondatorul, directorul de scenă și pedagogul teatral Héctor Azar, a început ceea ce astăzi este o legendă – Centrul de conferințe și cursuri, fără o structură stabilă și o viziune academică pe termen lung. Centrul Universitar al Teatrului a traversat primul deceniu la întâmplare. Mexicul avea nevoie de o școală modernă, de un centru de cercetare pentru avangardă și pentru a explora teatrul universitar. Héctor Mendoza, după o perioadă pe care a petrecut-o la Școala Națională de Artă Teatrală, a condus Centrul Universitar al Teatrului, iar acesta a fost rezultatul unei întregi mișcări teatrale ce s-a petrecut în Universitatea Națională Autonomă din Mexic.

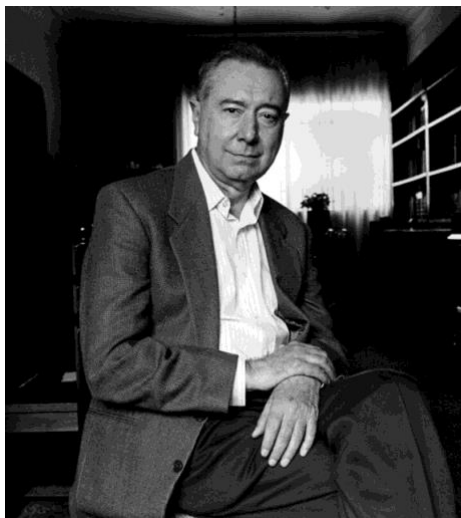
în pregătirea practică a actorilor din Mexic, un loc de discuție, un spațiu în mișcare, care s-a născut pentru a explora condiția umană prin arta actorului, ridicând cercetarea teatrală la înălțimea celor mai bune instituții de teatru din lume (Olguín, 2007, p. 66).



Fațada clădirii Centrului Universitar al Teatrului (CUT), școala creată de Héctor Mendoza, care face parte din Centrul Cultural Universitar al UNAM, Mexic (<http://oferta.unam.mx/cut.html>)



Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (<https://whc.unesco.org/en/list/1250/>)



Héctor Mendoza în Studioul său; 2008, Mexic

Sistemul de lucru cu actorii

Héctor Mendoza reprezintă o unitate de măsură, o referință istorică cu care este inaugurată modernitatea teatrală în Mexic. „El a fost impulsul inovator care a emanat dintr-un torent puternic de multipli afluenți divergenți ai acelei inspirații originale, a știut să invadeze totul și să transforme”. (De Tavira și Mendoza, 2007, pp. 138-145) Teatralitatea lui a părăsit canalul obișnuit al suprafeței, pentru a sonda adâncimile în care se aflau ascunse cele mai misterioase enigme ale scenei, „fiind capabil să formuleze întrebări decisive despre actualitatea teatrului” (De Tavira și Mendoza, 2007, pp. 138-145). Odată cu el, teatrul mexican a devenit o instanță respectată de toți: un *continuum* al pasiunii și al rigorii, Mendoza realizând o unitate inseparabilă între dramaturgie, punere în scenă și pedagogia teatrală. Pentru Mendoza, capacitatea de a descoperi mai multe posibilități teatrale a presupus o investigație a formei dramatice, care părea pierdută în unitatea acțiunii și în unicitatea personajului, pentru a ajunge apoi la descoperirea acelei dramei care etapizează transformarea eroului, criza evenimentului, cu scopul de a discerne între autenticitate și ne-autenticitate, între esență și inocența căutării teatrale. Impulsul lui creator a constatat într-o interogare continuă, într-un joc transcendent de întrebări cu privire la natura teatrului, provocându-l pe actor să-și creeze personajele din interior, oferindu-le formă pe

traseul consecvenței cu sine și cu datele furnizate de text, alcătuindu-le întotdeauna din adevăr și autenticitate umană.

Mendoza a fost creatorul unui curent care a propus o estetică teatrală mexicană modernă și critică, fiind un oponent al modelelor și manierismelor avangardei pe care el însuși a sprijinit-o. El a formulat conceptul de **vividura** (*trăire scenică*) pentru a clarifica principiul recurent al experienței stanislavskiene și pentru a clarifica diferența substanțială care distinge memoria emoțională a actorului de experiența personajului. Teoria sa propune un parcurs în cunoașterea ființei umane, este sursa unui parcurs spiritual în care teatrul mexican este considerat un cadru mistic (De Tavira și Mendoza, 2007, pp. 138-145).

Mendoza nu a scris niciun tratat sau manual în care să-și fi expus progresia logică a pedagogiei sale (precum au făcut-o Stanislavski și mare parte dintre urmașii săi, profesoara americană Viola Spolin sau profesorul român Ion Cojar¹²), dar, asemenea lui Molière, și-a exprimat crezul artistic și și-a descris metoda referitoare la construcția personajelor și la principiile artei actorului prin intermediul unor opere dramatice precum *Hamlet, por ejemplo, Creator principium, Actuar o no* sau *El mejor cazador* – lucrări care fac afirmații și lansează diverse provocări. Ceea ce a oferit el a fost o metodă de a descoperi și învăța consecvența conflictuală a condiției dramatice și consecințele evidente în verbalizarea spontană. Celebra sa definiție se bazează pe conceptul de **stimul fictiv**. „Ce este un stimul fictiv? Ce este o ficțiune? Un moment nereal al realității, adică un moment de aparență. Ficțiunea constă, așadar, în realizarea unui personaj pe care îl atribuim realității.” (De Tavira, 2011, pp. 12-17)

Piesa *El mejor cazador* (*Cel mai bun vânător*), este elocventă pentru a analiza metodologia sa în procesul de creare a unui personaj. Aici regăsim atât abordarea sa teoretică asupra artei actorului, construirea imaginii „sinelui”, cât și abordarea practică a relațiilor dintre personaje. Această operă este străbătută de paradoxul din sintagma: „cel mai bun vânător este liber.” Discuția teoretică pornește de la libertatea pe care actorul (vânător) trebuie să o aibă, de la momentul abordării textului dramatic până la reprezentarea lui pe scenă. Libertatea actorului se referă la gama largă de posibilități în fața cărora trebuie să ia decizii importante pentru a atribui personajelor sale diverse caracteristici morale și fizice. Această abordare a adus o contribuție reală metodei artei

¹² Ion Cojar (1931-2009), regizor român, actor de film, director al Teatrului Național din București și profesor universitar la UNATC „I.L. Caragiale” București.

actorului, pentru că a dat interpretării concretețe și calitate umană organică (Mendoza, 2006).

Mendoza își împărtășește gândirea și metodologia de lucru prin vocea personajelor sale, asemenea lui Platon în *Dialoguri*, lui Molière în *Improvizație la Versailles* sau lui Stanislavski în *Munca actorului cu sine însuși*. Astfel este vocea personajului principal Mauro, din *El mejor cazador*. Mendoza își împarte lucrarea în două părți – în prima, Mauro joacă rolul profesorului de actorie, iar cursanții săi caută să identifice ce definește un anume caracter: „**Fausto**: Tipurile sunt ușor de definit, printr-un defect sau calitate predominante în ele, sau orice altceva, care ne face să le plasăm cu ușurință într-un grup general de ființe umane; dar sunt mai dezumanizate” (Mendoza, 2006).

Mendoza explică care este diferența dintre *caracter (sau personaj)* și *tip (personajul prototip)*. În piesă, studenții au rolul de a analiza teoretic metoda sa, de a verifica practic reflecțiile și descoperirile sale întru crearea personajului. Personajul Mauro le cere lui Fausto și Valerio să pregătească pentru a doua zi o scenă din opera *Cuernos don friolera* (din 1930) a autorului spaniol Don Ramón Maríadel Valle-Inclán¹³, ținând cont de metoda de lucru deprinsă. El le spune studenților săi că trebuie „să privim exercițiul altor colegi cu ochi critici, mai degrabă decât să îndrăznim să facem vreo judecată de valoare, așa că voi întreba, ce au încercat să lucreze acești doi colegi?” (Mendoza, 2006). Pentru Mendoza, personajele sunt realiste, indiferent de tonul pe care actorul dorește să-l dea și, prin urmare, caracterele și tipologiile trebuie să fie create dintr-o pornire realistă, urmând principiul „ca în viață”¹⁴. Exemplu:



Mauro: Tipologiile sunt condensate, personalitățile lor sunt schematice, chiar liniare, iar personajele pe care nu le găsim niciodată în realitatea noastră de zi cu zi trebuie adaptate

¹³ Ramón María Valle Peña (1866-1931), cunoscut și sub numele de Ramón del Valle-Inclán sau Ramón Maríadel Valle-Inclán, dramaturg, poet și romancier spaniol, care a făcut parte din curentul literar al modernismului. Este considerat unul dintre autorii cheie ai literaturii spaniole din secolul al XX-lea.

¹⁴ Maestrul Ion Cojar, fondator al teoriei moderne a artei actorului în România, spunea: “Un subiect literar încheie în el o infinitate de alte teme și subiecte posibile, dar acestea devin realități doar în măsura în care actorul le dezvăluie jucând corect. [...] Cel mai important lucru pe care actorul îl are de îndeplinit pe scenă este să transforme situațiile convenționale propuse de autor în realități psihologice obiective. Iar aceasta nu e posibil fără asumare totală, fără o autentică procesualitate psihologică. Ideile și filozofia se nasc și se comunică prin psihologie, prin procese psihice.” (1998, p. 78)

realității actorului. Oricât de elementari am fi în caracterul nostru, fiecare dintre noi are mai multe atribute și unele sunt contradictorii între ele. *Tipul* e doar o ființă imaginară fictivă, bidimensională. *Personajele* sunt, ca și noi, ființe umane, în realitatea pe care o trăim... Trebuie să simțim complexitatea personajelor, tridimensionale, pentru a ne face apariția ca ființe vii... Suntem un model, personajele trebuie îmbunătățite și acest lucru este realismul. (Mendoza, 2006)

Atunci când actorul pornește greșit în crearea personajului, Mendoza explică ceea ce trebuie să facă pentru a-l reface corect. **Mauro:** „Ceea ce i-a lipsit pentru a converti personajul de la tip la caracter este în mare măsură credința pentru a face acest lucru. [...]” (Mendoza, 2006)

Mendoza afirmă că personajul este realist, iar tipul nu este, și că actorul nu ar trebui să judece personajul pe care trebuie să-l joace, deoarece se distanțează automat de dorita identificare cu el.

Mauro: Noi, actorii, ne putem identifica cu personajul numai atunci când nu-l judecăm. Același lucru care ni se întâmplă nouă în viața reală se va întâmpla cu ființele umane care tind să ne judece pe noi... Chiar și atunci când facem cele mai grave greșeli, ne punem, în mod automat, în situația de a căuta o justificare și a fi în acord cu conștiința noastră. (Mendoza, 2006)

Mauro detaliază opinia lui Mendoza despre felul în care actorul poate să-și cunoască mai bine personajul analizându-l din perspectiva celorlalți.

Mauro: Ne cunoaștem perfect, dar numai prin ochii altora. Acesta este elementul principal în relațiile umane. Cu cât avem mai multe relații, cu atât vom dobândi un caleidoscop mai vast de opinii despre personalitatea noastră, deoarece fiecare relație ne va dezvălui un sine special și diferit, care va veni să se alăture celui alt sine. (Mendoza, 2006)

Mauro: Fiind cu mama ta, ești fiul mamei tale, bun sau rău, deoarece asta e ceea ce mama ta îți permite să știi că ești pentru ea. Când ești cu prietena ta, ești prietenul prietenei tale și devii ceea ce îți spune ea că ești.... adică o oglindă a celui alt. Dar când ești cu un prieten cu care ai o anumită rivalitate, ești total diferit, deoarece, dacă te-ai comporta cu el așa cum te-ai comporta cu mama sau cu prietena ta, ar fi periculos pentru relația dintre voi doi și nu vei ști care dintre cei trei ești tu. (Mendoza, 2006)

Pentru Mendoza, un actor reușește să-și creeze personajul atunci când îi înțelege caracterul și a înțeles piesa în mod concludent numai atunci când s-a identificat cu personajul său.

Mauro: Munca noastră nu este nimic mai mult decât povestea mai multor relații. Ar trebui să vedem în fiecare scenă modul în care relația noastră cu personajul cu care

ne întâlnim alternează treptat. Dacă respectăm această traiectorie, nu ne vom pierde niciodată. (Mendoza, 2006)

În a doua parte a piesei sale, Mendoza prezintă ceea ce el numește *linia de gândire*, felul în care actorul exprimă gândul care nu e formulat direct și pe care trebuie să-l facă vizibil publicului. Regizorul subliniază că, pentru a realiza un act cu valoare artistică, actorul trebuie să lucreze cu cele două niveluri de gândire regăsite în text și subtext, dar să folosească și un al treilea nivel, oferit de zona inconștientului. Nivelul inconștient al gândirii personajului trebuie stârnit când acesta acționează în condițiile date de autorul dramatic, exact ca în sistemul stanislavskian, iar actorul devine conștient de noile descoperiri și le utilizează în procesul de creație a rolului.

Când actorul devine un personaj, cei doi – actor și personaj – sunt unul singur. Mendoza concluzionează că problema de bază pentru construirea completă a personajului este, dincolo de text și subtext, dincolo de gândurile și emoțiile evidente și de cele ascunse, lucrul cu inconștientul lui. Pe parcursul piesei, urmărind intrigile în care sunt implicate personajele, autorul ne dezvăluie procesul de lucru cu studenții săi. Mendoza a folosit piesa de teatru ca o strategie de predare a artei actorului. El subliniază faptul că actorul trebuie să aibă un obicei bine înrădăcinat – acela de a reflecta și a studia profund, pentru a da viață scenică fiecăruia dintre personajele sale.

Școala experimentală de teatru creată de Mendoza înțelege arta actorului ca pe un proces organic și autentic. Sunt personaje care sunt departe de actor, iar altele mai apropiate, misiunea sa fiind însă de a le cuprinde pe toate într-un întreg, pentru a le putea întruchipa, spre a le oferi valoare riguros artistică. Mendoza a susținut ideea că rigoarea actorului nu este martiriu, nici suferință, ci disciplină asumată. El a vrut să-i antreneze pe cei mai buni actori din Mexic la nivelul celor care au lucrat cu Stanislavski, cu Lee Strasberg sau Sanford Meisner.



Héctor Mendoza predând Arta actorului la UNAM

<https://www.jornada.com.mx/2011/03/24/fotos/a12a1cul-1.jpg>

Concepția asupra construcției rolurilor

Conform metodei Mendoza, orice fel de interpretare actoricească trebuie să fie plină de adevăr și autenticitate, chiar dacă textul propus aparține unui curent literar care diferă de realism. Dacă actorul nu își asumă pe scenă personajul și nu caută asemănarea cu viața (în spiritul *principiului verosimilității*), interpretarea sa nu trece rampa spre spectator. Mendoza le cere actorilor o înțelegere complexă a textului, înainte de a începe munca la orice nouă montare, și iată aici o asemănare puternică cu tehnica profesorului român Ion Cojar.

Mendoza cere actorilor creativitate, o imaginație bine antrenată, pentru a putea înțelege caracterul personajului pe care îl interpretează, în baza unei cunoașteri profunde a textului. Aceasta este baza pentru orice pornire scenică, indispensabilă pentru a găsi caracteristicile personajului și ale lumii sale, folosind celebrele întrebări: *Cine sunt?, De unde vin?, Unde mă duc?* Iar analiza nu urmărește doar caracterul propriului său personaj, ci și pe cele cu care acesta are o relație directă sau indirectă.

Această muncă era realizată de Mendoza împreună cu actorii/studentii săi în etapa pe care a numit-o „lucrul la masă”, pentru a explora apoi în profunzime fiecare acțiune a propriului personaj. Pentru Mendoza era inutilă orice exagerare fizică, inclusiv în momentul parcurgerii și memorării textului, deoarece acesta era pentru el doar un pretext, în viziunea lui cel mai important lucru pentru actor fiind procesul său de gândire și ce se întâmplă când el se află într-o anumită circumstanță, căutând să rezolve o situație. Mendoza a fost fidel atenției și accentului pus de Stanislavski pe procesele mentale, cât și pe cele senzoriale, iar autori precum Ibsen sau Cehov îi ofereau întru totul condiții pentru această abordare și situații care îi dau actorului o multitudine de ipoteze în construcția caracterelor.

Utilizând metoda lui Mendoza pentru construcția rolurilor ibseniene, vom alege spre analiză trei dintre cele mai reprezentative personaje – Dr. Stockmann din *Un dușman al poporului*, Krogstad din *O casă de păpuși* și Oswald din *Strigoii* – care arată o complexitate solidă în acțiunile lor. Stockmann este un idealist și un luptător, care își dorește ca adevărul să triumfe, medicul orașului fiind un bărbat de vârstă adultă și cu un spirit proeminent. Krogstad este un bărbat care, după ce a adunat frustrări teribile de-a lungul multor ani, caută ca adevărul să iasă la lumină pentru a-și curăța numele murdărit de o greșală din trecut, iar Oswald este un tânăr chinuit de boală, care a fugit de trecutul său, iar la întoarcerea acasă



caută să-l înfrunte, declarându-și fricile și nesiguranțele care îl vor conduce către propria moarte. Aceste personaje necesită o bază interpretativă solidă pentru a fi transpuse scenic deoarece reprezintă circumstanțe umane de mare complexitate.

http://elemblob.blob.core.windows.net/media/mendoza-hector5db75d82794b2_500h.jpg

Mendoza le cere actorilor să își găsească propria cale, să caute în bagajul personal al fiecăruia acțiuni care să le permită să se apropie de personaj, să caute ceea ce îi apropie de caracterul respectiv. Stockmann este medic, iar actorul care îl va interpreta va trebui să știe cât mai multe despre această profesie, despre acțiunile efective pe care un medic le face, dar și despre ce presupunea această profesie la sfârșitul secolului al XIX-lea. La fel, Krogstad sau Owsald, la rândul lor, ar trebui să fie un administrator bancar din regatul Suediei și Norvegiei în condițiile secolului respectiv sau un student idealist care se întoarce din Europa de Vest, unde a deprins obiceiuri, idealuri și mentalități noi. Mendoza prefera ca actorii săi să cerceteze singuri rolurile, ghidați de el ca regizor/profesor de actorie în toate detaliile și faptele ce declanșează circumstanțele dramatice. Mendoza a început o căutare experimentală, cercetând în drame o combinație între tradiție și inovație cu care a inaugurat în Mexic un nou curent, pe care l-a denumit *Post-poesía en voz alta* (Castillo, 1989, p. 3).

Această pornire a influențat activitatea lui de regizor și profesor de actorie, îndemnând actorii să deconstruiască textele pentru a genera o *cale spre adevăr*. Mendoza *nu era niciodată interesat de rezultat, ci doar de proces*, deoarece, dacă procesul este cultivat cu disciplină și minuție, rezultatul este cel bun pentru actor și spectator totodată. El a crezut că trebuie căutate acele puncte specifice pentru a-l face pe actor să înțeleagă că arta sa este un mijloc prin care putem vedea o altă latură a lucrurilor. În accepția lui, performanța presupune „*una inspiración personal y directa a la vida*”/„*o inspirație personală și directă pentru viață*”, iar în actorie cel mai important lucru este a te gestiona, cu libertate absolută, într-un cadru extrem de ferm numit structură (Quintanilla, 2006, p. 10). Poate că personajele ibseniene trebuie gândite, din perspectiva lui Mendoza, ca niște caractere în situații dificile, dar nu din punct de vedere tragic, ci uman, cu probleme emoționale care le afectează viața. Pentru Mendoza, un artist trebuie să fie inconfortabil, imprevizibil și surprinzător pentru ceilalți, surpriza fiind, de fapt, adevăratul rezultat al unei căutări teatrale.

Concluzii

Mendoza a pus accentul pe faptul că personajele reprezintă oglinda vieții în sine și, prin urmare, actorul nu se poate îndepărta de circumstanțele reale ale vieții, premisa lui fiind că „sarcina actorului nu poate fi formulată ca producând «emoție»” (De Tavira, 2010, p. 17), pentru că ar fi echivalent cu pleonasmul care spune să acționeze și să reacționeze: „Frământă-te cu adevărat de ceva care este inevitabil. Acțiunea scenică constă în altceva: este o faptă, o acțiune care vine din a fi Aici și Acum, la ora situației fictive, fără a putea preveni consecințele acesteia” (De Tavira, 2010, p. 17).

Actorul trebuie să lucreze pentru a dezvolta emoția personajului său prin stimulii care îl încarcă cu emoțiile adecvate pentru interpretare. Din acest motiv, cunoașterea emoțiilor și descifrarea inteligenței emoționale a personajelor unui text dramatic devine o lucrare definitorie pentru creația actricească. Ce presupune emoția scenică? În teatru, „sufletul este adevăratul protagonist” (De Tavira, 2010, p. 17), iar el este întruchipat în procesul de acțiune, în modificările stărilor sufletești. Pentru Mendoza, starea sufletească, analizată până la ultima sa consecință, va reprezenta ceva mai mult, deoarece odată cu el începe calea spre un pliu al intimității, către o parte sfâșiată a gândirii și a spiritului, plină de nevoi și dorințe. Un artist de valoare este preocupat să-și încarce percepțiile despre lume cu un sens, este un mare observator al naturii, nu poate doar să se distanțeze, ci trebuie să efectueze un proces de traducere în sens propriu, prin care să-și pună amprenta asupra sentimentelor, care sunt motivul tuturor evenimentelor umane.

Atunci când actorul lucrează într-un mod riscant, pe traseul cel mai dificil al performanței, întrebările se vor înmulți și vor fi mai dificile, dar și posibilitățile de aprofundare vor crește. Pe această cale vor apărea atmosfera, densitatea, gravitația, elementele naturale ale unei relații complexe. Simțul performanței, bazat pe logică și abilitatea de a relaționa, reprezintă construcția perfectă a unei povești încărcate cu detalii ce par poate neinteresante la prima vedere, dar care își iau treptat locul și capătă un sens aparte prin interpretare. Emoțiile au punctul de plecare în procesualitatea creativă, sunt cu totul unice și nu pot fi niciodată la fel la o altă ființă umană. (Quintanilla, 2010, pp. 36-38).

Héctor Mendoza a creat un **alfabet teatral** și a structurat o nouă formulă creativă pentru actor. Psihologia personajelor sale încearcă să descopere bolile sufletești și preocupările umane, iar nașterea personajelor este văzută în semnificația pe care o are frumusețea umană ascunsă în cele mai întunecate

dualități – fiindcă personaje cu astfel de dualități reprezintă în modul cel mai elocvent caracterul omului contemporan.

References:

1. Aguilar Zincer, Luz Emilia (2007). *Voces de lo efímero, La puesta en escena en los teatros de la universidad*. Ciudad de México: Ed. UNAM.
2. Barba, E., Savarese, N. (2018). *Cele cinci continente ale teatrului, Fapte și legende din cultura materială a actorului*. București: Ed. Nemira.
3. Bețiu, Mihaela (2018). *Elemente de analiză a procesului scenic*. București: UNATC PRESS.
4. Castillo, Julio (1989). *Catálogo de obra*. México: Conaculta / INBA.
5. Cojar, Ion (1998). *O poetică a artei actorului*. Ediția a III-a. București: Paideia & UNITEXT.
6. Crestani, Antonio (2008). *Memorias de José Luis Ibáñez*. México: Ed. Milagro-Conaculta.
7. Darie, Bogdana (2018). *Arta actorului. Complex atitudinal în analiza interdisciplinară*. București: UNATC Press.
8. De Tavira Luis (2010) *Interpretar es crear. Cuadernos de Ensayo Teatral*. México: Ed. Paso de Gato.
9. De Tavira, L., Mendoza, H. (2007). *Medio siglo de teatro. Voces de lo efímero, La puesta en escena en los teatros de la universidad*. Ciudad de México: Ed. UNAM.
10. Ibsen, Henrik (1954). *Teatro Completo*. Traducción y notas de Else Wasteson, completada por M. Winaerts y Germán Gómez de la Mata, revisión y prólogo de Germán Gómez de la Mata. Madrid: Ed. Aguilar.
11. Mendoza, Héctor (2006). *El mejor cazador. La guerra pedagógica*. México, CDMX: Ed. Milagro-Conaculta.
12. Obregón, Rodolfo (2004). *Memorias de Ludwik Margules*. México: Ed. Milagro-Conaculta.
13. Olguín, David (2007). *Voces de lo efímero, La puesta en escena en los teatros de la universidad*. Ciudad de México: Ed. UNAM.
14. Quintanilla, Raúl (2010). *Estructura de la ficción, el estado de ánimo. Cuadernos de Ensayo Teatral*. México: Ed. Paso de Gato.
15. Torres Garza, Elsa Elia (2010). *Kierkegaard dramaturgo, el teatro y las mujeres. Una lectura kierkegaardiana en la dramaturgia de Henrik Ibsen*. Tesis de posgrado en filosofía. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, Ciudad de México.
16. Unger, Roni (2006). *Poesía en Voz Alta*. México: Ed. INBA-UNAM.

Online references:

1. Academia de Artes (n.d.). `Héctor Mendoza, Academico Honorario` [Online]. Available at: <https://academiadeartes.org.mx/miembros/mendoza-hector/> (Accessed: 03 May 2022)

2. Cartelera Teatral (2020). 'Héctor Mendoza: maestro de maestros' [Online]. Available at: <https://carteleradeteatro.mx/2020/hector-mendoza-maestro-de-maestros/> (Accessed: 14 May 2022)
3. De Tavira, Luis (2011). 'Héctor Mendoza, In memoriam, la sonrisa del maestro' [Online]. Available at: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/49125bc2-b035-4edf-a4d9-61325cb3a869/hector-mendoza-in-memori-am-la-sonrisa-del-maestro> (Accessed: 14 May 2022)
4. INBA (2020). 'Héctor Mendoza, dramaturgo que cambio la forma de hacer teatro', Bolentín INBAL No. 691 [Online]. Available at: <https://inba.gob.mx/prensa/14357/h-eacutector-mendoza-dramaturgo-que-cambi-oacute-la-forma-de-hacer-teatro> (Accessed: 09 May 2022)
5. La Jornada Semanal (2013). 'Un Ibsen desconocido, por Victor Grovas Hajj' [Online]. Available at: <https://www.jornada.com.mx/2013/08/11/sem-victor.html> (Accessed: 14 May 2022)

Mexican PhD student **Víctor Iván López Espíritu Santo** is an actor and acting teacher. He graduated from the "I.L. Caragiale" National University of Theatre and Film in Bucharest, Romania, with a BA in acting, and an MA in Performing arts and is currently about to finish his PhD studies with a thesis entitled *Methods of Development of the Masculine Characters of Ibsen and Their Emotional Intelligence*. In 2011 he obtained a scholarship to study in Romania, he studied theatre studies and participated in various professional theatre plays and theatre tours throughout the country, but also directed several theatrical performances in Mexico. In addition to being an actor, he has collaborated as a cultural manager in festivals and in various cultural agencies, such as the Finnish Embassy in Bucharest or the Sibiu International Theatre Festival. As a teacher, his educational work consists of courses or workshops for schools and companies, classes in theatre, acting, Spanish language and culture, Humanities or Social Sciences, both in Mexico, Romania or Spain, working with children, adolescents and adults.