

## VERÁS QUE TODO ES MENTIRA<sup>1</sup>

Por Claudia Torre

En 1947 Borges cierra el cuento “Emma Zunz” señalando: "La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido: sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios". Ema Zunz, se configuraba así como "la que trama e imagina, con impaciencia no con inquietud, la que quiere alcanzar la simplicidad de los hechos".

El personaje borgeano, convocado en el prólogo de *La canción de las ciudades*, se expande en los relatos de viaje que componen este libro. La convocatoria a Emma Zunz es una de las operaciones claves del libro: Sánchez interviene para señalar la imposibilidad de que éste sea leído como autobiografía. Anticipa, de este modo, una clave de lectura que nos permite repensar el género.

Desde la tradición de ese género y como todo autor de relatos de viajes, Matilde Sánchez transita intensamente el espacio del prólogo. Allí están los envíos: al periodismo etnográfico, a su primera novela, *La ingratitud* (1990), a los decorados góticos, al *Bildsgunroman*, a la búsqueda de la identidad de una palabra de lengua extranjera: Auschwitz, o de un parque temático, a los homenajes rendidos, a las quejas de la familia. Pero allí donde los autores piden disculpas, piden condescendencias por razones múltiples: faltar a la verdad, no tener un estilo literario, contradecir o no contradecir a los relatos canónicos que inauguraban para las culturas la imagen de una ciudad, de un continente o de un desierto, Matilde Sanchez hace uso de una astuta estrategia literaria: acude a sus lecturas, no exactamente a las de los libros de viaje (otra convención del género: viajar los libros de viaje y re-escribirlos) sino a sus lecturas de ficción.

El libro se compone de una serie de ocho relatos: Amsterdam, Alicante, Berlín, Cracovia, Canelones, Pirovano, Ushuaia, La Habana.

"Mi madre sostiene - y es justo que sea mencionada- que el incidente del muerto ocurrió exactamente al revés, es decir que el muerto estaba bien muerto antes de ser muerto. Me reprocha las libertades y maldades de la fantasía: para ella las razones estéticas no valen más que cualquier otra cosa cuando se falta a la verdad". Lo que es una mención anecdótica en realidad podría pensarse como claves o guiños para el lector: gozar el relato a contrapelo de la lectura de su madre. Sobre esta figura -la de la madre- convergen para la autora las líneas de una lógica convencional que si bien puede ser cuestionada inmediatamente, "es justo que sea mencionada".

La única “verdad biográfica” se enuncia escuetamente y con cierto desdén: “estuve allí en esos años, exactamente” y define el resto como “trama” o “chantaje”.

Fuera del prólogo y cuando queremos seguir las mentiras verdaderas o las verdades mentirosas de la viajera, las páginas de *Canelones*, 94 o de *Ushuaia*, 96 nos dejan un profundo malestar. Somos lectores objeto de un chantaje. En el primero, sobre todo, cuando en el marco de la "indolencia oriental" irrumpe una muerte súbita, el

---

<sup>1</sup> Matilde Sánchez, *La canción de las ciudades*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.

recorte de la historia nos deja perplejos. El imaginario porteño en relación al país vecino como una tierra de alegría, inocencia y mansedumbre queda pulverizado. El relato hace con los fragmentos de una memoria un artificio impecable. Como ciertas anécdotas de personajes célebres: no sabemos si son ciertas, pero sí que son efectivas. En *Canelones, 94* no nos conmueven los hechos narrados sino la narración misma en sus tensiones, sus implacabilidades y sus certezas.

*Amsterdam, 79*, el texto con el que se abre el volumen, es el relato de un viaje de “privilegio”, cuyos sujetos viajeros son dos jóvenes que durante la última dictadura militar argentina viajan al “continente europeo” (“la escala nacional nos resulta inabarcable”). La analogía entre este tipo de viaje y el de sus antepasados inmigrantes resulta inevitable y es irrevocablemente tematizada en el interior del relato. Un altísimo porcentaje de las familias de clase media porteñas descendiente de la inmigración española e italiana de principio de siglo XX habían venido a “hacer la América”. También para ellos era “inabarcable” la escala nacional y suponía, -en el trayecto que va del pueblo natal, azotado por la Primera Guerra Mundial al Hotel de Inmigrantes-, habitar finalmente un barrio orillero de Buenos Aires. Se trata, en el caso de la narradora y C de un viaje “en sentido contrario” al de sus antepasados: “Jóvenes aristócratas del ocio en busca de una educación de la cultura”. Y en ese sentido se enmarca en la tradición del viaje a Europa de la élite argentina del siglo XIX: la instancia programática, la adquisición de un itinerario remanido que pretende recrearse - aunque esta vez desde otro lugar ideológico y también desde otra clase social-; juvenilismo, mirada crítica y deseos de aprender

En el relato está presente, la historia de la propia patria azotada, a cargo de “C” que ilustra a quienes están dispuestos a escucharlo sobre represores y madres que habían dado a luz en cautiverio. Aparecen los nombres de los exiliados que pueden rastrearse en la historia de la militancia montonera. La mirada es fría y distanciada. Y el relato se recupera en una suerte de epílogo: “Muchos años después, en septiembre de 1993...” , cuando la narradora va a dar a luz, recuerda “la tristeza de aquellos exiliados”. Sólo allí en un mecanismo de escritura que responde a un fascinante bosquejo teórico sobre las series de la memoria (que está detallado en el transcurso del relato) podemos reencontrarnos a los personajes que habían entrado en escena. El relato de la ciudad de Buenos Aires completa el relato de Amsterdam. Y la experiencia cierra su círculo.

En principio “C” y la narradora creen poder recortarse de la cultura de la que provienen. Y los enunciados del texto en nada suscriben al turismo de la “plata dulce” que la cultura de la dictadura imponía en los años 70-80. “El primer secreto que Europa nos entregaba era su vasta, absoluta, radical indiferencia”.

La galería de personajes que el relato ofrece no remite a la población holandesa ni a seres con una bonita historia de vida. Son inmigrantes, squatters beneficiados con el seguro de desempleo holandés, guerrilleros argentinos exiliados. Frente a estos últimos, los relatos de una Buenos Aires devastada y la mención de la historia y de la muerte de Roberto Mario Santucho los descoloca de su desenvoltura y de su alegría. Se vuelven de pronto aññados, están confundidos y sobre todo huyen cuando comprueban que han conocido a Vaca Narvaja. La mediación es imposible. “Qué me venís a mí con Roberto Mario, me venís con la psicopatía, yo estoy jugando tranquilamente al truco y me venís a amargar con el cuento de Robi, o no sabés con quién estás hablando.”

La violencia de la escena coloca inmediatamente a estos jóvenes refinados, en el lugar de la torpeza y ante la incapacidad de reponerse, la escena queda congelada. “Nosotros no sabíamos bien porque todo era confuso en esos años”

Todo el relato de Amsterdam podría ser un sostén a esta fotografía específica. Matilde Sánchez no procura enmendar esta fisura de los personajes. Por el contrario la pone en escena: no hay diálogo posible entre el ahogo y el patetismo del exilio, estos jóvenes turistas culturales y los lectores.

En el relato de Sánchez, la esfinge paradigmática de Vaca Narvaja representa un otro complejo. Con él la propia identidad, la nacionalidad, la pertenencia, la dialéctica de ese entramado complejo denominado “patria” está organizada en un discurso irónicamente agudo e implacable. "C se quedó un rato cavilando sobre cómo habrían adivinado nuestra nacionalidad y concluyó que se trataba de un halo, imperceptible para los nativos de un país pero evidente para sus connacionales, acrecentado por el tiempo de ausencia, la reconstrucción imaginaria de identidad en los años de destierro. Nada en nuestro aspecto delataba el origen, insistió, y sin embargo ellos, guiados por ese indicio sutil, nos habían detectado fácilmente entre los cientos de ciclistas que bajaban por la Avenida Damrack. Emanábamos una especie de fluido de la patria del que todavía no éramos concientes."

Los exiliados escuchaban tango, jugaban al truco, fumaban tabaco correntino, preguntaban “¿cómo está la situación?” La narradora detalla “Cultivaban la identidad como sólo se hace en el destierro, instalados de lleno en el patetismo”. Hay un tono herido en el relato de Sánchez, y la juventud se convierte en un déficit: no pueden comprender las bromas de estos hombres. Sin embargo, en el relato, el gesto de la exclusión es un gesto asignado al otro. Es el otro quien rechaza la oratoria ardiente de C aunque se acuerde con la ideología de su discurso. El destinatario de ese discurso quiere marcar una diferencia y cuando lo rechaza, ni la ideología afín ni la nacionalidad compartida son suficientes para establecer un cruce. Ese es el gesto constitutivo de su otredad. Ha tenido los mismos sueños libertarios de los viajeros que lo visitan, sin embargo una fisura en la identidad anula todo posible contacto. La narradora y “C” quedan excluidos, no se diferencian de los ciclistas holandeses en la bruma gris de la Avenida Damrack.

Sin embargo, la voz narrativa es insistente porque esta escena deja un vacío que inquieta. En la serie de la memoria la tristeza de los exiliados es recuperada sin espanto, sin compulsión. Acude a ella en el sutil encanto de una tarde de Buenos Aires, en un momento de absoluto placer sereno, en el equinoccio de la primavera argentina, cuando su cuerpo entra en contacto con el cuerpo de su hija recién parida. El relato se espesa con una dulzura insospechada “La realidad fue un refugio que excluía todo peligro. Poco después las dos nos dormimos, mitades reconciliadas de una misma unidad”(36, 1999).

Paradójicamente, la identidad organizada a partir de la relación de los cuerpos amados, convoca la distancia. Junto a su hija piensa en aquellos seres del pasado . Es entonces posible releer la historia de esos personajes en el círculo de una misma identidad.

Acompasadamente en el transcurso de las páginas de estas narraciones de viaje, la construcción de la figura de una escritora puede ser rastreada en cada relato y quizás sea uno de los elementos que articulan la "biografía de una voz" que esta novela de viaje quiere ser para su autora. Se inaugura con la imagen de una joven estudiosa fichando - con los dedos congelados por el frío de Berlín- el alemán riguroso de Christa Wolf. Y va adquiriendo relieve en cada una de las historias.

En *Alicante*, 84 la biografía de esta escritura consigna dos legados a tener en cuenta: la figura de una madre vieja, escritora de memorias tardías y la figura de un padre que entrega a su hija un relato sobre la guerra. Pero quizás el momento de

constitución más fuerte está en *Berlín*, 86. Se trata de una escritura en la que irrumpe la reflexión sobre la lengua del otro: "traducir es más lúcido que inventar" descifrar la ajenidad de otro idioma es un gesto de identificación: permite el reconocimiento de la propia lengua cuya materialidad ya ha sido inscripta en la experiencia del viaje y cuyos pronombres no se declinan en el Diccionario de la Real Academia sino en un departamento de la ciudad de Buenos Aires. El espacio de la escritura permite narrar esa metamorfosis: "El cuaderno de ejercicios se había convertido en mi diario de viaje".

Este es un libro sobre viajes donde no interesa el dato, el hecho ocurrido, y cobra cuerpo una historia imperceptible, no contada, un modo de mirar. Se construye así un veraz ojo inventor.

Como Emma Zunz, Matilde Sánchez lo inventa todo: cosas fascinantes que "sustancialmente son ciertas".