

**BORDES DIFUSOS ENTRE LA POESÍA Y EL TEATRO,
LA PALABRA Y LA IMAGEN.
UNA LECTURA DE *TÍTERES DE PIES LIGEROS*
DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA**

FUZZY BORDERS BETWEEN POETRY AND THEATER, WORD AND IMAGE.
A READING OF *TÍTERES DE PIES LIGEROS*
BY EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

María Lourdes GASILLÓN

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

Resumen: En este trabajo presentamos una lectura de *Títeres de pies ligeros* (1929) de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), un texto dramático en verso cuya primera publicación incluye dibujos del propio autor, que involucra la relación entre palabra e imagen y la mezcla de géneros literarios (de Aguiar e Silva, 1984; Lampis, 2016). Además, analizaremos cómo este “poema teatral” (Barcia, 1995) o poema dialogado (Ghiano, 1957) incorpora de manera particular la tradición de la *commedia dell’arte* italiana y su versión francesa —en los personajes farsescos representativos—, la dramaturgia de Luigi Pirandello y algunos aspectos del libro *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones. Nuestra propuesta se detiene, entonces, en realizar la observación atenta de la relación entre el texto literario y los dibujos que representan y destacan los elementos centrales de una obra teatral protagonizada por marionetas que exhiben vicios y virtudes humanas. Esos dibujos marcan un vínculo doble con el texto, ya que reafirman sus antecedentes en la tradición pero, al mismo tiempo, señalan características que los diferencian porque los personajes están sometidos al irreversible paso del tiempo (Burgos, 2011). Para complementar el análisis, abrevaremos en los conceptos de intermedialidad (Wagner, 1996; Pimentel, 2003) e imagentexto (Mitchell, 2009; Alberdi Soto, 2015), que caracterizan la operación compleja de transposición (Steimberg, 2013) realizada por el autor en este “experimento dramático”.

Palabras clave: Ezequiel Martínez Estrada; *Títeres de pies ligeros*; Poesía; Teatro; Imagen.

Abstract: In this paper we present a reading of *Títeres de pies ligeros* (1929) by Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), a dramatic text in verse whose first publication includes drawings by the author himself, which involves the relationship between word and image and the mixture of literary genres (De Aguiar e Silva, 1984; Lampis, 2016). In addition, we will analyze how this “theatrical poem” (Barcia, 1995) or dialogue poem (Ghiano, 1957) incorporates in a particular way the tradition of the Italian *commedia dell’arte* and its French version —in the representative farcesque characters—, the dramaturgy of Luigi Pirandello and some aspects of the book *Lunario sentimental* by Leopoldo Lugones. Our proposal stops, then, in making a careful observation of the relationship between the literary text and the drawings that represent and highlight the central elements of a play starring puppets that exhibit human vices and virtues. These drawings mark a double link with the text,

since they reaffirm their antecedents in the tradition but, at the same time, point out characteristics that differentiate them because the characters are subjected to the irreversible passage of time (Burgos, 2011). To complement the analysis, we will draw on the concepts of intermediality (Wagner, 1996; Pimentel, 2003) and imagetext (Mitchell, 2009; Alberdi Soto, 2015), which characterize the complex operation of transposition (Steimberg, 2013) carried out by the author in this “dramatic experiment”.

Keywords: Ezequiel Martínez Estrada; *Títeres de pies ligeros*; Poetry; Theater; Picture.

Ezequiel Martínez Estrada fue un hombre de profundas tensiones espirituales: su conmovedora humanidad, su erudición y su ironía lo llevaron a apartarse de la estética de su maestro, o a prolongarla, si se prefiere, con la dudosa variante de agradar diciendo cosas poco agradables.

Juan José Hernández.

“Ezequiel Martínez Estrada, poeta” (1965: 6)

Una primera etapa dedicada a la escritura de versos

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) fue un escritor autodidacta, heterodoxo, un referente relevante de la prosa de ideas en el campo intelectual argentino y latinoamericano, sin embargo, al mismo tiempo, aspiraba a ser reconocido como un artista que creaba poemas y cuentos en los que también predominaba la observación de la realidad y el tono serio¹. El ensayista tomó

1 Ezequiel Martínez Estrada nació el 14 de septiembre de 1895 en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe, Argentina. Cuando sus padres, Ezequiel Martínez y Manuela Estrada, lograron independizarse económicamente, se instalaron en el pueblo de Goyena, al sur de la provincia de Buenos Aires, donde pusieron un almacén de ramos generales. En 1907, la pareja se separó y el joven Ezequiel (con doce años) se mudó con su tía Elisa a Buenos Aires; allí, estudió en el colegio Nicolás Avellaneda, pero tuvo que interrumpir la educación secundaria por motivos económicos. Su adolescencia estuvo marcada por las movilizaciones obreras anarquistas y la represión del Estado durante la celebración del Centenario. Más tarde, debido a su mala situación monetaria, en 1914 ingresó a trabajar en el Correo Central, donde permaneció hasta 1946. Aunque no estudió una carrera universitaria, su autodidactismo lo llevó en 1923 a ser nombrado profesor de Literatura en el Colegio Secundario dependiente de la Universidad de La Plata, luego de la insistencia de Rafael Arrieta, quien se convirtió en su amigo con el correr del tiempo. Convivió varios años en esas aulas (1923-1945) y se ganó el cariño y el respeto de alumnos y colegas. Entre 1933 y 1934, Martínez Estrada asumió por primera vez como presidente de la SADE (Sociedad Argentina de Escritores); en 1942, volvió a hacerse cargo de la presidencia hasta 1946. Durante ese año, se jubiló como empleado del Correo, integró el comité editorial de la revista *Sur*, colaboró en *La Razón* y *Los Anales* de Buenos Aires, y decidió irse a vivir a Bahía Blanca con Agustina (estableció residencia en 1949, en la Avenida Alem, esquina Salta). En 1957, lo designaron presidente de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, recibió la distinción de profesor extraordinario en la Universidad del Sur de Bahía Blanca (donde dictaba cursos y conferencias) y realizó viajes hacia Rumania y la Unión Soviética (1957) debido a que fue invitado por el Comité de la Paz; Austria y Alemania (1959) por medio del Comité de la Juventud; y Chile (1959) por la gestión de la Universidad de Santiago. Al año siguiente, visitó México, pues le otorgaron un contrato como profesor en la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Al mismo tiempo, en febrero de 1960, llegó a Cuba para recibir el Premio Casa de las Américas, en la categoría “ensayo”, por su texto

contacto con diferentes disciplinas artísticas, como la música (estudio y ejecución del violín) y la pintura flamenca; además de que su esposa, Agustina Morriconi, era una joven retratista y restauradora italiana a la que conoció en un estudio de pintores, donde Martínez Estrada posaba como modelo (Orgambide, 1970: 21).

A principios de los años veinte, comenzó su incipiente tarea de escribir textos poéticos, varios de ellos enfocados, principalmente, a la comprensión de la situación del país (aspecto que profundizará en sus ensayos posteriores a 1930). Sus textos líricos desfilan por las páginas de las revistas *Nosotros*, *Fray Mocho*, *Caras y Caretas*, *Plus Ultra*, *Babel*, que le permitieron darse a conocer en el público. Su primer libro de poesía fue *Oro y piedra* (1918). En esos poemas insistía en la exuberancia verbal, el virtuosismo, la mezcla entre lo rítmico y el prosaísmo para mostrar su visión pesimista del mundo (Gigli, 1954). Prevalcía en ellos la dualidad entre la utilización de recursos modernistas y la aspiración por lograr una poesía libre de suntuosidad; el resultado: textos con mayor plasticidad, pero de gran volumen, casi monumental, reflexiva, como señala Pedro Luis Barcia (1995: 11).

La obra poética martinezestradiana no resultó muy abundante, si bien marcó una etapa inaugural en la vida literaria del escritor y lo preparó para desarrollar sus imponentes ensayos posteriores. En términos muy generales, toda su producción lírica —compuesta por *Nefelibal* (1922), *Motivos del cielo* (1924), *Argentina* (1927), *Humoresca* (1929) y *Coplas de ciego* (1959)— manifiesta una tendencia a la presencia de ecuaciones geométricas, los opuestos, la jerga técnico-científica y una mirada pesimista, desilusionada de esa realidad observada por el sujeto poético, por eso puede decirse que: “la poesía es la lenta preparación para *Radiografía*” (Barcia, 1995: 16)².

El experimento con los géneros literarios

Todo texto literario comparte con otros determinados aspectos temáticos y formales, que permiten adscribirlo a un grupo denominado “género”. Convencionalmente, en la historia de la literatura, se instauran tres grandes géneros (“géneros mayores”) respaldados por el campo cultural hegemónico, siguiendo a Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1984): poesía o lírica (en la que predomina la actitud emotiva), prosa o narrativa (con un marcado perfil enunciativo) y teatro o dramática (que pone énfasis en el aspecto apelativo). Al hablar sobre géneros y cánones textuales, Mirko Lampis señala que “Un género es un repertorio organizado de operaciones creativas e interpretativas que conducen a la producción e identificación de textos estructurados de una manera determinada y con determinadas funciones socio-comunicativas” (2016: 688). A grandes rasgos, cada género presenta una serie de particularidades para diferenciarse del resto. En este sentido,

Análisis funcional de la cultura. Allí estuvo un mes, pero regresó a La Habana en septiembre y vivió en la isla, junto a su esposa, hasta noviembre de 1962. Durante su estadía, fue miembro de la Academia de Historia de La Habana, llevó a cabo una importante investigación sobre José Martí y Nicolás Guillén, y fue director del Centro de Estudios Latinoamericanos de Casa de las Américas hasta 1962. En sus últimos días, alejado de la cuestión cubana, instalado en su casa de Bahía Blanca y enfermo, la muerte lo sorprendió el 3 de noviembre de 1964.

2 *Radiografía de la pampa* (1933) fue el primer ensayo de interpretación nacional en el que, bajo el estilo de un largo monólogo, Martínez Estrada interpreta la sociedad y los males que la aquejan desde su propia ideología y lecturas previas, pero no desde un rigor estrictamente científico. El autor se posiciona en el lugar de un radiólogo que observa y analiza en profundidad lo inherente a la historia y cultura argentinas desde sus primeros años de existencia.

[Todorov] Dice que un género es una “institución”, como tal existe como “horizonte de espera” para los lectores y como “modelo de escritura” para los escritores. [...] Afirma que aquellos son codificaciones de propiedades discursivas. Para Todorov, en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos en relación a la norma que se constituye con esa codificación. [...] Lo que Todorov pone de manifiesto es su convicción en la existencia de los géneros, sustentados en lo que para él es su naturaleza legítima: el lenguaje humano (Rubione, 1984: 37).

Sin embargo, de manera paulatina, la literatura explora nuevos horizontes y transgrede sus propios límites, con lo cual, los “preconceptos” en torno a lo literario se disuelven y resignifican en un universo estético variable. Es así que aparecen formas experimentales que tensionan la ficción y la realidad: testimonio, crónica, entrevista, diario de viajes, mini-ficción, memorias, biografía, ensayo de interpretación, narrativa documental, autobiografía, novela de no-ficción y muchas más. En otras palabras, actualmente, la categoría de género no es entendida como una entidad inmutable, fija; por el contrario, como afirma Lampis, implica:

Interferencias, mestizajes y fusiones; existen diversificaciones y cismas; existen nacimientos, muertes y fosilizaciones; y existen exhumaciones y resurrecciones. Las dinámicas de deriva de un género determinado dependen: a) del operar de los agentes individuales que lo trabajan “por dentro” (con sus hábitos, sus motivaciones, sus competencias y sus conflictos), b) de la emergencia y el afirmarse de singularidades textuales (sobre todo obras canonizantes) y c) de las circunstancias contextuales y sociales en el que el género llega a ser cultivado y reconocido (2016: 689).

Ahora bien, teniendo en cuenta las anteriores posturas teóricas, resulta importante revisar las condiciones contextuales y culturales que propiciaron el nacimiento de *Títeres de pies ligeros* y sus características centrales. En 1929, Martínez Estrada atraviesa una etapa que podríamos definir como vanguardista en el sentido de que, sin abandonar de manera absoluta la lírica, escribe este texto “llamativo”, porque manifiesta una hibridez genérica junto con otras particularidades que desarrollaremos a lo largo del trabajo. Roberto Fernández Retamar (1967) comenta que “El paso de Martínez Estrada de un ‘género’ a otro, e incluso de una disciplina a otra —literatura, sociología, historia— no es bastante claro: él va arrastrando consigo una hibridez que, después de todo, es característica de nuestra América, la cual no vive ni el tiempo ni las distinciones europeas” (110). *Títeres de pies ligeros* plantea bordes difusos en varios sentidos: es un texto dramático (incluye parlamentos de los personajes y acotaciones escénicas o didascalias, la obra se estructura en escenas, los personajes llevan adelante un conflicto simple mediante sus diálogos, no hay narrador) escrito en versos de arte mayor y menor, con predominio de rima consonante en los parlamentos de extensión irregular y en las acotaciones escénicas —en general, conformados por cuartetos—, aunque también encontramos versos libres³. Así la define Nidia Burgos en el Estudio preliminar de la última edición: “Esta obra martínezestradiana es de una teatralidad lírica, culta, refinada, exquisitamente psicológica” (2011: XXI).

3 Dos décadas después volverá a escribir textos dramáticos —respetando las convenciones del género— que retoman algunos de los temas abordados en *Títeres de pies ligeros*, tales como los conflictos de pareja, la vida cotidiana y familiar, la soledad, la culpa, la muerte, el fracaso, entre otros. Sus obras teatrales posteriores fueron: *Lo que no vemos morir* (1941), *Sombras* (1941) y *Cazadores* (1957), que aparecen en *Tres dramas* (1957), volumen que incluye el prólogo de Juan Carlos Ghiano, un reconocido crítico del escritor argentino.

Al mismo tiempo, el autor pondera el carácter de espectáculo que posee la obra, es decir, en el guion, hay una “mezcla” de géneros literarios: la literatura dialoga con otras artes, como la música y el dibujo. En el primer caso, a través del apartado de “La decoración” —denominado así por el autor para referirse a la escenografía— y las didascalias, el lector/espectador se encuentra con imágenes auditivas, referidas a instrumentos musicales identificados con ciertos personajes (fagot, violín, lira, tambor), y visuales, que describen colores y cambios de luz en el escenario —en el que la luna es la protagonista—, según los momentos del conflicto entre los protagonistas:

*La luna se hace brillante
como si reflejara fuego.
Con un niveo derroche
se inflama el cisne en su copo* (2011: 76) (El destacado es del original).

*En su violín sencillo
y en clave de paisaje
insiste en un pasaje
de trémolos el grillo.
En su única cuerda
rasca el arco sin cerda.
En la solemne calma
Colombina recuerda.
Se le perfuma el alma* (2011: 77) (El destacado es del original).

Respecto del segundo aspecto, el texto presenta ilustraciones de trazos sencillos, realizadas por el propio autor, que ya se observan desde la tapa y cuyo análisis realizaremos más adelante⁴:

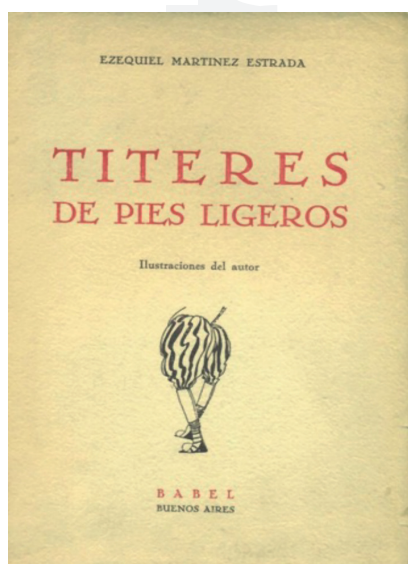


Imagen 1. Tapa de *Títeres de pies ligeros* (1929). Editorial Babel

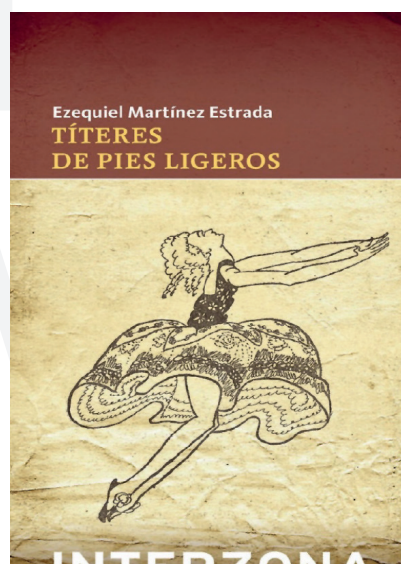


Imagen 2. Tapa de *Títeres de pies ligeros* (2011). Editorial Interzona

⁴ Pedro Orgambide reproduce un dibujo del escritor a los siete años, que representaba dos caballos entrelazados, uno blanco y otro, negro (1970: 51).

Tras los pasos del maestro

A comienzos de la década del treinta, el autor se alejó momentáneamente de la política, el arte y la literatura; y decidió instalarse en el campo con su esposa. Su última aparición pública fue en el estreno de esta obra teatral en 1931. Al año siguiente, un jurado literario integrado por Leopoldo Lugones, Jorge Max Rohde, Carlos Obligado, Miguel Ángel Cárcano y Alfredo Franceschi otorgó a Martínez Estrada el Primer Premio Nacional de Letras por *Títeres de pies ligeros* y *Humoresca*, mientras que Manuel Gálvez —pensaba que ocuparía el primer lugar— ganó el segundo premio. Cuando se dio a conocer el veredicto, Gálvez se enojó, insultó al jurado, armó un escándalo público y terminó renunciando a la Academia Argentina de Letras, a lo que sumó una demanda judicial a Samuel Glusberg por los agravios hacia él en la revista *La Vida Literaria*⁵. Pese a que Obligado y Rohde simpatizaban con Gálvez, Lugones lo detestaba e influyó en la decisión en favor de su amigo Martínez Estrada. El escándalo afectaba la imagen del poeta santafesino, por esa razón, sus colegas más cercanos —Leopoldo Lugones, Samuel Glusberg y Luis Franco— realizaron un banquete de desagravio el 9 de diciembre de 1932 en el restaurante Trocadero, al que asistieron Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Macedonio Fernández, Ricardo Rojas, Alfonsina Storni, César Tiempo, entre otros. Esa noche, Franco leyó un texto en el que comparaba las obras y las actitudes de Gálvez y Martínez Estrada, “manifestando su desprecio por el primero y resaltando en cambio al segundo, ‘argentino de hoy, marcado sin duda para trabajos extraordinarios’” (Tarcus, 2009: 45-46).

Esta anécdota no es menor y ya veremos por qué. Leopoldo Lugones, quien fuera director de la Biblioteca del Consejo Nacional de Educación desde 1915 hasta 1938, era ya un autor consagrado en el canon nacional; sin embargo, tutelaba un grupo de jóvenes poetas —una “hermandad”, al decir de Horacio Tarcus (2009)—, formado por Quiroga, Martínez Estrada, Franco y Glusberg, quienes compartían lecturas, cartas, algunas ideas y una relación de amistad. En ese contexto, resultaba esperable el notable apoyo del escritor modernista, quien, además, publicó unas palabras lisonjeras sobre la obra teatral que nos convoca en el diario *La Nación*, el 18 de agosto de 1929: “Con *Títeres de pies ligeros* [Martínez Estrada] obtendrá su consagración literaria gracias a la reseña aparecida en las páginas de *La Nación* en la que Lugones lo nominó ‘Laureado del gay mester’” (Tarcus, 2009: 42). No obstante, Pedro Orgambide añade un dato importante en esta relación ambigua con Lugones que, para Martínez Estrada, no resultaba fácil debido a que sentía rechazo por las ideas de extrema derecha que profesaba el maestro. Estas “razones políticas y de índole moral” provocaron que el joven santafesino rechazara el homenaje del “indiscutido poeta nacional” y “más notorio panegirista del autoritarismo” (1997: 78).

5 En 1928, Glusberg —junto con Martínez Estrada, Franco y Cancela— dio a luz *La Vida Literaria* (1928-1932), con formato mercurio. Estaba dirigida a los lectores que consumían bienes culturales: cuentos, poemas, crítica sobre temáticas y prácticas varias (cine, teatro, literatura, filosofía), intercambios epistolares y novedades culturales (Delgado, 2016: 161-165). *La Vida Literaria* publicitaba anuncios de actividades relacionadas con el mundo impreso (editoriales e imprentas, librerías, talleres gráficos, talleres litotipográficos, casas de venta de papel, formularios jurídicos), de productos culturales (producciones cinematográficas, instituciones como la Escuela Profesional de Ciencias especializada en la enseñanza de idiomas), y rubros comerciales: bancos, hoteles, cerveza, chocolate, cigarrillos, casas de cambio, lotería, muebles, títulos, pasajes, publicidad. Se definía por su carácter independiente, sin adherir a un partido, institución, empresa o escuela literaria, y ecléctico, dado que diferentes generaciones y orientaciones estéticas convivieron en sus páginas.

Pese a esas diferencias ideológicas insalvables, como afirman Juan José Hernández (1965), Pedro Luis Barcia (1995), Pedro Orgambide (1997) y Nidia Burgos (2011), Martínez Estrada admiraba al “gran” poeta argentino del momento y se contaba entre sus discípulos; su lírica heredó de Lugones la “plétora verbal”, “el virtuosismo rítmico” y “el prosaísmo intencional” (Barcia, 1995: 11). Ello, además, puede comprobarse en *Títeres de pies ligeros*, pues encontramos varias referencias a los temas, los personajes y los géneros (poemas y piezas teatrales breves) que utilizó el escritor cordobés en *Lunario sentimental* (1909). Respecto de la temática central del libro, desde el principio, el autor declara en el poema “A mis cretinos” —este tono será imitado por Martínez Estrada en los prólogos de su obra—:

Señores míos, sea
La luna perentoria,
De esta dedicatoria
Timbre, blasón y oblea.

De ella toma, en efecto,
Con exclusivo modo,
Tema, sanción y todo
Mi lírico proyecto. (1909: 15)

La luna, el crepúsculo, la noche serán los protagonistas de muchos de estos textos, de ahí la elección del título, relacionado con las historias amorosas que también tienen una presencia destacada en el volumen. En una línea semejante, Martínez Estrada tiene en cuenta esos aspectos para ambientar su obra teatral, tal como se observa en “La decoración” y su ilustración:

Hay, naturalmente, un banco
y un lago, donde la luna
se refleja. Un cisne blanco
y una góndola oportuna (2011: 55).

[...]

La luna, para que el caso
logre éxito, conviene
que tenga faz de payaso
o de nene (2011: 56).

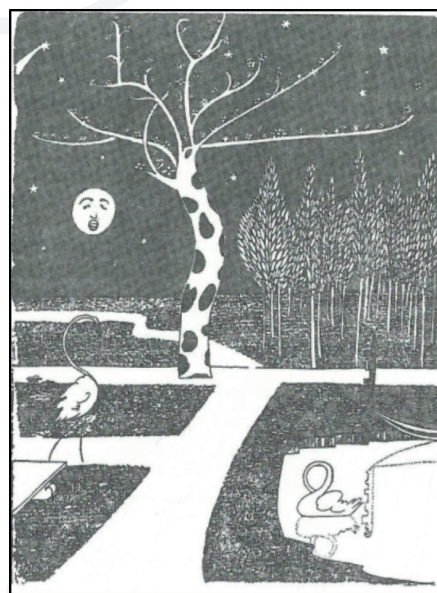


Imagen 3. Ilustración del autor que acompaña la sección de “La decoración”

En los últimos versos, la luna vuelve a cobrar protagonismo: es un personaje silencioso, que será la única compañera de Pierrot en la noche: “Pierrot: No hay esperanza alguna / de redención; de nuevo la he perdido. / Volveré, para dar todo al olvido, / a mis coloquios con la luna” (2011: 179). En este sentido, las didascalias y la ilustración del autor que aparecen a continuación resultan muy significativas porque indican el final de la obra y de la relación entre Colombina y Pierrot, nostálgico, quien queda rodeado de oscuridad y tristeza:

Con inseguro paso
trepa al fondo de la escena,
y descuelga y porta al brazo
la luna llena.

La escena se entenebrece
como una noche en un pozo
y a intervalos se estremece
con un sollozo (2011: 180).

A la vez, en los versos que puntualizan los elementos de la escenografía al inicio (en expresiones como góndola, “personajes de la pretérita farsa”, “sus almas y sus trajes”, los nombres de Pierrot y Colombina), en el diálogo teatral y en el Epílogo encontramos una marcada influencia de la tradición de la *commedia dell’arte* italiana y sus estereotipos, mediados por la representación que realizó Lugones de ellos en *Lunario sentimental*, por ejemplo, en los poemas “A las máscaras”, “Cantinelita a Pierrot”, “Odeleta a Colombina” y “El Pierrotillo”⁶. En particular, el nexo más cercano puede establecerse con la pantomima “El Pierrot negro”, sin texto vocalizado, ubicada en la sección “Teatro quimérico”, y que consta de cuatro cuadros. La obra transcurre desde el crepúsculo hasta la noche y está escrita en prosa, a diferencia del texto de Martínez Estrada, aunque ambas comparten algunos de sus personajes importantes (Pierrot, Colombina, Arlequín y Polichinela), pero no sus rasgos caracterológicos. Por consiguiente, la tradición de la *commedia* adopta sentidos y finales muy diferentes en los dos textos⁷:



Imagen 4. Escena 10.
Pierrot descuelga la luna

6 Desde mediados del siglo XVI, en Italia surgió la *commedia dell’arte* como un género contrapuesto a la antigua comedia erudita. Estas piezas cómicas se designaban con el término “arte” (“habilidad”, “oficio”, “saber hacer”), ya que eran interpretadas por actores profesionales (mimos, músicos, saltimbanquis, malabaristas, cantantes callejeros) que cobraban dinero y formaban compañías itinerantes. Estas obras contaban con un breve guion general con indicaciones para la representación —*canovacci* o *canovaccio*—, inspirado en la actualidad social, al que los actores le agregaban juegos humorísticos, bromas, dialectos, pantomima, acrobacia, danza y una serie de improvisaciones según la región en la que se encontraban. Precisamente, por no ajustarse a un guion fijo e implementar el uso de máscaras que representaban personajes fijos (algunos de los más famosos eran: Colombina, Pantalone, Arlecchino y Brighella; excepto los enamorados, que no utilizaban máscara), el género fue denominado también como *commedia all’improvviso*, *commedia popolare*, *commedia di zanni* o *commedia de maschere*. Las compañías teatrales recorrieron toda Italia y, de allí, se expandieron hacia el resto de Europa y Rusia durante el siglo XVI (Beltran, 2011: 3-5).

7 “El Pierrot negro” comienza mencionando estos personajes heredados del teatro italiano renacentista: “Arlequín y Colombina llegan precipitadamente, riéndose de Pierrot, a quien acaban de dejar burlado. Trátase de renovar el traje de Arlequín, avivando la policromía de sus losanges. Después de una burlesca reminiscencia de Pierrot, que a esa hora llorará furioso el nuevo desvío de Colombina, ésta y Arlequín bajan por la escalera, que retiran previsoramente” (1909: 218). Y el final de la pantomima es muy distinto del que plantea Martínez Estrada: “Recuerda Pierrot su viaje a la luna, su desencanto y su celoso arranque. Al caer, ha pasado por la región de las nubes, cuyas aguas lavaron su negrura, y he aquí todo. Una de las pastoras pregunta por qué no se blanqueó a la ida. Pierrot contesta que entonces no había nubes. Otra manifiesta su incredulidad de que Pierrot haya estado realmente en la luna, y sus compañeros la apoyan. Entonces, Pierrot, angustiado, recuerda que se metió al bolsillo, cuando vagaba por los campos lunares, un puñado de guijarros. Es todo lo que tiene por prueba. Cuando los exhibe, todos comprueban, maravillados, que son

Títeres de pies ligeros fue un libro destinado a halagar el gusto de Lugones: sus rimas caprichosas y hábiles recordaban los aciertos, y también los excesos, de *Lunario sentimental* [...]. Pero en la obra de Martínez Estrada las marionetas rompen los moldes de la farsa tradicional para descubrir la visión escéptica y desgarradora que el propio autor tiene de las relaciones humanas sentimentales (Hernández, 1965: 7-8).

El Pierrot martinezestradiano (adoptado del teatro francés, ya que en la Italia del siglo XVI este criado ingenuo, tierno y delicado, con la cara enharinada, se llamaba Pedrolino) declara de manera explícita a Colombina su antiguo y famoso linaje en la tradición literaria y su visión pesimista del mundo:

Basta ya de martirio. De una vez
cesen tantos daños y engaños.
Es una verdadera estupidez
llevar sufriendo cuatrocientos años.

¿Habría resistido si no fuera
mi cuerpo de óptima madera?
Ayer me miré en el espejo
del estanque y en vano me aliño
con albayalde y “rouge”; mi faz de niño
me está anunciando por debajo al viejo (2011: 63).

No finjas más, Colombina.
Ya todo el mundo sabe nuestra historia.
Somos célebres (2011: 71).

El motivo trivial que involucraba generalmente a los personajes diseñados por Lugones se transforma en una reflexión moral en el texto de Martínez Estrada. Los protagonistas son conscientes de su cualidad de muñecos, de fantoches de madera, de seres “manejados” por los hilos del autor que, sin embargo, expresan sentimientos y emociones provocados por el paso del tiempo irremediable y la muerte de su único hijo, en la pareja de Pierrot y Colombina:

Pierrot
Ha muerto nuestro hijo. No nos queda
nada más que el recuerdo de su paso.
Apenas balbucía nuestros nombres,
Colombina y Pierrot, y se murió (2011: 72).

Pierrot
Tu alegre risa ya no escucho
y en tu mirada se amortigua
una pena antigua y ambigua.

diamantes bellísimos. [...] Pierrot entrega a Colombina todas las piedras; pero ella, con un mohín altivo, las arroja detrás de sí, y mientras los otros se precipitan sobre el tesoro, busca amorosa los labios de Pierrot” (1909: 229-230).

Colombina

Tal vez, Pierrot; hemos sufrido mucho.

*La luna blanquea el cutis
de Colombina. Una garza
de cartón cruza la farsa,
sonámbula, y hace mutis* (2011: 75)

(Destacado del original que señala la didascalía).

Así, este “poema teatral” (Barcia, 1995: 23) manifiesta una fuerte impronta de la tradición de la *commedia dell’arte*, si bien la resignifica al imprimirle un estilo propio a los diálogos entre algunos de sus personajes farsescos característicos. Los títeres realizan afirmaciones y reflexiones en torno a la paternidad malograda, la frustración, la muerte, el olvido, el paso del tiempo, las apariencias, la enfermedad: “Pantalón: Siento el reuma que hace crujir / la bisagra de mi rodilla”, “Arlequín: Yo tengo ácido úrico en el codo, / que poco a poco se me oxida” (2011: 163). Pese a ser muñecos de madera, aquí las marionetas “cobran vida”, pues poseen vicios, virtudes, angustias, dolores y sentimientos al igual que los humanos. El propio autor plantea esta condición contradictoria en el apartado de la Decoración:

Colombina es un muñeco
lo mismo que los demás.
Exhalan cierto olor seco
de aguarrás.

Mas viven, aman, padecen
y hablan del mundo y de Dios.
En mucho se nos parecen
fuera del cuerpo y la voz.

Con sus vicios y virtudes
van, tranquilos o intranquilos,
regidas sus actitudes
por los hilos (2011: 59).

Y en el Epílogo, Martínez Estrada enfatiza la distancia con el intertexto italiano (siguiendo a Michael Riffaterre, todo el corpus textual dramático que se asocia en nuestra memoria con *Títeres de pies ligeros* a partir de sus personajes y guiños del autor), por ejemplo⁸: “Arlequín no es tu antiguo

8 Michael Riffaterre establece una distinción entre “intertexto” e “intertextualidad”. Respecto del primer concepto afirma que es “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado” (1997: 170). Entonces, a partir de la lectura de un texto dado podemos reconocer el comienzo de asociaciones con un corpus que presenta una naturaleza indefinida, porque no se puede determinar cuándo terminan. Por su parte, redefine la intertextualidad como “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal solo rige la producción del sentido” (1997: 171).

conocido / aun cuando el mismo traje viste; / Colombina está triste / y Pierrot desteñado” (2011: 184). Desde esa perspectiva, estamos frente a una “comedieta” (2011: 184) que parodia “un complejo de representaciones” (Riffaterre, 1997: 171) vinculados con el género de la *commedia dell’arte* renacentista y sus herederos, pero no para provocar risa, en este caso, sino para detenerse en una mirada crítica, más bien “amarga” de la “vida” humana y del paso del tiempo irreparable. Ello implica una práctica hipertextual —relación entre un hipertexto y un hipotexto anterior (Genette, 1989)— que consiste en apropiarse de un texto o género conocido y, mediante el juego con el procedimiento de repetición e inversión, darle una nueva significación. Además, según Mijaíl Bajtín, la parodia constituye un discurso indirecto, disidente, ya que presenta una doble orientación: hacia el objeto y hacia otro discurso que se vuelve representación. El autor habla mediante la palabra ajena, pero introduce un sentido absolutamente inverso al original, pues “[L]a segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos” (Bajtín, 1993: 270). No se produce una repetición, sino una modificación del discurso parodiado. En tanto principio formal productivo, la parodia está asentada en la intertextualidad, otro tipo de relación transtextual que consiste en “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989: 10).

Para ejemplificar lo que venimos diciendo, nos detenemos en Colombina, un personaje relevante en la “comedieta” que plantea una caracterización diferente respecto de la antigua representación veneciana⁹. En este caso, no se trata de la sirvienta joven, optimista, libre e inteligente que juega con los hombres y acompaña la historia de la pareja central. Vemos a una Colombina madura (en edad más avanzada), que protagoniza una “triángulo amoroso” junto con Pierrot —el esposo a quien quiere, pero abandona en distintas ocasiones y hacia el final, dejándolo solo con la luna del decorado— y Arlequín, marcado por la independencia, el desparpajo y la ingenuidad. Tal actitud ambigua y dubitativa recibe una fuerte condena por parte de Polichinela, quien la juzga de inmoral y “un poco casquivana” (121). Además, Pantalón —en la comedia renacentista, era el patrón de Colombina, a quien acosaba sexualmente—, según la autoridad que le habilitan sus cincuenta años, aquí cumple el papel de mediador en el conflicto, como si se tratara de un juicio: “Para finiquitar esa querrela / frívola y vieja, de una vez, / exponga cada cual como ante un juez, / los derechos que crea haber sobre ella” (2011: 155-156). De este modo, se establece una relación intertextual entre el género parodiado y el parodizante, tal como señala Noé Jitrik (1993); el texto B (parodizante) transforma y hace releer de otra forma el texto A (parodiado): “Ni Pantalón ni el buen Polichinela / son en mi farsa como en la italiana. / Viven —¡ay, sí!— mas de tan mala gana / Que algo cede en la cola y la tachuela” (2011: 184).

9 Colombina (por *Columba*: el femenino de “palomo” en latín, que la representa) también recibía los nombres de Esmeraldina, Arlequina, Mariolina, Franceschina, entre otros. Generalmente, era huérfana o se encontraba lejos de su familia, entonces, debía moverse por la región en busca de trabajo. Se la caracterizaba como una sirvienta-celestina de una dama aristocrática, de Pantalone (o sus hijos) o del *dottore*. En el primer caso, era cómplice, confidente y mensajera de la dama para la que trabaja, y a la que ayuda con velocidad y eficiencia para conquistar a su verdadero amor (Beltran, 2011: 11). La insolente Colombina era el “arquetipo de la mujer audaz, de mundo, seductora, manipuladora, capaz de andar a dos puntas con tal de conseguir su objetivo. De buen corazón e intención para con la enamorada y la mujer en general. Pero si bien se la presenta como una mujer feminista en la práctica resulta reflejar el arquetipo de la mujer que todo hombre quiere tener en su cama y que no duda en aguantar el sufrimiento causado por el hombre o el acoso sexual de sus patrones con tal de cumplir con su cometido” (Misuraca, 2019: 37).

Otros maestros que inspiraron la creación de los títeres

En palabras de Julia Kristeva, “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (1981: 190). Martínez Estrada usa la palabra del otro para crear sentidos nuevos, al mismo tiempo que mantiene el sentido que ya posee la palabra. Así, la palabra se vuelve ambivalente, es decir, adquiere dos (o varias) significaciones a partir de la unión de diferentes sistemas de signos. Entonces, el poema teatral martinezestradiano “se construye como mosaico de citas” (1981: 190), ya que absorbe y transforma discursos literarios previos para producir dobles sentidos dados por esa confluencia. Entre esos antecedentes que tuvo en cuenta Martínez Estrada, también aparece Carlo Goldoni (1707-1793) y la reforma que implementó en la *commedia dell’arte* durante el siglo XVIII, debido a que eliminó la improvisación escénica y, en su lugar, estableció un texto dramático (Beltrán, 2011: 4). El dramaturgo veneciano planteó una comedia realista más discreta en la que aparecían los antiguos personajes, pero se los presentaba con una caracterización más profunda, tal como observamos en los títeres diseñados por el escritor argentino.

En la misma línea, cabe agregar la influencia que ejerció la dramaturgia de Luigi Pirandello (1867-1936) en la Argentina en las décadas del veinte al treinta¹⁰. Los escritores de las obras teatrales porteñas de aquel momento lo consideraron un “autor faro”, un modelo de modernización dramática que proponía la “subversión de los códigos aristotélicos”, el quiebre de la representación, la presencia de la ironía y “la mutación de lo teatral”, entre otros aspectos renovadores, según señala Osvaldo Pellettieri (1997: 13). La representación de la mayoría de sus obras se llevaba a cabo en el llamado “teatro comercial”, debido a sus diferencias ideológicas —el escritor italiano adhirió en un primer momento al fascismo, pero luego lo rechazó— con el Movimiento Independiente, liderado por Leónidas Barletta. En este marco, como explica Beatriz Trastoy, resulta llamativo que *Títeres de pies ligeros*, que evidencia una marcada relación con la estética pirandelliana, fuera la primera en formar parte del repertorio del Teatro del Pueblo, según lo dispuso Barletta. Como dijimos, las máscaras típicas de la *commedia dell’arte* —a las que se agregan otras de naturaleza exótica para esa tradición, como un ruiseñor, un escorpión zodiacal, una garza, un marabú y dos títeres malayos— se mueven en torno de una anécdota cotidiana de poca importancia: la voluble Colombina abandona a Pierrot y prefiere irse con Arlequín, su antiguo amante, y a ello se suman varios momentos de reflexión y contradicción. Esto ejemplifica “la aspiración del movimiento independiente de modernizar el teatro argentino a partir de la reescritura de las expresiones más renovadoras de la escena europea, entre las que, a pesar de los desencuentros ideológicos, se contaba Pirandello” (Trastoy, 1997: 55).

En la totalidad de la pieza dramático-lírica —compuesta por el “Prólogo del lector”, “Prólogo del autor”, “La decoración”, diez escenas y el “Epílogo”— encontramos algunos de los tópicos centrales que Pirandello abordó en sus textos:

El hombre desempeña
como un papel la vida.

10 Luigi Pirandello visitó la Argentina en 1927 y 1933. El dramaturgo italiano obtuvo una gran recepción en su primer viaje gracias a la campaña de difusión de periodistas y críticos pero, en especial, por el conocimiento que el público local tenía de sus obras importantes estrenadas desde 1922, tanto en lengua española como en la italiana. La importancia de su figura se incrementó por la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1934 y por su labor como conferencista sobre filosofía, teatro y estética en la ciudad de Buenos Aires (Trastoy, 1997: 52-53).

No bien habla, en seguida
enseña lo que sueña.

Cada cual es un drama
o una tragedia griega,
y aquel que más lo niega
es quien más lo proclama (2011: 49).

En este pequeño fragmento del “Prólogo del autor”, la advertencia abre un campo semántico que gira alrededor de la representación, un eje temático muy importante en las obras del escritor italiano (Badín, 1997: 42), y en el “quiebre” de la ilusión de la puesta en escena. En los diálogos, los personajes ponen en relación el arte/teatro y la vida, así como la dualidad confusa entre el sueño y la vigilia —tópicos de vieja data en la literatura occidental y que modela el dramaturgo italiano—: “Subjetivismo, crítica del hombre, del mundo y del teatro, enmascaramiento social, alienación y relativismo, constituyen una constelación de preocupaciones, ideologemas o núcleos semánticos, donde abrevaron una serie de dramaturgos argentinos, en grados y con objetivos diversos” (López, 1997: 135). En esa línea, el texto de Martínez Estrada explicita la problemática de la creación artística vinculada con la existencia humana y utiliza con ese fin el procedimiento del “teatro en el teatro”, “el teatro de la vida” (inmortalizado por William Shakespeare en *Hamlet*, *Sueño de una noche de verano*, *La tempestad*, por ejemplo, y Pedro Calderón de la Barca, en *La vida es sueño*, y que también resultó central en Pirandello), es decir, la metáfora del teatro entendido como espejo del mundo real —aplicado aquí, al tablado titiritero—:

Arlequín
Somos sueños; mas de vivir entre humanos
hemos llegado a padecer como ellos (2011: 89).

Arlequín
Colombina: por ti es humana
nuestra teatral tragedia (2011: 92).

Colombina
Esto mismo que ocurre, ocurrió antes.
Lo hemos soñado ya, o vivido (2011: 98).

Los títeres —“meras verdades de teatro” (Martínez Estrada, 2011: 112), según las denomina el Marabú profético— advierten al espectador/lector que el conocimiento es relativo y que están inmersos dentro de un mundo de ficción dirigido por los hilos del autor, por lo tanto, los límites entre la apariencia y la realidad o el sueño y la vigilia son imprecisos, engañosos. A este juego de espejos se agrega, como hemos señalado, “una trágica visión de los humanos, especialmente marcada por lo ilusorio de la vida y la felicidad terrestre” (Burgos, 2011: XXIV-XXV):

Arlequín
Es porque todo es ilusorio,
Colombina, en nuestra existencia.
Nuestra divina Providencia
tiene muy reducido repertorio (2011: 98).

Polichinela
Es un error mezclar la vida
en lo que solo es ficción.

Pierrot
Nuestra historia es ya muy vieja.

Arlequín
Antes de ser nosotros existía;
por eso es que nadie refleja
la realidad ni la fantasía.

Polichinela
¡Ese es el sentido profundo
de nuestras vidas, y de él
se deduce que nuestro papel
durará tanto como el mundo! (2011: 101-102).

En palabras de Barcia (1995: 24), invade la presencia de la irrealidad en el guion a partir del uso reiterado de recursos y expresiones (muchas de ellas, a cargo de Arlequín) que ponen en evidencia el mecanismo ficcional y provocan rupturas en las convenciones del género dramático. Además, Martínez Estrada sitúa el recurso metateatral no solo en las alusiones de los versos, sino que los muñecos-juguetes malayos que Pantalón trajo de Japón luego de que se incendiara su bazar, Tao y Men, representan una pequeña farsa, dirigida por su dueño —otro muñeco, en realidad—, frente a los títeres de madera, que pasan a ser espectadores circunstanciales dentro de la obra en la que actúan como títeres. Tao y Men junto con el Marabú —“el profeta”, “el santo”, según la etimología de la palabra—, un pájaro horrible con plumas de alambre, son los personajes encargados de mostrar el procedimiento metateatral y destacar que los títeres son imágenes, copias de los humanos:

Marabú
¿A qué adquirir la vida, si erais simples ficciones?
Bien que aquello que existe, ponderable y fungible,
aspire a ser un sueño, o menos, si es posible;
pero si no erais nada, ni un sueño tan siquiera
¿a qué encarnar en rígidas personas de madera? [...]
Vosotros, con un poco de rueda y de manzana
sois la sombra simétrica de la figura humana,
es decir: que sois de ella, más chicas y en oscuro,
sombras chinescas dando cabriolas en el muro [...].

Pierrot
Ave agorera,
¿a qué has venido a perturbarnos? ¡Dilo!

Arlequín
¡Si este pobre infeliz es de madera
y habla según se le maneja el hilo! (2011: 111-113).

Palabra e imagen en diálogo

Ya hemos dicho que *Títeres de pies ligeros* es un objeto cultural “extraño”, curioso, dado que es el único que cuenta con ilustraciones del autor, y en esto se diferencia de otro texto raro —que pertenece al género narrativo— posterior dentro de su producción: *El verdadero cuento del Tío Sam* (1963), que contaba con caricaturas del dibujante francés Maurice Sinet, conocido como Siné (1928-2016)¹¹. Finalizamos nuestro trabajo, entonces, con una lectura de la relación entre el guion teatral y los dibujos que realizó Martínez Estrada para su libro posicionándonos en lo que William J. T. Mitchell denomina “ejercicio desdisciplinar” (2009: 79). Esta propuesta, que el fundador de los *visual studies* en los Estados Unidos explicó en *Teoría de la imagen* (1994), consiste en establecer otra clase de vínculo entre la palabra y la imagen visual, sin supeditar una a la otra ni compararlas. Desde esta perspectiva, se establece una distinción entre dos tipos de representación, complejos y diferentes, cuya interacción es constitutiva de la representación: “Todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales” (Mitchell, 2009: 12). Desde este punto de vista, el poema teatral de Martínez Estrada constituye una “imagen-texto” (Mitchell, 2009: 84): un medio mixto, una obra compuesta y sintética que combina palabra e imagen, al tiempo que, en el conjunto de su materialidad, opone resistencia a ciertas convenciones y pone en crisis las categorías de género.

De modo semejante, Peter Wagner (1996) habla de “intermedialidad” para definir un tipo de intertextualidad que reúne (al menos) dos medios de significación y de representación (Alberdi Soto, 2015: 26). Por lo tanto, en la obra de Martínez Estrada, observamos una relación intermedial, ya que la representación visual dialoga con el texto verbal:

Pierrot
¿Habría resistido si no fuera
mi cuerpo de óptima madera?
Ayer me miré en el espejo
del estanque y en vano me aliño
con albayalde y “rouge”; mi faz de niño
me está anunciando por debajo al viejo (2011: 63).

En estas primeras estrofas, Pierrot se presenta y anticipa el motivo de su sufrimiento: el “excesivo amor a Colombina” (2011: 64), quien aparece a continuación. En la escena segunda, avanza una Colombina articulada, con cabeza inclinada, tal “virgen



Imagen 5. Escena 1. Pierrot

11 *El verdadero cuento del Tío Sam* (1963) fue publicado por Casa de las Américas en español, francés e inglés. Ese año, además, apareció una edición en portugués: *A verdadeira história do Tio Sam* (Universidade do Povo, 1963). Se trata de un “libro-álbum” panfletario en el que conviven imagen y texto para mostrar la manera en la que el dibujante y el narrador perciben la Revolución Cubana y su enfrentamiento con Estados Unidos. Presentan una parodia de la historia norteamericana desde la llegada de los Padres Peregrinos y el establecimiento de las colonias inglesas en América. Y finalizan el recorrido temporal con las aventuras divertidas de los nietos y sobrinos del Tío Sam (protagonista del relato y las ilustraciones), quien está a punto de retirarse de sus actividades. El dibujante francés elaboró un conjunto de caricaturas de líneas sencillas, monocromáticas y elocuentes, que ocupan la página entera, y Martínez Estrada las completó con breves epígrafes cargados de ironía, hipérbolos y metáforas, situados a su izquierda (Gasillón, 2014).



Imagen 6. Escena 2. Colombina

estilizada”, según se describe en la didascalía. Por su parte, en el dibujo, el autor la diseñó con una imagen cercana a la de una bailarina o muñeca de cajita musical, inmóvil:

Pierrot
¡Colombina!

Colombina
¡Pierrot!

Pierrot
¡Salve, esperanza!
Temí que no vinieras esta noche.

Colombina
¿Era posible no venir? (2011: 69).

Por el contrario, su figura adquiere movimiento y manifiesta libertad en la novena escena, cuando Colombina finalmente deja de dudar y decide irse con Arlequín y los demás. La imagen es representativa de la separación definitiva entre Pierrot y la antigua criada, y es la que selecciona la editorial Interzona para la tapa de la actual edición ilustrada de 2011 que aquí utilizamos. Esta elección marca una diferencia con la ilustración que aparece en la primera edición, más pequeña, que muestra la parte inferior del cuerpo y el atuendo de Polichinela, el viejo buscavidas soltero, mordaz y cruel:



Imagen 7. Escena 9.
Colombina abandona a Pierrot

Colombina
¡Se van! Los tengo que seguir,
no por amor, por caridad. [...]

¿Qué me quieres decir?
También me voy.

Corre tras ellos (2011: 175)
(Destacado del original que señala la didascalía).

Títeres de pies ligeros constituye un objeto intermedial de significación compleja, un iconotexto —al decir de Peter Wagner (1996)—, que propone una yuxtaposición de lo icónico y lo verbal (Pimentel, 2003: 207)¹². Mientras que el lector sigue el re-

12 Podemos pensar que estos dibujos operan como signos icónicos, siguiendo al filósofo Charles Sanders Peirce (1986), debido a que entablan una relación de semejanza, una asociación por parecido con el objeto (en este caso, el personaje o el actor caracterizado con una vestimenta y accesorios determinados) al que representa. Ahora bien, esta línea teórica “iconicista” —seguida por Charles S. Peirce, Charles Morris y Ernst Gombrich— plantea ciertos problemas que exigen aclaraciones. Entonces, algunos “convencionalistas” como Umberto Eco —junto con Nelson Goodman y Algirdas J. Greimas— retoman las categorías enunciadas por el lógico norteamericano, pero cuestionan el carácter

corrido de los parlamentos, también encuentra en el mismo objeto una transposición —operación de pasaje, de transformación— del texto literario al texto visual, debido al cambio de soporte y lenguaje (Steimberg, 2013: 175). Si bien se repiten las ilustraciones de características idénticas en algunas páginas, los dibujos marcan un vínculo doble con el texto, ya que reafirman los antecedentes literarios que mencionamos antes —a excepción de Arlequín, que es el personaje cuya descripción e ilustración siguen de cerca el modelo italiano—, pero destacan simultáneamente los rasgos particulares que adquieren estos *dramatis personae* sometidos al irreversible paso del tiempo (Burgos, 2011: XVIII). La pareja de Colombina y Pierrot, marcada por la queja, el sufrimiento permanente y el abandono, es la protagonista de esta historia simple, muy alejada de la comicidad y lo trivial de los orígenes de la *commedia dell'arte*. Ambos ya están maduros y sienten el peso de la edad, aspectos reflejados en el guion y en los dibujos:

Pierrot
Cuelgan tus manos descuidadas
y están como santificadas
de cuidar niños enfermos.

Colombina
¡Los niños! Siempre los nombras.
Pienso en nuestro hijo y me apena

Pierrot
Fue a modo de una lágrima en la arena,
fue un pedazo de sombra de dos sombras.
Pero por él fuiste mi esposa, luego
de ser mi tierna amante (2011: 75-76).



Imagen 8. Escena 2.
Colombina y Pierrot dialogan

Como explica Nidia Burgos, para diagramar sus dibujos, Martínez Estrada tuvo en cuenta toda la tradición del teatro europeo que dio origen a una serie de estereotipos que han evolucionado y *Títeres de pies ligeros* demuestra esas derivas. Nuevamente, nos detenemos en el trío amoroso para ejemplificar esta idea: Colombina no presenta los rasgos de la joven criada renacentista que usaba un vestido colorido de campesina y un delantal, sino que aparece lánguida, delicada, madura y reflexiva, al igual que el modelo del siglo XVII. Por su parte, el Pierrot con la cara enharinada que elige el autor argentino responde a la máscara melancólica, sentimental y apesadumbrada que se inspira en Jules Laforgue, Pierre de Marivaux, Jean-Charles Deburau y Alfredo de Musset. En la ilustración de

no-natural de las representaciones que adoptan los signos, en particular, icónicos (el vínculo signo/cosa representada). Para Eco, la “realidad” es una construcción cultural y convencional. Problematisa la idea peirceana de semejanza innata entre el icono y el objeto, ya que en la imitación se realiza una reducción de las cualidades del mundo natural: “Un signo icónico [...] es un signo semejante, en algunos aspectos, a lo que denota. En consecuencia, la iconicidad es una cuestión de grado” (Eco 1972: 27). El icono reproduce ciertas condiciones de la percepción del objeto y ese mecanismo presenta una naturaleza convencional e involucra algunos estímulos sensoriales, que son coordinados en una estructura según las experiencias adquiridas, las expectativas, las suposiciones y determinados códigos: de reconocimiento (la cultura y las referencias contextuales influyen en la percepción) e icónico, que implica la traducción y reducción gráfica convencional, y supone la existencia del código de reconocimiento.



Imagen 9. Escena 3. Arlequín

Arlequín (originariamente, usaba una máscara negra de cuero que dejaba sin cubrir su boca y una vestimenta andrajosa, ceñida al cuerpo y remendada con recortes de telas multicolores), Martínez Estrada recupera el cuello blanco que utilizaba en el siglo XVII, el traje con triángulos más estilizado, los saltos y la danza que le atribuyeron Alain-René Lesage y Carlo Goldoni, y el idealismo del siglo XIX (2011: XVIII):

A modo de cierre provisorio

En este trabajo presentamos el análisis de un texto “bisagra”, si se nos permite la expresión, dentro de toda la producción del escritor argentino. Ello implica varios sentidos que aplican para nuestros intereses. *Títeres de pies ligeros* establece un “vínculo liminal, fronterizo, entre teatro y poesía”, en palabras de Jorge Dubatti (2023: 5). Martínez Estrada juega con los límites convencionales entre los géneros literarios y entre artes diferentes, aunque muy relacionadas, como el dibujo y la literatura. Resulta un texto altamente simbólico, porque es su primera pieza dramática —aislada en esos años—, que cierra una etapa dedicada a la lírica, pero abre la puerta a lo que en la década del cuarenta será un segundo momento dedicado a la creación de textos con otra concepción teatral (Dubatti, 2023: 5). Entonces, podemos abordarla como teatro para ser leído/poesía dramática, o como un poema dialogado, siguiendo a Juan Carlos Ghiano en el estudio preliminar de 1957, que se inclinaba por el aspecto poético: “más poesía que drama” (1957: 11); mientras que Dubatti, por ejemplo, lo caracteriza como “poema dramático o poema en diálogo, en verso, metateatral, teatralista (que se autoexhibe como artificio y convención consciente)” (2023: 6).

Estas características impregnan el conflicto sencillo, cotidiano y familiar de la farsa en su totalidad, signado por la melancolía, el fracaso y la vejez. El “mundo de capricho” (Ghiano, 1957: 10) en el que se desenvuelven los títeres recupera, mediante un elaborado trabajo intertextual y paródico, los elementos constitutivos de los avatares de la *commedia dell’arte*, el *Lunario sentimental* de Lugones y la dramaturgia pirandelliana, si bien el autor no continuará con estos personajes y procedimientos en *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores* (Dubatti, 2023: 6)¹³.

Por último, en cuanto objeto intermedial, imagentexto, es la única obra en su producción que presenta dibujos que complementan el texto dramático, a cargo del autor reconocido en la crítica como un importante ensayista (y, en menor medida, narrador), pero no por sus cualidades de dibujante. En ese sentido, volvemos a la idea de bisagra, pues el texto marca una “hendidura”, ya que determina un punto de inflexión determinante en su trayectoria escritural que iniciará en los años treinta, sin embargo, la creación del género ensayístico de observación de la realidad nacional con *Radiografía de la Pampa*, de reflexión profunda, en el que Martínez Estrada se sentía tan a gusto, pero que lo alejaba bastante del arte de la ilustración y el tablado titiritero.

13 Hemos dejado de lado, en este trabajo, los vínculos que establecen Ghiano (1957), Burgos (2011) y Dubatti (2023) entre los dramas martínezestradianos y las obras teatrales de los autores nórdicos Henrik Ibsen y August Strindberg, que había leído y conocía muy bien el dramaturgo argentino.

Referencias bibliográficas

- ALBERDI SOTO, Begoña (2015). “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”. *Literatura y Lingüística*, n.º 33, 17-38.
- BADÍN, María Esther (1997). “Luigi Pirandello, presencia exponencial de la escena teatral italiana. Buenos Aires 1920-1930”. Osvaldo PELLETTIERI (Ed.). *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano), n.º 8, 35-47.
- BAJTÍN, Mijaíl (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BARCIA, Pedro Luis (1995). “La poesía de Martínez Estrada, una lírica reflexiva”. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Martínez Estrada, 11-29.
- BELTRÁN, Gemma (2011). “Principales personajes de la *commedia dell’Arte*”. *CaixaEscena*, septiembre. 1-15. <https://redit.institutdelteatre.cat/handle/20.500.11904/1007>
- BURGOS, Nidia (2011). “Estudio preliminar. El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*”. Ezequiel Martínez ESTRADA. *Títeres de pies ligeros*. Buenos Aires: Interzona, XI-XXXVIII.
- DE AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (1984) [1972]. *Teoría de la literatura*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- DELGADO, Verónica (2016). “Comienzos en el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg (1928-1929)”. Verónica DELGADO y Geraldine ROGERS (Eds.). *TIEMPOS DE PAPEL. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 161-178. <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/78/94/698-1>
- DUBATTI, Jorge (2023). “Estudio preliminar. El segundo período en la dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada”. Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA. *Tres dramas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro, 5-36.
- ECO, Umberto (1972). “Semiología de los mensajes visuales”. Christian METZ / Umberto ECO (et al.). *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 23-80.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1967). *Ensayo de otro mundo*. La Habana: Instituto del libro.
- GASILLÓN, María Lourdes (2014). “Literatura e imagen como expresión ideológica. Una aproximación semiótica a *El verdadero cuento del Tío Sam*”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)*, año XXIII, N° 27, 31-47.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- GHIANO, Juan Carlos (1957). “El teatro de Martínez Estrada”. Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA. *Tres dramas*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 5-15.
- GIGLI, Adelaida (1954). “La poesía de M. Estrada: *Oro y Piedra* para siempre”. *Contorno*, n.º 4, 17-19.
- HERNÁNDEZ, Juan José (1965). *Poesía de Ezequiel Martínez Estrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- JITRIK, Noé (1993). “Rehabilitación de la parodia”. *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 13-29.

- KRISTEVA, Julia (1981). “La palabra, el diálogo y la novela”. *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 187—225.
- LAMPIS, Mirko (2016). “Sobre la noción de texto artístico”. *Revista Signa*, Nº 25, 685-694.
- LÓPEZ, Liliana B. (1997). “Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires”. En Osvaldo PELLETTIERI (Ed.). *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) n.º 8, 131-144.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel y SINÉ (1963). *El verdadero cuento del Tío Sam*. La Habana: Casa de las Américas. Versión trilingüe.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (2011) [1929]. *Títeres de pies ligeros*. Con ilustraciones del autor. Buenos Aires: Interzona.
- MITCHELL, William John Thomas (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MISURACA, Sergio Héctor (2019). “La nueva comedia del arte. Una cuestión de Género”. *Reflexión académica en Diseño y Comunicación*, año XX, Vol. 39, agosto, Buenos Aires, Universidad de Palermo. 36-39. https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=746&id_articulo=15766
- ORGAMBIDE, Pedro (1970). *Radiografía de Martínez Estrada*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, n.º 7.
- (1997). *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral*. Rosario: Ameghino.
- PEIRCE, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997). “Introducción”. Osvaldo PELLETTIERI (Ed.). *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) n.º 8, 13-16.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, IV, 205-215.
- RIFFATERRE, Michael (1997). “El intertexto desconocido”. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba / Casa de las Américas / Embajada de Francia en Cuba, 170-172.
- RUBIONE, Alfredo (1984). “Sobre una trayectoria marginal: Los géneros menores”. *Lecturas críticas*, Buenos Aires, n.º 2, julio, 35-45.
- STEIMBERG, Oscar (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TARCUS, Horacio (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- TRASTOY, Beatriz (1997). “Pirandello en la Argentina de los años ’30. Clima cultural: juicios y prejuicios”. Osvaldo PELLETTIERI (Ed.). *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Cuadernos del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) n.º 8, 49-56.
- WAGNER, Peter (1996). *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.