

SILVIA ROSMAN
NEW YORK UNIVERSITY

FRAGMENTOS: ENSAYO Y NACIÓN EN MARTÍNEZ ESTRADA

La “sombra terrible” que inaugura el ensayo del ser nacional argentino presenta, desde las primeras páginas del *Facundo*, las aporías que atravesarán al género ensayo y al concepto de identidad nacional que éste propone definir. Si bien este texto depende de una visión totalizadora, metáfora de la conquista de ese vacío que, para Sarmiento, resultaría en la victoria de la civilización sobre la barbarie, ésta encuentra su contracara en esas sombras vaporosas e indefinidas, fuente de la poesía y la representación de la nación.¹ El ensayo argentino, desde sus comienzos, oscila entre los extremos de un oculoctrismo confiado en la visión como metáfora del progreso, el conocimiento y la verdad, a la misma vez que se mantiene atento a la advertencia de Goethe: “Ver lo preciso, ver lo iluminado, no la luz”.² Tensión permanente, hasta nuestros días, entre el

¹ La cita siguiente del *Facundo* resume la aporía a la que nos referimos: “¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República, el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver . . . no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía...” en Domingo F. Sarmiento, *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Buenos Aires, CEAL, 1979, 40-1.

² Este es el epígrafe del famoso texto de Adorno, “El ensayo como forma”.

saber y la escritura; tensión que, en el caso que nos ocupa, el de Ezequiel Martínez Estrada, hará un agujero en la textura del ensayo argentino e interrumpirá sus aspiraciones de representar la nación.

Comúnmente leído por la crítica como el continuador del proyecto sarmientino, es Ezequiel Martínez Estrada quien llevará hasta sus últimas consecuencias los efectos de esa aporía formulada en el *Facundo*. En los años cuarenta, y a partir de una temprana evaluación de la centralidad de los efectos de los medios de reproducción técnica, especialmente de la fotografía, Martínez Estrada repiensa la función del ensayo del ser nacional: su poder de postular las nociones de orígenes, autenticidad e historia, de las cuales el género se había hecho cargo hasta entonces. Esta situación hará que el ensayista se interrogue sobre los límites mismos del género ensayo y reconsidere cómo la escritura ensayística piensa el concepto de comunidad.

En *La cabeza de Goliat* (1940) las metas que el *Facundo* había delineado para la nación se revelan insostenibles.³ En este ensayo, Buenos Aires, la ciudad que Sarmiento imaginaba como el emblema de su proyecto cultural y político, es considerada por Martínez Estrada como algo nefasto para el país— una “cabeza encefálica”—, el síntoma monstruoso de la imposible unidad nacional. En este texto Martínez Estrada parece rechazar la ecuación Buenos Aires-civilización y privilegiar el polo conceptual simétricamente opuesto (el interior) como el único polo de la antinomia apto para representar la nacionalidad. Decimos parece porque Martínez Estrada, quizás a pesar suyo, es continuamente seducido por lo mismo que hizo que su maestro librara su batalla en defensa de la civilización urbana.

El Buenos Aires que Martínez Estrada describe en *La cabeza de Goliat*, su modernidad (el ruido, la velocidad y heterogeneidad, por ejemplo), se habían ya venido perfilando en el Buenos Aires de los años veinte y treinta, como bien lo ha señalado Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica*. Sarlo muestra cómo Borges, Arlt y Girondo, entre otros, presentan nuevas maneras de expresar la cultura argentina como una “cultura de mezcla”. Sean cuales fueran las respuestas a los efectos de la modernización, en esta época la idea de una cultura nacional homogénea

³ *La cabeza de Goliat* retoma la metáfora con la que Sarmiento describe a Buenos Aires en *Facundo*: “Buenos Aires es un niño que vence a un gigante, se infatúa, se cree un héroe y se aventura a cosas mayores”, 107.

entra en crisis. Pero, es importante enfatizar que lo que no se cuestiona es la idea de que exista una *cultura nacional* que deba ser representada. El problema para estos escritores es, según Sarlo, qué formas podrían concretar esa representación. Sin embargo, en *La cabeza de Goliat* ocurre algo muy diferente. Este texto aborda el problema de la modernización, pero su preocupación central ya no consiste en hallar nuevas formas de expresión de la nación, sino en interrogarse sobre si esa expresión es todavía posible. La pregunta que el ensayista despliega, (¿puede la identidad de una nación que, en palabras de Martínez Estrada, se deshace, ser re-presentada?), pone en tela de juicio la posibilidad misma de la representación.

La cabeza de Goliat no es la primera incursión de Martínez Estrada en cuestiones de identidad y de cultura nacional. Aunque la publicación de *Radiografía de la pampa* (1933) pasó casi desapercibida, Martínez Estrada es conocido hasta el día de hoy como el hermeneuta del ensayo del ser nacional. *Radiografía de la pampa* intenta mostrar los males que han inhibido el desarrollo de una cultura propia (propia tanto en el sentido de única u original, como también de moral y representativo). Y es que, para el ensayista, los problemas que padece la Argentina se deben a que ésta es una mala copia y a que sufre “los males de la apariencia”. Destinada a ser una mala imitación de las modas europeas, la nación se convierte en una realidad falseada, un simulacro.⁴ La noción de copia en *Radiografía* es siempre pensada en relación a un original, a eso que se considera auténtico y pleno. Por esta razón el ensayo se convierte en un diagnóstico, en una *radiografía* de la pampa. Y es el ensayista, confiado en la visión como instrumento de conocimiento ilimitado, quien podrá encontrar “las vísceras y órganos de un cuerpo en tres dimensiones.” En 1933 Martínez Estrada parece estar convencido de que el origen de los males padecidos existen y, sobre todo, que puede ser descubierto. Por dicha razón, al final de *Radiografía* declarará que los argentinos podrán, algún día, vivir “unidos en salud”.

La unidad de la nación y la posibilidad de representar esa unidad no serán cuestionadas, sin embargo, hasta siete años más tarde con la publicación de *La cabeza de Goliat*. Y si bien este texto desarrolla muchos de los mismos temas presentados en el ensayo de 1933, éste muestra una

⁴ Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: CEAL, 1983.

marcada diferencia en los protocolos de interpretación que emplea. Aunque todavía anclado en un régimen escópico mediado por un mecanismo óptico, esa falsa realidad que era el núcleo del diagnóstico en *Radiografía de la pampa* dará lugar, en *La cabeza de Goliat*, al orden de la imagen, pero de un tipo de imagen que revierte la jerarquía del modelo y de la copia. Además, si en su ensayo de 1933 el ensayista se concebía a sí mismo como a un “radiógrafo,” rastreador de las esencias y, por ende, de los sentidos de la nación, en 1940 el poder visual del ensayista será reducido al de un ojo fotográfico. Este es un cambio significativo, ya que en él es posible detectar un desplazamiento en la evaluación de las prerrogativas que el ensayista se adjudica para postular la verdad de la comunidad y trazar el camino necesario para su comunión.

Los medios de reproducción técnica, y especialmente la fotografía, tienen un lugar prominente en *La cabeza de Goliat*. Su presencia moviliza y desplaza, en la medida en que pone en cuestión el problema mismo de la representación, algunas de las dominantes de los relatos de construcciones de identidad nacional. Si en el siglo XIX construir la nación era sinónimo de poder escribirla, como lo indica Julio Ramos, el fenómeno de la reproducción técnica complicará ese modelo al cuestionar el estatuto de la imagen y, por ende, el de los conceptos de memoria y olvido (la historia), así como también la cuestión de los usos políticos del arte. Si los medios de comunicación masivos despojan de su papel magisterial a la palabra escrita, ¿cómo, entonces, pensar la nación a mediados del siglo XX?

*“El mundo mismo ha cobrado un
aspecto fotográfico”*

S. Kracauer, “Sobre la fotografía”

La cabeza de Goliat se centra en el proceso de modernización que Buenos Aires había empezado a experimentar en los años veinte y treinta pero que en los años cuarenta entra en una nueva etapa signada por un masivo incremento en la población urbana, así como también por una eclosión de los medios de comunicación masivos. Aunque en la Argentina ya existía una industria editorial desde el siglo XIX, en la primera mitad del siglo XX “aparecerán otros medios que se afirman en etapas paralelas

o posteriores (el cine mudo de 1900 a 1920, la radio de 1920 a 1940 y el cine sonoro de 1930 a 1945)... en este marco los medios argentinos se desarrollan con características propias, y en un ascenso que tiene su punto culminante en la década 1940-1950... Ya para entonces se habían producido importantes transformaciones socio-culturales que exigen nuevas respuestas a los medios.”⁵

Los medios de comunicación masivos se convierten en el emblema central de la vida urbana en *La cabeza de Goliat* y, en general, Martínez Estrada asume una actitud impugnadora hacia ellos. La radio, las películas de Hollywood, la música popular son cómplices del simulacro que para él es Buenos Aires. Martínez Estrada exhibe hacia los medios masivos un desdén que bordea en un esnobismo; sus preferencias por la música clásica y el arte como recintos del buen gusto son una parte importante de la posición político-ideológica del ensayista. Pero aquí lo que me interesa subrayar es que a pesar de su actitud, Martínez Estrada comprende que son precisamente los nuevos medios de comunicación que él mismo rechaza los que se han convertido en el nuevo lenguaje de la ciudad; lenguaje con el que, forzosamente, se debe captar sus imágenes.

La velocidad es lo que caracteriza al Buenos Aires de *La cabeza de Goliat*: “La ciudad se convierte en pista de incesante tráfico, máquinas y pasajeros son arrastrados como partículas metálicas por trombas de electricidad” (22).⁶ Como en su ensayo de 1933, la temporalidad de la nación en *La cabeza de Goliat* también es presentada a través de metáforas ópticas, pero la experiencia de esa temporalidad sólo puede ser captada por una grafía de superficies, una conjunción de trazos captados en la velocidad-luz de una fotografía.

Martínez Estrada emplea la metáfora de la fotografía para dar cuenta de los desplazamientos que la experiencia de la ciudad pone en juego en el campo de la percepción: “nada tiene el valor convincente de la fotografía. Convince en primer término a los ojos, que son los órganos casi exclusivos para interpretar a Buenos Aires. A Buenos Aires se lo interpreta con los

⁵ Aníbal Ford y J.B. Rivera 1987, *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1987, 27. Véase también Jaime Rest, *Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Centro Editor, 1967; Eduardo Romano y Abel Posada, et. al., *La cultura popular del peronismo*. Buenos Aires: Editorial Cimarrón, 1974.

⁶ Ezequiel Martínez Estrada, *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires: CEAL, 1981.

ojos porque ha sido construido para ser visto. Y de ahí el poder de fascinación que ejerce..." (21) y

En Buenos Aires todo está a la vista y es conocido... Se ve desde la calle, sin pudor, lo que hasta entonces estaba vedado, circuido por la intimidad de la vida doméstica. Pudor, como si se obtuviera con la violencia una desnudez. Ese empapelado, esas cornisas... no se hicieron para ser vistos desde el exterior. Ahora la mirada profana los contempla desde una distancia absurda y de manera miserable. No sólo está desnuda la alcoba, sino expuesta con todo lo ausente que resta en ella a la mirada indiferente del espectador" (48, 64).

En estos pasajes Martínez Estrada despliega las aporías que la fotografía pone en juego. Por un lado, una Buenos Aires fotográfica parecería acercarse al espectador, a tal punto que éste ve aún lo que no querría ver –ve demasiado (hasta lo que se debería mantener escondido o aún reprimido)–, pero, a la vez, los ojos con los que el espectador ve la ciudad registran una ausencia ("todo lo ausente que resta en ella"). Esta relación aporética es propia de la fotografía, dado que cuando algo se ve con ojos fotográficos, lo que se "ve" es una reproducción y no la "cosa misma". Como bien lo ha observado Samuel Weber, "el acto de 'acercarse' a algo presupone un punto o puntos de referencia fijos, ... aún idénticos, para permitir que se haga una distinción entre lo que está lejos y lo que está cerca, lo que es próximo y lo que es distante. Pero cuando lo que se acerca ya es una reproducción –y ya de por sí separada de sí misma– cuanto más cerca se encuentra, más distante está."⁷

¿Qué se puede "ver" de un mundo que, para parafrasear a Kracauer, ha cobrado un aspecto fotográfico? En la fotografía se pone en juego una de-contextualización, un sacar de lugar que no permite la reconstrucción de una totalidad. La fotografía resiste la noción de una imagen total o totalizante y, por esta razón, sólo produce fragmentos.⁸ La metáfora de la fotografía, entonces, tiene una función decisiva, ya que le permite puntualizar a Martínez Estrada que en su ensayo una topografía de la nación es imposible –por lo menos una grafía (una escritura) capaz de garantizar una aprehensión total y sustantiva de la nación. El moderno y

⁷ Samuel Weber, *Mass Mediarus. Form, Technics, Media*. Stanford: Stanford University Press, 1996, 88. La traducción es nuestra.

⁸ Para una excelente discusión del fragmento en Walter Benjamin, véase Aris Fioretos, "Contraction (Benjamin, Reading, History)", *MLN*, 110 (1995): 560-564.

urbano paisaje de Buenos Aires crea modalidades de percepción que hacen que Martínez Estrada se pregunte si la experiencia de la nación no corresponde o puede ser mejor registrada en un álbum de fotos que en un texto escrito. Es decir, por la imagen fotográfica y no por el lenguaje:

Cuando se nos enseñó a mirar con atención rincones y trozos insignificantes de la ciudad con el ojo fotográfico —una caja de fósforos junto a la rueda de un coche, un pedazo de puerta al sol, una pierna que sube la escalera—, comprendimos que nuestros ojos están ciegos. No nos sirven nada más que como lazarillos para cruzar las calles, no tropezar con otros y ganarnos la vida. *El ojo ideal sería la célula fotoeléctrica*. La ciudad pervierte así nuestros sentidos y, finalmente, nuestra inteligencia, que en vez de ser órgano de percibir la belleza, el bien y la verdad, se convierte en órgano de lucha y defensa, ocupado en eludir peligros y en acrecentar las reservas de pequeñas ventajas acumulativas. Inteligencia en la yema de los dedos, como el ojo del ciego. (El énfasis es nuestro, 84-5)

Si en los años treinta la tan precisa visión magisterial del ensayista aspiraba a producir una radiografía en la que se cifraban las directivas de una recomposición de la unidad nacional, en *La cabeza de Goliath* Martínez Estrada ya sólo puede ver fragmentos inorgánicos y desarticulados: una caja de fósforos, la pierna de una mujer, el marco de una puerta.⁹

En esta visión fragmentaria, por un lado, se hace imposible la utilización de categorías esencialistas (la belleza, el bien, la verdad), mientras que por el otro, se registra el cambio que se ha producido en el lenguaje del discurso sobre la nación: hay un verdadero desplazamiento de la serie de figuras que expresan la totalidad de la nación a otra serie que indica fragmentación y diseminación. En la fotografía (en la reproducción técnica), los objetos pierden su autenticidad, el origen es borrado, como también es borrada su esencia.

En su ensayo “La obra de arte en la época de la reproducción técnica” Walter Benjamin sostiene que la reproductibilidad técnica no es un fenómeno particularmente moderno; la acuñación de monedas y medallas en la Grecia Antigua ya constituía una forma de reproducción. Sin embargo,

⁹ La noción de visión degradada que sostiene Martínez Estrada en *La cabeza de Goliath* se distancia marcadamente de la posición vanguardista para la cual el ojo fotográfico del poeta se convierte, en palabras de Francine Masiello, en «una metáfora de la conquista moderna» capaz de ver y controlar el mundo fenoménico.” Véase su *Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986, especialmente Capítulo IV: “Contra la naturaleza: El paisaje de la vanguardia”.

lo que distingue la reproductibilidad en la segunda mitad del siglo veinte, especialmente en lo que concierne a la fotografía, radica en el hecho de que ésta se ha convertido en una parte constitutiva de la imagen. Es decir, no hay una experiencia de la imagen o de la obra de arte que no esté ya atravesada por su reproductibilidad. Este hecho tiene un efecto profundo no sólo, como ya vimos, en el plano cognitivo, sino también en los modos de concebir la cuestión del origen y del original, la noción de memoria y la idea misma de la historia. Podríamos decir que Martínez Estrada entreve, intermitentemente, esta nueva situación cuando, por ejemplo, compara Buenos Aires con una imagen fotográfica: “Buenos Aires ha avanzado borrando sus pasos. Borrar las huellas se convierte en: iniciar una vida nueva, una nueva historia, una nueva aventura . . . Los demoledores borran su propio pasado, arrasando con el Pasado . . .” (61-3).

Martínez Estrada lamenta, claramente, la pérdida de una noción de historia pensada en términos de continuidad y homogeneidad: la “nueva historia” que la imagen fotográfica pone en juego no puede reconstituir el Pasado, no puede ofrecer su representación mimética bajo la modalidad de la presencia. El problema reside en que lo nuevo del presente no puede hacerse presente. Al contrario, ese presente está continuamente desapareciendo, como la imagen fotográfica: “cada día recomienza en el lugar que cesó la noche anterior, y es como si girara sobre sí mismo por una fuerza que nace de su interior, busca irradiarse y no lo consigue...” (23). La imposibilidad de localizar un centro irradiante, capaz de garantizar una representación del pasado, da lugar a una relación diferencial en el tiempo que precluye la continuidad. En otras palabras, la fotografía como “un medio para crear semejanzas, sólo puede hablar de diferencias” y, por esta misma razón, la historia se convierte en una memoria imposible.¹⁰

Como podemos ver, el movimiento veloz y constante que marca el tiempo de la ciudad da lugar a una noción de temporalidad muy diferente a la que ha prevalecido en el ensayo del ser nacional. La horizontalidad y la homogeneidad dominantes en estos relatos tradicionales dan forma a una narración historicista que no admite fisuras y donde el pueblo

¹⁰ Eduardo Cadava, *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997. El momento de interrupción que Martínez Estrada lee en la temporalidad de la ciudad tiene similitudes con el *Jetztzeit* benjaminiano de “La obra de arte” pero carece del potencial revolucionario que el filósofo alemán le adscribe.

siempre aparece como unidad y como una comunidad. La narración historicista es pedagógica y “funda su autoridad en la tradición del pueblo condensada en una sucesión de momentos históricos que representan una eternidad auto-generada”.¹¹

Si la verdad del discurso pedagógico nacional se funda en la continuidad histórica, es decir, en una narración realista que depende de una noción de origen auténtico y un progreso sin fin, entonces *La cabeza de Goliat* no habla más que de la imposibilidad de poder producir este tipo de discurso. Pero aquí es importante señalar que el ensayo no simplemente responde a esa imposibilidad al proponer una simple inversión o aún una relación oposicional a esos discursos nacionales homogéneos e historicistas. En otros términos, el ensayo de Martínez Estrada no propone un discurso nacional fragmentario, desarticulado e inorgánico en contraposición al discurso homogéneo, totalizador y orgánico. Todo lo contrario, *La cabeza de Goliat* muestra cómo las técnicas de reproductibilidad descritas en el ensayo interrumpen conceptos tales como temporalidad, narración, e imagen para mostrar sus límites. De esta manera, socavan sus valores homogeneizantes, unificadores y de continuidad, que son vitales para los llamados discursos nacionales.

La función de la fotografía en *La cabeza de Goliat* pone en escena la relación diferencial a la que nos referimos. Aunque la meta del ensayista sea una representación que producirá una imagen orgánica de sí misma (éste sería después de todo el telos de todo ensayo del ser nacional), en el texto de Martínez Estrada esa imagen es ya insostenible e irrepresentable. La estructura heterogénea del ensayo habla de este desplazamiento o doble movimiento. *La cabeza de Goliat* consiste en una serie de “tableaux vivants”: relatos cortos sobre la vida urbana donde se describen personajes inusuales, escenas típicas o excéntricas, descripciones de costumbres o celebraciones. El ensayo también incluye capítulos cortos compuestos de diálogos, anécdotas, descripciones arquitectónicas, y memorias y, por esta razón, algunos críticos han leído este texto dentro de la tradición de la literatura costumbrista.¹² El texto mismo, entonces, parece ser el efecto

¹¹ Homi Bhabha, “DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation” en H. Bhabha, ed, *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990, 297. La traducción es nuestra.

¹² Alfredo Rubione estudia la relación entre el ensayo de Martínez Estrada y la literatura costumbrista en su prólogo a *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires: CEAL, 1981.

de esa ceguera del ojo fotográfico urbano que el mismo Martínez Estrada critica; ese ojo es ahora el único capaz de captar los trazos inorgánicos y fragmentarios de la vida urbana.

Si *Radiografía de la pampa* se proponía describir y prescribir la manera en que los argentinos podían vivir como una comunidad “unidos en salud,” el Buenos Aires de 1940 pone en duda la realización de ese proyecto. En *La cabeza de Goliat* Martínez Estrada se enfrenta una vez más con el desafío de ofrecer los criterios necesarios para resolver el problema de la unidad nacional. Este problema no es sólo central para pensar el concepto de nación, sino también para el proyecto poético del ensayista de la identidad nacional, dado que el fotográfico Buenos Aires que él describe amenaza con eliminar su propia función de ensayista. En otras palabras, si la nación ya no se puede definir como una totalidad aprehensible, si la noción de unidad, aunque heterogénea, se disuelve, por ende, también corren la misma suerte la expresión, la exposición, o la escritura de esa supuesta unidad.

En su estudio sobre la noción de autoridad en la literatura latinoamericana, R. González Echevarría describe los mecanismos tradicionales del ensayo de identidad nacional latinoamericano.¹³ Según dicho crítico, el ensayo depende de la representación de la figura del autor, que porta su nombre público y que ejecuta una puesta en escena en la cual la posibilidad de persuadir depende del papel que éste asume y del espacio en el cual esa puesta en escena tiene lugar. La figura del autor está fuertemente ligada al poder y a la persuasión, pero también a la violencia y aún, en muchos casos, a una postura dictatorial. El autor (o el ensayista), según el esquema de González Echevarría, es la figura que representa el conocimiento y la verdad, es quien posee y transmite la tradición, es, en otras palabras, la voz de la comunidad.

Esta descripción del la voz autorial del ensayista, puede detectarse sin mucha dificultad en *Radiografía de la pampa*. En su ensayo de 1933 el aparato hermenéutico utilizado le permite a Martínez Estrada presentar los males que afectan la posibilidad de concretar la deseada unidad nacional. Martínez Estrada constantemente recurre a la paradoja para estructurar su

¹³ Roberto González Echevarría, “The Case of the Speaking Statue: Ariel and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay” en *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1985.

argumento y para autorizar su posición de enunciación, ya que esta figura retórica permite emitir una afirmación que parece ser falsa pero que prueba ser cierta una vez analizada (por ejemplo, “Los caminos indicaban las rutas por donde no se debían andar”). La paradoja le permite a Martínez Estrada, entonces, presentarse como un intérprete magisterial. Este discurso pedagógico lo inviste de una autoridad que lo capacita para narrar la historia secreta o profunda de la nación y para, finalmente, prescribir su cura.

En *Radiografía de la pampa* las estrategias de autorización del relato se articulan en relación al saber europeo, un saber al que la Argentina sólo puede acceder miméticamente. Durante los años treinta los visitantes extranjeros que llegaban a la Argentina para descubrir lo americano eran celebrados y admirados; eran sus miradas las que se privilegiaban. La importancia que ejercieron los visitantes extranjeros como Waldo Frank, el Conde Keyserling y Ortega y Gasset ha sido extensamente estudiada en la Argentina y no volveré sobre este punto aquí, pero sí es importante señalar que, para los años cuarenta, y como se lee en *La cabeza de Goliat*, Europa ya deja de ser considerada el lugar de la verdad. Ahora los conferenciantes extranjeros que llegan a la Argentina son objeto de sospecha y hasta ridiculizados:

Es un lujo y un espectáculo, el conferenciante. Se lo trae desde lejanas tierras a que nos diga lo que sabemos o lo que no nos importaba, antes de su llegada; saber sin que nos importe lo que dicen ni lo que escribe. ¿Saben ellos por qué se los llama? Exóticos personajes para mirar y admirar, con las fieras del zoológico. Es el acto de la comedia intelectual mejor acogido, que ellos saben que están representando y que nosotros sabemos que tenemos que aplaudir. ¿Creen que vienen para ser escuchados y aprovechar de sus conocimientos? Se los trae para contemplarlos y para adornar la ciudad, como a un cuadro para adornar la sala (136)

Martínez Estrada señala la diferencia entre los viajeros del pasado y los visitantes del presente, especialmente en lo que concierne al valor y a la eficacia de las miradas:

Desde aquellos viajeros ingleses que poco después de la Independencia iniciaron el cruce a estas tierras en busca de minas y de curiosidades, casi ha sido ininterrumpida la visita de los huéspedes que se han creído en el deber de retribuir en la forma para ellos más adecuada los halagos de la hospitalidad. Con la diferencia de que aquellos viajeros inaugurales eran incomparablemente más caballeros, perspicaces y comprensivos. Además, escribían mejor... En general, estimaban a nuestro país en sus características y peculiaridades penetrando en el sentido de las cosas mejor que los nativos. Los huéspedes

recientes y los comensales ya encontraron una ciudad de fisonomía muy compleja para poder interpretarla, ni siquiera comprenderla (135).

La distancia que separa las presuposiciones epistemológicas de *Radiografía* de las de *La cabeza de Goliat* se hace más palpable cuando se analiza la función de la mirada en ambos ensayos. Como he señalado más arriba, en *Radiografía* se privilegia el ojo como órgano del saber. Como el guardián de la mirada transcendental y atemporal, el “ensayista-radiógrafo”, pero también los conferenciantes extranjeros, son fuentes de conocimiento y portadores de la verdad; es decir, son descubridores; buscan y producen sentidos. Pero en *La cabeza de Goliat*, Martínez Estrada reconoce que la mirada ya no encierra ningún privilegio, ningún saber esencial. ¿Qué verdad puede descubrirse, qué conocimiento transmitirse si la mirada ideal es ahora la de una “célula fotoeléctrica” y la imagen que produce es la huella fragmentada y fantasmal de la fotografía? El sujeto que escribe, si uno todavía puede hablar de un sujeto en el sentido tradicional del concepto, es ahora el del ojo degradado del ciego.

En el *Ariel* (1900) de Rodó, la voz magisterial del ensayista es, según González Echevarría, una placa sonora que resuena violentamente, al igual que las máquinas que Rodó tanto despreciaba por ser éstas sordas a la transmisión del espíritu nacional o americano.¹⁴ La postura autoritaria de Rodó está muy lejos de ese ojo mecánico y degradado descrito por Martínez Estrada, incapaz ya de captar y transmitir las esencias nacionales. De hecho, en el pasaje de *Radiografía* a *La cabeza de Goliat*, uno podría leer el comienzo del fin de esa tradición magisterial del ensayo del ser nacional latinoamericano cuyos orígenes González Echevarría sitúa en *Ariel*.

En su ensayo de 1940, Martínez Estrada afirma que una (geo)grafía de la nación ya es imposible desde Buenos Aires –por lo menos una escritura cuyos significantes no estén precedidos por significados que garanticen una aprehension total y sustantiva de la nación. Es decir, en este ensayo Martínez Estrada da cuenta de que Buenos Aires ya no puede ser la metonimia de la Nación, como en el caso paradigmático de Sarmiento, dado que el significante “Buenos Aires” erosiona toda certeza sustancialista. Si para Sarmiento Buenos Aires debería haber funcionado como el centro de la unidad nacional tan deseada y metódicamente planificada, en *La cabeza de Goliat* Martínez Estrada ofrece su cabeza decapitada, el fragmento de un proyecto político y literario ya imposible de ensayar.

¹⁴ Para González Echevarría, la contradicción e ironía del ensayo de Rodó reside en que la retórica del ensayista es tan violenta como la naciente tecnología que éste criticaba.