

## Una tarde con Héctor Mendoza

### Bárbara A. Padrón-León and C. George Peale

El maestro Mendoza tiene una larga y fructífera carrera dentro del teatro mexicano y latinoamericano como dramaturgo y director teatral. A través de los años, comenzando con *Poesía en Voz Alta*, su trabajo ha sido reconocido fuera y dentro de México. Héctor Mendoza, más que un maestro, se ha constituido en escuela. Le agradecemos al maestro Mendoza por habernos concedido el tiempo para tener esta plática que a continuación queremos compartir con todos aquellos interesados por el teatro mexicano. Esta entrevista fue realizada al maestro Héctor Mendoza con motivo de la presentación en el Festival Iberoamericano de Cádiz 1996 de la Compañía Nacional de Teatro de México de la obra de Juan Ruíz de Alarcón y Héctor Mendoza, *La amistad castigada*.

León: *Maestro, usted comienza su carrera con Poesía en Voz Alta, ¿cierto?*

Sí, efectivamente esos fueron nuestros inicios con un grupo de jóvenes interesados en el teatro.

Peale: *¿Cuándo concibió la idea de representar La amistad castigada?*

Hace tres años me vino la idea a la cabeza.

Peale: *Uno de los temas de la Edad de Oro era lo justo y el gusto. Dejando aparte la cuestión de gusto, porque cada uno tiene el suyo, ¿cuál era lo justo que vio usted en la obra que le llamara la atención?*

Bueno, no sé si tú sabes que en México estamos haciendo un esfuerzo verdaderamente heroico por rescatar a Juan Ruíz de Alarcón, que considerados

en términos generales, internacionalmente, pues es un autor de los Siglos de Oro de segunda, no es de primera. Pero, como es lo que tenemos, por ahí nos toca el patriotismo y tratamos de encontrarle, a lo mejor valores que no tiene, pero bueno, en todo caso ese es nuestro esfuerzo. Por lo tanto, yo he montado dos obras de Ruíz de Alarcón anteriormente, y sí tengo una especial predilección por el teatro del Siglo de Oro. Como Bárbara lo ha dicho, cuando empezamos en Poesía en Voz Alta nos dedicamos muchísimo a eso. Había un acento muy especial en los textos del teatro clásico español. Entonces, hicimos un auto sacramental de Calderón de la Barca, y como trabajábamos a base de fragmentos y adaptaciones, pero bueno, era un amor que tenía toda esa gente que nos reunimos en Poesía en Voz Alta por los textos españoles y del Siglo de Oro. Entonces, pues, en fin sí, cada vez que puedo, me dedico a Juan Ruíz de Alarcón y ésa fue la ocasión de hacerlo. Ya yo había hecho la obra más conocida de él, *La verdad sospechosa* y, por lo tanto, ahora me interesaba una obra de las menos conocidas y una de las menos conocidas es ésta que estoy haciendo ahora, aun cuando ésta es una de las últimas que escribió él. A mí me parece que por ser una de las últimas tiene una madurez muy apreciable esta comedia. Y esta cuestión tan curiosa, sobre todo para Ruíz de Alarcón, de ser una obra con un tinte político. Eso fue lo que de alguna manera llamó la atención, no porque yo sea una persona política, particularmente no lo soy, pero el hecho de que Juan Ruíz tocara un tema político me atrajo. Se me hacía tan anti-Ruíz de Alarcón que esto me llamó la atención como manera de estudio. Pues, así nació, así no más.

Peale: *Me parece que el tema político en tiempos de Juan Ruíz de Alarcón era posible precisamente porque escribía bajo un régimen monárquico-hegemónico y que la tesis que propone es más bien democrática, como una monarquía democrática.*

Sí, más o menos. En realidad de lo que habla claramente es en contra de la tiranía, una tiranía ilustrada, porque está planteando el tema de estos tiranos de Siracusa que eran unos tiranos ilustrados que eran discípulos de Platón. Entonces, no por eso dejaban de ser tiranos. Realmente lo que está manejando Ruíz de Alarcón es la tiranía del aborrecimiento que a pesar de todos los esfuerzos se cae en la tiranía. Bueno, de todas maneras me parece que era peligroso hablar de todo esto en el Siglo de Oro porque la Inquisición estaba en todo su apogeo, y cualquier cosa de este tipo podía sonar a herejía. De cierta manera Juan Ruíz de Alarcón usa esta forma que tiene el Barroco

español de ocultar detrás de una forma más o menos culterana algunos temas que son vigentes. Por ejemplo, en este siglo Bertolt Brecht recomienda que lo que hay que hacer para hablar de política es hablar como si no ocurriera en este país donde estamos. Esto es lo que exactamente hace Ruíz de Alarcón, que se adelanta a Bertolt Brecht.

León: *Y eso es lo que hace Héctor Mendoza echándole la culpa a Ruíz de Alarcón.*

Eso es precisamente lo que hago.

León: *Maestro, ¿cómo crea Héctor Mendoza ese equilibrio entre dramaturgo y director?*

¡Uy, qué pregunta más difícil! Pues, no lo sé. Digamos que en términos generales yo soy el director de mis obras. Sin embargo, no siempre. De pronto he dirigido las obras de otros y, también, de pronto, he dejado que otros dirijan mis obras. Yo creo que en esos casos es difícil que lo dirijan a uno porque la dirección escénica es una forma de crítica, pero una crítica al rojo vivo y por varias noches, ¿no? Una crítica, una crítica de cualquier crítico sale en cualquier periódico, un día y después se olvida. En el momento que uno la lee, si es una crítica adversa, uno la siente, lo destrozan a uno espantosamente, uno se siente morir. Pero, cuando es diario, frente al público, pues es una agonía larguísima, terrible.

León: *Bueno, es agonía pero es vida.*

Sí, lo que pasa es que es una vida en agonía. Porque si fuera la muerte, ahí acababa todo el martirio. Entonces, es un poco por eso, defendiéndome un poco de esa crítica un tanto despiadada del director a la hora de su puesta en escena es que yo me he vuelto el director de mis propias obras. Yo primero fui dramaturgo y, después, me hice director de escena.

León: *Pero, Héctor Mendoza no ha sido solamente dramaturgo y director, sino también formador y hombre de vanguardia. ¿Hay cuatro Héctor Mendoza? ¿Cómo se siente usted cuando varias generaciones lo reclaman como su maestro?*

Cuando se ha vivido tanto, eso más bien es natural. Cuando se es joven, uno comienza a hacerlo todo con una irresponsabilidad y toma riesgos. Cuando uno está viejo ya no se arriesga.

León: *Pero, a usted le gusta el peligro porque está en el Festival de Cádiz.*

Pues sí, porque es un riesgo espantoso. Mira, creo que hay tres Héctor Mendoza que van ligados: el director, el dramaturgo y el formador van ligados al hombre de vanguardia.

Peale: *Con respecto a la puesta en escena, en los recortes de periódicos han identificado el vestuario como agustino, dominico y mercedario. ¿Por qué no cartujos?, porque los cartujos trabajan en silencio, pero funcionan. El vestuario es atemporal porque la primera parte es antigua y en la segunda es moderna por la forma de su discurso.*

Te voy a decir porqué. La razón en realidad no es una razón que yo explico al público, porque yo siento que las explicaciones al público son muy fastidiosas. Entonces, con el crítico se habla de todo esto, de cómo está este acertijo (porque es un acertijo). Ruíz de Alarcón era muy perseguido por Lope de Vega y por Quevedo, que lo ridiculizaban terriblemente por ser jorobado. En cambio, quien fue amabilísimo y gran amigo de él fue Tirso de Molina, monje mercedario. Entonces, lo que yo me imaginé primero era como un colegio de monjes mercedarios haciéndole una obra homenaje a Ruíz de Alarcón, representando como a la memoria de Ruíz de Alarcón con una de sus últimas obras. Esta es la idea, pero en general siento que es multisémico, que tiene muchas interpretaciones. Y ya que se trata de una obra política, porque, ¿quiénes son más políticos que los monjes?, el público ve monjes, entonces, ¿quién es más político que la Iglesia?, y por ahí hacen una liga. Cosa que yo no concibo, sin embargo, que es posible y no me molesta que se interprete de esa manera, porque una obra de arte está allí como un espejo, digamos, se ve uno retratado en la obra de arte. La obra de arte si no te devuelve tu propia imagen creo que no sirve, no te funciona, ¿no?, no te toca. Entonces, si el público ve una cosa o ve la otra, para mí es igual, con tal que vean algo que los inquiete. Para mí, este es el propósito primordial. Por eso no explico yo esto mayormente, pero bueno, esta fue la génesis de la idea de la puesta en escena, nada más. ¿Qué tan legítima o no? Ah, bueno, pero a mí tan poco me importa eso. Nunca me importó.

León: *Creo que de los directores que se han mantenido en línea ascendente, porque hay directores que han tenido altas y bajas, pero, cuando la crítica habla de Héctor Mendoza habla de un trabajo ascendente. ¿A dónde va Héctor Mendoza en estos tres o cuatro años que quedan de esta década?*

No lo sé. Nunca hago planes a largo plazo, y mucho menos ahora que ya estoy viejo y me puedo morir en cualquier momento. Yo planeo lo inmediatamente próximo que voy a hacer, lo próximo nada más. En estos momentos estoy con dos planes con posibilidades, que son montar *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, un *Perro del hortelano* crítico, con partes escritas por mí como crítica de análisis de la obra, y un, más o menos de la misma manera, *Burlador de Sevilla*. Estos son mis planes próximos, y no voy más allá.

León: *Veo que comenzó su carrera con el teatro del Siglo de Oro, y ahora que está en la cumbre retoma este teatro.*

Lo que pasa es que se abre el círculo y se cierra.

León: *No, no lo creo. Pienso que hay más.*

Mira, realmente, les voy a contar. Lo que me sucede ahora es que me he preocupado terriblemente por la teoría de la actuación, y lo que estoy haciendo son textos teóricos sobre la actuación. Ahora lo que hago es una obra mezclada con la teoría de la actuación. Siento que tomar un texto de los Siglos de Oro, que son textos que ya me son muy familiares, entonces, se me facilita muchísimo más para su manejo; en este sentido, ¿no? Ahora, yo siento que se me facilita también tomar un texto de los Siglos de Oro, porque justamente siento que la actuación en España ha sido siempre paupérrima, no se ha dado buena actuación en España. España nunca se ha destacado por producir actores. Entonces, esto de meterme con los textos españoles del Siglo de Oro de alguna manera va a reivindicar el trabajo del actor con estos textos porque nunca ha habido una buena solución actoral sobre el Siglo de Oro.

Peale: *Y, son obras fundamentales.*

Son obras fundamentales desde un punto de vista literario, escénico no, porque la actuación nunca ha estado a la altura de esas obras.

Peale: *Pero pueden ser fundamentales para los actores.*

Sí, desde el punto de vista actoral, por eso estoy metido en esto, porque siempre se han hecho así, recitadas, gritadas; que pueden ser un poco pesadas.

León: *Aquí en el Festival hemos visto cosas muy interesantes en cuanto a espectáculo se refiere. En estos momentos algunos directores priorizan el espectáculo y abusan de esto que le llaman teatro posmoderno, o espectacularidad posmoderna. ¿Qué cree usted de todo esto que está sucediendo en el teatro? ¿A dónde se quiere llegar? Y, ¿cree usted que vale la pena?*

Lo que creo es que el teatro puede ser texto y puede ser pretexto. Siento que en la medida que lo visual, lo plástico tome importancia, lo textual la pierde. Son como las dos posibilidades del teatro de hoy en día: o nos vamos a las artes plásticas, o nos vamos a la literatura. En la medida en que nos vamos hacia las artes plásticas, la palabra empieza a perder significado y se comienza a convertir en un pretexto para el espectáculo y no la base del espectáculo. Nosotros en México decimos: "Esto es teatro y esto es espectáculo." Casi lo dividimos como dos formas del arte escénico. El teatro como espectáculo lo pongo un poco más cerca de la danza y de la pantomima; porque el texto se ha debilitado de tal manera que ya no tiene una significación. Por otro lado, tenemos el teatro textual en donde el texto tiene una verdadera significación. Esto también va unido con el actor. El actor de hoy en día es bueno porque significa lo que dice y, por lo tanto, está enormemente ligado al texto. En cambio, el actor del teatro espectáculo se convierte en saltimbanqui. Puede ser un espectáculo maravilloso, alucinante, pero el texto está totalmente diluido. Para mí, ya esto está más cerca de las artes plásticas y no del arte literario que no acaban de encontrar una manera de unión real; una está subordinada a la otra siempre. Yo empecé haciendo teatro espectáculo y, ahora, en cambio, estoy haciendo más teatro de tipo literario para interesar en mayor medida a la actoralidad, para que el actor luzca y sienta el placer

de ver una buena actuación. Una buena actuación tiene que estar cerca del texto porque de otra manera el actor es eso, un saltimbanqui, y nunca llegará a ser tan bueno como un saltimbanqui. El actor camina por la cuerda y se cae, un trapecista no. Por eso yo prefiero ver al trapecista. Creo que para hacer un trabajo de ese tipo yo llamaría a la gente del circo y no al actor, porque éste, lo que sí sabe hacer es significar lo que está en el texto, no para recitar, porque la recitación tampoco es la significación del texto. Eso más bien pertenece al campo de la música.

*University of California, Irvine*  
*California State University, Fullerton*