

Pero en el fondo el tema era uno solo:
el tiempo que se había llevado la parte de nosotros que ya no vivía.

Juan José Becerra

El espectáculo del tiempo

“Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿qué otra cosa se puede narrar?”, se pregunta Ricardo Piglia. *Miserere* (2016), la nueva novela de Germán García, es la narración de un viaje y es a la vez la narración de un crimen. Pero, sobre todo, es el trazado de un mapa en el que ese crimen y ese viaje tendrán lugar. Es el mapa de una geografía singular: la geografía de una experiencia. Porque *Miserere* narra una experiencia: la de la huida de la casa paterna orientada por “el deseo de alcanzar la eternidad de la poesía, con la desolada decisión de convertirse en Nadie para los padres y en alguien para los otros” (14). Es un viaje hacia la posibilidad de desconocerse a sí mismo, hacia ser otro también para sí mismo. Por eso, ya en las primeras páginas, el narrador se ocupa de reflexionar acerca de quién escribirá esa experiencia: si la primera persona o la tercera.

Lejos de la proliferación de las literaturas llamadas del Yo, en donde el Yo se erige fatalmente como un fetiche, *Miserere* es un bálsamo que se precipita en una serie que considero de acontecimientos literarios: *El espectáculo del tiempo*, de Juan José Becerra, *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia y *Black Out*, de María Moreno. Aunque con estrategias absolutamente distintas, cada uno de ellos hace del Yo una inestabilidad, una descolocación, un desvanecimiento; cada

¹ Texto leído en la presentación de *Miserere* en el marco del ciclo “El múltiple interés del psicoanálisis” de la Asociación de psicoanálisis San Fernando-Tigre (APSaT), el viernes 10 de marzo de 2017.

uno de estos textos se construye con materiales de la realidad, con referencias sólidas, con los hechos relevantes de una época, los acontecimientos políticos y sociales de cierto momento de la historia, pero para hacer vacilar las certezas, para ir hacia la desfiguración, hacia la disolución de cualquier ortopedia que, lejos de paralizar al yo por la vía de la fascinación, lo hará tropezar, lo hará caer. En definitiva, en estos textos se trata menos de una épica que de una ética: la del deseo.

Por eso puede decirse que *Miserere*, a la vez que narra un viaje, narra un crimen (de hecho la segunda parte se llama “El nombre de un delito”): porque abandonar Circa (irse de lo cercano, de lo familiar) no implica sino matar un poco la primera persona para devenir otro de sí mismo, para que el pasado pueda empezar a fugarse un tanto, a no estar tan disponible; un crimen para que en ese pasado enfático pueda producirse un olvido aunque se preserve algo de “ese lugar inventado al que” de todas maneras “siempre se puede recurrir” (15). Es un viaje que, como el de Ulises (recordemos que esa referencia consta en el epígrafe con el que se inicia la novela, el epígrafe de Paul Nizan), culmina con el retorno. Un retorno que se hace a la vez que ineluctable, imposible: porque es en el retorno mismo que se confirma que el que vuelve es otro que el que se fue, que el que vuelve es un desconocido y que el lugar adonde vuelve resulta extraño también para él.

Es el viaje que queda cifrado en el sueño que Germán García escribe a poco de comenzar la novela: el sueño con la madre en el balcón del contrafrente y el temor del hijo a que la madre se esfume con solo mirarla; es el sueño en el que el hijo deviene extraño para ella: “en ese viaje, en ese espacio y sin ninguna referencia, daba vueltas y me maravillaba de que bastara mi cuerpo para orientarme en el vacío” (15). Orientado en el vacío, orientado por el vacío, ese cuerpo empieza a producir un borde en un espacio y en un tiempo y comienza a ser afectado por la política, por el amor, por el deseo y por la literatura. Son las lecturas las que le posibilitan hacer otro de sí mismo, hacerse otro para sí mismo,

“separarse del resto” (29) como en la escena inaugural con el Coronel, cuando el protagonista responde con un proverbio Zen y queda nombrado como “el oriental”. Esa respuesta, señala el autor, marca el futuro, es la respuesta que le posibilita salirse de la fila, quedar por fuera de ese macizo y sólido sentido coagulado en la palabra patria.

La trama va tejiéndose también con los hilos de la educación sentimental. “El sentido del amor”, la primera parte de la novela, pone en escena de qué Eros se trata para el protagonista. Germán García se ocupa de precisar que la guerra y el amor no se contraponen en términos de épica y erótica, sino que cada uno comporta su Eros: el del guerrero y el del bolero. En la disyuntiva, que es disyuntiva entre eróticas, el protagonista opta por la del bolero y sigue en busca de un sentido que, sin embargo, nunca se le revela. Pero, en esa geografía espesa y opaca que viene siendo la juventud, el cuerpo de una mujer, Eugenia, produce un resquicio por donde entra *otra cosa*, la otra cosa como tal: el deseo. A partir de allí la política será siempre una interferencia para el amor, o más bien el amor un lugar donde desviarse de la política: “Con Eugenia “los graves problemas del país” del que hablaban los políticos y los diarios se disolvían; la levedad de su sonrisa y sus pasos parecían crear un espacio lejos de esas tonterías. Caminar juntos era estar en otro lugar. Se escuchaban los cánticos, se leían las consignas en las paredes sin que eso tuviera algún sentido” (103). Se trataba menos de perseguir un Ideal que de dejarse habitar por el deseo: “mi interés estaba puesto en algo diferente, en algo que se relacionaba con las mujeres” (48); “prefería el recuerdo de Eugenia cuando la había visto desnuda en el tanque australiano, en lugar de los temas conspirativos y los deseos de actos heroicos”, al revés de los demás varones del grupo que “usaban a la patria, a la política, a Dios si hiciera falta, para defenderse de las mujeres”. El narrador resiste a la política; resiste a esa ideología, la del proyecto nacionalista de una patria católica, por la vía de Eros “una y otra vez los llevaba al tema de las mujeres (...). Dijeron que la terminara, querían hablar de política, del país, de lo que planeaban”. (50).”Volvió a

nombrarse a Frondizi, (...) No seguía la charla porque la idea de hacer del encuentro con Eugenia una continuidad del que había tenido la noche anterior con Viviana me parecía más de lo que podía esperar” (115) “Prefería estar con Eugenia antes de seguir las reuniones de Los Leones, a las que cada vez iba menos” (128). “Mientras Rainer y sus amigos discutían (...). Yo estaba –como se dice- en otro lado. En un lugar donde me transportaba la difusa imagen de Eugenia, la conversación y la destreza erótica de Viviana, no había nada de ese horror” (140).

El amor, el deseo y la lectura –funcionando “como regulación del tiempo” (26)- van formando un nudo por el que pasan los hilos de un entre dos: entre el pasado y el presente, entre Circa y Buenos Aires (cerca y lejos), entre lo familiar y lo extraño, entre la política y el LSD, entre la memoria y el olvido, entre Eugenia, la joven que prefiere las canciones a la poesía, a la que basta nombrar “para que el amor se haga presente” (68) y Viviana, esa especie de sabionda madura, displicente, que, “exudando lujuria maternal”, lo convoca a otro lugar cuando lo invoca “chiquito”. Ese *entre* pone a jugar el cuerpo de la incomodidad, el cuerpo del deseo y del placer y va configurando la cartografía de Eros, una especie de *Carte du tendre* de un país imaginario pero, sobre todo, imaginado, donde lo que se recorre son las líneas de un tiempo otro y un espacio que se precipita moebianamente entre esas mujeres: Viviana produce algo en él que lo posiciona respecto de Eugenia, porque “gracias a Viviana era otro frente Eugenia” (91). Ser otro: esta vez para Eugenia. El extrañamiento de sí se hace bitácora de viaje donde se intenta escribir lo indecible del deseo y el silencio elocuente del amor.

Hacia el final, en el último capítulo, el narrador dice: “Fue en la perplejidad de las plantas que supe que Eugenia estaba para siempre y que ya no estaba. Aquella noche, sumido en la indolencia, descubrí que ahora tenía una risa fácil, que la vida me parecía gratuita, que podía despedirme” (165). Es la risa que irrumpe y posibilita, por fin, el olvido; es la risa la que muestra la atenuación del énfasis del pasado, la que hace de lo que se pretende saber, el no poder saberlo

todo, como dice Tomás Segovia en el epígrafe de ese mismo capítulo, “ya no saber descifrar lo que hago, lo que digo”; es la risa que vuelve en la ocurrencia del final. La ocurrencia que ya no puede compartirse con nadie pero que, por eso mismo, hace de la historia, “la historia perdida, sin olvido que visita el presente” (172). Ahora es Eugenia, una especie de Eurídice dos veces perdida por no poder dejar de ser mirada [“siempre me había gustado mirarla. Y ahora la miraba en ausencia” (171)] la que no lo había olvidado a él.

Todo está en su lugar, sí, a condición de “romper de un golpe el reflejo” que devuelve el espejo de la vida, como en el haiku que escribe el final. Al igual que Ulises, Germán García “no dejó de no volver” (Bárbara Cassin), porque no es sino el regreso lo que va a revelar la imposibilidad del retorno allí donde todo está en su lugar.

Alexandra Kohan