



*DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES*  
*UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR*

*Tesina de Licenciatura en Letras*

**Ensayo y ficción en Martínez Estrada**

Fabián Ariel Wirscke

*Bahía Blanca*

*2015*

*Argentina*



Esta tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Fabián Ariel Wirscke, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Licenciada Norma Edith Crotti.

## Índice

- **Introducción.....4**
- **El ensayo como punto de partida.....15**
- ***Muerte y transfiguración de Martín Fierro: imaginación literaria y producción crítica.....20***
- ***¿Qué es esto?: panfleto político y violencia retórica.....29***
- **Ensayo y ficción en Martínez Estrada:**
- **I.....39**
- **II.....48**
- **Conclusión.....57**
- **Bibliografía.....60**

## Introducción

Enfrentarse hoy a la producción de Martínez Estrada no es una tarea sencilla principalmente por dos motivos. El primero responde a la extensión de su obra ya que, para los fines que nos proponemos, necesariamente, debe quedar fuera de nuestro recorte gran parte de su labor intelectual. Pero si se nos presenta como una figura inabarcable y desmesurada, en una segunda instancia debemos reconocer que es un arduo desafío para la crítica literaria y sus protocolos de lectura, sus formas de establecer lecturas inteligibles, sus necesidades conceptuales y por qué no estéticas, incluso hasta llegar a una ética que sea la base o el punto de partida: ¿cómo hacer pasar por el desarrollo de una hipótesis la experiencia de lectura que nos acerca a sus ensayos y relatos?

Ezequiel Martínez Estrada fue un prolífico hombre de letras, un intelectual que dedicó buena parte de su obra al estudio de la “vida argentina” y a lo que se denominó el “ser nacional”<sup>1</sup>. Si bien se lo ha valorado sobre todo como ensayista, irrumpe como poeta en la escena literaria con su libro *Oro y piedra* (1918) y es, a partir de la década del treinta, que deja de lado la poesía y se dedica a la escritura de ensayos, abriéndose camino en este género con su ya mítica y legendaria *Radiografía de la pampa* (1933).

Su obra narrativa comienza a publicarse hacia la década del cuarenta con *La inundación* (1944), pero no es sino hacia 1956 cuando se da a conocer el grueso de sus cuentos: *Tres cuentos sin amor* (1956), *Sábado de gloria* (1956), *Marta Riquelme. Examen sin conciencia* (1956), *La tos y otros entretenimientos* (1957).

Para mediados de los años cincuenta Martínez Estrada ya había publicado también *La cabeza de Goliath* (1940), *Sarmiento* (1946), *Panorama de las literaturas* (1946), *Los invariantes históricos del Facundo* (1947), *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), *El mundo maravilloso de G. E. Hudson* (1951), *¿Qué es esto?* (1956). Por otra parte, incursionó en el

---

<sup>1</sup> Para una visión crítica del “ensayo de interpretación nacional” son útiles las reflexiones vertidas por Jaime Rest en su opúsculo *El cuarto en el recoveco* (1982), en el que define el ensayo de corte “operativo” como aquel que predominó durante el siglo XIX cuyos más preclaros exponentes son Echeverría, Sarmiento y Alberdi. El nombre de “operativo” se debe a que “los planes de un Sarmiento o de un Alberdi estaban llamados a operar sobre la realidad con eficacia y, por consiguiente, admitían las rectificaciones que resultaran convenientes” (Rest, 1982: 39). En reemplazo del ensayo del siglo XIX surge lo que Rest llama el “ensayo idealizante”, ya sea de signo positivo (elaborado a partir de los efectos del Centenario, donde sobresalen Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez); o su contrapartida, en negativo, cuyo referente es Martínez Estrada, ya que priorizó “la presunta existencia de cierta noción ontológica -‘el ser nacional’- cuya naturaleza resulta excesivamente ideal y absolutamente inmodificable, características que le restan capacidad operativa para desempeñar una función ordenadora y práctica” (Rest, 1982: 39).

teatro con las obras *Títeres de pies ligeros* (1929), *Lo que no vemos morir* (1941), *Sombras*, en la revista *Sur*, diciembre 1941<sup>2</sup>.

Su ductilidad, al abordar diferentes y variados géneros, nos habla de una fuerte voluntad de llevar adelante registros de escritura y temas diversos. Debido a este amplio espectro es difícil dividir su obra por períodos o temas. Ante esta dificultad clasificatoria Adolfo Prieto expresa que:

Esta contaminación y arrastre de maneras expresivas y temas, todo lo importante que se quiera, no alcanza, sin embargo, a reducir los distinguos indicados al papel de un simple procedimiento didáctico; impone, en el mejor de los casos, una fuerte personalidad literaria empeñada en acompañar los giros de los diversos ejes de rotación sobre los que la misma intentó estructurar su universo expresivo (Prieto, 1969: 134).

De la totalidad de su producción ensayística aun no hemos mencionado su “ciclo cubano” que comprende *El nuevo mundo, la Isla de Utopía y la Isla de Cuba* (1962), *El verdadero cuento del tío Sam* (1962), *En Cuba y al servicio de la revolución cubana* (1962). La lista continúa, no obstante, de acuerdo con los objetivos que nos hemos planteado es necesario recortar para construir el corpus a partir del que se elaborará el objeto de estudio.

## Objetivos de la tesina

El presente trabajo pretende, pues, trazar relaciones de sentido entre el ensayo, género que más ha cultivado Martínez Estrada, y la ficción que comprende la publicación de los cuatro libros de cuentos mencionados. Veinte relatos le han bastado para incursionar en el universo narrativo y para probar que también podía moverse con cierta libertad en ese terreno. Si bien fueron publicados entre 1956 y 1957 dejó constancia de las fechas de elaboración<sup>3</sup>. Algunos de ellos pertenecen a la década del cuarenta, momento en el que se dedica exclusivamente a la producción de ensayos, sin embargo, en una carta a Orfila Reynal, del 20 de noviembre de 1949, escribe: “Ahora tengo carga para rato: el *Sarmiento*, *escritor*; dos libros más, ¡y los cuen-

---

<sup>2</sup> David Viñas sostiene que Martínez Estrada fue como su “padre intelectual” y que la década del cincuenta es la del apogeo del ensayista, al que veían como “el referente mayor e ineludible tanto para devociones como para rechazos en el momento final del ‘peronismo clásico’, durante el tránsito de la llamada Revolución Libertadora y al comienzo de la presidencia de Arturo Frondizi en 1958” (Viñas, 1996: 196).

<sup>3</sup> Para una revisión exhaustiva de las fechas en las que fueron concluidos los relatos consultar Adam (1968).

tos! en los que trabajo un par de horas todos los días, de 5 a 7” (Adam, 1968: 157). Esta confesión parece ser la de un polígrafo convencido de escribir según qué voluntad se imponga sobre el trabajo: en este caso, como si lo hiciera a la sombra del gran amonestador público, incursiona en otro género en el que puede dar rienda suelta a su faceta de artista, liberándose de la pesada carga moral que le imprimió a sus escritos<sup>4</sup>.

El hecho de que se le diera más importancia a sus obras sobre la “interpretación nacional” ha relegado el análisis de sus cuentos a tal punto que, al decir de Horacio González: “‘Juan Florido’ o ‘Marta Riquelme’ no tendrían por qué ser omitidos de ninguna antología de la literatura fantástica argentina” (González, 1999: 178). Se advierte en las palabras de González un reclamo en el que pretende deslindar un pliego de otro: extraer del voluminoso caudal de sus ensayos, custodiados con celoso empeño por el propio Martínez Estrada<sup>5</sup>, aquellos relatos cuyo pacto de lectura reclama separar las aguas. Nos preguntamos entonces ¿qué elementos temáticos de sus ensayos se pueden encontrar en sus cuentos? ¿Sus relatos solo son un apéndice de ellos? O, por el contrario, ¿se pueden rastrear procedimientos compositivos similares en ambos universos discursivos? En tal caso, ¿cuáles de ellos tienen más peso según el género abordado? González cree que “sus ficciones servirían entonces para comunicarnos algunos secretos que su ensayística más osada protegía con valeroso desvelo” (González, 1999: 175).

Para responder estas preguntas iniciales que nos van introduciendo en el tema y que creemos es importante plantear, se hace necesario tener en cuenta que una de las características esenciales del ensayo como género es precisamente que “su pertenencia absoluta al ámbito literario es ya problemática” (Matoni, 2003: 36). Desde esta perspectiva entonces es condición *sine qua non* para quien se adentre en la lectura y escritura de ensayos prestar especial atención a la dimensión estética que involucra su práctica. En esta línea demarcativa es ya clásico el lugar que le asigna Jaime Rest en la “mansión de la literatura”: “un cuarto en el recoveco” (Rest, 1982). En ese cuarto se encuentran esparcidos diversos saberes, “se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos o estudiosos cuya tarea consiste en mantener la pulcritud y organización de todo el edificio” (Rest, 1982: 13). Relegado, en esta definición de Rest, a un espacio

---

<sup>4</sup> En el prólogo a su *Antología*, acaso el último texto que escribiera Martínez Estrada, en una suerte de deseo póstumo pide que su obra sea “leída y juzgada con equidad” y también que se tenga en cuenta como “la producción de un artista y un pensador” (Martínez Estrada, 1964: 19).

<sup>5</sup> Con ánimo retrospectivo declara: “Mi ‘radiografía’ era ave de gran vuelo que cruzaba nuestros cielos, y los centinelas de guardia que vigilaban el sueño de sus compatriotas le descargaron sus trabucos” (Martínez Estrada, 1964: 13).

difícil de clasificar, parece estar más cerca su relación con la literatura que con lo que podríamos llamar “ensayo crítico” (si concebimos este sintagma como una predisposición del sujeto a cuestionarse en el tránsito del saber)<sup>6</sup>. Se trata de un lugar en el que los textos y fragmentos que allí “se amontonan” adolecen de la transitividad del verbo porque ya no son “operativos” como los del siglo XIX: el ensayo ocuparía entonces un lugar marginal dado que es permeable al canto de las sirenas de la literatura. Pero si desea involucrar diferentes registros de escritura y se define cada vez en función de las necesidades estéticas que requiere, debe tender necesariamente a la autonomía formal y debe prestar especial atención a la voluntad artística que lo impulsa<sup>7</sup>. De ahí que se puedan visualizar procedimientos literarios y, además, que funcionen dentro de una organización particular configurando un espacio de conceptos teóricos de diversa índole, pudiendo ser problematizados a partir de una mirada desprejuiciada y distanciadora que derriba los compartimentos estancos de la ciencia.

Ya se trate de apéndices complementarios de sus trabajos de interpretación del ser nacional, o de una fuente desde la que emerge su producción escrituraria, trataremos de establecer las convergencias y las divergencias entre ambos planos de enunciación. Un buen punto de partida para trabajar las relaciones de sentido entre ensayo y ficción en la obra de Martínez Estrada nos propone “la perspectiva opuesta, esto es, la de centrar el interés en el universo expresado por los relatos, y subordinar los temas y las líneas principales de la ensayística al nivel de correctores y ejemplificadores de ese universo” (Prieto, 1969: 149).

## Estado de la cuestión

Los textos seleccionados para configurar el corpus son *Muerte y transfiguración de Martín Fierro, ¿Qué es esto?* y sus relatos reunidos en el volumen *Cuentos completos* (1975). Se han elegido estos trabajos, sobre todo el primero de ellos, debido al fuerte consenso de escritores como David Viñas, quien sostiene que “con la publicación en México de *Muerte y Transfiguración*, que en mi criterio no sólo es lo mejor del Martínez Estrada que se despoja de los barnices decorativos, sino que al concretar por fin sus argumentos de manera mucho más

---

<sup>6</sup> Concebimos la idea de “ensayo crítico” en el sentido de una predisposición al estudio de determinados temas en los que el sujeto escribiente, en el mismo momento que ensaya la escritura, pone en crisis los saberes propios de su práctica resistiéndose a “la escisión entre conocimiento y escritura” (González, 1990: 29).

<sup>7</sup> Desde ese lugar al que se lo condena, podemos pensar en la pregunta que se formula Adorno: “¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banausía y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?” (Adorno, 1962: 13-14).

económica y sutil trasciende críticamente a *Radiografía*” (Viñas: 1996, 207-08). Por otra parte, Beatriz Sarlo argumenta que “podrían darse razones irrefutables para volver a *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, posiblemente el ensayo más poderoso que se haya escrito sobre un texto de la literatura argentina” (Sarlo: 2007, 131). Esta coincidencia manifiesta el alto grado de valoración por su trabajo y permite corroborar que ambos juicios apuntan a la consolidación de un proyecto intelectual tramado a través de las formas del ensayo y una incipiente crítica literaria sostenida por la lectura en su perspectiva histórica.

En efecto, se puede coincidir con ambas afirmaciones, y también aseverar que, para los objetivos de este proyecto, *Muerte y Transfiguración* se desarrolla y se sustenta a partir de diferentes teorizaciones acerca de la forma ensayo. Por caso, en un texto ya clásico, *El alma y las formas* (1975), Georg Lukács apunta que:

El ensayo habla siempre de algo que ya tiene forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia (Lukács, 1975: 28).

Por supuesto que es una definición entre tantas que podemos encontrar, no obstante se puede afirmar que las operaciones de lectura que realiza Martínez Estrada estarían comprendidas en la cita que acabamos de transcribir. En su trabajo, el ensayista hace un relevamiento de todas las lecturas que se hicieron sobre el *Martín Fierro*, sobre todo aquellas que lo ensalzaron con tonos laudatorios y lo integraron al sistema literario como el “poema nacional” por antonomasia<sup>8</sup>.

Discute sobre todo con la estirpe mitológica que le impone *El payador* (1913) de Lugones en el que, en un movimiento de integración de la antigua “barbarie”, “el Poema queda convertido en cantera de la nacionalidad, y los críticos ulteriores se encaminan a esos yacimientos, mejor que al texto” (Martínez Estrada, 1948: 230, T 2).

La selección y construcción del corpus que hemos hecho se debe a que tanto *Muerte y Transfiguración* como *¿Qué es esto?* son los trabajos más representativos de las formas de escritura que los sostienen: el ensayo crítico y el panfleto político, respectivamente. Los relatos “Marta Riquelme” y “Sábado de gloria” fueron incluidos debido al objeto de estudio que se propone el proyecto: examinar las relaciones de sentido que pueden trazarse entre el ensayo

---

<sup>8</sup> En un itinerario que va de la “consagración” del poema a partir de las Conferencias de Lugones en el Teatro Odeón en el año 1913 a los diversos modos de interpretación, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* fue escrito en un contexto de “apropiación estatal de mito gacho a principios de los cuarenta” (Georgieff, 2011: 112).

(con una de sus variantes, el panfleto) y la ficción. Desde este encuadre creemos que en su literatura se pueden hallar las claves de la composición de los textos más reflexivos y los más revulsivos

Con respecto al panfleto como variante del ensayo puede decirse que se encuentra en su extremo opuesto porque abandona los modos de interrogación que implican un delicado balance entre la autoinspección del que escribe y el juicio crítico que, a veces, se ausenta no para dejar paso al sin sentido sino para promover un conjunto de inquietudes más afines a la sugerencia y la sugestión que a la clausura del tema. El panfleto, en cambio, adolece de las búsquedas del ensayo y sus modos escriturales y morales de presentar los problemas que lo convocan preguntándose, a cada paso, por los derroteros que debe atravesar la escritura: “No escribir sobre ningún problema, si ese escribir no se constituye también en problema” (González, 1990: 29)<sup>9</sup>. El panfleto es la forma más exacerbada de la diatriba y, en este sentido, el *¿Qué es esto?* lleva al límite una violencia retórica cuyo destinatario es Perón y su legado político. Publicado luego de su destitución por la llamada Revolución Libertadora, el escritor decide a través de la escritura como práctica purificadora conjurar esa “sombra terrible” del siglo XX. Si se han trastocado todos los órdenes morales y las estructuras de la sociedad entonces la voz del panfletista apelará a un *deber ser* inquebrantable porque “le pamphlet est un acte éthique qui requiert un travestissement esthétique” (Angenot, 1982: 342)<sup>10</sup>. Lo interesante de este libro radica en que es una de las primeras intervenciones sobre el peronismo y su aparición despertó más rechazos y menos adhesiones, al tiempo que las polémicas discusiones tuvieron como primeros participantes a Arturo Jauretche y Jorge Luis Borges<sup>11</sup>.

La producción narrativa de Martínez Estrada ha sido tomada como objeto de estudio por diversos autores. La primera manifestación crítica, que no solo aborda el único cuento que había publicado hasta la fecha, “La inundación” (1944)<sup>12</sup>, sino también su poesía y sus ensayos, se la debemos a la revista *Contorno*, N° 4, publicada en 1954, dirigida por Ismael y David Viñas. Ese número está íntegramente dedicado al escritor santafesino y llama la atención que

---

<sup>9</sup> Alberto Giordano, al abordar las diferentes problemáticas que plantea la forma ensayo, reflexiona a partir de la frase citada de Horacio González, apuntando que “antes que su brevedad, su carácter provisorio, la flexibilidad de su prosa o la heterogeneidad de sus temas, el ensayo se reconoce en el cumplimiento de una regla ética” (Giordano, 1999: 150).

<sup>10</sup> “El panfleto es un acto ético que requiere un travestimiento estético” (la traducción me pertenece).

<sup>11</sup> Arturo Jauretche le responde a Martínez Estrada a través de una lectura del *¿Qué es esto?* en su libro *Los profetas del odio* (1957). Otro de los interlocutores del debate sobre el peronismo es Jorge Luis Borges, a quien Jauretche también le dedica un capítulo. Para una revisión sobre las intervenciones de los intelectuales en torno al peronismo son importantes los aportes de *Los intelectuales y la invención del peronismo* (Neiburg, 1998).

<sup>12</sup> Si bien el cuento “La inundación” se publica solo en 1944, luego forma parte de la trilogía *Tres cuentos sin amor* (1956) junto a “La cosecha” y “Viudez”.

el primer artículo en la portada de la revista, “Los ojos de Martínez Estrada”, hable sobre el cuento mencionado. Allí, David Viñas bajo el seudónimo de Raquel Weinbaum, propone una lectura en la que denuncia el distanciamiento como efecto literario e ideológico: la escritura del relato no llega a dar cuenta de lo que reclama como lector. Para Viñas, la figura de Martínez Estrada-narrador se le presenta como alguien que “se ha reservado el papel del que mira”, alejado de una intervención más concreta en el plano literario: “los ojos de Martínez Estrada no opinan, no juzgan; se limitan a ver y a narrar lo que ven” (Viñas, 1954a: 1). Este número especial llevado a cabo por los integrantes de la revista *Contorno* se propone una mirada abarcadora de su obra, destacando sobre todo la voluntad “denuncialista” de Martínez Estrada, pero la mayoría coincide en dar un paso más en lo que respecta a la crítica de la realidad (Cfr. Croce, 1996).

Un trabajo ineludible a la hora de examinar el estado de la cuestión es *Martínez Estrada, una rebelión inútil* (2007), del ensayista Juan José Sebreli, publicado tempranamente en el año 1960. Se trata de un estudio integral y abarcativo en el que se propone, *a priori*, un severo ajuste de cuentas con Martínez Estrada<sup>13</sup>. En él, el implacable crítico de cuño sartreano, atraviesa todos los géneros: poesía, ensayo, cuento, panfleto para resaltar las deficiencias que caen bajo los conceptos de *fatalismo telúrico*, *eterno retorno* y *resentimiento histórico*. No obstante la barrera ideológica que domina todo su trabajo crítico, el estudio es importante porque es uno de los primeros y porque el discurso literario solo le sirve como pretexto para enunciar los juicios que ya de antemano tiene previstos<sup>14</sup>. Cierra su libro con una cita del cuento “No me olvides”, incluido en *La tos y otros entretenimientos* (1957), apuntando que “nadie fue más cruel con Martínez Estrada que él mismo, terriblemente lúcido por momentos. En el ocaso de su vida reconoció, en un relato de innegable contenido autobiográfico, la inutilidad de la misión a la que había consagrado su vida” (Sebreli, 2007: 144).

Es cierto, como decíamos más arriba, que la mayoría de las lecturas apuntan a concebir la obra narrativa del escritor de San José de la Esquina como un apéndice de los ensayos; ese juicio cuenta con sobradas razones. Según el crítico Aníbal Jarkowsky hay, por un lado, una corriente de lectura que no encuentra diferencias, al menos temáticas, entre ensayo y ficción y

---

<sup>13</sup> Viñas apunta que “el primer ‘traidor’ al pensamiento de Martínez Estrada fue Juan José Sebreli; y me refiero, desde ya, a un cuestionamiento global del ensayista de *Radiografía de la pampa* escrito por una persona de mi generación” (Viñas 1996: 193).

<sup>14</sup> Respecto de las “supersticiones” en las que puede caer la crítica, Alberto Giordano profundiza lo que propone Deleuze (1975) en una de sus lecturas de Spinoza: “En primer lugar, una *superstición política*: que consiste en creer que la literatura es útil porque cumple una función crítica”; “en segundo lugar, una *superstición sociológica*: que consiste en creer que la literatura es homogénea a los discursos sociales”; “en tercer lugar, una *superstición histórica*: que consiste en creer que el sentido de la literatura es contemporáneo del de los discursos sociales” (Giordano, 1999: 14).

se inclina a “precipitar la arena de la ficción en las aguas del ensayo” (Jarkowsky, 1995: 177); y, por el otro, existe una posición antagónica a la homogeneizante que sostiene que su literatura se muestra como un discurso cuyo relativismo la hiere de muerte y, por elevación, desmorona los cimientos de sus ensayos. En cuanto a la primera línea refiere a trabajos como “Martínez Estrada cuentista” (Lancelotti, 1965); *Estudios de literatura argentina* (Prieto, 1969); *Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada* (Orgambide, 1985). En relación con la segunda línea cita el artículo “La literatura como odisea” (Abós, 1992). Hoy habría que agregar a esta lista el artículo “Nueva lectura imposible” (Sarlo, 2007).

### **Hipótesis de lectura**

La hipótesis de este trabajo plantea que sus cuentos, aun siendo concebidos bajo la égida de la poética kafkiana<sup>15</sup>, algunos pueden leerse de forma autónoma y otros, en clave autobiográfica. No obstante, es a partir centralmente de una lectura de “Marta Riquelme” que se demostrará cómo operan allí las claves que cifran las formas compositivas del ensayo y del panfleto. En este cuento, acaso uno de los mejores que haya escrito, el narrador (que dice llamarse “Martínez Estrada”) debe cumplir un trabajo por encargo: descifrar y transcribir unos manuscritos que conforman las *Memorias* de Marta Riquelme. Las operaciones de lectura, traducción, interpretación, escritura y reescritura que realizan “Martínez Estrada” y sus colaboradores escenifican el arduo trabajo intelectual que implica la composición de un texto. En un momento determinado del relato se enfrentan con una hoja de difícil traducción, a la que les cuesta encontrar un lugar dentro de los manuscritos. Esa hoja, de proporciones diferentes del resto, es el pretexto que utiliza la ficción para aludirse discursivamente a sí misma, a sus procesos de escritura: si atendemos las recomendaciones del narrador que invita a leer ese fragmento en diferentes lugares se comprende que hay solo un paso a la compulsiva y abrumadora batería de citas desplegadas en el *¿Qué es esto?*: “haga la prueba el lector, leyéndola, primero donde va inserta y luego leyéndola a continuación de la línea 6 de la página 422; de la línea 26 de la página 105; de la línea 9 de la página 14” (Martínez Estrada, 1975: 46).

---

<sup>15</sup> “Confieso que le debo [a Kafka] muchísimo -el haber pasado de una credulidad ingenua a una certeza metodológica de que las leyes del mundo del espíritu son las del laberinto y no las del teorema- y creo que su influencia es evidente en mis obras de imaginación: *Sábado de gloria*, *Tres cuentos sin amor*, *Marta Riquelme* y varios cuentos de *La tos y otros entretenimientos*. Quede hecha esta declaración de deuda” (Adam, 1968: 141).

Plagado de declaraciones, sentencias y severos juicios morales diseminados de principio a fin, el *¿Qué es esto?* quiere dejar constancia de la perturbación que provocó en el escritor la confección de ese libro. Son aclaratorias las palabras de Noé Jitrik quien apunta, respecto de los avatares de la escritura en cualquier género, que “aunque lo que se ve mirando tanto fuera como dentro es desordenado, caótico, violento, ígneo, en composición, descomposición y recomposición constante, angustioso, no necesariamente el deseo va en el sentido de reducirlo” (Jitrik, 2000: 63). Esta parece haber sido la premisa del Martínez Estrada panfletista: abordar el objeto Perón desde todas las perspectivas posibles y a la vez dejar constancia de lo revulsivo de su texto. Por otra parte, la fuerte impronta performativa lo lleva a hablarle directamente al lector de la misma manera en que el narrador lo hace en “Marta Riquelme”: “y desde ahora mismo advierto a mi lector que si desaprueba la causticidad de mi lenguaje, porque no lo halla adecuado a la verdad, lo mejor es que cierre el libro y no piense más en el país donde vive”; y también “les ruego arrojar el libro” (Martínez Estrada, 1956b: 244). En otra parte, con el fin de argumentar, dictamina: “en página enfrente de la de Laski podemos imprimir esa de Eric Kähler” (Martínez Estrada, 1956b:183).

Si, como ya mencionamos, concebimos el panfleto político en el extremo opuesto al que se encuentra el ensayo crítico es porque finalmente en su escritura se pierde muchas veces el objeto que desea escudriñar. La mayoría de los textos de Martínez Estrada están escritos a la luz (o a la oscuridad) de una bibliografía que avale todo cuanto dice pero, si la biblioteca lo ampara, muchas veces su actitud puede traicionarlo. Es el caso de la violencia retórica del *¿Qué es esto?*, donde el objeto se construye y se destruye en forma permanente obnubilando el juicio crítico del escritor, devenido panfletista, a la vez que impide que esa figura se le “revele” empleando sus clásicos métodos de ensayista. Podría decirse que entre un género y otro se establece un diálogo y podría decirse también que Perón es, en la ficción del panfleto, ese objeto inclasificable e intraducible al igual que esa hoja de las *Memorias* de Marta Riquelme.

Más adiciones que sustracciones son entonces las operaciones que encontramos diseminadas en los textos de Martínez Estrada, así como también un excesivo trabajo con las citas de autoridad en la práctica del ensayo, del panfleto, y también en la ficción: estrategias y procedimientos que también permiten vincularlos en sus diferencias y similitudes<sup>16</sup>. Si bien en sus

---

<sup>16</sup> En el ensayo “Madame Bovary soy yo”, Luis Gusmán, refiriéndose a los avatares a los que tuvo que enfrentarse Flaubert, puede arrojar algo de luz sobre los problemas de los escritores y el resultado de su práctica: “las operaciones posibles en principio podrían reducirse a dos: la supresión o la adición, gobernadas ambas por una poética que encuentra su justificación en la exigüidad o en el exceso” (Gusmán, 1997: 26).

formas de elaboración se puede apreciar un registro o un pacto de lectura diferente en cada uno de ellos, es posible detectar una matriz desde la que se despliegan.

## Marco teórico

El marco teórico-metodológico comprende diversos trabajos que se han abocado a teorizar y examinar la escritura como concepto, entre ellos *El grado cero de la escritura* (Barthes, 1976); *Los grados de la escritura* (Jitrik, 2000). Estos trabajos resultan fundamentales a la hora de abordar la *escritura* como práctica política y a la vez situarla históricamente así como también examinarla retóricamente. Este moderno concepto creado por la crítica permite por lo menos una doble perspectiva puesto que, si la lengua funciona como negatividad u horizonte ideológico, entonces la moral de la forma de la escritura de Martínez Estrada puede visualizarse tanto en el ensayo como en la ficción, a la vez que habilita también a diferenciar las tensiones y torsiones en las que se desarrolla.

En cuanto al ensayo como género contamos con clásicos que son convocantes respecto del objeto de estudio que se construye en la tesina: *El alma y las formas* (Lukács, 1975); *Notas de literatura* (Adorno, 1962). El trabajo de Adorno es fundamental ya que problematiza la importancia de la experiencia estética en la práctica ensayística y también discute la relación sujeto/objeto instalada por la racionalidad y divulgada por el positivismo que se le imprime al conocimiento cuyos “ideales de limpieza y pureza, comunes a una filosofía orientada a valores de eternidad, a una ciencia internamente organizada a prueba de corrosión y golpes y a un arte intuitivo desprovisto de conceptos, son ideales que llevan visible la huella de un orden represivo” (Adorno, 1962: 17).

En su trabajo *Historia del ensayo argentino* (2002), con el fin de abordar las diferentes formas del ensayo, Nicolás Rosa esbozó una genealogía de algunas de sus manifestaciones a lo largo de la historia occidental. Está claro que destaca los momentos, autores y estudios claves desde la Antigüedad clásica hasta la Modernidad para llegar a rastrear en la *biblioteca argentina* lo que ha quedado como sedimento en autores como Martínez Estrada y Borges, entre otros, por supuesto. Pero lo que lo va obsesionando a lo largo del capítulo que escribe es la

búsqueda de una definición de la forma ensayo y una clasificación a partir de los procedimientos retóricos que definen al género en su “cualidad elástica”<sup>17</sup>. En este sentido resalta que, como sucede en el panfleto, cuando la crítica pierde sus protocolos de lectura (al romper el pacto reflexivo entre lo que enuncia y su forma de hacerlo); cuando extravía el camino que se había propuesto no solo se debilita sino que puede caer en argumentaciones vacías y sin sentido en las que su objeto se vuelve inexorablemente ausente. Desde esta perspectiva son apropiadas sus reflexiones:

Una de las formas típicas del ensayo argentino es el ensayo agonístico propia del *polemos* político: la discordia, la antítesis, el panfleto, la injuria la diatriba, que se mezclan con sus contrarios; el panegírico, la adhesión, la solicitud, la convocatoria, la demanda (...) El discurso crítico tiende a reducirse a una relación metaforizada, sobreentendida, débilmente crítica, construyendo un discurso axiomático y no dialéctico: un discurso de confrontación. Uno de los ejemplos más precisos es el “panfleto” travestido de ensayo cognitivo (Rosa, 2002: 23).

Para un marco más acotado a la literatura argentina en su contexto político es esclarecedor el aporte de los siguientes trabajos: *Escritos sobre literatura argentina* (Sarlo, 2007), *Martínez Estrada: una rebelión inútil* (Sebreli, (2007) [1960], *Literatura argentina y realidad política* (Viñas, 1974).

Resulta importante también el aporte del trabajo de Michel Foucault, *De lenguaje y literatura* (1996), en el que el discurso literario quedaría eximido de la pregunta ontológica, ¿qué es la literatura?, para aproximarse a la relación expuesta por su propia materia donde “la literatura, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada; finalmente, la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse de sitio” (Foucault, 1996: 66). Esta tentativa de Foucault por ir acercándose al corazón mismo de la literatura donde el lenguaje no funciona como límite sino como una ética y poética de las variaciones, al decir de Roa Bastos<sup>18</sup>, permite pensar las formas que adquiere la escritura de Martínez Estrada en su permeabilidad al discurso literario y, a la inversa, habilita a indagar en la ficción los procedimientos diseminados en el ensayo crítico y en el panfleto.

---

<sup>17</sup> Esta definición pertenece a Martínez Estrada y la encontramos en el “Estudio preliminar” a la edición de los *Ensayos* de Montaigne (1999). Nicolás Rosa lo define como un “jugoso prólogo” y una importante fuente sobre las características generales del ensayo (Rosa, 2002: 26).

<sup>18</sup> Una de las premisas roabastianas, que corrobora los hallazgos de Foucault en cuanto a la literatura en tanto “fábula”, se transforma en el escritor paraguayo en un imperativo categórico a partir del cual todo autor “debe proceder a la ética y a la poética de las variaciones” (Roa Bastos, 2005: 18).

## El ensayo como punto de partida

Yo, ¿quién soy?

Yo, que me pregunto quién soy, miro mi mano, esta mano, y la pluma que sostiene esta mano, y la letra apretada y aun firme que traza, con la pluma, esta mano, en las hojas de un cuaderno de tapas rojas.

**Andrés Rivera (1997)**

Pensar el ensayo como género y vincularlo estrechamente con la figura de Martínez Estrada implica acercarse a un escritor cuya producción ha sido tan vasta como variada<sup>19</sup>. Pero antes de examinar las formas a las que se enfrenta un productor de textos, con las correspondientes elecciones políticas que se ponen en juego en un proceso constante de escritura, es preciso abordar al menos algunas definiciones del término ensayo, aun sabiendo que la *indefinición* es quizá la mejor manera de acercarse a sus huidizas fronteras epistemológicas. No obstante, esta premisa nos sirve como punto de partida para introducir uno de los acercamientos de Adorno que, parafraseando a Lukács, lo define como el trabajo con “objetos específicos, ya preformados culturalmente” (Adorno, 1962: 11). En este sentido, el ensayo se compromete a revisar los andamiajes políticos que sustentan determinadas interpretaciones sobre un objeto específico: las operaciones de lecturas instituidas y legitimadas en un campo de disputas que pugnaron por oficializarse como tales las percibe como mitos cristalizados, detenidos en su devenir interpretativo. Su deber, pues, es volver a constituir un campo de fuerzas en pugna, desafiar políticamente lo legitimado institucionalmente como naturaleza. En suma: “destotalizar” los “regímenes de verdad” impuestos como valores supremos para “retotalizarlos oponiéndolos a otras estrategias interpretativas” (Grüner, 1995: 13).

Su emparentamiento con la literatura lo coloca según las reflexiones de Jaime Rest en un “cuarto en el recoveco”, en un lugar asignado a una multiplicidad de saberes, “un cuarto muy activo en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar” (Rest, 1982: 13, ya referido en la Introducción). Este relegamiento (aplazamiento) del ensayo a un doble andarivel en el que unas veces predomina el aspecto imaginativo, y en otras se advierte una supremacía de la prosa de ideas, lo va embretando en “una vía literaria de aproximación a cierto conocimiento de índole conceptual” (Rest, 1982: 17). Esa

---

<sup>19</sup> Horacio González es categórico en este punto al sostener que: “Si hay ensayo argentino, en una gran medida es porque existen los escritos de Ezequiel Martínez Estrada” (González, 1999: 168).

definición lo vincula a un género híbrido a medio camino entre la ciencia y el arte, como si el hecho de que no fuera ni una cosa ni la otra le hiciera perder potencia crítica, como si solo se valiera fragmentariamente de lo que dispone para esbozar ciertas metáforas literarias con intenciones críticas y viceversa.

Pero en lo que Rest desdeña se encuentra lo que enriquece al ensayo, desde su flexibilidad y permeabilidad a las diferentes configuraciones adquiridas en el devenir de su autonomía formal, que es donde radica su conciencia de política discursiva: el yo de la enunciación se disemina en la escritura como práctica en que la subjetividad se vuelve constante objeto de reflexión. En este sentido son válidas las palabras de Michel Foucault quien sostiene que “‘el ensayo’ -que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación- es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una ‘ascesis’, un ejercicio de sí, en el pensamiento” (Foucault, 1986: 12). Desde esta perspectiva, el ensayo se acerca más a una práctica como trabajo donde la escritura quiere dejar inscriptos cada uno de sus movimientos: las detenciones que se vio obligado a hacer, los atajos que creyó conveniente tomar, los hallazgos imprevistos en la investigación son importantes puesto que el yo de la escritura desea no escindir sujeto de experiencia y conocimiento.

Porque es consciente del verticalismo que ordenan e imponen los procedimientos clásicos del saber, porque no es su deseo ni está en su esencia ceñirse a *resultados* finales, “ninguna idea principal subordina a las demás en una sintaxis de jerarquías claras y distintas, antes bien el ensayo se organiza en una parataxis y una dialéctica que puede detenerse en cualquier momento sin borrar las huellas del conflicto de ideas que provocara su movimiento hacia el objeto” (Matoni, 2003, 23). Para poder armar sus constelaciones de conceptos, el ensayo cuenta con las búsquedas de la escritura que son inherentes a la subjetividad involucrada que persigue un interés particular. La forma se manifiesta, entonces, como elección política e ideológica, se acerca al objeto y, si bien puede caer en la tentación de un impresionismo donde el nivel de análisis pierde su espesor crítico, es el riesgo que asume correr debiendo, pues, suplirlo con la disposición a volver sobre los pasos andados, a revisar pacientemente lo escrito y a extraer de esa vuelta sobre sí su singular e irreductible experiencia de escritura<sup>20</sup>. Si una de las posibles funciones del ensayo es poner en crisis lo culturalmente establecido entonces no debe dejar de lado el momento de autoinspección en el que la crítica se esboza también hacia el lenguaje que

---

<sup>20</sup> Cuando se impone un plan de antemano es probable que el ensayista lo traicione ya que, como sostiene Matoni, “es en el recorrido, y no en la partida ni en la llegada, donde el ensayo muestra su verdad formal en el mismo momento en que revela la verdad relativa de la cosa que nombra o intenta nombrar” (Matoni, 2003: 30).

la produce. Si el ensayo tiene en cuenta esto se puede preguntar: “¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa?” (Adorno, 1962: 13, referido en Introducción). El sujeto en tránsito de saber debe conjugar entonces lo conceptual, estadio del que se sirve tanto para ponerse a prueba como para realizar su labor crítica, con la dimensión estética del discurso que lleva adelante.

Si hay un principio de dialéctica en el ensayo este se establece en torno a la tensión manifiesta entre aquellos restos -expulsados del paraíso de la ciencia mediante la aplicación del método científico- con la forma que los contiene, los cuestiona en su espesor o laxitud, en su densidad, en su peso<sup>21</sup>. Dicho esto no necesariamente implica que deba arribar a una posterior síntesis concluyente, antes bien opta por asumir los riesgos de navegar entre las aguas de lo prescripto y lo proscripto, lo permitido y lo prohibido, lo contrastable y lo incontrastable. En un contexto donde la idea de lo originario se afirma como mentira en el mundo atravesado por la hipermediación el ensayo se acerca al oxímoron baudelariano de los “paraísos artificiales” denunciando “el idealismo naturalista de la sociedad burguesa” (Matoni, 2003: 32). El ensayo piensa, con Borges, que “el concepto de *texto definitivo* no pertenece sino a la religión o al cansancio” (Borges, 1998a: 130).

Descendiente lejano de la retórica clásica por un lado y expulsado del método científico por el otro, el ensayo sería “una operación a mitad de camino -o mejor: fuera del camino- entre la identificación impresionista y el objetivismo científicista” (Grüner, 1985, 53). Conservando esta ambigüedad o doble faz reversible se le permite al *sujeto* que promueve la práctica del ensayo convertirse él mismo en *objeto* a través de la escritura como problema. A partir de este punto proyectivo, la llamada ciencia literaria que produce conocimientos utilizando lenguajes especializados y nacidos bajo el influjo académico, encuentra en el ensayo un oasis en el que puede descubrir, si no respuestas al menos preguntas que contribuyan a veces a cuestionar su estancada especialidad: “lo que se busca, apelando al ensayo, no es la posibilidad de establecer nuevos pactos de lectura, sino de ampliar y potenciar las posibilidades de la crítica liberándola de la compulsión al entendimiento, de la exigencia de justificarse por el consenso” (Giordano, 1999: 147).

El método científico siempre buscará eliminar lo residual ya que “el objeto puede exponerse en una conexión deductiva sin lagunas, lo cual es una suposición propia de la filosofía

---

<sup>21</sup> El escritor Luis Guzmán destaca que “lo sugerente de la palabra ensayo es que en su etimología conserva, al menos en algunas de sus derivaciones, su rigor de comprobación, de peso, y a la vez su carácter provisional, ligero, y por qué no didáctico, que lo funda cómo género” (Guzmán, 1985: 56). Por lo tanto puede decirse que conserva en su uso la idea de sopesar una idea u opinión, que fue una de las acepciones tardías y como tal adoptada por las lenguas romances, en el sentido de saber qué *valor* tiene aquello que alguien dice.

de la identidad” (Adorno, 1962: 26). Desde esta perspectiva el ensayo sabe que la ciencia busca un principio determinante entre el *ordo idearum* y el *ordo rerum*, esto es que la idea o el concepto coincida con el orden de las cosas expuestas. De ahí que la práctica del ensayo sospeche de “las reglas del método” cartesiano y de sus consecuentes pasos lógicos hacia la verdad despojada de toda incertidumbre. Aquello que se presenta claro y distinto, así como también el recorrido de lo simple de un razonamiento hasta llegar a lo más complejo, es percibido por el ensayo como un sistema cerrado, como la aplicación de un método que procesa los datos objetivos cuyo único fin es la búsqueda de resultados: una teleología en la que lo esencial debe ya vislumbrarse en el *a priori* cientificista. Desplazándose de ese rígido lugar el ensayo opta desprejuiciadamente por franquear las barreras establecidas haciendo uso de materiales dispares y anacrónicos pero que pueden funcionar críticamente en un contexto determinado.

En el ensayo se pueden examinar “en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos” (Adorno, 1962: 24), porque en sus búsquedas se arriesga incluso hasta contrastar lo incontrastable, asignándole primordial importancia al modo de exposición de los temas que trate. Así, de esta manera, lo que la aplicación de un método determinado requiere para la demostración de una hipótesis, en el ensayo es suplantado por las exigencias retóricas a las que somete su discurso. De ahí que la búsqueda se transforme en un recorrido a veces sinuoso, pero siempre riesgoso, en el que se tensa la dimensión estética con la puesta en crisis de las formas tradicionales del saber: se hace fuerte a partir de las debilidades que se le achacan: su permeabilidad con la literatura.

El encuadre que realice respecto de un objeto depende de su posición y de la justa distancia, para que la crítica pueda calibrar su alcance al examinar aquello que ha sido cubierto por un manto de significados, obstruyendo otras lecturas posibles y, por lo tanto, nuevas interpretaciones polémicas en el curso de la historia: “el ensayo obliga a pensar la cosa desde el primer paso con tantas capas o estratos como tiene” (Adorno, 1962: 25). Martínez Estrada toma al pie de la letra ese mandato prestando especial atención a las irregularidades o a los detalles aparentemente in-significantes que, en el devenir histórico de la lectura como práctica política, son puestos en un nuevo plano de discusión<sup>22</sup>. Así, el movimiento del ensayo se debe a una ética de la des-composición: allí donde encuentra un todo homogéneo se siente en la obligación

---

<sup>22</sup> Para el ensayista alemán Jens Andermann, al hacer una descripción de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, el proyecto crítico de Martínez Estrada se encuentra “a veces de un modo sorprendentemente cercano a los proyectos contemporáneos de Horkheimer y Adorno o de Bajtín de explorar los vínculos e intersticios de lo culto y lo popular” (Andermann, 2000: 186).

de cuestionar el valor moral que predomina en el ideal burgués, en la idea eterna e inmutable como principio de una filosofía de la identidad.

## ***Muerte y transfiguración de Martín Fierro: imaginación literaria y producción crítica***

El poema moviliza el ser total de Martínez Estrada y cada una de sus partes: al sociólogo, al narrador, al estilista, al poeta, al político, al argentino, al filósofo, al moralista, al hombre civil y al artista.

**Pedro Orgambide (1970)**

Quizás sea cierto que el mejor trabajo crítico de Martínez Estrada es efectivamente *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), obra publicada en pleno gobierno peronista que se propone una exégesis inédita hasta ese momento, del poema de Hernández y que, tomando la parte por el todo, como el subtítulo del trabajo lo indica, apuesta también por un *Ensayo de interpretación de la vida argentina*. En este sentido, como el autor mismo lo ha manifestado en el epílogo a la segunda edición de la obra que estamos examinando, es la continuación de *Radiografía de la pampa* (1933), ensayo que, junto a *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951), conforman una trilogía abocada “al estudio etnológico, histórico y antropológico de la República Argentina en su complejidad constitucional” (Martínez Estrada, 1983: 972-73).

¿Qué se propone Martínez Estrada con el poema de Hernández? En principio, creo que es pertinente señalar que los dos gruesos y pesados tomos de su trabajo se transforman, en su desarrollo, en una larga respuesta al *Facundo* de Sarmiento, porque en *Muerte y transfiguración* puede leerse que el *Martín Fierro* es su contra cara, su reverso, ese complejo censurado y acomodado en las vitrinas de la civilización. El poema es, en definitiva, el revés de esa trama que tejió el proyecto sarmientino y que encuentra en Martínez Estrada su interlocutor privilegiado, su crítico más agudo, aquel que pudo leer a contrapelo el complejo artefacto cultural que se construyó alrededor del poema.

El trabajo integral de *Muerte y transfiguración* se centra en la des-composición de ese mito cristalizado que es el gaucho Martín Fierro: los prólogos, los manuscritos, las cartas a los editores y al propio autor son *láminas* que nadie ha despegado y que recubren el poema conservándolo como una “pieza arqueológica” cuyas imperfecciones denotan una importancia vital para las diferentes lecturas. Este singular des-pliegue da paso a *las perspectivas* desde las que se irá dibujando la constelación de *figuras* alrededor del texto a partir del cual gravita el contrapunto ensayístico: hacia el interior de ese entramado de versos rústicos y refranes, im-

perfecciones ortográficas y alternancias gramaticales se des-cubre un mundo impensado a través de la “voz” del gaucho, el protagonista que cuenta sus desdichas: se descubre en definitiva un mundo de “poesía sin poesía”, amasado con materiales lingüísticos que sorprende a las poéticas vigentes; hacia el exterior la creciente autonomía del texto provoca diversos y diferentes juicios de valor por parte de los contemporáneos del poeta y, más adelante, por los primeros nacionalistas del siglo XX con Lugones a la cabeza.

Inversión y ruptura son las dos operaciones más importantes que realiza Martínez Estrada en el marco de las interpretaciones del *Marín Fierro*. El primer movimiento se basa en la sospecha que se le plantea a partir de la gran cantidad de preguntas que la investigación quiere dejar esbozadas, no tanto por las futuras respuestas posibles sino por la razón fundamental de que debe pensarse a la lectura como la práctica cultural y política con la capacidad de des-pegar y des-plegar esas anquilosadas capas que se superponen sobre un objeto cuyas formas son reveladoras en cuanto al déficit crítico del que adolece el poema: “casi todos los críticos posteriores a las disertaciones y lecturas de Lugones (*El payador*) han seguido sus pautas. Podemos fijar, sin ninguna duda, la cristalización del *Martín Fierro* como mito en aquellas épicas jornadas oratorias del teatro Odeón” (Martínez Estrada, 1948: 218, t. II). El ensayista sabe que se encuentra frente a una inadecuación ética que lo habilita a adoptar un clásico movimiento de inversión, donde la lectura se ejerce con la voluntad moral que se arroga el poder de cuestionar e interrogar lo establecido como natural. Así, se vuelve a colocar, como Hernández, en un lugar otro (en el lugar de ese otro excluido) para evaluar lo que el proyecto sarmientino llevó adelante. Por eso no puede ser leído uno sin el otro: “lo único que se le parece es el Facundo de Sarmiento; todos sentimos que está fundido con esta obra” (Martínez Estrada, 1948: 136, t. II).

El segundo movimiento implica una fractura por partida doble: en primer lugar se rompe y se pone en discusión el estatuto literario de la norma desde la cual se mide el valor del poema, porque lo que se interroga es qué es literatura, con qué materiales está hecho el *Marín Fierro* y qué lugar asignarle al poema en el contexto de la cultura argentina luego del radical cuestionamiento al que es sometido:

En otro aspecto, el *Martín Fierro* es un levantamiento contra la cultura y las letras, contra el hombre urbano, contra la literatura de cenáculo; contra el Salón Literario, sus corifeos y sus obras. Es una denuncia contra lo que en 1872 se entendía corrientemente por literatura, por buena literatura, por buena política, por ciencia, arte y filosofía; es una negación *ab ovo*. Es dar vuelta la espalda a la civilización que se había consolidado en falso; proclamar que, aunque valiera poco, la literatura gauchesca era lo único que estaba ligado a la tierra y al hombre que padecía sobre ella (Martínez Estrada, 1948: 30, t. I)

A partir de estos cuestionamientos Martínez Estrada lo desplaza del centro de las canonizaciones de las que fue objeto en la primera mitad del siglo XX, rompiendo con las lecturas inmovilizadas e inmovilizantes y dejando en claro que tanto el texto del poema como su contexto más inmediato habilitan una nueva reestructuración que permita leer renovadas relaciones de producción de sentido. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, Martínez Estrada marca la tajante diferencia entre la *Ida* y la *Vuelta*, itinerario que era considerado hasta entonces como las dos caras de una misma moneda ya que la segunda parte venía a cerrar un ciclo. Sin embargo, el ensayista se pregunta: “¿No vuelve para tener que partir de nuevo, esta vez para siempre?” (Martínez Estrada, 1948: 239, t. II). Allí donde solo se veía una continuidad lineal entre ambas piezas, en la que el protagonista volvía para integrarse al proyecto civilizatorio, el ensayo encuentra una discontinuidad histórica y quiere dejar constancia de las decisiones ideológicas que tomó Hernández: esa “vuelta” sumisa del gaucho que retorna para irse de nuevo, definitivamente, cuando se despide de sus hijos, más que una integración es una desintegración, una muerte y una *transfiguración*.

Los títulos que lo enmarcan son “Las figuras”, para el primer volumen, y “Las perspectivas”, para el segundo. Desde este marco general plantea una serie de tipos de lectura que pueden abrir el camino para quien se anime a desarrollarlas, desde la más llana y escolar hasta la más compleja. La vida y la obra de Hernández serán sometidas a un trabajo de interpretación en el que se pondrán en tela de juicio los paradigmas del discurso histórico y literario. En este sentido, para Martínez Estrada, interpretar implica invertir “los valores” establecidos por el canon literario recurriendo a saberes provenientes de otras disciplinas de los incipientes estudios sociales. Pero primero que nada está la lectura como práctica y, con ella, la necesidad de establecer una suerte de catálogo (que también es un itinerario hacia la “verdad a revelar”), que va desde la figura del “lector satisfecho” hasta aquel que se compromete profundamente con el poema, cuidándose de no caer en cierta clase de lectores que se satisfacen consigo mismos. Estos ascendentes niveles son escalones que examinan las capas tectónicas enmohecidas por las lecturas liberales a las que el ensayista, como alguien que asume la tarea de enunciar una voz investida por un ropaje moral, ilumina las sombras de la caverna platónica denunciando las lecturas engañosas y falsas.

El minucioso análisis de todos los personajes de la obra nos adentra en un mundo en el que la voluntad de la lectura, como práctica reveladora e inventiva a la vez, se percibe en la multiplicidad de acercamientos que la pluma del ensayista cree necesarios, como si se tratara de disponer los objetos en un cuadro y calibrar el valor de cada uno de ellos respecto del entorno que los sostiene y de las formas que adquieren en virtud de una nueva disposición. El

inicio es realmente sorprendente porque su intención es presentarnos una singular biografía de José Hernández de un modo que hace vibrar un tono literario cuyo eco proviene de las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob<sup>23</sup>. Aquí Martínez Estrada, como ensayista seducido por la huidiza efigie de Hernández, entra por la puerta de la ficción y opta por preservar el “enigma” de esa “figura” antes que reducir la cosa a la categoría de objeto metodológico:

De la vida privada, solo se tienen datos sucintos de la biografía (tipo semblanza) que publicó su hermano Rafael en 1896, en el folleto *Pehuajó*, nomenclatura de las calles de esa ciudad. Fuera de algunos datos sobre la corpulencia del poeta y sus extraordinarias facultades de memorista, el opúsculo no contiene tampoco datos de valor, y ni en publicación ni en confidencia los ha suministrado nadie. Existe un incomprensible secreto en torno a la vida de este autor, de quien ignoramos muchísimo más que de cualquier personaje anodino de su tiempo (Martínez Estrada, 1948: 5, t. I).

Así el ensayo trabaja con la escasez de datos sobre la vida del “Autor”, diseñándolo como si se tratara de un personaje más dentro del contorno de esas figuras que examina. De hecho, esa imponente mayúscula que lo representa casi arquetípicamente contrasta con el contexto histórico que será puesto en discusión. Ese “Autor” que menta es una categoría argumental y dramática a la vez: se trata de la imagen que le devuelve un espejo borroso en el que obliga a Hernández a “duplicar” su propio rostro, con las imperfecciones y voluntades que el ensayo se arroga. Pero no busca su fiel reflejo ni un padre para la criatura sino más bien todo lo contrario ya que, en uno de los clásicos movimientos que se producen en su ensayística, lo coloca en una posición cuya estatura se miniaturiza ante tamaña obra: el “Poema” mismo contiene para la posteridad, en el discurso libertario de “Martín Fierro”, las premisas que lo exoneran de las críticas del propio autor -ahora sí con minúscula- y de aquellos que intentaron apropiárselo y anexarlo a una incipiente *Historia de la literatura argentina* (1924) de Rojas o ennoblecerlo con estirpes hercúleas como se propone Lugones en *El payador* (1913)<sup>24</sup>. En efecto, ante la inmutabilidad y nobleza a la que el autor de *Lunario sentimental* quiere consagrar el poema, colocándolo en el cielo de un parnaso mitológico, la intención del ensayista es desplazarlo hacia el conjunto de textos que considera la otra tradición de la literatura argentina:

---

<sup>23</sup> Borges (1998b) encuentra que el “método curioso” de Marcel Schwob oscila entre la historia: “los protagonistas son reales” y la literatura: “los hechos pueden ser fabulosos”. Bajo esta premisa Hernández se esboza, según el ensayista, como un personaje esquivo e inasible.

<sup>24</sup> Para el ensayista, como se adelantó más arriba, “no analiza Lugones el Poema, sino que levanta su canto a las virtudes del hombre de la pampa que representa las virtudes viriles de la raza y de la historia” y, más adelante sentencia que “ni vale la pena ni sería útil revisar esas críticas, que comprenden los extremos que podemos fijar en Groussac y en Lugones, como límites polares dentro de una misma concepción ornamental de las letras” (Martínez Estrada, 1948: 219, t. II).

Si los admiradores de Hernández hubieran tenido talento; si los críticos y apologistas hubieran comprendido que su Obra y la de sus predecesores no podían concebirse como fuera de nuestra literatura narrativa, sino en ella, con las obras de los viajeros ingleses (incluidos entre ellos Hudson y Cunninhame-Graham); si se hubiese leído y entendido el poema; si hombres originales y no parodistas de lo nuestro y de lo ajeno hubiesen emprendido la tarea de trabajar con él, sobre esos materiales del folklore vivo y de la existencia del hombre de campo, hoy tendríamos una literatura argentina, quiero decir una literatura simétrica con nuestra realidad y nuestra realidad hubiera tomado formas más concretas (Martínez Estrada, 1948: 474/5, t. I).

Si la literatura es un enigma lo es, precisamente, por lo que deja afuera o en suspenso. Así, Martínez Estrada descubre en el poema aquello que los más preclaros hermeneutas dejan sin interpretar y, como buen crítico, completa ese espacio. Pero la extraordinaria cantidad de páginas escritas contrasta desmesuradamente con la idea de restituir lo que falta. Para Martínez Estrada los interrogantes que plantea la obra, las preguntas que se hace a lo largo del ensayo, encuentran su validez en la confluencia de la lectura de otras obras como el *Facundo* y *Una excursión a los indios ranqueles*, entre otras. Es preciso destacar, como un verdadero hallazgo de este ensayo crítico, que el procedimiento compositivo de Hernández se lleva a cabo a partir de una *estética de la sustracción*: “su trabajo más meritorio consistió en escoger los materiales y en dejar fuera, en la selección, aquellos que sus predecesores y los cronistas incluían” (Martínez Estrada, 1948: 120, t. II). Al encontrarse con una obra hecha de eventuales retazos, de escenas combinables entre sí, como si se tratara de un procedimiento de composición vanguardista, advierte que lo omitido “gravita sobre lo escrito, como una ausencia” (Martínez Estrada, 1948: 126, t. II).

Y esto es verdaderamente audaz y novedoso para la época puesto que la construcción de la figura del autor se irá vislumbrando -y porque no decirlo se irá revelando-, en un complejo proceso de negativos y positivos, de luces y sombras que deja entrever no solo su proyecto político sino también las contradicciones que, si en una primera instancia se lo muestra como un traidor a su propia clase patricia al crear un poema de protesta social contra la vida del gaucho, luego se irá conformando con una política integracionista del habitante de las pampas, a tal punto que Hernández dejará caer un rancio unguento moral sobre la más revulsiva invención de la literatura gauchesca. Por eso, Martínez Estrada cree conveniente defender a Hernández de sí mismo, ya que se coloca en un plano de inferioridad desconociendo la proyección cultural y política de su obra. Aquí comienza el minucioso rastreo de los prólogos a las diferentes ediciones del poema, itinerario que deja ver la preocupación por indagar el derrotero de la obra desde su publicación periódica en folletos hasta las ediciones en formato de libro.

Aquellas preguntas iniciales que surgen en virtud de la contracara de Hernández conducen el ensayo hacia lo que pretende ser una biografía literaria:

su vida de combatiente, de periodista y de poeta revelan un secreto propósito de descender, de dar la espalda a sus deberes de clan, enmascarándose con la defensa de algo superior. ¿Qué? **Nosotros no vemos sino una parte de la verdad.** Hernández nos pertenece como juglar de Dios, no como persona. ¿Por qué se despoja de sus vestidos y de su nombre y sale a recorrer los campos? ¿Hubo alguna afrenta en su niñez, algunas palabras de esas que en la infancia y en la adolescencia cruzan el rostro y dejan una cicatriz para toda la vida? ¿Supo alguien sus secretos? (Martínez Estrada, 1948: 40, t. I, el subrayado es nuestro).

Algunas de estas preguntas que al principio del libro circundaban a Hernández, como quien aceptara preservar el “enigma” literario de su figura, encuentran sus respuestas tomadas no de la vida real del autor sino a través de las búsquedas del ensayo y del movimiento de las piezas en un escenario donde los *actores* (autor, personajes, protagonista, cartas, prólogos), son tratados bajo las coordenadas que la escritura demanda para encontrar las más apropiadas *perspectivas* críticas. La aproximaciones de Martínez Estrada a la literatura, a la lectura del poema, si bien puede partir de la incertidumbre también se permite arribar a la sentencia: “el Martín Fierro es como un poema anónimo porque su autor es como un pueblo” (Martínez Estrada, 1948: 123, t. II). Las conclusiones que extrae a cada paso son subsidiarias de los modos del ensayo: el “autor” se pierde en el “contexto” porque este está implícito en la obra y cede su lugar al poema mismo. Por lo tanto Hernández solo “es un ojo fotográfico” que se limita a narrar lo que ve. Esto le permite decir a Martínez Estrada: “es ahora cuando el poema cobra su personalidad autónoma, cuando exige al Autor, cuando se le pone en frente, mucho más temerario, decisivo y categórico que el pensamiento del Autor” (Martínez Estrada, 1948: 137, t. II).

La ausencia de Hernández en un determinado período previo a la elaboración del poema recubre su efigie con un aura misteriosa, la de un aventurero que abraza las causas federales. Pero cuando los datos recabados no alcanzan y esto se transforma en un problema para la investigación entonces observamos cómo la imaginación histórica -y habría que decir también la imaginación literaria- se hace presente convocando aquellos textos que pueden sugestionar a un lector atento a los posibles atajos y hallazgos encontrados. Así, el ensayo que a cada paso dado quiere dejar constancia de las texturas que se mezclan en el cruce con otras series, hace lugar a una pregunta proveniente de los pliegues de otro texto: “En *Allá lejos y hace tiempo*, contó Hudson la persecución de los fugitivos. ¿No iría entre ellos Hernández, en la escena feroz que narra, cuando el padre se niega a suministrar los caballos que le piden?” (Martínez Estrada,

1948: 14, t. I). No son estas las únicas preguntas que la escritura despliega en el ensayo y provoca un efecto de círculos concéntricos cuyo radio de acción atrae textos de variado calibre, al tiempo que se abre la *perspectiva* -que se pluraliza en el segundo tomo- e imagina la forma en que el lector puede trazar su recorrido. Y no es difícil imaginar que los elementos ficcionales que sostienen el género ensayo se desprenden, al menos en ciertas zonas de Martínez Estrada, de esas demoras que propician la imaginación literaria, como si solo faltara dar un salto hacia la narrativa: imaginar un hecho histórico a partir de textos aparentemente disociados entre sí, “pliegos mal impresos del texto de nuestra cultura”, dirá en otro lugar (Martínez Estrada, 1956b: 30).

El Autor se le presenta entonces como un enigma, un jeroglífico a descifrar, pero cuenta con muy pocos datos personales, salvo algunas referencias de quienes lo conocieron y algunas anécdotas que han sobrevivido. Cuenta también con ciertas fotografías, dos de ellas muy significativas: una de frente y otra de espalda. A partir de este mendrugo de realidad detenida en el tiempo, la escritura del ensayo se con-funde con la invención biográfica: un juego de luces y sombras escenifica la personalidad de Hernández partiendo de estas dos imágenes y posturas tan particulares: “El retrato de frente” y “El retrato de espaldas”. El primero de ellos representa un esbozo de su participación política, su vida en el ejército, su vocación periodística entre otros avatares que le tocó en suerte. El segundo, refiere aspectos de su carácter, su lado nocturno del alma. De aquí también surge “gran parte de su biografía como combatiente y el misterioso silencio que rodea su vida familiar” (Martínez Estrada, 1948: 27, t. I). Martínez Estrada, ensayista, vuelve entonces a las preguntas que surgen en el gesto de levantar la cabeza y dejarse atraer por esa parte oculta de la personalidad del Autor: “¿Por qué no quiso usar, junto a su apellido casi impersonal de Hernández, ese otro insigne de Pueyrredón, como era habitual en tales casos?” (Martínez Estrada, 1948: 28 t. I.). Preguntas que valen más por lo que dejan flotando en la incertidumbre en que se mueve el ensayo, como un gesto estético y sugerente a la vez, que por la posibilidad de encontrar una respuesta satisfactoria que, por supuesto, resultaría una traición a la propia pulsión que las sostiene. En este sentido las puertas que se le cierran dejan en evidencia la impostergable necesidad de abocarse a la lectura como práctica que posibilita el encuentro de los puntos donde el cuestionamiento estuvo ausente, o allí donde las formas irregulares eran absorbidas bajo la insignia de la beatificación: “Lugones concreta, aplicándola al *Martín Fierro*, la eterna tendencia nuestra a deificar alguna figura, no por espíritu de veneración, sino por necesidad de poseer un héroe, un santo o un sabio en quien creer” (Martínez Estrada, 1948: 218, t. II.).

Si el ensayista puede poner en discusión el estatuto de la literatura argentina y de la gauchesca en particular es porque entiende que el poema opera como un artefacto reactivo cuya popularidad provoca los juicios reprobatorios ya que en lo que se censura queda la sustancia *mater* de lo que puede “redimirnos y enaltecernos”. Martínez Estrada aporta a la hermenéutica hernandiana un párrafo muy lúcido cuya reflexión glosa lo que piensa Borges en *Discusión* (1998c) acerca de las críticas que ha recibido el poema. En primer lugar apunta a aquellas lecturas de tono laudatorio, pero también a las que lo censuran de acuerdo con el canon gramatical de la Academia desvalorizándolo por sus reiteradas imperfecciones. En este sentido, lo que censura la crítica de salón, para Martínez Estrada es lo más valioso del poema: los arcaísmos, los refranes, las transcripciones del habla popular son manifestaciones de la vida del gaucho y forman parte de lo que se quiere ocultar para impedir que se revele el verdadero entramado de la cultura argentina. Por eso va de lleno al sarro de las juntas buscando las grietas que le permitan cuestionar la forma en que ha muerto Martín Fierro y su posterior transfiguración.

Como consecuencia de lo anterior expresa que “se ha fundido en un bloque obra literaria, el documento histórico y el sentimiento patriótico” (Martínez Estrada, 1948: 226, t. II). Tempranamente, con su particular modo de lectura, se opone en forma taxativa a que se lea el *Martín Fierro* como documento histórico, porque si se desdeña lo revulsivamente contestatario y bajo del poema se lo condena a un mito literario, pero cristalizado, inamovible. En este punto es donde la operación cultural y política que emprende el ensayista se basa en la lectura del texto en tanto se conforma a partir de una práctica que se debe a una ética de la des-composición: su deber es separar, agrietar esos tres núcleos que sostienen la cristalización del bloque mítico. Por lo tanto, su tarea es trabajar en la confluencia de otros textos y datos ya procesados tal como le cabe al ensayo según la concepción adorniana -labor que Martínez Estrada lleva a cabo con un ímpetu revisionista sin precedentes en la literatura argentina- y reagruparlos de forma diferente, otorgándole al objeto estudiado una nueva configuración para dejar abierto el camino a nuevas interpretaciones. De esta forma descubre, al abordar la obra en su devenir, que el grado de autonomía adquirido deja atrás no solo a las críticas del autor sino también a las que provienen del cenáculo literario. A este respecto hace una división tajante entre las primeras críticas, correspondientes a la publicación de la primera parte del poema y las posteriores que comienzan en el siglo XX con Lugones y Rojas.

La contundente y voluntariosa insistencia de una escritura que se empeña obstinadamente en devolvernos un *Marín Fierro* atravesado por el ensayo como forma (que no solo debe pensarse a sí mismo sino que también, como dijimos, se debe a una ética de la des-composición

de los objetos que se presentan bajo los signos naturalizados de la cultura), revela finalmente que, en Martínez Estrada, la práctica del ensayo encuentra su más alto rendimiento en términos de invención literaria y de producción crítica.

## **¿Qué es esto?: panfleto político y violencia retórica<sup>25</sup>**

La lectura, entonces, al igual que la escritura, puesta en la inagotabilidad pero tentada por ella, puede siempre recomenzar y siempre, por lo mismo, es insatisfactoria; está siempre ‘a punto de’ asir algo que, de inmediato, se evade.

**Noé Jitrik (2000)**

El derrocamiento de Perón en 1955 provocó inmediatamente, en el campo cultural, una serie de intervenciones críticas por parte de intelectuales que se vieron en la necesidad de pronunciar juicios a favor o en contra del movimiento político encabezado por su líder. Una de las más tempranas manifestaciones fue el *¿Qué es esto? Catilinaria* (1956b) del ensayista Ezequiel Martínez Estrada. Este trabajo fue concebido por el autor bajo la égida del panfleto político y, como tal, su palabra irrumpe en ese contexto posperonista al modo de una furibunda diatriba sobrecargada de una violencia retórica llevada al límite de la exasperación. El tipo de escritura que despliega este género, se articula a partir de una serie de constantes tales como la confusión entre persuasión y violencia, la ligazón entre verdad y coraje individual. Esto hace que se acerque a una “visión crepuscular del mundo” en la que sobresalen otras características como la irreparable pérdida de valores, la trágica conciencia de que ya es demasiado tarde para revertir una situación que, por otra parte, se trata de un escándalo (Cfr. Angenot, 1982).

Marc Angenot postula, como uno de los tópicos de la literatura panfletaria, la relevancia de una “violence légitime” frente a una “violence illégitime”. Además sostiene que “le manichéisme du pamphlet en justifie la stratégie. Toute la négativité du discours est compensée par une positivité faite de valeurs fétichisées dont le scandale même fait apparaître la transcendente évidence”<sup>26</sup> (Angenot, 1982: 340).

Pero también el *¿Qué es esto?* es un ensayo revisionista que indaga las causas históricas de la utopía plebeya y, al mismo tiempo, posiciona a Martínez Estrada en un lugar incómodo en el inicio de la hermenéutica peronista ya que su discurso, avalado por la imagen que ha construido de sí mismo como un intelectual de probidad ética, es “inaudible” tanto para la

---

<sup>25</sup> Para una versión inicial de este capítulo cfr., Wirscke, 2014.

<sup>26</sup> “El maniqueísmo del panfleto justifica la estrategia. Toda la negatividad del discurso es compensada por una positividad sostenida por valores fetichizados puesto que el escándalo mismo aparece como la evidencia más sobresaliente” (la traducción me pertenece).

derecha como para la izquierda<sup>27</sup>. Martínez Estrada es consciente de esto, por eso su principal objetivo es lograr conmocionar al lector y provocarle un efecto de impresión violenta.

Un año más tarde, Arturo Jauretche, a quien podemos considerar, sobre todo, un polemista, interviene en el debate con su libro *Los profetas del odio* (1957), en clara alusión a los detractores del gobierno derrocado. En una primera aproximación puede decirse que la figura de Jauretche, ya desde el título de su ensayo, se posiciona en un lugar polémico: si el *¿Qué es esto?* apunta a provocar una suerte de revuelta en el lector y, a la vez a compartir o rechazar el lenguaje violento que promueve, *Los profetas del odio* dobla la apuesta y dirige sus armas críticas a Martínez Estrada, Julio Irazusta y Jorge Luis Borges, al considerar que sus intervenciones, ya sea desde el punto de vista ideológico o desde posiciones estrictamente reaccionarias, adolecen de un *déficit histórico* a la hora de comprender un movimiento de masas como fue el peronismo. Por otra parte, si bien el discurso de Jauretche no es precisamente el de un político, la política, en el sentido más amplio del término, impregna el campo cultural y obliga a sus figuras a tomar posiciones en este terreno.

Los rasgos genéricos mencionados anteriormente coinciden con lo que retóricamente suscita el título del libro: *¿Qué es esto?* En principio podría decirse que es una pregunta que no se dirige a nadie o, en todo caso, sería una pregunta que anticipa las ampulosas poses de combate de Martínez Estrada. Puede decirse que el primer destinatario de esa antológica frase es el imaginario cultural y político del autor, esto es, su ideología, a secas. Pero la perturbación padecida en el nivel de la escritura como prolongando en el cuerpo de la letra los avatares del cuerpo enlagaado es de tal magnitud que los ingredientes “reaccionarios” hacia el peronismo despliegan, si no un elogio indirecto, al menos la evidencia palmaria de que nada volverá a ser como antes. En este sentido, se ve en la obligación de escribir con la urgencia de un desesperado un panfleto político al decir: “nada de extraño, pues, que como Lutero en Wittenberg arroje yo mi tintero contra su sombra en la pared” (Martínez Estrada, 1956b: 13). Heredera de la “sombra terrible de Facundo” -conjuro con el que Sarmiento abre su obra capital-, esta poderosa imagen de la literatura argentina es convocada con el ineludible propósito de desentrañar y definir, desde todos los ángulos posibles, eso o *esto* que Martínez Estrada llama peronismo. La casi totalidad del libro se extiende en una furia incontenible tan preocupada por explicar como por injuriar, pero menos interesada por discriminar empíricamente los fundamentos históricos del

---

<sup>27</sup> Beatriz Sarlo (2007: 133) sostiene que “el barroco dramático de Martínez Estrada expulsa a la política, se resiste al uso instrumental de la interpretación y a la doctrina didáctica”. Por otra parte también apunta que “Martínez Estrada no escribe para nadie, porque escribe fuera de aquello que puede ser escuchado en un momento como el del primer posperonismo de fines de los años cincuenta” (134).

peronismo que por proferir un lenguaje violento. La imagen que Martínez Estrada presenta de sí mismo se condice con la del escritor que, rápidamente, debe tomar cartas en el asunto.

Sabemos que Martínez Estrada eligió la ciudad de Bahía Blanca para recluirse del peronismo. Sabemos, también, que una rara enfermedad le cubrió parte del cuerpo<sup>28</sup>. Una enfermedad ignominiosa, como postula Christian Ferrer<sup>29</sup>. Pero con la caída de Perón, aquel hombre de sesenta años, milagrosamente, se libró del mal que lo aquejaba y, de repente, restaurado de su convalecencia y como si hubiera permanecido en una suerte de exilio psicosomático, recobró las pocas fuerzas que le quedaban, se levantó de su cama en la que estuvo postrado y pronunció la frase con la que restituyó la palabra al ensayo: ¿qué es esto? El cuerpo del escritor se ofrece entonces como soporte carnal que padece los males del país -en este caso, el peronismo- y se manifiesta como ofrenda pública que ha resguardado la palabra propiciatoria del ensayo. Por lo tanto, para Martínez Estrada, leer y escribir, a partir de 1956, comportará una doble práctica en la cual la pasión y el deber de enjuiciar se superponen hasta confundirse. Estos dos rasgos lo llevaron por la senda del incomprendido no solo por el modo en que pronuncia sus dictámenes sino por su asonancia<sup>30</sup>.

Transcurrida la “pesadilla”, el mal sueño de ficciones “que no podían ser creídas y eran creídas”<sup>31</sup>, Martínez Estrada intentó a lo largo de las trescientas trece páginas del *¿Qué es esto?* darse y dar una respuesta. Su prosa no ahorra esfuerzos en llevar al relieve de la escritura todo orden de comparaciones. Importa tanto la figura histórica que acerca a Perón como todo

---

<sup>28</sup> “J. C.: ¿Es verdad que en esos años del peronismo él estuvo enfermo, una enfermedad que no se supo qué era? ¿Psicosomática?”

G. S.: No, tenía una psoriasis. Una enfermedad muy molesta, muy fea, y llegó a tener el rostro oscuro, con una emanación en la cara, húmeda. Lo curaron de mil maneras, pero no murió de eso, porque de eso se mejoró.” “Memoria íntima de Martínez Estrada. Reportaje a Gregorio Scheines”, realizado por J. C. Martini Real, en R. Fernández Retamar *et al.* (1994).

<sup>29</sup> Cfr. el documental de Marcelo May: *Ezequiel Martínez Estrada, profeta desdichado* (2010), en el que se recogen una serie de testimonios, entre ellos, el de Christian Ferrer quien sostiene que “tenía males, enfermedades, particularmente una tremenda enfermedad que lo tuvo cinco años postrado en camas de hospitales. Una enfermedad de la piel, una suerte de psoriasis, que en griego quiere decir sarna, es decir una enfermedad ignominiosa, vergonzosa y sobre todo dolorosa y mortificante, de la cual salió. Cuando cae el gobierno de Perón él tiene una cierta curación, pero nunca salió bien del todo. La piel le quedó oscura”.

<sup>30</sup> Para Beatriz Sarlo “lo que una nueva lectura de Martínez Estrada enseña es cómo un escritor trabaja para hacer que su obra sea ilegible. La pasión es la enfermedad de sus textos. Por ella proliferan. Cuando se ha leído el primer capítulo de cualquiera de sus libros (con excepción de sus relatos y de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*), se ha leído todo: después, centenares de páginas retoman, repiten, regresan a lo dicho, lo confunden, lo mezclan, lo desmejoran” (Sarlo, 2007:132).

<sup>31</sup> La frase pertenece a Borges y apunta a desnaturalizar, desde el punto de vista de la literatura (o “voluntaria suspensión de la incredulidad”) la “ficción escénica” que, a su parecer, montó el peronismo: “básteme denunciar la ambigüedad de las ficciones del abolido régimen, que no podían ser creídas y eran creídas”. La oposición entre ficción y realidad, conjugada por el peronismo, le hace decir a Borges que “de un mundo de individuos hemos pasado a un mundo de símbolos”. Estas consideraciones se encuentran sintetizadas, paródicamente, en “L’illusion comique”, título del tan mentado artículo del número 237 de la revista *Sur* dedicado íntegramente a celebrar la caída del gobierno peronista. Jorge Luis Borges, (1955, 9-10).

aquello que proviene de lo bajo e inmundado: la barbarie en estado latente. Advierte que la devaluación no alcanza solo los “valores universales” sino las palabras, las nuevas y las viejas. La palabra es una bacteria: “bacterias espirituales” las llama Martínez Estrada y sentencia que “el instrumento más poderoso de la victoria de Perón fue la palabra” (Martínez Estrada, 1956b: 229). Pero “si con la palabra se ha corrompido al pueblo con la palabra se lo libera” (Martínez Estrada, 1956b: 230). De ahí que en el prólogo advierta: “tengo que decir lo que no hubiera querido, en un lenguaje que jamás creí me animase a usar” (Martínez Estrada, 1956b: 11). Se trata de una advertencia, una pose de combate o un rito de preparación para enfrentar y conjurar esa otra voz, la de los discursos de Perón para la cual no encuentra antecedentes en los libros de oratoria clásica. Si bien existen personajes de la historia argentina y de los totalitarismos europeos que son comparados con la figura de Perón, sobre todo a partir de la analogía como recurso retórico, no hay referencias bibliográficas para el modo en que el líder articulaba su discurso produciendo un efecto “hipnótico” sobre el pueblo que “catequizó”: “Para advertir que la elocuencia de Perón se burlaba de la elocuencia y que sus artes oratorias pertenecían más bien a la taumaturgia, baste examinar sus discursos con arreglo a la perspectiva tan abundante y prolija de Cicerón y de Quintiliano” (Martínez Estrada, 1956b: 232). Martínez Estrada se queda sin bibliografía que consultar y esto lo lleva a decir que:

Sus arengas y exhortaciones han sido por lo general transgresiones sin excepción de todas las condiciones que señala Quintiliano, por ejemplo en los capítulos “De la elocución”, “De la claridad”, “Del ornato”, “De la amplificación”, “De las sentencias y los tropos”. Ni siquiera hallamos en ellas los recursos típicos de la retórica que ese pedagogo enumera sobre la peroración, los afectos, la risa, la altercación, el juicio y el consejo (Martínez Estrada, 1956b: 233).

Esta carencia de material bibliográfico muestra, por un lado, que la falta de lógica y medida hacen de Perón un orador fracasado; por el otro, postula la figura de un político transgresor, respecto no solo del arte de la oratoria, sino en cuanto a la figura que construye de sí comparada con el resto de los políticos. El elogio, pero también la condena, se mezclan y los límites comienzan a borrarse. En este sentido la escritura panfletaria de Martínez Estrada se permite todo: es un discurso amoral porque solo lo impulsa un deber ético, al tiempo que desaparece de la escena el juicio crítico y adviene la injuria, la descalificación del oponente. Esto trae como consecuencia el límite ideológico al que se enfrenta Martínez Estrada: se aleja de los más lúcidos momentos de sus mejores trabajos como ensayista, sobre todo de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Límite infranqueable en la medida en que tanto el panegírico como la diatriba se superponen y se desdibujan las coordenadas de la escritura ensayística y,

como consecuencia, las búsquedas propiciatorias que apunten a preguntas perdurables antes que a juicios efímeros. Como bien sostiene Nicolás Rosa este tipo de discurso “tiende a disfrazarse, a travestirse de otros enunciados y a fingir retóricas a las que luego abandona”. (Rosa, 2002: 23). Por lo tanto, creemos que es lícito pensar la exagerada performatividad del *¿Qué es esto?*, llevada al plano del espacio textual, como la estrategia de un personaje que “arma” o ensaya su discurso en el que agrega, uno tras otro, fragmentos, retazos, citas, en un despliegue total -inacabado, creemos- de los materiales con los que cuenta el panfletario: los exhibe, los prueba, los combina, los repite y, como señalamos, todo vale porque nos encontramos ante la variante de un género que “no tiene orden ni límites, una reflexión que no acaba nunca: es una totalidad elástica” (Rosa, 2002: 21).

En el mismo orden, puede sostenerse que este particular libro sobre el peronismo no está terminado, se encuentra en un estado inconcluso, no solo porque su discursar es “una totalidad elástica” sino porque su estructura es abierta: he ahí la contradicción que encierra el *¿Qué es esto?* al inaugurar y clausurar lo que a su juicio es el peronismo. ¿Cómo hubiera sido posible responder a la siguiente afirmación?:

Muchos de sus opositores hubieran querido alcanzar su popularidad [la de Perón] y hasta poseer algunas de sus cualidades positivas de político de gran escuela. Al irse nos ha dado más que la impresión cabal de su estatura superior a la normal, la de la pequeñez de sus rivales y enemigos. Ahora parece el nuestro, el que abandonó un país de liliputienses; antes parecía un país de cuatreros (Martínez Estrada, 1956b: 178).

Este tipo de aseveraciones contundentes y agresivas, no podían menos que suscitar en los antiperonistas el rechazo más absoluto. Está claro que el tono con el que se dirige a aquellos que celebraban la caída del “régimen” carecía de un horizonte de lectura posible que permitiera abrir el diálogo sobre el peronismo: la sentencia parece no admitir refutación alguna. Sin embargo, puede percibirse la interesante contradicción que recorre el panfleto: si lo que dice en 1956 se recuesta sobre un escaso o nulo espacio de recepción política, a la vez, el libro contiene o llama la atención acerca de las metamorfosis que encarnará el peronismo. La clausura, claramente, señala la imposibilidad en la que se hallaban los antiperonistas para comprender qué es el peronismo: algo que, como manifiesta en el prólogo a la segunda edición de su libro, solo estaba reservado a escudriñadores que tuvieran la capacidad de “contribuir a esclarecer el peronismo como problema o enigma de la nacionalidad” (2005: 36). Lo contradictorio del asunto, lo que nos deja entre manos Martínez Estrada, es que lo hace a través de un panfleto que se exhibe como una estructura abierta, como si hubiera sido pensado para la posteridad y no para

sus interlocutores políticos contemporáneos: “Cuanto más se le demuestre [al pueblo] que Perón ha sido una ponzoña que aún beberán los nietos de nuestros nietos, más se adherirá a él como represalia contra una exigencia de vida superior que le impone no sólo el trabajo honrado sino la conducta correcta” (Martínez Estrada, 1956b: 51-52). En otra de sus intervenciones, antes de la publicación del panfleto, sostiene la misma tesis: “pues sepa usted -y no olvide que me llamo Ezequiel- que tenemos peronismo para unos cien años (si el vaticinio de Sarmiento de que teníamos rosismo para doscientos años no es del todo descabellado). Vea usted: a los cien años de *Facundo* el doble con su reencarnación” (Martínez Estrada, 1956a: 164)<sup>32</sup>. Bastaría pensar en la insalvable distancia, clara y evidente, que existe entre estas implacables fulguraciones -con toda la carga profética que se quiera- y el contenido del número 237 de la revista *Sur* cuyo título de tapa es “Por la reconstrucción nacional”<sup>33</sup>: “yo participo de la opinión del pueblo, que la capacidad de organización y de acción de los antiperonistas está por debajo de las aptitudes medias del líder. Sin un plan, sin una *weltanschauung*, ¿cómo se puede iniciar una reconstrucción que no sea un fraude de improvisadores?” (Martínez Estrada, 1956b: 276).

Entre la afirmación de las certezas y un proceso escriturario inconcluso siempre hay algo más para decir sobre un tema dado: “ese es otro tema” o “ese es otro cuento”, repite, casi como una letanía en varias páginas del libro. Esto subraya la necesidad de ir más allá de lo que se puede pero a la vez implica la presencia de un vacío que es pertinente dejar atrás. En este sentido, el de pensar en la imposibilidad de finalizar una escritura (que de algún modo remite a la imposibilidad de realización de la Argentina), creemos que se trata de una “obra abierta” a la cual se le pueden seguir agregando capítulos, tantos como el peronismo ha escrito a lo largo de su historia. Por eso el alto grado de performatividad juega un papel fundamental en esa voz que, si por un lado dice lo que debe hacer, por el otro, en el epílogo, funciona como clausura formal del libro: “Estoy cansado. Antes de dormir he releído la *Apología* de Sócrates, que es uno de mis libros de cabecera. Una gran fuerza sideral penetra en mi mente y en mi cuerpo.

---

<sup>32</sup> Para el Martínez Estrada de 1956, Perón es la reencarnación de un mal pretérito cuyos antecesores son Yrigoyen, Rosas, Facundo. Según su mirada cíclica de la historia estos personajes emergen porque las “pseudoestructuras” así lo permiten ya que la organización del país no se construyó sobre basas sólidas. Es interesante observar que en *Muerte y Transfiguración de Martín Fierro*, publicado en pleno gobierno peronista, no hay ninguna mención, al menos explícita, al “régimen”. Sin embargo, implícitamente, asevera que “es evidente que el *Martín Fierro* nace en la creación de Hernández como una protesta contra las injusticias materializadas, personificadas; contra los males y desmanes de los gobernantes, contra un estado social heredado de la Colonia, que siempre hemos conservado latente y resignadamente como una enfermedad hereditaria. *Lo agravan en diversas tácticas la Tiranía y la Reorganización, como hoy mismo la del Regreso*” (Martínez Estrada, 1948: 137, t. II, el subrayado es nuestro). Si en 1956 dijo que Perón es un Facundo del siglo XX, en 1948 le da la espalda y va en busca del *Marín Fierro*, el anti-Facundo.

<sup>33</sup> Christian Ferrer sostiene que el grupo de la revista *Sur* aun pensaba con categorías tales como fascismo y antifascismo. Pensamiento que Martínez Estrada también abona pero que en el desarrollo del libro queda superado. Cfr. el documental de Marcelo May: *Ezequiel Martínez Estrada, profeta desdichado* (2010).

Como una oración, antes de entrar en las sombras del sueño, repito:...” (Martínez Estrada, 1956b: 307). Esa notable imposibilidad de conclusión, habiendo entregado todas sus fuerzas, es el procedimiento, el principio constructivo que lo impulsa y hace del *¿Qué es esto?* un libro vanguardista, tanto desde el punto de vista de la interpretación del peronismo como en cuanto a la concepción y armado de este panfleto único en la literatura argentina.

“Escribir la lectura más que escribir la escritura” (Rosa, 2002: 34), sostiene Nicolás Rosa sobre Martínez Estrada, al compararlo con Borges: en un extremo de la biblioteca se encuentra Borges, en el otro, Martínez Estrada, que se leyó todo y consultó todos los libros a su alcance<sup>34</sup>. El voraz lector quiere dejar en el texto los gruesos y marcados rastros por los cuales ha debido transitar hasta llegar a la cita que desea transcribir. Pero, cuando la bibliografía no alcanza, antes que el texto, antes que la escritura está el “¡yo!” del panfletario con toda su carga ética. No obstante, y aun concediendo que toda forma implica una moral, aquí hay que decir que la moral y la forma (principalmente la forma) disminuyen su valor<sup>35</sup>: lo que importa es el *éthos* de una escritura y, en este sentido, el laureado ensayista del *ser nacional* deviene tormentoso, provocador e insultante panfletario. De hecho caería en una cristalización de los lugares comunes que conforman las coordenadas reaccionarias de la idolología liberal hacia el peronismo si su mirada “crítica” dejara de escenificar el juego de luces y sombras en el que pretende ampararse y en el que, a la vez, parece quedar atrapado. Pero es en esta instancia, donde el yo del panfletario tiene la posibilidad de desdoblarse y suplir el a veces débil carácter crítico, haciendo brotar desde los diferentes planos de escritura el *pathos* de la voluntad inquebrantable que pone en movimiento el vitalismo de su tarea: “¿Qué puedo hacer? Me agrada ser obligado tan inexorablemente. Es un masoquismo mental u hormonal, lo confieso” (Martínez Estrada, 1956a: 168).

---

<sup>34</sup> Una visión cercana a la que plantea Noé Jitrik, para quien Martínez Estrada “concebía la relación con los temas en posibilidades interdiscursivas y las sometía a una cierta investigación, a un sistema de lecturas que le permitían corroborar, es decir que su ética de escritor funcionaba en el sentido del respaldo, de una garantía de decir lo que se dice sabiendo lo que se dice y por qué y siendo capaz de ir hasta el fondo de las razones por las que se dice algo” (1990:34).

<sup>35</sup> Barthes afirma que, colocada en el centro de la problemática literaria, “la escritura es por lo tanto esencialmente la moral de la forma, la elección del área social en el seno de la cual el escritor decide situar la Naturaleza de su lenguaje” (1976: 23). No obstante el recorrido que puede visualizarse desde una moral de la forma hacia un deber ético propio del panfletario (o, lo que es lo mismo en el caso de Martínez Estrada: el ensayo como punto de partida para pensar la “vida argentina” desplazándose hacia el lugar de un orador sin auditorio, (un profeta en medio de la pampa), la reflexión teórica de Barthes acerca del concepto de escritura arroja cierta luz sobre los propósitos de Martínez Estrada: “una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un pasado en suspensión, una criptografía cada vez más densa” (1976: 25).

El hecho de que el último acto de escritura (y de lectura) del *¿Qué es esto?* se declare y sea recurrir a un libro, no solo para citarlo sino para darse fuerzas señala, en primer lugar, la “distancia” de los capítulos entre sí, como si entre ellos hubiera huecos que aun pudieran textualizarse; en segundo lugar escenifica, patéticamente, hasta el límite el *modus operandi* que desarrolló en la composición<sup>36</sup>. Pero aquí ya no se trata de citar para argumentar sino para darle, como decíamos, un cierre formal al libro. Esta escena final, como corolario de un proceso que se declara y se vive con intensidad manifiesta, en diferentes grados de escritura, nos acerca a una zona de la ficción de Martínez Estrada si pensamos, por ejemplo, en “Sábado de gloria”. En este cuento, al igual que en el *¿Qué es esto?*, y en la casi totalidad de sus ensayos, puede verificarse un trabajo constante con las citas que, en el caso que nos atañe, despuntan como montajes o párrafos intercalados que a veces se vuelven páginas: la desproporción de la cita, en cuanto a su extensión en ciertas zonas, provoca un efecto desnivelador, acaso un malestar o el deseo interrumpido de proseguir con la lectura. Si de lo que se trata entonces es de escribir la lectura y, además y sobre todo, de exhibirla, puede decirse que la cita, desde esta perspectiva, se visualiza bajo el mismo estatuto que la reflexión del propio ensayista, otorgándole un espacio excesivo en la desorganizada distribución textual. Esto hace que a veces se desbarate el mecanismo y juegue en su contra. Por momentos, desaparece el injurioso sujeto panfletario, como si se tomara un descanso<sup>37</sup>. El libro se transforma en una antología de citas, bombardeando al lector con un arsenal de párrafos. Para decirlo de otra manera, como sostiene Nicolás Rosa: “citar es interrumpir el camino del trazado textual -generalmente hace autoridad en el texto-, y, al arrogarse el papel de maestro de ceremonias, puede llegar a desalojar el deseo del lector:

---

<sup>36</sup> La prolija y pomposa titulación de los “libros” que comprende la totalidad del *¿Qué es esto?*, nos da una imagen de la magnitud emprendida por el ensayista:

-LIBRO I: LOS ESPIRITUS ELEMENTALES DE LA TIERRA (*Fausto*, de GOETHE)

-LIBRO II: FAFNER, MIME Y LOS GNOMOS (*El anillo de los Nibelungos*, de WAGNER)

-LIBRO III: KOROS, HYBRIS, ATE (TOYNBEE)

-LIBRO IV: LAS VIDAS PARALELAS (PLUTARCO)

-LIBRO V: EL DESTINO ES LA POLÍTICA (NAPOLEÓN: *diálogo con GOETHE*)-EL HOMBRE “ZOO POLÍTICO” (ARISTÓTELES)

-LIBRO VI: EL CAPITAL Y EL TRABAJO O LA LUCHA DE CLASES (*Manifiesto Comunista*, MARX-ENGELS)

-LIBRO VII: LOS DAIMONES DEL ALMA (*El yo y el inconsciente*, de JUNG)

¿Adivinaríamos que su tema es el peronismo? ¿Qué impulso lleva a Martínez Estrada a escribir un libro de esta naturaleza? ¿Por qué la desproporción de su tarea? ¿A costo de qué? ¿Quién es el garante? ¿El prestigioso ensayista de *Radiografía de la pampa*? Es evidente que tenía espaldas suficientes para hacer una jugada semejante: enfrentarse a Perón.

<sup>37</sup> Parece que el *¿Qué es esto?* fue pensado, originariamente, como una “Primera Catilinaria”. El autor deja entrever que tenía pensado seguir escribiendo sobre el tema: “-He escrito y estoy buscando editor -cosa que no es nada fácil, créame- para lo que llamo Primera Catilinaria, que titularé *¿Qué es esto?* No sé si le gusta. Es una especie de libelo o, mejor dicho, catilinaria, que consta de cuatro partes y un ‘Intermezzo para descansar’, que espero que sea suficientemente desagradable para que peronistas y antiperonistas me aborrezcan otra vez” (Martínez Estrada, 1956a: 164).

una lucha de atribuciones y conversiones de la propiedad intelectual” (Rosa, 2002: 67). Es probable que esto suceda en la lectura del *¿Qué es esto?* Pero también podemos pensar que el lector se siente desafiado a saltar de una cita a otra, como si fueran obstáculos que hay que sortear. En última instancia, verificamos que el recorrido se bifurca o cambia bruscamente de dirección. A esta dificultad -o aventura- hay que sumarle el imaginario diálogo que mantiene el autor con el lector, a quien, a modo de amonestación, señala: “y desde ahora mismo advierto a mi lector que si desapruueba la causticidad de mi lenguaje, porque no lo halla adecuado a la verdad, lo mejor es que cierre el libro y no piense más en el país donde vive” y también “les ruego arrojar el libro” (Martínez Estrada, 1956b: 244). Expulsión del lector por partida doble: antes de que se pierda el deseo de continuar con la lectura se lo conmina a deshacerse del libro. Lo paradójico de la declaración es que se encuentra en el último capítulo, lo cual es un indicio del *éthos* que impulsa su cometido. Por otra parte, es una recomendación que no deja de ser una puesta en acto y que refuerza la concepción escénica del ensayo, en este caso, en su vertiente “teatral”, donde no se hacen concesiones al “auditorio”<sup>38</sup>. Ante una sobreactuación de esta naturaleza que, como decíamos, se encuentra en el último capítulo, y no en un lugar estratégico dentro del texto, no puede menos que advertirse como un desnivel más en cuanto a la desafinación que lo recorre de principio a fin. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que son las reglas del género y así lo entiende y lo declara<sup>39</sup>.

Se borran entonces los límites entre lectura y escritura, entre escritura y cita de autoridad: La pura exhibición de los materiales con los que compone su opúsculo enfrenta al yo múltiple del ensayista, espejo quebrado en mil fragmentos de intensidades patéticamente travestidas con los espasmos de la mano entintada. Sin embargo, el mismo método estructural utilizado en el plano de la ficción, como lo apreciamos en “Sábado de gloria”, esto es, la incrustación de fragmentos de textos históricos (Mitre, López, Saldías) y literarios (Valle-Inclán),

---

<sup>38</sup> En la vereda de enfrente, Jauretche apela a la metáfora teatral para refutar y desenmascarar al ofuscado Martínez Estrada: “Será como en el teatro. Sólo que veremos la acción y los personajes desde la platea, pero también los telones adentro” (Jauretche, 1975: 44).

<sup>39</sup> Si se trata de golpes de efecto Martínez Estrada no se guardará nada en el haber y hará uso de ellos tanto en su escritura como en sus sordas polémicas. Como un monologuista alucinado se advierte, al decir de Angenot, que “le lien établi entre vérité et courage individuel fait du pamphlétaire, ‘soldat de la plume’, un individu en ‘légitime défense’ à qui souvent tous les coups sont bons” (Angenot, 1982: 341). “La ligazón estable entre verdad y coraje individual hace del panfletario un ‘soldado de la pluma’, un individuo en ‘legítima defensa’ para quien todos los golpes son buenos” (la traducción me pertenece).

funciona al modo de un artefacto en el que, de una versión a otra, se van perdiendo los “espacios” que tan marcadamente se exhiben en el panfleto<sup>40</sup>. Incluso las citas en el relato son sutilmente recortadas a tal punto que aquí también pareciera concebirse la necesidad de borrar los límites contra los que se sostiene el procedimiento. Claro que, en el terreno de la ficción, el deliberado equilibrio de las acciones depende de la película estética que recubre sus relatos.

---

<sup>40</sup> Andrés Avellaneda sostiene que “en la primera edición [de “Sábado de gloria”] Martínez Estrada separó netamente este segmento por medio de espacios en blanco y el uso de asteriscos. Tanto estos recursos tipográficos como el hecho de que el segmento resulte enmarcado en la zona central del relato indican la intención de señalarlo como clave”. Hace esta aclaración porque en la edición de los *Cuentos completos* (1975) no se incluye tal disposición (Avellaneda, 1983: 149).

## Ensayo y ficción en Martínez Estrada

Que las ficciones se miran unas a otras, y una puede ser reconocida en el interior de otra, es lo que se nota, sorpresivamente, en “Marta Riquelme”.

**Horacio González (1999)**

### I

La confrontación de dos regímenes discursivos diferentes como son, por un lado, el ensayo (y aquí, su versión polémica y verbalmente violenta: el panfleto) y por el otro, el cuento, nos lleva a un lugar de lectura en el que la ficción de Martínez Estrada pagaría el precio de carecer de una autonomía estrictamente literaria. A tal punto que relatos tales como “Juan Florido” y “Marta Riquelme” “no tendrían por qué ser omitidos de ninguna antología de la literatura fantástica argentina” (González, 1999: 178)<sup>41</sup>. Esto fue tempranamente advertido por Adolfo Prieto quien alertaba acerca de la única dirección que tomaba la lectura de su obra narrativa, “la de reducir el interés de sus cuentos al de mero expediente complementario del sentido y alcance de sus ensayos” (Prieto, 1969: 149). No obstante, sostenemos que frente a la línea de lectura que subordina la producción narrativa para constituir la en un apéndice de la producción ensayística, el de Prieto es, sin duda, un avance significativo y que pueden trazarse relaciones entre ambos conjuntos sin hacer pesar más uno sobre otro. Por su parte González hilvana hipótesis que iluminan los textos bajo el delicado equilibrio de la siempre desafiante negatividad de la lectura y llega a decir que “la historia de Julio Nuevas (“Sábado de gloria”) trasciende la crítica a una Argentina de ‘coroneles afortunados’, para transformarse en una visión de las celdas ideológicas que acechan la vida de los hombres” (González, 1999: 76). Esta hipótesis deja deslizar una pincelada superadora de lo que, en su momento, planteó Adolfo Prieto.

---

<sup>41</sup> La única antología que integró un relato de Martínez Estrada, a cargo de Jorge Horacio Becco, titulada *Cuentistas argentinos* (1961), está compuesta “de muy diversas tendencias”. Entre los autores, pueden apreciarse los nombres de Roberto J. Payró, Juan Pablo Echagüe, Horacio Quiroga, Atilio Chiáppori, Mateo Booz, Alberto Gerchunoff, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Juan Carlos Dávalos, Guillermo Guerrero Estrella, Arturo Cancela, Roberto Mariani, Justo P. Sáenz (h.), Héctor Eandi, Pablo Rojas Paz, Luis Gudiño Kramer, Enrique Méndez Calzada, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Leonidas Barletta, Lobodón Garra, Manuel Peyrou, Germán Gándara, Eduardo Mallea, Silvina Ocampo, Augusto Mario Delfino, Enrique Anderson Imbert y Adolfo Bioy Casares. La heterogeneidad de la lista responde no solo a la siempre arbitraria decisión de quien la compone sino a “una línea auténtica formada por verdaderas piezas dentro del género” (Becco, 1961: 7). El relato con el que Martínez Estrada engrosa la nómina de los cuentistas argentinos se titula “El sueño” y es un extracto sin modificaciones, salvo el párrafo introductorio, de “Viudez” que había sido publicado en *Tres cuentos sin amor* (Martínez Estrada, 1956c).

Dos serían, a juicio de Prieto, los elementos diferenciadores que introduce Martínez Estrada respecto de la literatura de Kafka, autor que tomó como modelo para la elaboración de sus ficciones (Cfr., p. 11): uno, “la excepcional importancia que el narrador otorga al sentimiento de humillación soportado por la mayoría de sus personajes protagónicos” (Prieto, 1969: 141) y dos, “la ubicuidad del universo kafkiano se traslada entonces a un punto de sustentación bien definido y pasa a ser espejo de una realidad a la que caben ciertas precisiones de la geografía y de la historia” (Prieto, 1969: 143). Estos dos emergentes de la narrativa de Martínez Estrada se muestran como datos que corroboran “un condicionamiento infranqueable, una barrera afectiva y mental suficientemente densa como para impedir al autor el salto a la abstracción” (Prieto, 1969: 143).

Horacio González, más aventurado en su lectura, ensaya nuevas formas de acercamiento menos impregnadas de acosadores contextos ideológicos y de férreas matrices de producción crítica. Está claro que el ensayo se permite la súbita introspección que, inquisidoramente punza al lenguaje para que diga, si puede, la extrañeza de lo nuevo como un anacronismo en el presente de la enunciación. Su misión redentora es, de algún modo, poner en entredicho los consagrados saberes de la literatura que, muchas veces, acallan las voces del texto. En este sentido, la lectura de González comulga con el axioma barthesiano esbozado en “La respuesta de Kafka”, donde el crítico francés argumenta que “el acto literario está privado de toda sanción” (Barthes, 2003: 189). Pero, por otra parte, si coincidimos con los hallazgos de Prieto, notables desde su perspectiva, como *barreras* y que, en definitiva, se convierten en *anomalías* de aquel modelo, entonces nos preguntamos: ¿no se le está pidiendo a la literatura más de lo que puede o debe ofrecer, no se le está exigiendo que imite al pie de la letra el paradigma de la poética kafkiana? Nuevamente la prescripción que impone el juicio crítico se advierte no ya en sus ensayos sino también en sus ficciones. Sí, esa parece ser la consigna que denuncia el corto alcance, o el bajo vuelo de una literatura que no llega a un grado de autonomía tal como para independizarse de los ensayos. Por lo tanto, el crítico exige a la literatura que sea más elusiva y que dé un salto distanciándose de los signos que, más o menos concretos, envían señales sagitales a una realidad de contornos reconocibles<sup>42</sup>. Es claro que lo que Prieto denuncia del proyecto narrativo de Martínez Estrada es la mala copia del modelo narrativo kafkiano. El camino se le allana al hacer jugar a su favor tanto las declaraciones del autor como la lectura en clave autobiográfica para certificar su hipótesis de “barrera afectiva”: va en busca de algo

---

<sup>42</sup> Esta metáfora del salto está en consonancia con lo planteado por Saer en su Libro *El concepto de ficción*, donde se establece que “al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (Saer, 1997: 12).

que de antemano ya quería encontrar y, de esta manera, cae en la superstición de creer que el contexto determina o encuadra las coordenadas desde las que debe ser leída la producción literaria. Con todo lo refinado del caso que se quiera para la escritura de Adolfo Prieto, este procedimiento vibra al compás ideológico de la sartreana crítica de Sebrelli que, como veremos más adelante, abusa de simplificaciones y homologa ensayo, panfleto, ficción, crítica literaria y biografía en tanto discursos afines, pero enfrentados, *comparativus casus*, para extraerle a cada uno de ellos la clave ideológica que los une.

“Marta Riquelme” es el relato donde el juego de la ficción, para recordar la tesis de Beatriz Sarlo, desarrolla las claves que pondrían de relieve la ilegibilidad de la obra de Martínez Estrada, salvo las excepciones que ella nombra<sup>43</sup>. Recordamos, brevemente, el argumento: a “Martínez Estrada”, personaje, y a un grupo de intelectuales, se les encomienda la tarea de descifrar y transcribir el manuscrito de Marta Riquelme. Sus *Memorias* conforman un entramado poco menos que confuso, un “jeroglífico” que les ha llevado mucho tiempo traducir a letras de molde. Todo el cuento es, en realidad, el prólogo a las *Memorias* de Marta Riquelme porque los originales, el arduo trabajo que se tomaron los cinco intérpretes, se han extraviado en la imprenta<sup>44</sup>. Ante esta peripecia el narrador-prologuista dará a conocer al lector transcripciones del manuscrito ya que, asegura, “lo sé de memoria y puedo reconstruir la escritura tal cual la veo como si la tuviera ante mis ojos” (Martínez Estrada, 1975: 211). La pérdida del original es, en el orden del relato, la pérdida del sentido del jeroglífico descifrado. El espinoso trabajo de los exégetas se enfrenta a escollos que dificultan la tarea emprendida: “De más está decir que se planteó también, entre nosotros, la sospecha de que esa hoja, escrita con letra

---

<sup>43</sup> “Podrían darse razones irrefutables para volver a *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, posiblemente el ensayo más poderoso que se haya escrito sobre un texto de literatura argentina” (Sarlo, 2007: 130). Si bien es aceptable la hipótesis de Beatriz Sarlo al sostener que “Martínez Estrada oculta a Martínez Estrada, que él es Marta Riquelme, escribiendo una historia indescifrable por la caligrafía intrincada, por las páginas inútiles que se agregan a sus libros, por el razonamiento imposible de seguir no a causa de su dificultad sino de su repetición barroca” (Sarlo, 2007: 130), también nos preguntamos si no es lícito indagar acerca de la imposibilidad de concluir un proceso de escritura. Es, precisamente, en el terreno de la ficción donde Martínez Estrada personaje “habla” acerca de los imponderables y los obstáculos a los que se enfrenta la lectura y la escritura: el desorden es tal que cada interpretación de las memorias de Marta Riquelme hace que deba comenzarse nuevamente la tarea de traducir y descifrar el manuscrito. El personaje dice o actúa, en la ficción, lo que dicen los críticos respecto de su obra: su escritura barroca hace que cada página comience de nuevo. “Todo” debe ser explicado nuevamente; la consigna parece ser: “hay que comenzar de cero”. Hay en esta insistencia maníaca una voluntad por reafirmar lo escrito y reafirmarse a sí mismo como lo hace refiriéndose, cada vez que puede, a las “certezas” de *Radiografía de la pampa*. Esto se torna evidente en la emergencia autorreferencial en los prólogos al *¿Qué es esto?* y a su *Antología* (1964), acaso el último texto del autor.

<sup>44</sup> En algunos cuentos de Martínez Estrada puede apreciarse la pérdida de algo en relación con la vida de los personajes: del marido en “Viudez”; del tiempo en “Sábado de gloria”; del trigo en “La cosecha”; del prestigio en “No me olvides”. En casi todos se puede apreciar una ruptura del sujeto con respecto al mundo circundante: “en lo fundamental, esa visión del mundo remite a una subjetividad alienada, reclusa del mundo exterior por una distancia infranqueable que cosifica los objetos, que los vuelve extraños a la comprensión del sujeto conocedor y que les confiere una suerte de autotomía, de capacidad de determinación propia” (Prieto, 1969: 137).

menuda y muy clara, de ambos lados, hubiera sido escrita a propósito para plantear un enigma” (Martínez Estrada, 1975: 233). Otra vez el “enigma literario” aparece en sus escritos como impulso, en este caso de la ficción, aludiendo a las ambivalencias morales en torno a Marta Riquelme. La escritura en Martínez Estrada se plantea, entonces, como una práctica que lo enfrenta al “enigma” que puede aparecer tanto en la literatura, en el panfleto o en el ensayo. Así, como ya se ha señalado oportunamente a lo largo de este trabajo, la idea de enigma o jeroglífico a descifrar puede ser el peronismo y sus documentos conspirativos, la vida de José Hernández, el *Martín Fierro* como obra literaria. Y más adelante el narrador del cuento recomienda: “haga la prueba el lector, leyéndola, primero donde va inserta y luego leyéndola a continuación de la línea 6 de la página 422; de la línea 26 de la página 105; de la línea 9 de la página 14”. (Martínez Estrada, 1975: 233). Nos preguntamos: ¿no hay aquí, sintetizada, toda una invitación a la lectura, un programa, podría decirse, en el que se dinamita la aparente e ilusoria estabilidad de los signos?<sup>45</sup> Desde esta recomendación, pasaje autorreferencial en el que la palabra designa el encuadre de la ficción, pueden leerse, también, los avatares y las peripecias con las que tropezamos en el *¿Qué es esto?*<sup>46</sup>.

En este orden de reflexiones, se puede pensar dicha recomendación como procedimiento que encara el ensayista/panfletario cuando se produce el momento, en el transcurso de la escritura, de citar a un autor que cree necesario para su argumentación. Súbitamente, Martínez Estrada, que pareciera incurrir en una de las tantas contradicciones al repetir las variantes de “ese es otro cuento”, apunta qué página puede agregarse y en qué lugar para engrosar el texto que está escribiendo. Pero también los autores y autoridades citadas demuestran la exhibición de la Biblioteca, la proliferación de un saber erudito, la mostración casi obscena de la apropiación y el manejo de las citas. Los extensos párrafos transcritos en sus páginas, al modo de apéndices trasapelados en el caótico interior del texto, pueden visualizarse como producto de un montaje explícito en la voz del ensayista: “En página enfrente de la de Laski podemos imprimir esa de Eric Kähler”, recomienda en el *¿Qué es esto?* (Martínez Estrada, 1956b: 183) ¿Quién habla aquí: un personaje travestido, un ensayista erudito, un personaje de ficción?

Porque si se trata de un trabajo que pretende escudriñar los orígenes del peronismo, así como también evaluar los efectos sobre la vida social y política argentina; si para lograr tal

---

<sup>45</sup> Noé Jitrik apunta que “él [Martínez Estrada] tenía una idea de que hay una vida entre los discursos, que un discurso ilumina a otros” (1990: 38).

<sup>46</sup> Si la ficción gira en torno a la reconstrucción del manuscrito entonces habilita a leer el relato al modo de un lenguaje segundo, es decir un lenguaje crítico sobre una obra literaria y a partir de esta premisa se puede inferir una suerte de desdoblamiento, de simulacro, “en este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino, además, dice lo que es la literatura” (Foucault, 1996: 72).

cometido el sujeto panfletario se traviste, se transforma a lo largo del recorrido del libro, adoptando máscaras a las que luego abandona como ropajes inservibles, entonces, desde la ficción, parece estabilizar o compensar aquel desorden con una teoría de la lectura que hace explícito el modo -diferente- en que puede leerse este violento panfleto. Aun prescindiendo de los resultados, pretendidamente proféticos; del elogio, visiblemente indirecto; de la estructura, pretenciosamente amplia; de la violencia, ostensiblemente verbal, acaso Borges diría “no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes” (Borges, 1998d: 58).

Resulta claro que la estructura de las partes, como ya señalamos, dibuja una obra abierta e inconclusa cuya finalidad, en la enmarañada madeja en que se convierte el texto, es provocar una cierta conmoción en el lector, un efecto catártico de purga emocional. Y es aquí, en el otro extremo (¿del *continuum* textual?), donde aparece la figura del “lector con miedo” que sería la contra cara, en la vuelta completa del círculo, de aquel dispositivo que no lo anula sino que lo complementa<sup>47</sup>, sobre todo porque hay que tener en cuenta que cae como una piedra en las aguas del ensayo y no deja de abrir círculos concéntricos que se expanden al compás del vertiginoso ritmo de la injuria panfletaria. En este sentido, para Martínez Estrada, pareciera que es más importante -e impactante- arrojarle al lector el miedo de la sombra terrible que ayudarlo a esclarecer el origen del peronismo: la idea de que “la verdad” está a punto de revelarse se puede indagar tanto en el ensayo (José Hernández) como en el panfleto (Perón), y también en la ficción (“Marta Riquelme”). Ante la presencia del enigma literario adviene la conmoción catártica del “lector con miedo”, cuerpo conmocionado del que parte toda lectura y que es el origen mismo de una política que procura conjurar a través de la escritura los males que aquejan a la nación.

Se quiere lograr con esto un golpe de efecto que inquiete al lector: si “le pamphlet est un acte teatral, le spectacle de la destruction des fausses idoles” (Angenot, 1982: 342)<sup>48</sup>, Martínez Estrada es el gran director y actor principal de esta puesta en escena: desde el prólogo hasta el epílogo atravesamos por una variada gama de estados por los que transita esa subjetividad travestida: la injuria de las primeras páginas; la compasión por el pueblo; el frenesí de las citas; el elogio y la condena; la conspiración de los textos ocultos como el manifiesto del

---

<sup>47</sup> Comentando un capítulo del *Sarmiento*, Horacio González dice que “Martínez Estrada propone la lectura ‘con miedo’, bajo el presupuesto de que estamos ante textos que no acallaron aun sus combates terribles. Desde luego, se refiere a un elenco bien notorio y selecto de textos argentinos del siglo XIX, en donde caben tan solo el *Facundo*, *Martín Fierro*, *Amalia* y *Una excursión a los indios ranqueles*” (González, 1998: 69). Se trataría de “uno de los momentos más originales de su obra. Esto es, la creencia de que no se puede leer un texto fundamental sin que se produzca un efecto de conmoción personal en el lector” (González, 2000: 66-67).

<sup>48</sup> “El panfleto es un acto teatral, el espectáculo de la destrucción de los falsos ídolos” (la traducción me pertenece).

Grupo Obra de Unificación (G.O.U.)<sup>49</sup>; la sospecha de que los discursos de Perón ocultan más de lo que dicen. Por eso el personaje que Martínez Estrada inventa tiene que travestirse, transfigurarse, si se quiere, y colocarse en el mismo plano que el pueblo peronista y hasta emocionarse y compadecerse. La fuerza atractiva del objeto es de tal intensidad que el discurso panfletario puede mimetizarse con la plebe para poder tomar distancia y decir:

yo he visto noticiarios donde aparecía ella en trance de ménade, en una especie de orgasmo verbal, las manos crispadas, empinándose en puntas de pie, hablando entre sollozos, y no pude entonces evitar la impresión inequívoca de que era una actriz y de tercera categoría. A mi lado los espectadores se enjugaban las lágrimas. Y cuando años más tarde vi proyectado el velatorio con el desfile del pueblo, del auténtico pueblo compungido, anonadado, soportando la lluvia y el plantón durante horas y horas, me emocioné y me sentí poseído de la misma consternación de las gentes que estaban en el desfile” (Martínez Estrada, 1956b: 234).

Podría decirse que se trata de un recorrido, una catábasis, en cuyo itinerario el personaje que se manifiesta en el texto es un producto más de la turbulenta y desenfadada invectiva que lleva adelante. También las sentencias proliferan a lo largo del libro y se amparan en las citas de autoridad. Cada sentencia de Martínez Estrada quiere responder a la pregunta que da título a su libro. Nos preguntamos: ¿responde?, ¿o se trata de un vano intento por hallar un modelo que funcione para explicar el recóndito origen de la voz de Perón? Para Martínez Estrada no existe tal modelo. El propio ensayista cae en la tentación de esa voz envolvente, carente de ademanes, al advertirla como venida de un lugar totalmente desconocido: “habló al pueblo con una voz de oráculo, como si saliera del fondo de las tumbas, porque el dios al cual servía -Rosas- y el ídolo al cual imitaba -Yrigoyen- habían sido mudos” (Martínez Estrada, 1956b: 223). De este modo, alegóricamente, Perón encarna y reactualiza los males pretéritos de la historia argentina: un dios y un ídolo son elementos suficientes para fundar una nueva mitología con alcances “religiosos”: “Nadie que no sea un fanático o un impío puede culpar a un pueblo que después de siglos de vivir como paria en tierra extranjera, halló al mesías que le ofreció más que dinero y poder, amor, solidaridad, compañerismo, que es lo que nunca se le había

---

<sup>49</sup> La idea de conspiración sobrevuela esta agrupación fundada en las entrañas del Ejército Argentino con motivo del golpe de estado de 1943. Para una reflexión exhaustiva sobre este documento secreto nacido a la sombra de una Institución Militar, recomendamos el capítulo “La pasión toponímica: diccionario y conjura”, del libro *Perón, reflejos de una vida* (González, 2007).

ofrecido” (Martínez Estrada, 1956b: 36). Este fragmento, en consonancia con la ya clásica escena descrita por Ernesto Sábato en su opúsculo *El otro rostro del peronismo*<sup>50</sup>, pero que no es la única en el *¿Qué es esto?*, encuentra su prolongación política en lo que sustenta la *Doctrina Peronista*, puesto que “esta declaración de principios políticos no tiene semejanza con la de ninguno de los partidos políticos anteriores a Perón, ni con los actuales, y sin duda puede ostentarse con orgullo como una de las más hermosas afirmaciones de los fines de la acción política” (Martínez Estrada, 1956b: 168). Martínez Estrada afirma que los “preceptos” políticos exhibidos en la superficie del texto doctrinario promueven una especie de manifiesto en el que los fines están a su vez consustanciados con una teleología moral que los acompaña. Pero, inmediatamente advierte acerca de la engañosa literalidad del texto y en un brusco ademán (como si la pregunta lo asaltara nuevamente y revelara el sentido oculto detrás de las palabras de la “Doctrina”), señala la infame tarea llevada a cabo por el peronismo: “Si estos preceptos no hubieran encubierto la perfidia y la felonía conscientemente llevadas a cabo, el peronismo no hubiera sido rechazado sino por los insensatos y los declaradamente enemigos de la sociedad, el Estado, el pueblo y el individuo” (Martínez Estrada, 1956b: 168). Estos pasajes condensan, explícitamente, el procedimiento de luces y sombras del armado y tramado de este caótico libro. Luego de la prolija enumeración y presentación de los principios de la *Doctrina Peronista* el ensayista nos hace saber que comparte el elevado fin político de ese documento. Sin embargo, todo texto esconde algo más allá de lo que literalmente expone (he ahí el “enigma”). En este sentido, y debido a la urgencia de la hora, el documento debe ser tratado - debe ser *leído*- como la máscara, la “superfetación” de lo que efectivamente ha hecho el peronismo. Por lo tanto, desde esta perspectiva crítica, Martínez Estrada toma los textos del peronismo (ya sean los discursos públicos o aquellos que se tejieron en las sombras conspirativas como el G.O.U.) y, al mismo tiempo que certifica las bondades de un programa político, se encarga de alertar sobre aquello que encubre o calla su matiz conspirativo.

Sin el tiempo necesario que se tomó para analizar el “Martín Fierro” y llegar a decir que en el poema “hay varios textos y la posibilidad lícita de leerlos” (Martínez Estrada, 1948: 129, t. II), aquí, de lo que se trata es de ordenar los “pliegos mal impresos del texto de nuestra cultura” (Martínez Estrada, 1956b: 30), porque *esto* es el peronismo. Si los textos conspiran entre sí entonces nos sugiere la idea de errores, de escrituras borradas, de textos falsos, perdidos o falsificados: abrir un juicio sobre el pasado presupone plantarse ante la historia rechazando

---

<sup>50</sup> “Aquella noche de septiembre de 1955, mientras los doctores, hacendados y escritores festejábamos ruidosamente en la sala la caída del tirano, en un rincón de la antecocina vi cómo las dos indias que allí trabajaban tenían los ojos empapados de lágrimas” (Sábato, 1956: 40).

las diferentes versiones y, con un gesto de inconformismo e incomodidad propios del ensayo, “ligar una escritura pública a una conmoción personal” (González, 1999: 169). Esta particular manera reflexiva también se atribuye el deber moral de desplegar un pensamiento amasado con los ingredientes de la pasión que se hace cuerpo en una escritura sentenciosa como prolongación de los síntomas del cuerpo del escritor. Esto se debe a que, literatura y vida argentina, son dos conceptos que deben acercarse, mixturarse, para que de su roce se nos revele, por súbita iluminación, lo que él llama historia falseada: “el sentido de la verdad y hasta la concepción entera de la realidad quedó falseada no solo para la literatura, sino también para la historia” (Martínez Estrada, 1948: 189, t. I). Actitud profética y desafiante, sin duda, pero que asume el reto de hablar de la “verdad” construida como valor cultural por una mirada “falsa” a la que, con un violento golpe de “inversión”, hay que derribar<sup>51</sup>. Si la crisis de una sociedad es moral entonces las causas se hallan en lo profundo de la conciencia colectiva. A partir de esta premisa, la exégesis impiadosa del ensayista consistirá en un recorrido por la historia -por los textos de la historia- con el fin de interrogar no solo los grandilocuentes contenidos de verdad, sino también los huecos, los vacíos que la violencia política ha dejado en marcas ocultas, casi borradas.

Pero, en esta particular Catilinaria todo vale. El autor puede ser un dramaturgo que ensaya escenas y prueba efectos más o menos revulsivos sobre su auditorio. En este sentido, se da a la tarea de reimprimir esos “pliegos mal impresos”, como el protagonista de “Marta Riquelme”, para revelar la verdad, aunque sepa que es demasiado tarde. Texto sobre texto, páginas, capítulos faltantes de la literatura argentina: todo está permitido para un ensayista que lleva sus imprecaciones morales hasta el patetismo. Las formas no importan: si los valores se han perdido, como afirma Marc Angenot respecto de la visión crepuscular del panfletario, entonces es necesario dejar constancia de que el peronismo llegó para quedarse. Mal o bien “los habitantes del sótano” están en la superficie. Han puesto las patas en la fuente y, de algún modo, vienen por sus fueros: son parte del pueblo del Himno, provienen de ese otro gran texto antiguo, de los albores de la independencia.

Por otra parte, si el texto del Himno había elevado al pueblo a una jerarquía honorífica de eternos laureles, la historia se encargaría de descubrir el verdadero rostro de ese pueblo: “esas turbas que Perón vertió por las calles de Buenos Aires, sobre la metrópoli, de cuyos suburbios eran oriundas, y que formaban parte del pueblo del Himno eran el proletariado”

---

<sup>51</sup> Graciela Montaldo sintetiza que “todo en Martínez Estrada tiende a la discriminación entre la realidad y la máscara; historia y superfetación. La escritura parece tener para él un valor que va más allá de los textos pues es el lugar en donde se generan los mitos, los programas políticos, las corrientes ideológicas que, echadas a andar por la excelencia de la prosa, van conformando un perfil político-intelectual del país” (Montaldo, 1995: 203).

(Martínez Estrada, 1956b: 34). A la noción bíblica de pueblo elegido le empalma el relato mítico de la alegoría de las cavernas y acierta al entender que fue Perón quien reveló una parte oculta del pueblo y que fue él quien verdaderamente encontró las palabras para conjurarlo y conducirlo desde el fondo de las cavernas hacia la luminosidad del día: “era la plebe rosista e yrigoyenista que forcejeaba por salir a la luz” (Martínez Estrada, 1956b: 31).

El discurso del ensayista, su escritura, el poderoso acto en que se convierte, su performatividad constante y combativa, promocionan un sujeto de enunciación que se mezcla con su objeto: lo acerca, lo aleja, se espanta, lo compadece. Todo está permitido. ¿Todo? Es cierto: la escritura para Martínez Estrada es una práctica en la que debe tener la certera impresión de que luego de pasar por esa experiencia no puede ser el mismo. *Transfigurarse*, someterse al implacable proceso de escritura como modo del ensayo parece ser su legado. El alto grado de performatividad que despunta en el *¿Qué es esto?* puede verse como la necesidad de dejar impreso en los bordes de la escritura los residuos, las filigranas de la pasión: ¿después de ser sometido a los procesos de escritura podemos permanecer idénticos a nosotros mismos? Algo de nuestra subjetividad ha cambiado. Hemos sido transfigurados. Las máscaras hicieron su juego. Y siempre estará esperando la página en blanco que es un espacio en el que la violencia verbal debe irrumpir. Así lo entiende y así debe hacerlo la palabra panfletaria. El hecho de que transcriba extensos párrafos y que intente compaginarlos con sus sentencias, revela un procedimiento que se inscribe también, como ya dijimos, en la ficción: si “Sábado de Gloria” comparte este mismo estatuto -la irrupción de un fragmento de texto histórico o literario al interior del cuerpo textual-, “Marta Riquelme” es la instancia preliminar de toda escritura, la acumulación previa, el desordenado imaginario, la promesa de lo que vendrá, la tumultuosa promesa de lo que aún no es: el texto. Textos preliminares que aún no han sido escritos ni ordenados.

## II

Si no debemos olvidar lo que Martínez Estrada escribió sobre el peronismo o, mejor aun, lo que el peronismo provocó en él, en ese cuerpo de hechicero o de dios menor es porque accedió al llamado de inmolarsse en nombre de la “verdad”: la discriminación entre lo verdadero y lo falso, una constante a lo largo de sus libros, es la oposición fundamental que introduce en el programa sarmientino para descomponer el binomio civilización y barbarie y, de esta manera, permitir la migración de una esfera a la otra de metáforas, valores, conceptos, desplegando los clásicos recursos utilizados en sus ensayos. Alejado de un programa crítico y sistemático (que estaba asentándose ya en los claustros sociológicos y que procuraba troquelar la realidad en base a datos objetivos), cuando cae el peronismo, había sentido toda la vigencia de su *Radiografía de la pampa*: “Tuve razón de no modificar una letra en la ediciones sucesivas a la primera de 1933”, asevera orgulloso en el prólogo al *¿Qué es esto?* (Martínez Estrada, 1956b: 12). Así lo declaraba corroborando su teoría de los “invariantes históricos”<sup>52</sup>, manifestándose a través de esa “voz oracular” con la que se refería a Perón pero que él mismo también prodigaba exultante. Era nuevamente la voz del mito, de lo latente encriptado en las capas más subterráneas de la cultura y que emerge como momento de crisis de las “seudoestructuras”<sup>53</sup>, pero también como posibilidad de una catarsis pública que permite expurgar los males de la sociedad. Se actualizaba así en las críticas que recibía, hiriendo de muerte el grueso de sus trabajos, una vieja querrela entre la preclara lucidez de la razón filosófica y los antiguos portadores de la *verdad revelada* a unos pocos (y solo a unos pocos, como Borges, que no dejó de cultivar el mismo ademán), pero solo a aquellos que se animaban a leer esos “pliegos mal impresos del texto de nuestra cultura” (Martínez Estrada, 1956b: 30), con las consecuencias que este acto acarrea: “Todavía muchos leen *Facundo* y *Marín Fierro* sin miedo, como cuentos pintorescos y divertidos” (Martínez Estrada, 1964: 131). El estupor que quiere transmitir el ensayista lo lleva a presentar la imagen del

---

<sup>52</sup> Martínez Estrada elabora el concepto de “invariante histórico” a partir de la lectura de la obra fundacional de Sarmiento, *Facundo*, que consiste en identificar al caudillo “con un conglomerado de cualidades étnico-psicológicas, sociales, ambientales, políticas. Es un mito, en efecto; un mito negativo, de las fuerzas bárbaras. Pero esto mismo lo hace temible a cien años de distancia, pues todo mito es el afloramiento a los umbrales de la razón de las fuerzas irracionales más arcaicas” (Martínez Estrada, 1974: 23). Así lo invariante es el sustrato histórico que permanece pese a los cambios y a los pretendidos avances de la civilización.

<sup>53</sup> En *Radiografía de la pampa* el autor dedica un capítulo entero -cuyo título es “Seudoestructuras”-, para señalar lo que, a su juicio, se ha creado sobre bases falsas: “El error, si lo hay cuando una poderosa necesidad obliga a tomar sin escoger, ha estado en querer adaptar con demasiada premura y tesón, formas lógicas e ineluctables de otros medios, a éste en que la natural disposición de sus habitantes, la ilimitada amplitud de sus horizontes, orientaban en direcciones peculiares” (Martínez Estrada, 1986: 295).

lector con miedo: un sujeto que *se debe* a una ética de la desestabilización de los falsos juicios estéticos y críticos se alimenta de la fuerza o potencia moral que impulsa al pensamiento<sup>54</sup>.

Uno de los primeros trabajos integrales sobre la obra del ensayista santafesino es el libro de Juan José Sebreli *Martínez Estrada, una rebelión inútil* (1960) cuya impronta pone en tela de juicio los presupuestos éticos, estéticos e ideológicos en tanto partes esenciales de las preocupaciones del ensayo en Martínez Estrada. Leído en la actualidad, aquel libro nos da una perspectiva histórica y política de la reacción que provocara el autor de *Radiografía de la pampa* en la “generación parricida” a la que pertenece Sebreli, representante aquí de la figura del crítico implacable e iluminado por una vanguardia rectora, que acecha y prescribe todos los dictérios morales del ensayista sin moverse un ápice de su postura crítica. En palabras de Viñas, la posición de Sebreli es la del “primer ‘traidor’ al pensamiento de Martínez Estrada” (Viñas, 1996: 193).

Para llevar adelante su derrotero abre tres frentes con los que atenaza su obra: *el fatalismo telúrico*<sup>55</sup>, *el eterno retorno*<sup>56</sup> y *el resentimiento histórico*<sup>57</sup>. Aplica estas nociones sobre todo a los ensayos porque entiende que es la vía más amplia en la cual encontrar los errores en los que obstinadamente cae Martínez Estrada. Sin embargo, en el momento de analizar su literatura (concretamente los cuentos) también la juzga a partir de los conceptos mencionados. En ese sentido, sostiene que “el deliberado anacronismo histórico llegó al extremo en su relato breve *Sábado de gloria*, donde describía un golpe militar que se suponía era el del 4 de junio de 1943” (Sebreli, 2007: 86-87). Critica el uso de la analogía como recurso mal empleado al denunciar que la presencia de fragmentos de Saldías, Mitre, Vicente López y Valle Inclán implican, en la teoría de Martínez Estrada, la repetición de la historia<sup>58</sup>. Esa figura retórica también puede apreciarse en el *¿Qué es esto?* con un fin más bien expositivo y argumentativo que

---

<sup>54</sup> Debemos el hallazgo de este “lector” tan particular -erguido por sobre las lecturas escolares de nuestros textos más importantes, precursor a la vez del que la crítica literaria y el ensayo tomarán posesión- a Horacio González (1998) cuya pluma lo trae al ruedo cada vez que puede, cada vez que sea necesario hablar de la escritura ensayística ligada a la conmoción moral que provoca la lectura como práctica política en el ámbito público de las pasiones argentinas.

<sup>55</sup> “América del Sur estaba, pues, según Martínez Estrada, excluida de la historia, de la acción y del tiempo, porque pertenecía al mundo de la naturaleza. La historia argentina no era, por lo tanto, historia sino etnología, es decir historia de los pueblos que no tenían historia” (Sebreli, 2007: 70).

<sup>56</sup> “El acontecimiento histórico transcurre, según Martínez Estrada, en grandes períodos cíclicos de modo tal que lo que ahora es, ha sido y volverá a serlo innumerables veces. Todo lo malo, todo lo feo, todo lo injusto que ha sido, volverá a repetirse. La coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres y hechos de distintas épocas, lo que Goethe llamaba sinfronismo, constituye para Martínez Estrada, como para su maestro Spengler, la categoría fundamental en la filosofía de la historia” (Sebreli, 2007: 83).

<sup>57</sup> “No fueron, para estos escritores, los intereses de las clases dirigentes los que impidieron lograr un desarrollo económico, político y cultural adecuado y moderno, sino la propia raza, con sus lastres ancestrales, la que determinó una situación de atraso para siempre” (Sebreli, 2007: 93).

<sup>58</sup> Andrés Avellaneda, más dedicado a un preciso análisis histórico-literario, realiza una clara lectura de “Sábado de gloria” en la que busca minuciosamente la totalidad de los referentes a los que alude el relato. El capítulo se

literario. Sebreli asevera que “mediante este tipo de analogías atemporales, Martínez Estrada consideraba al peronismo como una repetición del yrigoyenismo, como éste a su vez había sido la repetición del rosismo” (Sebreli, 2007: 84). Se trata de la prepotente palabra de la filosofía de cuño sartreano impulsando las apretadas mallas que sostiene la razón contra la impostada palabra mágico-religiosa que revela de un golpe la “verdad” prodigada por la amonestación moral.

Sin duda, he aquí el núcleo mítico-religioso al que apunta de lleno la crítica de Sebreli y que descompone lapidariamente la obra de Martínez Estrada con los pesados golpes del *crítico preceptivo* al indagar con el mismo ademán tanto la poesía como el ensayo y la narrativa. Los géneros son abordados con las mismas reglas del juicio crítico ya que la claridad expositiva de Sebreli recorre los diferentes trabajos con una perspectiva inamovible que no concede treguas ni matices de ningún tipo y, en este sentido, no supo o no quiso diferenciar las posibles relaciones entre, por ejemplo, el ensayo y el cuento, en un recorrido que ya sabe lo que va a encontrar y a dónde quiere llegar<sup>59</sup>.

No por esta disposición ideológica de la crítica dejamos de resaltar la importancia de ese trabajo señero en la hermenéutica de la obra de Martínez Estrada. En un punto de intersección no deja de ser sintomático que la misma visión crítica, con sus matices, se acerque a ciertas intervenciones vertidas en la revista *Contorno*, N° 4. Esa edición se abre con un breve ensayo de Raquel Weinbaum, seudónimo de David Viñas, donde despliega su provocadora pluma sobre el primer cuento publicado, *La inundación* (1944): “Los ojos de Martínez Estrada no opinan, no juzgan; se limitan a ver y a narrar lo que ven”; “El mundo es lo que está *ahí. Ahí abajo*”; “se ha reservado el papel del que mira, pero el azar es tan gigantesco que resulta implacable” (Viñas, 1954a: 1). Viñas intuye un distanciamiento de la mirada del narrador hacia esa “jauría humana” concentrada en la iglesia de General Estévez, pueblo imaginario en la poética de Martínez Estrada. Sebreli comparte la misma posición respecto de esta lectura de Viñas: si por un lado, de “Sábado de gloria” deplora el deliberado anacronismo presentado a través de la analogía como recurso retórico que rastrea además en *¿Qué es esto?*, señalando el mismo procedimiento en un relato que en un ensayo, por el otro, “La inundación” le parece una “crónica fría y objetiva”

---

llama, precisamente, “El uso de la alusión”, y en él dice: “La interpretación del episodio con que prácticamente nace el peronismo como movimiento y fuerza política, se combina con una visión de la historia argentina como ciclo repetitivo. Con el texto del narrador alternan párrafos entrecomillados atribuidos a los historiadores Bartolomé Mitre, Vicente Fidel López y Adolfo Saldías. Estos textos, auténticos, apócrifos o retocados, refieren episodios del siglo XIX cuando tropas provincianas ingresaban violentamente a Buenos Aires a voltear gobiernos” (Avellaneda, 1983: 162).

<sup>59</sup> Podría decirse que Sebreli cae en la llamada *superstición sociológica* que consiste en creer que la literatura es homogénea respecto de los discursos sociales. Cfr., Giordano (1999).

(Sebreli, 2007: 136). Ese distanciamiento, para Sebreli y Viñas, reviste las formas del prejuicio hacia la multitud que invade y desborda todas las jerarquías establecidas en la iglesia de General Estévez, lugar donde se desarrolla *La Inundación*.

Es interesante esta postura crítica sobre todo porque emerge, como decíamos, del relato que da inicio a la narrativa de Martínez Estrada y porque allí lee Viñas la renuncia a “toda posibilidad dramática” (Viñas, 1954a: 1). Pero, pasándose al andarivel del ensayo y haciendo una revisión de la historia política argentina postula cierta “ubicación” para Martínez Estrada como un hombre que “aparece claramente situado dentro de la línea de escritores que en nuestro país asumieron la dramática ocupación de ejercer la denuncia” (Viñas, 1954b: 15). Se reconoce así un rasgo positivo en un género como el ensayo, en este caso circunscripto a la cultura y la vida argentinas, en tanto lleva implícito también, pero no exclusivamente, la impronta denunciadora. Este reconocimiento de Viñas que, por otra parte, no deja de plantear una postura superadora, es señalado como un rasgo negativo desde la perspectiva de Sebreli: “No quería modificar la sociedad -empresa que juzgaba imposible- sino simplemente describirla: él no era un político, sino un denunciador” (Sebreli, 2007: 130).

Ahora bien, si concedemos esto a Sebreli estaríamos ante una interpretación cerrada y sin horizonte posible que pareciera inaugurar y al mismo tiempo clausurar toda lectura posterior, señalando los límites y descartando los arcanos de la palabra ensayística<sup>60</sup>. ¿Qué nos ha devuelto Martínez Estrada a través de las posteriores ediciones de su *Rebelión inútil*?<sup>61</sup> Es evidente que Sebreli no asumió un riesgo crítico en tanto y en cuanto lo llevara a poner en crisis sus propias convicciones intelectuales. Muy por el contrario, suprimió algún que otro capítulo y lo reeditó sin mayores modificaciones aunque atemperando un poco sus opiniones. Para decirlo brevemente: Sebreli no adscribe al ensayo como forma que pueda llegar a contrastar lo incontrastable porque su “razón” se lo prescribe. La claridad meridiana con la que mide la equidistancia entre un objeto y otro (entre un género y otro), homologa axiológicamente el alcance de sus juicios.

Para bien o para mal, la eminente y laureada figura de Martínez Estrada se le aparece a la generación contornista como un punto de apoyo frente al cual posicionarse y calibrar el alcance de sus armas críticas. En este sentido se puede adscribir sin duda a la hipótesis de Emir

---

<sup>60</sup> “Varios ajustes de cuenta con su obra son ya clásicos: el de Juan José Sebreli y el de *Contorno*. Las cosas podrían dejarse allí, también donde las puso un artículo de Adolfo Prieto; sin embargo, de vez en cuando, alguien vuelve a él”, sostiene Beatriz Sarlo, y luego se pregunta: “¿Por qué releer a un escritor con quien el tiempo ha sido tan despiadado?” (Sarlo, 2007: 131). Interrogante que intentamos responder o, al menos, sostener en este trabajo.

<sup>61</sup> La edición original de *Martínez Estrada, una rebelión inútil* (1960) fue revisada por el autor y en cada uno de los prólogos de las ediciones posteriores: 1966, 1986, 2007, que se convirtieron en una prolongación de su crítica, fue adaptándose a los matices que exigían las circunstancias de sus giros ideológicos.

Rodríguez Monegal: “en esta tarea de mirar la realidad, a pesar de todos sus defectos, Martínez Estrada es insustituible: es el comienzo” (Rodríguez Monegal, 1956: 27). Indudablemente se trata de un punto de partida, de una “toma de conciencia” de la nueva generación nucleada en *Contorno* que veía en el apogeo de Martínez Estrada la oportunidad para ponerse a prueba.

Es cierto que aquellas primeras aproximaciones resaltaban las cualidades lugonianas del poeta y el valor de enfrentarse a la crisis del año 1930: *Radiografía de la pampa* implicaba un corte con el país de los ganados y las mieses, con el objetivo de exponer o traer a la conciencia los traumas del pasado que no cesaban de impregnarse como “fuerzas centrípetas y centrífugas” de la metáfora sarmientina: civilización y barbarie. Aun no se podía deslindar de la fuerza que irradiaba *Radiografía* la monumental operación de lectura que el ensayista llevó adelante en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), el mejor trabajo crítico de su dilatada trayectoria, según David Viñas (1996: 207) y Beatriz Sarlo (2007: 131). Y a estos dos trabajos debemos agregar *¿Qué es esto?* (1956), punto culminante de la zaga de la “interpretación de la vida argentina”, una suerte de despedida, como si el autor ya no quisiera escribir más sobre el tema. Con lo dicho parece una hipótesis cierta que haya elegido momentos claves de la historia para pronunciar sus juicios sobre el “ser nacional”: derrocamiento de Yrigoyen y crisis del año treinta; ascenso y apogeo del peronismo; caída del gobierno peronista por la llamada Revolución Libertadora.

Precisamente en el año 1956, momento clave en que aparecen los primeros debates sobre la década peronista, comienza a publicarse, como pidiendo permiso entre el amplio espectro de sus ensayos, el grueso de su producción narrativa que se inicia con *Tres cuentos sin amor* (1956), tríptico también llamado “cuentos rurales”, volumen que incluye “La cosecha” y “Viudez”, además de “La inundación”, nuevamente. Comentábamos más arriba que es el relato en el que el narrador describe las escenas en las que acontece una suerte de profanación de la iglesia del pueblo General Estévez llevada adelante por los lugareños, debido a que es el único espacio en el cual se pueden refugiar de la incesante lluvia, heredera del mítico diluvio bíblico. La naturaleza rural en este caso sufre una descompensación y sobredetermina el destino de los personajes que permanecen refugiados en el templo como fugitivos; la estrecha distancia entre ellos provoca un efecto claustrofóbico, previsiblemente kafkiano. Nadie quiere permanecer fuera del templo, ni siquiera los perros cuya ferocidad comporta una desnivelación del rango establecido entre animales y humanos. Así, los personajes se animalizan conformando una “jauría humana” y la apoteosis acontece cuando el padre Demetrio sube la escalera que conduce al coro, “avanza hacia el teclado del órgano, e inesperadamente resonó en la iglesia un canto profundo y trémulo, de sombrías y reverberantes voces que se fueron afinando

y elevando, en un vuelo místico, hasta alcanzar las notas más altas del instrumento y de las posibilidades de la humana audición” (Martínez Estrada, 1975: 23). En el orden del relato el padre Demetrio representa la resignación en una parodia de los rituales del culto.

Si en “La inundación” el relato narra el hacinamiento al que son confinados en una iglesia los habitantes de General Estévez, incapaces de respetarse entre sí ni de organizarse como comunidad ante una catástrofe natural, en “La cosecha”, se describe un universo típicamente pampeano y de pueblo, donde el protagonista, Don Aparicio, debe sortear una serie de peripecias con el objetivo final de levantar la cosecha: los desperfectos mecánicos de la cosechadora, la desesperación por conseguir los repuestos, la renuncia de los peones lo ponen ante situaciones que postergan indefinidamente su cometido. Dos planos se solapan en este relato, uno, el de la amenazadora tormenta que podría arruinar el trigal; dos, los trámites burocráticos que debe llevar a cabo en el pueblo para tener todo en regla. Sumado a esto hay un acontecimiento, una peregrinación a la Gruta a la que parece asistir una multitud que alienadamente baila diferentes músicas. Al amenazador plano natural y al absurdo burocrático se le suma el carnaval como elemento contrastante. Y por si esto fuera poco el protagonista, Don Aparicio, presencia la muerte del cuidador del almacén al que había ingresado con la necesidad de comprar los repuestos.

Entre el campo y el pueblo deambulan estos “personajes” que en “La inundación” apenas si son “suaves medusas que flotan sin rasgos ni contornos” (Viñas, 1954a: 1), y cuando quieren avanzar los animales se lo impiden o les acontecen experiencias fantásticas como el Calfucurá que se le aparece a Rosa Inés en “Viudez”. Esto sucede en la ficción y son dignos de destacar como los mejores pasajes literarios, en tanto que en *Radiografía de la pampa*, pasándonos al andarivel del ensayo el autor despliega una muy particular *sociología de los pueblos* aseverando que “se sale de un pueblo y se entra a otro borrando tras los pasos lo que se deja atrás” (Martínez Estrada, 1986: 100). No importa el camino, lo que sucede desde un punto a otro porque “al llegar se diría que entramos otra vez al pueblo que hemos dejado, y que el viaje fue una ilusión” (Martínez Estrada 1986: 101). Las categorías lógicas del conocimiento se desvanecen ante la confirmación de que “la población se parece mucho a pájaros asentados después de desbandarse” (Martínez Estrada, 1986: 100): los pueblos en el campo son vencidos por la soledad de la pampa y ante esta evidencia telúrica la mirada del ensayista no establece diferencias entre aquellos asentados en el orbe pampeano que los acecha y los aúna en un raro caso de mimetismo: el poblado “pudo estar más a la derecha o más a la izquierda, o no estar” (Martínez Estrada, 1986: 101); solo existen para aquellos que desde las chacras “aparecen y desaparecen”.

En los “cuentos rurales”, a diferencia de la percepción del ensayista, los protagonistas cuando quieren moverse deben afrontar una serie de contratiempos, de peripecias –diríamos– de las cuales nunca salen indemnes. Sus personajes son marionetas libradas al azar de fuerzas extrañas que impiden la concreción de sus objetivos, ya sea en el inhóspito paisaje de la pampa o en hospitales y ministerios si examinamos los de temática más urbana, ellos se encuentran imposibilitados de participar de una biografía singular que los identifique y, en este sentido, los nombres son circunstanciales, pero a la vez remiten a un horizonte de legibilidad cultural.

Es claro que el ensayo, que puede contener formas literarias, en Martínez Estrada no puede privarse de la polaridad, entre otros, como recurso expositivo y argumentativo<sup>62</sup>; en la ficción, en cambio, prevalece la pesadilla, el sueño y el absurdo: en definitiva la desintegración de las formas que connotarían lo real. Don Aparicio, en “La cosecha”, se queda mirando hipnotizado: “la gran mancha dorada del trigo se extendía con las espigas arqueadas, inmóviles como si el tiempo se hubiera detenido en el universo y él soñara” (1975: 172).

También en 1956, se publican “Sábado de gloria” y “Marta Riquelme”. Deberíamos preguntarnos por qué dejó inscripta la fecha en que compuso la mayoría de sus relatos si finalmente se publican tres volúmenes de cuentos en el mismo año. Algunas observaciones merecen considerarse en este punto. Para empezar debe tenerse en cuenta el amplio espectro de géneros practicados por Martínez Estrada: poesía, ensayo (con su variante el panfleto), biografía, cuento. Estas prácticas concretas nos hablan de una cierta ductilidad para poder pasar de un género a otro sin mayores dificultades, de hecho sobre el final de su itinerario y luego de treinta años sin publicar un volumen de poemas volvió a la poesía con *Coplas de ciego* (1959), como cerrando un círculo abierto allá por el año 1918 con *Oro y piedra*.

Marta Riquelme es, como sabemos, una suerte de homenaje al relato homónimo de Guillermo Enrique Hudson<sup>63</sup>. El narrador, Martínez Estrada, nos enteramos del arduo trabajo que se tomaron él y sus compañeros al descifrar el manuscrito de Marta:

Ahora quiero continuar con esa especie de obsesión en que caímos mis colaboradores y yo, y que consistía en detenernos para examinar cada frase ambigua o de velado sentido hasta enmarañarnos en razonamientos erísticos que si se hubieran registrado taquígráficamente no solamente constituirían de por sí una obra importante como panorama

---

<sup>62</sup> Aníbal Jarkowsky (1995: 179), en sus lúcidas lecturas sobre los textos de Martínez Estrada sostiene que “la polaridad, como forma de pensamiento y como categoría ideológica, establece un tipo de morfismo sobre el que Martínez Estrada, en sus ensayos había diseñado paisajes y diagnosticado problemas de la realidad nacional”.

<sup>63</sup> En la línea de los homenajes y las reescrituras Jarkowsky sostiene que: “en el sistema literario argentino, esta modalidad de alta conciencia estética fue exasperada por Borges, quien la llevó a un punto culminante e irreplicable al añadir “El fin” al *Martín Fierro*. Pero ejercicios semejantes, aunque no idénticos, constituyen a *El niño proletario* (1973) de Osvaldo Lamborghini, *Homenaje a Roberto Arlt* (1975) de Ricardo Piglia, o *Help a él* (1985), de Rodolfo Fogwill” (Jarkowsky, 1996: 166).

de sofismas, intuiciones, absurdos y deducciones lógicas, sino que serían de sumo interés para la comprensión total de esta obra extraordinaria (Martínez Estrada, 1975: 222).

Todo el relato es, en realidad, el prólogo a la obra porque el verdadero inconveniente es que los “originales” se extraviaron en la imprenta o en algún lugar impreciso que se intenta ubicar. Por un lado entonces nos encontramos con una suerte de homenaje a un autor menor, perdido en el sistema literario pero que para Martínez Estrada representa la verdadera literatura<sup>64</sup>; por el otro, el relato introduce el tópico del manuscrito perdido tras la confección del original preparado para la imprenta y su posterior publicación. Se suele leer a “Marta Riquelme” como una parábola acerca de la imposibilidad del conocimiento debido a que Martínez Estrada, personaje, confiesa que junto a sus colaboradores encontraron “una página, escrita en papel formato mayor -tamaño oficio- que no hemos podido compaginar” (Martínez Estrada, 1975: 233). Ante esta posible evidencia Adolfo Prieto sostiene que:

es el tema [el de *Marta Riquelme*] que expresa la imposibilidad radical de conocimiento de la realidad, el irremediable castigo de Sísifo que significa cualquier tarea aplicada al conocimiento de la realidad cuando la misma se emprende con los recursos convencionales de la intelección (...) el sostenido temor de que la intercalación de una página pueda efectuarse en distintos lugares y que cada uno de ellos exija una interpretación nueva y distinta de la totalidad del texto, contribuyen a otorgar a la empresa, en la obvia transposición de los enunciados, el sentido de una parábola sobre la imposibilidad del conocimiento, o sobre la falacia de toda actitud que confíe en el crédito a los convencionales datos que el conocimiento transmite sobre la realidad (Prieto, 1969: 152-53).

La intercalación de esa página del manuscrito de las *Memorias* en diferentes lugares del texto produce, efectivamente, interpretaciones que a cada paso impiden la concreción o fijación del sentido: se puede llegar a un “trastorno profundo” dependiendo del lugar en que sea leída. Por su parte Álvaro Abós, en una línea argumentativa similar, pero más drástica, apunta que:

---

<sup>64</sup> Martínez Estrada insiste a lo largo de su obra en que la “verdadera literatura argentina” se despliega por el andarivel de los “poemas gauchescos” y lo que han escrito los cronistas extranjeros: “Si los admiradores de Hernández hubieran tenido talento; si los críticos y apologistas hubieran comprendido que su Obra y la de los predecesores no podían concebirse como fuera de nuestra literatura narrativa, sino en ella, con las obras de los Viajeros Ingleses (incluidos entre ellos Hudson y Cunninghame-Graham); si se hubiese leído y entendido el poema; si hombres originales y no parodistas de lo nuestro y de lo ajeno hubiesen emprendido la tarea de trabajar como él, sobre esos materiales del folklore vivo y de la existencia del hombre de campo, hoy tendríamos una literatura argentina, quiero decir una literatura simétrica con nuestra realidad y nuestra realidad habría tomado formas más concretas” (Martínez Estrada, 1948: 474-75, t II).

Marta Riquelme es una parábola del fracaso de Martínez Estrada como constructor de saberes absolutos. A la radiografía global que postuló en su libro que sus contemporáneos juzgaron su obra magna, Martínez Estrada opone en Marta Riquelme el bosquejo inacabado, el borrador indescifrable. Del libro total al libro inexistente, de la soberbia de las ideas a la relatividad de la literatura: en ese trayecto, Martínez Estrada dinamitó su propio mausoleo (Abós, 1992: 5)

Así Marta puede ser un ángel o un demonio, de la misma manera que la comprobación de la exactitud o la falsedad de los hechos se escapan como arena entre las manos. Pero todo este socavamiento del sentido quizá tenga su explicación: si el conocimiento se declara imposible tal vez se debe a que siempre se repiten las mismas estructuras para conocer. O mejor aun, el relato puede ser leído como una parábola de la proliferación del signo, por lo tanto del proceso de significación. En este sentido me siento más inclinado a pensar que los cuentos de Martínez Estrada son como “borradores” que partieron de esa especie de “Aleph” que es “Marta Riquelme” y que, en alguna medida, se extendieron hacia las páginas más literarias de sus ensayos y sus cuentos.

A esto debe sumarse que el principio de indeterminación que prevalece en el relato se duplica: por un lado apunta a la índole moral de la protagonista ausente; por otro se escande en el soporte que sostiene la escritura: ¿a qué se llama “original” y a qué “manuscrito”? La cadena *manuscrito-copia-texto-original* articulada alrededor de la pérdida del objeto en el que se trabajó sugiere la idea del reemplazo de un texto por otro y, por decantación, el pasaje de un género a otro: ¿cuándo un texto deja de lado su estatuto de ficción para ser ensayo, y viceversa? En “Sábado de Gloria” vemos, formalmente, lo que “Marta Riquelme” sugiere como estadios de escritura, así como también en *¿Qué es esto?* se puede apreciar el mismo procedimiento: la intercalación de textos de otros autores corroborando sus teorías. ¿Me pregunto cómo se leería ese cuento sin esas intervenciones paródicas y aun sin los fragmentos de textos históricos y literarios? Bien pudo prescindir de esos suplementos adheridos, entrecomillados en la zona central del texto: Saldías, Mitre, López, Valle Inclán. De esa manera, ¿su narrativa hubiera dado el salto de calidad que advirtieron algunos de sus críticos?

El hecho de que la alusión sea uno de los recursos más usados, así como también, en otros cuentos, la mención de algunos lugares remitiendo ligeramente a una realidad externa al orden del relato, no por esto le quita calidad literaria sino que, por el contrario, creemos que muchas veces esos signos refieren una realidad oscilante entre el pasado y la contemporaneidad, lo que da como evidencia un típico extrañamiento literario.

## Conclusión

La intención de examinar ciertas zonas de los relatos de Martínez Estrada, al menos las más problemáticas respecto del objeto en cuestión -ya que otros múltiples abordajes aun están a la espera- habilita a explorar un universo no siempre rescatado de su obra. Más que al resultado de este trabajo, siempre provisorio en la ilusoria creencia de aprehender alguna certeza, me quiero referir a la “escritura” como saludable problema. Para poder trabajar con este concepto consideré como condición *sine qua non* que debía vincularse, al menos en una primera aproximación, la dimensión estética (en tanto elemento constituyente y problemático de la literatura) con dos textos que me parecieron uno el reverso del otro. Si bien de acuerdo con lo expuesto se pudo establecer que el género ensayo *es* una práctica de escritura en la que se compensa lo conceptual con lo estético, debido a su “cualidad elástica” las formas que puede promover, en el caso de Martínez Estrada, permiten singularizar una subjetividad apacible y “amarga” hasta alcanzar una encolerizada crispación de puño entintado. Sin duda estamos en el camino que va del ensayo al panfleto, y el traspaso de sus fronteras se puede graficar como el tránsito de una zona a otra en la que ya no se habla la misma lengua. Este es el caso de Martínez Estrada, autor que -como se dijo- incursionó en diferentes géneros.

Con el objetivo de deslindar conceptos y herramientas válidas para el análisis de los textos y de los vínculos entre sí, se hace necesario destacar que por momentos resultó difícil referirnos unas veces a ensayista y otras a panfletario porque, esencialmente, los problemas a los que se enfrenta el autor (si bien parten de una misma matriz ideológica, lo que problemáticamente puede sintetizarse en el sintagma “ser nacional”) difieren en cuanto al tratamiento y, por lo tanto, en los modos de escritura materializados desde una moral de la forma hasta una ética pretendidamente insobornable. Desde *Radiografía de la pampa* (1933) hasta *¿Qué es esto?* (1956) pasando por *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948), puede apreciarse la escansión de tres modos particulares del ensayo como así también tres momentos históricos bien diferenciados. En ese recorrido se puede trazar un arco que va del ensayista de “espléndidas amarguras” (Borges, 1933e) hasta el panfletario del que abominaron peronistas y anti-peronistas. Pensado en términos de escritura, las elecciones singulares e históricas de los modos de encarar el ensayo como forma que propicie una “interpretación de la vida argentina”, puede decirse que en aquel primer trabajo predominó una visión de la pampa como un destino natural y geográfico, imposible de ser dominado por la civilización trasplantada de Europa, en tanto que en el panfleto contra el peronismo la hipnótica prosa poética cede el espacio de la escena al amonestador moral y profeta solitario.

El registro escriturario de *Radiografía de la pampa*, si bien este texto fundacional y fundamental no fue incorporado a la lista de trabajos, implica la asunción de lo que Ferrer (2014) lúcidamente denomina “amargura metódica”, establecida a partir de un conjunto de sugestivas metáforas literarias sostenidas por el deber moral de arrancar el falso velo de las estructuras: “lo que Sarmiento no vio es que civilización y barbarie eran una misma cosa, como fuerzas centrífugas y centrípetas de un sistema en equilibrio” (Martínez Estrada, 1986: 341). Predominio de la veta poético-literaria, entonces, alrededor del “ser nacional” cuya esencia se plantea como un “enigma” o un “jeroglífico” que hay que descifrar a través de la palabra como ensalmo de curación. Obra inicial donde la pulsión escrituraria se advierte en la adición de datos y personajes, en la descripción de lugares y males endémicos de la sociedad argentina. Parafraseando al propio Martínez Estrada, lo que deja ver su “radiografía” es la composición de cuadros comprimidos por “fuerzas centrípetas”, atraídas hacia un único centro que es la escritura cuyo mecanismo incorpora una velada bibliografía al interior del cuerpo textual.

En el otro extremo del arco el panfleto, corporizado en *¿Qué es esto?*, prodiga exultante una larga serie de textos que va de Sarmiento a Cicerón, con el fin de sugestionar al lector mediante el revulsivo interés de argumentar a través de la citación y la recitación autores provenientes de una biblioteca convulsionada por las “fuerzas centrífugas” que los expulsa y los adhiere al libro más que al texto. Puede decirse que este trabajo es, en Martínez Estrada, el límite ideológico y formal del ensayo en su punto extremo, donde la descompensación de sus elementos constituyentes implica el extravío de la palabra crítica. No obstante, su existencia en el conjunto de textos que componen los ensayos argentinos es de un valioso interés para pensar políticamente su incidencia en el presente.

En un punto intermedio *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, ensayo cuyas búsquedas se amparan en modos de articular historia, literatura y lectura crítica, balancea sus fuerzas compositivas en un tramado de voces (prólogos, cartas, críticas, etc.) que subvierte “los valores” establecidos como naturales en el orden de la cultura. Aquí la escritura se muestra medida en sus juicios, evaluativa de las figuras con las que pacientemente labora y elabora el texto, amablemente citadora de autores avenidos a su objetivo, salvo cuando la sentencia es asistida por el pulso moral del ensayista. Los diferentes estadios de lectura hasta llegar a la más compleja y “total” advierten acerca de la arquitectura que demandó este trabajo de interpretación sobre el poema nacional.

Finalmente, el cuento “Marta Riquelme” permite leer un relato que deja entrever por lo menos dos planos que se superponen: uno, hacia atrás en el tiempo y de rescate de un autor

menor dentro del sistema literario argentino como es Hudson, y otro, hacia el trabajo del ensayo como género, una suerte de puesta en escena en la que “Martínez Estrada” narrador ilustra los escollos a los que se enfrenta la escritura como práctica. En este sentido, la tarea de transcribir e interpretar esa hoja anómala para la conformación de otro “texto”, puede leerse como la faena que implica el trabajo crítico para el escritor de ensayos: ¿qué hacer con los objetos culturales que se definen como naturalmente establecidos? Desde luego que la tarea del ensayista es problematizarlos desde la desafiante y desprejuiciada impronta de su práctica. Esa hoja manuscrita que no tiene un lugar asignado en la trama del cuento “Marta Riquelme”, es el plus que se encuentra en los escritos de Martínez Estrada: siempre hay algo más para escribir sobre el tema en cuestión. Ese fragmento menor que pertenece al texto mayor representa y a la vez condensa el deseo de perseguir un sentido que se escapa y, en consecuencia, posibilita la “cualidad elástica” del ensayo.

## Bibliografía

### Ensayos y Obras literarias

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel [1933] (1986). *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Hispamérica.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel [1947] (1974). *Los invariantes históricos en el Facundo*, Buenos Aires, Casa Pardo S.A.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1948). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, F.C.E.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel [1948] (1983). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Buenos Aires, C.E.A.L.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1956 a). *Cuadrante del pampero*, Buenos Aires, Editorial Deucalión.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1956 b). *¿Qué es esto?*, Buenos Aires, Lautaro.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel [1956] (2005). *¿Qué es esto?*, Buenos Aires, Colihue-Biblioteca Nacional.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1956 c). *Tres cuentos sin amor*, Buenos Aires, Goyanarte.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1961). “El sueño”, en *Cuentistas argentinos*, Jorge Horacio Becco (comp.), Avellaneda, Ediciones Culturales Argentinas.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1964). *Antología*, México, F.C.E.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1975). *Cuentos completos*, Madrid, Alianza editorial.

### Textos teóricos y críticos

ABÓS, Álvaro (1992). “La literatura como odisea”, en diario *Página 12*, Buenos Aires.

ADAM, CARLOS (1968). *Bibliografía y documentos de Ezequiel Martínez Estrada*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

ADORNO, Teodoro (1962). *Notas de literatura*, Barcelona, Ediciones Ariel.

ANGENOT, Marc (1982). *La parole pamphlétaire*, París, Payot.

ANDERMANN, Jens (2000). *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

AVELLANEDA, Andrés (1983). *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana.

BARTHES, Roland (1976). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- BARTHES, Roland (2003). *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- BORGES, Jorge Luis (1955). “L’illusion comique”, en revista *Sur* N° 237, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (1998a). “Las versiones homéricas”, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998b). “Marcel Schwob: Vidas imaginarias”, en *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998c). “La poesía gauchesca”, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1998d). “La supersticiosa ética del lector”, en *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis (1933e). “Radiografía de la pampa, por Ezequiel Martínez Estrada”, en Revista *Crítica* N° 6, Buenos Aires.
- CROCE, Marcela (1996). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue.
- DELEUZE, Gilles (1975). “Visión ética del mundo”, en *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnick Editores.
- FERRER, Christian (2014). *La amargura metódica*, Avellaneda, Sudamericana.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto et al. (1994). *Ezequiel Martínez Estrada: la pampa de Goliath*, Buenos Aires, C.E.A.L.
- FOUCAULT, Michel (1986). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1996). *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós.
- GEORGIEFF, Guillermina (2011). “Lecturas y disputas en torno al *Martín Fierro* durante el primer peronismo”, en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, María Celia Vázquez (comp.), Bahía Blanca, EDIUNS.
- GIORDANO, Alberto (1999). *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue.
- GONZÁLEZ, Horacio (1990). “Elogio del ensayo”, en revista *Babel* N° 18, Buenos Aires.
- GONZÁLEZ, Horacio (1998). “El ensayo como lectura de curación”, en *Ensayo y subjetividad*, Marcelo Percia (comp.), Buenos Aires, Eudeba.
- GONZÁLEZ, Horacio (1999). *Restos pampeanos*, Buenos Aires, Colihue.
- GONZÁLEZ, Horacio (2000). “Cien años de la Sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre”, en *Historia crítica de la Sociología argentina. Los raros, los científicos, los discrepantes*, Horacio González (comp.), Buenos Aires, Colihue.
- GONZÁLEZ, Horacio (2007). *Perón: reflejos de una vida*, Buenos Aires, Colihue.
- GRÜNER, Eduardo (1985). “El ensayo, un género culpable”, en revista *Sitio* N° 4/5, Buenos Aires.
- GRÜNER, Eduardo (1995). “Foucault: una política de la interpretación”, prólogo a *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

- GUSMÁN, Luis (1985). “El ensayo de los escritores”, en revista *Sitio* N° 4/5, Buenos Aires.
- GUSMÁN, Luis (1997). “Madame Bovary soy yo”, en revista *SYC* N° 8, Buenos Aires.
- JARKOWSKI, Aníbal (1995). “Acerca del objeto de las ficciones de Martínez Estrada”, en *Actas del Primer congreso internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada.
- JARKOWSKI, Aníbal (1996). “Marta Riquelme: la tradición después de la vanguardia”, en *Actas del Segundo congreso internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada.
- JAURETCHE, Arturo (1975) [1956]. *Los profetas del odio y la yapa*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor.
- JITRIK, Noé (1990). “Literatura argentina: alguna ética y ningún poder”, revista *Crisis* N° 78, Buenos Aires.
- JITRIK, Noé (2000). *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial.
- LANCELOTI, Mario (1965). “Martínez Estrada cuentista”, en revista *Sur* N° 295, Buenos Aires.
- LUKÁCS, Georg (1975). *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Ediciones Grijalbo.
- MATONI, Silvio (2003). *Las formas del ensayo en la Argentina de los años 50*, Córdoba, Universi-tas.
- MAY, Marcelo (2010). *Ezequiel Martínez Estrada, profeta desdichado* [DVD]. Argentina: INCAA.
- MONTAIGNE, Miguel de (1999). *Ensayos*, Barcelona, Océano.
- MONTALDO, Graciela (1995). “La mirada perdida”, en *Actas del Primer congreso internacional sobre la vida y la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Bahía Blanca, Fundación Ezequiel Martínez Estrada,
- NEIBURG, Federico (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- ORGAMBIDE, Pedro (1970). *Radiografía de Martínez Estrada*, Buenos Aires, CEAL.
- ORGAMBIDE, Pedro (1985). *Genio y figura de Ezequiel Martínez Estrada*, Buenos Aires, Eudeba.
- PRIETO, Adolfo (1969). *Estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- REST, Jaime (1982). *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, CEAL.
- RIVERA, Andrés (1997). *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ROA BASTOS, Augusto (2005). *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara.
- RODRIGUEZ MONEGAL, Emir (1956). *El juicio de los parricidas*, Buenos Aires, Editorial Deu-calió.

- ROSA, Nicolás (2002). “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino*, Nicolás Rosa (comp.), Buenos Aires, Alianza.
- SÁBATO, Ernesto (1956). *El otro rostro del peronismo*, Buenos Aires, Imprenta López.
- SAER, Juan José (1997). *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- SARLO, Beatriz, (2007). “Nueva lectura imposible”, en *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SEBRELI, Juan José (2007) [1960]. *Martínez Estrada: una rebelión inútil*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- VIÑAS, David (1954a). “Los ojos de Martínez Estrada”, en revista *Contorno* N° 4, Buenos Aires.
- VIÑAS, David (1954b). “La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada”, en revista *Contorno* N° 4, Buenos Aires.
- VIÑAS, David (1974). *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte.
- VIÑAS, David (1996). *Literatura argentina y política*, Buenos Aires, Sudamericana.
- WIRSCKE, Fabián (2014). “Violencia retórica en *¿Qué es esto?* de Martínez Estrada”, en *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura*, Ana María Zubieta (comp.), Bahía Blanca, EDIUNS.

### **Bibliografía consultada**

- BORGES, Jorge Luis (1956). “Una efusión de Martínez Estrada”, en revista *Sur* N° 242, Buenos Aires.
- BORGES, Jorge Luis (1998). “Ezequiel Martínez Estrada: obra poética”, en *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza Editorial.
- GIORDANO, Alberto (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- ORGAMBIDE, Pedro (1997). *Un puritano en el burdel*, Rosario, Ameghino Editora.
- REST, Jaime (1961). *Cuatro hipótesis sobre la Argentina*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur-Extensión Cultural,

RUBIONE, Alfredo (1981). “Ezequiel Martínez Estrada” en *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.

SARLO, Beatriz (2001). “del otro lado del horizonte”, en Boletín/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

SARLO, Beatriz (2007). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

WEINBERG de Magis, Liliana Irene (1992). *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, México, UNAM.