



Martínez Estrada, Ezequiel (2023). *Tres dramas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro. Estudio preliminar de Jorge Dubatti. 183 páginas.

Ezequiel Martínez Estrada, dramaturgo y pensador moderno

María Lourdes Gasillón¹
Centro de Letras Hispanoamericanas
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales

Teatro de ideas, el de Martínez Estrada, y no sólo expositivo sino incitante sobre la atención de lectores y espectadores: el dramaturgo invita a reflexionar sobre esos fracasos espirituales, como si ellos resumieran la quiebra que ha rebajado las reservas y esperanzas del país.

Juan Carlos Ghiano (1957)

La mayoría de los autores atraviesan estas tres etapas: escribir para decir; escribir para que digan; escribir para decir que dicen.

Ezequiel Martínez Estrada [1933] (2013)

¹ Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Semiótica de la carrera de Letras (Facultad de Humanidades, UNMDP). Su línea de investigación en la actualidad vincula el hecho literario y textos de la semiosis con las nuevas perspectivas teóricas en torno a la visualidad. Recientemente, ha publicado un libro sobre el autor de *Tres dramas*, que aborda otras cuestiones de su producción narrativa y ensayística: *Problematización de lo real y ajedrez en la obra de Ezequiel Martínez Estrada* (2022). Mail de contacto: mlgasillon@yahoo.com.ar.

Más allá de sus titubeos ideológicos, las famosas polémicas discursivas y las reacciones contradictorias que provocaba en el campo intelectual (Bourdieu 2003), Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) sigue ocupando un lugar relevante y su amplia producción continúa propiciando observaciones, estudios y reflexiones de diferentes investigadores, a nivel nacional e internacional.² El autor santafesino se hizo muy conocido por sus ensayos “de interpretación” –*Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliat*, *Microscopía de Buenos Aires* (1940), *Las invariantes históricas del Facundo* (1947), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), por recordar algunos– en los que predominaban las intuiciones irracionales de carácter determinista sobre América o Argentina y sus “invariantes históricas”: la tierra, la pasión, la sangre, la historia americana y el resentimiento del mestizo, entre otras. El irracionalismo europeo telúrico de Spengler, Keyserling, Lawrence y Ortega influyeron en este intelectual para desarrollar la idea pesimista, angustiosa, de que su país natal no tenía salvación.

Martínez Estrada fue un pensador, pero también un artista que fusionó sus observaciones en una producción textual variada que recorrió diferentes géneros discursivos (Bajtín 2013). Si bien en el ensayo expresaba sus opiniones de manera más transparente, en su narrativa y obra dramática reafirmaba esas tesis, con una técnica metafórica o simbólica. Por lo tanto, es posible observar una coherencia entre el pensamiento del intelectual en sus textos ensayísticos y la traslación experimental de sus observaciones a la ficción.

Este es uno de los aspectos principales con el que Jorge Dubatti inicia su “Estudio preliminar” a *Tres dramas* (2023), en una nueva edición –basada en la original de 1957–

² Ezequiel Martínez Estrada nació el 14 de septiembre de 1895 en San José de la Esquina, provincia de Santa Fe. Falleció el 3 de noviembre de 1964, en su casa de Bahía Blanca.

que integra la colección “Homenaje” de la editorial del Instituto Nacional del Teatro, y se encuentra disponible para lectura online y descarga directa:³

En las diversas facetas de su producción de artista-investigador, Ezequiel Martínez Estrada estuvo atento al teatro: escribió dramaturgia, fue ávido lector (aunque no tan frecuente espectador), reflexionó en su ensayística sobre los aportes y la singularidad de la literatura dramática en la historia (2023: 5).

Dubatti retoma aquí lo que expuso en su conferencia de cierre del Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada, realizado en Bahía Blanca, en septiembre de 2013:

Seguir un indicador cuantitativo —cantidad de volúmenes, cantidad de páginas— y concluir que el teatro es “menor” o “marginal” dentro de ese corpus sería, en el caso de Martínez Estrada, engañoso: ensayística y teatro, o mejor aún, teatro y producción no teatral (ensayo, poesía, cuento, epistolario, etc.), más allá de las diferencias discursivas, son en Martínez Estrada una unidad (121).

Ese es el puntapié que dará lugar a un exhaustivo análisis crítico de un corpus formado por tres obras teatrales compuestas por el escritor argentino entre 1941 y 1956/7, cuyo rasgo común (entre otros desarrollados a lo largo del trabajo) es la representación de una “poética mimético-discursivo-expositiva del drama realista de tesis” (2023: 6) y la incorporación de diferentes procedimientos del teatro contemporáneo.

Antes de detenerse *in extenso* en *Lo que no vemos morir* (1941), *Sombras* (1941) y *Cazadores* (1957), que se sitúan en un segundo momento de la dramaturgia

³ En medio de diatribas intelectuales, Martínez Estrada publica intensamente durante 1957: escribe *Heraldos de la verdad*, que incluye ensayos sobre Montaigne, Nietzsche y Balzac; reúne sus obras teatrales maduras —*Lo que no vemos morir*, *Sombras* y *Cazadores*— en *Tres dramas* y culmina su obra narrativa con *La tos y otros entretenimientos*.

martinezestradiana, el director del Instituto de Artes del Espectáculo revisa algunas de las características centrales de *Títeres de pies ligeros*, que presenta una concepción teatral diferente respecto de los textos de la década de 1940. En 1929, además del poemario titulado *Humoresca*, Martínez Estrada publica este texto dramático en verso, con ilustraciones propias de marionetas que exhiben vicios y virtudes humanas, que 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. Es por ese motivo que *Títeres de pies ligeros* es calificado como “poema teatral” (Barcia 1995) o “poema dialogado” (Ghiano 1957), ya que establece un “vínculo liminal, fronterizo, entre teatro y poesía”, en palabras de 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 simbólico, porque es su primera pieza dramática, que cierra una etapa dedicada a la lírica, pero abre la puerta a lo que en los 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” (11); mientras que Dubatti 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 de la pareja, la pérdida de un hijo y la vejez.

Algunos de estos tópicos reaparecen en sus obras posteriores, pero abordados desde una nueva mirada que atiende a otras fuentes. *Lo que no vemos morir*, *Sombras y Cazadores* se enmarcan en “la poética del drama moderno ampliada con procedimientos simbolistas y expresionistas” según Dubatti (2023: 5) quien, junto con Juan Carlos Ghiano (1957) y Nidia Burgos (2011) establecen vínculos claros entre los dramas martinezestradianos del segundo período y las obras teatrales de Henrik Ibsen y August Strindberg. Martínez Estrada había leído y conocía muy bien las piezas de los autores nórdicos, tal como ha dejado testimonio en algunos de sus textos: *El hermano Quiroga*, *Panorama de las literaturas*, el ensayo “El problema de los deberes sociales del escritor” (*En torno a Kafka y otros ensayos*) y el poema “El ombú”.

Luego de establecer esta genealogía, Dubatti habla de los orígenes y la consolidación como poética del drama moderno en la segunda mitad del siglo XIX; a partir de allí, el drama burgués, relacionado con los principios y los valores de la Modernidad, se presentó en distintas versiones: canónica, ampliada, de fusión, crítica, disolutoria y paródica (2023: 8). Entre sus rasgos destacados, el especialista menciona el “modelo mimético-discursivo-expositivo” junto con una “concepción objetivista del teatro” alineada con el auge de la ciencia y el cientificismo (2023: 8-9). En consecuencia, el drama moderno se caracteriza por la mimesis realista, la preeminencia de la palabra en escena y el despliegue de una tesis que recorre el argumento de la pieza.

A continuación, el “Estudio preliminar” explicita las diferencias entre las versiones antes mencionadas. En primer término, el drama moderno canónico (incluye los primeros textos de Ibsen) se distingue por la “ilusión de contigüidad entre mundo real objetivo y mundo poético: realismo sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico y voluntario” (2023: 10). En la versión ampliada (del último Ibsen, Strindberg

y Arthur Miller) aparecen alusiones a otras “archipoéticas subordinadas”. En segundo lugar, en las obras de Eugene O’Neill, por ejemplo, el drama se fusiona con otra poética. Por su parte, la versión crítica cuestiona el modelo canónico y recupera intertextos de diversas poéticas, como en el teatro épico y el realismo crítico-dialéctico de Bertolt Brecht. En cambio, la versión paródica repite y transgrede los componentes canónicos (como en *La cantante calva* de Eugene Ionesco), mientras que la versión disolutoria –negativa– propone una violencia contra los principios del drama canónico.

El excursus teórico le sirve al autor para justificar la segunda hipótesis que recorre el trabajo: las últimas tres obras teatrales escritas por Martínez Estrada “responden a las estructuras del drama moderno, pero en su versión ampliada, es decir, sobre la matriz del drama realista de tesis (cuya estructura básica mantiene), incorpora procedimientos de otras poéticas –expresionismo, simbolismo– subordinados” (2023: 11).

Dubatti desarrolla un interesante análisis crítico de *Lo que no vemos morir*, a partir de las premisas antes esbozadas. Con precisión y detalle, despliega su mirada sobre el texto desde la “base mimético-discursivo-expositiva objetivista del drama moderno” (2023: 11). De esta manera, la historia de Marta, Pablo y su familia es examinada en sus diferentes niveles (sensorial, narrativo, referencial, lingüístico, semántico e “intencional”) y artificios estructurales expresionistas y simbolistas que permiten situarla en una mimesis realista: tesis subjetivista, noción de “lo trágico cotidiano”, misterio e infrasciencia,⁴ objetivación escénica de la conciencia de Pablo, superación de la configuración del personaje “tipo”, ampliación semántica del título y estructura narrativa estática.

⁴ El no-saber como categoría de percepción del mundo.

Luego, Dubatti se detiene en el breve “poema en prosa dialogado” que fue publicado y estrenado también en 1941. Así, *Sombras* adapta el modelo experimental de Strindberg en una pieza realista no dividida en actos, que se construye con el procedimiento del “encuentro personal”: un matrimonio cuyas “voces desmaterializadas” (2023: 25) revisan su vida juntos hace veintitrés años y enfrentan la convivencia cotidiana. En este sentido, agrega el autor, la obra plantea una relación intratextual con el poema “El mate” (1927): “Martínez Estrada construye milimétricamente un ritmo, una narrativa escénica de intensidades. La forma teatral breve le permite otorgar a los parlamentos de Él y Ella y a la pragmática de su diálogo una musicalidad” (2023: 24).

Finalmente, pese a su distancia temporal, en *Cazadores* (1957) Martínez Estrada vuelve a optar por el modelo del drama moderno realista que pretende exponer una tesis subjetivista sobre el mundo social, mediante el empleo de procedimientos expresionistas y simbolistas (cronotopo realista rural, personajes referenciales, ubicación topográfica, entre otros). Sin embargo, al mismo tiempo, el actual subdirector del Teatro Nacional Cervantes señala una serie de artificios de extrañamiento y desvío de la matriz realista, entre los que se encuentran aquellos que ubican al espectador en una situación de infrascencia lograda por la representación del misterio, tales como las Parcas, el canto de “Nina” de Pergolesi, el potrillo volador, el espiritismo de Rodolfo, por destacar algunos.

El “Estudio preliminar” da cuenta de la experticia y la trayectoria de su autor en materia teatral, pues ofrece una elaborada reseña bibliográfica sobre los estudios críticos, los antecedentes y las características más relevantes de la obra dramática martinezestradiana (ahora disponible en una nueva edición accesible a cualquier lector), que acompaña la modernización del teatro nacional en el circuito independiente y profesional. Como comentamos, Dubatti establece relaciones con otros escritores del

drama moderno (Henrik Ibsen, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Eugene O'Neill), que son insoslayables a la hora de abordar ficciones de esta índole. Ello influyó en una dinamización en las convenciones del drama moderno que llevó adelante Martínez Estrada con el propósito, ya explicitado al comienzo del análisis, de “vehicular su tesis subjetivista y proponer una pedagogía existencialista, una nueva catarsis, una mirada de reconocimiento sobre el misterio contra una burguesía materialista. Ajusta el drama moderno a su proyecto creador, en íntima conexión intratextual con sus ensayos, sus poemas y sus cuentos” (2023: 32).

Referencias bibliográficas

Bajtín, Mijaíl (2013). “El problema de los géneros discursivos”. En *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno. 245-290.

Barcia, Pedro Luis (1995). “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 Martínez Estrada. 11-29.

Bourdieu, Pierre (2003). “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Editorial Quadrata. 13-52.

Burgos, Nidia (2011). “Estudio preliminar. El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*”. En Ezequiel Martínez Estrada. *Títeres de pies ligeros*. Buenos Aires: Interzona, XI-XXXVIII.

Dubatti, Jorge (2016). “La dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada. La poética del drama moderno, versión ampliada, en *Lo que no vemos morir* (1941)”. En Adriana A. Lamoso y Alejandro Marcelo Banegas (Comps.). *Tercer Congreso Internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. 119-163.

Dubatti, Jorge (2023). “Estudio preliminar. El segundo período en la dramaturgia de Ezequiel Martínez Estrada”. En Ezequiel Martínez Estrada. *Tres dramas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro. 5-36.

Ghiano, Juan Carlos (1957). “El teatro de Martínez Estrada”. En Ezequiel Martínez Estrada. *Tres dramas*. Buenos Aires: Ediciones Losange. 5-15.

Martínez Estrada, Ezequiel (2013). “Algunas apostillas sobre *Leer y escribir*”. En *Mensajes*. Buenos Aires: Interzona; Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Ediuns. 95-97.