



Paradojas de lo femenino en *Marta Riquelme* de Ezequiel Martínez Estrada

Tania Diz¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
taniadiz@gmail.com

Resumen: En este artículo analizaremos el uso de las paradojas y la invención de lo femenino en *Marta Riquelme* de Ezequiel Martínez Estrada. La hipótesis es que Martínez Estrada usa modos anacrónicos de lo femenino cuando caracteriza a la escritora, los que, introducidos por medio de paradojas, pierden el esencialismo de lo femenino como identidad sexo-genérica fija. Así, Marta Riquelme se inviste de distintas identidades femeninas sin afirmarse en un único modo de ser, con lo cual el relato permite reflexionar acerca de la construcción cultural, histórica y discursiva de la identidad sexual.

Palabras clave: Literatura argentina – Género – Martínez Estrada – Escritora

Abstract: This article explores the use of paradoxes and the invention of the feminine in *Marta Riquelme* of Ezequiel Martínez Estrada. The hypothesis is that Martínez Estrada uses anachronical modes of the feminine in the image of the writer, who, introduced by paradoxes, acquire new meanings. So, Marta Riquelme is invested in that various feminine identities not be said in a single way of being, therefore the story can reflect on the cultural, historical, and discursive construction of sexual identity.

Keywords: Argentine literatura – Gender – Martínez Estrada – Women writer

¹ **Tania Diz** es Dra. En Ciencias Sociales (FLACSO), Magister en Estudios de Género y Profesora-Licenciada en Letras (UNR). Enseña literatura argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y es investigadora adjunta de Conicet con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA).

Introducción

“Es asombroso, créame, todo lo que yo sabía de Vd. desde antes. Las Memorias no me engañarán. Por supuesto, mucho más que a Vd. misma, y cada vez que se me queja de que la magnifico, me lo confirma. De manera que cuando yo digo que usted es así y así, no me contradiga. ¿Qué sabe usted de eso? Ahí está la prueba, en sus Memorias.” (Martínez Estrada-Ocampo 129)

Estas palabras forman parte de una de las tantas cartas que Ezequiel Martínez Estrada enviara a Victoria Ocampo en 1964; es decir, ocho años después de haber publicado *Marta Riquelme*, que es el texto que analizo en este artículo. ¿Qué es lo que sabía Martínez Estrada de Victoria Ocampo, mejor que ella misma? Todo y nada. ¿Por qué se siente mejor lector que ella de sus memorias? Más que responder a esta pregunta, quisiera hacer hincapié en la arrogancia del lector que instala, tras el velo del elogio desmesurado, la jerarquía de la diferencia sexual: él sabe más que ella sobre sí misma. Así propongo que Martínez Estrada construye una imagen de la escritora, en el cuento, que concentra los modos en que la imaginación masculina caracterizó a la mujer escritora en el campo intelectual rioplatense al menos hasta los años ‘50.

Marta Riquelme de Ezequiel Martínez Estrada es un cuento largo o novela corta escrita en 1949 y aparentemente publicada recién en 1956.² Por fidelidad al relato, podemos decir que tampoco es un cuento sino que es un prólogo, es un desopilante prefacio a las infinitas memorias de Marta Riquelme, una desconocida y excéntrica escritora conocida del narrador. Este, llamado Martínez Estrada, es el encargado de hacer la edición de su obra, además del prólogo; pero deberá sortear dos curiosos obstáculos: la escritora está misteriosamente desaparecida y en la imprenta perdieron el manuscrito original. A pesar de ello, el narrador está dispuesto a reconstruir el texto ya que lo conoce mejor que nadie, según él mismo dice. Así comienza una curiosa relación entre el prologuista y la escritora, narrada desde una mirada falocéntrica (Braidotti) que no cesa de repetir enunciados que

² La mayoría de los textos críticos afirman que la primera edición, que es con la que trabajaremos, es la de 1956 por la editorial Nova. Sin embargo, Romano Sued afirma que hay una primera edición en 1949 pero no precisa los datos. Hasta donde pude averiguar, la primera reseña del texto sale en la revista *Sur* nro. 243 y es del año 1956.

petrifican lo femenino. Es decir, la mujer imaginada se basa en modos convencionales de la representación de la diferencia sexual: él es racional, es quien domina los paradigmas del conocimiento y ella se mueve entre clichés de lo femenino –la buena o la mala; la santa o la prostituta–. En este sentido, el cuento se coloca antes de cualquier intención de transgresión de las identidades sexuales. Entonces, ¿por qué es interesante recorrerlo? Porque en ese “antes de la ruptura”, Martínez Estrada introduce la paradoja, que afecta centralmente a lo femenino pero necesariamente impacta sobre la lógica binaria ya que ésta se sostiene por la negatividad de la oposición.

Precisiones teóricas

Antes de abordar el análisis, es conveniente aclarar algunas cuestiones teóricas. En principio, se entenderá por “femenino” una serie de enunciados que componen una identidad alterna y complementaria a la masculina dentro de una lógica falogocéntrica. Esta supone que el sujeto, que se halla en el centro del conocimiento y del pensamiento es, primariamente, masculino, y establece a la feminidad como un sujeto complementario, subsidiario a él. La lógica falogocéntrica sostiene un sistema de sexo-género como un mecanismo cultural que se apoya en la diferencia sexual-biológica para convertir a los seres humanos en sujetos con géneros bien diferenciados y relacionados jerárquicamente (Braidotti) Resulta esclarecedor el aporte de Foucault ya que, aunque no tenga en cuenta la singularidad de la relación entre los sexos, sostiene que el sexo no es más que un efecto de un dispositivo de poder: el de la sexualidad que aparece con la modernidad y genera, regula y controla la subjetividad sexuada binaria y dicotómica. La relación entre los sexos es, para poner el acento en la influencia significadora de la cultura, una relación entre los géneros que se significan por oposición. Entonces, el género es pensado como una relación social primaria que, en su propia definición, es una relación de poder, que involucra a los símbolos de la cultura, su normativización a través de las instituciones y, así, induce a la subjetividad sexuada (Scott). Las identidades binarias de género, a su vez, son la expresión de una norma, o sea, que funcionan dentro del reglamento de género,

en tanto condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona, como lo expresa Butler (*Deshacer, El género en disputa*). A su vez, la inteligibilidad de los géneros depende de una cierta coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo, que es justificada y explicada por el falogocentrismo. La ideología falogocéntrica se expresa a partir de las tecnologías de género que producen discursos y son éstos, los que construyen el género. Así, De Lauretis ubica al género en el terreno del discurso, razón por la cual éste no sólo es construido, sino que puede ser deconstruido, tal como propone la teoría feminista.

De todos modos, aun cuando el sexo sea el efecto de un potente dispositivo, aun cuando se afirme que la adopción de una identidad y de una orientación sexual es el resultado de un proceso complejo que implica identificaciones, asignaciones culturales, transferencias diversas, aun cuando no tengamos más dudas respecto de que el binarismo femenino y masculino que ordena al mundo es un constructo cultural que pretende ser universal y hegemónico; sigue siendo relevante la pregunta por la diferencia sexual. La cuestión es que la sexualidad, que incluye a lo femenino y lo masculino, además de ser una invención occidental moderna, es una cuestión de lengua ya que es esta la que permite pensarla. Por eso es que Berger propone mantener el discurso de la diferencia sexual pero estimulando la emergencia de la heterogeneidad que podría disolver el carácter único y universal del binarismo.

En *Marta Riquelme* se combinan elementos que hacen posible la lectura que proponemos: en primer lugar, el narrador se coloca en el lugar del sujeto dueño del logos, exacerbando su saber sin fisuras sobre ella. Además, el referente es lo femenino en su sentido más hegemónico y estereotipado, encarnado en alguien que escribió sus memorias. Por último, como sucede en muchos relatos de Martínez Estrada, el mundo exterior provoca y confunde al narrador mediante los obstáculos que le coloca, entonces, éste se ve obligado a potenciar sus virtudes para sobrevivir. En esa exacerbación de sus virtudes es donde puede leerse un matiz irónico que tensiona la veracidad sobre los hechos y los sujetos.

Entonces, por un lado, el tópico elegido invita a revisar el binarismo sexual que se esconde tras la relación entre la escritora y el prologuista y, por otro lado, la estética del autor se funda en la desconfianza ante la realidad que en nuestra

lectura, sería ante la diferencia sexual. Martínez Estrada ha manifestado, en sus ensayos, sus sospechas hacia el poder referencial del realismo ya que afirmaba que era un procedimiento por el que se eliminaban de la realidad misma, sus elementos propios, para transformar lo dicho en un texto claro, lógico y certero. Al contrario, el autor propone un realismo en donde el mundo aparece en su mero acontecer, en lo que es, sin el ordenamiento propio de la razón. El realismo, así, se rige por otras leyes que evaden las de la causalidad y las de la lógica. La crítica se ha referido bastante a este aspecto y creo que es pertinente hacer un pequeño repaso. Por ejemplo, Rigano sostiene que: “el mundo mensurable de la lógica entra en un nuevo orden, en el que los elementos se relativizan. Los contornos se vuelven imprecisos y los infinitos órdenes se interfieren: el mundo del hombre y el mundo cósmico se entrecruzan en un mismo plano” (149). Así, puede decirse que Martínez Estrada entra en el pensamiento mítico, como afirma Prieto. En el análisis de las remisiones y variaciones de procedimientos kafkianos, Prieto hace hincapié en “Marta Riquelme” porque “expresa la imposibilidad radical de conocimiento de la realidad” (51), lo que justamente se pone en evidencia en las paradojas que resultan de las deducciones a las que va llegando el crítico. Esta caracterización se complementa con la de Weinberg quien propone un concepto como lo real ominoso que remite a un mundo clausurado en el que la ruptura con el orden previsible es absoluta y desde allí sobreviene en el cuento la complicación infinita de la pérdida del manuscrito como algo a la vez negativo, desdichado y reprobable. En el lenguaje del mito, la realidad supone una serie de representaciones que no están en relación directa con un referente real pero que, sin embargo, ese lenguaje, situado en una historia personal y colectiva, algo dice respecto de la realidad. El mito da cuenta de la sensación de expulsión o marginación de los sujetos respecto de la realidad. Siguiendo este argumento podemos decir que en el cuento aparecen los mitos que constituyeron la femineidad hegemónica y obturaron otros modos de subjetivación. El narrador insiste en que la dificultad de la lectura del manuscrito y, quizás, lo que subyace a esa dificultad sea el lente ideológico del sexismo. En síntesis, puede decirse que una lógica mítica corroe los cimientos de la razón y produce un relato paradójico.

Si nos atenemos a la definición del diccionario, la paradoja supone una realidad que se opone a la lógica, lo que genera una contradicción aparente. Barthes vincula el término a la antítesis como figura retórica. Así afirma que la esencia misma de la antítesis es la separación que sostiene la naturaleza de los contrarios, es decir que es la figura de la “oposición *dada*, eterna, eternamente recurrente: la figura de lo inexpiable” (21; cursiva en el original). Entonces:

toda alianza de dos términos antitéticos, toda mezcla, toda conciliación, en una palabra, todo intento de atravesar el muro de la Antítesis constituye por lo tanto una transgresión; la retórica puede ciertamente inventar de nuevo una figura destinada a nombrar lo transgresivo; esa figura existe: es la paradoja (o alianza de palabras): figura extraña, es la última tentativa del código para someter a lo inexpiable (21).

Barthes permite pensar a la paradoja como un modo de la transgresión de la oposición, que no niega sus términos sino, más bien, los expone para superarlos. Mucho antes que el filósofo francés, el mismo Martínez Estrada, en 1934, dedicó una conferencia a los sentidos de la paradoja. En ella propuso que esta hacía surgir algo del orden de lo desconocido, que escapaba al pensamiento lógico. Dice el autor que la paradoja tiene que ver con las “fuerzas de la adivinación y de la sangre” (46) y el clima propicio de emergencia de la misma es el de la pasión, es decir, de las emociones y del cuerpo. Así, el pensamiento paradójico está regido por leyes desconocidas que acercan elementos opuestos como la pasión, el cuerpo, la percepción sensorial y la razón o la lógica que abstrae y jerarquiza el conocimiento.

El sexismo eclipsado

El prologuista parece convencido de un supuesto, bastante aceptado por la teoría feminista: el hombre afirmó su dominio sobre la mujer, negando su capacidad intelectual y adueñándose de su cuerpo; ya que lleva al extremo esta idea al punto de que *ella* pierde entidad y no es más que el fruto de su imaginación. Tanto él como el círculo masculino de exégetas que se encargan de la obra de la escritora se hacen eco del sexismo del campo cultural. Por ejemplo, entre sus preocupaciones centrales se hallan aquellas que atañen más a la condición de género de la autora que a su obra. Así, el prologuista afirma conocer más que ella

misma el alma y los sentimientos de la autora; se desdibujan los límites entre la escritura y la vida misma de Marta Riquelme; la preocupación por su vida sexual, sobre todo por salvar su imagen casta y pura a pesar de todo; el acento en las cualidades de lo sensible, confesional, sincero hasta catártico en la escritura en tanto marcas de lo femenino que justifican las memorias; el lenguaje *adecuadamente femenino* como criterio de juicio de la obra. Con estos elementos, Martínez Estrada *inventa* una escritora con una consecuencia singular, estos modos de hacer referencia a lo femenino son el eco de enunciados añejos con los que, sin paradojas ni hipérbolos, la crítica literaria ha estigmatizado a las escritoras.³

Más detalladamente, el prologuista, como Martínez Estrada le confesara por carta a Victoria Ocampo, no sólo es el único especialista en la autora sino que, además, se arroja la autoridad de comprender e interpretar su alma como nadie puede hacerlo. Él asegura que Marta Riquelme es una mujer que existió así como también existieron las personas mencionadas en las memorias y esta certidumbre es la que lo habilita a funcionar como investigador privado, él mismo va a la casa, intenta entrevistar a sus habitantes actuales, allí se encuentra con una muchedumbre y se entera de aquellas cosas que ella no sabía o no se atrevía a decir en las memorias.

Esta visita le sirve para hipotetizar acerca del secreto familiar que pretende justificar la pérdida del manuscrito y el supuesto silencio de Marta: las sospechas de relaciones incestuosas entre ella y su tío materno. Don Antonio, el tío, ya tenía en su haber la sospecha de que había violado a una niña y, luego, no sólo habría abusado de Marta sino que, además, habrían convivido. Al inicio del relato se usa el término *violación*, más adelante se matiza esta acusación con frases como *relación amorosa, convivencia, pasión*. El prologuista desdibuja completamente los límites entre la escritura y la vida misma de la autora: hablar de sus memorias es

³ En las décadas del '20 y del '30, este fenómeno halla su momento de mayor expansión (Diz "Del elogio"), razón por la que los enunciados sexistas eran muy comunes y, a la vez, invisibles ideológicamente. Solo algunas escritoras, como Victoria Ocampo o Alfonsina Storni, detectaban estas operaciones. Luego, a partir de la década del '40 este fenómeno se diluye, sutaliza y muta. En este sentido, considero que la estereotipia de lo femenino en el cuento de Martínez Estrada, muestra un punto de saturación del sexismo crítico.

hablar de ella misma, es más, lleva casi al absurdo esta actitud al ver al crítico transformarse en detective privado, en psicólogo, en grafólogo para poder conocer la *verdad* sobre la vida de la escritora. Además, los exégetas apelan a juicios sobre la obra que descansan en vicios misóginos de la crítica literaria, por ejemplo, las frases en las que la vara con la que se mide es la de la adecuación o no del lenguaje a la condición femenina: “Pero palabras usadas a veces con excesiva licencia, y casi impropias en el lenguaje de una mujer, de no ser efectivamente las que ella empleó, podrían cambiar por lo menos el aspecto moral de la obra” (Martínez Estrada Marta 19).

El secreto, el incesto y la moral de Marta están, a la vez, atravesados por un problema ligado al lenguaje y a la realidad, no desde el punto de vista de quien escribe –nunca se duda de la *sinceridad confesional* de Marta– sino desde el punto de vista de quien lee. Es decir, es un problema de lectura, de una interpretación velada por el lente del sexismo. Como es sabido, el primer escollo del relato es la legibilidad, el segundo es el de las dudas que genera el orden de las frases y de las páginas, el tercero es el de las interpretaciones. Entonces, tenemos, por un lado, los hechos, la tarea de investigador privado y/o del verificador de la *verdad* de los hechos, cuestión de la que luego se desdice. Por otro lado, la letra fingida, inverosímil, incomprensible que es donde aparece la tarea de desciframiento de la escritura y de las interpretaciones para que las que Martínez Estrada contó con un grupo de amigos. Entonces, una frase, según donde esté, supone que Marta Riquelme es completamente inocente y su tío, un pederasta, o bien, ella es una especie de niña fatal capaz de seducirlo. Es decir que se sostiene la ambigüedad entre ambos modos de lo femenino que aparece reforzado por frases paradójales como: “Muchas veces la autora llega hasta los bordes del precipicio de la obscenidad, así como muchas otras alcanza el arribo místico de las almas más puras” (Martínez Estrada Marta 19). Es obscena y pura. Justamente, la pregunta que sostiene toda la intriga del relato es si Marta Riquelme es víctima de su tío o es ella quien lo llevó a la perdición. La duda pendula sobre dos modos de lo femenino que concentran el modelo hegemónico tradicional: la mujer pura y la *femme fatale*. Ante ello, Martínez Estrada permanece en la incertidumbre e impone

la paradoja: mientras que la letra de la autora sugiere un erotismo desmesurado, el prologuista insiste en afirmar su condición angelical e ingenua frente a la sexualidad. Esto, a su vez, acarrea otro aspecto que es el de la vida sexual de Marta Riquelme: ¿era virgen?, ¿fue violada?, ¿era irresistible?, ¿sufría un erotismo desmesurado desde la más tierna infancia?, ¿era increíblemente ingenua? Todas estas preguntas remiten a los enunciados anquilosados de lo femenino pero que aparecen como incertidumbres al punto de decir:

Que Marta Riquelme haya amado apasionadamente desde su infancia, que ese amor casi de criatura haya adquirido la magnitud y la pujanza de una pasión de la madurez de la vida, puede ser exacto según la lectura del libro, y también puede ser falso (Martínez Estrada *Marta* 22).

Esta paradoja resulta nodal, ya que pone en duda el prejuicio mismo que enuncia un modo sutil de hacer temblar las certezas del sexismo. Al mismo tiempo, esta joven pueblerina de amores incestuosos que vive junto a un magnolio en una casa gigante, no sólo se refleja en el espejo del sexo, sino que, además, se inscribe en toda una genealogía de personajes y escritoras.

Una genealogía femenina

“La obra inédita de Marta Riquelme -el nombre me era conocido y hasta familiar, no recuerdo por qué lecturas-” (Martínez Estrada *Marta* 9). Un ejercicio de memoria, con un falso olvido, enuncia lo que en verdad está muy presente: la obra de Guillermo Enrique Hudson. No está de más recordar que la escritura de este cuento coincide con la del ensayo *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson* (1951). Previsiblemente, el cuento tiene varias claves que lo vinculan: el título es el mismo que el de un cuento de Hudson, la editorial que pierde los manuscritos se llama *Tierra purpúrea*, como la reconocida novela del autor.

Una de las lecturas más transitadas por la crítica⁴ es la que afirma que el cuento es una alusión al homónimo de Hudson ya que efectivamente abundan los

⁴ Con respecto a la relación entre ambos relatos, Gusmán analiza la cuestión entre la memoria y el fantasma del incesto; Romano Sued afirma que la repetición del nombre genera a la vez, la diferencia en un sentido deleuziano. Otras lecturas se detienen más en la comparación textual, así, Gasillón enumera similitudes en los tópicos de ambos relatos – la desaparición de la protagonista, la historia de amor clandestino, entre otros. Vilanova parte de la identificación de ambos a través del título y señala diferencias tales como el hecho de que el espacio de Hudson es lo rural y el de

elementos comunes. A riesgo de repetir lo evidente, en ambos casos desde un punto de vista masculino, se narra la historia de un enigma protagonizado por una mujer. En el relato de Hudson, la mujer se transforma en pájaro; en Martínez Estrada, la mujer ha desaparecido misteriosamente. Podríamos ir un poco más lejos y afirmar que en verdad lo que circula entre Hudson y Martínez Estrada no sólo es una mujer (Gusmán) sino una historia, la historia de las versiones sobre lo femenino que tiene la capacidad de ir mutando hacia otras identidades casi al infinito. En este sentido creo que lo que pervive en el personaje femenino de Martínez Estrada es la capacidad de trasmigrar: si *Marta Riquelme* de Hudson se transformó en pájaro, la de Martínez Estrada está siempre mutando y así aludiendo a diferentes modos de la feminidad.

Por otro lado, *Marta Riquelme* está muy cerca de ser una reescritura de *El ombú*: desde lo formal, son similares ya que comparten la incomodidad genérica de no ser ni cuento ni novela y ambos fusionan al narrador con el autor. En “El ombú” de Hudson, Nicastro le cuenta al narrador las fatales historias familiares de las que fue testigo el ombú. Antes, el árbol pertenecía al terreno de una casa ya tragada por la tierra y, ahora es un sitio de parada de los caminantes que descansan bajo su sombra sin sospechar que de él saldrán los sonidos de las ánimas de antaño. En el trasfondo de las historias de las familias que allí vivieron –de la que sólo sobrevive una mujer llamada *la loca del ombú*– está la historia de la nación que afecta a la vida de los protagonistas. Como sabemos, *Marta Riquelme* también es la trágica historia de una familia que fue creciendo desmesuradamente alrededor de otro árbol, un magnolio. Como el ombú, el magnolio también es un sobreviviente de la casa y tiene un poder maléfico por el que ninguno de los habitantes de la casa puede irse de ella, al punto de que esta no cesa de crecer: comienza por ser una finca de quince habitaciones y termina siendo un hotel que es casi el pueblo entero. Además, el magnolio fue testigo de tres muertes, una de ellas es el suicidio de Margarita, la hermana de Marta, que se cuelga de él. Según las palabras de Marta, el magnolio es casi humano, es un miembro más de la familia,

Martínez Estrada es lo urbano. De esta lectura se distancia Solari, quien afirma que ambos espacios coinciden en armar una representación del territorio americano que contiene lo urbano y lo rural, al indígena y al inmigrante, trastocando las líneas temporales entre el siglo XIX y XX.

se fusiona con ellos al punto de ser una versión vegetal del árbol genealógico de los Riquelme:

‘Cuando el hotel estuvo totalmente ocupado por miembros de la familia del dueño, mi padre resolvió clausurar su negocio, y desde entonces esa casa tan grande, con su magnolio, es el lugar donde todos vivimos pero de donde no podemos salir. Yo atribuyo a la personalidad tan poderosa del árbol el hecho de que estemos arraigados también nosotros y es tan absurdo que alguno pueda separarse para constituir otro hogar o probar fortuna lejos, como si una rama del magnolio se desprendiera y fuera a arraigar en otro pueblo, por sí misma’ (Martínez Estrada *Marta* 27).

Mediante un procedimiento casi de realismo mágico, el magnolio despliega su poder, que tiene que ver tanto con los antepasados como con el arraigo a la tierra, que es donde emerge la pampa. En este sentido, el ombú y el magnolio aluden al destino, a la sangre y a la nación en una relación fatídica y telúrica que obsesionaba a Martínez Estrada.⁵

La loca del ombú pierde la razón cuando queda sola ya que su familia – esposo e hijo– muere como consecuencia de los enfrentamientos y guerras de la historia nacional. Marta Riquelme podría terminar así debido a traumas ahora más familiares –el incesto– que históricos. Pero, además, ella es una escritora de memorias, lo que hace surgir otra posibilidad: Limperalta –uno de los amigos del narrador– se pregunta si en verdad ella no será la reencarnación de otra escritora de memorias, María Baskirtseff. Limperalta quiere hacer un estudio psicológico de la autora mediante el análisis de la letra para probar su hipótesis. El narrador dice rechazar su idea pero no abandona el psicologismo que los tenía encantados y perplejos al mismo tiempo. Es más, él mismo afirma más adelante, en coincidencia con Baskirtseff, que “Estas memorias que parecen haber sido escritas para simple desahogo de un alma atormentada, evidentemente, llevaron la intención de que adquiriesen difusión y hasta celebridad” (Martínez Estrada *Marta* 14). Como la escritora rusa, Marta Riquelme escribió sus voluminosas memorias, unas 1786 páginas, entre sus 12 y 20 años. Las escribió para mostrar sus pasiones,

⁵ Sin ir más lejos, dice el autor en *Radiografía de la pampa*: “El árbol de esta llanura, el ombú, tampoco es oriundo de ella. Es un árbol que solo concuerda con el paisaje por las raíces; esa raíz atormentada y en parte descubierta, dice del viento del llano.” (135) “El ombú es el símbolo de la llanura, la forma corporal y espiritual de la pampa” (135).

sus sentimientos y, quizás, para obtener cierto prestigio. De todas maneras, estas afirmaciones son inciertas porque a veces es joven y a veces escribe como una anciana, ambigüedad que permite pensar que, a veces, se parezca a su antecesora rusa.

A pesar de que no abundan las memorias y autobiografías femeninas en la literatura argentina, que una mujer escriba memorias no sorprende tanto como sí impactaría que se dedique a la ciencia ficción, por el hecho de que la mujer queda asociada al gesto confesional, íntimo que pasa a ser el impulso de la escritura. Así se crea un gran malentendido que se apoya en estereotipos tradicionales: en tanto la mujer está asociada a lo sensible, escribe por afectividad y no por inclinación estética. Martínez Estrada lleva al extremo este prejuicio y así queda hasta ridícula esta idea no sólo por vía del descreimiento frente al realismo sino por la ceguera sexista que supone. En este sentido, podemos decir que el prologuista tiene razón cuando afirma al inicio del relato que “Marta Riquelme no es una escritora. Hasta diría que casi no sabe escribir” (Martínez Estrada *Marta* 9).

Para finalizar

Martínez Estrada interroga la esencia de lo femenino en *Marta Riquelme*, y lo femenino no es más que la alteridad que se opone a lo masculino pensado como universal. En síntesis, Martínez Estrada deja resonar ciertos mitos de la misoginia que se actualizan al tomar como referente a una mujer que escribe: la desautorización de la voz de la escritora, el conocimiento pleno de su obra y de sus pensamientos, la fascinación y rechazo frente a la obra, las interpretaciones que atraviesan el texto para *comprender* el alma de la mujer. Incluso, la obra como lugar de reunión de hombres que se debaten sobre ella, transformándose en exégetas.

Finalmente, podemos preguntarnos quién es Marta Riquelme y en la respuesta lo que hallamos es una feminidad múltiple y mutante, es una identidad que corroe las ideas de homogeneidad del sujeto. Marta Riquelme es el modelo de la escritora inventada por una crítica masculina, es la mujer que deviene pájaro de Hudson, es aquella romántica escritora de memorias llamada María Baskirtseff, es

otra versión fatídica de la loca del ombú, es una profeta, es una no-escritora, es Victoria Ocampo, la versión nacional de la escritora que reúne la estirpe criolla con la feminidad.⁶

Bibliografía

Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2004.

Berger, Anne-Emmanuelle. *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos*. Buenos Aires: Mar dulce, 2016.

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.

---. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

De Lauretis, Teresa. "Las tecnologías del género". *Rev. Mora* n° 2 (1996): 6-34.

Diz, Tania. "'Todo lo que sigue es sencillamente estupendo'. Escritoras en las cartas de Ezequiel Martínez Estrada a Victoria Ocampo". *Orbis Tertius* vol XXI n° 24 (2016). Web. Acceso: 10/03/2017.

---. "Del elogio a la injuria: la escritora como mito en el imaginario cultural de los '20 y '30". *La biblioteca*. n° 12 (2012): págs. 310-330.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Barcelona: Siglo XXI, 1990.

Gasillón, María Lourdes. "'Marta Riquelme': cuando lo absurdo es real". *Revista Anclajes*. XVIII.2 (2014): 48-60.

Gusmán, Luis. "Martínez Estrada: el olvido y el incesto". *Literal* 4/5 (1977): 67-74. Ed. Facsimilar. Biblioteca Nacional, 2011.

Hudson, Enrique. *El ombú*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Educación, 1932.

---. *Tierra purpúrea*. Buenos Aires: Rueda, 1951.

Lancelotti, Mario A. "Ezequiel Martínez Estrada: *Marta Riquelme* (Nova, Buenos Aires, 1956)". *Sur* n° 243 (1956): 74-76.

⁶ Ver Diz "'Todo lo que sigue'".

Martínez Estrada, Ezequiel, Victoria Ocampo. *Epistolario*. Buenos Aires: Interzona, 2013.

Martínez Estrada, Ezequiel. "Sentido de la paradoja". *Anales del Instituto popular de conferencias*, vol. 20 (1934): 45-61.

---. *Marta Riquelme*. Buenos Aires: Nova, 1956.

---. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

Prieto, Adolfo "Martínez Estrada. El narrador y el lenguaje del mito". *Estudios de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1969. 133-56.

Rigano, Mariela. "Marta Riquelme: narración ausente de un destierro". *Estudios de teoría literaria* año 1 n° 2 (2012): 145-153.

Romano Sued, Susana. "Crítica y hospitalidad. Marta Riquelme de Martínez Estrada: genealogías, linajes e intertextos." *Revista La biblioteca* n° 4-5. (2006): 244-259.

Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

Scott, Joan. "El género, una categoría útil para el análisis histórico". Marysa Navarro, Catherine Stimpson (comp.). *Sexualidad, género y roles sexuales*. Buenos Aires: FCE, 1999: 37-57.

Solari, Herminia. "Hudson, Martínez Estrada y las Marta Riquelme". *Anales de la Universidad Metropolitana* vol. 5. n° 2 (2005): 91-103.

Vilanova, Angel. "'Marta Riquelme' de Ezequiel Martínez Estrada desde una perspectiva transtextual". *Voz y escritura* 6-7 (1996): 72-80.

Weinberg, Liliana. "Ezequiel Martínez Estrada: lo real ominoso y los límites del mal". Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9. Buenos Aires: Emecé, 2004. 403-437.