



Artikel

Bruzzone y el deseo de literatura

Julio Premat (Université Paris 8)

HeLix 10 (2017), S. 214-233.

Abstract

In his texts, Felix Bruzzone transforms predictable questions (“How to be a writer, son-of-disappeared-parents?” or “How to write coming from a filiation that is full of holes?”), into programmatic ones (“How to establish a personal literature?” or “How to project oneself into a literary future that is unpredictable but wanted?”), which is to say that, starting with an identity framed by social discourse that is both omnipresent and normative, the author will suggest a succession of transgressions, shifts, and variations which, instead of extending the corpus of the “literature of the disappeared,” will subvert and transform it into something else. The article analyzes the literary beginnings of the author (two books published in the same year: *76* and *Los Topos*), as being examples of resistance and a method of resilience, not in the face of wounded memories but through the detachment afforded by a creative space. This reclaiming, which endeavors to “imagine a future” for literature in a period where its death has incessantly been proclaimed, is part of a current trend (that of a “post-apocalyptic” or “post-millenarian” multiform literature) that is being alluded to in the conclusion.

Bruzzone y el deseo de literatura

Julio Premat (Université Paris 8)

Además tiene que ver todo al revés; a él no se le permite que recuerde su pasado: él tiene que hacer el milagro de recordar hacia el futuro.
(Felisberto Hernández, *El caballo perdido*)

Difícil ser más explícito: Félix Bruzzone comienza su carrera publicando, a fines del 2007 y en una editorial que codirige con amigos escritores (Tamarisco), un libro de cuentos titulado *76*. Al hacerlo, pone en el lugar del origen una fecha, la de su nacimiento (una especie de comienzo radical, parteaguas, fecha axial de génesis de un universo personal), y la del principio de un período que marcará duraderamente la política, la sociedad y el imaginario argentinos (la dictadura militar); pero también otra coordenada de un inicio explicativo: la de la desaparición de sus padres (apocalipsis íntima, el final de algo que no se conoció, que no se podrá conocer). La fecha-título enfatiza por lo tanto la determinación de una primera página y la proyección hacia el futuro, la del libro que allí comienza. Después, leemos una serie de historias, cruzadas y semejantes, sobre hijos de desaparecidos, niños o adultos, insertados en un tiempo posterior en el que se entrevén, una y otra vez, las consecuencias de esa fecha fundadora: supervivencia de tensiones; conflictos de personajes sin filiación; intentos, recurrentes y trancos, de búsqueda de una verdad huidiza; estrategias psicológicas de reacción y adaptación a esta situación. Pocos meses después, en Mondadori, una editorial que le otorga visibilidad, Bruzzone publica *Los topos*, novela de mayor repercusión, ante todo por las operaciones digresivas y transgresivas que realiza con los discursos sociales y las tradiciones literarias sobre la memoria, tal cual circulaban en la Argentina de esos años.

Si la referencia histórica del primer libro no es anodina, la fecha de publicación tampoco lo es. Evidentemente, cabe enmarcar su producción en el contexto de la irrupción social y artística de una generación de hijos de los protagonistas de la dictadura, hijos que introducen miradas y propuestas alternativas y desestabilizadoras: el grupo H.I.J.O.S en la escena social, *Mi vida después* de Lola Arias en el teatro, *Los rubios* de Albertina Carri en el cine, son, junto con Bruzzone, los nombres y los títulos más conocidos sobre un

fenómeno ampliamente comentado por la crítica.¹ Poco después, en el 2010, aparece un tercer libro del autor, *Barrefondo*, que si bien prolonga la veta autobiográfica o autorreferencial –la novela gira alrededor de un limpiador de piletas, oficio real de Bruzzone–, presenta diferencias genéricas y temáticas importantes con los libros anteriores. *Las chanchas* (2014) retoma de manera lateral *Los topos*, desde una pseudo ciencia ficción y un secuestro que no es político. A pesar de las diferencias, una lectura conjunta de todos los relatos permite identificar mecanismos narrativos y operaciones con la memoria personal, social y artística, que dibujan una modalidad atípica de concebir y hacer funcionar una personalidad literaria nueva.

Aunque los proyectos de *76* y de *Los topos* no sean exactamente simultáneos (la novela parte de un relato que debía incluirse en el libro de cuentos y que se fue ampliando posteriormente hasta distinguirse del marco en el que surgió), la doble publicación es significativa. Los dos libros ponen en el centro un dispositivo de presencia/ausencia de los padres y la consecuente identidad de escritor-hijo-de-desaparecidos: en un cuento de *76* el narrador afirma que ser hijo de desaparecidos es lo primero que dice sobre sí mismo²: ese dato es su tarjeta de visita, su documento de identidad. Identidad de personaje que es, en todo caso, la del escritor. Por lo tanto, interrogar estos comienzos literarios será interrogar el lugar de la historia familiar traumática en la definición de un proyecto narrativo y en la imagen de un autor: su transposición, sus funciones, sus potencialidades ficcionales.

Se entiende en estas condiciones que todo comentario crítico sobre Bruzzone se inicie con referencias al contexto histórico y memorial; se lo lee incluyéndolo en una serie.³ Aunque él pretenda hacer otra cosa, dos elementos sustentan este razonamiento. El primero sería que en términos de tradición o de contexto sus relatos se inscriben con vehemencia en la “novela de la dictadura”, o si se quiere, en la inmensa masa textual producida sobre la represión, los desaparecidos, y más recientemente, sobre la lucha armada y las operaciones de la memoria. Tanto *76* como *Los topos* comienzan por dialogar con esa línea narrativa, llevando a cabo operaciones de apertura a veces espectaculares. El segundo sería lo que ya fue evocado arriba: Bruzzone es, será, el

¹ Cfr. AMADO/ DOMÍNGUEZ, *Lazos de familia*; GONZÁLEZ, *Figuras de la militancia*; LOGIE, “Más allá del ‘paradigma de la memoria’”.

² BRUZZONE, *76*, 41.

³ Cfr. COBAS CARRAL, “Narrar la ausencia”.

escritor-hijo-de-desaparecidos; eso parece constituirlo en tanto que escritor. Ambos datos (las operaciones con una tradición de novela de la dictadura y una identidad de escritor como fruto de una filiación agujereada) merecerán ser analizados en lo que sigue.

Sin embargo, invirtiendo el postulado que se acerca a la obra a partir de su contexto, opto aquí por tomar en cuenta la especificidad y el estatuto literario reivindicado por los relatos, y comentar desde allí la búsqueda, muy visible, en ellos, de una representación alternativa de la memoria y de la justicia. Esta representación alternativa incluye una dimensión resiliente de cara a la memoria de la dictadura porque proyecta lo que se repite, lo irresoluble, en un terreno estético inédito, es decir lo transforma en energía vital. Desde ya es interesante observar que esa memoria obsesiva se convierte en algo así como en un instrumento de escritura y que dialoga con una obra futura. Voy a concentrarme en estos dos primeros libros entonces, no como manifestaciones o documentos de memoria, sino como dispositivos de entrada en la literatura.

76: el huérfano

Los cuentos de *76* se caracterizan por una representación multiforme, caleidoscópica, de una infancia y una juventud inscritas en esa filiación problemática. La estrategia narrativa consiste, ante todo, en la elección de una forma (el cuento) y un relato hecho de cotidianidad, de silencios, de desplazamientos sutiles. La cuestión de los padres desaparecidos surge a cada paso, pero siempre –o casi siempre– lateralmente, como un efecto de lo narrado; es lo que vuelve en variados momentos de una biografía, aun en aquéllos que no tienen, en apariencia, ninguna relación concreta con una historia familiar trágica. Ese modo de narrar desde lo nimio, con desvíos de la atención del narrador hacia lo secundario, es decir, ese relato sin énfasis pero con una impresión de trasfondo y profundidad, cuando no de evidente “realismo”, remite, entre otras cosas, a una tradición estadounidense bien identificable de la *short story*. En la misma perspectiva, digamos que la publicación de un libro de cuentos con tantos ecos, repercusiones y repeticiones, sugiere una unidad más amplia que la de cada relato, abriendo el libro hacia una dimensión general: una novela fragmentada –una “novela rota” afirma la contratapa–, un recorrido autobiográfico o autoficcional, una expansión de las gamas de posibilidades y peripecias surgidas de una situación dada; ser hijo-de-desaparecidos es, entonces, un

repertorio de posibilidades ficcionales, un procedimiento narrativo, un mecanismo de escritura.

Ante ese pasado traumático, ante esa memoria a la vez omnipresente e inoperante, se enumeran posiciones afectivas, reacciones, construcciones imaginarias, derivaciones, teatralizaciones. En uno u otro cuento, los personajes se ilusionan, niegan, buscan saber, interrogan a amigos y parientes, hacen trámites e investigaciones, se olvidan. Tienen fantasías ingenuas de reencuentro, malestares físicos, pesadillas torturantes (la de estar en un lugar al sol sin amparo posible; la de una presencia inquietante en la casa vecina, abandonada; la de ser perseguidos pero de lejos, lo que es incomprensiblemente aterrador). Viven situaciones que resultan proyecciones, representaciones desviadas de la dictadura; o, dicho de otro modo, las peripecias normales de una biografía se tiñen de sentidos simbólicos, introduciendo una inquietante extrañeza en lo cotidiano.

“En una casa en la playa”, cuento inaugural del libro, es particularmente significativo de este funcionamiento que, puede decirse, se inscribe entonces en un horizonte previsible, en la medida en que se trata de una puesta en escena del fin de la infancia (paso a la sexualidad y tensiones relacionales entre tres púberes) en contrapunto con la mirada y los valores del mundo adulto. La imagen de una mujer desnuda en una revista, las amenazas y la violencia física, las ficciones de filiación, junto con otros detalles, constituyen una trama en la que la novela familiar, los conflictos con una diferencia, las derivaciones de amores edípicos sin presencia materna, la creencia en las ficciones, se entremezclan en un ambiente a la vez realista, verosímil e inquietante, un poco como podía serlo la representación de la infancia en algunos cuentos de Cortázar (piénsese por ejemplo en “Los venenos” o en “Final de juego”).

En lo que precede, ciertos elementos van a repetirse y ampliarse, estableciendo una tensión entre un, digamos, realismo psicológico y una progresiva irrupción de la fantasía. Primero, la dramatización de la filiación. La identidad vacía toma la forma de ficciones al respecto: tener otros padres, otras madres, inventarse tíos, proyectar deseos en mujeres que no son la madre pero que podrían serlo –la serie sexual está siempre presente en todo esto, mezclando tipos de amor y confundiendo vínculos–. En el origen de la literatura de Bruzzone, o en lo que aparece como su impulso de escritura, se sitúa alguna ficción sobre padres (por eso será siempre el “escritor-hijo-de-desaparecidos”, no

porque el hombre lo es, sino porque el escritor y las narraciones están legendariamente constituidos así).

Otro aspecto: las dos realidades (lo cotidiano, el pasado ignorado e intrusivo) funcionan a partir de un despliegue de narraciones del secreto o del enigma; la falta de recuerdo o la presencia constante de la otra historia, del otro escenario, de la anécdota trágica, de la imagen violenta, aparecen gracias a deducciones (a veces muy discutibles en lo que a lógica se refiere), indicios tenues (un ticket de tintorería, un número de teléfono), olvidos y retornos, negaciones e irrupciones. En contrapunto, el relato que leemos está siempre situado en un pasado más cercano a la enunciación (cuando no directamente en presente, como un presente que actualiza, imaginariamente, las escenas de la infancia), proponiendo una perspectiva binaria sobre el mundo. La aparición lateral del pasado, a veces metonímica, traza el contorno de un terreno ignorado, de un terreno inenarrable. Las historias mínimas de Bruzzone repiten, una y otra vez, que hay otra historia, terrible, imposible de conocer, fuera de alcance, a la que solo se puede aludir y que sin embargo rige los actos, le atribuye sentido a las palabras, determina la existencia misma del texto. En un momento dado, el narrador afirma: “muchas de las cosas que yo hacía, la mayoría de las veces sin darme cuenta, tenían que ver con averiguar algo sobre la desaparición de mis padres”⁴; podría parafrasearse: “muchas de las cosas que yo escribía... etc.” La representación apunta a una permanencia y a su capacidad polimorfa de variar, de actualizarse.

Un tercer elemento operativo y sobre todo progresivo en el libro es el lugar atribuido a las fantasías, a los ensueños, a los momentos en que se quiebran las apariencias, se niega la realidad y aparecen otros escenarios en los cuales las fábulas cobran vida propia, se alejan de esa permanencia y de cierta verosimilitud psicológica o histórica. Es ante todo el último cuento del libro, “2073”, el que amplifica y en cierta medida enloquece un mecanismo perceptible en otros textos. Se trata de algo así como de un relato de anticipación: de una fecha a otra (del 76 a casi un siglo después) y de fabulación utópica (de la falta de recuerdos a una invención profusa sobre un futuro inverosímil). La intriga trata de la reconstrucción de una acción de guerrilla en la que intervino el padre del protagonista (la toma del Batallón 141, ya mencionada en otro

⁴ BRUZZONE, 76, 50.

cuento, “Unimog”), lo que permite una recuperación del pasado, revivido, y del padre, reencontrado. En una esfera de realidad virtual, el hijo y el padre salen juntos del cuartel y se abrazan. Es decir que, en cierta medida, la verosimilitud de los cuentos anteriores termina en una implosión, el realismo se vuelve disparatado, la ficción se proyecta por caminos propios, autónomos de cualquier testimonio, memoria o representación de la historia: del recuerdo a lo insólito –para Bruzzone: a la literatura–.

Una cita singular del cuento asocia de manera imprevisible las utopías de los setenta, las ilusiones ingenuas de la generación siguiente y las novelas que hubiesen leído con pasión crédula los padres de Bruzzone: las del realismo mágico de García Márquez, citado con una referencia a *Cien años de soledad*, al tesoro dejado esperando que termine de llover y al pueblo sin muertos que pudo ser, en un momento dado, Macondo:

A veces me pregunto si todo esto de ser siempre jóvenes, si la promesa de que nadie va a morir –si la causa no es violenta– hasta que pasen las lluvias, hasta que todo vuelva a ser como antes, no se va a convertir en lo que la esperanza de un futuro sin desigualdades era para gente como papá.⁵

Ante la falta de recuerdos, la respuesta es así la literatura, en el sentido de los relatos que a la vez dicen el vacío, interrogan otros pasados y llevan la identidad hacia un nuevo horizonte: el de ser de alguna manera escritor, el de una utopía literaria perdida, el de la magia. La imaginación es un espacio de futuro: por un lado, la carencia de una experiencia y de relato sobre un episodio a la vez originario y traumático, y por el otro, la dinámica de fabulación, de construcción de mundos alternativos, como respuesta a esa falta de recuerdos de infancia.

Porque de lo que se trata, otra vez, es estar fuera de lo actual, es escribir desde el desfase: la ausencia de memoria. En dos artículos críticos tempranos sobre 76 se señaló la posición peculiar de Bruzzone ante el discurso establecido sobre los desaparecidos. Gordo Gostanián afirma que en el libro, a pesar del tema evocado, hay un “vitalismo no institucionalizable” (lo que, extrapolando, sería una característica de la vanguardia) y agrega que allí se formula una pregunta central: “¿Cómo llenar el vacío de la memoria para *continuar*?”⁶ Llenar, o sea, cubrir de historias y de imágenes el pasado, no para juzgarlo o explicarlo, sino para que haya futuro. Y analizando los recursos narrativos de

⁵ BRUZZONE, 76, 131.

⁶ GOSTANIÁN, “Para leer 76”, s/p.

esos cuentos, Juan Terranova ve en ellos un intento de “no dejarse *hablar por los otros*”.⁷ Puede pensarse que ese punto de partida es la coordenada esencial de una entrada en literatura, ya que las maneras de situarse ante la dictadura y ante la memoria son, en la Argentina de hoy, un lugar de paso obligado en la definición de un escritor, como pudo serlo en el pasado la tematización de la “pampa literaria”. Y seguramente pasa lo mismo en Chile con Pinochet y la problemática transición de la postdictadura, o en Perú con los años de Sendero Luminoso y la violencia.

Los topos: *roma, ramo, mora, Omar*

¿Novela sobre la memoria de la dictadura? ¿Errática búsqueda amorosa e identitaria? ¿Variación vitalista y desprejuiciada sobre los posibles actuales del relato? *Los topos*, el otro “primer libro” de Bruzzone, es todo eso y seguramente muchas otras cosas más. En todo caso, es un libro inesperado, un acontecimiento, en el sentido de que se inscribe muy fuertemente en la expectativa letrada de su tiempo, siendo así muy legible (la novela de desaparecidos) y a la vez es una ruptura en relación con los códigos que esa misma legibilidad epocal presupone (las temáticas, los ambientes, los problemas asociados a ese tipo de literatura son revertidos, desestabilizados, desdibujados). Es así como Beatriz Sarlo comentó la novela, suponiendo que *Los topos*⁸ indicaría un cambio, según el cual ciertos temas, sacralizados hasta entonces, pueden escribirse de otra forma; lo escribible se encontraría, a partir de él, ampliado. Y si *Los topos*, prosigue Sarlo, es una novela sobre la búsqueda en la medida en que integra ese gesto esencial de memoria, la búsqueda, tal cual funciona en ella, no gira alrededor de fotos amarillentas, testimonios de compañeros de militancia y tumbas NN, sino que se desarrolla en el presente, en los posibles de un ahora en donde el amor y la propia identidad parecen ser los objetivos o los espacios de interrogación.⁹ La desaparición de los padres es el motor, pero a partir de allí el texto se lanza en un universo de variaciones, fantasías y confusiones, muy poco legibles en términos políticos o de cualquier conservadurismo (moral conservadora o discursos normativos sobre la desaparición de personas).

⁷ TERRANOVA, “Sobre 76”, s/p. (énfasis mío).

⁸ De ahora en adelante la novela se designará con la sigla LT, antepuesta a la página citada.

⁹ SARLO, “Condición de búsqueda”, 51-57.

La construcción narrativa de *Los topos* pone en escena, dinámicamente, los postulados generales así resumidos: el punto de partida, otra vez, es el de los efectos de la desaparición de los padres en un niño y luego en un muchacho, junto con las construcciones imaginarias personales y las de su abuela, convencida de tener otro nieto, nacido en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA). Se narran así los primeros pasos en el amor del protagonista con Romina, militante de H.I.J.O.S., sus discusiones sobre la memoria y la militancia, los grupos de amigos, las salidas nocturnas y borracheras juveniles, en todo lo cual resuena el eco de un origen familiar traumático. Pero rápidamente la novela va a desmontar ese horizonte previsible: amistad y luego amor por una prostituta travesti, Maira, que se dedica a matar a torturadores para vengar la desaparición de sus propios padres, muerte de la abuela y por fin un proceso de despojamiento: el protagonista dilapida la indemnización cobrada, vende el departamento de la abuela, se gasta el dinero en la casa familiar que efímeramente intenta recuperar y refaccionar pero de la que es expulsado, Romina rompe con él y Maira es secuestrada según un *modus operandi* similar al de los de los setenta, le roban el auto con sus papeles y los restos de dinero dentro. Todo lo conocido, todo lo ganado, todo lo heredado, desaparece al final de la primera parte del libro, pero con un beneficio: el encuentro con Mariano, una nueva amistad y un nuevo amor. En la segunda parte, la ficción se desplaza a Bariloche. El narrador acompaña a Mariano motivado por vagas fantasías de recuperar al hijo suyo que quizás Romina tuvo, o de reencontrar/vengar a Maira. Ninguno de los objetivos que justifican el viaje se cumple, pero allí el narrador conoce a un hombre poderoso y violento, el Alemán, que aparece primero como un enemigo, asesino de travestis y quizás cómplice de crímenes de la dictadura, y que sin embargo va a convertirse en un nuevo e inesperado amor, sin dejar de ser un personaje amenazador y protector al mismo tiempo. La novela termina con la metamorfosis del protagonista en un travesti similar a Maira (se opera y pasa a tener senos o sea que es un “verdadero” travesti), y un modo extraño de felicidad amorosa pero anestesiada, una felicidad que es a la vez inverosímil en términos narrativos e incomprensible moralmente de cara a las secuelas de la dictadura en la sociedad argentina.

Este resumen muestra lo imprevisible del relato de Bruzzone y los postulados transgresivos que lo rigen: desde lo conocido a lo desconocido, desde lo consensual a lo provocador, desde la repetición a lo inédito. Caracterizada por un fuerte empuje

argumental, la novela confirma la idea de un vitalismo narrativo, un seguir adelante, con siempre más peripecias, transformaciones, desplazamientos, personajes, circunstancias no previstas ni lógicas. Esa energía asocia evidentemente la escritura de Bruzzone con la de Aira y con ideales de corte vanguardista. El paradigma de Aira es operativo en el continuo narrativo, pero sobre todo en el principio de inestabilidad o de reversibilidad que caracteriza la intriga: los espacios, los personajes, las coordenadas morales, la visión del mundo que se pone en escena al comienzo, van a variar, a alterarse, a invertirse, señalando al acto de narrar como un gesto de libertad en el cual se plantean encrucijadas constantemente y constantemente también se eligen caminos digresivos y atajos inesperados. Retomando un ideal de corte vanguardista, podríamos apuntar que esa reversibilidad, que esa capacidad de desestabilizar lo que está operando en lo que ya se ha escrito, es un mecanismo que parece funcionar, a cada paso, teniendo delante un número indefinido de elecciones posibles. Singularmente, Bruzzone afirma que uno de sus principios de trabajo es el de releer todo lo anterior antes de agregar nada nuevo, para estar seguro de que lo que sigue “encaja”.¹⁰ Ahora bien, si algo sucede en *Los topos* es que la prolongación de la intriga nunca encaja con lo precedente, como si el narrador no guardara memoria de lo que nosotros acabamos de leer. Por lo tanto, la derivación, la contradicción, lo indefinible de personajes, éticas y relaciones causa-efecto, son un proyecto y están en el centro del funcionamiento de la novela. Algo así como un *happening* literario permanente.

Un ejemplo para ilustrar lo dicho. Al final de la novela, el narrador sueña que reencuentra a Maira quien, desde una ventana, lo saluda con un pañuelo blanco. En el pañuelo hay letras escritas, letras que, según el viento y los movimientos de la mano, escriben una serie de anagramas de la palabra amor: “roma, ramo, mora, Omar” (LT, 186). En el gesto de despedida del ser buscado, en una pérdida que se sueña –que se inventa–, se produce la variabilidad de posiciones que serán la respuesta a la ausencia. Se trata de llenar el vacío para continuar, dijimos, lo que se lleva a cabo con un dispositivo de alternancia, con un programa de escritura que es, también, una combinatoria sexual y sentimental (“Buscamos amor” piensa, en tono de bolero, el narrador en un momento de balance de su historia) (LT, 179). Lo que se escribe sale de lo ya escrito (lo afirmaba

¹⁰ BRUZZONE, “La herencia”, s/p.

Bruzzone), en tanto que punto de partida alterable, transformable. Las variantes combinatorias en las cuatro letras de la palabra amor son, en todo caso, el principio de construcción de la vida amorosa del personaje, si establecemos la serie de sus tres amores: Romina, Maira, Mariano, anagramas unos de otros, lecturas en desorden y en direcciones múltiples de los nombres (y por lo tanto, mujer, travesti, hombre, en tanto que avatares de lo mismo).¹¹

A partir de este principio se entiende el uso peculiar que la novela hace del registro del género: el protagonista, heterosexual al comienzo, termina siendo un travesti con tetas y ocupando el lugar de Maira; los travestis observados en la primera parte tienen “cuerpos dobles” (LT, 26); Maira puede ser el amor para toda la vida o el hermano reencontrado; Mariano, en medio de un romance con una mujer, busca acostarse con el protagonista para convertirlo a una fe vehemente de pronto descubierta; el Alemán sádico y machista que se quiere asesinar se vuelve el gran amor, el padre, el protector –a quien, al fin de cuentas, le gusta que el travesti lo penetre–. No hay funciones estables, todo es reversible:

El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis –ese era su deporte, el boxeo–. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido (LT, 174).

La novela avanza gracias a estos desplazamientos constantes de género, de objetos de deseo, pero también de razones, causas, peripecias, escenas clave. Por momentos, y sin perder su claridad, el texto parece delirar. Por ejemplo, en un momento dado, el Alemán confiesa una verdad: él la conoció a Maira, toda una revelación si tomamos en serio las expectativas creadas, los indicios y las elucubraciones hechas por el narrador hasta entonces: “la loca [...] me inventaba una historia de doble agente, decía que yo había mandado a matar a su vieja” (LT, 162). El lector se detiene, ha llegado el clímax, pronto se sabrá de qué se trataba en esta novela disparatada. En el juego del quién es quién y de quién es culpable de qué, las cosas parecen estar por desembocar en algo concreto. Pero el resto del discurso desdibuja lo dicho:

¹¹ A la serie podría agregarse el de un tío, Mario, que aparece fugazmente como un reemplazante del padre, el de Mica, un travesti paraguayo con ternura materna, y el nombre del cantante de rock de los 80, Moura (lo daría la versión francesa, amour), autor de los versos que figuran en epígrafe y que se refieren también a la búsqueda amorosa, a la distancia insalvable, a los odios para curar y los amores descartables, o sea efímeros. En el otro extremo, pero no tan alejados después de todo, Amalia y el Alemán (figuras materna y paterna del desenlace) también dialogan fonéticamente.

[...] imagínate, nena, yo doble agente, sí, doble agente, esa Maira era una delirante, pero vos quedate tranquila que ya algún día vamos a hacer vuelta y vuelta, te lo prometo, con vos todo bebé, doblete, triplete, si yo soy doble agente vos sos un triple de tomate jamón y huevo, yo una caja de carta con palanca al piso, vos el quinto elemento, ¿entendés? (LT, 163)

El discurso sexual, el placer de la enunciación metafórica con connotaciones groseras, la promesa de un inédito placer, destruyen la revelación y hasta la expectativa. En el ahora del texto, el goce, el amor, el futuro, empujan el discurso hacia un espacio diferente.

Discurso del deseo, seguramente, pero no basado en torrentes verbales inestables, como en la literatura de los 70, sino en una constante construcción de posiciones, de posibilidades, de cambios de roles y de identidades descartables como los amores de los que hablaba el epígrafe.¹² Esta profusión va de par con una presencia recurrente, ya leída en los cuentos de 76, la de introducir variantes de una novela familiar, novela familiar que aquí se convierte en exuberancia y multiplicación. Del lado más serio y en términos de construcción de filiación, hay toda una serie de recuerdos y revelaciones sobre el padre, su papel de entregador (entregador incluso de la madre) y la eventualidad de que un tío pueda ocupar su lugar y subsanar las heridas dejadas por un hermano “inmoral”. Al enigma de la desaparición se le agrega entonces un secreto familiar ominoso, una culpa paterna que justifica filiaciones imaginadas (el protagonista, niño, en la escuela, cambiaba cada vez el nombre del padre y completaba su identidad con datos que se le ocurrían en el momento: “Nacionalidad: búlgaro, ruso, español, mexicano. Ocupación: aviador, lavacopas, abogado, buzo. Enfermedades: viruela, tuberculosis, chagas” (LT, 133).

Pero junto con fantasías que remiten a contenidos traumatizantes (por ejemplo sobre el papel de entregador del padre), hay en la novela una obsesión con la filiación que lleva a expandir las posibilidades de ocupar ciertas funciones familiares y desdibujar las interpretaciones coherentes, todo lo cual constituye una “parodia de la narración identitaria”¹³ y una implosión de la novela familiar. Parodia y profusión que son, en sí, marcas fuertes de un estilo literario. Búsqueda de padre, búsqueda de un hermano y de un hijo imaginarios, llevadas hasta un límite de ruptura y de enloquecimiento, en particular

¹² “[E]ncontrarte en algún lugar/aunque estemos distantes/tantos odios para curar/tanto amor descartable Federico Moura” (LT, 9).

¹³ GONZÁLEZ, *Figuras de la militancia*, 285.

por la presencia conjunta de una repetición y de interpretaciones de inspiración psicoanalítica vueltas caricaturas:

[...] me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre. Buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre –y, si éramos hermanos, con el mío– y ser, en cierta forma, su hermano mayor, que también es como ser una especie de padre. Tres padres en uno. Mucha responsabilidad pensé, etc. (LT, 128)

Este juego con un tema y sus variaciones (la filiación y el género como funciones intercambiables) es el equivalente de la ficción. La escritura se arraiga en la identidad del autor hijo de desaparecidos y a su manera refuerza dicha caracterización, pero en tanto que punto de partida para un relato literario excentrado. En ese sentido, no es sorprendente que, cuando el protagonista decide convertirse en travesti para matar al Alemán, o sea en el momento del paso de la fantasía al acto material, afirme: “Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles” (LT, 143). En la fabulación de filiaciones, funciones y géneros, en la teatralización desviada del pasado, se encuentran a la vez la belleza (“justicia hermosa”), la verdad anhelada, el sentido general de lo sucedido (“todas las verdades posibles”).

Sin embargo, nada menos revisionista de los setenta que esta novela, nada menos relativista tampoco: todos los elementos de reafirmación de una verdad histórica sobre los desaparecidos están presentes, así como una evidente asociación entre ellos y otras tensiones ideológicas, como por ejemplo la homofobia y el acoso a los travestis.¹⁴ Asimismo, el perfil del Alemán en Bariloche seguramente no es ajeno a la historia de Erich Priebke, el responsable de la masacre de las Fosas Ardeatinas, cómplice conocido de la dictadura, cuyo refugio en esa ciudad fue descubierto en 1995, fecha probable para la acción principal de la novela. La habitual asociación del Proceso argentino con el nazismo se afirma una vez más, o más bien se la evoca, como a una especie de mitema. Pero por eso mismo la novela es transgresiva, en la medida en que parte de ese balance histórico y de esa posición de denuncia, pero parodia los discursos sobre el pasado y desacraliza las alusiones al período (lo que pudo resultar “contrariante” para la crítica en

¹⁴ Con todo, resulta exagerado, desde mi punto de vista, ver en la novela un intento de confrontarse con la realización simbólica del genocidio, tal como lo postula Ana Ros (ROS, “Los topes de Félix Bruzzone”).

la medida en que no propone recursos para situarse en un mundo violento e incomprensible; y lo mismo sucede con la teoría *queer*, inaplicable aquí).¹⁵

En realidad, podríamos decir que se disocia una lectura de la historia de los discursos moralizantes sobre ella; o si se quiere, que la narración trabaja con discursos, imaginarios y no con fenómenos históricos. Por ejemplo, después del secuestro de Maira al narrador le parece que hay que inventar alguna categoría nueva, al menos eso imagina él que hará el responsable de la asociación HIJOS:

Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los post-postdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante (LT, 80).

Puesta de relieve de los clichés de la narración memorial dominante, según Cecilia González,¹⁶ pero también multiplicación de categorías que, inevitablemente, parecen referirse a la atracción del campo literario por las categorías del “post” (el “post-it” de la crítica, o el “postear”, según los neologismos irónicos usados por Eloy Fernández Porta).¹⁷

Una yuxtaposición de dos realidades (una tétrica y marcada por los traumas de la historia, la otra fabulosa, construida a partir de estereotipos e imágenes idealizadas), el cambio de funciones y de género sexual como parte del acto de escritura, la posibilidad de utilizar ambos rasgos (la fantasía utópica y la variabilidad de género) para pensar a la vez la literatura y la política, una política alejada de los discursos habituales y proyectada en espacios inéditos, casi frívolos, a menudo perturbadores para una *doxa* bienpensante: todos estos elementos establecen un evidente paralelismo entre Bruzzone y otro escritor argentino, ya no Aira sino Puig (presente en un cuento de 76, “Susana está en Uruguay”, una especie de imitación-homenaje). Porque a pesar de las reticencias que suscita el gesto de describir a un escritor nuevo a partir de analogías, no podemos sino ver en las ilusiones familiares del protagonista de *Los topos* (él imagina vivir con Maira como hermanos castos en una cabaña o vivir con “papá” el Alemán y “mamá” Amalia también en una cabaña al borde de un lago) una semejanza con las fantasías de Molina en *El beso de la*

¹⁵ PORTELA, “Como escritor no me interesa tomar partido”.

¹⁶ GONZÁLEZ, *Figuras de la militancia*, 283.

¹⁷ FERNÁNDEZ PORTA, *Afterpop*, 134.

mujer araña, cuando fantasea con una felicidad hecha de una vida en común con el hombre amado y su madre. O inclusive considerar que las escenas finales de *Los topos*, en el aislamiento de un no-lugar estereotipado estéticamente, no son ajenas a los espacios fabulosos de las películas narradas en *El beso...* o a los de *Pubis angelical*. En los tres casos, se trata de un irrealismo construido con identificaciones, lugares comunes sacados de la cultura popular y del cine y proyecciones de conflictos bajo la forma del eufemismo (en *Los topos*, en algún momento “papá” es Batman y Maira y él dos “Robin”) (LT, 69), un eufemismo que se opone a la realidad de la cárcel, la dictadura, la represión, la enfermedad, la memoria dolorosa, la muerte. El otro espacio, así trazado, es a la vez el del consuelo y el de la literatura, y es una actualización indirecta de las utopías políticas de los setenta. Última cita, la de una fantasía postrera de vida en común con Maira y el Alemán en el desenlace:

[...] el Alemán que nos cuida, porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras, las hermanas de la verdad o las hermanas verdaderas. Lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices, etc. (LT, 185).

Se acumulan así irónicos estereotipos, idealizaciones de supermercado y utopías setentistas. El exceso en sí de la imagen, como en Puig, transmite enigmáticamente un deseo y una esperanza, los politiza, mucho más allá de la parodia aparente.

Un topo en la literatura

Yo soy un topo choto y vos sos el Topo Gigio
El Alemán, en *Los topos*

Tanto las operaciones que sus libros llevan a cabo, como las declaraciones del autor y también ciertas características del hombre, tal cual aparece en contratapas, entrevistas y programas televisivos, tienden a definir a Bruzzone como un autor situado fuera de la literatura, como un topo en un medio literario denostado (“Me gusta pensar en narrar por afuera. O que no quede claro desde dónde se está hablando”, declara).¹⁸ Su lugar es el de alguien que estudió letras pero que es piletero, alguien que en Facebook o en presentaciones culturales acumula anécdotas más o menos verosímiles que siempre tienen

¹⁸ BRUZZONE, “Diálogo inconcluso”, s/p.

que ver con su oficio, sin situarse como escritor. De lo que se trata es de no estar asociado a una versión institucional y monumental de la literatura, es postular un descentramiento. Pero para estar “fuera” de la literatura habría que definir eso de lo cual uno se excluye. Su visión podría fácilmente integrarse en una reivindicación de la otredad, la destrucción, la libertad y el margen, que forman parte de una modalidad frecuente en la literatura moderna. Por ejemplo: “[...] la narración tiene vida y coordenadas propias, como el triángulo de las Bermudas. Determina el rumbo a partir de su mandato rítmico, sonoro, sintáctico”.¹⁹ O sea, el “estar fuera” es, de manera previsible, la reivindicación de un lugar peculiar (el del triángulo de las Bermudas), aunque esa posición sea, digamos, estratégica o circunstancial, y no un rechazo de procedimientos literarios heredados. Sin embargo, Bruzzone, en contra de su propia marginalidad, a menudo alude él también a una pertenencia generacional: la de las antologías, la de los escritores que Tamarisco publica, la de ciertos nombres, cómplices o admirados (Incardona, Rejtman, Guebel, Briante). A su manera se inscribe en el canon Puig-Copi-Lamborghini-Aira, que Tabarovsky identifica como un contra canon (frente a Borges-Piglia-Walsh-Saer).²⁰ Es decir, que respeta algunos protocolos establecidos de una entrada en literatura al ubicarse en un mapa, pero lo hace desde una tradición alternativa, la de no estar del todo. Como cualquier escritor, Bruzzone participa en una delimitación de lo que es la literatura, pero también, su posición excéntrica conlleva un fervor por la continuación de la ficción y del relato.

Si su figura de autor es un vacío (el hijo de desaparecidos) o un equívoco (el topo), es porque presenta una identidad cambiante, incluida en una transformación permanente, o al menos en una inestabilidad dinámica. Bruzzone hace de una situación biográfica una manera de instaurar una identidad literaria nómada, en constante reinención. Por eso, ser hijo de desaparecidos, ser huérfano, no es, para el Bruzzone escritor, una circunstancia biográfica sino una modalidad de creación, un rasgo que se afirma y se borra, un modo de situarse en lo actual y de hacer estallar su época (Bruzzone, figura pública, toma posiciones políticas fuertes, pero declara que “en tanto que escritor, no me interesa tomar partido”).²¹ En la diferencia (en tanto que escritor, en tanto que hombre) se reafirma una dimensión literaria propia.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ TABAROVSKY, *Literatura de izquierda*, 27.

²¹ BRUZZONE, “Cómo rastrear el pasado”, s/p.

La singularidad de Bruzzone no está cifrada entonces en la recuperación de la narrativa de la memoria sino en la vehemencia con la cual él pasa de esa perspectiva previsible a una indeterminación, una profusión, una inverosimilitud, de raigambre infantil, que propulsan las historias hacia otras esferas. El perímetro conocido, genérico, del que se parte se destruye desde dentro; las fantasías, la aceleración de la intriga, la acumulación de peripecias, el despliegue imaginario y discursivo, enloquecen entonces al texto, un texto que pierde sus marcas, que se hunde en creación pura o en puro gesto de creación, en puro deseo de creación. Sus relatos, declara Bruzzone en una entrevista televisiva, tienden más a concretar una ausencia que a transmitir una experiencia, o quieren transmitir una experiencia que no se tuvo.²² Y también dice intentar escribir lo que no sabe (como Felisberto), en particular sin saber desde dónde escribe. De hecho, Bruzzone también declara que la verdad de la Historia (de la “Historia reciente”) tampoco es “una cosa que uno tenga del todo clara”, más allá del “tópico del Falcon verde”.²³

Terranova, un escritor de la misma generación que Bruzzone, pone de relieve, en el artículo ya citado sobre 76, una anécdota enigmática:

En ‘El orden de todas las cosas’, Bruzzone describe cómo el narrador comete un acto arbitrario. Durante el viaje a Moreno que hace con Rita, entran en un supermercado. La idea que se transmite es de desconcierto. La búsqueda de los padres es intuitiva, desquiciada, llena de datos errados y de movimientos aleatorios. Cuando pasa cerca de una góndola de enseres para la limpieza, el narrador dice ‘Tomé algunos productos, los cambié de lugar sin querer’. Es un acto ilógico que parecería no revestir ningún significado. Ese momento, en apariencia anodino, nos habla de cambiar un orden preestablecido para generar otro. En principio, es arbitrario. Pero surge a partir de una decisión que no está reglada, que no es previsible y que, sobre todo, es propia.²⁴

El comienzo de Bruzzone está allí cifrado: en el gesto de inscribirse en ese pasado cambiando sus coordenadas –como se cambia, sin razón, la disposición de mercaderías en un supermercado–, en desordenar el orden previsto e intentar una combinatoria distinta. Alterar, llevar hacia otra parte los discursos heredados, juego combinatorio y dispositivo formal, también es entonces una toma de posición ante la palabra literaria, posición lúdica y, digamos, compulsiva. Ambas opciones son las dos caras del mismo fenómeno. ¿Cómo hablar de eso, cómo empezar desde eso, y al mismo tiempo inscribirse

²² BRUZZONE, “Félix Bruzzone en Los Siete Locos”, s/p.

²³ BRUZZONE, “Diálogo inconcluso”, s/p.

²⁴ TERRANOVA, “Sobre 76”, s/p.

en una singularización, en un valor diferencial, el que caracteriza al discurso literario frente a otros discursos sociales?

Una escritura sin lugar entonces, una escritura que no responde a la pregunta del dónde. No hay cimientos y en vez de comienzos, hay movimiento. En ese sentido es un autor sin obra, sin proyecto: su obra, su proyecto –su lugar– sería el gesto en sí que delimita un vacío, surgido también de la memoria y de la historia política. Y si esa dimensión desmonta discursos que establecen miradas unívocas sobre la historia argentina, es porque los textos giran alrededor de un desplazamiento, una heterogeneidad, una distorsión de peripecias y lenguajes, una invención. O sea, desde la literatura, a su manera rabiosamente reivindicada en estos libros, pero una literatura líquida, que se derrama y deforma, no un monumento que se construye.

Esto rige una manera de situarse frente a su tiempo, frente al tiempo, resistiendo, alterando, discutiendo. O sea, no aceptando una inscripción aporética en una época, sino más bien escribiendo sobre una línea inestable, quebrada, que separa y mezcla la historia colectiva y el destino individual, asumiendo, en la oposición o en el énfasis, temporalidades estalladas. Esto implica entonces una forma peculiar de tratar la memoria, constante en las escrituras de hoy y, de manera mucho más amplia, la filiación. Comenzar supone, para los autores contemporáneos, tomar de alguna manera posición ante el pasado, buscar en el pasado el fundamento, deshacerse de los imperativos del pasado, o transformarlo en proyección rupturista hacia el futuro. Bruzzone, como tantos otros, es uno de esos escritores nacidos demasiado tarde, sensación que tampoco es excepcional en la historia de la literatura. Pero, seguramente, algunas especificidades de nuestro presentismo agudizan el funcionamiento, llevándonos a interrogantes sobre el lugar de la tradición (el pasado canónico) y de la vanguardia (el pasado transgresivo) en la producción actual o, mejor, en las maneras de delimitar nuestra inactualidad, es decir la manera en que los escritores de nuestro tiempo buscan eludir la tiranía de lo actual (lo actual, afirma Gilles Bonnet, es una forma surgida de un proceso de racionalización de la realidad, con el objetivo de erosionar las contradicciones y simplificar su complejidad).²⁵ Se teje así una transmisión adonde no la hubo, poniéndola en escena como originalidad o

²⁵ BONNET, *L'inactualité*, 289.

como singularidad; volver a tramar filiaciones, filiaciones imaginarias, necesarias para poder recomenzar.

El “vacío” del linaje en Bruzzone se transforma, también, en una postura ante los discursos apocalípticos sobre el fin de la literatura y la muerte del arte. De alguna manera, la dramatización de un pasado biográfico y textual, funda un diálogo de apropiación y herencia con la tradición. Así, Bruzzone se lanza hacia el futuro con un esquema narrativo que, después de todo, mucho le debe al modelo iniciático, a las irreverencias vanguardistas, a una creencia, no respetuosa pero sí vital en la literatura. El porvenir literario que esboza Bruzzone es reactivo, es informe, es puro dinamismo frente al tenaz silencio heredado; el futuro siempre está en otra parte, o sea que no está en ningún lugar y por eso mismo es una promesa. Así se dramatiza esa transmisión, perturbada en varios niveles, intentando subsanarla, reconstruirla, imaginarla o inclusive delirla. Todo lo cual, remontando de Aira a Puig, incluso a Cortázar, y más allá a la tradición rupturista del siglo XX, es una manera oblicua, repito, de inscribirse en un linaje.

Entrar en literatura es entonces confrontarse con un conflicto entre el ahora y el antes, entre presente y pasado. La historia es vista como devastación y pérdida, como memoria inasible, como una serie de institucionalizaciones inoperantes; la literatura expresaría ese conflicto, pero no en el sentido de una ilustración, sino en tanto que resemantización y desplazamiento. Me parece que la manera en que Bruzzone tematiza el monumento de la barbarie de las dictaduras se inscribe en esta perspectiva: no la de intervenir en un debate ni tomar posición en los conflictos que la elaboración social de la memoria engendró, sino en una integración de esos procesos en el horizonte de una palabra literaria todavía posible, en un discurso alternativo, en el deseo de seguir proyectándose hacia el futuro, un futuro hecho, al menos, de escritura. Me parece que es a partir de estas constataciones y solo a partir de ellas, que conviene interrogar las representaciones de la memoria histórica en los textos. Se parte de una premisa doble: primero, integrar las problemáticas memoriales en posiciones literarias; luego, situarse en disonancia o ruptura con discursos dominantes para hacer, también con ese pasado, otra cosa. No se trata, entonces, de postular una “autonomía” imaginaria de la literatura, sino de reivindicar a la literatura como espacio específico para modular la memoria. Tampoco se trata de reconstruir una identidad agujereada, sino de transformarla en creación, aceptando la paradoja de una singularidad hecha de vacío. En la literatura francesa hay

un ejemplo radical al respecto: *Wo los recuerdos de infancia* de Georges Perec. De alguna manera Bruzzone lleva a cabo una operación similar, lo que permite comprender la coherencia existente en su producción, aparentemente heterogénea si no se toma en cuenta que la combinatoria, el juego, la fabulación, el deseo, la libertad, son sus cimientos, es su proyecto.

Bibliografía

Fuentes

- BRUZZONE, FÉLIX: *76*, Buenos Aires: Tamarisco 2007.
- *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori 2008.
- “Cómo rastrear el pasado con las letras”, entrevista de Silvina Frieria, *Página 12*, 12 de septiembre de 2008, [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11256-2008-09-12.html> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.
- “Diálogo inconcluso”, entrevista de Maximiliano Crespi [<http://www.no-retornable.com.ar/v2/tres/crespi.html> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.
- “La herencia”, documental, [<https://www.youtube.com/watch?v=j03CFzZuwXI> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.
- “Félix Bruzzone en Los siete locos”, [<https://www.youtube.com/watch?v=yiuG9wRdZmo> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.

Literatura crítica

- AMADO, ANA/ NORA DOMÍNGUEZ: *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires: Paidós 2004.
- BONNET, GILLES (ed.): *L'inactualité. La littérature est-elle de son temps?*, París: Hermann 2003.
- COBAS CARRAL, ANDREA: “Narrar la ausencia: Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez”, *Olivar* 14. 20, 23-45. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6611/pr.6611.pdf (última consulta 26 de julio de 2016)]
- FERNÁNDEZ PORTA, ELOY: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Barcelona: Anagrama 2010.
- GONZÁLEZ, CECILIA: *Figuras de la militancia. “Los 70” contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos*, inédito presentado ante un jurado de HDR, Université Paris 8, multigr., 2013.
- GOSTANIÁN, GORDO: “Para leer 76” [<http://hablandodelasunto.com.ar> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.
- LOGIE, ILSE: “Más allá del ‘paradigma de la memoria’: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina”, *Pasavento* III. 1 (invierno 2015), 75-89.

- PORTELA, EDURNE: “Como escritor no me interesa tomar partido. Félix Bruzzone y la memoria anti-militante”, *A contracorriente* 7.3 (2010).
[<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/531> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.
- ROS, ANA: “*Los topos* de Félix Bruzzone: Travestis y traidores contra la realización simbólica del genocidio en Argentina”, *Confluencia* 29.2 (primavera 2014), 92-105.
- SARLO, BEATRIZ: “Condición de búsqueda (Félix Bruzzone, *Los topos*)”, *Ficciones argentinas*, Buenos Aires: Mar Dulce 2012, 51-57.
- TABAROVSKY, DAMIÁN: *Literatura de izquierda*, Rosario: Beatriz Viterbo 2004.
- TERRANOVA, JUAN: “Sobre 76 de Félix Bruzzone” [<http://blog.eternacadencia.com.ar> (última consulta 30 de enero de 2016)], s/p.