

ESCRITURA, CIUDAD Y MEMORIA: LA EUROPA DE
MATILDE SÁNCHEZ.

Más allá del océano, grabadas en la piel y en la
intensidad de la voz: ciudades invisibles, ciudades
narradas

TESIS DE LICENCIATURA

PRESENTADA POR

PROF. ELEONORA PASCALE

DIRIGIDA POR

MAGISTER MARÍA COIRA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE LETRAS

JULIO DE 2001

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo primero	
Las ciudades de la formación	9
Mínimo glosario	9
1. <i>Las ciudades y la escritora</i>	10
1.1. <i>“Ámsterdam, 79”: las postales del amor y el bautismo de la palabra</i>	15
1.2. <i>“Alicante, 84”: las rutas de la sangre, la voz de los orígenes</i>	24
1.3. <i>“Berlín, 86”: mi ciudad</i>	30
1.4. <i>“Cracovia, 86”: ciudad metáfora</i>	37
Capítulo segundo	
La ciudad y la escritura en escena: <i>La ingratitud</i>	39
Mínimo glosario II	39
1. <i>El libro de Berlín</i>	41
1.1. <i>El viaje</i>	43
1.2. <i>Berlín c'est moi</i>	46
1.3. <i>La casa. El texto</i>	47
1.4. <i>Superficie y trasfondo del texto</i>	48
1.5. <i>Tres accesos a la ciudad</i>	50

1.6. Postales de hoy y eslabones de una historia vieja	51
1.7. Ficción, género, fragmento	53
1.8. Presente y pasado de Berlín	54
1.9. Múltiple y laberíntica Berlín	55
1.10. La evidencia (ante los ojos, bajo los pies)	58
1.11. Escrituras I	59
1.12. Explorar la ciudad y explorar la memoria son, en el fondo, actividades semejantes	62
1.13. El alemán	62
1.14. Escrituras II	63
1.15. Shhhhhhhh!!!!!!!	65
1.16. El otro hombre	66
2. Abre los ojos.....	69
A modo de conclusiones	73
Bibliografía	79
Bonus Track (epílogo).....	81

Introducción

¿Cómo aparecen representadas las ciudades en el primero y en el último libro de un mismo escritor? ¿Cómo, una misma ciudad, en este caso Berlín, se construye primero dentro de una novela que la tematiza y cómo, luego, cuando en un libro posterior que puede definirse entre otras posibilidades como “crónicas de viajes”, es rememorada como la ciudad que dio origen a esa primera novela? ¿Condicionan las ciudades al escritor? ¿Y a los personajes? ¿Qué tienen para decir las ciudades de sí mismas? ¿Cómo lo dicen?... Esas son algunas de las preguntas que, a medida que iba leyendo y escribiendo, me surgían y se hacía necesario responder.

Los libros que leía, que ocasionaban estas preguntas y que, a veces, me las contestaban son los que hacen el *corpus* de análisis de esta tesis: *La ingratitud* y *La canción de las ciudades* de Matilde Sánchez. Los intentos de repuestas se supone que son la tesis misma. Es por eso que cabe aclarar aquí el hecho de que no es el propósito de esta tesis desarrollar un estudio completo de la obra de la autora, así como otros aspectos que, sin duda, podrían haber sido tratados en los textos seleccionados: la mirada está centrada y atraída con fuerza por esa suerte de imán que las preguntas mencionadas configuran.

El primer capítulo analiza, a pesar de que es el último de los dos libros en ser publicado, *La canción de las ciudades*, de 1999. Los diferentes capítulos, cada uno una ciudad y un viaje, están ordenados en el libro cronológicamente, de acuerdo con la fecha en que se realizó cada uno. Para el corpus de esta tesis, se seleccionaron todos aquellos que anteceden el tiempo de escritura de la novela *La Ingratitud*: “Ámsterdam, 79”, “Alicante, 84”, “Berlín, 86” y “Cracovia, 86”. Es decir, las ciudades y los viajes que preparan a la escritora y, por lo tanto, posibilitan la emergencia de su primera novela.

Como el propio libro, el primer capítulo de esta tesis se organiza en ciudades y fechas. En cada uno, se intenta determinar la presencia e influencia de la ciudad en la construcción de un sujeto textual que se recuerda, asimismo, en cada viaje, en su relación con la escritura y con la ciudad en la que se encuentra. En ese recuerdo de sí, transita un trayecto en el que va asumiéndose como potencial “escritor/a”, se va configurando la constitución de esta categoría de manera paulatina y gradual, como así también, en ese recordarse, desde el presente de la escritura, se apropia de la posibilidad que le otorga, cada uno de esos viajes y sus relatos, de incorporar en los textos que los refieren, escenas de la vida privada como eslabones de una posible y aún incompleta autobiografía.

El segundo capítulo analiza la primera de las novelas de Matilde Sánchez, *La Ingratitud* de 1990, construida formalmente como una acumulación de fragmentos de cartas, un probable diario privado, anotaciones varias y reflexiones. El posible cuaderno de notas alberga intereses disímiles, extensiones variadas, sueños, análisis de palabras, las preocupaciones y objetivos, en fin, del "yo" que se hace cargo de ese texto. La sombra del Benjamin que escribe sobre las ciudades, sobre sus viajes y sobre sí mismo sobrevuela toda esta novela que laberíntica, fragmentaria, situada en Berlín, orientada a alcanzar un procedimiento de escritura capaz de exponer a través de una cierta técnica de montaje una copiosa diversidad de imágenes, detalles, datos, emociones, historias personales, sueños y estados del alma, compone así una red semántica que nos conduce hacia el filósofo alemán de *Dirección única*, *Crónica en Berlín*, *Infancia en Berlín*, *El libro de los pasajes*, los diarios de viajes, etcétera. Además, y como confirmación de esto que se deja intuir en esta novela, en *La canción de las ciudades* se afirma que su capítulo "Berlín, 86" es una relectura de *La ingratitude* y, en ese mismo capítulo, se hace mención a un libro que acompaña y guía todo ese viaje; el libro es *Dirección única* de Walter Benjamin.

Como el propio libro, también, el segundo capítulo de esta tesis "intenta" organizarse y construirse a la manera benjaminiana, es decir, al modo de *Dirección única*. Es por eso

que los apartados que lo integran se hallan "interrumpidos" constantemente con citas del libro *Dirección única* y, a la manera de éste, presentan títulos a modo de carteles luminosos; los apartados se vuelven un acopio de fragmentos, muestran disecciones, se encaminan en la búsqueda de una iluminación, configuran sentidos provisorios y, en su conjunto, proponen una especie de mapa que aventura rutas de acceso a una ciudad que se muestra y al mismo tiempo se esconde. Cada uno de esos apartados podría ser leído solo, sin seguir el orden en que éstos se presentan y funcionar como una idea que permita reconstruir la ciudad o la relación que el sujeto textual trama con ella. Pero, a su vez, leídos en su orden, posibilitan el hecho de conformar las entradas, es decir, el índice que desgrana el segundo capítulo de esta tesis.

La inscripción del sujeto textual y su gestación como escritor, las problemáticas y misterios que toda escritura implica, desafíos que siguen desvelando a aquellos pensadores y maestros (en el mejor sentido del término) que hacen de ellos su trabajo, no pretenden, desde ya, ser aquí ni mínimamente resueltos y explicados. Pero, sí constituyen los interrogantes que, desde el territorio conformado por *La ingratitud* y *La canción de las ciudades*, han motivado las entradas, el recorte efectuado, los modos de análisis textual, las interacciones con cierta bibliografía de procedencia diversa (es decir, un determinado uso de nuestra caja de herramientas), y, en fin,

las miradas e interpretaciones que, de una u otra manera, conforman este trabajo que, sin más palabras introductorias, se ofrece, ahora, a la lectura.

Capítulo primero

Las ciudades de la formación

You're on the road but you have no destination
You're in the mud, in the maze of her imagination
You love this town even if doesn't ring true
You've been all over and it's been all over you
U2

Mínimo glosario

Sumergir: Ciudades muertas. Ciudades cicatriz. Ciudades marcadas por un ayer que las condiciona y las constituye. Ciudades significantes en el pasado. Ciudades que, en el presente de la travesía, se definen sin hoy, sin novedad... Ciudades europeas.

Emerger: El nacimiento de la escritura en dos niveles: por un lado, la elaboración de un relato autobiográfico por parte del sujeto textual, que escribe desde el presente mientras va viajando, con la memoria, por las ciudades (como si el relato sobre éstas fuera, en parte, sólo una excusa para poder escribir sobre sí: "en 1979 visité Ámsterdam y allí me pasó tal

cosa; en 1982, tal otra..." etcétera).¹ Por otro lado, la reconstrucción textual que este sujeto hace de los orígenes de su propia escritura que, en el pasado, se forjaba a medida que, con el cuerpo, se viajaba por las ciudades.² Es allí donde el sujeto textual reconoce su iniciación en la escritura como práctica consciente: un escribir impresiones que comienza en la primera ciudad y una profesión que se va asumiendo en la medida en que se van recorriendo las demás... Si las ciudades desaparecen, entonces, es para dar lugar a ese yo que ha comenzado a escribir en ellas y que hoy escribe la autobiografía de sí y la autobiografía de su escritura.

1. Las ciudades y la escritora

Mientras las ciudades duermen, la "escritora" se despierta, puede leerlas y puede escribir/se...³ Las ciudades europeas, desde 1978 hasta 1986, serán las observadoras de la gestación y el nacimiento de una escritura propia y no en sí mismas los referentes observados. Serán las promotoras, en el presente en el que el texto se escribe, de relatos privados familiares

¹ La publicación de *La canción de las ciudades* es de marzo de 1999, así que cuando diga "presente de la escritura", me estaré refiriendo al período que va desde el fin de cada viaje hasta principios del '99, a los posibles tiempos de la escritura, los que intento deducir, en cada caso, a partir de indicios y huellas que recojo de la lectura y el análisis textual.

² Aquí, "pasado" remite al momento en que las ciudades fueron viajadas.

³ Cuando diga "escritora" no estaré haciendo referencia a la escritora Matilde Sánchez que firma el libro *La canción de las ciudades* en 1999, sino a la aparición de la categoría "escritora" dentro del texto como una

(mayormente durante las dos primeras ciudades, que es cuando la escritura se origina, cuando se encuentra más pegada a las experiencias del yo), de reflexiones acerca de la tarea de escribir (que aparecen más marcadamente en la última ciudad, cuando la actividad de la escritura se ha empezado a profesionalizar y los textos no son sólo “impresiones” de viaje o notas personales) y no una mera acumulación de imágenes edilicias o de tradiciones regionales.⁴ Las imágenes urbanas motivarán, pues, la narración de relatos privados y experiencias personales, en lugar de exclusivas enumeraciones de sus características e historias. Serán (y fueron) los lugares apropiados para y desde donde, entre otras cosas, recordar, pensar y escribir.⁵

“Ámsterdam”, “Alicante”, “Berlín” y “Cracovia” son las cuatro ciudades europeas que se recorren en la primera parte de *La*

revelación que se le va dando a la protagonista y narradora al tiempo que va avanzando por esas ciudades.

⁴ Con respecto a la profesionalización, si bien es un dato extra-textual, es importante recordar que es en Berlín donde se gesta la novela *La ingratitude* (publicada en 1990).

⁵ Aquí, como en otros muchos momentos de este trabajo, han surgido asociaciones con ciertas miradas y algunos fragmentos de libros que se ubican en el campo de la antropología (si bien con una mirada ya interdisciplinaria, ya transdisciplinaria). En esta nota, la asociación se produce respecto del estudio que James Clifford hace del trabajo del francés Marcel Griaule. Dice Clifford: “Dos estructuras metafóricas laxas gobiernan la concepción de Griaule del trabajo de campo: Un sistema *documental* (gobernado por imágenes de colección, observación e interrogación) y un complejo *iniciático* (en el cual los procesos dialógicos de educación y exégesis pasan al primer plano). Griaule mismo presentaba los dos enfoques como complementarios, cada uno requiriendo y construyendo al otro. Sin embargo, se puede discernir un cambio del documental hacia el iniciático a medida que progresaba su carrera y se profundizaba su compromiso [...] El paradigma de Griaule de la iniciación funcionó para transformar el papel del etnógrafo de observador y documentador [...] a exégeta e intérprete.” (Cfr. James Clifford, *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995, pp. 89-113).

canCIÓN de las ciudades y que entrarán en el foco de mi análisis, en este primer capítulo, ya que es 'durante éstas' cuándo y dónde se va forjando y termina asumiéndose definitivamente la condición de "escritora" por parte de la voz encargada de contar las ciudades.⁶ Del '79 al '86. Éste es el período y ésos los lugares que anuncian, estimulan, preparan e incentivan, a su vez, la producción de Matilde Sánchez, que se iniciará en Berlín, en 1986, con la novela *La ingratitude*.

Estas ciudades europeas que se recorren, estos viajes que se realizan, llevan una marca: son mojones que, además de señalar lugares visitados, por un lado marcan los avances y el trayecto que va siguiendo el sujeto textual en esta auto-construcción como "escritora" dentro de la trama escrituraria. Por otro, son los lugares los que le permiten ir reconstruyendo (en ese presente, hacia el pasado o incluso a futuro -ya que el presente de la escritura no es el presente de los viajes), el relato de su propia vida. Repito: Autobiografía de una escritura. Autobiografía de una vida. Sin embargo, este gesto, esta condición que instala al sujeto en un lugar de privilegio y protagonismo, va dejando a la ciudad viajada en silencio, entre brumas, desaparecida y, cuando le permite emerger, ésta lo termina haciendo a través de imágenes mudas, quietas,

⁶ Aclaro que las comillas indican la doble referencia del espacio de las ciudades en sí y su calidad de capítulos o, en todo caso, de las diferentes entradas al texto *La canción de las ciudades*.

inmutables: ciudad - cementerio, ciudad - museo, ciudad - escenografía, ciudad - maqueta.

Son viajes diferentes los que unen a cada ciudad con su narradora, con aquel cuerpo que las ha vivido, esta voz que las va a contar. Ámsterdam se construye desde la memoria como una búsqueda personal, una exploración, el intento de ser un aprendiz de aventurero; un viaje iniciático (en ambos sentidos: primera vez en Europa, primeros contactos con la escritura) con tiempo, plata y amor. Alicante es un viaje familiar donde M. (llamaré así a la narradora y protagonista de estos textos, sujeto textual que a través de indicios varios nos permite reconocer en esos lugares a la propia Matilde Sánchez) actúa de guía dentro de un mapa que cruza caminos contruidos por los recuerdos de sus padres y las rutas reales.⁷ Berlín es el viaje de estudio, el encuentro con las diferencias, con lo desconocido, lo extraño, donde los verbos conocer, descubrir, aprender, leer y escribir adquieren relevancia y una dimensión significativa plena. Cracovia es un viaje dentro de otro, un día polaco en medio de meses alemanes y, haciendo uso de una palabra que definitivamente nos conduce a

⁷ Los indicios que nos permiten identificar a la protagonista del libro *La canción de las ciudades* con Matilde Sánchez aparecen, básicamente, en el prólogo donde la escritora afirma que el texto puede ser leído como la "biografía de una voz", donde resume qué significó cada viaje para ella y cuáles fueron sus secuelas (por ejemplo, el viaje de Alicante trajo consecuencias familiares por la identificación de algunos integrantes de su familia -su madre- con los personajes y los posteriores reclamos que le hicieron) y donde afirma, casi como una declaración o anuncio ineludible para los lectores: "Estuve allí en esos años exactamente. Tiene así, el lector, la prueba biográfica que faltaba." (8)

Benjamin, una *iluminación*.⁸ Será otra manera, quizás la más movilizante, de aprehender los silencios, los gritos ahogados en las gargantas, los ecos enterrados del pasado que aún retumban en las ciudades del Este.

Ámsterdam, Alicante, Berlín, Cracovia son representaciones de imágenes mudas porque, entre otras cosas, son sinónimos de pérdidas cuando, por un lado, en su propia constitución están determinadas y se singularizan por carencias, muertes, guerras, exilios, inercia en los paisajes, anacronismos, y también cuando, en la serie de la memoria, se las asocia a ausencias personales.

⁸ La noción de iluminación, además de connotar un cierto homenaje a Rimbaud y desde ya a París, es muy importante en la constelación de ideas de Walter Benjamin (1892-1940), ese singular pensador que aspiraba a constituirse en el crítico literario más importante de Alemania y que, sin duda, ha demostrado en sus escritos una especial sensibilidad y lucidez respecto de las ciudades que tuvieron que ver con su vida, amores y, también, temas de investigación en tanto modos de leer la cultura (el Berlín de su infancia; el Moscú de 1927, la ciudad de la revolución y de su amada Asja Lacis (1891-1979); el París de Baudelaire con sus característicos pasajes por donde el paseante -*flâneur*- colecciona e interpreta, que para Benjamin deviene en una suerte de texto privilegiado para leer la modernidad y, por lo tanto, los aspectos paradigmáticos de la cultura del XIX). En Benjamin, la palabra 'iluminación' está asociada tanto a un modo de conocimiento como a su concepto de la historia. Lejos estuvo Benjamin de considerar la historia como un tiempo homogéneo que avanza de manera progresiva hacia el futuro. La bibliografía crítica rastrea tópicos de la tradición judía en su concepción de redención y del tiempo-ahora (*jetztzeit*), unida al pasado como "relámpago", "iluminación", "imagen que relumbra en el instante de un peligro". Así, en la concepción benjaminiana, el caminante no percibe lo evidente: su mirada busca otras cosas, aquéllas que por su extrema proximidad viven, aunque suene a paradoja, en la más absoluta de las lejanías. La redención es, desde esta perspectiva, la 'iluminación' de lo más lejano en lo inmediato: la emergencia del tiempo-ahora como interrupción del *continuum* histórico (homogéneo y vacío); el brillo del tiempo pleno de la experiencia. La noción de iluminación, en la polisemia por momentos paradójica tan propia de Benjamin, refiere tanto a la velocidad perceptiva propia de la modernidad como a esa experiencia redentora que escapa del *shock* que la vertiginosa rapidez y abigarramiento (de objetos, de

Todos estos viajes a Europa son viajes compartidos, aunque la necesidad de compañía se va haciendo en cada uno más prescindible: Ámsterdam se elige hacer en pareja y la presencia de C. es protagónica. Alicante es un viaje en familia casi forzado. Los padres de M. son retratados como una carga y C., a pesar de ser parte del grupo de viajeros, se transforma lentamente en un ausente. Berlín es el primer viaje que ella hace sola; es allí donde, y una vez desaparecidos los rastros familiares (padres, pareja), pueden hacer su irrupción los amigos, que en las anteriores ciudades no habían surgido. Berlín es, en fin, el espacio donde M. podrá dedicarse plenamente a otro espacio, el de la escritura y, simultáneamente, a reflexionar sobre esa (su) escritura.

1.1. *“Ámsterdam, 79”: las postales del amor y el bautismo de la palabra*

Me gustan los aviones, me gustas tú,
me gusta viajar, me gustas tú,
me gusta la mañana, me gustas tú,
me gusta el viento, me gustas tú,
me gusta soñar, me gustas tú,
me gusta la mar, me gustas tú.
Manu Chao

personas) produce en el hombre moderno, aturdiéndolo y alejándolo de las verdaderas experiencias.

Los viajes, cuando se vuelven una constante, cuando se repiten, como dice David Viñas, conllevan la marca del “privilegio” y esta condición está relacionada con una determinada posición de clase.⁹ Este estado de privilegio que caracteriza los “movimientos” de M. se refuerza aún más, en este primer viaje a Ámsterdam, si lo contrarrestamos con los “otros” viajes o viajeros del momento y el contexto histórico-social de esas otras partidas: año 1979, Argentina, época de éxodos masivos obligados, época de exilios y destierros. Frente a las imposiciones, a la imposibilidad de elegir, a la decisión forzada, al “tener que irse del país”, en un momento donde los viajes de los argentinos al exterior están atravesados por situaciones político-ideológicas, esta partida de C. y M. es un privilegio ya que es una decisión personal, puro afán de aventuras y una posibilidad, entre otras, como podría haber sido la de quedarse o viajar a otro lugar dentro de la misma Argentina.

Esta situación contextual y esta certeza de haber sido “privilegiados” están presentes en todo el relato que refiere a Ámsterdam: “[...]todo viaje es el momento en que mejor se aprovecha el tiempo, o al menos la circunstancia que la memoria encuentra más fecunda, más pródiga en términos de experiencia”

⁹ El concepto de “privilegio”, en relación con este tipo de viajes, fue desarrollado por David Viñas en una entrevista televisiva hecha en el programa argentino *El refugio de la cultura*, por Osvaldo Quiroga, su conductor, a fines del año pasado(2000).

(30).¹⁰ Sin embargo, y quizás por este saberse parte de los afortunados y como una forma de reconocimiento y de conciencia solidaria, la ciudad europea se pierda, se desdibuje en el momento de ser reconstruida en la escritura presente del relato de ese viaje y se llene entonces la capital holandesa de tanta referencia al propio país: referencias a través de lo que se recordaba, estando allí, de la Argentina (el silencio de Buenos Aires hacia fines de los '70), a través de lo que se ponía en contraste y era comparado a la distancia (los colores nítidos, brillantes, argentinos frente a tanto "gris-holandá") y referencias a través de hechos posteriores transcurridos en Argentina, que son mencionados en el presente de la escritura y que ingresan en el relato de Ámsterdam (el nacimiento de la hija de M. a principios de los '90). Sin embargo, no es sólo a través de lo que la narradora recuerda o pone en relación entre ambos países que el propio será parte de "el otro", sino también, y esencialmente, a través de aquello argentino que es real y tangible, que es una presencia verdadera e innegable en Ámsterdam y que, de alguna manera, ya forma parte de ésta: los inmigrantes o exiliados.

Antes de seguir, es necesario hacer una aclaración respecto de la forma en que se ordenan los hechos que se van recordando y forman parte de este relato autobiográfico: en el presente de la escritura, se escribe sobre Ámsterdam del '79; sin embargo,

¹⁰ Matilde Sánchez, *La canción de las ciudades*, Buenos Aires: Seix Barral,

la memoria puede ir desde esa ciudad hacia Berlín del '86, hacia la infancia de la narradora o hacia el momento de la propia maternidad en un sanatorio de Buenos Aires del '93.¹¹ La ciudad es transitada nuevamente, en la escritura, con bifurcaciones espaciales y temporales. La "serie de impresiones" que va seleccionando la memoria en ese presente escritural no es idéntica a la serie tempo-espacial armada en el recorrido original del viajero. La escritura va organizando la experiencia y va dando sentido a los recuerdos al conectarlos.¹²

¿Cuáles son entonces las cosas que se recuerdan propias de Holanda en la 'serie Holanda'?¹³ Calles sin gente, sin sol, la

1999. Todas las citas textuales incluidas pertenecen a esta edición.

¹¹ El presente de la escritura de Ámsterdam del '79 podría estipularse del '93 en adelante, por lo menos, ya que en este capítulo del libro, se hace mención, como fecha más reciente, a un hecho sucedido en ese año.

¹² Asociamos, otra vez, con reflexiones hechas por Walter Benjamin. Desde sus primeros trabajos, este autor contrapone dos tipos de experiencia. Así, en el artículo "Experiencia", escrito y publicado en 1913, Benjamin diferencia la experiencia referida por los adultos cuyas vidas están ya entregadas a la rutina (identificada tanto con el comportamiento pasivo de los padres como con la amargura de ciertos pedagogos) de la experiencia profunda de la juventud que lucha por la realización de sus ideales. La primera (*Erlebnis*) es una mera experiencia rutinaria, fruto de la desilusión; la segunda (*Erfahrung*), implica la voluntad de buscar la verdad, la convicción, por ejemplo, de que la honradez debe mantenerse aun si hasta el día de hoy nadie ha sido honrado. Esta problemática en torno del concepto de experiencia insiste en trabajos posteriores. Así, en *Infancia en Berlín* (escrita en 1932, cuando Benjamin contaba ya con cuarenta años), la imagen de la madre presenta una fuerza consoladora y bienhechora que contrabalancea la temible autoridad del padre, en especial cuando la madre se llega a la cabecera del niño, con frecuencia enfermo, para contarle cuentos. La dulzura con que el hijo envuelve el recuerdo de sus relaciones infantiles con la madre se acrecienta aún más al atribuirle, a la madre, las fuerzas arcaicas del narrador, la capacidad de transmitir experiencias y de curar enfermedades, poderes que Benjamin celebra en su ensayo sobre *El narrador* de 1936 y que lamenta que hayan desaparecido desde hace mucho tiempo atrás en los modernos (caracterización desarrollada antes en "Experiencia y pobreza", de 1933). De manera que la madre era para él la garantía de esa armonía entre el cuerpo y el texto, armonía que al adulto se le manifiesta como la dicha de la infancia perdida para siempre.

¹³ La noción de serie es definida dentro del texto como "un lugar donde el pasado y presente intercambian sus materiales y producen ese efecto de certeza que podría llamarse iluminación. Ese momento no está marcado por la

*

ausencia de colores en el paisaje, los canales y sus sombras; un hotel, el "Ambassade", que en el texto se describe artificioso, poco natural, "el decorado para la escena de un gran robo" (14), y el "Melkweg", una especie de refugio para los desempleados y adictos. Ámsterdam, destino europeo de muchos jóvenes en busca de experimentación, de nuevas sensaciones, de aquello acá (Argentina) prohibido y que allí no lo está (como la marihuana o el hachís), "No nos vamos a París, decía C., pretendemos otra clase de bautismo" (11), resulta, finalmente, para C. y M., en tanto viaje iniciático, simbólico por su vaciedad: la ciudad no les puede brindar ningún bautismo, no les puede ofrecer lo más propio y característico ya que sus singularidades son leídas por ellos como artificio, "decadencia" o insuficiencia; la ciudad no genera aprendizaje, no les brinda aquello por lo que iban, "jóvenes aristócratas en busca de una educación en la cultura" (12) y en busca de vivencias, porque la encuentran vacía. Entonces provoca decepción. Y, en tal caso, será registrada en aquello que la causa: la falta de novedad, la falta de vida, la falta de presente, la falta de emociones. Se produce así la ruptura del imaginario de Ámsterdam como ciudad excéntrica.

alegría del hallazgo sino todo lo contrario, por la tristeza de una comprobación íntima, a veces irreparable. Es un destello de claridad asombrosa que de todos modos se esfuma apenas entrevisto. Se atrapa un cristal de pasado, se lo vuelve a perder. A esa percepción excepcional de situaciones triviales yo lo llamaba "serie de impresiones". (28)

Ellos sólo pueden leer en la capital holandesa ausencias o camuflajes. Ámsterdam se describe hundida, estancada en el tiempo, paralizada, una ciudad que, como el museo, todo lo que contiene está intacto y cobra sentido sólo por su referencia a un pasado (hasta sus inmigrantes). El futuro es sólo la imagen de un cementerio urbano a punto de sumergirse bajo el mar del Norte o por el peso que ejercen en el suelo de sus iglesias y altares los nombres propios de reyes y guerreros legendarios:

[...] percibimos, casi en un registro físico de la ley de gravedad, que la ciudad se hundía en el agua, desde hacía siglos, pero también en ese preciso momento, que sólo faltaba un poco más de futuro para que el mar se llevara al fondo todo lo que ahora mirábamos [...].
(16)

[...] ese atardecer que parecía artificial de tan temprano y que sólo podía presagiar muertes, desgracias, la languidez de la decadencia, el desgaste continuo, el hundimiento. (18)

Por donde anduviéramos pisábamos guerreros y reyes, muertos ilustres, el pasado de los países bajos ya forma parte del suelo, diría más tarde C, contribuye al lento hundimiento continental en el mar. Estas tierras pesan demasiado. (22)

El pasado pesa, aplasta y el presente se disuelve allí o se hunde, y no sólo en el pasado o en el mar, como puede observarse claramente a partir de las citas seleccionadas, sino también bajo tierra, cuando se funda en lugares-sótanos como el Melkweg, asilo nocturno de adictos, "prueba irrefutable de la

decadencia y el estancamiento vital de Holanda" (27), en palabras de C.

Es llamativa la inclusión constante de la voz de C. a la hora de determinar tanto a Ámsterdam como a la Argentina. Sus habilidades parecen recaer en la observación (él es fotógrafo) y en cierta capacidad para desarrollar discursos categóricos, casi postulados, para ejercer constantemente la denuncia, asumiéndose como poseedor de "la verdad". Es por eso que será el encargado de juzgar: el viaje, la realidad argentina, la realidad holandesa, el arte. Y es entonces él quien, aunque siempre con otros argentinos (M. o inmigrantes), dialoga, mantiene discusiones, alza la voz, se hace escuchar:

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 la identidad en los años de destierro. (16)

Y fue una provocación directa que C. se embarcara en un monólogo sobre el régimen militar [...] C. profundizaba en los análisis, los pronósticos, las descripciones. (26)

C., que había comenzado con un tanteo, enseguida se lanzó a la denuncia, esa manifestación ardiente de su persona [...] se había embarcado en una notable pieza oratoria, que incluía una lista de víctimas y represores, de madres que habían dado a luz en cautiverio y niños apropiados por familias aberrantes. (32)

La presencia de la voz de C. es tan fuerte, tan reiterada, que hace que la propia voz de M. se erija menos o, por lo pronto, de manera menos protagónica en el recuerdo de Ámsterdam y, cuando logra hacerlo, se instaure fundamentalmente en la primera persona del plural, haciendo evidente su pegoteo con C. y perpetuando así esa otra voz hasta cuando no habla. Sin embargo, la voz de M., que no logra hacerse escuchar aquí demasiado frente a la de C., o luego frente a la de su padre en Alicante, se volverá escritura en Berlín y desde allí consumará su revancha.¹⁴

Ámsterdam y Alicante son los viajes más dependientes en lo que hace a las relaciones y a esa falta de espacios de soledad y ensimismamiento para M., situación que, inevitable y consecuentemente, provoca que la *escritora en formación*, apenas se vislumbre. No obstante, antes de que finalice el viaje, aparecen sus primeras notas:

En nuestra última noche en el Ambassade, pasé un largo rato tomando notas en el salón comedor, bajo la inspiración de la araña de cristal, que sólo tenía encendida una hilera de lámparas y que después me recordaría esos

¹⁴ Podemos retomar la asociación con el texto de Clifford, desplegada en la nota 5, e identificar a C. con el trabajo básicamente 'documental' y a M. con el llamado 'iniciático'; sólo que en este caso más que complementación se da un proceso de desplazamiento: la voz que interpreta y narra, cuya verdadera iniciación es la de la escritura, toma su lugar al mismo tiempo que las voces de C., de su padre, etcétera, van cayendo en el silencio, es decir, perdiendo espacio en el texto, hasta desvanecerse ya fuera de él.

árboles desnudos, adornados de cárieles. Entonces supe, aún sin advertir todos los sentidos que la palabra convocaba, con esa inconsciencia habitual del escritor, que yo todavía no soñaba con ser, que la palabra misma impresión, quedaría adherida a esa primera semana en el extranjero. (22)

Y es entonces que podemos decir que, si bien el “viaje iniciático” puede haber fallado en lo que hace a lo que era su objetivo original: la búsqueda de emociones y experiencia, no fracasa en lo que hace a la propia “iniciación” de M. en la escritura. Y ahí sí recibe su bautismo...

Aquello que en el relato de *Ámsterdam* va configurando su autobiografía está centrado básicamente en la pareja: anécdotas compartidas, la construcción del otro (C., el compañero) y la culminación de esa relación en el nacimiento de una hija. *Ámsterdam* es, en la serie autobiográfica, la ciudad de la pareja, la postal de una relación amorosa. Por otra parte, *Ámsterdam* es también la ciudad donde la Argentina política está más presente, como una postal que además muestra una época histórica y la visión que de ella tienen ambos personajes. Y es así que la capital holandesa, entonces, vuelve a hundirse una vez más haciéndose casi invisible ante las constantes referencias sobre Argentina y, como si no fuera suficiente el recuerdo de lo que está pasando en la distancia (a través, principalmente, de la voz de C. y sus “denuncias”), el contacto casi exclusivo con los inmigrantes hace presente la situación

política del propio país. Y éstas van a ser las únicas relaciones interpersonales en el extranjero que ellos van a establecer: no van a conocer holandeses, ni siquiera van a escucharlos hablar su lengua ya que -al ser tratados como turistas- aquéllos les hablarán en inglés, no mantendrán ningún tipo de contacto con estos "ignorantes de lo ajeno", indiferentes ante el hemisferio sur y faltos de curiosidad; en definitiva: tan vacíos como la propia ciudad. Por el contrario, los únicos encuentros que M. y C. cultiven serán con argentinos inmigrantes, exiliados. Frente a la apatía y falta de personalidad de los nativos, frente a su invisibilidad y falta de protagonismo dentro del texto, los compatriotas serán una presencia innegable en Ámsterdam y quedarán registrados en el relato acerca de ésta con nombres propios e historias personales, incluso en algunos casos, como es el de Vaca Narvaja, con nombres cargados de historia y significación política.

1.2. "Alicante, 84": las rutas de la sangre, la voz de los orígenes

Volveré a ver esta tierra bendita,
nuestros frescos valles,
los templos de nuestros dioses.
Aída, Acto III

Si Ámsterdam es el irse por primera vez, el viaje iniciático y el de la pareja, Alicante del '84 es el viaje del regreso y el que permite reconstruir, en esa especie de autobiografía que va construyéndose M., el relato familiar. Este viaje es el que concede la posibilidad de rearmar, junto a sus padres, en una tarea de búsqueda, contraste y reconocimiento, las postales de los españoles emigrados a América. Hacer la Europa para aquéllos que hicieron la América. Una travesía centrada en el rastreo de aquello que se dejó. Es por eso que será la memoria y la voz de los viejos la que marque el recorrido en la ciudad. Y es por eso también que ésta, entonces, se perciba como la imagen de lo ausente (como lo fue, a su modo, Ámsterdam), se les revele, asimismo, *vacía*, ya que nada en ella coincide con el recuerdo que guardaban sus emigrados ni, por haber sido construida en los relatos de éstos, con las representaciones que, hasta el momento de la confrontación, tenía la narradora. La memoria de los padres inmigrantes inscribe en sus hijos, porque está así sellado en ellos, ciertos imaginarios de los lugares de origen: "Toda mi vida yo había oído hablar de Alicante [...]" (55), que se mantienen inalterables, detenidos en el tiempo, que son en sí mismos ciudades-museo, el lugar donde las imágenes del pasado pueden pervivir. Pero las ciudades de la España real son otras, diferentes a las de los relatos. Y en los únicos lugares donde finalmente encuentran restos de aquéllas, las del recuerdo, donde aparecen fragmentos de pasado como insertados

en medio de un presente irreconocible, es en el cementerio y en un "campo árido". En estos dos lugares, el padre encuentra partes de su historia personal aunque, paradójicamente, éstos sean territorios que denotan ausencia, inexistencia de vida. Y entonces, si la ciudad se reconoce en ellos, como tal, sigue siendo una imagen vacía.

El cementerio, lugar que por naturaleza se asocia a la muerte y a aquello que ya no está, en este caso agudiza estas connotaciones debido a sus singulares características:

[...] cuadrado de tierra en medio del desierto murciano, en las afueras del pueblo, que no había progresado lo suficiente para incluirlo, un espacio al que el hombre y la historia habían agregado poco y nada [...] el lugar más solitario del país... prácticamente ya no se enterraba a nadie. (54)

y por el fracaso del objetivo que lleva a la familia hasta éste: no encuentran allí la tumba que buscaban, la del hermano del padre, ya que el cementerio ni siquiera tiene eso que lo caracteriza, sus muertos. El vaciamiento de la ciudad arrasa hasta con los huesos.

El cementerio, en principio, pareciera querer demostrarle al padre de M., fatalmente, como toda la ciudad, que ésta ya no es la suya, que ya no le pertenece, que ya es tarde para cualquier reencuentro, que cada uno es para el otro (hombre-pueblito) un desconocido. Sin embargo hay dos acontecimientos que serán

reveladores y que le permiten pensar que ése, todavía, es su lugar. La ciudad lo reconoce en aquello más personal y propio: la ciudad (una vieja ciega) recuerda su voz y su nombre:

Pero antes de partir del todo hubo un momento extraordinario en que fue reconocido. Al oír su voz una mujer se acercó. Una anciana de ojos ciegos avanzó con los brazos tendidos y le pasó las manos por la cabeza, la cara, como si las palmas pudieran leer la historia de uno que alguna vez, muchos años atrás quizás fue su héroe. De modo que algo de él no se fue de Yecla, algo quedó en esas manos, de madre o de médico, que lo reconocieron y completaron el retrato: Dios te guarde, Cristóbal. (54-55)

En el mismo movimiento, pero a la inversa, él reconoce la ciudad cuando ésta le permite reencontrarse, a través de la imagen de un campo, con una parte de su historia pasada, olvidada o callada hasta ese momento. La confrontación en vivo y en directo con la ciudad, el hecho de mirarla, pisarla, sentirla en su cuerpo (así como la vieja-la ciudad lo reconoció a él también a través del cuerpo), le trae a su mente uno de los hechos más trágicos de su historia privada y, en ese momento, puede dar cuenta de él ante su hija, puede confesárselo: un campo, en medio de la ruta, en las afueras de Alicante será el que provoque el recuerdo repentinamente y, si hasta ahora todo en este viaje tiene que ver con la muerte, este hecho también la convoca: allí mismo, hace años, el padre mató a un hombre. La ciudad que reconoce su voz y su nombre, le da la posibilidad a él de completar sus recuerdos de ésta, de que se haga cargo de su

historia y de que, con esa voz autorizada y concedida por el lugar, le cuente a su hija quién fue y qué hizo *Cristóbal* (ese nombre que la ciudad pronuncia) allí.

Este regreso y estas ciudades españolas todo el tiempo hablan de la muerte, parecen estar llenas de cadáveres; y es así que esa imagen, esa fuerte presencia, termina desplazándose hacia la vida privada: así como Alicante revela y señala para el padre, en el pasado, un asesinato y en el presente, “ausencias de cuerpo, detenciones inexplicables, lagunas” (44), para el futuro anuncia la muerte próxima luego de haber visitado su tierra:

Pocos años después, cuando él murió, pensé que nunca debería haberlo llevado [...] mi padre debería haber conservado intactas las imágenes de esos pueblos que había conocido en la juventud [...] quizás la ilusión de volver habría diferido la muerte, aplazado la sentencia. A fin de cuentas, durante años él había evitado confrontar la España real, que excedió todos sus cálculos. (41)

El relato autobiográfico en Alicante pasa, entonces, por dar cuenta de la historia familiar en una ciudad que, frente a los recuerdos y a la presencia de estos viejos, desaparece: Alicante será la biografía de sus padres; en el caso del padre, relacionada con la muerte y en el de la madre, con la vida, la presencia, la resurrección. Porque su madre, ante las imágenes urbanas que le depara cada una de estas ciudades (la Alicante de

su marido, su Barcelona natal) se refugia en la escritura y desde allí se convierte en la protagonista de un viaje propio que la lleva a viajar, al mismo tiempo que esas ciudades de España, su propia vida. Y a diferencia del padre, cuyas narraciones están cargadas de pesadumbre y agobio, las suyas estarán marcadas por cierto entusiasmo que se origina en poder restituírle a ese espacio silencioso e irreconocible, las historias que le faltan. Las que ella puede contarle.

Si en Ámsterdam, el acontecimiento de escribir en el sujeto textual recién empezaba a gestarse en soledad y cada tanto, acá el proceso se traslada, se encarna y continúa en la figura de la madre que será la que se dedicará a tomar notas, a construirse en textos (al no encontrarse ella tampoco en esa ciudad desconocida) mientras M. los revisa, hace de lectora, de correctora (de guía en los textos de la madre así como lo hace en la ciudad del padre). Frente al silencio de la ciudad (la suya, Barcelona), la madre se volverá palabras y en éstas, en su escritura, en esas memorias anotadas durante el viaje, están los orígenes de lo que será el texto de M., de lo que luego será el relato de esta ciudad. Ella, como futura escritora, en esta etapa, lee, corrige, junta material (en este caso, el "diario de viaje" de la madre) que luego le servirá como materia de su propia escritura. La narradora se apropiará de los relatos, tanto orales como escritos, para poder contar esa ciudad. Y entonces ¿qué es lo que sabrán los lectores luego de leer el

relato sobre Alicante del '84? Fragmentos de una biografía de sus padres.

Así como el contacto con los otros en Ámsterdam estaba atravesado por los afectos, la nacionalidad compartida y, por eso mismo, la presencia de los holandeses era casi nula, en España sucederá algo parecido: sólo se relacionan entre ellos cuatro, incluso C., ante la voz protagónica de los padres en el lugar que "los autoriza" a hablar/escribir, va desapareciendo y hacia al final del viaje casi ya ni se siente ni se nombra; por otra parte, tampoco existe el contacto con los propios españoles... excepto con los padres que, en todo caso, ya no lo son.

1.3. *"Berlín, 86": mi ciudad*

El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo [...] La lengua es edificadora de realidades.
Jorge Luis Borges

Berlín será el alemán. La lengua. Y la razón de su viaje, aprenderla. Ésa será la forma de apropiarse de la ciudad, porque ésta puede ser ocupada allí donde se detiene, en lo que se deja estudiar. El alemán, como la ciudad, es cerrado. Sin

embargo, penetrarlo es lo que le permitirá abrirse a la tarea de escribir. Si Ámsterdam y Alicante fueron las ciudades de las voces ajenas (la de C. o la de sus padres), en Berlín se intentará encontrar la voz propia en la escritura: “[...] tenía una obsesión por el alemán y la certeza de que, si conseguía hablarlo, me convertiría en una escritora.” (73). El alemán le permitirá, entonces, encontrarse en la ciudad ajena y encontrarse en la escritura propia.¹⁵

La adquisición de la lengua implicará una práctica que tiene que ver con la identidad en formación: leer y escribir. Leer la ciudad, como “le aconseja” W. Benjamin, en sus calles, sus carteles, los textos de los billetes, los volantes callejeros:

Una verdadera actividad literaria no puede pretender desarrollarse dentro del marco reservado a la literatura: esto es más bien la expresión habitual de su infructuosidad. Para ser significativa, la eficacia literaria sólo puede surgir del riguroso intercambio entre acción y escritura; ha de plasmar a través de

¹⁵ Es interesante detenernos en el hecho de que varios son los ejemplos de textos (considerados de literatura o no) cuyo entramado permite observar una constelación donde resaltan la problemática de una crisis de la subjetividad, la lucha por obtener el territorio de una escritura propia y el trabajo con una (o varias) lenguas diferentes de la materna. Sin agotar la memoria ni acudir a enciclopedias, recordamos los casos de Nabokov, Lampedusa (el tardío escritor siciliano que, paradoja, estaba más acostumbrado a escribir en francés, lo que le exigió gran esfuerzo al escribir *El gatopardo*), Gombrowicz (el caso polaco - argentino) y Conrad (ineludible en este tipo de ejemplos). Precisamente, Conrad muestra su difícil acceso a una expresión profesional innovadora: *El corazón de las tinieblas* (1899) constituye, entre muchas otras e importantes facetas, una profunda meditación del escritor sobre su proceso respecto del inglés. Fue escrito en los años 1898-99, cuando se afincó en su vida de escritor y en Inglaterra y miraba, de manera retrospectiva, su último y audaz viaje por el Congo (cuando todavía se debatía entre el polaco materno, el francés que era hasta ese entonces su lengua adquirida más fluida y los obstáculos que le ponía el inglés); sin duda, la experiencia del Congo fue para Joseph Conrad una época de una alta complejidad lingüística.

octavillas, folletos, artículos de revistas y carteles publicitarios, las modestas formas que se corresponden mejor con su influencia en el seno de las comunidades activas [...] Sólo este lenguaje rápido y directo revela una eficacia operativa adecuada al momento actual.¹⁶

Pero también, como ella elige, en sus principales exponentes. Si en los anteriores viajes los que acompañaban eran novio o padres, a partir de éste serán los libros los que empiecen a escoltar sus itinerarios. En Berlín, Einbahnstrasse de Benjamin.¹⁷ Como el turista que pasea por los lugares acompañado de un guía o con el *Let's go* bajo el brazo, así M. es orientada en Berlín (para que la ciudad se le despliegue en palabras propias, nativas y autorizadas) por Benjamin:

Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. Este arte lo aprendí tarde, cumpliéndose así el sueño de que los laberintos sobre el papel secante de mis cuadernos fueron los primeros rastros.¹⁸

¹⁶ Cfr. Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 15.

¹⁷ Nos referimos al mencionado libro de Walter Benjamin, *Dirección única*. Aunque no integre nuestro corpus de trabajo, destacamos que, posteriormente, en Cuba, por ejemplo, otros escritores la acompañarán y, entonces, las referencias a Puig, Sarduy, Cabrera Infante y Perlongher serán cotidianas, casi de índole personal.

¹⁸ Cfr. Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990, p. 15.

Haciéndole caso a Benjamin, siguiendo sus pistas y consejos, recién luego de M. haberse “perdido” en Berlín, le “pierde” el miedo al alemán. Y en ambas situaciones de “pérdida” lo que “encuentra” es la escritura, ya que es en ese momento, estando extraviada, que se descubre leyendo una pizarra eléctrica de la terminal de Schlessisches Tor y ese cartel la conduce tanto al encuentro con la lengua como a la propia ubicación dentro de Berlín.

Leer Benjamin será una forma de leer y aprehender la ciudad. El libro *Dirección única*, será recorrido como lo serán las calles berlinesas. Y estas exploraciones (caminar Berlín, leer a Benjamin, descifrar el alemán) son las que permiten y sellan la escritura propia. Ella: una exploradora en la ciudad del muro, una exploradora de las calles que traza Benjamin en su libro, una exploradora de una lengua ajena. Todos estos “viajes”, estas “exploraciones” (en la ciudad, en los libros, en el código) le permitirán emprender la travesía de su propia escritura.

Ese singular y experimental escrito benjaminiano, de 1928, es quizás el texto decisivo de la literatura del *flâneur*. En él, Benjamin registra las impresiones de un transeúnte que siempre busca la siguiente imagen, la siguiente calle, la siguiente esquina donde dar vuelta para encontrarse en una ciudad que le es propia y ajena al mismo tiempo. En la primera edición del

libro, la portada muestra un río de letreros callejeros de un solo sentido: flechas que apuntan a la izquierda, con la palabra *Einbahnstrasse* en ellas. En el caso de Benjamin, todas las flechas apuntaban a lo que en ese momento él ansiaba encontrar (una mujer, Asja Lascis); en el caso de M., éstas señalan y la conducen hacia un único objetivo, su propia escritura. Y, entonces, esta expedición que ella hace dentro de la ciudad será para tropezar, en sus calles, con la lengua (decodificarla, escuchándola en sus voces, leyéndola en sus inscripciones), para encontrarse con el material que luego ingresará en sus relatos (las historias de sus habitantes).

Berlín será los nombres de sus calles, los nombres de las estaciones de tren o metro (Hauptbahnhof), sus nombres propios: el Instituto en "la avenida Kurfürsten, en la terminal de Uhlandstrasse" (64), la casa de Aurore en la calle Eschenstrasse, "a pocas cuadras de la estación Friedrich Wilhelmplatz" (65), Kreuzberg, el barrio de Suzanne, la plaza de Walter Schreiberplatz, a la vuelta de lo de Eka. El relato sobre Berlín será un mapa callejero. Sin embargo, y a pesar ^{de} esa fuerte presencia de la ciudad a través de las referencias toponómicas, será también Berlín, como las otras dos ciudades analizadas, sinónimo de pérdidas, de aquello ocurrido en el pasado, cicatriz en sí misma. Porque sus calles hoy no tienen una dirección única, la que le indica al flaneur que avance, mientras comprende así su presente; las calles de Berlín hablan

también de su historia y esa dirección es la que conduce hacia el pasado, el recuerdo y sus vestigios: "Berlín daba la impresión de diluirse en el vacío, una isla rodeada de tierra" (64); "Esta ciudad es un museo, decía la profesora, el panteón de nuestra arrogancia nacionalista. Para ella cada esquina era un mojón de la historia contemporánea." (76); "Berlín sólo conservaba el daño de su pasado y a mí me encandilaban esos escombros fantasmales." (86)

Quizás estos rasgos, visibles en sus calles, que definen a Berlín como ciudad vacía, ciudad museo, ciudad fantasma, definan también las relaciones que M. establezca con sus habitantes, específicamente con los alemanes (ya que no me refiero a los amigos extranjeros, inmigrantes temporales como ella) y que éstas no se mantengan con gente joven sino con dos viejas, fieles exponentes de la ciudad, sinónimo ellas también de lo ausente, del ayer, producto de la historia nacional.

Aurore, uno de estos personajes berlineses, vive de los recuerdos y su presente está condicionado por éstos. La austeridad del hoy está determinada por un pasado de privaciones y carencias. Su ahorro puede observarse en los detalles cotidianos, en el hecho de "remendar", en la conservación de los objetos y la creencia de que éstos poseen una biografía. La actividad de ahorrar, característica de Aurore, no sólo se hace evidente en su relación con las cosas:

es llamativo, también, cómo esa economía puede ser verificada en el uso de la lengua:

[...] en contraste con su parsimonia en las labores, tenía muy mal carácter como instructora de idiomas, ninguna paciencia para hablarme, así yo debía comprenderla desde el primer intento, de otro modo perdía mi hilación. Siempre estábamos tensas las dos en nuestras charlas, yo en el esfuerzo de concentración y ella, por ser suficientemente clara, para evitar repeticiones que también suponían, de alguna forma, en algún sentido, un despilfarro. (67)

Eka, la otra representante de Berlín, es desde el origen el personaje de un relato tan lejano que la regresa a M. a la Argentina, a la peluquería de su madre en el barrio judío del Once. Eka es una de las protagonistas de las historias que M. escuchaba en su niñez acerca de judíos, nazis y escapes. Es tan remota que existe antes de que Berlín exista, es decir, de que para M. exista Berlín. Es tan parte del pasado que ni siquiera ella misma se reconoce en esa ciudad presente y, entonces, vive en una ciudad que ya no existe, que es parte del ayer e imposible de ser reconocida hoy:

Vivía a pocas cuadras de la estación Adenauerplatz pero eso un fue lo que dijo cuando hablamos sino, con toda precisión, Usted encontrará una tienda de alquiler de ropa de gala, allí es donde debe doblar, siga, sin cruzar nunca la calle, hasta el mecánico de bicicletas, allí, sí, cruce Usted, justo enfrente está nuestra casa en el cuarto piso [...] Entonces cometí la torpeza de decir que no había encontrado la mencionada casa de

alquiler de trajes de etiqueta, que por lo visto ya no existía, y tampoco hacía falta dar el largo rodeo, ya que la estación de subte quedaba mucho más cerca, y además el mecánico de bicicletas también debió de mudarse [...]
(84)

Los lugares adquieren relevancia y sentido por lo que fueron en el pasado. Por eso Eka volverá ^oreconstruir esos lugares en sus relatos y, en el día a día, organizará circuitos por esos sitios que le recuerdan que esa ciudad fue y aún es de ella: su propia casa, la escuela donde sus hijos estudiaban, el policlínico donde su marido ejercía, el mercado. La calle, sólo sus nombres sin estas referencias, es peligrosa para ella porque le es desconocida, le es ajena.

Berlín, la ciudad dos ciudades, que se desdobra en tiempos y en espacios. Berlín puede definirse, temporalmente, en relación con lo que ha vivido en el pasado, es decir en comparación consigo misma, leerse hacia atrás; pero también puede definirse, espacialmente, en contraste, no en una lectura diacrónica sino en su estado actual, contraponiéndose a la otra Berlín: la del Este frente a la del Oeste. Berlín también puede leerse como una ciudad que contiene otra adentro: la de los inmigrantes. Berlín es un laberinto. Berlín es un estallido de significados. Berlín es legible y escribible. Por eso, será el lugar donde ella se dedique a hacerlo.

1.4. *"Cracovia '86": ciudad metáfora*

La experiencia del viaje a Auschwitz del 86, en medio de su estadía en Berlín, es una metáfora de ese vaciamiento total de presente y de una ciudad cementerio a la que le faltan hasta los cadáveres. La historia y la memoria pueden reescribir el relato, anclándose en las imágenes de una película vieja que se proyecta en ese campo de concentración abandonado, pero que, desde hace años, nadie ve. La visita a un sitio desértico, despojado, da cuenta de la pérdida absoluta del vínculo entre un lugar y sus protagonistas, sólo habla de cómo la ciudad no es más que el relato que otros pueden contarnos, el que construye la memoria, a veces activa o a veces paralizada en un museo sin imágenes: el vacío que deja una muerte totalizante, arrasadora. La violencia de la muerte sin palabras, sin explicación, deja un cementerio doblemente silencioso y mutilado.

Capítulo segundo

La ciudad y la escritura en escena:

La ingratitude

Mínimo glosario II

La ciudad: Dice Calvino: "Inútilmente, magnánimo Kublai, intentaré describirte a Zaira, la ciudad de los altos bastiones. Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los techos; pero sé ya que sería como no decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado: la distancia hasta el suelo de una farola y los pies colgantes de un usurpador ahorcado; el hilo tendido desde la farola hasta la barandilla de enfrente y las guirnaldas que empavesan el recorrido del cortejo nupcial de la reina; la altura de aquella barandilla y el salto del adúltero que se descuelga de ella al alba; la inclinación de una canaleta y el gato que la recorre majestuosamente para colarse por la misma ventana; la línea de tiro de la cañonera que aparece de pronto desde detrás del cabo

y la bomba que destruye la canaleta; los rasgones de las redes de pescar y los tres viejos que sentados en el muelle para remendarlas se cuentan por centésima vez la historia de la cañonera del usurpador de quien se dice que era un hijo adulterino de la reina, abandonado en pañales allí en el muelle.

En esta ola de recuerdos que refluye la ciudad se embebe como una esponja y se dilata. Una descripción de Zaira tal como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en los ángulos de sus calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas.”¹⁹

Inútilmente, como la de Zaira, en *La ingratitud* se recorrerá y se describirá, la ciudad de Berlín. Inútilmente porque el pasado que puede leerse en las calles de aquélla, como en la palma de una mano, aquí queda atrapado en un puño cerrado.

La escritura: Dice Barthes: “Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no

¹⁹ Cfr. Ítalo Calvino, *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 1994.

sublima nada, que es precisamente *ahí donde no estás*: tal es el comienzo de la escritura.”²⁰

Una vez más, inútilmente, porque “escribir” en *La Ingratitud* es escribir para otro que en su ausencia, en su silencio, en su falta de respuesta, destruye la pasión de escribir y la vuelve una manía que se agota en el desgaste. Y es el otro que, entonces, nuevamente con su puño cerrado, le pone punto final a la escritura.

1. El libro de Berlín

Berlín es la última ciudad analizada en el primer capítulo. Allí, claramente, esa especie de voz autobiográfica, que acordamos en llamar M., se proponía la escritura como objetivo y finalidad de ese viaje. Convertirse en escritora. Leer y escribir en y de la ciudad para entenderla, pero también para cumplir con su propósito personal: trazar su identidad como sujeto que escribe.

En este segundo capítulo, analizamos la novela *La Ingratitud*, escrita en diciembre de 1986, en Berlín.²¹ En principio, podríamos decir: éste es el texto que M. escribe en Berlín, en

20 Cfr. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI, 1996.

ese viaje que fecha en 1986. *La ingratitude* podría ser el objetivo que se alcanza, el producto que se logra, lo que nace luego de ese viaje.²²

Si no queremos identificar a la M. que se construye textualmente en *La canción de las ciudades* con Matilde Sánchez y, así, negarnos deducir que *La ingratitude* es el texto que se proyecta y al que se alude cuando en *La canción...* se dice "estoy escribiendo", podríamos decir que el contexto de *La Ingratitude* nos permite relacionarlo por ciertas analogías con el de "Berlín '86": en esa ciudad, una mujer intenta concretar un proyecto de escritura que tiene como referente central la lectura de *Dirección única* de Benjamin, en cuanto al tipo de recorrido fragmentario que el texto en sí mismo propone y en cuanto a una evocación de la ciudad como mapa laberíntico real, imaginario y personal.²³

²¹ Matilde Sánchez, *La ingratitude*. Buenos Aires: Editora Ada Korn, 1990. Las citas textuales incluidas en este trabajo corresponden a esta edición.

²² Dice Piglia: "En definitiva no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen. ¿Qué otra cosa se puede narrar?" (Cfr. "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, p. 16).

²³ Abundan en este trabajo menciones tales como relato autobiográfico, memorias, diario, etcétera, sin incursiones por el abundante universo bibliográfico que, focalizando diferentes aspectos y adoptando puntos de vista diversos, intenta brindar definiciones, delimitar límites discursivos o genéricos, describir características, etcétera, respecto de estos modos de escritura. En esta ocasión, seleccionamos tres aportes. El primero, clásico, en el marco este amplio espectro, es el de Lejeune que afirma que: "Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje" (48). Hacia el final, y teniendo en cuenta las estrategias de muchos escritores modernos, Lejeune ofrece dos posibles balances respecto de su estudio: "*Balance negativo*: ciertos puntos permanecen difusos o insatisfactorios. Por ejemplo, podemos preguntarnos cómo puede establecerse la identidad del autor y del narrador en el pacto autobiográfico cuando el nombre no se repite; podemos ser escépticos con respecto a las distinciones que propongo en 'Copia certificada'. Sobre

todo, los dos apartados titulados 'Yo, el abajo firmante' y 'Copia certificada' no se ocupan más que del caso de la autobiografía autodiegética, mientras que yo he indicado que hay otras fórmulas narrativas *posibles*: ¿se mantendrán en el caso de la autobiografía en tercera persona las distinciones establecidas en esos apartados?/ *Balance positivo*: por otra parte, mis análisis me han parecido fecundos cada vez que, yendo más allá de las estructuras aparentes del texto, me han llevado a poner en cuestión las posiciones del *autor* y del *lector*. 'Contrato social' del nombre propio y de la publicación, 'pacto' autobiográfico, 'pacto' novelesco, 'pacto' referencial, 'pacto' fantasmático: todas esas expresiones remiten a la idea de que el género autobiográfico es un género *contractual*. [...] La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde fuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación solo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, al nivel global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico. / El nivel de análisis utilizado es, entonces, el de la relación *publicación/publicado*, la cual sería paralela, en el plano del texto impreso, a la relación *enunciación/enunciado* en el plano de la comunicación oral. Para llevar a cabo esta investigación sobre los contratos autor/lector, sobre los códigos implícitos o explícitos de la publicación – sobre esos márgenes del texto impreso que, en realidad, *dirigen* toda la lectura (nombre del autor, título, subtítulo, nombre de la colección, nombre del editor, hasta el juego ambiguo de los prefacios)–, esta investigación debería tomar una dimensión histórica [...] Las variaciones de esos códigos a lo largo del tiempo [...] manifestarían con más claridad que se trata de códigos y no de cosas 'naturales' o universales. [...] La autobiografía [...] a [...] nivel global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un efecto contractual que varía históricamente. [...] la historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura: historia comparada en la que se podría hacer dialogar a los contratos (pues de nada serviría estudiar la autobiografía aisladamente, ya que los contratos, como los signos, solo tienen sentido por efectos de oposición), y los diferentes tipos de lecturas a que esos textos son sometidos. Si, entonces, la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina, y que se da a leer en el texto crítico" (60-61). (Cfr. Philippe Lejeune, "El pacto autobiográfico", en *VVAA La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 47-61.

Alejado de este punto de vista contractual, Paul de Man ve en el llamado "género autobiográfico" una ocasión privilegiada para hacer notar una problemática que compromete a la escritura toda. De Man llama la atención acerca del carácter tropológico de todo lenguaje y, en tal sentido, habla de la autobiografía como una prosopopeya (en tanto otorga voz al ausente), si bien, como ya señalamos, en rigor toda literatura es un modo de prosopopeya. Dice De Man: "En la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora, o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación [...] la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma" (Cfr. Paul de Man, "La autobiografía como desfiguración", en *VVAA La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 113-118.

Tomamos un tercer aporte de Nicolás Rosa quien, lejos de enredarnos en la taxonomía que implica distinguir las memorias, el diario íntimo, los

En mi trabajo, las citas son como salteadores de caminos que irrumpen armados y despojan de su convicción al ocioso paseante.

Walter Benjamin

1.1. El viaje

Es el viaje, nuevamente aquí, el que impulsa la tarea de escribir. Un viaje que es la posibilidad de huir del presente para crear, en otro país, un nuevo presente que el sujeto textual irá construyendo a través de y en la escritura; básicamente, en textos que intentan registrarlo como son las cartas y el diario privado (textos que refieren al "día a día",

recuerdos de la infancia, etcétera, acuña la denominación de "escrituras del yo". Dice Rosa: "Como género literario, sólo tardíamente, a partir del siglo XVIII, cuando la conciencia -y la ciencia- moderna del Yo estaba a punto de alcanzar su apogeo, pudo reclamar un estatuto siempre incierto. Esta incertidumbre, genérica, substancial, formal, para muchos críticos, es para nosotros contingente, insubstancial e informal: nace del juego íntimo de la autobiografía que, al evacuar al sujeto de su propia producción y potenciando la consistencia del yo autobiográfico, nos hace creer -simula- que la ficción se ausenta de su discurso y que aquello que *yo* cuenta está invariablemente sometido a una refutabilidad dada por la verificación de la existencia del autor y a la existencia -real o no- de los hechos que se cuentan. En el régimen de certeza - incertidumbre que instaura todo relato, la autobiografía simula -simulación mayor- que *todo* lo narrado es *todo* lo acontecido. Este efecto vincula la autobiografía con la Historia como discurso, en donde también lo narrado y lo acontecido no reconocen -desconocimiento imaginario- el valor constituyente de la verdad textual que siempre inter-fiere y no refiere, entre la verdad textual de lo que se relata y la verdad de lo acontecido. Este valor de *interferencia* es para nosotros capital, la fuerza que desaloja la ficción referencial y propone un régimen de valores ficcionales que rigen los postulados de todo relato" (Cfr. Nicolás Rosa, *El arte del olvido (Sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Puntosur, 1990, pp. 31-46.

Seleccionamos, entre la frondosa bibliografía existente, estos tres aportes por considerarlos diferentes y, a la vez, paradigmáticos (pragmática, tropología, teoría de la ficción y psicoanálisis). Además, brindan posibilidades tanto de enriquecer la lectura propuesta como de

pero que ella también aprovechará para revisar su pasado); es la circunstancia que la lleva a despegarse de la familia (y en este caso particularmente del padre): “[...] la posibilidad del viaje elimina los errores de quienes nos preceden. Cambiar de país para deberse todo a uno [...]” (38), para descubrirse, en la soledad, a sí misma y encontrar el ámbito adecuado y conveniente para su propósito: escribir, del cual será ya la única responsable. Despegarse de la familia para, a la distancia y a través de la correspondencia, encontrar su lugar en ella, intentando reestablecer la comunicación con su padre, desde el propio país de éste.

Había llegado [...] la ciudad, el idioma me eran desconocidos. Nadie me esperaba, nadie me conocía... De los dos tenía que ser yo a toda costa el primero en ver al otro. (D.U., 48-49)²⁴

Había llegado a Berlín. La ciudad y el idioma le eran desconocidos. Nadie la esperaba, nadie la conocía. De los dos tenía que ser ella la primera en ver todo lo que le era desconocido, incluso, la primera en descubrir a su padre.²⁵

abrirnos a la reflexión y el debate. Este trabajo intenta no clausurar la cuestión, sino mantenerla abierta.

²⁴ Las citas correspondientes al libro *Dirección única* serán identificadas con las letras *D.U.* y por hallarse en cursiva.

²⁵ El viaje abre las fronteras de lo nuevo, deja al viajero en medio de la incertidumbre y hace que los lugares por donde deambula resulten poco familiares. Esta otra orilla, a su vez, convoca a hablar, en el sentido literal y metafórico de la frase, desde otro lado. Leamos a Conrad: “Pero lo extraordinario es lo incomprensible, lo no verbalizable. Hablar más allá de lo que el común de los mortales ve, acaso hablar para nada, para nadie es no sólo garantía de muerte en vida, también riesgo de muerte tras la muerte: de olvido inexorable. Hablar desde otro sitio es siempre como tratar de contar

1.2. *Berlín c'est moi*

Alemania es ese otro país y Berlín, la ciudad. Algunas referencias inequívocas como el Check-point Charlie, ciertos modos de nombrarla como, por ejemplo, "ciudad amurallada", la moneda que se utiliza (el marco), nos permiten reconocerla. La apropiación de Berlín y la circunstancia de poder sentirse cómoda allí, que en *La canción...* se lograba, básicamente, al apoderarse M. de la lengua del lugar (antes que de ninguna otra cosa); aquí, la protagonista lo consigue al adueñarse de sus calles objetivo que alcanza recorriéndolas con el cuerpo: "[...] por entonces yo pasaba sólo algunas horas en casa, andaba por los bares y los cines [...]" (51), en "[...] el infinito deambular por la ciudad [...]" (96)²⁶

*Tan sólo quien recorre a pie una carretera
advierde su dominio y descubre cómo ese mismo
terreno, que para el aviador no es más que una*

un sueño: [...] un vano esfuerzo, porque el relato de un sueño no puede transmitir la sensación que produce la mezcla de absurdo, sorpresa y aturdimiento en un rumor de revuelta y de rechazo, esa noción de ser capturados por lo increíble que es la misma esencia de los sueños [...] No, es imposible comunicar la sensación de vida de una época determinada de la propia existencia, lo que constituye su verdadero sentido, su sutil y penetrante esencia. Es imposible. Vivimos como soñamos... solos" (cfr. Joshep Conrad, *El corazón de las tinieblas*). Esos espacios transtemporales y selváticos operan como alta metáfora del espacio abismal de la escritura.

²⁶ En *La canción de las ciudades*, también es importante aprehender las calles; sin embargo, M. lo va haciendo con un libro de Benjamín (en alemán) entre sus manos. Por eso es que necesita, antes que nada, apropiarse del idioma. En *La ingratitud*, el manejo de la lengua no es una complicación mayor: a pesar de que a veces aparecen dificultades, no encontramos a la narradora tan problematizada como en el texto anterior, porque ya no está en las primeras fases de su aprendizaje.

llanura desplegada, la carretera, en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas. (D.U., 21)

o con la mirada, ya que incluso cuando está dentro de su casa, a través de la ventana, consigue estar allí afuera:

La casa tiene dos centros [...] El verdadero centro, el imaginario, está al otro lado de la ventana de la sala, trasponiendo Hardebergstrasse y la estación, en el Zoo. Desde la ventana ubicada en el centro espacial, la visión del centro imaginario es angular y sin embargo, casi perfecta [...] En cuanto a la casa misma, todo es banal salvo, seguramente, esa ventana que permite observar el centro imaginario. (14-15)

1.3. La casa. El texto

Se establece así, con la ciudad, una particular relación: por un lado, la habita como si fuera su propia casa, logra moverse por ella sin trabas, es el espacio donde "realmente" transcurre y pasa sus días el sujeto textual; y, por otro, al determinarla eje, fuente, origen de su imaginación, al denominarla explícitamente "centro *imaginario*", le hace perder esa solidez mencionada, la retira del orden de lo estable y desequilibra su existencia "real" para convertirla en su espacio "ficcional", posible de ser observado y descifrado, construido y

modificado, plausible de ser, como antes señaláramos, legible y escribible.²⁷

Las calles de Berlín, entonces, serán su lugar de pertenencia dentro de ese país ajeno, su laberinto privado, su punto de referencia en esa ciudad y, también, serán el texto a recorrer, un texto que marcará y determinará laberintos propios, un texto que le muestra y ofrece los materiales, los instrumentos, los dispositivos necesarios para su proyecto de escritura... Berlín le indicará cómo, desde dónde y sobre qué escribir.

No hace falta decir que busco el día, la hora, la luz apropiada que será el marco, las esquinas propicias a mi estado de ánimo particular, lo cual me obliga a intrincados recorridos por las calles en busca de escenarios cada vez inéditos [...] (9, el subrayado es mío).

1.4. Superficie y trasfondo del texto

²⁷ Para expresar esta doble condición de la ciudad de Berlín (como casa, seguridad, refugio y, paradójicamente, también en tanto inestable, ficcional y ligeramente ominosa) tomamos, de manera no estricta, estos conceptos de Barthes. Repasemos brevemente: del texto legible, aquél que podemos leer pero ya no escribir (no podemos escribir "ahora" como Balzac, reflexiona Barthes) se predicen las cualidades caras a la tradición literaria: completud, orden, claridad, comunicabilidad, portador de un sentido inequívoco. Textos escribibles son aquellos que sí pueden escribirse, pero no sabemos cómo leer aún. En todo acto de lectura, para Barthes, se libera un combate entre los ejércitos conservadores, que disfrutan constatar y adaptarse a lo conocido, que guardan la literatura dentro de las instituciones culturales (el placer del texto) y las fuerzas que afirman lo intransitivo y plural literario, que rompen con los códigos de urbanidad establecidos para la lectura (textos de goce).

Esta ficcionalidad que instaura su mirada sobre las calles de Berlín, y que refuerza la instancia de este espacio como texto, tiene que ver, en principio, con lo más evidente de la ciudad, con su naturaleza externa, sus rasgos más visibles.

Esa lontananza azul que no cede a ninguna proximidad ni se diluye a medida que uno se le acerca, que tampoco se extiende prolija y pretenciosa ante quien se aproxima, sino que sólo se yergue frente a él más hermética y amenazadora, es la lontananza pintada de los bastidores. Esto confiere a los decorados teatrales su carácter incomparable. (D.U., 61)

Berlín, en una primera fase, se construye aquí de la misma manera en que cierto perfil de ésta se construía en *La canción de las ciudades*: como un gran escenario, una puesta en escena, una “ciudad irreal donde no quedan más que imágenes vacías porque todo se ha convertido en una pantalla” (112), que intenta ocultar y disfrazar “otro texto”, no tan obvio, escondido tras esa firme apariencia que se sostiene gracias a “las inyecciones forzadas de dinero falso” (12, el subrayado es mío) y que se refuerza con la presencia, casi exclusiva, en las calles, de mercancías detrás de las vidrieras.

Cuando se descubren los escombros debajo de esa primera capa imposible de no ser percibida, se descubre la “otra ciudad”, la inscrita en las ruinas, en los monumentos, en la memoria de los ancianos: “la ciudad del pasado”, la que ella podría recordar

de los relatos del padre²⁸ (un alemán emigrado a la Argentina luego de la guerra), la que busca y encuentra en sus lecturas²⁹:

Entre las mesas del comité del Partido de las Flores había un puesto de libros [...] Entre las pilas había un grueso volumen con fotografías de la guerra [...] Lo compré, costó algo así como una comunicación de diez minutos con mi padre, [...] mientras caminaba de regreso a casa tuve la sensación de haber hecho una de esas compras para toda la vida y observé en mí, quizá debido a la extraordinaria coincidencia del sol y el libro, una mejoría de ánimo, porque la ciudad me resultó de inmediato familiar y conmovedora, al punto de confundir a dos extraños que me daban la espalda con dos viejos amigos. (21)

1.5. Tres accesos a la ciudad

La conquista de la ciudad se completaría entonces cuando (más allá de, por un lado, recorrer cómodamente, con soltura, esas calles, tornándolas su espacio habitable y más allá, por otro, de registrar esa primera construcción textual en Berlín relacionada con lo actual), se intenta descubrir su pasado.

28 Digo "podría" porque es muy natural que los padres inmigrantes hablen de su tierra natal, cuenten historias del pasado en relación con su país de origen; sin embargo, no es éste el caso, ya que el padre de la protagonista no hace prácticamente referencia a su pasado en Alemania. Y en el único momento en que lo va a hacer, el sujeto textual lo silencia sin dejarnos saber cuál fue el relato que el padre hizo de la guerra.

²⁹ En este caso compra un libro de fotografías de la guerra. Además, si consideramos *La ingratitud* como el texto que está siendo escrito en "Berlín, 86" en *La canción de las ciudades*, aparece en éste la afirmación de la lectura del libro de Benjamín, *Dirección única*, el cual evoca la Berlín de los años '30.

En sueños vi un terreno yermo. Era la plaza del mercado de Weimar. Estaban haciendo excavaciones. También yo escarbé un poco en la arena. Y entonces surgió la aguja de un campanario. (D.U., 36)

1.6. Postales de hoy y eslabones de una historia vieja

Berlín, como texto, contiene fragmentos más descriptivos, alusivos al presente, a su parte más visible y que son registrados básicamente en ese andar y observar la ciudad con avidez, con detalle, por parte del sujeto textual:

[...] ahora observo nevar, como todos los días
[...] hace un momento los copos caían sobre el
borde de la calzada y flotaban en el torrente
sin deshacerse, hacia las bocas de tormenta.
Se acumulan durante horas hasta taparlas.
Miro los diseños que se apilan contra la
ventana [...] (86)

[...] la vuelta a casa en el último autobús.
Latas de cerveza abolladas, bolsas vacías de
papel crujiente en los asientos de los
refugios, desiertos e iluminados [...] (90);

y cuenta con fragmentos más narrativos que apuntan al pasado de la ciudad, pero que, sin embargo, no se le revelan a ella bajo esa trama, en relatos claros o completos (las alusiones a la guerra aparecen sugeridas en un libro de fotografías, en un monumento, en el efecto de "control" y "orden" del idioma, pero no hay alemanes —ni siquiera su propio padre— que reconstruyan la historia del lugar o de ellos mismos en ese lugar), sino, como

decía, de manera fragmentaria.³⁰ Los relatos “completos” que ella oye en Berlín no hacen referencia a esta ciudad ni a su historia ya que los que “cuentan”, los que “hablan” allí, son los otros inmigrantes (como ella) y sus historias refieren a sus propios países (México, Polonia, Turquía), a sus pasados (la corrupción en México, el origen de los mariachis y la historia de un bisabuelo español que inició una nueva vida en Mazatlán; el odio de los turcos a los griegos, las costumbres y obligaciones de un “buen padre” en Estambul; los sindicatos y las huelgas en Polonia, la diferencia entre llamar a la misma ciudad Breslau o Wroclaw) o al presente que viven en Alemania, pero ninguno se refiere al pasado de este país, que es lo que ella está intentando encontrar para, así, averiguar el suyo propio (en el de su padre). Esta traba se traslada a ella como la dificultad para recordar y recomponer su historia familiar, porque no existe posibilidad de recuperar el pasado personal en una ciudad que no le ofrece voces ni relatos que la orienten hacia él (ya que parte de su pasado es la historia de su padre en Berlín y eso está elidido durante todo el texto).

Al extranjero que siga someramente la andadura de la vida alemana e incluso haya recorrido por poco tiempo el país, sus

³⁰ Cosa que sí pasaba en *La canción de las ciudades*, donde además de estar inscripto en sus calles “en Berlín, los edificios conservan su carga histórica” (86), el pasado de la ciudad era recuperado en relatos a través de las voces alemanas: Aurore, para quien hasta las cosas tenían una biografía y para quien los recuerdos eran imborrables; Eka, cuyo conocimiento se basaba en lo aprendido durante la guerra y sus referencias a la ciudad eran propias de ese pasado; y Suzanne, la profesora para quien la ciudad era como un museo y cada esquina, “un mojón de la historia.” (76)

habitantes no le parecerán menos extraños que los de una raza exótica. Un francés perspicaz dijo una vez: "Es rarísimo que un alemán tenga las ideas claras con respecto a sí mismo. Y si alguna vez las tiene, no lo dirá. Y si lo dice, no se hará entender." (D.U., 31)

1.7. Ficción, género, fragmento

Estos dos perfiles de la Berlín textual, el que expone el presente en imágenes perceptibles y el que refiere el pasado a partir de fragmentos que se señalan, se reconocen como parte de una historia a ser recuperada en el encadenamiento de sus partes, la conectarán con tres rasgos de lo que será su propio trabajo con la escritura, aquello que será característico en sus textos: por un lado (y como circunstancia central a la hora de escribir literatura "contar mi estadia [...] la invención de una trama", 35-36) el trabajo con la instancia ficcional; en segundo lugar, la elección de géneros que dan cuenta del yo en relación con el presente que lo rodea, con la indagación en lo propio y, a partir de allí, en la historia personal; y por último, la valoración del pensamiento fragmentario. ¿Cómo? Berlín, por su estrategia de construcción del presente ("escenario", "pantalla", "puesta en escena"), la conecta con lo aparente, lo ilusorio, el disfraz y esto con la instancia ficcional para su escritura; por otro lado, en la posibilidad que le propone de descubrir en sus calles (de a partes, en sus escombros) la propia historia de la ciudad haciendo emerger el

pasado accidental y fortuitamente entre tanta referencia al hoy, Berlín la vinculará con la coyuntura de rastrear y recuperar lo que le es (a la ciudad) constitutivo pero no directamente tangible y que, en el nivel personal, la llevará a intentar reconstruir su propia historia y, para sus textos, a elegir ciertos géneros o escrituras que se reconocen como más autobiográficos, más autorreferenciales, y más adecuados a este fin: el diario privado, las cartas al padre, una especie de memorias; sin embargo, y como la historia del país, la suya también será reedificada en fragmentos dispersos, relatos truncos.

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. (D.U., 18)

1.8. Presente y pasado de Berlín

El presente de la ciudad es artificial, engañoso pero “presente”, está visible, y el pasado de Berlín es algo que hay ^{g' y} rastrear ya que no es lo más ostensible, aquello con lo que alguien chocaría sin necesidad de buscarlo. Un ejemplo de esto es el edificio de “Homenaje a la Cooperación y Fraternidad germano-norteamericana”, que se halla tumbado, oculto por la nieve y, por su ubicación, retirado de la ciudad.

¿Qué aspecto tiene en realidad esa gloria? Ni una sola de las diez mil personas que pasan por aquí se detiene; ni una sola de las diez mil personas que se detienen es capaz de leer la inscripción. Así cumple cada fama con lo prometido, y no hay oráculo que la iguale en astucia. (D.U., 51)

1.9. Múltiple y laberíntica Berlín

Como sucedía en *La canción de las ciudades*, Berlín vuelve a dividirse: lo visible, lo manifiesto frente a lo menos perceptible, lo enterrado.

El espectáculo de las grandes avenidas atestadas de negocios, atestadas a tal punto que muchas veces resultaba difícil hallar las puertas de edificios privados, tenían sobre mí un efecto de fascinación (11)

frente a

El edificio de homenaje a la Cooperación y Fraternidad [...] Aislado de la ciudad y cubierto de nieve, es una instantánea sorpresiva de la guerra que regresa. (13)

Marquesinas iluminadas hasta la mañana por nadie (87)

frente a

Berlín sólo conservaba el daño de su pasado.
(86)³¹

Berlín se construye en la interacción de lo brillante y lo opaco. La descripción y la narración. Las imágenes y las historias. El presente y el pasado. Lo moderno y lo arcaico. Todos estos perfiles son observados por el sujeto textual, en la Berlín que Benjamín calificó de "laberíntica" y que, por eso mismo, no es comprensible desde una sola perspectiva. Por un lado el resplandor de una vida confortable, la liberalización del mercado, la mercantilización de las relaciones y por otro la experiencia del pasado estallando en múltiples fragmentos inconexos entre sí, imposibles de ser enlazados en la continuidad de la vida social. Restos descontextualizados que emergen como ruinas. Por un lado, un presente en imágenes (demasiado para ver en esa ciudad, y que llevará a su observadora, primero, a la incomunicación no intencional con los que la rodean y luego a la decisión de enmudecimiento y exclusión para dedicarse a escribir) y, por otro, un pasado en historias que le son desconocidas o de las que conoce sólo fragmentos (y que no le permitirán una escritura que no sea en esos términos: deslizarse entre el presente y su pasado de manera fragmentaria, partida).

³¹ Esta cita corresponde al libro *La canción de las ciudades*, op. cit.

Pasado y presente conviven en Berlín, que se convierte en un laberinto temporal en el que todo es contiguo y simultáneo. Esta representación de la ciudad se apodera del sujeto textual y, entonces, por un lado, hará utilización de marcos genéricos que básicamente suelen dar cuenta del presente para, en este caso, intentar reconstruir el pasado o representar a ese presente como atemporal (no hay fechas, no hay posibilidad de certificar qué pasó antes o después, no hay certezas respecto al cuándo de un acontecimiento); y, por esta razón, la construcción formal de sus textos será laberíntica, fragmentaria, atemporal como la ciudad. Es por eso que, si un recorrido lineal en Berlín se hace imposible (por esta imposibilidad con que ella topa para dar cuenta de su proceso histórico), la historia personal de la protagonista allí, esa especie de autobiografía berlinesa que está intentando armar con sus textos, se convierte en un mapa laberíntico donde no se avanza ni se retrocede, donde los episodios que hacen al acontecer de su vida no tienen continuidad, donde los hechos que se van sucediendo durante este viaje no se ordenan cronológicamente, donde, a la manera de la novela de Tsui Penn, un personaje muere en el tercer capítulo para reaparecer en el cuarto.³²

³² Como en el cuento de Borges, "El jardín de los senderos que se bifurcan", en *La ingratitude* el padre de la protagonista muere en la página 59, para luego, en la 96, volver a aparecer.

De golpe pude abarcar con la mirada un barrio totalmente laberíntico, una red de calles que durante años yo había evitado... (D.U., 49)

En Berlín, intentar mirar y escribir la historia personal (y en particular dar cuenta de la relación con su padre), que es un laberinto de acciones y sentimientos, de hechos y dichos, de hoy y de ayer. ?

1.10. La evidencia (ante los ojos, bajo los pies)

La ciudad-espectáculo, "escenario", "pantalla", esa primera capa, la fachada, la que se halla en la superficie, en esa evidencia y presencia ejerce una especie de fascinación en la protagonista y es la que la lleva al *flaneurismo* primero y luego a la escritura: a pasearse por sus calles hipnotizada durante casi todo el tiempo en que transcurre el texto, convirtiéndola en una especie de vagabunda que recorre un trayecto incierto, "esa tarde caminé durante horas hasta desembocar en una plaza" (19) porque, como para el *flaneur* (para quien no existe un camino predeterminado), para ella, la ciudad es ya, en esa primera instancia, un laberinto que cambia de forma con cada paso (o con cada golpe de vista -ya que también ella, encerrada, se vuelve una *flaneur* de puertas adentro que observa el mundo

desde su casa a través de ventanas que le permiten estar en el exterior) y que hay que descubrir.³³

*En verano llama la atención la gente gorda, en invierno, la delgada.
En primavera con tiempo claro y soleado, se notan los brotes del follaje; bajo la lluvia fría, las ramas aún sin hojas. [...]
La mirada es el paso del hombre. (D.U., 68-69)*

1.11. Escrituras I

Este mirar la lleva, en la escritura, a tres estrategias diferentes. La primera, la simple reproducción de lo observado: "cuando se camina sobre nieve fresca, se produce un ligero chasquido que no puede compararse a ningún otro sonido

³³ Aunque nos hemos referido anteriormente a la noción de *flâneur*, es oportuno recordar aquí la identificación que Benjamin hace entre su propio trabajo, el del poeta y el que hace un traperero, a partir de la descripción de Baudelaire: "Aquí tenemos a un hombre que deberá recoger la basura del pasado día en la capital. Todo lo que la gran ciudad arrojó, todo lo que perdió, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha pisoteado, él lo registra y lo recoge. Coteja los anales del libertinaje, el *cafamaún* de la escoria; aparta las cosas, lleva a cabo una selección acertada; se porta como un tacaño con su tesoro y se detiene en los escombros que entre las mandíbulas de la diosa industria adoptarán la forma de cosas útiles y agradables"; esta descripción, comentará Benjamin, "es una única, prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el sentir de Baudelaire. Traperero o poeta, a ambos les concierne la escoria: ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño" (cfr. "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *Iluminaciones/2*. Madrid: Taurus, 1972, p. 98). Asimismo, otra de las facetas que Benjamin lee en el *flâneur* es significativa respecto del texto de Matilde Sánchez: su relación con la memoria. Sabemos que, para Benjamin, la historia es de los vencedores y todo acto de civilización implica, simultáneamente, uno de barbarie. Precisamente, para Benjamin la "otra" historia es el último refugio de los vencidos, un espacio de la memoria que alberga los gestos de resistencia. Por ello, sólo aquellos para los que la historia resulta intolerable tienen un sentido de la historia que les permite seguir las huellas de los caminantes, sin rumbo fijo, y, como el poeta, el coleccionista y el traperero, el historiador trabaja con fragmentos, palabras perdidas, pequeños hechos, material de desecho, en fin, para una visión universalista y homogeneizante

humano " (92). La segunda, la reflexión, ya que la observación, en ella, también es de carácter investigativo.³⁴ No sólo encamina su mirada hacia el placer estético de calles, personas y objetos, sino que, después de visualizarlos reflexiona sobre ellos. Desarrolla una visión formativa descubriendo los ámbitos criticables de la ciudad.

[...] en su pasmosa variedad, tanto los dueños de los negocios como los fabricantes de toda cosa que a uno pueda ocurrírsele se ven obligados a disimular el carácter extremadamente vulgar de sus productos, revistiéndolos con detalles que aumenten su calidad —y aquí uno debe admitir que esta gente sabe hacer las cosas—, ya que no hay nada más odioso para los compradores que sentir que han pagado demasiado por lo que comprarían a mejor precio en un negocio de extranjeros. No hay nada que ellos odien más que parecerse a un extranjero pobre. (12)

Y la tercera, el relato ficcional.³⁵ La ciudad le entrega, en esas imágenes actuales, en esas instantáneas fotográficas,

de la historia. Trabaja, en fin, allí donde la memoria se presenta, por un instante, como un relámpago; es decir, como una iluminación.

³⁴ El trabajo de interpretación (del escritor, del crítico) ha sido comparado con el de un detective en acción: lee ahí donde las huellas han sido borradas, descifra los enigmas y reconstruye, como un arqueólogo, toda una situación, un sentido, un acontecimiento, a partir de solo un trozo, una parte, un tenue indicio, un detalle, un fragmento.

³⁵ Interrogado sobre la especificidad de la ficción, dice Piglia: "Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión". (Cfr. "La lectura de la ficción", en *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000, pp. 10-11).

futuras historias para sus textos, la incita a la imaginación y a la escritura de historias ficticias; por esa razón siempre la llamó "el centro imaginario", el lugar donde sucede la ficción:

Ayer a la mañana vi a una mujer que arrastraba a su hijo por las escaleras rodantes del subterráneo. Había una expresión de verdadero pánico en ese rostro. Espantada parecía escapar del peligro pero no miraba hacia atrás, a su perseguidor, escapaba alejándose de sí misma. Mientras corría -los pies del niño saltaban a los tumbos de escalón en escalón y su bracito delgado arrastraba una pequeña mochila de piel- su madre gritaba. ¡Es preciso que te apures, Tomás, no voy a permitir que me retrases! Ambos llegaron a la plataforma y la mujer observó que el semáforo a un extremo estaba encendido, de manera que el próximo tren iba a tardar. Entonces, al advertir que debería seguir esperando y ya no podía acelerar la fuga por sus propios medios, se inclinó apenas hacia el niño y lo levantó alzándolo por las solapas. ¡Por tu culpa vamos a perder el tren y luego el autobús y te habrás salido con la tuya porque será demasiado tarde y voy a tener que acarreararte por toda la ciudad el resto del día!, gritó y alguna dama berlinesa levantó la vista por un momento antes de hundirse otra vez en el cuello de su conejo de abrigo. Pero uno podía ver en el rostro de esa mujer de cuarenta años, ni bella ni fea, en todo caso con facciones marcadas por lo que ella consideraba con espanto, que un buen día había despertado y su vida, antes libre y con la que se sentía satisfecha, hoy era una cárcel [...] (23)

El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida. (D.U., 37)

1.12. Explorar la ciudad y explorar la memoria son, en el fondo, actividades semejantes

Si bien esta primera capa de la ciudad, como hemos visto, la lleva a escribir/la, el intento de descubrir el pasado de Berlín, que para la protagonista del texto es básicamente acercarse, de alguna manera, a su propio padre, repondrá la relación padre - hija como eje de sus escritos.

¿Por qué buscar en el pasado de la ciudad su propio pasado familiar y, en esta circunstancia, el afán de comunicarse con su padre?

Vive en una ciudad de consignas y habita en un barrio de términos conspiradores y hermanados, en el que cada callejuela toma partido y cada palabra tiene por eco un grito de guerra. (D.U., 50)

1.13. El alemán

Él vivió allí los años de la guerra (y como en Berlín toda referencia al pasado está relacionada con la guerra, inevitablemente, entre las imágenes que la reconstruyen aparecerá también su padre), por eso es que la única fotografía que ella tiene de él, en su casa de Berlín, alude a su pasado: tomada allí, hace años y con su uniforme de militar; a su vez,

los únicos contactos con alemanes que ella mantiene son eslabones que pueden conectarla con el pasado: "viejas" amistades de su padre, significantes por ser parte "original" de la ciudad (ya que ella no establece relación en Berlín más que con inmigrantes, exceptuando a esta gente) y por ser parte de la historia pretérita de su padre en ese lugar. Como si la presencia de él, en esa ciudad, fuera más pertinente y natural que la suya propia: "En el listado telefónico todavía figura" (119). Como si su presencia fuera ineludible y el contacto entre padre e hija, allí, a ella, le fuera inaplazable.

1.14. *Escrituras II*

Estar en Berlín, entonces, parece obligarla a pensar en su padre, en principio por la distancia geográfica que los separa y en segundo lugar por esa legitimidad, esa pertenencia innegable que parece tener la figura de este hombre allí. Por lo tanto, él se volverá una presencia constante en el discurso del sujeto textual. Será el destinatario de sus textos, el referente de sus charlas, el "centro"³⁶ de sus preocupaciones a la hora, incluso, de plantearse cómo y qué escribir:

¿Con qué otro pretexto que el amor [...] podía mi padre fatigarse en esos abortados e inconcebibles *borradores*, a pesar del papel

³⁶ La palabra "centro" es asociada durante todo el texto con aquellas figuras, espacios, sujetos que funcionan como ejes dentro de textos.

finlandés, a pesar de la puntuación en la que yo solía invertir horas enteras? (38)

¿Y si utilizara la noticia en mi provecho para nuestras cartas? Podría resituarse la historia en nuestra ciudad [...] Suena demasiado trágico. Además, aunque extraiga noticias de los diarios, todo parece poco realista cuando lo digo con mis propias palabras. Será mejor seguir yendo al cine en busca de historias. (50-51)

En ocasiones, escribir significaba sólo sentarse ante el atardecer e imaginarlo como lector [...] (125)

Es por eso que, ya sea a través de cartas, conversaciones o fragmentos de diario privado, su padre estará siendo siempre recordado en sus palabras mientras que ella, por no recibir contestación o respuesta, y por su propia decisión de no ser el "centro" de sus textos, de resolver salirse de "ese yo que impone el tono lírico", empieza a escribirse en el silencio, en la ausencia, en representaciones mudas.

Me escasez crónica de dinero, entiendo, ha modificado tantos aspectos de mi persona. Mi noción de delgadez extrema, mi ideal de transparencia y desaparición, quizá también sea de índole ahorrativa. (99)

¿Espero mi silencio completo, alcanzar el objetivo? (126)

Los actos de escribir y aún de hablar van demostrándose superfluos: mi máxima concentración de energía en la inmovilidad. (130)

Salvo esta intrusión que no volverá a repetirse, me encuentro totalmente rodeada por el silencio, al punto de que ninguna forma de comunicación podría seducirme hacia fuera.
(149)

1.15. Shhhhhhhh!!!!!!!!!!

El padre, a pesar de los intentos de su hija por colocarlo en ese "centro" (como a la ciudad), no se deja reconstruir en los textos ni en las charlas de ella de manera completa (o por la propia desinformación que ella tiene acerca de él, o por elección -no contar, por ejemplo, cuál era su postura en la guerra-, o por los perfiles confusos y laberínticos que el decir y hacer de su padre presentan: un día parece no importarle nada de su hija y al otro la vuelve su única preocupación) y el texto, en su conjunto, se vuelve hermético.

El silencio se introduce respecto del pasado y de la historia de la ciudad y se extiende al propio pasado de su padre en Berlín, ya que, a pesar de las circunstancias que le permiten vincularlo con la ciudad y que entonces deberían hacer posible su mayor aproximación a él, es llamativa la falta de información que la protagonista instauro a propósito del pasado paterno allí. Exceptuando su participación en la guerra (deducida de la vestimenta en la fotografía mencionada, de la posibilidad que su hija plantea de encontrarlo en el libro de

fotografías de la guerra y del relato que queda trunco en un viaje a Mar del Plata: “Y sólo entonces él dejó de gritar que era una ciudad perfecta para cometer un crimen y aceptó hablar de la guerra” (66), que abruptamente es silenciado por ella — poniendo punto final a la historia y volviendo al presente de Berlín— sin dejarnos saber cuál fue el relato que el padre hizo de la guerra y aun si realmente lo hizo) no se dan datos de su vida en Alemania, ni se explican las causas de su emigración a la Argentina, ni, siquiera, la fecha en que se produjo. Por último, y como correlato de tanta elipsis, ese silencio también se hace presente en el tipo de relación a distancia que entablan; una relación determinada por la falta de información y la incomunicación:

De otro modo ¿cómo podría permanecer tan callado durante los escasos minutos de nuestras conversaciones? (7)

Hace ya más de un año que decidí yo misma interrumpir la correspondencia. Mis extensas cartas sólo eran correspondidas con un par de comentarios ambiguos. (9)

¡[...] cuántas veces durante los llamados telefónicos no hicimos otra cosa que hablar del clima! (125)

1.16. El otro hombre

Otro vínculo que, como el anterior, está marcado por el silencio es el que mantiene con el Turco, el único hombre con el que establece una relación, aparentemente, de pareja. Aquí el silencio determina la forma de comunicación entre ellos "comencé a ensayar mentalmente cómo conseguir que transcurrieran todas las actividades del día con un mínimo de intercambio, basándome cada vez más en signos mudos" (59), y se instala también en el relato que la protagonista hace acerca de esta historia: no hay ninguna referencia explícita que dé cuenta de que mantienen la intimidad que hace a una relación de pareja, esto puede ser deducido (sólo) por el hecho de que ella se lo lleva a vivir a su casa.

A diferencia de la que mantiene con el padre, esta incomunicación es instalada por ella, pero, al imponerla, ella se vuelve semejante a él. Ella hace con el Turco lo mismo que su padre con ella, lo somete al silencio, a la espera, a la humillación, a la imposibilidad de comunicarse con ese otro que lo anula. Así como el padre, en un momento, se queja del tono de su correspondencia, de lo exagerada que es en cuanto a la cantidad de información que le envía y a la continuidad mantenida, ella criticará del Turco la forma en que él se apropia y hace uso de la lengua (que es también la de su padre), es decir, su única posibilidad de comunicarse con alguien allí:

En su idioma, los sonidos del Turco resultaban armoniosos, naturales, pero sólo lo hablaba consigo mismo, de otro modo empleaba ese alemán artificial, de una corrección exasperante y siempre culta, junto a esos sonidos gangosos que hacía rodar como gárgaras incesantes. (57)

Una apropiación del alemán que lo que evidencia es su no pertenencia al lugar, que muestra que aquello que le es más propio, que describe su origen de Turco, que señala su identidad, está representado en un sonido desagradable, confuso. Una apropiación del alemán que le marca su imposibilidad de ser el "centro" de cualquier porción de texto/vida de ella, ya que esa incapacidad para expresarse adecuadamente lo pone de entrada en los márgenes.

[...] cada uno es el centro de algún orden
[...] Lamentablemente todo va ordenándose
alrededor de uno... Esto quizás se deba,
sencillamente, a que somos seres parlantes.
Por eso enmudecer es la primera condición para
permanecer al margen. (98)

El Turco nunca será "centro" de sus textos porque él no tiene la capacidad (como la ciudad, como su padre, hasta como ella misma) de generar discursos atractivos, porosos, transitables. Entonces, la narradora lo devolverá a los márgenes, ya que el rechazo va más allá de lo que él dice, es previo a cualquier concepto, a cualquier idea porque, en definitiva, lo que ella no acepta es cómo lo dice.

El Turco es un personaje de esta Berlín "presente" por la que ella circula (a diferencia de su padre que pertenece a la Berlín del pasado y que entonces le es tan difícil de "ver"), lo encuentra en la calle y, por ser parte integrante de esta capital alemana que ella recorre como un decorado o una puesta en escena, lo acepta. Lo recibe como un elemento más que la ciudad le ofrece para descifrar, para interpretar, para leer y aprovechar. Sin embargo, en el momento en que deja de ser parte de ese "centro imaginario", de ese Berlín - texto, y se traslada al "centro real", asentándose en su casa y ocupando el mismo espacio, se produce la identificación que ella rechaza. Cuando puede verse ella misma en la espera del Turco, en el amor no correspondido del Turco, en las dificultades de comunicación del Turco, hasta en las lastimaduras que, como ella en su labio, él se infringe en su cara, lo regresa a la calle. Demasiado real, demasiado parecido.

2. Abre los ojos

El viaje, Berlín, le permite descubrir (a la protagonista) aspectos del padre de los que ella no estaba al tanto. Y entonces éste, como la ciudad, puede ser dividido en dos: lo que está más visible, lo que a ella le resulta familiar frente a lo silenciado, a lo oculto que empieza a revelarse.

Ella no sabe prácticamente nada de ese hombre al que se entrega, cada día, en textos. No sólo no sabe nada acerca de su pasado en Berlín y de su participación en la guerra, tampoco sabe nada acerca de su presente: desconoce, por ejemplo datos acerca de su enfermedad, de la cual se entera por una comunicación telefónica que ella le hace a su padre y que es respondida por una "voz desconocida":

[...] en sus cartas, él no había aludido a una nueva compañía, como tampoco a la soledad, sensaciones de las que yo creía que mi padre estaba a salvo [...] Me avergonzaba no haber sido informada por mi padre de su temporada en una colonia, lo que sin duda me pintaría como una mala hija delante de esa desconocida [...] él mismo me había ocultado deliberadamente el episodio de la colonia de rehabilitación [...] (29-30)

Lo primero que ella descubre de su padre, a la distancia, es que hay cosas que él oculta y que seguirá sin revelárselas, que la comunicación que sostenga con ella será deficiente. Precisamente, esta deficiencia será el síntoma que defina claramente la relación que vayan a tener y que, más que nada como problema y preocupación en ella, se volverá el eje de sus textos. Escribir sobre la imposibilidad de comunicarse, sobre la imposibilidad de llevar adelante su proyecto centrado en la correspondencia con su padre, escribir sobre el vacío, sobre el silencio, sobre la nada que este hombre instaura con su

discurso ambiguo. Y en esa ambigüedad en que ella localiza la figura de su padre, muestra a un hombre tan fragmentado como la ciudad, un hombre que es bueno y malo, está sano y enfermo, escribe con una caligrafía excelente y desastrosa, es verborrágico y huraño, está vivo y muerto. Todo eso a la vez. Porque, a su vez, ella construye y destruye al padre sistemáticamente, a medida que va enterándose de lo que este hombre hace o dice:

[...] sin duda los últimos años, desde que dejé el país, no ha hecho otra cosa que pensar en el testamento [...] lo cual prueba la profunda maldad de ese hombre de quien he vivido pendiente, la perversidad con que adultera esos papeles agregando cláusulas contradictorias que acabarán por confundir nuestro parentesco, como yo acabaré escribiendo cartas a Anzorena [...] Imposible. Rectificación. Debo tener presente la bondad de mi padre -no llamar maldad a los designios cuyo propósito ignoro, su sabiduría de signo bondadoso. ¿Desea mi regreso al país? (118-119)

Esa ambigüedad se traduce en ella en desconocimiento y, luego, en confusión. Sobre todo cuando el desconocimiento llega a mayores y, una vez muerto su padre y habiendo sido avisada de este acontecimiento por el Turco, desconoce la situación y sigue escribiéndole como si estuviera vivo.

Esta construcción de la figura paterna en sus textos, oscilante, fragmentada, incompleta, le demanda tanto esfuerzo

para sostenerla e intentar consolidarla, porque no tiene los elementos suficientes que le permitirían darle una forma final: él no se deja capturar; incluso, una vez muerto, sus cartas y fotografías son tiradas al fuego (por el hermano del padre): “es decir que de la mañana a la noche me he visto imposibilitada de reconstruir algún día las comunicaciones con mi padre” (87), lo que logra agotarla, determinando su propio silencio y haciéndola desistir de su propia escritura que, como la ciudad, su padre y ella misma, termina siendo una serie de fragmentos dispersos, marcada por los fantasmas de la interrupción, la posposición y lo inconcluso.

Así, lo que la protagonista y narradora busca en Berlín, finalmente, no logra ser encontrado: ni el pasado propio, ni el de su padre, ni la posibilidad de concretar su proyecto de escritura porque el lector que ella había elegido, a fin de cuentas, en su negarse a serlo, la vuelve silencio, la hace invisible y la obliga a desaparecer junto con él.

A modo de conclusiones

La primera aclaración que debería hacer es que los dos libros que se analizan en esta tesis pertenecen a diferentes géneros. *La ingratitud* es una novela cuya protagonista y narradora es una mujer que se encuentra en Berlín problematizada por la relación con su padre y que, ante la imposibilidad de resolver el conflicto que los aleja, decide interrumpir la comunicación con él y con su alrededor. Un personaje y una historia ficcional. Un sujeto textual que se construye en la escritura diciendo "yo" y que, bajo ningún punto de vista, identifico con Matilde Sánchez (lecturas metafóricas aparte).

La canción de las ciudades está a mitad de camino entre una crónica de viajes, una serie de cuentos y una novela de formación. Pero la diferencia con el libro anterior es que, a partir de las declaraciones que se hacen en el prólogo, podemos reconocer e identificar en la voz que cuenta a esas ciudades a Matilde Sánchez. Esta certeza, de alguna manera nos permite reconstruir el contexto de producción de la primera novela, nos permite preguntarnos, por ejemplo, si la ciudad que determinó a la escritora de *La ingratitud* es la misma en la novela y si determina de la misma manera a su narradora. Nos permite analizar la relación de la escritora y del sujeto textual que se

construye en el relato de cada viaje, con las diferentes ciudades recorridas. Nos permite ver en qué medida las ciudades ponen en funcionamiento mecanismos de observación y análisis en quien las observa y cómo eso es trasladado a los textos. Nos permite identificar, por ejemplo, qué cosas de ese contexto de producción en que se planeó y escribió *La ingratitude* aparecieron infiltradas, luego, en la novela.

Los dos primeros capítulos de *La canción de las ciudades* cuentan los viajes y las ciudades que preceden al viaje y a la ciudad que va a ser el origen de una novela. El tercer capítulo es ya esa ciudad y ese viaje. Y el texto llamado *La ingratitude* es, precisamente, la novela.

Las ciudades europeas que se recuerdan y escriben en *La canción de las ciudades* permitieron, en su momento, la formación en el sujeto textual de la categoría de escritora: en Ámsterdam, tomando las primeras notas; en Alicante, leyendo, revisando y corrigiendo la voz materna, recolectando las fuentes para sus futuros textos; en Berlín, asumiéndolo, leyendo y escribiendo sin parar, “con sus largos tanteos, el cuaderno se había convertido en mi diario de viaje” (106).

Las ciudades europeas permitieron, al mismo tiempo que construían la biografía de una voz, que se fuera construyendo, en sus relatos, una autobiografía de M. atravesada por lo que se ve y lo que se recuerda y cuyos protagonistas principales fueron: C, padres, amigos, las berlinesas, las ciudades que se fueron recorriendo, la Argentina y sus específicas situaciones político - sociales, y, en especial, las prácticas de leer y escribir.

La mirada sobre las ciudades fue serena, casi congelante de lo que se recordaba haber observado y entonces le permitió, por un lado, cotejar una posible historia de los lugares, confrontándola con la de los relatos previos, los que dieron lugar a la fundación precedente de un determinado imaginario sobre cada lugar "conocer cuánto de real tenían los relatos que otros habían hecho mucho antes" (12) y, por otro, le permitió descubrir en esa escenografía detenida, la posibilidad de ensimismamiento, la oportunidad, frente a lo ajeno, de relacionarse con lo propio, de encontrar su escritura y de autobiografiarse. Estos viajes y el relato sobre ellos tuvieron que ver más con desplazamientos internos que externos. Establecieron más relación con el pasado, con los recuerdos (individuales o de la propia ciudad) que con el presente en el que las ciudades fueron viajadas. Es que esas ciudades viajadas parecían no encontrarse porque ya no existían como tales, eran sólo la contracara de un relato

acerca de ellas o la comprobación de sus cicatrices. Y, entonces, sucede que, en ese confrontar los relatos previos de la ciudad con lo que se verifica en el presente, se genera el vacío: la pérdida de lo que ya no existe, la imposibilidad de encontrar los lugares y las experiencias previas porque ya no están.

Ámsterdam, Alicante, Berlín y Cracovia se sumergen para que emerja M. Las ciudades se dejan leer y escribir. Generosas, son sólo el escenario para que la escritora aparezca y, contándose, también las cuente.

Pero el Berlín de *La ingratitude*, excepto por su construcción laberíntica, no es exactamente el mismo que el de *La canción de las ciudades*.

Las tres cosas más importantes que aparecen en el capítulo "Berlín '86" y también en *La ingratitude* son: el espacio geográfico donde se desarrollan los hechos (en ambos es Berlín); los acondicionamientos que la lengua 'otra' impone (el alemán como escollo que hay que superar para comunicarse con el resto, pero también para llevar a cabo actividades privadas como son leer o ir al cine); la lectura de Benjamin (en un caso guiando a M. por la ciudad y llevándola hacia la propia escritura y, en el otro, determinando, formalmente, los textos

que la protagonista escribe, así como su mirada acerca del mundo que la rodea).

Sin embargo, aparecen diferencias en la relación que cada uno de los sujetos textuales mantiene con la ciudad. La apropiación de la lengua que, en *La canción de las ciudades*, se logra en Berlín a través de sus escritores y sus calles, en *La ingratitude* se ve desplazada de los libros al cine. A pesar de que ambos sujetos textuales tienen un proyecto de escritura, en *La canción de las ciudades* Berlín es rememorada como la ciudad donde la escritura se hace posible, como el lugar del encuentro con la propia voz, mientras que en *La ingratitude* es en esa misma ciudad donde el proyecto se cancela: hacia el final del libro se opta por escribir "la última carta" para luego enmudecer. Si la ciudad, en *La canción de las ciudades*, motiva la construcción de una biografía del sujeto textual, en *La ingratitude*, a pesar del uso de géneros específicos para la escritura del "yo", el sujeto textual no logra encontrar los elementos que le faltan a su propia historia, que se desconocen de la propia vida y que se sienten indispensables para poder completar una posible autobiografía. Porque el pasado, una presencia determinante y constitutiva del Berlín de *La canción de las ciudades*, se presenta esquivo y aun ausente en *La ingratitude*: no puede ser encontrado (ni el propio, ni el de la ciudad); no se da con él porque la ciudad exhibe su existencia sólo en el presente, en esa posibilidad de ser mirada, caminada y leída hoy. Por otra

parte, los relatos previos con los que la protagonista de *La canción de las ciudades* contaba, acerca de aquellas ciudades que luego visitaría, configuran un determinado imaginario del lugar y de su historia que a ella le permiten, luego, corroborarlo o darlo de baja; en cambio, en *La ingratitude*, se carece de voces que se hayan encargado de anticipar aquello que la lleva hacia la ciudad del muro.

Más allá de las diferencias señaladas, en ambos libros, Berlín es un laberinto y, como tal, propone caminos siempre nuevos, inesperados, por los que sus aventureros juran haber estado en diferentes ciudades, dado que lo que uno mira es exactamente el contrafrente de lo que el otro ve. Porque donde uno tiene la pálida luz de la luna, el otro es deslumbrado por el sol. Porque donde uno triunfa, el otro desfallece.

...Y el que un día llega al centro del laberinto y ve un escombros, sabe que Ariadna y el minotauro habían sido, y son, una misma cosa.

Bibliografía

a. Corpus textual

Matilde Sánchez, *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

-----, *La ingratitude*. Buenos Aires: Editora Ada Korn, 1990. (Escrito originalmente en Berlín en 1986).

b. Sobre la autora en relación con los textos del corpus

“Música y memoria” (entrevista hecha a Matilde Sánchez por Silvia Hopenhayn), *La Nación*, Buenos Aires, 5 de mayo de 1999.

“El ABC de la nueva narrativa. La literatura continúa” (entrevista hechas a jóvenes escritores entre los que se encuentra Matilde Sánchez), *Primer Plano, Página 12*, Buenos Aires, 7 y 14 de febrero de 1993

c. Bibliografía teórico-crítica

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.

Barthes, Roland, *S/Z*. México: Siglo XXI, 1986.

-----, “Escribir la lectura”, “Sobre la lectura” y “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987, pp. 35-49; 73-82.

- , *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Benjamin, Walter, *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1988.
- , *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982.
- , *Diario de Moscú*. Madrid: Taurus, 1988.
- , *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1991.
- , *Iluminaciones/2 (Baudelaire)*. Madrid: Taurus, 1972.
- , *Escritos autobiográficos*. Madrid: Alianza, 1996.
- , *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Alfaguara, 1990.
- , *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Clifford, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Coira, María, "Una corona torcida. Acerca de *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin" (16 páginas, artículo inédito proporcionado por la autora).
- Jitrik, Noé, *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Pauls, Alan, *Cómo se escribe el diario privado*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Rosa, Nicolás, *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur, 1990.

-----, *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.

-----, *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

VV.AA, *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos 29, Monografías temáticas. Barcelona: Anthropos, 1991.

Witte, Bernd, *Walter Benjamin. Una biografía*. Barcelona: Gedisa, 1990.

BONUS TRACK (Epílogo)

No iba a escribir nada personal. Ni epílogo ni prólogo, ni dedicatoria. Pero estoy tan contenta de haber terminado la tesis que necesito escribir. Me lo pide el corazón y la emoción que tengo encima.

Tardé cinco años en hacerla. En realidad, en sentarme y escribirla tardé un par de meses. Pero me refiero a los tiempos en los que se suponía debería haberla terminado. Si no, basta con mirar a mis amigos (yo era la única que faltaba!!!). Y me siento sumamente tonta por haber tardado tanto, pero a la vez entiendo dos cosas. Una, y después de haber leído bastante Benjamin y haber sufrido una especie de contaminación, es que quizás haya nacido bajo el mismo planeta que él, Saturno, "el astro de las dudas y las demoras", y por eso para algunas cosas sea tan lenta e insegura. La segunda es que me dediqué a vivir. Y tengo la manía de vivir TODO, hasta los detalles, con una intensidad que, a veces no me resulta operativa ya que me anula en ciertas cuestiones prácticas. Y cuando digo intensidad quiero decir: emociones extremas (un dramatismo o una alegría a veces exagerada, por citar alguna de ellas).

Y la vida en estos cinco años, por lo tanto, fue intensa:
tengo un sobrino de 11 meses que es un sol, que me conmueve más que nada y nadie en el mundo,
leí libros que me rompieron la cabeza y me hicieron creer que quiero una vida ahí adentro,
me enamoré perdidamente y entendí qué era ser feliz sin descanso,
disfruté a mis amigos de siempre
encontré amigos nuevos,
(aún no les digo claramente a mis viejos y a mi hermana todo lo que los amo, pero lo sé)
volví loca a María con esta tesis (muchas gracias por los fines de semana de trabajo y charlas y consejos)
aprendí a disfrutar muchísimo del trabajo de profe y
me di cuenta que no podría vivir sin mis alumnos, que me divierten, que alegran mis días,
me puse triste,
loca como una cabra,
tuve miedo,
me enoje menos de lo que debería haberlo hecho,
me enfermé de una cosa rara pero con un nombre colorido,
me separé y me volví a juntar y me volví a separar,
fui a los casamientos de mis amigas,
vi nacer a sus hijos,
se murió mi abuela,
perdí a una amiga,

ii vi Pulp Fiction, La flor de mi secreto, Pizza birra y faso, Woody Allen...

escuhé a Sabina, U2, Los Redondos, Los Piojos, La Bersuit, Lou Reed, David Bowie, David Byrne, Tom Waits,
no me perdí un capítulo de Ally Mc. Beal pero me perdí el último de Okupas
fui mucho de bares,
lloré a mares,
engordé,
adelgacé,
volví a engordar,
me dejé crecer el pelo,
me empezaron a salir arrugas,
y viajé,
y aluciné en Cusco
y lloré en Cracovia
y crecí en Madrid
y conocí Berlín para escribir esta tesis.