

“Marta Riquelme”: cuando lo absurdo es lo real

“Marta Riquelme”: when the absurdity is real

María Lourdes Gasillón

Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET

[mlgasillon@yahoo.com.ar]

Resumen: El análisis de *En torno a Kafka y otros ensayos* de Ezequiel Martínez Estrada permite reconocer el concepto de realismo (heredado del autor checo) que maneja en sus propias narraciones. En este caso, se aborda uno de sus cuentos, “Marta Riquelme”, que construye discursivamente una imagen de “lo otro” en distintos planos textuales: autor, narrador, género, personajes, etc. Al mismo tiempo, este escritor manifiesta una sensación de extranjería en su contexto de producción real y ficcional, es decir, en la creación de textos particulares. Las conclusiones demuestran que Martínez Estrada presenta una imagen propia de lo diferente según la concepción de narrativa tradicional.

Palabras claves: Ezequiel Martínez Estrada; Literatura argentina; Crítica literaria; Siglo XX; Argentina.

Abstract:

Analysis *Around Kafka and other essays* of Ezequiel Martínez Estrada can recognize the concept of realism (inherited from the Czech author) that he manages in their own narratives. In this case, it addresses one of his stories, “Marta Riquelme”, which discursively constructs an image of “the other” support in different planes: author, narrator, genre, characters, etc. At the same time, this writer expresses a feeling of foreignness in their actual production contexts and fictional, that is, in the creation of particular texts. The findings show that Martínez Estrada presents an own image of what different according to the conception of traditional narrative.

Keywords: Ezequiel Martínez Estrada; Argentina Literature; Literary Criticism, Twentieth Century; Argentina.

Fecha de recepción: 24/06/2013

Fecha de aprobación: **en trámite**

Kafka y Martínez Estrada, una misma intuición

Martínez Estrada es para nosotros, ante todo, un tema de meditación. [...] Como escudriñador de la realidad argentina y como exponente, como dato de esa realidad. Como toma de posición y como punto de partida. Como existencia y como proposición. Porque lo que nos interesa, a través de él, es averiguar lo que somos, nosotros, definidos por el accidente de vivir en la Argentina de mil novecientos cincuenta y tantos.

Ismael Viñas

El epígrafe anterior puntualiza una de las principales características por las que fue conocido Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) como ensayista: se lo consideraba un *denunciante* (Viñas 10-16) de nuestra realidad social y política entre 1930 y 1960. En sus ensayos (algunos de los más difundidos: *Radiografía de la Pampa* (1933), *La cabeza de Goliat*. *Microscopía de Buenos Aires* (1940), *¿Qué es esto? Catilinaria* (1956), *Las 40* (1957)) prevalece una descripción valorativa e interpretativa del presente argentino para lograr una polémica que lo integre al pasado y así, encontrar una especie de *regeneración moral* del país.

En este trabajo, nos detendremos en una temática diferente abordada por el intelectual: la reflexión sobre la literatura y la representación.¹ Con ese objetivo, intentamos un acercamiento a *En torno a Kafka y otros ensayos*, que fueron compilados y publicados después de su muerte, en 1967, por Samuel Glusberg bajo el seudónimo de Enrique Espinoza.² En ellos predomina un estilo tradicional de exposición de ideas, propio del género argumentativo, en el que se van fusionando situaciones personales con la mirada analítica sobre el objeto a considerar. Sin embargo, uno de los primeros se destaca por contar una experiencia personal en Moscú con alumnos de primer año del Instituto de Literatura “Gorki”. Él, como narrador y partícipe, dialoga con los

estudiantes al mismo tiempo que define el significado de *lo real* y del *realismo literario* a sus receptores inmediatos, pero también, a sus lectores. Según su planteo, los escritores realistas tradicionales (Émile Zola, Gustave Flaubert y Honoré de Balzac, por ejemplo) “habían ocultado, adulterado la realidad con su realismo” (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 19). Es decir, no comprendían lo verdaderamente dramático de la vida diaria.

Por el contrario, en los relatos de Franz Kafka (1883-1924), Martínez Estrada percibió el *verdadero* mundo donde vivimos (no la imagen engañosa del mismo), que es “absolutamente más racional, absurdo y complicado de lo que creemos” (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 20). Acompañando la nueva intuición y mirada de las relaciones entre las cosas y los seres, que empezó a gestarse a fines del siglo XIX y se desarrolla en el XX (en pensadores, escritores e investigadores como Sören Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Fiódor Dostoievski, James Joyce, entre otros), Kafka logra representar la percepción que tiene el hombre de vivir en un mundo que le resulta extraño. Mediante el uso intuitivo de metáforas, símbolos y alegorías, sus personajes se mueven en un universo mítico de sueños que, no obstante, “es el mundo real” (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 35). Asimismo, deja de lado el determinismo/causalidad, la norma/ley para privilegiar las acciones libradas al azar y al absurdo que constituyen el *auténtico orden*.³ A esta operatoria kafkiana de revelar lo oculto al común de los lectores mediante símbolos, Martínez Estrada la denomina “apocalipsis”; ella ejerció una fuerte influencia –según él mismo manifiesta– en sus propias ficciones:

Confieso que le debo muchísimo –el haber pasado de una credulidad ingenua a una certeza fenomenológica 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 (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 37-38).

No sólo declara que la intuición de Kafka para llegar a las verdades más importantes lo condicionó en la creación de sus cuentos, sino que también comparte con él un sentimiento de desarraigo físico (está en México en ese momento) y cultural: asumirse como un extranjero en su patria y en su época.⁴ En consecuencia, se proclama como un artista incomprendido por sus pares que deliberadamente intenta escribir una literatura distinta de la existente hacia mediados del siglo XX en nuestro país. No obstante, con esta postura de automarginación pretende ubicarse fuera del canon dominante en su tiempo, pero en definitiva, su principal objetivo será legitimarse a través del discurso literario como un excéntrico innovador. Postura similar puede observarse en Kafka: esta cualidad de expatriados configura también “un alter ego del escritor como eterno errante del sentido” (Negroni 53), quien luchaba incansablemente por escribir con las palabras justas en el marco de un mundo familiar y social que no se lo posibilitaba ni lo comprendía.

En otro orden de cosas, retomando algunas acotaciones de Peter G. Earle (1996), las ficciones de Ezequiel Martínez Estrada serían una prolongación de las ideas esbozadas en sus ensayos. Así, abandonando de manera original los moldes tradicionales de los géneros literarios, se convierte en “diagnóstico y profeta de su época, y en esa función, la novela, el relato y el ensayo son [...] instrumentos dialécticos” (56). De esta manera, se presenta como un escritor coherente en sus ideas, que conecta temas, figuraciones e interpretaciones de su ensayística con la trama argumental de algunas ficciones. En las páginas siguientes, intentaremos demostrar cómo este mismo fenómeno sucede entre el concepto y sentido de la *literatura realista* que aparece en *En torno a Kafka y otros ensayos* y el cuento “Marta Riquelme”.

La verdadera historia de Marta

El arte no tiene por objeto sueños ni “construcciones”. Pero tampoco describe la verdad: la verdad no debe ni conocerse ni describirse, ni siquiera puede conocerse a sí misma, como la salvación terrestre exige que se la obtenga y no que se la interrogue ni se la figure.

Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka*.

Como adelantamos, Martínez Estrada propone una narrativa original con una fundamentación paradójica (entendida literalmente como “lo contrario a la opinión de los *más*” (Weinberg de Magis *Ezequiel Martínez Estrada*)), debido a que invierte los esquemas de valores convencionales de autor/narrador, género, historia y discurso, entre otros, para exponer una visión alternativa de la realidad, que resulta marginal y subversiva. No obstante, desde ese lugar fronterizo –al igual que sus personajes ficticiales–, presenta relatos fragmentarios, extraños, difíciles de clasificar desde el punto de vista genérico, con abundancia de información implícita, que terminan destacándose por el trabajo textual con materiales inexplorados aún.

Con el propósito de corroborar la correspondencia entre su ficción, que muestra una realidad absurda/paradójica, y el ensayo anteriormente mencionado, pretendemos indagar el alcance de la literatura realista que utiliza Martínez Estrada en “Marta Riquelme” (1949).

En principio, el título remite al relato homónimo de Guillermo Enrique Hudson (1841-1922), que integra su colección *El ombú y otros cuentos rioplatenses* (1902).⁵ Puntualmente, el texto original trata sobre historias de amor no correspondido, muertes de inocentes, maltratos, y un final trágico de características fantásticas, que tiene como protagonista a Marta Riquelme metamorfoseada en kakué o *kakuy*.⁶

El relato del escritor santafesino, por su parte, coincide en líneas generales con la temática trabajada por Hudson (a excepción de la metamorfosis). La protagonista desapareció y nadie sabe si murió, escapó, viajó o nunca existió: la duda sobre su existencia (aunque continuamente el narrador hable de ella como si hubiera vivido *realmente*) sería el rasgo cercano a lo fantástico.⁷ Pese a las aclaraciones contradictorias que abundan, sería la autora de unas supuestas *Memorias de mi vida* inéditas que se han perdido, nunca se escribieron, no las escribió Marta, alguien las esconde... La línea argumental del texto autobiográfico coincide con los principales tópicos del cuento de Hudson: el amor no correspondido entre Margarita y Mario, o Andrés y Margarita, pues ambos están enamorados de Marta; el amor incestuoso entre el tío Antonio y Marta; el suicidio *inducido* de Margarita; la rivalidad y mala relación existente entre los ocupantes de “La Magnolia”, etc.

A nivel de los personajes, el propio Martínez Estrada ingresa en la ficción a modo de prologuista encargado de teorizar y contar sobre la personalidad y el destino de la desconocida escritora. Su figura va cobrando importancia a medida que va avanzando este prefacio a una obra ausente. A pesar de que el narrador repite constantemente que estamos frente a un prólogo, burla las convenciones genéricas y las pone en crisis, porque el texto se transforma en un cuento largo o novela corta con diferentes historias entrecruzadas.⁸ En lo superficial, aparece el recorrido del manuscrito original (de la editorial *Tierra Purpúrea*) escrito aparentemente a partir de 1930, cuando su autora tenía doce años, hasta 1938.⁹ No obstante, el argumento inicial se va desdoblado y entramando con las demás líneas de sentido, ya que la protagonista habría entregado su autobiografía a un amigo, quien se la pasó al doctor Arnaldo Orfila Reynal, y éste se la dio a Martínez Estrada con la recomendación de que la revisara y prologara.¹⁰ Allí comienza la segunda historia, que incluye al prologuista y su grupo de amigos

aficionados, encargados de descifrar la letra, el orden y la veracidad del manuscrito. Finalmente, en fragmentos entrecortados que responden a un tercer nivel, el narrador nos da a conocer detalles mínimos de la vida de Marta, su entorno familiar conflictivo y la casa donde habitaban a través de su propia voz y simultáneamente, intercala *textuales* palabras de la protagonista sobre determinados hechos y personajes cercanos a ella.

Por supuesto, la historia de Marta es central; sin embargo, lo que en principio *parece ser* un prólogo (que, a su vez, será un “desahogo personal” según el narrador), a medida que avanza el texto se va desfigurando. En primer lugar, hay una contradicción e impedimento inicial: no podrá ser nunca el prólogo de una obra que no está.¹¹ Al mismo tiempo, discursivamente, pasa a convertirse en una especie de cuento policial por momentos, donde el narrador destaca su figura como encargado de conocer la *verdad*.¹² Es decir, el personaje Martínez Estrada desea encontrar el manuscrito perdido y llegar al fondo de lo que sucedió realmente en “La Magnolia” con Marta; para ello, investiga, pregunta y recapitula el recorrido de las *Memorias*, pero no lo logrará sino que confunde aún más a su receptor. Asimismo, adopta rasgos de confesión y justificación, pues él podría considerarse el culpable del extravío y necesita informar al lector (que también ingresa como personaje a tener en cuenta) sobre el recorrido y las peripecias del escrito.

Como dice Maurice Blanchot en el epígrafe de este apartado, el arte no tiene la intención de describir la verdad, y el relato “Marta Riquelme” mucho menos. Martínez Estrada narrador –aunque a la vez haciendo explícita su intención como autor– insiste con bastante frecuencia en un campo semántico asociado a lo *verdadero* y la *fidelidad* al contenido original:

Es menester que el lector tenga fe en que el texto que aquí se le ofrece es literalmente el mismo que pensó y escribió la autora o por lo menos que sólo puede contener algunas erratas inevitables en esta interpretación de jeroglíficos (Martínez Estrada *Cuentos completos* 221).

Sin embargo, tanto repite esa idea, que termina por lograr el efecto contrario. En este texto nada es verdadero, nada está corroborado, nada tiene una única lectura ni interpretación. La paradoja de escribir sobre algo verídico inexistente a partir de una ficción invade el cuento y establece bordes difusos entre las nociones de verdad y falsedad.¹³

Además, ¿es posible que el narrador sea fiel al manuscrito, cuando declara que los detalles y las citas las recuerda de memoria? Nuevamente, se establece el juego contradictorio: en la realidad es bastante imposible recordar con exactitud acciones y datos de la vida de alguien que ni siquiera se conoce en persona. En la ficción, Martínez Estrada afirma fehacientemente lo que escribe sin haber tenido contacto directo con Marta, pero en otras partes agrega que puede haber algún error de interpretación que no corresponda con el sentido original de las *Memorias*. Por lo tanto, está advirtiéndole que su acercamiento a la verdad es relativo, al igual que todo lo sucedido en el cuento y como resultado, contradice su declaración de fidelidad al original. En este sentido, tampoco olvidemos que el título del texto autobiográfico ya remite a factibles errores o percepciones equivocadas de la realidad, porque constituyen un compilado de recuerdos e impresiones fragmentarias de su escritora.

La lista de antítesis continúa. En varias zonas textuales, Marta es caracterizada como una mujer común, ni intelectual ni escritora profesional, que decide contar sus vivencias de manera desordenada, en un estilo ambiguo y con una letra indescifrable (aspecto que imposibilita aún más la transcripción fidedigna del manuscrito). La materialidad de la escritura sería una extensión del alma y la personalidad controvertida de la protagonista.

Al mismo tiempo, según el editor, ella no sabe escribir pero es incluida en el grupo de escritoras de la historia de la literatura, y a su vez, el narrador pretende ser fiel

al sentido primario del manuscrito, aunque declara la dificultad de entender la letra y el significado de las frases que allí aparecen. Por lo tanto, la ambigüedad discursiva remite a la vaguedad del sentido que conduce a una “imposibilidad radical de conocimiento de la realidad” (Prieto 51).

Si realizamos un análisis más profundo de “Marta Riquelme”, en relación con otros relatos del escritor santafesino, podemos establecer puntos de contacto entre la forma, el estilo y el efecto que busca la autora y la manera de escribir y concebir lo literario en Martínez Estrada. Este cuento es la representación simbólica de la práctica literaria que realiza el autor.¹⁴ Al igual que Marta, él mismo tiene una letra poco clara y nos presenta, en este caso, un objeto difícil de clasificar genéricamente (al igual que el manuscrito), maneja distintas líneas argumentales que se confunden al ser narradas de manera fragmentaria e inconclusa, como un rompecabezas que el lector debe armar y ni siquiera así podría llegar a una única verdad absoluta.¹⁵ Apela a las oposiciones constantes, remarca la inverosimilitud y la apariencia de los hechos:

Por lo demás es una “letra fingida”, acaso trazada con la mano izquierda o con el deliberado propósito de enredar la interpretación, dificultando la lectura con lapsus y ambigüedades que ponían en los pasajes decisivos una insalvable alternativa. Sin contar las páginas sin numerar, sueltas, que pueden ser colocadas en diferentes lugares sin alterar el orden lógico del discurso, pero sí el sentido, y esto de modo fundamental (Martínez Estrada *Cuentos completos* 220).

¿La realidad es como parece?

Toda la obra de Kafka está en pos de una afirmación que quisiera conquistar mediante la negación, afirmación que, desde que se perfila, se sustrae, parece mentira y así se excluye de la afirmación, haciendo de nuevo posible la afirmación.

Maurice Blanchot. *De Kafka a Kafka*.

La ambigüedad que provoca el narrador al afirmar y negar un mismo orden de cosas continuamente también afecta la caracterización moral de la protagonista. Por momentos, Marta aparece como una bella mujer inocente, ingenua, angelical:

mas ello obligaría a representarnos a Marta como a una histérica o una pervertida, lo cual es casi un sacrilegio frente a su luminosa figura angelical. Dedúzcase, si no, de este pasaje de una inocencia inmaculada [...] (Martínez Estrada *Cuentos completos* 243).

Empero en otras partes, se insinúa que es causante de conflictos, la atraen los amores prohibidos, retrata lo que ve a su alrededor con un alma fría, ama y odia, se expresa de forma obscena... Desde este punto de vista, es un personaje perverso:

el suicidio de Margarita [...] Marta lo relata con una minuciosidad que hace pensar en sadismo de su parte. [...] Es harto dudoso que esos espectáculos la impresionaran mayormente. Más bien debemos pensar que asistía a ellos con sangre fría [...]. No puede negarse que Marta incitó o instigó o, mejor dicho, impulsó a Margarita a esa extrema decisión (Martínez Estrada *Cuentos completos* 231-232).

Nos resulta interesante en este punto, traer a colación las acertadas acotaciones de Liliana Weinberg. Según su planteo, la narrativa y ensayística de Martínez Estrada está centrada en la idea de mal, error y caída del hombre. Se ha perdido el orden y debido a ello, el mundo está sometido a una “legalidad fatídica”. A nivel narrativo, esto es entendido como “lo trágico cotidiano” o “lo real-ominoso” (Weinberg *Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso* 411), donde también hay una ruptura del orden, los límites son difusos, los hechos se complican al infinito y lo insignificante se vuelve trascendente. En este sentido, el mal adquiere una dimensión sobrehumana, con lo cual será “innombrable, peligroso, terrible” (421). Así, en “Marta Riquelme”, continuamente se corre riesgo de transgredir lo moral, de acercarse al mal sublime, y para intentar

evitarlo, aparece la posibilidad de doble lectura del texto y la doble visión sobre Marta, por ejemplo.

Como plantea Blanchot (*De Kafka a Kafka*), los textos del escritor checo se caracterizan por la continua tensión entre afirmación y negación irresueltas. Por su parte, en *Kafka y Martínez Estrada*, Enrique Anderson Imbert coincide en la ambigüedad del universo kafkiano, pero no cree que sea una principal cualidad de los cuentos de Martínez Estrada (aunque sí retoma ciertas situaciones, temas y argumentos). La excepción es “Marta Riquelme”: el relato más *kafkiano* del intelectual argentino y uno de los más ricos en contradicción e innovación estética dentro de su producción.¹⁶

La idea del fracaso, el accidente inicial y el anonimato son situaciones comunes en las narraciones de Kafka y son remedadas, con un estilo propio, por Martínez Estrada (Anderson Imbert *Kafka y Martínez Estrada* 470-473). Respecto de las primeras, el fracaso afecta al personaje Martínez Estrada, que entregó el manuscrito inédito y no lo pudo recuperar (accidente inicial del cuento), pues desapareció misteriosamente. Escribe una especie de prólogo, que no será tal ni se publicará. En cuanto al anonimato, los personajes no son designados con una letra (como K o Joseph K de Kafka), pero sí *juega* con las iniciales de los más destacados.¹⁷ ¿Simple detalle casual o una acción causal? Si prestamos atención, la mayoría de los nombres principales (Marta, la tía Marta, Mario, María, Margarita, “La Magnolia”, Martínez Estrada) presentan la particularidad de comenzar con “Ma”, al igual que el apellido del autor empírico. Sin embargo, eventualmente, la intromisión del nombre de Martínez Estrada (o sus primeras letras) en el texto es un acto de autoficción, más que una influencia kafkiana; es un modo de mencionarse de otra manera y así, prolongar su propia figura.

Otra influencia kafkiana observada por la crítica (Weinberg *Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso*, Anderson Imbert, entre otros) es el tópico de la

complicación/el laberinto infinito que, en este caso, puede relacionarse con el espacio y el tiempo. Ambas categorías se presentan fragmentariamente: no hay un desarrollo temporal ordenado de las acciones. Nos vamos enterando del asunto por partes inconclusas y a veces, inconexas en apariencia. Ese aspecto es resaltado por el propio narrador:

Pero en Marta Riquelme no hay tiempo [...] como no hay edad para su cuerpo ni para su espíritu [...]. Todo es desorden aquí. [...] Ni las páginas ni los hechos del manuscrito siguen el orden de los días ni de la lógica. Yo he respetado el orden – quiero decir el desorden–, pero comprendo que el lector tendrá que colocar cada pieza en su sitio (Martínez Estrada *Cuentos completos* 236).

La complicación de los hechos a lo largo del tiempo (suicidio, incesto, crecimiento de la casa familiar, escritura del manuscrito, entrega, desaparición de la autora, pérdida del texto autobiográfico...) acompaña la creciente descripción de “La Magnolia”. Empieza siendo una finca colonial a la que se le van agregando habitantes, piezas, patios, etc. hasta transformarse en una ciudad, que puede identificarse en una locación específica y real (la ciudad de Bolívar).¹⁸ En consecuencia, a medida que avanza la historia, el espacio crece, se vuelve laberíntico/confuso, se corrompe cada vez más, adquirirá “formas desmesuradas, fantásticas” (Orgambide 173). Allí sucederán situaciones terribles, contadas desde una sutil *ingenuidad* por Marta y el narrador.

Un relato *fronterizo*

Tal como expresa Roland Barthes en *Crítica y Verdad*, todo texto literario provoca una *multiplicidad de sentidos* que dependerán de las distintas interpretaciones individuales de sus lectores.¹⁹ Por supuesto, este cuento largo no es la excepción a ese fenómeno y conforma uno de sus más claros exponentes, ya que coincidiendo con Blanchot, “la verdadera lectura sigue siendo imposible” (*De Kafka a Kafka* 84). Debido

a ello, en el presente trabajo, se intentó mencionar potenciales entradas, pero nunca se podrá clausurar un único sentido textual.

“Marta Riquelme” opera como un cuento extenso o nouvelle particular en el que todas las categorías literarias tradicionales están dislocadas: género, personajes, sujetos, narrador, lenguaje, espacio, etc. Por esa razón, no se puede realizar una única lectura del relato, pues éste se abre en diferentes aristas de sentido. Al igual que su maestro europeo, Martínez Estrada escribe una narración “fronteriza” (Orgambide 167) que adhiere a un realismo poco convencional y está fundada en la fragmentación, la antítesis constante, el quiebre del orden textual y moral, la complicación argumental, temporal y espacial, la ambigüedad... Crea un prólogo que se transforma a medida que avanza la historia y el narrador también va adquiriendo otros roles, ya que el punto inicial del texto (el manuscrito) desaparece o nunca estuvo, con lo cual, plantea una situación *ilógica* desde el inicio.

Asimismo, si recordamos el argumento de *El castillo* de Kafka, por ejemplo, y establecemos una comparación, estos textos no plantean explícitamente la cuestión de la escritura ni del mundo libresco. No obstante, manifiestan en su estructura este tópico, ya que lo más destacado en ellos y el recorrido de sus protagonistas es tomar contacto con distintas exégesis de diferentes personajes o comentaristas sobre el hecho de escribir y decodificar las reglas del castillo o de “La Magnolia”. Los personajes oyen/leen las diferentes interpretaciones y discuten en algunos casos, si bien, en última instancia, K. o el editor Martínez Estrada terminan sin comprender del todo lo que se les presenta.

Como pudimos observar, hay una coherencia entre el pensamiento de Martínez Estrada sobre la narrativa kafkiana y la traslación experimental de ésta a su propio cuento. A ninguno de los dos autores les interesa *reflejar la realidad* tal cual el realismo clásico convino. La literatura, para ellos, es como un ajedrez ilógico, donde las piezas se

mueven continuamente para crear nuevos sentidos, “pues lo que es absolutamente racional, lo absolutamente real, es lo absurdo (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 20)”. En estos relatos, predominan interrupciones, intermitencias y distorsiones que impiden una buena comunicación entre los personajes y entre el narrador y el lector, porque la escritura se encuentra gobernada por la disimetría y la discontinuidad. Se trata de un habla reproducida por escrito que privilegia la duplicidad y la pluralidad; es decir, la “indecisión del Sí y del No” (Blanchot *El diálogo inconcluso* 143). Precisamente, el escritor checo y el santafesino conciben la literatura como “el lugar de las contradicciones y de los desacuerdos” (Blanchot *De Kafka a Kafka* 118); terminan configurando una especie de mitos o cuentos extraordinarios situados en una zona que estaría más allá de lo probable y lo verosímil. Ello se complementa con una impersonalidad e imposibilidad desarrollada a partir de las contradicciones constantes.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique. "Kafka y Martínez Estrada". *Nueva revista de filología hispánica* 36.1 (1988): 467-476.
- Barthes, Roland. “La lengua plural”. En *Crítica y Verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 51-58.
- Blanchot, Maurice. *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *El diálogo inconcluso. Ensayo*. Caracas: Monte Ávila, 1970.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, [1978] 1990.
- Earle, Peter G. "Martínez Estrada y Sábato y sus fantasmas". *Cuadernos Hispanoamericanos* 547 (1996): 51-60.
- Fundación “Ezequiel Martínez Estrada”. *Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964)*.

Documentos varios de su archivo personal. Epistolario, discursos, notas y textos inéditos. Material microfilmado. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2005. CD-ROM.

Hudson, Guillermo E. *El ombú y otros cuentos rioplatenses.* Buenos Aires: Espasa Calpe, 1959.

Lamoso, Adriana. "El rostro en el espejo: Ezequiel Martínez Estrada y el símil de una (auto) figuración". *Revista Anclajes* 12 (2008): 143-154.

Martínez Estrada, Ezequiel. *Cuentos completos.* Madrid: Alianza, 1975.

---. *En torno a Kafka y otros ensayos.* Barcelona: Seix Barral, 1967.

Negrón, María. *Museo Negro.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 1999.

Orgambide, Pedro. *Un puritano en el burdel. Ezequiel Martínez Estrada o el sueño de una Argentina moral.* Rosario: Ameghino, 1997.

Prieto, Adolfo. "Martínez Estrada. El narrador y el lenguaje del mito". En Ana María Barrenechea et al. *La crítica literaria contemporánea. Antología.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981. 35-54.

Rígano, Mariela. "Marta Riquelme: narración ausente de un destierro". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital. Artes, letras y humanidades* I.2 (2012).

Solari, Herminia. "Hudson, Martínez Estrada y las Marta Riquelme". *ANALES de la Universidad Metropolitana* 5.2 (2005): 91-103.

Tarcus, Horacio. *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg.* Buenos Aires: Emecé, 2009.

Viñas, David. "La historia excluida: ubicación de Martínez Estrada". *Contorno* 4 (1954): 10-16.

---. "Martínez Estrada, del New Deal al Che Guevara". En *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos a USA.* Buenos Aires: Sudamericana, 1998. 288-294.

Viñas, Ismael. "Reflexión sobre Martínez Estrada". *Contorno* 4 (1954): 2.

Weinberg, Liliana. *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*. México: UNAM, 1992.

---. "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal". En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 9, Buenos Aires: Emecé, 2004. 403-429.

Notas

¹ Una versión preliminar de este artículo fue presentada en el VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius en 2012. El presente trabajo es parte de mi tesis doctoral, que desarrollo bajo la dirección de María Coira y Rosalía Baltar en la Universidad Nacional de Mar del Plata con el subsidio de una beca doctoral tipo I del CONICET, dirigida por María Coira. Agradezco a las profesoras sus comentarios y sugerencias bibliográficas.

² Durante la década de 1920, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco y Samuel Glusberg formaban una *hermandad* literaria (*Tarcus Cartas de una hermandad*) que se reunía en diferentes bares y cafés porteños. Unidos en las tertulias y luego, a través de una correspondencia fluida, los amigos siguieron en contacto durante años. Es por eso que después de la muerte de Martínez Estrada, Glusberg (que había firmado sus cuentos con el seudónimo de Enrique Espinoza) fue su albacea y publicó sus artículos inéditos y dispersos: *En torno a Kafka y otros ensayos* (1967), *Para una revisión de las letras argentinas* (1967), *Meditaciones sarmientinas* (1968), *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar* (1968); y *Leer y escribir* (1969).

³ "Es de notar que en 1924 coincidieron Ernesto Sábato (alumno) y Ezequiel Martínez Estrada (profesor) en el Colegio Nacional de la Universidad de La Plata [...]. Los escenarios de Sábato son metáforas del espanto en los que predomina siempre el temor a lo desconocido. Para él, como para Franz Kafka [...] la vida no es sueño, sino una serie de pesadillas. La realidad que aspiramos a conocer en estado de vigilia es sinónimo del absurdo, un enigma que sólo los alucinados son capaces de intuir (*intuir*, no comprender)" (Earle Martínez Estrada y Sábato 51 y 53).

⁴ Durante 1960, en México, Martínez Estrada se encontró con el director del Fondo de Cultura Económica y su amigo personal, Arnaldo Orfila Reynal. Allí publicó su libro *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina* (1962), mientras incorporaba lecturas nuevas a su archivo personal. Más tarde, "[...] el desplazamiento [de Martínez Estrada] desde una revista liberal progresista como *Cuadernos americanos* de México, en dirección a la revolucionaria *Casa de las Américas* de La Habana, alude no a un simple deslizamiento, sino a la diversa acentuación en componentes que, predominando sobre los residuales, justifican la izquierdización de Martínez Estrada desde su itinerario norteamericano hacia su residencia en Cuba; desde la idealizada *grandeur* de Estados Unidos al riesgo revolucionario en una isla. Lugar donde la construcción de la figura del 'intelectual exiliado' resulta más verosímil: desde ser presidente de la S.A.D.E. a heterodoxo de *Sur*" (Viñas *De Sarmiento a Dios* 294).

⁵ Autor al que Martínez Estrada le dedicó su texto *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson* (1951). En él, a diferencia de *Radiografía de la pampa*, no prevalece la mirada condenatoria sobre una América destinada a la barbarie, sino que realiza observaciones sobre la interpretación del encanto de la pampa que sedujo a Hudson (Solari 92).

⁶ Vocablos de origen quechua. Remiten a un ave de rapiña lúgubre que emite un grito terrible en la región del Noroeste argentino.

⁷ Entre 1930 y 1950, en nuestro país predominaba una narrativa de corte realista, pero un grupo de escritores (Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo como sus mayores representantes) comenzaron a manejar las categorías de “lo sobrenatural” que se contraponían al modelo costumbrista imperante en y hasta ese momento. Por su parte, aunque más tarde alejado de ese grupo por cuestiones ideológicas, Martínez Estrada no fue ajeno a esta nueva tendencia experimental tal como observamos en “Marta Riquelme”.

⁸ Algunos autores consideran que es una novela breve, “dada su extensión, la temática tan diferente al resto de la producción cuentística [de Martínez Estrada] y los recursos empleados para la escritura y el tratamiento del tiempo” (Rígano).

⁹ Remite al título de la primera novela de Hudson, publicada por primera vez en Inglaterra (1885), que fue un fracaso editorial en ese momento: *La Tierra Purpúrea que Inglaterra perdió*. Constaba de dos volúmenes; fue revisada y corregida en 1904 (Orgambide 172; Solari 98).

¹⁰ Arnaldo Orfila Reynal era estudiante del Colegio Nacional de la Universidad de La Plata cuando Martínez Estrada era profesor. Tiempo después, llegó a ser editor del Fondo de Cultura Económica en México y amigo personal de nuestro autor.

¹¹ Una vez más, Martínez Estrada se inscribe, en este sentido, en la tradición literaria argentina iniciada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en el carácter de Bustos Domecq, por ejemplo. Escritores europeos también experimentaron este tópico de textos apócrifos, desde Jonathan Swift a Marcel Schwob, *Vidas imaginarias* (1896), y posteriormente, Stanislaw Lem, con su texto de reseñas críticas apócrifas (*Un vacío perfecto*, 1971), por citar sólo algunos.

¹² Otro género sobre el que Bioy Casares y Borges trabajarán para instalarlo en el centro de la literatura culta.

¹³ “¿Es que las paradojas son desatinos? A veces es el camino más corto hacia una verdad incógnita” (Martínez Estrada *En torno a Kafka* 15).

¹⁴ “el ensayista se esconde tras la máscara del narrador y los procedimientos, que redundan en la puesta de relieve de un particular rol de intelectual, semejante en sus realizaciones, atraviesan las fronteras ilusorias de las convenciones genéricas y se revelan tras configuraciones formales disímiles en apariencia” (Lamoso 146).

¹⁵ Se puede percibir en las anotaciones al margen de los textos presentes en el Compact disk de la Fundación “Ezequiel Martínez Estrada”, que incluye: epistolario, discursos, notas y ejemplares inéditos.

¹⁶ Marta Riquelme encuadraría en el terreno de *lo monstruoso*, porque pertenece a dos órdenes de la realidad: el mundo que vemos y, por otra parte, el mundo donde vivimos. La protagonista es un personaje que se sitúa en el margen donde se intercomunican ambos órdenes. Asimismo, el texto de Martínez Estrada está en la frontera de su propia producción (ya que es el más distinto de sus cuentos), y en cuanto a su pertenencia genérica (es un cuento largo o una novela corta; es un prólogo además, pero el prólogo de una obra inexistente) (Rígano).

¹⁷ El protagonista de *El castillo* es denominado con la inicial K. (en ningún momento se expresa su nombre completo), coincidente con la del apellido del autor real de la novela y del personaje enigmático con mayor autoridad en el castillo (Klamm). Simultáneamente, dicha denominación se repite en otros héroes de dos textos más (*El proceso* y *América*). Ante ello, él no correspondería a un sujeto particular en cada caso, sino a una “función general social y erótica” (Deleuze y Guattari *Kafka* 121-123) que es un individuo solitario pero que también se segmenta y prolifera: desterritorializa con las jóvenes, por ejemplo, y se reterritorializa según su posición de deseo. Debido a esto, la letra K. no designa a un personaje sino a un dispositivo maquínico y colectivo (a pesar de su soledad en cada caso), porque integra diferentes partes de la máquina expresiva creada por Kafka en sus textos.

¹⁸ “Los signos de la realidad exterior e inmediata están incluidos en él, pero no son trascendidos, virtualmente, a un plano de abstracción, como en el universo novelístico de Kafka; son signos que

remiten muy débilmente a algún sistema de referencias que los relacione con el orden de la realidad objetiva” (Prieto 53).

¹⁹ “la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es por estructura una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples” (Barthes 55).