

Héctor Mendoza: in memoriam

La sonrisa del maestro

Luis de Tavira

Autor dramático, director escénico y maestro de múltiples generaciones, Héctor Mendoza (Guanajuato, 1932-Ciudad de México, 2010) es considerado uno de los pilares del teatro mexicano moderno y precursor indiscutible de sus tendencias de vanguardia. Formó parte del visionario grupo de artistas que crearon el proyecto Poesía en Voz Alta, junto con Octavio Paz y Juan José Arreola. Luis de Tavira y Antonio Crestani rinden homenaje en sendos ensayos al gran dramaturgo.

El impulso creador de Héctor Mendoza consistió en un interrogar continuo, insaciable, categórico sobre la naturaleza del teatro. Un despiadado cuestionar el hallazgo para traspasarlo, un constante ir y venir en un juego de preguntas contradictorio que tantas veces dejó perplejos a cómplices y a críticos. Nunca quedarse en un mismo sitio, nunca echar raíces en alguna conclusión, jamás un dogma o una definición, ir más allá, cada vez más ligero de reparto y aparato. Una vez más solo y otra vez más acompañado por un nuevo elenco que luego dejará, cuando esos actores puedan andar sus propios pasos. Perpetuo ir y volver de sí mismo a los otros, a mitad de camino de la belleza de la que no podía prescindir, y de la comunidad de la que no podía apartarse. Camino personal que tuvo la virtud de convertirse en un camino de muchos otros. Línea espiral donde todo lo que asciende converge.

Mendoza supo ser el convocador de una corriente y fue el más consistente proponente de una estética teatral

mexicana, moderna y crítica. Su obra dramática y su creación escénica abrieron un horizonte vasto, transitable y transformador. Formuló preguntas y aproximó respuestas cuya trama alcanzó a ser escuela de maestros y de directores de escena.

La lucidez escénica de sus innovaciones, la virtud de sus enigmáticos textos dramáticos, fueron concentrándose en la construcción de una comarca donde el arte de la actuación hizo posible la reinención del teatro. Las escenas de sus dramas transitaron hacia ámbitos cada vez más íntimos, zonas cada vez más inseguras donde la mínima peripecia y el detonante de su anagnórisis irrumpen como un asalto a la conciencia, conminada a volver a pensar lo ya pensado hasta alcanzar el horror que resulta irrenunciable, porque tal vez nada sea más verdadero que ese horror.

Los textos de Mendoza son laboratorios de actuación, pero quizá más precisamente, lección y estrategia de ese inefable y aún nuevo arte de la dirección de acto-

res. Son textos cuya lectura desafiante se traduce en preguntas indispensables sobre qué pueda ser el arte del actor en nuestros días.

Los montajes de Mendoza, de ser la propuesta y consagración del concepto de *mise en scène*, fueron evolucionando hasta consistir en un camino que se trasciende en la formulación renovada del concepto de dramaturgia como la escritura del espectáculo y que, en el caso concreto de su propia obra, se plantea como una dramaturgia desde el actor y hacia el personaje.

Y ahí el escenario es el alma, la escenografía, los sueños y la memoria, el vestuario, las palabras que sólo la luz del escándalo desnuda para exhibir la piel del secreto que consume la peripecia y recupera el sentido con que se rinde la conciencia frente a lo demás que es siempre el silencio, el silencio todopoderoso, justo cuando deviene el oscuro sobre el espacio vacío.

La sabiduría de Mendoza, dramaturgo y director, es la misma que lo constituye como el maestro de actores por excelencia. Lo que conocen pocos dramaturgos es justamente eso, los resortes secretos, el sistema nervioso, la hipersensibilidad, los pasillos del laberinto de la mente del actor; la sustancia inflamable que se agita y corre por sus venas. Lo que pocos directores saben es eso, la consistencia misteriosa con que el autor va tejiendo el cuerpo del personaje en el vientre de la ficción y cómo al tiempo la ficción se dimensiona en las entrañas del personaje, cómo la estructura interna del drama se origina en la huella mnémica del personaje, porque la vida es un invento de la memoria. Y por eso, quizás, el dramaturgo Mendoza sintió necesario formular el

concepto de *vividura* para precisar el recurrente principio stanislavskiano de la *vivencia* y hacer clara la diferencia sustancial que distingue la memoria emocional del actor de la vivencia del personaje.

Pero sobre todo, en su andadura implacable, su obra se transteatraliza para consistir en un hondo saber sobre lo humano y en un venero espiritual cuya luz deslumbra y lastima las paredes de la caverna miserable en que se ha convertido el mundo en estos tiempos pavorosos.

En la consideración de su pródigo legado que la hora radical de su partida apura, resalta sobre otros fulgores memorables el de su pedagogía del arte de la actuación, tal vez porque ahí resida el poder de una pasión del pensamiento que trasciende toda caducidad, porque interroga por lo que sea esencial en la forma más extrema en la que el arte puede ser arte y porque precisamente ahí se descifra el enigma de aquello que zozobra como humano apenas, todavía.

Nunca escribió un tratado o un manual donde expusiera la progresión lógica de su pedagogía. En cambio escribió algunos dramas sobre la consistencia de la actuación como arte y sobre la autoconstrucción de alguien como actor. En esas obras, *Hamlet*, por ejemplo, *Creator principium*, *Actuar o no* o *El mejor cazador*, desde diversas provocaciones fue articulando una sola conversación sobre el arte de la actuación. Sin embargo, su enseñanza más sutil reside en su misma dramatización, porque antes de ser exposiciones de un complejo debate pedagógico, son, en sí mismos, textos dramáticos que claman por su representación y que al versar cada uno con su propio tono, sobre la consistencia misma del hacer



© Rogelio Cádiz

Héctor Mendoza

del actor, no serán comprendidos a cabalidad si no son escénicamente realizados por los actores a cuya zozobra existencial están dedicados; y será entonces, como espectadores mucho más que como lectores, que podremos experimentar en carne propia el drama del actor como metonimia perfecta de todo impulso existencial y su consecuente angustia, porque en efecto, en el arte del actor se oculta la esencia de la vida.

En la condición dramática de estos textos dramáticos reside una sabiduría que no se deja atrapar en el cerco violento y desleal de los parlamentos con los que los protagonistas intentan tematizar la condición indecible de su conflicto. Como si pudiera decirse en un manual de recetas morales en qué consiste el arte de la vida.

Al ser dramas y no tratados, en estas obras se cuestiona, se discute y se aclara qué cosa no es la actuación y se apela al silencio de su indecible realidad puesta al campo de dos espejos recíprocos en cuyo extravío se debate la conciencia de su respectividad: la de la ficción frente a su realidad y la de la realidad frente a su ficción.

De ahí su consistencia paradójica. Estas obras provienen de la sonrisa del maestro que conoce la complejidad del laberinto de la mente del actor. De ahí la ironía con que evade la tentación de los sistemas y los métodos y supera el cerco babélico de las terminologías, porque precisamente antes de ser el excepcional maestro de actuación que fue, fue dramaturgo y siguió siendo dramaturgo de un modo radicalmente distinto después de instaurar en el teatro mexicano el concepto de puesta en escena que colocó al actor en el centro de su debate estético.

A su manera diversa, en estas obras se discute el drama vital en que consiste el proceso de autoconstrucción de alguien como actor; es decir, el del *sí mismo como otro*. En su momento, Goethe había descubierto en este mismo dilema la clave de aquella pedagogía decisiva para enfrentar la asignatura existencial en la que se arriesga la autoconstrucción de uno mismo como tarea de la vida y por eso en la trilogía de *Guillermo Meister* eligió como metáfora elocuente la formación del actor para iluminar el sentido cabal e irrenunciable de la educación como educación para la vida.

Quien reflexiona sobre la condición del actor, en realidad reflexiona sobre la condición humana en un sentido radical: el del ser humano en tanto persona; lo que ya es un decir peligroso en estos tiempos difíciles para la subjetividad. Pensar en el actor es, de algún modo, pensar en aquel que habla el personaje, aquel que al hablar nos habla de nosotros mismos en tanto personas. Aquél de quien hablamos, nos habla. Pensar en él es ya pensar en nosotros mismos en tanto lenguaje. Hablar de la actuación puede ser entonces pensar en la consistencia lingüística de lo que somos, tanto como en la consistencia indecible y subjetiva de lo que es el len-

guaje y más precisamente de lo que alcanza a ser cuando aparece sobre el escenario.

Los dramas pedagógicos de Héctor Mendoza pertenecen a un género prodigioso que inauguró Diderot con *El hijo natural* y sus subsecuentes *Conversaciones sobre "El hijo natural"*, donde se ejercita la recíproca iluminación de la vida en el teatro y del teatro en la vida, en cuyo mutuo deslumbramiento vence el teatro, como vence la luz sobre las sombras, a condición de iluminar la vida, ya que sola la luz sería invisible.

Diderot funda este género dramático con una imagen poderosa. Así comienza *Conversaciones sobre "El hijo natural"*:

He prometido decir por qué no oí la última escena; es por lo siguiente. Lysimond ya no existía. Habían pedido a un amigo suyo, que era poco más o menos de su edad y que tenía su estatura, su voz y sus canas, que lo sustituyera en la obra.

Aquel anciano entró en el salón, como Lysimond había entrado la primera vez, llevado del brazo por Clairville y Andrés, y ataviado con la ropa que su amigo había traído de su encierro. Pero no bien apareció, al presentar aquel momento de la acción a la vista de toda la familia a un hombre al que acababa de perder y que le había sido tan respetable y querido, nadie pudo contener las lágrimas. Dorval lloraba, Constanza y Clairville lloraban. Rosalía ahogaba su llanto y desviaba la mirada. El anciano que representaba a Lysimond se emocionó y empezó a llorar también. El dolor, pasando de los amos a los criados, fue general y la obra no pudo concluirse.

Cuando todos se hubieron retirado, salí de mi rincón y regresé como había llegado. Por el camino enjugaba mis ojos y me decía para consolarme, pues tenía el alma triste: "Tengo que ser muy ingenuo para afligirme así. Todo esto no era más que una comedia. Dorval ha imaginado el argumento en su cabeza. Lo ha dispuesto en diálogos según su fantasía; y hoy se han distraído representándolo".

Una escena conmovedora se interrumpe porque su propia intensidad le impide concluir; le sigue un inevitable distanciamiento, siglo y medio antes de Brecht, para dar lugar a la conversación sobre las relaciones entre la ficción y la realidad. Se trata de cruzar las fronteras que median entre la vida de la escena y la ficción que articula la conciencia de la vida, a la que hemos sido arrojados sin aviso. Diderot ha conseguido ser invitado a presenciar, oculto en un rincón, más de un siglo antes que Stanislavsky, no ya una representación teatral, sino la recreación de unos acontecimientos reales por las propias personas que los vivieron. Se trata pues, como en las obras de Mendoza, de una representación teatral que no lo es, dado que los actores creen que no

están representando para nadie, ya que ignoran la existencia de un privilegiado espectador. Sólo que en ningún momento el lector o espectador de Diderot —y en este caso, de Mendoza— deberá olvidar que ambas cosas, vida y ficción, son productos de la imaginación de su autor. Y es precisamente esto lo que las convierte en dispositivos críticos y pedagógicos, casi exactamente como Brecht en su momento lo formula, sobre la inteligencia de la escena, tanto como sobre la cuestionable relatividad moral que se supone legisla el significado de la conducta humana.

El prodigioso recurso de Diderot ha presidido la invención dramática de aquellos brillantes creadores que se han obsesionado por descifrar las claves que traman el enigma poético y ético de la mimesis; entre ellos por ejemplo, Chejov en *La gaviota*, Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, Genet en *El balcón* y más recientemente, Bernhard en *El hacedor de teatro* y más precisamente en *Ritter, Dene, Voss*, y Botho Strauss en *Visitantes*.

Más cercano a Diderot en la preocupación inicial de elucidar la consistencia misma de la respectividad entre conducta y drama, Mendoza en *Creator principium* trama el discurso a partir del cruzamiento entre los ensayos que experimentan sobre la naturaleza de la actuación y los inesperados encuentros que provocan el desvelamiento de la ficticia vida real de los mismos actores que se someten a experimentar en sí mismos, las aventuradas hipótesis de su dramaturgo-director. En una escena dos personajes arriban al desvelamiento cínico de un conflicto, pero justo cuando el conflicto parece desvanecer su fuerza dramática en la banalidad del relativismo moral, son violentamente interrumpidos desde el rincón oculto de sus imprevistos espectadores:

LORENZO: (*Hace un esfuerzo*). Este... (*Se calla*).

FELIPE: ¿Qué?

LORENZO: Este... (*Se calla definitivamente*).

FELIPE: ¿Lo ves? Cualquier tipo de explicación en estos casos resulta imposible. Y que conste que yo no te he estado pidiendo explicación alguna. Lo que yo quería, en realidad, era darte un consejo: no seas demasiado paciente con Lala. A las mujeres, en general, no les gusta que las traten tan bien. Que no las traten bien todo el tiempo, quiero decir; se aburren. No sé qué tan enamorado puedas estar todavía de Lala; pero el haberte encontrado aquí, solo, sin saber qué hacer de ti cuando mi mujer te ha plantado, me dice que sigues lo suficientemente enamorado de ella para hacerlo. Si es así, muchacho, más te vale tratarla mal o la vas a perder en forma definitiva. Yo, en tu lugar, desaparecería toda una semana y luego, sin más, me presentaría, encantador, con un ramo de flores en las manos, sin dar la mejor explicación.

LORENZO: (*Un tanto mohíno*). Me parece que eso es lo que voy a hacer; pero...

FELIPE: ¿Qué?

LORENZO: (*Lo piensa mejor*). Nada.

FELIPE: ¿No tienes ni para comprar un ramo de flores?

LORENZO: No.

FELIPE: Mira, muchacho, soy bastante cínico como para darte un consejo con el propósito de que conserves a mi mujer; ¡pero no esperarás que te dé dinero para que le compres un ramo de flores...!

LORENZO: ¡No, no!... (*Angustiado, llama fuera de escena*). ¡Raúl!

VOZ DE RAÚL: (*Fuera de escena*). ¡Corte!

Y entran todos los demás a la clase, riendo.

RAÚL: (*Reprime una sonrisa*). Me parece que el ejercicio que acabo de explicarles era: el personaje A le declara su amor al personaje B. ¿Qué sucedió?

LORENZO: (*Desolado*). ¡No sé!...

FELIPE: (*Ríe*). Yo traté de darte pie para que te me declararas; pero no dijiste nada, entonces yo seguí adelante con lo que había comenzado. (*A Raúl*). ¿Está mal?

LORENZO: ¡No, eso ya lo sé!; es que... ¡No supe cómo hacerle! (*A Raúl*). ¿Qué me falló?

RAÚL: Varias cosas.

FELIPE: ¿Puedo decir algo?

RAÚL: Si quieres.

FELIPE: En la realidad Lorenzo es un buen amigo tanto mío como de Lala, mi mujer. Viene a casa con regularidad. Tal vez yo no debí haber utilizado unas circunstancias reales... sí quedamos que se llaman *circunstancias*, ¿no?

RAÚL: Claro; serían unas *circunstancias inmediatas*.

FELIPE: (*Momentáneamente desconcertado*). ¿Inmediatas?

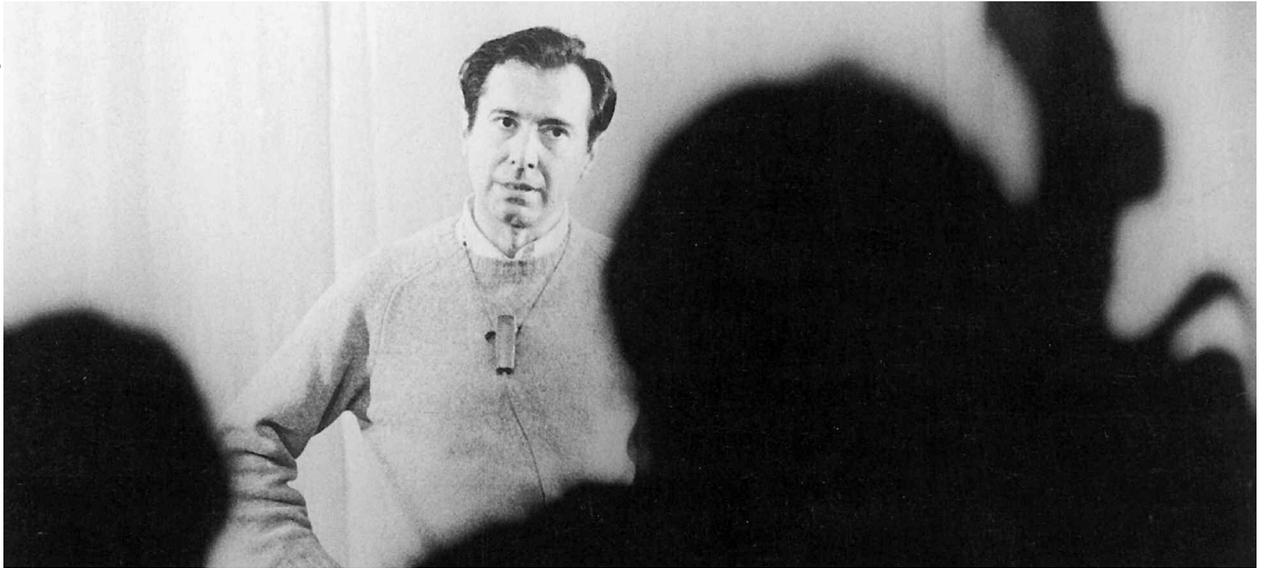
RAÚL: Es decir, distinto a *circunstancias mediatas*... La relación que me explicas que hay entre ustedes es una circunstancia que prevalece emotivamente, por lo tanto se trata de una circunstancia *inmediata*.

SOFÍA: Creo que Felipe todavía no se integraba al grupo cuando explicaste la diferencia entre circunstancias mediata e inmediata.

FELIPE: Sí, ya; pero...

RAÚL: (*A Sofía*). ¿Por qué no se lo explicas?

Por virtud de la interrupción, aquello que se representaba como la ocasión de desenmascarar por fin el conflicto de los personajes-actores, en la nueva realidad que el corte establece, más bien se trata de esa frecuente dramaturgia con que los actores suelen evadir el cumplimiento de la tarea que determinado ejercicio actuarial supone y que no pocas veces les exige una particular violentación de su persona. Es el caso de esta resignificación de la escena, el que estos actores prefieran con-



Héctor Mendoza

resar el conflicto vergonzoso de su vida real antes que acceder a la inclinación amorosa, homosexual y ficticia que el ejercicio planteaba; se trata de una escenificación de aquel famoso dispositivo de la pedagogía mendocina que conocemos como ejercicios de *A y B* que implican el momento de mayor riesgo del itinerario de la pasión erótica que organiza la situación dramática en torno al conflicto entre acción y pasión, porque en efecto, como bien ha señalado Barthes, amar consiste en decirlo. Así, en el dispositivo experimental, *A* se halla en la ocasión inevitable de declarar su amor a *B* y éste sorprendido ante un estímulo de tal significación que nunca podrá dejarlo indiferente y en cuya suscitación será llevado a inesperadas consecuencias acerca de sí mismo. Un espléndido dispositivo pedagógico para aprender la consistencia conflictiva de la condición dramática y sus evidentes consecuencias en la verbalización espontánea que en la progresión lógica de la pedagogía mendocina precede como condición de posibilidad a la verbalización vivificante del texto literario, como lo expone con contundencia en *El burlador de Tirso*.

En *Actuar o no* se representa el drama de otra pasión, la del pensar, en aquel insomne que no hallará la calma hasta descifrar como comprensión cabal el misterio de la actuación que ha quedado atrapado en la provisional definición que el *Maestro* ha expuesto doctamente. Pensar por sí mismo supone un destazamiento atrevido del consenso de los sabios que sólo ha generado el pensamiento débil del rebaño de alumnos conducido acriticamente. La famosa definición descansa en el concepto de estímulo ficticio. Pero, ¿qué es un estímulo ficticio? ¿Qué es una ficción? O dicho de otro modo, ¿qué es la cosa irreal en ese modo de irrealidad que llamamos ficción?

La ficción es el producto de una irrealización. ¿Sobre qué? Sobre un momento de realidad, al parecer. Así, la ficción vendría a ser una realidad ficticia. Pero si así fuera, ya no sería ficción. Sino una creación, a saber de

qué. Visto bien en la ficción sucede al revés. La ficción consiste, por ejemplo, en forjar un personaje dotado de determinados caracteres positivos, es decir, un contenido que atribuimos de suyo a la realidad. Así, es el momento de realidad el que queda contenido en la ficción. Lo que es término formal del acto de ficción es precisamente el contenido de esa realidad, que por otra parte llamamos su verdad.

La ficción no representa una realidad irrealizada, sino justamente una realidad en ficción. No una idea de realidad, una verdad, sino esta realidad, la realidad física, esa misma *impresión* de realidad que sentimos en los sentidos y que en la ficción se presenta en ficción y no en percepción.

El estímulo ficticio es realidad en ficción. Es realidad en ficción y no ficción de realidad o realidad ficticia.

Tras la peripecia, lo de menos será que la fórmula de la definición permanezca provisionalmente inalterada, aunque cubierta por un escéptico manto de sospecha. Lo que importa es que el *Alumno* ha sido capaz de enseñar al *Maestro*. 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 sólo cuando consigue aprender de sus discípulos. El mejor discípulo es el que supera al mejor maestro, porque cuando el discípulo descubre los errores del maestro, la enseñanza se supera a sí misma; pero sólo descubre los errores del maestro aquel discípulo que antes fue capaz de aprender los aciertos del maestro. Por eso, el mejor maestro será aquél capaz de formar al discípulo que lo supere. Tal vez por ello el maestro de *Actuar o no* deja abierta la puerta.

Tanto en *Actuar o no* como en *La guerra pedagógica y El mejor cazador*, se construye como ficción el pensar apasionado sobre ese hacer enigmático que llamamos *actuar*.

Su verdadera lección queda oculta al convertir la sustancia conceptual en contenido dramático, porque

así su elucidación efectiva dependerá de qué hagan los actores para encarnar a los personajes de esa otra convención arquetípica que es fundamento de la relación pedagógica: la del maestro y la del alumno.

La inversión de roles, que se verifica en la peripecia de estos dramas, ilumina la esencia pedagógica de todo saber acerca de la escena, ese lugar en donde todo lo que es, siendo lo que es, siempre es otra cosa.

Una de las lecciones que mayor interés suscita en estas obras reside en la capacidad de provocar en quien las lee o mejor será, en quien las presencia, la conciencia de la necesidad de construir un criterio sobre la condición estética y la lógica propia de lo que es la actuación como arte, cuando ésta cabalmente sucede, más allá de las múltiples apariencias y equívocos con las que suele confundírsele.

Si como juicio lógico, ¿cuándo es verdad que lo que presenciamos es actuación y cuándo es un simple simulacro?

Si como juicio estético, ¿cuándo ese hacer merece ser reconocido como arte, construcción poética y cuándo, en cambio, es ese truco tan común que consigue eficazmente dar siempre gato por liebre?

Pero antes de ser lecciones, estas obras son dramas cabales en los que sus personajes se agitan más allá de sus debates sobre la actuación, atrapados en las crisis de sus relaciones mutuas, porque antes de ser actores son personas que zozobran en el piso precario de otra escena: la de su escasa autoestima, conflicto en que se cifra el enigma más hondo de la identidad actoral.

En el quinto cuadro de *Creator principium*, Sofía decide romper su relación con Arturo, por virtud de sus diferencias de criterio moral:

... Por eso te estoy diciendo que no nos volvamos a ver...
¿Lo entiendes, no? Nuestras diferencias acerca de lo que es bueno y lo que es malo finalmente nos separan.

Al parecer, el hilo que trama la doble dimensión de estas obras, la conducta en la vida real y el comportamiento en el hacer artístico es el problema sobre la imposibilidad de definir *el bien*.

Horacio sentenció en su *Poética* que el arte es el conjunto de reglas para hacer *bien* algo. Más allá de la evidente identidad entre técnica y arte que la fórmula supone, así como del énfasis preceptivo que funda, nunca explica qué entiende por *bien*. Y desde entonces es una idea que casi siempre, peligrosamente, suponemos.

Bajo diversas perspectivas y en ocasión de una plural casuística de propósitos didácticos, en estas obras se escenifica el dispositivo crítico que cuestiona acerca de la imposibilidad de definir lo que consideramos *el bien*, sea en la ética como valoración de la conducta, sea en el

arte como valoración estética. Pero como ha mostrado G.E. Moore con devastadora lucidez, *el bien*, si es aplicado como adjetivo siempre dependerá de aquello otro que califica y no por sí mismo; y si en cambio es referido como *el bien en sí mismo*, resulta indefinible porque su consistencia categórica es simple y sólo son lógicamente definibles los entes complejos, ya que toda definición es siempre el resultado de un cierto análisis de la complejidad de algo.

En la conversación que estas obras van articulando resalta con elocuencia cómo es verdad que toda identidad resulta imaginaria. La diferencia entre los actores y los demás consiste en que mientras casi todos lo ignoran, los actores lo son porque lo saben.

Si la mimesis dramática puede ser un espejo cabal de la vida real y si el teatro es una vía privilegiada para conocer la realidad y es capaz de revelar sus mecanismos inconfesables, en suma, si el drama es hermenéutica de la existencia y el personaje ficticio puede revelarle al espectador su propio misterio, en estas obras Mendoza construye una estrategia dramática que invierte el espejo y revierte su reflejo: la vida como representación del teatro, la conducta inexplicable del actor como revelación del alma del personaje.

Pero sólo su propia vida puede mostrarle al actor cómo es que aquello que llama estímulo, ya sea real o deliberadamente ficticio, siempre es un modo de llegar a saber acerca de lo que es, como es, si acaso es o si acaso sea así, como eso mismo que se le aparece y suscita en él una consecuencia imprevisible que llama reacción y que si es tal, será espontánea y natural, es decir, real y por eso mismo, como ella es, incognoscible hasta que no sea puesta delante del espejo en que reaparece interpretada y nombrada como lo que algo es para alguien, mucho más que como simplemente sea.

En estas estrategias dramáticas de anversos y reversos se muestra la respectividad indisoluble que traman entre sí la vida y el teatro y sin cuya luz ambas resultarán incomprensibles.

¿Qué es aquello que llamamos vida, sino aquella ficción que inventa la memoria?

¿Qué es aquello que llamamos teatro, sino aquella privilegiada contemplación de la esencia invisible de lo que es como es en el aquí y ahora vivo de su revelación?

Schopenhauer admiró a los actores porque se atreven a hacer despiertos lo que los demás sólo nos atrevemos a hacer dormidos.

Ni hipnosis, ni mentira, ni simulacro, ni delirio, ¿qué sí es la actuación dramática como arte? Ser y no ser en el mismo instante, monstruosidad que dijo Hamlet, metafísica en acción, como intuyó Artaud.

Con Héctor Mendoza nuestro teatro alcanzó una instancia respetada por todos, un *continuum* de pasión y rigor.