

Ezequiel Martínez Estrada

**TÍTERES  
DE PIES LIGEROS**



**INTERZONA**



Ezequiel Martínez Estrada

# TÍTERES DE PIES LIGEROS

Ilustraciones del autor



**INTERZONA**

## INTERZONA

---

Martínez Estrada, Ezequiel

Títeres de pies ligeros / Ezequiel Martínez Estrada ; con prólogo de Nidia Burgos. - 1a ed. - Buenos Aires : Interzona Editora, 2011.

192 p. : il. ; 22x13 cm.

ISBN 978-987-1180-80-6

1. Teatro Argentino. I. Burgos, Nidia, prolog. II. Título.  
CDD A862

---

Fecha de catalogación: 12/05/2011

© Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 2011

© interZona editora, 2011

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

[www.interzonaeditora.com](http://www.interzonaeditora.com)

[info@interzonaeditora.com](mailto:info@interzonaeditora.com)

Coordinación: Mariel Mambretti

Diseño de maquetación: H. Pérez-M. Mambretti

Tapa y composición: Hugo Pérez

Imagen de tapa: Ezequiel Martínez de Estrada

Ilustraciones: Ezequiel Martínez Estrada

ISBN 978-987-1180-80-6

Impreso en la Argentina. *Printed in Argentina*

Libro de edición argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.





# ESTUDIO PRELIMINAR







## EL TEATRO DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Sus *Títeres de pies ligeros*\*

Nidia Burgos

*Universidad Nacional del Sur*

“La poesía no es tanto una necesidad expresiva de quien comprende la belleza, cuanto la necesidad de ser exacto y fidedigno. Las metáforas están en las cosas, son su verdadera esencia, y no se puede hablar de las cosas verdaderas sino por medio de la metáfora.”

Ezequiel Martínez Estrada

*El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*

Ochenta y dos años después de la primera<sup>1</sup> y única edición de *Títeres de pies ligeros* con ilustraciones del autor, obra por la que Martínez Estrada obtuvo el Primer Premio Nacional de Literatura, un renovado interés impulsa su reedición. La desaparición física de Ezequiel

\* Una primera versión de este trabajo fue publicada en *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Jorge Dubatti editor, Buenos Aires, Libros del Rojas, Atuel, 2003, pp. 152-171.

1 Tuvo una segunda edición en una obra colectiva: *Poesía*, en la que ingresaron *Oro y piedra*, *Nefelibata*, *Motivos del cielo*, *Argentina*, *Títeres de pies ligeros* (sin sus ilustraciones) y *Humoresca*, Buenos Aires, Argos, 1947.

Martínez Estrada ya casi alcanza el medio siglo –exactamente 47 años– y sus textos conservan actualidad y frescura. Prácticamente toda su obra en prosa ya ha sido reeditada con éxito y se dieron a la imprenta algunos materiales inéditos como *Paganini* y *Filosofía del ajedrez*, texto que precisó la paciente reconstrucción arqueológica de la doctora Teresa Alfieri para ver la luz.

Nuestro escritor es indubitablemente “un clásico” y consideramos que su calibrada voz de poeta tiene mucho que decirnos también, pero al oído del corazón. Para probarlo, repasaremos la historia del autor y del texto:

Ezequiel Martínez Estrada, pensador, poeta, narrador, dramaturgo y ensayista argentino, nació en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe, el 14 de setiembre de 1895.

Podemos comparar su espíritu curioso, con el de un dramaturgo transnacional: Augusto Strindberg (1849-1912). El propio Martínez Estrada enumera en su *Panorama de las Literaturas* los múltiples intereses del intelectual sueco: botánica, mineralogía, historia y literatura. También da noticia de cómo, Strindberg aprendió chino por sus propios medios en la Biblioteca Nacional de Estocolmo; es que para Martínez Estrada el autodidactismo era una virtud exaltada, fue el ingrediente más sobresaliente en figuras a las que él admiró: Sarmiento, Lugones... Para su propia persona fue la respuesta que supo encontrar a las limitaciones de un hogar empobrecido y disgregado.

Sin haber podido concluir el colegio secundario, y desde un empleo público al que ingresó a los quince años y que no abandonó hasta su jubilación, llegó a ser uno de los intelectuales más prestigiosos de Hispanoamérica.

En el primer período de su vida intelectual, entre 1918 y 1929 publicó seis libros de poemas y obtuvo tres importantes premios a su labor literaria: el Tercer Premio Nacional por *Nefelibal*, el Primer Premio Municipal por *Argentina* y el Primer Premio Nacional de Literatura por *Humoresca* y *Títeres de pies ligeros*. Con estos reconocimientos clausuró aquella etapa poética y se inició en la indagación de “lo nacional”,

temática que dio su primer fruto en 1933 con *Radiografía de la Pampa*, libro que le valió el Segundo Premio Nacional de Literatura. Siguió con la publicación de *La cabeza de Goliat* en 1940, y a lo largo de la década, con *Sarmiento* y los *Invariantes Históricas del Facundo*. Conjuntamente produjo los dramas *Lo que no vemos morir*, publicado en 1941 por Ediciones Conducta del Teatro del Pueblo y *Sombras*, drama en un acto (Revista *Sur*). Presidió por entonces la Sociedad Argentina de Escritores y la Liga Argentina por los Derechos del Hombre.

Ejerció la cátedra de Literatura en el Colegio Nacional de La Plata desde 1923 hasta 1945, en que, con la asunción del peronismo, renunció por razones de “dignidad ciudadana”. En 1942 viajó a EE. UU. y conoció a Hellen Keller, mujer a la que admiraba, ya que supo forjarse una personalidad ejemplar en combate cotidiano y tenso contra sus carencias.

La década del 40 fue una de las más fértiles de su vida, en ella se dedicó fundamentalmente al ensayo, pero paralelamente escribió cuentos y se consagró con pasión a la música, al estudio del violín y de Paganini. Publicó su *Panorama de las Literaturas*, que justamente da testimonio de su enorme erudición, y varios de sus libros capitales, más allá de los ya citados, no podemos dejar de mencionar: *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* y *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*.

En mayo de 1949 se radicó en Bahía Blanca. Entre 1951-1955 contrajo *neurodermitis melánica*, una extraña enfermedad de la piel, que le impidió la continuidad plena de su trabajo creativo pero, dificultosamente pudo elaborar una serie de obras que vieron la luz cuando recobró la salud en 1956: *Tres cuentos sin amor*, *Heraldos de la verdad: Montaigne, Balzac y Nietzsche* y sus ensayos más furibundos: *¿Qué es esto?*, *Catilinarias*, *Cuadrante del pampero*, *Exhortaciones*, *Las 40* y *El Hermano Quiroga*, donde publicó las cartas que atesoraba de su entrañable amigo selvático.

En 1957 publicó *Tres Dramas*, (a los dos ya citados, ha agregado *Cazadores*).

Su amor a la naturaleza se desbordaba en su pequeña chacra en Goyena, cerca de Bahía Blanca, y dentro del ámbito doméstico, en sencillos gorriones que andaban en libre vuelo por su casa y usaban la jaula sólo para dormir.

Ya en el ocaso de su vida, retomó la poesía; pero una poesía ascética, despojada, cerebral, casi aforística: sus notables *Coplas de Ciego*. La visión del suprasentido que ha adquirido en su fatigosa existencia se rebela muy dolorosa y amarga: “Reinaron en armonía/ la fuerza de la costumbre/ y el poder de la mentira” (Copla XLV).

Ezequiel Martínez Estrada jamás rehuyó al compromiso activo. Intervino en la fundación de la Universidad Nacional del Sur y dejó testimonio de su batallar constante en su *Discurso en la Universidad* y en *Mensaje a los Escritores*. Él que había sido un conspicuo antiperonista, también se decepcionó de la autodenominada “Revolución Libertadora”. Se autoexilió en México y ahí publicó *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina* y el “Prólogo inútil” a su propia *Antología*.

En 1961 se radicó en Cuba y en tres fecundos años, se volcó fervoroso *al servicio de Cuba y la revolución cubana* que es justamente el título de uno de los seis libros de esa etapa. Por su *Familia de Martí* y *Martí revolucionario*, es reconocido como uno de los mejores biógrafos del cubano universal. Infatigable, se burló del *Tío Sam*, estudió la poesía afrocubana de Nicolás Guillén y, en 1963 ganó el premio Casa de las Américas por su ensayo *Análisis funcional de la cultura*. Esa intensa etapa cubana le granjeó nuevos y poderosos enemigos, pero los despreció.

De regreso en la Argentina, se insiló en Bahía Blanca hasta su muerte, en la madrugada del 4 de noviembre de 1964.

Agustina Morriconi fue la amante compañera de casi medio siglo de vida conyugal. Si como dijo Gabriel Marcel, amar a alguien, es decirle “tu no morirás”, doña Agustina correspondió al apasionado joven amor de él, creando en 1968, una Fundación que tiene su sede en la casa que habitaron en Bahía Blanca, hoy convertida en Museo. Tal como señalamos, la bibliografía teatral de Martínez Estrada comprende *Titeres de pies ligeros*, de 1929, del que nos vamos a ocupar

extensamente y tres dramas publicados juntos en 1957: *Lo que no vemos morir*<sup>2</sup>, *Sombras* y *Cazadores*. Por entonces, se ocuparon de su obra dramática, Samuel Eichelbaum (1941), César Fernández Moreno (1956), Juan Carlos Ghiano (1957) y Enrique Anderson Imbert (1959).

Para rastrear la poética teatral de Ezequiel Martínez Estrada, la primera fuente es su *Panorama de las Literaturas*, que publicó en 1946, donde su profusa erudición da cuenta de sus lecturas, al menos hasta esa fecha, que cubre holgadamente el período de *Títeres*, que ahora nos interesa. Hallamos que conoce bien la obra de Carlo Goldoni (1707-1793) (PL, 190), y la de Alain-René Lesage (1668-1747), quienes utilizaron en sus comedias los personajes que luego recobrarían vida en *Títeres*. También allí se ocupa de Pirandello (1867-1936), de quien dice entre otras cosas: “La ficción es tan real como la vida, porque la vida misma es una ficción. Pirandello osó dar el paso a que nadie se atrevía y con él, tras sus huellas o con nuevas orientaciones, el teatro vuelve a tener una perspectiva ilimitada” (PL, 1946:380).

En el último capítulo de *Panorama de las Literaturas*, que titula “Conflictos humanos ante el espectador” se ocupa de Henrik Ibsen (1828-1906) y dice: “Ahora la tragedia puede representarse en voz baja y los dramas de la vida del hombre común, del verdadero héroe sin cronista ni poeta, son mostrados con una comprensión del dolor humano, de las fuerzas ciegas que habitan al hombre. Juan Gabriel Borkmann o Hedda Gabler contienen la esencia misma de los ideales que se quiebran, de grandes proyectos reducidos a escombros” (PL, 1946:376).

Justamente ese es el tema de *Lo que no vemos morir*, y en general de todas sus obras teatrales, incluido *Títeres de pies ligeros*, pues si bien el título da impresión de levedad y gracia, los personajes están en

<sup>2</sup> *Lo que no vemos morir*, se estrenó en Buenos Aires, Teatro del Pueblo, el 29 de mayo de 1941 y tuvo varias representaciones. También fue difundida el 3 de junio de 1956, por el elenco vocacional de Radio Nacional, dirigido por Eugenia de Oro en una audición de *Las dos carátulas*.

la senectud, se quejan de dolores propios de la edad y expresan una experiencia negativa de la vida.

En el mencionado *Panorama*, de Strindberg considera que si bien “alcanzó la intensidad dramática de Ibsen, lo hizo con mayor amargura, con una casi innecesaria impiedad” (PL, 1946:376).

La escasa bibliografía crítica sobre la dramaturgia de Martínez Estrada hace que, salvo los trabajos de Pedro Luis Barcia<sup>3</sup> y de Beatriz Trastoy<sup>4</sup>, que lo tratan dentro de una temática más amplia, y un breve trabajo de mi autoría publicado en 1998<sup>5</sup>, no contemos con estudios que relacionen puntualmente su dramaturgia con intertextos del teatro italiano, desde la *Commedia dell'Arte* a Pirandello que éste, evidentemente, utilizó. Por ello, es nuestro interés, ver de qué modo Martínez Estrada ha intertextualizado la tradición italiana de la *Commedia* y cómo introdujo en su estructura la cosmovisión teatrista de Luigi Pirandello, adhiriendo especialmente a ese mundo sin salida que propone el siciliano.

Martínez Estrada en sus *Títeres* se apoyó en los antiquísimos tipos de la *Commedia dell'Arte*, o teatro profesional, que tiene de venerable antecesor a la *atelana*, que tomó su nombre de Atela, ciudad etrusca que fue su cuna. Esta interpretación podemos tomarla de Javier Farías en su *Historia del Teatro*, así como del propio Martínez Estrada, quien hace decir a Arlequín: “Nuestro mundo es el mundo del tinglado/

3 Barcia, Pedro Luis, “La poesía de Martínez Estrada, una lírica reflexiva”, en: *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada, 1995, pp. 11-29.

4 Trastoy, Beatriz, “Pirandello en la Argentina de los años ‘30. Clima cultural: Juicios y Prejuicios” en: *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Osvaldo Pellettieri Editor, Cuadernos del GETEA N° 8, Buenos Aires, Galerna, 1997, pp. 49-56.

5 Burgos, Nidia, “*Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez Estrada y los intertextos del teatro italiano: de la *Commedia dell'arte* a Pirandello”, en *La Argentina y Europa (1930-1950) II*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur (EDIUNS), 1998, pp.133-146.

desde la atelana latina” (T, 1929:53). Por otro lado, Patrice Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, no da como seguro que la atelana sea la predecesora de la *Commedia*. Los críticos tampoco coinciden en el significado de algunos de sus elementos. Por ejemplo, los *lazzi*, para Patrice Pavis constituyen las “indicaciones sobre la interpretación de escenas cómicas”, que derivan en “la improvisación mímica y a veces verbal relativamente programada e inscrita en el boceto”; mientras que para Silvio D’Amico, los *lazzi* eran los actos de acrobacia y las escenitas desproporcionadas y ridículas, más o menos apartadas de la acción, que enlazaban una con otra; y agrega que de ellos derivó el entremés. Antonio Fava, a su vez, dice que “un *lazzo* (singular) puede ser un rápido gag o una breve escena con una función puramente cómica, completa en sí misma. Al fin, cualquier acción cómica” (Fava, 2007:245). Como fuere, la *Commedia* tuvo como figura inicial a Ángelo Beolco que hacía teatro con rústicos de Padua e introdujo los “tipos fijos” y mujeres actrices en los papeles femeninos por primera vez en el teatro de Occidente. Éste se desarrollaba con un diálogo improvisado sobre un guión muy simple. Constituía una creación colectiva de actores que elaboraban un espectáculo, improvisando gestual y verbalmente a partir de un asunto dramático. *Canovaccio* era el plan donde aparecían las indicaciones para la representación, salvo el texto, pues los actores improvisaban de acuerdo al público que tenían.

La *Commedia* poseía el arte de producir intrigas variadas hasta el infinito a partir de un fondo limitado de figuras y situaciones. Se irradló por Francia y otros países de Europa y en el siglo XIX desapareció definitivamente y encontró sus prolongaciones en la pantomima y en el teatrillo titiritero.

#### LOS PERSONAJES EN *TÍTERES DE PIES LIGEROS*

Martínez Estrada personalmente ilustró esta obra y es la única con dibujos propios, *La verdadera historia del tío Sam*, otro de sus textos ilustrados, lleva dibujos de Siné. Sus diseños nos aportan datos sobre

los antecedentes de los que se sirvió, y especialmente sobre el carácter que le quiso imprimir a sus criaturas.

**Colombina** apareció ya en el siglo xvi como joven sirvienta aparentemente ingenua, pero en realidad, maliciosa. Su momento glorioso fue a fines del siglo xvii cuando fue interpretada por Catalina Biancolelli, caracterizándose entonces por su delicadeza y languidez, que hacían resaltar su caprichosa inventiva. Así pasó al “Teatro de la feria” en las dos comedias que Lesage escribió para su lucimiento. Martínez Estrada la representó madura, no muy bella, pero delicada y lánguida.

**Pierrot**, su nombre primitivo fue Pierotto en el siglo xvi. Era acróbata y bailarín y llevaba la cabeza envuelta en una especie de pañolón blanco. En el siglo xvii halló su patria adoptiva en Francia. Allí se vistió totalmente de blanco, se hizo tañedor de guitarra y de laúd, cantante y saltimbanquí. Martínez Estrada nos lo presentó tal como lo definió el Romanticismo: convertido en la máscara misma de la melancolía, aunque el siglo xix mezcló en él lo espectral con hilarante, lo sentimental y lo astuto. Por ello creemos que nuestro autor se puede haber referenciado en el Pierrot lunar y metafísico de Jules Laforgue. Pero el Pierrot sentimental y misterioso, lánguido, apasionado y taciturno, de rostro pálido pintado con albayalde y rouge, vestido con chaqueta de grandes botones negros y con un casquete negro en la cabeza, tal como lo dibujó Martínez Estrada, nació en el *Arlequín pulido por el amor* de Marivaux, *Les funambules* de Debureau, y en el teatro poético de Alfredo de Musset.

**Arlequín** era el nombre del jefe de los diablos de los misterios populares del siglo xi. Doménico Biancolelli en el siglo xvii suavizó sus rasgos, ordenó en rombos los retazos multicolores de su vestimenta y le colocó el gran cuello blanco, tal como lo dibujó el argentino. La grosería que lo había caracterizado en la antigüedad, se convirtió en bríos, y sus saltos adquirieron el ritmo de danza. Este fue el Arlequín de Lesage y de Goldoni. El siglo xix reemplazó su glotonería por un idealismo suspirador y ese fue el rasgo espiritual que le impuso Martínez Estrada que lo dibujó danzando.



**Polichinela** (Pulcinella), figura italiana y popular. Era un bufón tonto y glotón, pero si se cala más hondo, en él se halla toda la antigua experiencia del hombre. Experiencia no siempre risible, de ahí su media máscara negra y surcada de profundas arrugas. Desciende del Maccus latino, cuya especialidad era imitar aves y pollos, de ahí su andar desparejo, su nariz en forma de pico y tal vez su nombre *Pulcinello*, pollito. En el siglo XVI Silvio Fiorillo volvió a vincularle con la tradición cómica y a principios del siglo XVII Andrea Calcese afinó sus rasgos. A fines de aquel siglo, su traje cambió y en Francia e Inglaterra desapareció el pañuelo que usaba con listas verdes, su sombrero de fieltro perdió las alas levantadas y se convirtió en alto cucurucho. También perdió los bigotes y la barba; y en Francia, a partir de 1685, se enriqueció con calzones encarnados y amarillos listados de verde, su joroba se perfiló hacia arriba y su vientre se convirtió en una segunda joroba vuelta hacia abajo, el sombrero fue gris y amarillo con las alas levantadas y su rostro quedó al descubierto mostrando su nariz aguileña. Este es el perfil que dibujó Martínez Estrada, quien nos lo presentó aceptando el mundo con filosofía. El italiano Doménico Tiépolo en célebres sepias lo presentó funámbulo y acróbata.

**Pantalón** (Pantalone): en la *Commedia* era la encarnación del mercader veneciano, destinado, junto al Doctor, a ser víctima de los engaños de sus hijos o sus criados. Marcaban el contraste entre la generación vieja y la nueva. Su nombre derivó del santo protector de Venecia, Pantaleone. Este personaje pasó por múltiples obras, como el viejo mercader retirado, rico y grandilocuente, avaro y lascivo. Con el tiempo fue evolucionando y se lo llamó “Pantalón de los necesitados” para indicar su buen corazón que lo impulsaba a socorrer a los afligidos. Bajo ese aspecto, sensato y bondadoso, lo presentó Goldoni; a pesar de que en sus primeras comedias lo mostró “chocho”, mujeriego y derrochón. Como lo hemos señalado, a Pantalón la tradición generalmente lo pintaba como un comerciante rico y presuntuoso, pero Martínez Estrada lo presentó marcado por la desgracia de haber perdido su bazar en un incendio, del que sólo pudo salvar a dos muñecos

malayos: Tao y Men, que traía en una bolsa. En un principio usaba chaqueta encarnada, después fue negra con forro rojo. A principios del siglo XVIII usó calzones cortos y medias, birrete de lana, antifaz negro, larga barba en punta vuelta hacia arriba y babuchas a la turca. Ezequiel Martínez Estrada lo dibujó con larga barba en punta, a cara descubierta, con birrete negro y calzones cortos sin medias.

#### LAS INFLUENCIAS EN MARTÍNEZ ESTRADA

Evidentemente sus personajes asumen las formas figurales de la *Commedia* pero con notables rasgos diferenciales. Por ejemplo, mientras la atemporalidad era un rasgo distintivo de los personajes en la primera, los títeres de Martínez Estrada están sometidos a la temporalidad, y por ende, a sus ultrajes: las canas, las arrugas, el deterioro físico y la fealdad los acosan. Pierrot encanece y a Colombina se le arrugan las manos, Pantalón siente el reuma que hace crujir la bisagra de su rodilla y Arlequín tiene “ácido úrico en el codo, que poco a poco se le oxida” (T, 1929:129).

Por otra parte, si algo no fue la *Commedia*, eso es literatura, texto escrito; por el contrario, siempre fue predominantemente improvisada y el alma del espectáculo era la acción. En cambio, en la obra de Martínez Estrada lo culto prevalece en las didascalias y en los parlamentos. La comicidad expresiva, la gestualidad cómica se ha disipado, y como en todo el teatro de la fase modernizadora, predomina lo verbal por sobre la acción (Dubatti, 2002:500).

En *Títeres de pies ligeros* aparecen dos prólogos, uno del lector y otro del autor, lo que presupone una obra escrita para la lectura y para crear un ámbito de confianza recoleta con el lector<sup>6</sup>. En estos prólogos se da un juego de réplicas entre ambos que, por momentos, coinciden y

6 Recordemos que Carlo Goldoni aprovechó los prólogos *L'autore a chi legge*, para ofrecer datos técnicos y biográficos en tono confidencial a sus lectores.

al final concuerdan en que “la vida es varia, con poco amor y triste” y que “El hombre desempeña/ como un papel la vida/ No bien habla, en seguida/ enseña lo que sueña” (T, 1929:15-16).

Esta obra martínezestradiana es de una teatralidad lírica, culta, refinada, exquisitamente psicológica. Está escrita en versos de arte mayor y menor, con rima consonante, a veces alternada entre parlamentos de distintos personajes, salpicada con versos libres y exige en las didascalias que los actores evidencien profundas transformaciones sentimentales. Valga este ejemplo: “*Este anuncio de próxima partida es muy lento/ y dará como toda despedida,/ la certidumbre de un desgarramiento /sin remedio en la entraña de la vida*” ( T, 1929:131).

Ésta es una creación escénica que concede colaboración importante a la luz y a la música. De hecho, instrumentos distintos identifican y anuncian a los diversos personajes, a Pierrot, el fagot; a Colombina, la lira; a Arlequín, el violín; a Polichinela, el tambor y a Pantalón, el bajo. También el autor indica constantes cambios de luz, haciendo referencia a la transformación de los elementos de la escenografía por el influjo de ésta y la variación de colores.

La escenografía, bajo el acápite “La decoración” (como gustaba llamarla a Valle Inclán), consiste en una extensa didascalia en versos que describe un “estático jardín de coreografía/ alucinado y lunático, que Laforgue entendería”. Ya que nombramos a Julio Laforgue (1860-1887), dice Martínez Estrada en su *Panorama de las Literaturas*: “escribe versos y prosa de extraordinaria originalidad y sensibilidad” (PL, 1946: 366) y también lo llama “alquimista de las imágenes y metáforas más inauditas” (PL, 1946: 324).

Es notable la reiteración permanente de nuestro escritor sobre las cualidades *postizas, artificiales, de utilería, falsas, de mentira, quimeras, invenciones, fingimiento* de todos los elementos del decorado para, en contrasentido afirmar al mismo tiempo: “*Aquí es real hasta el sueño./ Luna flor y marioneta/ son verdad de hombre y ensueño/ de poeta.* “*Colombina es un muñeco/ lo mismo que los demás [...] más viven, aman, padecen/ y hablan del mundo y de Dios/ Muñecos a los que el arte/ha dado vida*

*inmortal/ en parte humana y en parte/ convencional e ideal*" (T, 1929:21-26). Muñecos, sí, pero contagiados absolutamente de todo lo humano, menos de la muerte. Por eso, sobre el final, se espantarán de su fealdad moral y física.

Un gran estímulo para esta obra de Martínez Estrada fue Luigi Pirandello (1867-1936), nacido en Sicilia y doctorado en Alemania, quien alcanzó resonancia mundial cuando a mediados de 1921 estrenó *Seis personajes en busca de un autor*. En 1934 recibió el Premio Nóbel de Literatura por su vasta obra teatral, narrativa y por sus varias colecciones líricas de juventud, amén de algunos ensayos estéticos. Las vicisitudes de su vida privada (desastres financieros, la locura padecida por su esposa), abonan la visión escéptica y aún pesimista del escritor.

Monner Sans ha sintetizado ajustadamente la poética pirandelliana al señalar que, para éste, el hombre es un ente complejo, no uno, sino muchos. Internamente, corriente vital del yo profundo y, externamente, máscaras sucesivas elegidas por él mismo o asignadas por los demás. Por otra parte, nunca logra conocerse, ni los demás lo conocen porque, como en un espejo engañoso, su imagen se refleja caprichosamente tanto en su propia conciencia, como en los demás. Su perplejidad ontológica se puede sintetizar en las preguntas: ¿Qué soy y cómo soy?, y ¿Qué sé y qué puedo saber de cuanto me rodea? (Monner Sans, 1947:71). Es notable observar, que si desgranamos algunas *Coplas de ciego* del poeta argentino, encontraremos más de un eco pirandelliano en sus afirmaciones, que parecen responder directamente a aquellas preguntas del italiano: "Dice que sabe y es grave/ que sepa lo que no sabe" (Copla LXXXVIII). "Logró la sabiduría/ de saber todas las cosas/ pero ignoró que vivía" (Copla XXVIII). "Ningún maestro de escuela/ podrá explicarte jamás/ el olor de la canela" (Copla XXXVII). "En ese inmenso *guignol*/ todos los espectadores/ representaban un rol,/ todos, menos los actores"(Copla LXIV). "No hubiera sido posible/ vivir en la verdad;/ era preciso engañarse/ y aceptar la realidad" (Copla XCVIII), y esta otra: "Tanto tiempo en descifrar/ un jeroglífico, y sólo/ decía: no lo sabrás" (Copla XXXV).

José María Monner Sans consideró que los temas “pirandellianos” son: la realidad, el hombre y el tiempo. Éste, que jamás se puede desandar, adquiere para él categoría trágica. (Monner Sans, 1937, vol.11: 565 y 571). Los personajes “pirandellianos” se ven vivir y notan que la inteligencia nada les clarifica, ni siquiera ayudada por la lógica; descubren cómo la reflexión disecciona el sentimiento, cómo la realidad aniquila a la ilusión y cómo la tristeza recóndita se disfraza de jovialidad superficial (Monner Sans, 1947:133). Martínez Estrada, a su vez, quiso preservar en su arte de paradoja este pensamiento que el siciliano hubiera compartido: “¿Cómo no ser ilusorio/el mundo que estás mirando/si lo miras con los ojos!” (Copla XVI).

Como bien asevera Osvaldo Pellettieri (1997:13) “Pirandello fue el ‘autor faro’ de los años veinte y treinta en la Argentina. La modernización teatral desarrollada durante esas dos décadas encontró al autor italiano como uno de los modelos obligados”. A su vez, Jorge Dubatti (2002:493) menciona, entre los precursores del veinte, a Ezequiel Martínez Estrada. Efectivamente, cuando en 1929 Martínez Estrada publica sus *Títeres de pies ligeros*, es indudable que ha sido permeable al estímulo pirandelliano, no sólo a través de la lectura de su obra, sino que además, probablemente fue espectador de varias de las diecisiete puestas de textos de Pirandello que se hicieron entre 1922 y 1930; tal vez, las de la propia compañía de Pirandello, y seguramente fue uno de los ávidos oyentes que tuvieron las conferencias que el dramaturgo italiano ofreció en Buenos Aires en 1927 y en 1933, ciudad donde por entonces residía Martínez Estrada.

En ocasión de la primera visita de Pirandello a Buenos Aires, Borges estimó que éste “había sabido encender, en la página y en la escena contemporánea, la perplejidad metafísica de gran estilo” (Borges, 1927:116). Consideramos que una apreciación semejante debió haber hecho Leónidas Barletta, ávido de novedades y renovaciones, sobre los *Títeres* de Martínez Estrada, lo que lo llevó a elegirla como obra inicial de su repertorio en su Teatro del Pueblo, en la sala de la Wagneriana en 1931 con escenografía de Abraham Vigo, conjuntamente con otra

representación hecha por el mismo elenco, al aire libre, en la Plaza San Martín.

Creemos que Martínez Estrada tuvo bien en cuenta, al optar por la forma dramática, la liturgia teatral pirandelliana, pues ya sabemos la importancia que daba también Pirandello a los repertorios cómicos, en cuanto versiones más o menos actualizadas del viejo sistema de roles (De Marinis, 1997:21). En *Seis personajes*, sus criaturas aludían a la *Commedia*: “¡Querer que improvisemos un drama en un instante! ¡Como los antiguos cómicos italianos del Arte! (Pirandello, 1924:40) y también la referencia constantemente en *Esta noche se improvisa*.

Por otra parte, el “teatro en el teatro” que utiliza Martínez Estrada, tuvo también señalada importancia para Pirandello, quien confirió una centralidad particular a este recurso.

No dejamos de reconocer un antecedente más cercano a nuestro autor, Leopoldo Lugones, a quien admiraba y de quien recibió, por el reconocimiento que aquél le otorgó a sus primeras obras poéticas, especialmente a la que ahora nos ocupa, una auténtica legitimación dentro del campo intelectual de fines de la década del veinte. Recordemos, a propósito, que el “Brindis jovial” que le dedicó Leopoldo Lugones a Martínez Estrada el 9 de diciembre de 1932, cuando a éste le adjudicaron el Primer Premio Nacional de Literatura por los libros *Títeres de pies ligeros* y *Humoresca*, decía “Suelte el poeta sus payasos/que alegre aplaude todo el gremio”. Extrañamente Lugones, a lo largo del extenso brindis versificado, no se hace cargo de la fuerte faz sombría de ambos poemarios. Tampoco lo hará unos meses más tarde, cuando ya lo analiza más detenidamente en un artículo del diario *La Nación*<sup>7</sup>, donde apenas menciona “la ironía pesimista del poeta”. Pues, Martínez Estrada, valiéndose de los títeres, da en realidad una trágica visión de los humanos, especialmente marcada

7 Lugones, Leopoldo, “Laureado del *gay mestern*” en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1929, 1, n°7, sección magazine, p.2.

por lo ilusorio de la vida y la felicidad terrestre, las recurrencias fatales de la infelicidad y la frustración de los proyectos.

En 1926 había aparecido la segunda edición de *Lunario sentimental* (1909), de Leopoldo Lugones y en él, una sección: “Taburetes para máscaras”. Ahí agrupó una serie de poemas dedicados a la *Commedia*, como “A las máscaras”, “El pierrotillo”, “Cantinelita de Pierrot” y “Odeleta a Colombina” y, fundamentalmente, la pantomima “El Pierrot negro”, donde aparecen las *dramatis personae* de la *Commedia*. Lugones no usó diálogo teatral. Se limitó a describir en cuatro cuadros el asunto y la actitud de los personajes. Pero el sencillo argumento de la pantomima lugoniana, lejos está de las tristes y dolorosas reflexiones que Martínez Estrada coloca en boca de aquellas mismas criaturas.

En la obra de Martínez Estrada, la voluble Colombina, reiteradas veces ha abandonado a Pierrot, de quien también ha perdido un hijo, y su aventura con Arlequín no le ha deparado ninguna alegría. Éste, a su vez, siente que su búsqueda de Colombina responde a la fuerza de un sino fatal: “Ya sabes mi destino, que es llevarte/ al iniciarse cada primavera,/ de brazos de Pierrot [...] Por eso es que os encuentro en cualquier parte. Así está escrito” (T, 1929:57). Colombina: “¡Me explico ahora! Es por eso/ que a mi pesar os he querido tanto” (T, 1929:57). “También amo a Pierrot que nos perdona/ porque comprende bien que nuestra suerte,/ sin poderla evitar, nos eslabona” (T, 1929:58).

Uno no puede menos que relacionar el dolor de Pierrot por su hijo muerto, con la propia paternidad frustrada de Martínez Estrada, máxime cuando en su correspondencia a su esposa Agustina, confiesa su deseo de ser padre. En una carta de 1922 (llevaban un año y medio de casados) le dice: “te juro que a nadie amaré jamás, sino a ti (y a nuestros purretitos)” (Burgos, 1995:129-148). En 1927, en *El mate*, dice: “Tenemos una pena/ como de soledad;/ nos falta un hijo y algo que no tendremos ya”. Escuchemos los parlamentos de Pierrot: “Ha muerto nuestro hijo. No nos queda/ nada más que el recuerdo de su paso. [...] Fue a modo de una lágrima en la arena,/ fue un pedazo de sombra de dos sombras” (T, 1929:41-42).

Y en *Humoresca* (1929), el mismo año de la publicación de *Títeres*, dice en “La Obra”: “El inútil apremio de la hormiga atareada,/ y al fin de tanto esfuerzo, de tanto afán prolijo,/ ni un gran libro, ni un árbol que dé sombra, ni un hijo./ La tristeza, el trabajo y el amor para nada”.

Lo insalvable de la situación, llega en *Títeres* a un extremo tal, que Pierrot pregunta: “¿Y no crees que pueda existir/ para nosotros la felicidad?”, a lo que Colombina responde: “¿La de olvidar o la de morir?” (T, 1929:43).

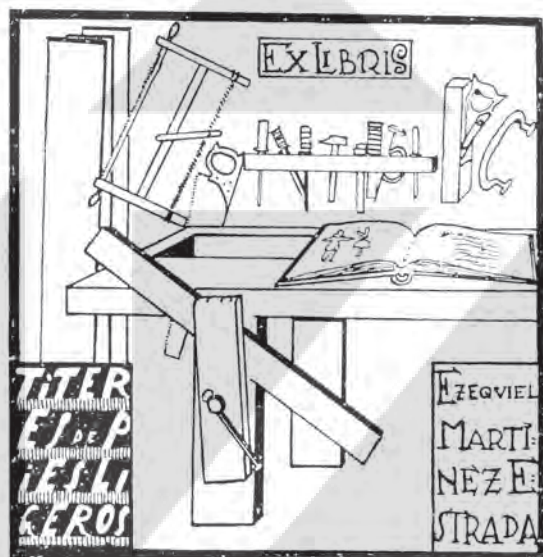
Colombina está envejeciendo y considera que la única felicidad posible es la del olvido o la de la muerte. Al fin se va tras Polichinela y Arlequín, y Pierrot se queda solo y llorando. En él el rasgo dominante es lo patético. A mayor dolor, su comportamiento se hace más pueril.

La complejidad de las criaturas martínezestradianas lo alejan de Lugones y, en cambio, lo acercan al grotesco discepoliano que tanto tomó de Pirandello. Como en el microsistema del grotesco, Martínez Estrada ubica a la pareja y a la familia en el centro del conflicto. Y como en el grotesco, encontramos aislamiento, subjetividad y pesimismo en el sistema de personajes a nivel semántico. Dice Pellettieri (2002: 469-470): “En 1928 en el sistema popular del grotesco criollo, los personajes estaban perdiendo de manera acelerada su contacto entre sí y con el mundo”; tal los títeres. Hay en ellos, como en el grotesco criollo, fracaso y confusión desde el principio. Son, como los personajes pirandellianos y los antihéroes del grotesco criollo, sufrientes y razonadores. La palabra se convierte en acción. Tanto los personajes como su confusión se han intelectualizado notablemente. Hay en ellos relativismo, aislamiento, subjetividad, pesimismo. Evidentemente tanto Discépolo como Martínez Estrada hicieron, cada uno por su lado, una apropiación productiva de la poética dramática pirandelliana.

Pedro Luis Barcia, con agudeza, ha señalado la cualidad de Martínez Estrada de “*lector mundi*” y ha ponderado la forma en que ha estrechado la latitud del teatro del mundo sobre el mundillo del teatro titiritero. Dice: “Habla desde sí, define el mundo desde su visión agónica, hay



## TÍTTERES DE PIES LIGEROS



## ÍNDICE

<b>ESTUDIO PRELIMINAR</b>	<b>7</b>
<b>EL TEATRO DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA</b>	<b>33</b>
<b>FUENTES</b>	<b>33</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>183</b>
<b>TÍTERES DE PIES LIGEROS</b>	<b>35</b>
<b>PRÓLOGO DEL LECTOR</b>	<b>37</b>
<b>PRÓLOGO DEL AUTOR</b>	<b>43</b>
<b>LA DECORACIÓN</b>	<b>49</b>
<b>1</b>	<b>57</b>
<b>2</b>	<b>63</b>
<b>3</b>	<b>77</b>
<b>4</b>	<b>91</b>
<b>5</b>	<b>103</b>
<b>6</b>	<b>119</b>
<b>7</b>	<b>133</b>
<b>8</b>	<b>147</b>
<b>9</b>	<b>167</b>
<b>10</b>	<b>173</b>
<b>EPÍLOGO</b>	<b>177</b>

¿Disfrutaste el libro que comenzaste a leer?

Podés adquirirlo en [www.interzonaeditora.com](http://www.interzonaeditora.com) y en cientos de librerías.

Gracias por apoyar con tu lectura y recomendaciones este proyecto editorial.

**interZona** es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

# INTERZONA