

Cilento, Laura

**Laura Cilento** [laura.cilento@unipe.edu.ar](mailto:laura.cilento@unipe.edu.ar)  
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

**Gramma**  
Universidad del Salvador, Argentina  
ISSN: 1850-0153  
ISSN-e: 1850-0161  
Periodicidad: Bianaual  
núm. Esp.09, 2020  
[revista.gramma@usal.edu.ar](mailto:revista.gramma@usal.edu.ar)

Recepción: 31 Marzo 2018  
Aprobación: 24 Mayo 2018

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601676011/index.html>

**Resumen:** En el contexto de la crisis que enfrentaba el teatro argentino de la década del veinte respecto de su valoración y de su consagración, Enrique Méndez Calzada eligió desplazar el tono serio de la crítica hacia el ejercicio experimental de un modo ficcional para ejercer sus juicios estéticos. Este trabajo intenta hacer reconocible la función mediadora del humor en esta renovada función de ciertos agentes del campo intelectual.

**Palabras clave:** Crítica Teatral, Ficción, Humor, Sátira.

**Abstract:** *In the context of crisis that confronted Argentine theatre of the twenties to its valuation and consagración, Enrique Méndez Calzada defined the transformation of the serious register characteristic of criticism towards the experimental practice of a fictional mode for assuming esthetical judging. This article aims to reveal the mediating role of humour in this renewed face of certain agents of intellectual field.*

**Keywords:** *Theatrical Criticism, Fiction, Humour, Satire.*

*En teatro, la más insignificante de las obras de Shakespeare, hecha hace cuatrocientos años, es superior a la mejor obra actual del teatro argentino*

Bartolomé Galíndez, respuesta a la encuesta de *Nosotros* sobre los valores literarios actuales (1923).

El ingreso a las páginas de Enrique Méndez Calzada (1898-1940), poeta, ensayista y narrador característico del grupo de la revista cultural *Nosotros*, permite formular un capítulo —no menor— del humor en la Argentina: el generado en los medios periodísticos, a los que este autor se pliega en busca tanto de los códigos expresivos propios como en la postulación de variantes personales de los géneros previsible. Se trata, en este caso, de su tarea de crítico teatral, que ejerció principalmente desde otra publicación, más vinculada al interés general, *El Hogar*, del grupo Haynes. En esta revista, de la que el español Francisco Ortiga Anckermann era director, surgieron (entre 1923 y 1925) las columnas de crónicas teatrales que posteriormente fueron compiladas en libro.

Polígrafo amigo del poeta Fernández Moreno, colaborador del diario *La Nación* y frecuentador del Simposio de Agathaura (en la tradición legada por José Ingenieros y su *Revista de Filosofía*), Méndez Calzada quedó indeleblemente ligado a uno de los terrenos en los que sus intervenciones públicas resultaron más visibles: parafraseando a Guaragno (2006), es un «artista del humor». En primer lugar, porque le interesó el horizonte de la creación de posiciones estéticas:

en sus breves ensayos, se aprecia la reflexión temprana y permanente acerca del humorismo como movimiento de renovación de la sensibilidad estética moderna, tal como había estallado en la Europa atravesada por las vanguardias; en segundo lugar, porque la dinámica del campo intelectual argentino, en la etapa de su modernización técnica y creación de públicos masivos, obligaba considerar el humor como parte del registro de los medios periodísticos, tanto desde el *shock* de los contenidos satíricos como desde el costumbrismo, como «estética de reconocimiento» e inclusión. En tercer lugar, porque, a raíz de esta visibilidad del humor en el arte y en los medios, se hacía necesario construir una tradición selectiva para poder perfilar una posición propia en la estructura del campo intelectual. No son casuales, en este sentido, las diferencias que Méndez Calzada establece entre el «escritor festivo» y el «humorista moralista» (para ubicarse en este último campo), y, fundamentalmente, su relevamiento de la historia cultural argentina para elaborar su «El humorismo en la literatura argentina», publicado inicialmente en *Nosotros*, en 1927.

Si bien su poesía no ingresa como producción humorística en ese corte transversal del campo literario (aunque sí sus cuentos), su crítica teatral se desliza y excede, a partir de soluciones inventivas y ficcionales, su función social de discurso metateatral (y subsidiario de una de las artes) hacia un discurso autónomo, tal como puede apreciarse en la migración de esas páginas de la revista *El Hogar* a la publicación en libro, donde disfruta de condiciones de legibilidad que lo acercan —nunca completamente— a un discurso autosuficiente, de corte humorístico sofisticado. Esto equivale a decir que las críticas teatrales de Méndez Calzada articulan una bivalencia (crítica-ficción) donde aparecen los ejercicios valorativos hacia los objetos teatrales, al mismo tiempo que una «transrealidad» donde se representan otras reglas de funcionamiento del mundo y del campo teatral, específicamente, las que el mismo crítico deseaba para su momento cultural.

En ambas perspectivas, puede considerarse una reciente evaluación de la obra de Méndez Calzada. Me refiero a la que introduce Adriana Rodríguez Pérsico en su estudio acerca de la ficción cuentística de este autor, de Arturo Cancela y de Enrique Loncán: «La risa que provocan los relatos nace del choque violento entre la creencia cultural en un destino patrio luminoso y la representación de una realidad mediocre que escudriña la mirada impiadosa del narrador» (2011, p. 36). El «Brindis por un ocaso», al que hace referencia el libro en el que se incluye esta afirmación, se refiere a las clausuras en la celebración de las tradiciones nacionales en manos de unos autores cuyo humor corrosivo es fruto de «un tipo de literatura empapada de escepticismo, que aniquila mitos y esencias y no pone nada en el lugar vacío» (2011, p. 80). Cabe preguntarse, en particular, qué tarea aniquiladora realiza Méndez Calzada respecto del teatro nacional.

#### EL FILÓSOFO DISFRAZADO

En *El jardín de Perogrullo* (1925), un libro misceláneo, compuesto por artículos y por aforismos, Méndez Calzada crea y da vida intelectual a una suerte de Zarathustra hispanoamericano, el Perogrullo de los refranes, cuyo nombre ya indica que el inconformismo radical del personaje del filósofo alemán está adulterado con una cuota escandalosa de sentido común. En uno de esos

breves ensayos, evoca la llegada a Buenos Aires de «[u]n conjunto europeo que recientemente nos oreó de europeísmo», la compañía francesa de Ba-ta-Clan, uno de cuyos atractivos es Monsieur Attic, un artista silbador. Desde la carga de novedad estética y de esplendor, la revista francesa (que tomará su denominación del elenco mencionado) verá reducidas al absurdo toda la superproducción, la sensualidad visual y el *glamour*:

El solo hecho de la venida de un silbador francés a nuestro país ya está poniendo de relieve la importancia social del silbido. Ese caballero ha debido abandonar su patria, su hogar, sus amistades; ha debido separarse de las cosas familiares y queridas de todos los días; ha debido abrir un paréntesis en el curso de su existencia habitual; ha debido afrontar los riesgos y las molestias de una travesía tan larga como dispendiosa. Y todo, ¿para qué?... Todo para venir a silbar en tierra extraña (Méndez Calzada, 1925, p. 192).

Recortando y amplificando hasta la deformidad este fragmento de un espectáculo mayor, dejando los méritos artísticos en grado cero, encuentra una cuña para introducir una teoría nihilista y paródica del positivismo: asegura que el hombre es el único animal dotado de dos funciones, silbar y aplaudir, y produce una inversión definitiva: «... ¿tendría algo de extraño que en no lejano día fuesen las compañías quienes silbasen a coro a aquellos públicos que no resultasen de su agrado?» (1925, p. 192). Perogrullo es el pasaporte entre el ensayo y sus críticas teatrales, recopiladas en su *El hombre que silba y que aplaude*, editado por Latina en 1927, que se tratará a continuación.

#### MÁS SILBIDOS QUE APLAUSOS

Esta recopilación de «crónicas teatrales», ilustrada por Alejandro Sirio, apareció en el mismo año en que Méndez Calzada publicó, en la revista *Nosotros*, el ensayo «El humorismo en la literatura argentina», mapa fundacional de los autores vinculados a la práctica del humor en nuestro país (Cilento, 2017).

La crítica teatral, que inicialmente había ocupado una sección en la revista *El Hogar*, abandona la dimensión metatextual y descriptiva habitual para transponerse a otros géneros discursivos, entre ellos, la notación dramática<sup>[1]</sup>. Establece así un primer umbral para la creación de una ficción humorística sin desatender la tarea enjuiciadora, sino precisamente todo lo contrario: en casos como el del artículo «“Entre polleras”, en el Victoria», el juicio crítico teatral está puesto de relieve desde el momento en que se tematiza como juicio penal.

Bajo el signo grotesco de la carnavalización, Méndez Calzada polariza extremadamente las opciones del campo teatral local: la sugerencia didascálica impone un escenario metafísico y arreferencial donde se observa una parodia satírica<sup>[2]</sup> de las vanguardias:

(La escena transcurre fuera del tiempo y del espacio. Los personajes que en ella toman parte, lejos de revestir formas humanas, lejos de ser personas de carne y hueso, son entes espirituales, sombras más bien que hombres. He aquí, pues, una escena de teatro superrealista) (1927, p. 95).

Ya que de mezclar este mundo actual con uno de ultratumba se trata, el mundo dramático evoca fuertemente el de los diálogos de muertos, en el que el contemporáneo don Ricardo Hicken comparece para escuchar la acusación

de boca de Shakespeare: «Shakespeare.—¡Guarde silencio el delincuente! (Transición). Se os acusa de pervertir el gusto del público escribiendo detestables farsas; especialmente, de haber escrito una, titulada “Entre polleras”, que colma la medida de lo tolerable...» (p. 96). Y más tarde, ser interrogado por otros muertos ilustres, o «entes espirituales», cuyo virtuosismo es la medida de todas sus opciones estéticas (comedia, realismo, esteticismo...):

Aristófanes.—Bien, pero —sepámoslo de una vez—: cuando concebíais vuestras obras ¿qué propósitos perseguíais? ¿Os proponíais acaso zaherir y fustigar las corrompidas costumbres, los vicios, las lacras sociales de vuestra época, como lo hice yo con respecto a la mía?...

Moliere.—Y yo...

Bernard Shaw (que acaba de llegar).—Y yo...

Ibsen.—¿Tratábais de proyectar un rayo de luz en el negro abismo del alma humana? ¿Hacíais la «vivisección de las almas»? ¿Aplicábais mi enseñanza?...

Oscar Wilde.—¿Hacíais tal vez el arte por el arte? ¿Buscábais la infernal y divina voluptuosidad de la gloria?...

Don Ricardo Hicken.—Nada de eso... Yo, simplemente, traté de ganar algún dinero divirtiendo a mis contemporáneos (1927a, p. 97).

En claro contraste con la diversión rentable de la tarea autoral del autor contemporáneo, el jurado le da una oportunidad de redimir su obra, si bien no por su forma deficiente, al menos por su propósito moralizante, pero Hicken se hunde al confesar su mero propósito comercial.

Los autores clásicos reviven (valga la paradoja) el género popular del diálogo de muertos, mientras el autor enjuiciado se alinea ejemplarmente en los objetos de rechazo sintetizados en la encuesta que hizo el diario *Crítica* en 1924, bajo la capciosa pregunta «¿[p]or qué es verdaderamente malo el teatro nacional?». Las quince personalidades de la cultura local consultadas corroboraron el juicio implícito en la pregunta destacando los argumentos de la mercantilización y la ausencia de calidad artística de los autores locales (véase Dubatti, Cilento *et al.*, 1991, y especialmente Dubatti, 2012, pp. 20-22).

Como era de prever, Hicken es declarado culpable sin atenuantes. La pena lo enfrenta a la contradicción de un autor que no puede asumirse con los mismos gustos de un público al que ayuda a degradarse cada vez más; el delito de «ultraje al buen gusto literario», agravado por premeditación, reincidencia, codicia y ensañamiento, llevará como pena, anunciada por Shakespeare, asistir «por toda la eternidad, en calidad de espectador, a la representación de sus propias obras, especialmente a la de “Entre polleras”» (Méndez Calzada, 1927a, p. 99).

Méndez Calzada vuelve con la notación dramática, esta vez con la parodia explícita del teatro pirandelliano, para tomar como objeto satirizable *La fiesta del corazón*. Esta crítica, gracias a los mecanismos de la ficcionalización, corrobora la doble orientación de estos textos de Méndez Calzada al confirmar dos blancos de mofa: por un lado, el mismo autor italiano, de quien Méndez Calzada es fuertemente impugnador, aunque admita, con franqueza cínica, que, en Buenos Aires, «Pirandello ha conquistado el puesto de “autor bien”, desbancando así a Oscar Wilde, que ya estaba bastante gastado» (1927a, p. 161); por otro, de manera extrema nuevamente, a un autor local fuertemente estandarizado, también percibido como delincuente dramático. La ficción crítico-dramática se titula así «Cinco personajes a la captura de un autor», y comienza, desde esa denominación, con la parodia satírica de la pieza casi homónima de Pirandello, y

pasa por una construcción del espacio dramático que favorece la percepción del «teatro dentro del teatro»:

(La acción transcurre en el escenario del Liceo, lleno de cachivaches y trastos utilizados en la representación reciente de «La fiesta del corazón». Es la una de la madrugada subsiguiente al estreno de la obra. Época actual. No hay derecha ni izquierda, ni falta que hace) (1927a, p. 162).

El drama de los personajes es que buscan al autor, esto es, al chileno Armando Mook, y, entretanto, se percatan de su carácter puramente dramático: uno de ellos, Berta, hace explícito, ante su par Charles, que ellos no existen, tienen autoconciencia de que son seres de la ficción dramática, lo que, si bien evoca intertextualmente a *Seis personajes...*, produce un desvío paródico cuando el extrañamiento que produce la metateatralidad no ahonda el registro dramático, sino que se pone al servicio de la construcción del blanco satírico. Si en la pieza de Pirandello la clave dramática de la pieza radica en el sentimiento de orfandad, en la pieza de Méndez Calzada, la sensación de haber sido abandonados se invierte hacia una persecución vengativa del autor:

Berta.—Ya se lo he dicho a usted: no podemos reconocernos puesto que no existimos.

Fernand.—Exacto; exactísimo. Precisamente, yo deseo ver al señor Mook para averiguar de dónde me ha sacado

Andrés.—Eso no es nada. Lo grave son las cosas que nos hace decir.

Fernand.—Verdaderamente... ¡Mire usted que aquello de que «una pasión es una columna de fuego que desde la tierra llega hasta los cielos»!

[...] ... Y también a aquello de «¡Mátame, Charles! ¡Mátame, mátame!»», que me hace decir en cuatro ocasiones, y que mi sosías el señor Lliri, pronuncia lúgubrememente, con unos trémolos que ponen carne de gallina al más pintado (1927a, pp. 163-164).

Nuevamente, en estos últimos, Méndez Calzada delega su doble mensaje impugnatorio: en este caso, por un lado, a la inverosimilitud del grotesco pirandelliano, y, por el otro, al defecto del teatro que no puede innovar y que se repite en clisés. Los personajes, lejos de sentirse huérfanos de autor, se sienten estafados, ventrílocuos involuntarios y vergonzantes de un autor comercial. En la última escena, el sereno del teatro Liceo les anuncia que el autor ya se fue, con amigos, a festejar su rotundo triunfo. Siendo así, los personajes resignan su búsqueda... «No tenemos nada que hacer en el mundo. Nuestro lugar está en el Limbo» (1927a, p. 169).

Más allá de la necesidad de ejercer la parodia mediante un intertexto casi grosero por explícitamente impugnador con respecto a la pieza pirandelliana, esta ficción crítico-dramática de Méndez Calzada construyó un universo dramático extendido donde —a diferencia de la situación plenamente inventada de los personajes-actores del dramaturgo italiano— la obra dentro de la obra es verdadera, es el objeto de los juicios de valor que irradian a la plaza teatral porteña. Es decir que esta ficción crítico-dramática incluye, a su vez, una crítica teatral dentro de otra...

## CONSIDERACIONES FINALES

Descubrir el velo que ocultó durante años la relectura de *El hombre que silba y que aplaude*, en épocas de liminalidad y de posautonomía, abre el texto a su compleja operatoria, a su doble pragmática, la del profesional afamado de la crítica teatral que fue Enrique Méndez Calzada, junto con su colega Nicolás Coronado, y la del escritor que, lejos de sentirse subalterno cuando escribe periodismo, arriesga tanto su opinión como su inventiva formal.

No dejan de ser ambiciosas, cada una a su manera, estas vertientes pragmáticas. Comenzando con la dedicada a la orientación crítica de sus crónicas, Méndez Calzada justifica su tarea crítica teatral como ejercicio de la impugnación, orientada globalmente hacia la producción local de su tiempo, por comercial (esto es, sentimental y estereotipada) o por un costumbrismo que, como pura forma idiomática, es reduccionista sin trascendencia. Con honrosas excepciones, entre las que cuenta a Armando Discépolo y Carlos Mauricio Pacheco.

Lejos de esa suerte de despedida de la *Belle Époque* porteña que observaba Rodríguez Pérsico en la narrativa de Méndez Calzada, Loncán y Cancela y sus humores negros de ocaso de una época, el primero ejerce la negatividad de la crítica teatral con un sentido impugnador del presente, pero constructivo, cuando se trata de proyectarse al pasado teatral y delinear tradiciones selectivas, desde que ese rechazo del presente auspicia planificar el canon futuro. De modo que Méndez Calzada promueve y rescata, del pasado reciente, un momento previo a la mercantilización del campo teatral en los nombres de Florencio Sánchez, de Gregorio de Laferrère y de Roberto Payró; fomenta el mito de la «edad de oro» del teatro nacional (Dubatti, 2012, p. 20); y pretende atisbar, en el desierto de calidad actual de las obras, «las que nacen viables para la pervivencia» (Méndez Calzada, 1927a, p. 44). Este rechazo por el presente teatral se impulsa hacia el pasado, y el futuro traza un arco que va de la actitud conservadora cultural a una militancia extrema de la selección en una tensión que no disculpa los intentos modernizadores, aunque los considera aquello a lo que el campo teatral debe tender.

En cuanto a la otra orientación pragmática para esos mismos lapidarios e invectivos ejercicios de crítica teatral, termina haciendo girar la mirada de su lector no tanto a esos espectáculos reseñados como a lo que hace Méndez Calzada con ellos. Lo avisa en el prólogo a su libro:

Lo único que verdaderamente deploro, es que algunas personas —principalmente los autores aludidos— hayan podido tomar en serio estas humoradas de un individuo sin convicciones de ninguna clase, atribuyéndome intenciones torcidas y aviesas, siendo así que al pergeñar estos artículos no me guió otro propósito que el ya confesado de distraer —en la medida de mis fuerzas— a los lectores de un semanario ilustrado, distrayéndome yo mismo al propio tiempo (1927a, p. 46).

Por este motivo, cabe justificar la aparición en libro (además del prestigio de nombre de autor y de crítico, ya que su par Nicolás Coronado también editaba sus críticas periodísticas), pero también preguntarse por qué frases como «[e]l cinematógrafo es un teatro para sordomudos» (1927a, p. 58), puesta en boca de Eurípides, no podrían formar parte del programa estético de su colega Macedonio Fernández. El absurdo compartido por ambos deriva para cada uno de ellos de su repulsa hacia las estéticas positivistas y referenciales. Sin embargo, Macedonio

cursó su carrera hacia la inclusión en las vanguardias, mientras Méndez Calzada, con su repulsa hacia los surrealistas y dadaístas, pirandellianos o comediógrafos locales, retuvo el mérito menos visible hoy en día, el de crearse un margen de libertad discursiva favorecido por la dinámica expansiva del medio gráfico. Si no vanguardista, cumplió el «destino sudamericano» de ser un experimentalista del medio gráfico.

## Referencias Bibliográficas

- Dubatti, J; Cilento, L. et al. (1991). Una encuesta sobre el teatro argentino en 1924. En Dubatti, J. (coord.). *Actas de las VI Jornadas Nacionales de Investigación Teatral* (pp. 55-61). Buenos Aires: ACITA.
- Cilento, L. (2017). De la geología a los relieves: el mapa humorístico según Méndez Calzada. *Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Recuperado el 30 de octubre de 2018, desde [https://docs.wixstatic.com/ugd/69d478\\_98b7127241e1478aa38e6f93dee69ac9.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/69d478_98b7127241e1478aa38e6f93dee69ac9.pdf)
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- Guaragno, L. (2006). Estudio Preliminar. En Méndez Calzada, E. *Las tentaciones de Don Antonio* (pp. 9-41). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie. *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, 12, (46), 140-155.
- Méndez Calzada, E. (1925). *El jardín de Perogrullo*. Buenos Aires: Cooperativa editorial limitada
- Méndez Calzada, E. (1927a). *El hombre que silba y que aplaude. Crónicas teatrales*. Buenos Aires: Editorial Latina.
- Méndez Calzada, E. (1927b). El humorismo en la literatura argentina. *Nosotros*, 57 (219-220), 111-144.
- Rodríguez Pérsico, A. (2011). *Brindis por un ocaso. De los escritores nacionales a los humoristas porteños*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

## Notas

- \* Doctora en Letras. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Universidad Pedagógica Nacional. Correo electrónico: [laura.cilento@unipe.edu.ar](mailto:laura.cilento@unipe.edu.ar)
- [1] Si bien la crítica teatral escrita en notación dramática será el caso seleccionado para este trabajo y el más practicado, Méndez Calzada también eligió otros formatos como la sentencia judicial, el análisis silogístico y el pastiche («a la manera de», como los textos producidos por Conrado Nalé Roxlo cuando firmaba «Chamico»).
- [2] Siguiendo los criterios de Linda Hutcheon (1981), observamos la presencia de la relación intertextual entre los formatos estéticos del teatro de vanguardia en la indicación didascálica de la irrealidad de los personajes y del espacio dramático evocado, que resultan así parodiados, pero con el *ethos* peyorativo de la intención satírica registrable en la premura con la que autoseñaliza su pertenencia al teatro de vanguardia, innecesaria advertencia (por obvia). La parodia está puesta como superficie procedimental para construir una sátira, por lo que referimos a parodia satírica.