

tizan la reflexión filosófica o bien la sustituyen. A la vez, estos cuentos que hoy aparecen en España y se difunden en el área de nuestro idioma, contribuyen a una lectura de la realidad argentina; lectura a la que Ezequiel Martínez Estrada dedicó toda su existencia.

Desde luego que lo fundamental del narrador está en su narrativa y no fuera de ella, pero tal vez no sea inútil observar que esa narrativa se manifiesta en forma incipiente ya en el primer ciclo poético de su obra, antes que aparecieran las preocupaciones político-sociales del ensayista. Núcleos narrativos, que luego desarrollaría en su prosa, pueden observarse en muchos de sus poemas, en los libros de juventud de Martínez Estrada (2). Junto a la influencia de Rubén Darío y Leopoldo Lugones, se advierte en ese primer tramo de su literatura la presencia de las alternativas real/irreal, idea/imagen, anécdota/metáfora, en una suerte de contrapunto y vaivén dialéctico que serían luego características de sus relatos, equidistantes del realismo y la literatura fantástica. Por otra parte, señales de «prosaísmo» (que lo alejarían del lujo metafórico de los modernistas, acercándolo al «sencilismo» de Baldomero Fernández Moreno) indican un desplazamiento de interés: abandono de los arquetipos y lugares comunes de la poesía como ensoñación y razón suficiente, e instrumentación de la misma como poética de lo real. Dos de sus mejores poemas: «El mate» y «Sueño» son relatos en verso que participan no sólo de la anécdota, sino de un tiempo y una intención narrativa. Allí también podríamos observar una actitud intimista y a la vez abierta al mundo, paradoja que se traduce en la necesidad de utilizar un lenguaje llano para expresar las verdades más hondas, actitud ésta que lo acerca a Unamuno, al pensador que hace de cada vivencia una reflexión y que transforma esa misma reflexión en el sentido de su vida. Sólo así se entiende la ruptura de Martínez Estrada con la expresión poética, su abandono de lo imaginario, su dedicación, durante años, a la crítica, el ensayo, a las urgencias de la realidad.

Este abandono de lo imaginario por un compromiso con lo real inmediato, con la situación política de su país a partir de 1930, cambia, desde luego, muchos de los enfoques de Martínez Estrada y modifica su instrumento expresivo. No obstante, lo que sobrevive en esta nueva etapa es su visión de narrador. Así, en su obra más conocida: *Radiografía de la pampa* (3), como en *La cabeza de Goliat* (4), se multiplican los procedimientos narrativos con que el ensayista trata de

---

(2) *Oro y Piedra* (1918), *Nefelibata* (1922), *Motivos del cielo* (1924), *Argentina* (1927), *Humoresca* (1929).

(3) *Radiografía de la pampa* (1933).

(4) *La cabeza de Goliat* (1940).

aprehender lo real. En la primera de estas obras —vasta lectura de la Argentina— pueden trazarse sincrónicos espacios narrativos: *a)* la tierra a conquistar como geografía de la soledad; *b)* las fuerzas primitivas como polos de atracción—rechazo para los conquistadores—; *c)* la ciudad como metáfora del crecimiento macrocefálico de un país; *d)* el miedo y la inseguridad como soporte de las endeble estructuras sociales, etc. Mientras los datos, las cifras, los nombres propios, las referencias históricas, colocan esta lectura a los niveles de realidad del ensayo político-social, los espacios narrativos, las asociaciones de tipo psicológico y costumbrista, la introspección y utilización simbólica de lo real, acercan el texto a la crónica y la novela y, por omisión, a una épica incumplida y añorada por el narrador de la Historia. Este tipo de relato, que entronca con la obra político-narrativa de Sarmiento, pareciera indicar una lectura paralela de la realidad inmediata, lectura imaginaria que el escritor realiza para totalizar lo disperso; actitudes y gestos colectivos, formas de comportamiento y de lenguaje, tipologías y arquetipos de una determinada época. Tal vez la admiración por Balzac, a quien Martínez Estrada dedicó uno de sus últimos trabajos (5), sea otro índice revelador de ese interés del escritor por acortar las distancias entre lo real y lo imaginario. Lo cierto es que en *La cabeza de Goliat* puede advertirse cierta óptica balzarciana, un ir de lo particular a lo general casi constante, del personaje a su escenario, transformado éste a la vez en una metáfora totalizadora de la sociedad.

Desde una saludable heterodoxia podría decirse que Martínez Estrada, antes de escribir su primer cuento, ya era un narrador. Más aún: muchas de las preocupaciones que se expresarían en sus cuentos, ya se habían manifestado en su poesía y en sus trabajos críticos, en la lectura de la realidad argentina. Esta era una lectura fundamentalmente ética, que buscaba en la historia y aun en la prehistoria de ese joven país las causas de sus males y sus incertidumbres. El había narrado la aventura de los primeros españoles, su desarraigo en la pampa sin límites, la aventura de los Señores de la Nada en un mundo aparentemente sin fronteras, las costumbres del gaucho, del compadre, el malevo, las efusiones del fútbol, el trazado babélico de los «conventillos», los laberintos de la miseria y la promiscuidad, la noche de Buenos Aires, el Carnaval, las mitologías del tango, la vida gris de la incipiente clase media. Allí estaba su mundo. Lo había estudiado hasta en las minucias de los edictos municipales. Faltaba

---

(5) *Realidad y fantasía de Balzac* (1964).

synthetizarlo en un sistema narrativo, en una poética que trascendiera los datos inmediatos, en una lectura imaginaria tan o más verosímil que la realidad observada.

Esta nueva lectura es, ante todo, simbólica, resumen de la experiencia inmediata (a la que alude constantemente) y ruptura con el nivel puramente racional y didáctico. Ella comienza en 1943, con *La inundación*, extenso relato que, desde su título, comparte la ambigüedad de una inundación real y concreta con otra purificadora, semejante a un nuevo Diluvio. La acumulación de elementos concurrentes a un posible Juicio Final, que tiene como escenario a una iglesia y como protagonistas a una «horda de vecinos pacíficos», da posibilidad al trazado de diferentes ejes narrativos, a historias y subhistorias que se diversifican y recomponen a la espera de un previsible final que, sabiamente, Martínez Estrada deja abierto. La sombra tutelar de Kafka es evidente. No obstante, este texto nos parece más cerca de Melville, de quien Martínez Estrada no es deudor, pero sí prójimo en la manera de observar la conducta humana, como si un tácito dios moviera y a la vez juzgase su comportamiento. Cierta puritanismo, una excesiva mirada ética quizá limite la percepción del drama. Como contraparte de esta actitud, la inclusión del humor, del grotesco y la farsa, alivian de solemnidad a la historia. «Los primeros días rara vez entró el padre Demetrio en la iglesia. Sólo una mañana dijo misa y no obtuvo el respeto debido: muchos hablaban en voz alta; otros reprendían a los hijos; los menores chillaban y lloraban, y el alboroto crecía, amagando convertir el sagrado sacrificio en una pantomima. Hasta el sacerdote tuvo la sensación de que realizaba un simulacro sin sentido, si bien continuó el sacrificio hasta el final. Impartió la bendición y se fue, decidido a no repetir tan inútil auxilio espiritual.» La ausencia de sentido de ciertos gestos, de ciertos ritos, la subversión de valores éticos en una situación límite (la inundación), la promiscuidad en un ámbito sagrado (la iglesia), la anulación de toda pauta moral (vecinos pacíficos = horda), la minuciosa descripción del absurdo (el idiota), las profecías mezcladas con niños muertos, gaviotas indiferentes, perros, conforman un clima de caos y destrucción que es anticipo del infierno temido e imagen del infierno en la tierra. Ciertos nombres de pueblos (Felipe Arana, General Estévez, Jagüel Viejo) indicarían que el infierno sucede en alguna región de la llanura bonaerense, en la Argentina. Otros datos (menciones a cosechas y sequías) confirmarían la hipótesis: la metáfora de la catástrofe es la imagen y proyección de un país en crisis que asume su culpa y su castigo.

*Sábado de Gloria* (1944) remite ese infierno a la ciudad, a Buenos Aires, a las oficinas de un Ministerio y la figura de un pobre empleado: Julio Nievas, que encarna en su pobreza espiritual, física y económica, las ambiciones y módicos sueños de un gran sector de la baja clase media argentina de aquella época: obtener una breve licencia en su trabajo y disfrutar con su familia de unas vacaciones en Mar del Plata. Este pretexto anecdótico sirve al narrador para trazar un cuadro realista-fantástico de la Argentina de aquel tiempo y alude al golpe de estado de 1943, a los comienzos del peronismo, a una ruptura histórica que se traduce en el cuento como trasfondo emocional y casi onírico de las vicisitudes del protagonista. Martínez Estrada (deudor de Kafka y al mismo tiempo puntual empleado del Correo Central de su país, al que ingresó en 1915 y al que sólo abandonó muchos años más tarde) se muestra aquí como un experto, un conocedor de ese papeleo melancólico de las oficinas estatales: trámites, oficios, sumarios, expedientes demorados. Esa experiencia, esa producción de la burocracia y el ocio reglamentado, de la conducta de oficinistas y jefes y subjefes, le sirve para mostrar hasta la exasperación las dificultades del pobre Nievas a lo largo de un sábado de trabajo que en las calles es sábado de holgorio, fiesta indiscriminada que celebra el triunfo del golpe militar. Desde el comienzo del relato, esos dos niveles de realidad se entrecruzan en la percepción del personaje: 1) el trabajo como condena y cárcel, y 2) la fiesta externa como algo extraño que sobrepasa su entendimiento. El personaje-pretexto, al moverse en esos dos niveles de realidad, registra, como es previsible, tanto lo real inmediato (el Ministerio, infierno conocido) como lo real inasible (Teatro del Mundo = calles y fiesta). Bien dosificadas aparecen entonces las imágenes-puentes entre uno y otro nivel de realidad: los militares que se hacen cargo del Ministerio y que mezclan en su lenguaje y actitudes castrenses elementos del absurdo («Corriendo, el ordenanza-heraldo se colocó delante. Parecía más alto y más morocho, con el uniforme común adornado con alamares, cordones y entorchados de diversos colores, un bicornio con pompones de cisnes de pólvora»..., etc.) hasta llegar, por fin, a un absurdo general, que se proyecta en las calles como imagen de la Historia. Un tácito y apócrifo cronista registra hechos increíbles, en una suerte de *collage* periodístico que es a la vez un homenaje a la crónica histórica y la literatura (citas de López, Mitre, Saldías, Valle-Inclán). Se entrecruzan entonces los niveles de realidad y los tiempos históricos («Eran los ejércitos de las Provincias Unidas, muchos integrados con soldados de la independencia económica, la fuerza armada de los federales que arrojaba al abismo a los unitarios») y se lleva a nivel literario los hechos