

¡Este viejo admirable de pronto se murió de joven!

Teatro completo

Ciro Mendía (Carlos Mejía Angel)

Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, 1986, 440 páginas, láminas y fotos.

La edición de estas doce obras teatrales de **Ciro Mendía** constituye —como casi siempre con todo lo que se refiere al teatro colombiano, tan mal conocido— una revelación: hasta ahora se creía, en efecto, que este poeta antioqueño nacido en 1892 y fallecido en 1979 había escrito sólo algo accidentalmente para la escena, aunque en forma muy ingeniosa, según mostraban tres piezas suyas escritas dentro de la vena folclórica y que fueron publicadas ya hace muchos años por Luis Enrique Osorio en la revista *Teatro*, prácticamente desechable y de muy escasa circulación: *El papá de Trina* (1923), *Pa' que no friegue* (1923) y *Arrayanes y mortiños* (1925), obras que un crítico de la época, Horacio Franco, calificó como las de un "Tomás Carrasquilla de la escena". Pero estas piezas eran obras cortas que, aunque magistralmente compuestas en cuanto al diálogo, ofrecían pocos méritos adicionales en cuanto a su valor teatral. Este libro, entonces, nos saca de un error: **Ciro Mendía** no escribió ocasionalmente para el teatro y cultivó formas distintas de la del folclor, muy a tono con los movimientos teatrales vigentes en su tiempo. Aunque, tal vez, no llegó a contribuir con un estilo totalmente nuevo en el teatro nacional, agregó, eso sí, al repertorio del país, de su región y de su tiempo, algunas otras piezas de indudable valor que hasta ahora eran injustamente desconocidas. Se trata de alguien que, como otros de su generación y de generaciones precedentes, cultivó no sólo con mucho ingenio la vena costumbrista, sino el teatro llamado "serio", que entonces era el drama burgués del Centenario, y llegó a asimilar, a veces con gran acierto, el

estilo de comienzos del siglo, realizando un "mestizaje" entre el costumbrismo que arranca de la colonia y del siglo XIX y el teatro naturalista de la época, en una forma quizás mejor lograda que por muchos otros, entre ellos Alejandro Mesa Nicholls, su conterráneo.

Por otra parte, siendo tan rara la información sobre la historia del teatro en Medellín, este libro también contribuye a que ella se conozca y se convierta en patrimonio público nacional. Del teatro en Medellín, en efecto, sólo existe, que se sepa, una curiosa historia general escrita por don Eladio Gónima y publicada —¡increíble!— en 1909, dieciocho años antes que la famosa *Historia crítica del teatro en Bogotá* de José Vicente Ortega Ricaurte, pero esa obra, intitulada *Apuntes para la historia del teatro de Medellín y vejeces*, resulta de tan difícil acceso hoy en día, que el prólogo que en el libro de **Ciro Mendía** escribe don Gabriel Obregón Botero, quizá hoy por hoy la persona más entendida en estos menesteres en Medellín, viene a ser algo muy útil y necesario.



La tradición teatral de la capital de Antioquia, en efecto, es, para sorpresa de muchos, bastante más importante de lo que generalmente se cree. Arranca, por lo menos, de hace siglo y medio, ya que en 1831 funcionaba allí un local teatral en lo que fuera el colegio de San Ignacio, con su propia compañía de aficionados de la región. En 1836 una segunda compañía dramá-

tica paisa representaba nada menos que la obra de vanguardia en el momento en Colombia, *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada; es decir, Medellín estaba, ya entonces, muy al día en lo que a teatro se refiere, y de allí en adelante nunca parece haberse rezagado. A mediados del siglo XIX se representaron en Medellín obras colombianas de la mayor actualidad, como el *Jacobo Molay*, tragedia de Santiago Pérez, en 1855, que desató una viva polémica de tipo religioso (recuérdense los tiempos de Mosquera y la expulsión de los jesuitas) con graves repercusiones en la misma Bogotá, pues entonces se extinguió, y por ese motivo, el primer taller teatral bogotano, de don Lorenzo María Lleras y José María Samper.

A finales del siglo XIX Medellín contaba con un antiguo local teatral llamado el Coliseo, pero la tradición escénica antioqueña no viene a experimentar acaso su primer gran auge hasta comienzos de la presente centuria: de ello es prueba, por ejemplo, la madurez alcanzada por una pieza como *Susana* de Gabriel Latorre, escrita en 1906, que se adelanta a la producción dramática colombiana que le es contemporánea al asimilar, ya entonces, las tendencias realistas —o naturalistas, si se prefiere— del teatro europeo moderno; y es así como a finales del segundo decenio de este siglo Medellín poseía un local teatral importante, como era el teatro Bolívar, un buen número de autores que se disputaban con los bogotanos el honor de que las compañías visitantes montasen sus obras, y un conjunto dramático, dirigido por Teresita Santamaría: el Grupo Escénico de Medellín, versión antioqueña de la Sociedad de Autores y de la Compañía Benavente, de Arturo Acevedo Vallarino, fundadas en Bogotá por esos mismos años. Fue este Grupo Escénico de Medellín, precisamente, el que, en 1920, estrenó la primera pieza de **Ciro Mendía**, *El enemigo malo*, que, lamentablemente, no aparece en la edición que nos ocupa, pues se ha perdido, como tantas otras.

De manera que son estos los antecedentes del teatro al que **Ciro Men-**

día vino a hacer un aporte importante. ¿En qué consiste su originalidad? ¿Cuál es hoy su vigencia? Trátemos de contestar a estas preguntas reflexionando sobre las obras que nos presenta este invaluable volumen, pulcramente editado y con estupendas fotografías, dibujos y caricaturas del autor.

El libro —cosa sumamente útil— nos trae la presentación cronológica de las obras. Mendía, por su lado, dividió personalmente su producción dramática en cuatro etapas que, a mi modo de ver, se intercalan las unas con las otras (en especial las dos primeras) y son a veces simultáneas, pues escribe en una y otra vena por los mismos años. La primera etapa estaría representada por la obra que no aparece en el volumen, *El enemigo malo*, influida, según nos cuenta él mismo, por el espíritu andaluz de los hermanos Álvarez Quintero, muy de moda a comienzos de siglo. Es interesante saber que Mendía empezó a escribir para el teatro en la vena andaluza, ya que ello explica, primero, el vivaz movimiento de sus diálogos costumbristas, y, luego, su posterior desenvolvimiento como autor realista.



La segunda etapa de este autor es la costumbrista, que iría de 1920 a 1925, fecha de composición de su última obra de este estilo, *Arrayanes y mortiños*. Sus antecesores en este género podrían ser costumbristas del siglo

XIX como José María Samper o Angel Cuervo, y, en el medio antioqueño, Juan José Botero, cuyas obras, desgraciadamente, han sido hasta ahora de muy difícil acceso. Empero, simultáneamente con el costumbrismo de Mendía, en 1923, arranca la modalidad naturalista y, lo que es aún más curioso, así continuó escribiendo la mayoría de sus obras hasta 1925, momento en el cual, como casi todos los autores colombianos de teatro contemporáneos, se silencia inexplicablemente (lo mismo harían Luis Enrique Osorio y Antonio Álvarez Lleras, por ejemplo, en la década del treinta). De esta etapa son *La máscara de oro* (1923), *La caja de papel* (1924), *Un perfume* (1924) *Pérdidas y ganancias* (1925) *Arrayanes y mortiños* (1925), la única pieza costumbrista del momento, y *La dulce mentira* (1925). Hasta 1949 no escribe una nueva obra de teatro, también del género centenarista, *El traje azul*, y a ella sigue el *Entremés de unos amores* (1950), en la que puede percibirse, tal vez, la influencia de los dramaturgos de Piedra y Cielo y de la radio, *La negra tiene la palabra* (1950), realista, y *Prometea desencadenada* (1955), que no se estrena hasta 1962, por el Grupo Atenas de Bogotá, y que se transmite por la radio unos años antes, aún en vida del autor.

Comencemos a hablar brevemente de la segunda etapa de este autor, de sus obras folclóricas, de aquellas que le valieron su primera fama, y, hasta ahora, tal vez la definitiva: *El papá de Trina*, *Pa' que no friegue* y *Arrayanes y mortiños*, son todas piezas cortas, muy cortas, en un acto, que desenvuelven apenas una acción siempre muy movida hasta que, desgraciadamente, por su brevedad, se convierten en un apunte ingenioso y en el retrato exacto de personajes regionales estupendamente recreados. El diálogo de Ciro Mendía siempre fue, en todos sus estilos, su rasgo más sobresaliente, sin duda; pero también pudo (y esto poco se sabía hasta la aparición del libro que aquí se reseña) crear en sus obras posteriores de mayor envergadura algunos argumentos bastante complejos y personajes coherentemente contruidos desde el principio hasta el fin de la obra, siendo capaz de redondearlas. Su

idioma es, ya desde su época costumbrista, exacto, directo, brillante a veces, lleno de ingenio definitivamente antioqueño y, en la mayoría de los casos, aun en su teatro posterior, de humor decididamente popular.

Pero sus primeras obras folclóricas desarrollan apenas un argumento excesivamente sencillo. A excepción de *El papá de Trina*, tal vez, las otras dos obras de este género carecen de un conflicto central que les dé unidad. A veces este autor introduce un personaje que, aunque estupendamente dibujado, como siempre, no contribuye en nada al desenvolvimiento de la obra, y da en últimas la impresión de ser perfectamente innecesario, de sobrar: tal ocurre, incluso con el genial arriero que en *El papá de Trina* coquetea un rato con ella. Esta obra, a propósito, me parece la mejor del conjunto de las piezas folclóricas de Ciro Mendía: tiene como argumento el amor y posible matrimonio de Trina con Marcos (que nunca aparece en escena), al que se opone, negando siempre el motivo, su padre Gregorio, pero que es muy favorecido por su madre Elisa, autoritaria y mandona, como buena madre antioqueña. Al fin de la obra, que Mendía mantiene en suspenso por la negativa de Gregorio a expresar abiertamente el motivo de su oposición al matrimonio de Trina, viene a saberse la razón: Marcos es hijo de Gregorio. Siendo, por consiguiente, hermano de Trina, el matrimonio resulta imposible; sin embargo, es Elisa quien tiene la última palabra, pues en otro *coup de théâtre* admirable, revela que Trina no es hija de Gregorio. No se sabe, en últimas, quién es el papá de Trina, título de la obra.

No hay duda de que Ciro Mendía se revelaba como un autor de mucho ingenio desde esta primera pequeña pieza folclórica. Demostraba no tener miedo a pintar en toda su cruda verdad, con sus costumbres y con su vocabulario montañero, pero siempre con gran cariño, en su ingenua ignorancia y pobreza, a la gente de la región, a la cual sin duda amaba profundamente y sin hipocresías. Era un autor que, en 1923, ofrecía grandes esperanzas, pero sus dos piezas posteriores, realmente, no parecieron

estar a la altura. *Pa' que no friegue* se plantea en una herrería y trata de los amores de un campesino sencillote con la hija del herrero; el campesino es borracho empedernido y termina dándole a ella la muerte más estúpida. *Arrayanes y mortijos* ocurre en un rancho rústico de las ásperas montañas antioqueñas y el argumento viene a ser apenas una rápida pero vívida exposición de los trajines cotidianos en la vida de una familia campesina. A pesar de que el diálogo y la caracterización siguen siendo estupendos, las obras no amplían el espectro ya conocido del autor, sino, más bien al contrario, lo disminuyen.

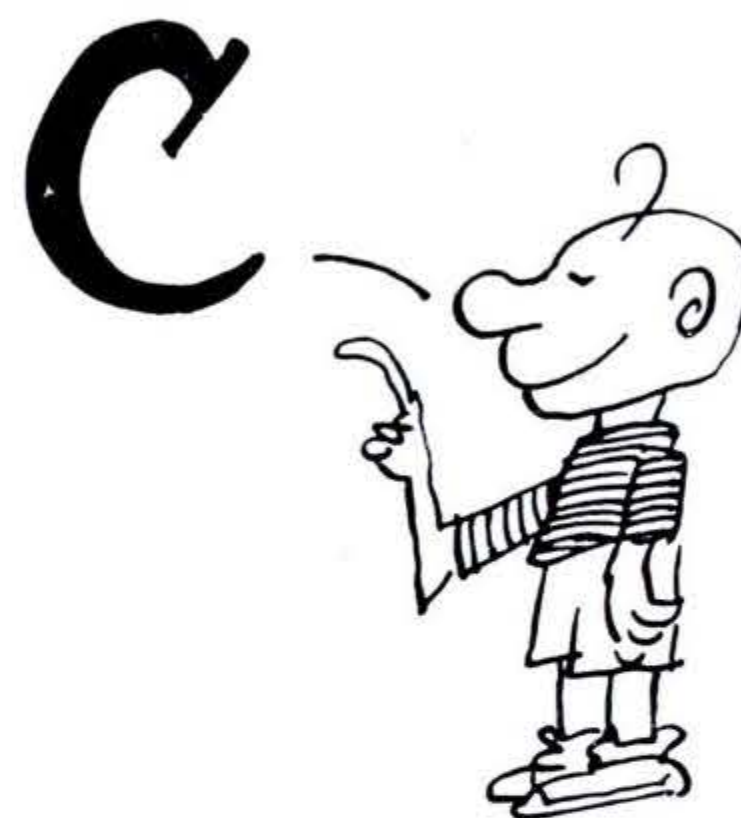
De manera que ahora viene a ser tanto más interesante confirmar que *Ciro Mendía* sí se preocupó por llevar adelante su dramaturgia, aunque es de lamentar que no la hubiera proseguido en la vena folclórica, porque su teatro naturalista presenta muchos altibajos. De su producción posterior, que constituye la tercera etapa de que nos habla, sólo se salvan, a mi modo de ver, unas pocas obras. La primera de ellas es *La máscara de oro* y constituye ya el acercamiento de este autor al teatro burgués del Centenario, acercamiento intentado ya por otros, entre ellos su conterráneo Alejandro Meza Nicholls, quienes intentaban, al parecer, "modernizarse", "civilizarse", darles gusto sin duda a las compañías "internacionales" que nos visitaban y que ponían en escena a nuestros autores, pues eran escasas las estrictamente nacionales. De manera que *Ciro Mendía* traslada sus escenarios de las montañas de Antioquia a la sala burguesa, del rancho a la alcoba, del camino de herradura a la piscina internacional; y construye sus obras, cuando ello le es posible, en los convencionales tres actos del teatro naturalista.

Siendo imposible tratar aquí en detalle de todas las obras que en esta etapa compuso *Ciro Mendía*, permítame el lector hablar de las que me parecen más logradas, mencionando apenas el resto. En *La máscara de oro*, una señorita de Medellín desea casarse con un rico recién llegado a la ciudad. Al matrimonio se oponen el padre y el hermano de la dama, pues

consideran al novio un hipócrita, mas no así la madre, por ser rico. Está, pues, planteado el tema del arribismo, muy caro a *Ciro Mendía* a partir de ese entonces, y el de la hipocresía social, a la cual siempre ataca con dureza. Afortunadamente, en esta pieza todavía se advierte la gracia de las obras folclóricas, pero los temas que allí quiere abordar el autor son los temas de moda en el teatro, sobre todo el de la emancipación de la mujer. La obra termina con la mujer, precisamente, emancipándose de un esposo que no le ha mostrado más que una "máscara de oro", pero que es, en realidad, un tirano.

La caja de papel, que es la obra siguiente, trata también de un tema muy trillado en la época: el triángulo amoroso, que fue sobre todo muy caro a *Luis Enrique Osorio*, quien no lo abandonó nunca. *Sofía* está casada con *Manuel*, pero su hermana *Judit*, también casada, aunque con el marido ausente en parte de la obra, sostiene tratos algo platónicos con su cuñado. La obra, también en tres actos, tiene un desenlace bastante melodramático, que habría podido culminar en tragedia, que el autor, sin embargo, evita hábilmente.

A esta obra sigue la pieza quizá más valiosa de todas las de esta etapa de *Ciro Mendía*: *Pérdidas y ganancias*; así parece confirmarlo el montaje que de ella hizo la compañía de la mexicana *Virginia Fábregas* en 1925, el mismo año en que fue escrita, compañía que también había puesto en escena nada menos que a *Antonio Alvarez Lleras*, entre los colombianos, y que la presentó en el teatro Bolívar. La pieza trata de las peripecias de una familia de aldea que llega a Medellín buscando posición social, dinero y amor. Tiene un comienzo inusualmente animado, frente a las otras obras centenaristas de *Ciro Mendía*, generalmente estáticas, pues todos los personajes, tan vivientes como en lo mejor de su teatro folclórico, ingresan bulliciosamente al escenario. En sus tres actos, muestra cómo todos los personajes reaccionan ante la gran urbe, cómo llegan a hacer mucho dinero, a surgir socialmente, a comprometerse sentimentalmente con lo más granado



de la ciudad, poseedora de una aristocracia burguesa que el autor nos muestra como arribista e interesada, subrayando siempre el contraste entre la "barbarie" del villorrio y la "civilización" de la ciudad, entre la sinceridad del pueblo y la hipocresía de la aristocracia, entre la naturalidad del campesino, que no carece de defectos, y el amaneramiento de los esnobistas burgueses. La acción es notablemente rica en argumento y subargumentos, en tema y subtemas, hasta que, en el tercer acto, la familia pierde toda su fortuna y tiene que regresar a su lugar de origen, humilde, pero, al fin y al cabo, su hogar auténtico. Quizás el secreto del acierto de esta obra de *Ciro Mendía* esté en que aquí, al fin, el autor logra integrar artísticamente, coherentemente, su extraordinario conocimiento de los personajes de extracción popular, campesina, y las convenciones dramáticas del teatro burgués del Centenario, que también tuvo grandes momentos, intento en el que muchos otros habían fracasado. Esta obra, satírica pero también tierna, humana y profunda, debe constituirse desde ahora en uno de los orgullos del repertorio colombiano.

La dulce mentira trata de mantener el alto nivel ya alcanzado por la dramaturgia de *Ciro Mendía* y es, en efecto, montada por la compañía de *Virginia Fábregas*, de nuevo, en 1926. No posee, sin embargo, la misma fuerza de la obra anterior. El primer acto tiene lugar en una finca de recreo (escenario común al teatro de entonces), durante las vacaciones de una familia rica de Medellín. Allí el

joven Juan, a quien llaman el Mono, suelta las amarras de su anterior timidez o hipocresía y enamora a una campesina humilde y buena, Ofelia, con quien termina casándose. En los actos siguientes, el autor nos muestra cómo este badulaque mediocre, cada vez más degenerado, ocioso y alcohólico, va arruinando poco a poco su propia vida y la de su mujer y su familia, hasta que al fin, llegando al colmo de la desvergüenza, miente diciendo que Ofelia ha tenido un hijo, para obtener que sus parientes le den dinero, para seguir malgastándolo y emborrachándose. El autor nos vuelve a plantear el tema de la mujer inocente sometida a un marido déspota e inhumano, pero también cómo los hábitos de los ricos sin disciplina moral pueden corromper lo sano y bueno que pueda existir en cualquier sociedad.

Con esta obra, Ciro Mendía dejó de escribir para el teatro hasta 1949, como hemos dicho: veintiséis años de inexplicable silencio. La pieza siguiente, contrariamente a lo que cabía esperar, prosiguió exactamente dentro de los mismos moldes seguidos por él: se trata de *El traje azul*, que repite el tema del triángulo amoroso y el *coup de théâtre* final, excesivamente socorridos ya por un teatro que empezaba a oler a viejo: un marido, aparentemente honrado y digno, tolera que su esposa tenga amores pseudo-clandestinos con un señor muy rico, para superar la difícil situación económica que está atravesando. La obra es, naturalmente, una ácida crítica a la sociedad burguesa de la época, que antepone el dinero a los valores morales, pero, ya en 1949, el tema ha sido tan trajinado y la forma tan usada que es poco lo que puede aportar de original.

La negra tiene la palabra, en cambio, es una pieza excelente, de 1950, dentro de su estilo, también centenario. En ella el autor aborda un tema para él inédito: el de la raza negra. Es más limpio moralmente, más "blanco", el hombre de raza negra o de extracción humilde pero moral, que el burgués rico pero sin valores éticos. Una negra, criada de la casa, tiene que presenciar las impudicias morales de sus patronos: un matri-

monio desde el principio desavenido, en el cual la fidelidad y el respeto mutuo nunca han existido realmente. Al final es esta negra la que ha de hacerse cargo del niño del matrimonio, que ni siquiera es hijo del actual marido de la señora, ni tampoco del marido anterior, pues es viuda, sino del hermano del difunto, cuyo retrato está siempre colocado en el fondo de la sala, al centro del escenario, y con quien la negra sostiene a veces monólogos regañones.

Podría decirse, para terminar, que *Entremés de unos amores*, también de 1950, y *Prometea desencadenada*, de 1955, pertenecen a la última etapa de Ciro Mendía, pues ninguna de estas dos obras es enteramente naturalista. La primera es una fantasía en donde puede percibirse la imaginación alegórica del teatro de los piedracielistas, con personajes como Adán y Eva, Casanova e Ingrid Bergman, Juan Tenorio y Oscar Wilde (extraña y atrevida pareja), que sostienen una conversación de mucho mundo y gracia, alrededor de una piscina en Italia, en una escena muy estática y muy poco dramática, sin ningún conflicto, al estilo del teatro radial de los años cuarenta. La segunda pieza, también en un acto, es "teatro dentro del teatro", al estilo de Pirandello, influencia, por lo demás, abiertamente reconocida por el propio autor. Estas obras, ingeniosas pero no sobresalientes, a mi modo de ver, muestran, sin embargo, que Ciro Mendía, aun a su edad, como buen patriarca antioqueño y muy de acuerdo con todo lo que en sus obras había sostenido, estaba dispuesto a cambiar, a renovar para siempre su teatro, y el teatro nacional, con las tendencias más recientes y más "atrevidas", si se quiere, cosa desde todo punto de vista admirable: ¡puede decirse que este viejo de pronto se murió de joven!

En conclusión, destaquemos en Ciro Mendía algunas cualidades simplemente humanas que surgen de la lectura de su obra y que, quizás, a él le hubieran parecido las más agradables de hacer resaltar: este autor, en efecto, porque era sincero, valiente, pero siempre muy humano, supo mostrarnos, en la sociedad colom-

biana del siglo XX, todas las manías que arrancan de la colonia y que no han podido ser extirpadas: la ignorancia, la pobreza, la miseria física y moral, la violencia, incluso, pero también las virtudes: la honradez, la limpieza, el humor, con un vigor y una agudeza reveladores. Después de Ciro Mendía los colombianos nos conocemos algo mejor, y si acogemos su enseñanza podremos rectificarnos o conservarnos. Con su buen humor, con su franqueza, a veces con su indispensable crueldad, contribuyó a que tuviéramos una conciencia más fina de la constitución espiritual, no sólo de Antioquia, sino de Colombia entera, pues sus personajes son, ante todo, colombianos, y pueden hallarse en cualquier región. Su pluma penetrante, muchas veces rebelde e iconoclasta, pero también a veces caótica e indisciplinada, como lo hemos visto, parece ser nuestra propia pluma de colombianos.

FERNANDO GONZALEZ CAJIAO

