

EXCESOS Y PERVERSIÓN: UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA DE FÉLIX BRUZZONE

Bruno Ragazzi

Universidad Nacional del Nordeste
baragazzi@gmail.com

Resumen: En el siguiente artículo se partirá de la hipótesis de que la narrativa de Félix Bruzzone constituye parte de una constelación de escrituras que poseen una relación narrativa con el pasado disímil a la del “familismo narrativo”. A partir de esta idea, la figura del traperero como cifra de un posicionamiento contra los discursos dominantes servirá para leer la narrativa del autor en vinculación con la producción hegemónica sobre el pasado reciente. El desborde y el exceso son posibles de pensar a partir de las categorías de “potlatch”, y de abyección. Estas herramientas teóricas permiten la lectura de esta producción en torno a la idea de “perversión”, es decir, de otra versión del contar instituido.

Palabras clave: Bruzzone, Pasado reciente, Perversión.

Abstract: The following article will start from the hypothesis that Félix Bruzzone's narrative constitutes part of a constellation of writings that have a narrative relationship with the past dissimilar to that of "narrative familism." From this idea, the figure of the ragman as a figure a positioning against the dominant speeches, will serve to read this narrative in connection with the hegemonic production about the recent past. Overflow and excess are possible to think from the categories of "potlatch", and abjection. These theoretical tools allow the reading of this work around the idea of perversion, that is, from another version of the instituted count.

Keywords: Bruzzone, Recent past, Perversion.

1. Potlatch: resto y don

En las narrativas sobre el pasado reciente y el genocidio argentino, las voces de los relatos han estado construidas a partir de vínculos afectivos. En éstos, son los familiares quienes asumen la voz de sus desaparecidos, estableciendo cierto “familismo” (Jelin, 2002) inclusivo que les otorga legitimidad. Abuelas, madres, hermanos e hijos constituyen voces que reclaman un lugar dentro del espacio público y buscan elaborar su duelo a partir de narraciones de daños, de falta y violencia de los años de plomo, a través de un estilo realista y sobrio. La superposición de los reclamos de estos agentes sociales con el poder político,¹ los cambios en las acciones del Estado y, la efectividad de la justicia en saldar cuentas con los agentes del aparato represor (Nofal, 2015), con el consecuente relevo de las narraciones de su papel de juzgar, han dado lugar a la relativa reciente aparición de nuevas textualidades.

En los últimos años, la circulación de relatos sobre el pasado reciente invita a pensar en un reemplazo de los “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002) -es decir, activistas de la memoria que intervenían públicamente en las conflictivas

¹ Respecto a los procesos históricos recientes en relación con las dinámicas de las memorias sobre el pasado reciente dice Jelin: “Más recientemente, cuando el Estado podría haber recuperado el protagonismo, el clima político y cultural era tal que las voces que se escuchaban (incluso la del presidente) estaban encuadradas en la lógica de la familia y los sobrevivientes, y no en una interpretación amplia de la comunidad política del país” (2017, p. 214).

dinámicas sobre el recuerdo - a los “contadores de cuentos”.² Rossana Nofal (2015) al referirse a los nuevos protocolos de estas narraciones, señala principalmente transformaciones en el *status* del narrador, que pasa a ser de testigo a protagonista. Estos cambios dan lugar a una narración más cercana a la subjetividad, a una palabra preñada de poeticidad por la asunción de la voz expresiva y a la posibilidad de contar a través de metáforas y alegorías.

Fundamentalmente, estas narraciones son, en la mayoría de los casos, elaboradas por hijos de militantes que no han integrado espacios de militancia o los han abandonado y cuyas voces han sido legitimadas por otros agentes del campo cultural. No son ya los hijos replicantes, sino hijos alejados relativamente de los relatos del “familismo” y que no recuerdan desde figuras de heroicidad o desde la literatura de virtudes (Nofal, 2015). La búsqueda y la elaboración por la pérdida se construyen a partir de versiones propias que abandonan el pasado para contar la historia desde la contemporaneidad. Cuentan versiones “mutantes” (Prividera, 2009) de los relatos sobre la violencia política y sus consecuencias en el presente.

El concepto de “familismo” refiere a un marco de habla en la transmisión de las memorias, que se encuentra encuadrado en la autoridad concedida por la consanguineidad con las

² Nofal (2012, p. 93) toma la categoría de “cuento” de Josefina Ludmer para pensar las dinámicas de las prácticas testimoniales, en términos de relatos de carácter fragmentario y que forman parte de unidades mayores. Los “cuentos de memoria” son narraciones en las que el testimoniante inscribe su propia subjetividad para contar sus experiencias, y que permiten vincular la identidad de lo semejante con las variaciones de cada experiencia personal.

víctimas³ y, que se relaciona con la construcción de narrativas heroicas y sacrificiales de éstas (Bonaldi, 2007). Cecilia Sosa (2011) utiliza la noción de “familismo” (*family frame*) para aludir a una imagen de familia heteronormada y que constituiría una continuidad con la imagen de familia-modelo promovida por el Proceso de Reorganización Nacional. En este sentido, refiere a la posibilidad de postular marcos posrelacionales para abordar las experiencias traumáticas desde perspectivas menos restrictivas. Por otra parte, siguiendo a Kaufman (2010), desde un punto de vista psicoanalítico en el abordaje de la transmisión de memorias, sostiene que éstas buscan recomponer la experiencia y lazos afectivos para construir la historia personal. En vinculación con nuevas formas discursivas, desacralizantes y desordenadas (Kaufman aborda brevemente la obra de Lola Arias y Laura Alcoba), no implica abandonar el “familismo” narrativo, sino más bien, éstas muchas veces se encuentran mediadas por jirones o por un orden no secuencial que impone la temporalidad del presente y los nuevos entornos desde los que hablan. Nofal (2015) afirma, además, que el testigo-personaje encuentra otras maneras de legitimación en el presente, no ya ancladas en la cercanía de los

³ Sostiene Jelin que “la presencia política de estas dos voces [la de los sobrevivientes y los familiares] implicó un poder considerable en la definición de los derechos humanos del país. La propia noción de verdad y la legitimidad de la palabra (o, si queremos ser más extremos, la propiedad del ‘tema’) llegaron a estar encarnadas en la experiencia personal y en los vínculos genéticos (...) La fuerza del familismo y más recientemente con la militancia setentista implica, paradójicamente, un alto grado de exclusión de otras voces sociales (...)” (2007, p. 39).

familiares, sino, como se ha dicho anteriormente, en la autoridad que le confiere el “campo intelectual”.⁴

Ubicamos la narrativa de Félix Bruzzone dentro esta línea, en el sentido de “familismo no normativista”. En ella, como narrativa de excesos, y de conexiones de zonas imposibles de unir entre sí (Prividera, 2009), la metáfora del “trapero” puede ser útil para leer este corpus. Se hipotetiza, entonces, que se trata de una figura que condensa una suerte de arte poética, atravesada por el desborde narrativo y “perverso”.

En *El París del segundo imperio en Baudelaire* (2012), Walter Benjamin discurre acerca de cómo la textualidad del poeta francés se relaciona con las transformaciones sociales, a partir de la instalación del capitalismo en Francia de fines del siglo XIX. En el contexto de su análisis, es interesante la aparición

⁴ Jelin (2005) plantea cómo los vínculos entre los familiares de sobrevivientes y la imagen de familia ha gravitado de manera insistente en torno a las políticas de memoria. El vínculo biológico es el único que le otorga autoridad para ejercer acción judicial de denuncias de tortura o apropiación, y solo los parientes son considerados en las leyes reparatorias de las acciones del Estado. Esto puede generar una distancia –imposible de superar, remarca- y conflictos entre los que pertenecen a los que reclaman desde sus causas de dolor y “verdad” del sufrimiento personal y aquellos que alegan por los mismos motivos, pero cuyas voces no son tenidas del todo en cuenta y a quienes se les resta legitimidad (p. 71). En los textos de Bruzzone, estas tensiones se resuelven mediante la parodia o la puesta en ridículo. En el relato “Sueño con medusas” y en la novela *Los topos*, el narrador, hijo de desaparecidos, comenta burlonamente acerca de la idealización de los padres que parecen “estrellas de rock” y sobre el vínculo co-sanguíneo como portador de verdad. Al mismo tiempo, los personajes de Romina y Ludo, militan en H.I.J.O.S. pero sus motivos de militancia no son del todo claros. También, él mismo, en tanto *hijo* cuando va a contar acerca de las persecuciones y los crímenes de Maira en *Los topos*, no lo hace porque supone que no va a ser tenido en cuenta por su aspecto y condición de borracho, de linyera: “Me acerqué al borracho, iba a proponerle cambiar mi ropa por la de él –eso era de una película, no sé cuál, pero una- y cuando estaba por hablarle, sentí los olores mezclados del meo y el alcohol y recapacité. ¿qué dirían en HIJOS si llegaba vestido así?, ¿quién iba a creerle a un borracho? (Bruzzone, 2014, p. 57).

del personaje del trapero, que se vincula con el surgimiento de las masas y el intento de desplazamiento de las mismas hacia la periferia. Allí, el crecimiento de las tabernas en los bordes de la ciudad, en las que se ofrecía la bebida a precio módico, dio lugar a la aparición de personajes que fueron motivo de escritura para Baudelaire en el poema *Le vin des chiffonniers* (1847) y el ensayo *De vin et du haschisch* (1858). En el último, dice:

Aparece meneando la cabeza, tropezándose con el adoquinado, como los jóvenes poetas que ven pasar todos sus días errando y buscando rimas. Conversa solo, derrama su alma en el aire frío y tenebroso de la noche. Es un espléndido monólogo que, comparado con las tragedias más líricas, no logran producirnos más que lástima (Baudelaire, 2013, p. 19).

El vino revela en los desposeídos, como en los poetas, imágenes de soberanía y triunfo en la nocturnidad. En sus paseos van encontrando temas de rima que son siempre los materiales de desperdicio o lo que la gran ciudad fue despreciando, perdido, quebrado y, que él colecciona:

He aquí un hombre encargado de recoger los restos de un día en la capital. Todo lo que la gran ciudad ha desechado, todo lo que ha perdido, todo lo que ha desdeñado, todo lo que ha roto, él lo cataloga y colecciona. Compulsa los archivos del libertinaje, el cajón de sastre de los desechos, hace una cribadura, una selección inteligente; recoge, como su tesoro un avaro, las basuras que, rumiadas por la divinidad de la industria, se convertirán en objetos de utilidad o de goce (Baudelaire, 2013, p. 18).

El trapero y el poeta son los que, en la soledad de su quehacer, piensan desde los desechos mientras la ciudad se entrega al sueño. El poeta, en el Baudelaire de Benjamin, no es

solo aquel que esconde y contiene las amenazas que se ciernen sobre la conciencia de la capital, sino también es el que recoge los restos de lo no dicho, de lo olvidado. Constituye entonces, una operación discursiva hacia lo dominante. La metáfora del traperero, por tanto, puede servir para pensar en las narrativas sobre el pasado reciente, ante las renovaciones en los protocolos del testimonio, cuando ha sido relevado de su función original.⁵

En *Los topes* de Félix Bruzzone, el narrador, hijo de desaparecidos, milita por un tiempo en H.I.J.O.S. Luego de la muerte de su abuela, entra en relación con un travesti que parece ser su hermano y que pronto desaparece. En el transcurrir de la búsqueda, el personaje narrador es expulsado de su hogar por unos obreros y es obligado a deambular por

⁵ Nofal (2002) refiere al testimonio como un género que se caracteriza por la asunción de la voz del testigo de una realidad, que se constituye como un agente autorizado por la comunidad de la que proviene. Constituye un discurso más bien subversivo o contestatario a los discursos dominantes en tanto que, siguiendo los términos de Raymond Williams, posee una “estética residual” (2002, p. 21) que le permite integrar elementos no observados por la cultura y mirar hacia los bordes menos favorecidos del plano social. La distancia entre la construcción del espacio autoral entre el sujeto subordinado que toma voz en el testimonio, generalmente analfabeto, y el sujeto que lo transcribe; y el sujeto letrado, que informa sin mediaciones, le permite a Nofal establecer la distinción entre testimonio canónico y letrado. Gilman (2007, pp. 342 y ss.), por otra parte, establece la jerarquización del género a fines de los setenta, que, acompañado de la llamada “canción de protesta” y nuevos formatos de la lírica, conformaron parte de una estética ligada al proceso revolucionario cubano. Se postuló, en ese entonces, la necesidad de testimoniar la vida de los habitantes de la Revolución, en detrimento de las novelas –sobre todo las del *boom* latinoamericano, de gran centralidad en el mercado mundial–, cuyo ciclo se declaraba agotado, y cuyos modos falseaban la realidad, y no proponían medios efectivos de conocimiento del mundo. Por último, siguiendo los protocolos constitutivos del testimonio, éste constituiría un tipo de discurso que ofrece un pacto con los receptores que asegura que lo que se cuenta realmente ocurrió (Nofal, 2002; García, 2012; Pollack, 2006), sin embargo, la efectividad en los procesos judiciales a represores y actores en crímenes de lesa humanidad (Loreti; Lozano, 2017) han relevado al género de su función original, de manera que es posible pensar en testimonios más cercanos a la ficción y la creación imaginativa (Nofal, 2014; 2015).

los alrededores de Campo de Mayo, lugar en el que su madre estuvo detenida-desaparecida durante la última dictadura militar:

Un linyera que cada tanto aparecía por la plaza con su cajita de vino me dijo que buscar restos entre la basura, es buscar pedazos de un espejo. No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, dijo, sos vos, pero roto. Igual, pensé, siempre algo de todo eso sale, es como si uno, además de descubrir esas cosas, les diera nuevo aliento, uno es como un descubridor y como un dios, un nuevo amo del universo (Bruzzone, 2014, pp. 86-87).

En otro texto de Bruzzone, “Limpiar de basura la memoria”, el narrador, amateur del *running*, corre en los alrededores de Campo de Mayo, que al mismo tiempo es lugar donde el Ceamse deposita la basura de la ciudad. Esto le da la posibilidad de pensar en cruces, superposiciones de tiempos, en fragmentos:

en Campo de Mayo, un increíble pulmón conurbano, una plaza gigante, inmemorial, siempre recobro la infancia feliz. Como Lucila Quieto, que lo convirtió en infancia cuando hizo su serie de *collages* casi escolares sobre el museo de armas a cielo abierto (Bruzzone, 2012. *Cursivas en el original*).⁶

⁶ En este sentido, Luis García (2012) sostiene que la idea del montaje y el collage, que como se vio, se puede leer en constelación con la figura del traperero, puede ofrecer nuevas maneras de mirar el pasado reciente. Dice, en efecto: “El arco que se tensa entre la alegoría y el montaje en el pensamiento benjaminiano resulta paralelo al itinerario que va de la generación que debió enfrentar el rostro del terror, al desmembramiento de un ideal de emancipación, a una generación que actualmente intenta reconfigurar nuevas experiencias políticas y culturales. El montaje les dice a estas nuevas generaciones dos cosas a la vez: por un lado, no hay retorno del Sentido, solo disponemos de los fragmentos, los deshechos, las astillas de una utopía definitivamente rota. Pero, por otro lado, este punto de partida no puede dejarnos atados a la derrota y al temor de toda construcción positiva por la amenaza de que el horror se repita, petrificados ante la

También, el trapero o el linyera es el que cuenta los cuentos sobre el peronismo y Campo de Mayo, que sirven de insumo para las performances que el escritor realiza desde 2012.⁷

La presencia del trapero en los relatos de memoria contemporáneos puede pensarse en dos sentidos. En primer lugar, como figura de insurgencia y de reclamo desde el lugar letrado frente a las disposiciones del capitalismo de los últimos años. Es decir, narraciones que piensan en la distribución desigual del capital económico, social, cultural, simbólico, que configuran la geografía política y social actuales, y que quizá puedan pensarse también como reclamo frente a la univocidad desde la que se construyen los relatos de memoria (Jelin, 2002; 2017). Pero, al mismo tiempo, como figura de intervención artística que piensa que para romper con el hechizo, la seducción o el “chuleo” (Rolnik, 2005) del mercado, es necesario volver a tratar temas que incidieron en la imaginación creadora: el genocidio y la violencia por la que estuvo atravesada; la explotación del capitalismo cultural.

En efecto, Suely Rolnik (2005), al preguntarse acerca de las producciones artísticas en la contemporaneidad, observa que la

visión aterradora de la Gorgona. Debemos movilizar nuevas formas de construcción político y cultural, ajenas a la dualidad entre un Sentido absoluto y una imposibilidad igualmente absoluta de decir” (2012, p. 14).

⁷ En una entrevista realizada en el suplemento cultura y espectáculos de *Página/12* acerca de la performance “Campo de mayo”, Bruzzone cuenta cómo encuentra los relatos que hacen a la obra: “En un momento venía en el tren que bordea a Campo de Mayo e iban dos linyeras sentados. Me senté cerca de ellos, en el único lugar que había. Mientras me estaba preguntando por qué me había sentado –tenían muy mal olor–, uno empezó a hablarle al otro sobre el lugar. ‘Lo hizo Perón’, le dijo. Es mentira, pero no importa. Me enganché en esa versión. Eran un hombre y una mujer. Por momentos parecía que él se la estaba queriendo levantar, contándole cosas locas de Campo de Mayo” (Yaccar, 2016).

sensibilidad hacia el otro que se dio lugar con las manifestaciones contraculturales artísticas de los 60 y 70, pasó a formar parte del capital cultural dominante y de las élites letradas, luego de los procesos dictatoriales.⁸ La migración hacia esos espacios, sostiene, vacía el arte de una mirada crítica, y convierte la práctica insurrecta en fetiche que alimenta el mercado y el campo cultural. Sin embargo, es posible identificar otra vertiente dentro del mercado que establece un actuar germinal y libre del arte. Desde esta última perspectiva, Ana Longoni (2013), releendo a Rolnik, distingue entre el artista turista, que se incorpora a las máquinas de las fuerzas productivas a partir del trabajo reglado y planificado, y el artista mendigo, que se regala al ocio improductivo y rebelde, y cuyo objetivo es escapar a la lógica industrial. El último es el linyera, que, en el marco de en una sociedad que guarda celosamente el excedente, construye su arte, a través de una praxis de libertad, desde el derroche y no a partir de la acumulación y la seriación. Es el vagabundo anarquista que figuraba en los textos de Baudelaire.

En este sentido, Georges Bataille (1987) distingue dos tipos de gasto en las sociedades. El primero es aquel que constituye el gasto de lo mínimo indispensable para la supervivencia de los sujetos; el segundo, refiere a los gastos improductivos, que tienen fin en sí mismos, entre las que se incluyen las artes y la

⁸ Si bien Rolnik refiere al caso brasileño, en el que los movimientos contraculturales como el del tropicalismo, liderados por intelectuales de izquierda y agentes exiliados, formaron parte de la elite luego del golpe de Estado, es posible hipotetizar el mismo movimiento de reestructuración en nuestro país. Dice que manifiestan una “identificación patéticamente acrítica para con el capitalismo financiero de parte de la propia elite cultural” (2005, p. 17).

actividad sexual perversa. En el último, el poeta se expone a la miseria y a la desesperanza, es un réprobo aislado de la sociedad. La lógica del *potlatch* se funda como un intercambio improductivo que escapa a los goznes del capitalismo simbólico y económico. Bruzzone define también su narrativa como “negación productiva”, que se materializa en desvíos narrativos no para saber lo que ya se sabe, sino para saber “otra cosa”, que no sea “lo que pasó” (Yaccar, 2016).

En consecuencia, esto se puede pensar en vinculación con la reflexión que elabora Giorgio Agamben (2015) para resituar la recuperación de la experiencia. Si de la misma manera en la que Benjamin refiere a los sujetos desposeídos de experiencia, en la actualidad, ésta ha sido expropiada por el discurso cotidiano, la imposibilidad de la sorpresa y la trivialización generacional de la autoridad (Agamben, 2015, p. 9), la lengua de la infancia –el balbuceo, el gasto improductivo- o los juegos de la infancia,⁹ la recuperan.

Es así, como la narrativa de Bruzzone, construida bajo la égida del traperero, es *potlatch* que penetra en el mercado con la creatividad del excedente, del fuera de sí. Es perversión.

⁹ “Mientras que el valor y el significado del objeto antiguo y del documento están en función de su antigüedad, del modo en que presentifican y vuelven tangible un pasado más o menos remoto, el juguete, fragmentando y tergiversando el pasado o miniaturizando el presente –jugando pues tanto con la diacronía como con la sincronía–, presentifica y vuelve tangible la temporalidad humana en sí misma (...)” (Agamben, 2015, p. 101). Jelín (2017, p. 247) por otra parte, repensando las temporalidades de las conflictivas relaciones entre las memorias, dice que la co-presencia de múltiples temporalidades es inevitable, en la que lo dominante, lo residual y lo emergente pueden coexistir. Recordando a Didi-Huberman, dice que además es necesario y fructífero.

2. Perversión

La figura del trapero como parte de la tropología, desde la cual se puede pensar las nuevas formas de la narrativa testimonial, ha llevado a reflexionar acerca de cómo se puede imaginar la estética de Félix Bruzzone.

Ahora bien, la figura del mendigo o el trapero pueden disparar otros sentidos desde los cuales es posible leer el texto bruzzoniano, que permiten pensar la historia como colección. Todo texto artístico, dice Julia Kristeva (1981, p. 189) participa de la historia social, si se la imagina como reescritura, que se realiza al margen de la escritura oficial. Pensando en el concepto bajtiniano de carnaval, la crítica búlgara señala que el discurso novelesco se elabora al margen de la Ley, y cuyo decir rompe con lo establecido. Esto es, se instaura como impugnación doble: lingüística y política.

En este sentido, si en los textos de Bruzzone la narración se construye a partir de los restos o de los fragmentos, de una poética del basural, ésta opera en los sentidos señalados por Kristeva en relación con el texto inaugural del testimonio. Según Nofal, el relato maestro del género testimonial se concibe a partir de los textos de Rodolfo Walsh. Dice que, tanto éstos como las acciones llevadas a cabo por el escritor llevan a “pensar en la imagen del guerrero como víctima y como hombre, y la construcción de una causa colectiva” (2010, p. 110). En *Operación masacre*, Walsh trabaja construyendo el tejido de las voces de los muertos, a las que les da un espacio de habla, les “presta escritura” y las lleva del basural de León

Juárez al espacio público. El retorno al basural supone el camino inverso, que se puede leer en la narrativa de Bruzzone, en los relatos que cuentan los linyeras sobre el peronismo, a través de la figura del trapero y los fragmentos de desperdicios.

Por otra parte, la vuelta al basural implica también una relectura del héroe en la serie testimonial. Nofal, en diversos lugares (2010a; 2010b), ha leído el género a partir de la clave de la literatura de bandidos. Esto es, la aparición de personajes que están imbuidos por caracteres de libertad, justicia y heroísmo, tanto en la derrota como en la victoria. En Bruzzone, por medio de la estética del collage y la carnavalización, ésta es puesta en falsa escuadra y deriva en una construcción de “cuentos de guerra” totalmente extraños.

“2073” es un relato futurista, que posee una estructura como de “cajas chinas”. En él, el narrador y sus compañeros deciden recrear la toma del asalto al cuartel 141 de Córdoba, que se realizó por los “Decididos de Córdoba”, escuadrón del ERP en 1973. El escuadrón, convertido ahora en “un museo o un basural”, es visitado por los personajes en unas motos anfibias, y a través de unas bandas –una especie de películas de realidad virtual- pueden regresar al lugar original. A la historia del asalto, a la vez, acceden a través de un grano de mazorca de un plantío de surcos circulares, en el que pueden ver todo:

en un sector del grano comienzan a representarse las imágenes del batallón 141.¹⁰ Papá, que en 1973 era conscripto llega la madrugada del lunes, después del franco, dice la contraseña y le abren. Atrás de él, varios jóvenes se

¹⁰ Es clara la referencia al aleph borgiano, en el que se acumulan los tiempos, el presente, el pasado, el futuro; pero también, los vivos y los muertos.

precipitan sobre los guardias. Los golpean y los atan (Bruzzone, 2015a, p. 153).

De pronto, los asaltantes se encuentran con un ejército de “hombres iguales” a los que les disparan, pero “las balas se desvían y las armas se reblandecen hasta derretirse, como nuestros sueños” (2015a, p. 154). Mientras los compañeros insultan a los soldados, el padre del narrador huye, aunque luego es atrapado por una red que le arrojan.

Este relato, a partir de las lecturas del bandidismo, es posible pensarlo lejos del maniqueísmo de la victoria y la derrota que condensan los protocolos iniciales de la escritura testimonial. Además, a través del *mise en abyme* narrativo, Bruzzone habla de la lejanía del relato, quizá ya de su inverosimilitud –el “cuento de guerra” se cuenta a través de un grano que está dentro de una banda a una distancia cronológica de cien años del hecho–. Al igual que Albertina Carri, que recrea el relato de sus padres a partir de juguetes, aquí se realiza no para decir algo sobre la ausencia, como propiedad familiar, sino para ponerlo como “un insuperable personaje de la ficción nacional” (Sosa, 2011, p. 77). Así, la impugnación es doble: realiza una relectura a el “familismo” narrativo, y por tanto, a los relatos del pasado épico de los padres.

Esta impugnación puede leerse a partir de lo que Kristeva llama *ambivalencia*, que implica “la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; [que] para el escritor son una sola y única cosa” (1981, p. 195). De manera que todo texto implica un diálogo con otro que es réplica, y sitúa al escritor en relación con una moral ambivalente, de negación como afirmación. En este sistema, entonces, lo

prohibido es Dios, la Ley o la Palabra (dominante), el monologismo que construye el discurso épico-realista.

De esta manera, el texto se construye en dialogismo – diálogo con otro texto, consigo mismo como otro–, transgrede las reglas del código lingüístico y la moral social, a través de una lógica de sueño, y que deviene en la forma estructurante del carnaval: lo alto y lo bajo, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas, alimento y excremento. Al mismo tiempo, el dialogismo no implica la posibilidad de decirlo todo, sino que constituye más bien una burla dramática. Es decir, la recuperación del recuerdo, o la elaboración del duelo desde otros marcos.

Así como los testimonios de los hijos, Bruzzone enmarca siempre su narrativa dentro de las situaciones que son características en estos textos: el hallazgo o la revisitación las fotos de los padres (en “Otras fotos de mamá”; “Una casa en la playa”); el contacto con los forenses (“El orden de todas las cosas”); la militancia en H.I.J.O.S. (“Sueño con medusas”; “Chica oxidada”; *Los topos*); o los relatos de la guerrilla (“2073”, como acabamos de ver). Sin embargo, son marcos que sirven para repensar, que se establecen en diálogo para tratarlos con ironía, desde el desvío, o para contar otras cosas.

En “Otras fotos de mamá”, por ejemplo, el narrador conoce a Roberto, militante del PC y antiguo novio de la madre. El último muestra algunas fotos de militancia y luego el narrador se compromete en comprar unos botines para el hijo de Cecilia, actual compañía de Roberto. Cuando ésta acude a la casa para buscar el pedido, no hablan ni de la madre, ni de la

militancia, ni de las fotos, ni de Roberto –“Y habló, pero no de mamá ni de Roberto ni de nada de lo que yo esperaba” (Bruzzone, 2015a, p. 43) –. Este espacio de incomunicación continúa cuando el narrador va a un supermercado chino y allí, toma vino con el dueño, con el que habla a través de “palabras incomprensibles” (2015a, p. 45).

Es sabida la presencia que las fotografías han tenido en la historia del archivo en relación con el genocidio argentino. Su utilización por parte de las asociaciones Madres y Abuelas, y más tarde por los organismos de Derechos Humanos a raíz de las políticas de amnistía e indultos, se vinculan con el poder que tienen éstas de establecer una relación de presencia-ausencia en vinculación con los desaparecidos y como íconos utilizados internacionalmente y asociados con las arbitrariedades del Estado, que toman aquí un carácter decorativo o casi anecdótico. En efecto, en “Una casa en la playa” las fotos de la madre se encuentran asociadas con una revista pornográfica, cuyas imágenes son arreciadas por la lluvia:

La tapa se borró casi toda. De la morocha quedan sólo los ojos y parte de una teta- El pelo ya no está revuelto, sino que parece lavado y lacio, como el de mamá, en las fotos que hay en casa. Adentro hay muchas hojas arruinadas: fotos con chorreaduras de tinta, pedazos de cuerpo desnudos sin cara (2015a, p. 20).

Estas vinculaciones con el decir instituido de las víctimas de violencia de Estado, establecen nuevas versiones. Es decir,

perversiones, que son versiones del padre,¹¹ en tanto discurso, en tanto figura. Kristeva, en efecto, refiere a cómo los artistas trabajan el discurso propio a partir de la crisis de la Ley paterna que configura el orden social –es decir de los discursos dominantes. Lo perverso se caracteriza por la abyección (Kristeva, 2013, p. 11), que es aquello que perturba una identidad, es donde la subjetividad se torna problemática en torno a un sistema, un orden. Suspende los límites, las reglas y pone en visibilidad la fragilidad de la Ley (el uno).¹² El sujeto de lo abyecto es arrojado, se pregunta por su lugar (de hijo) y construye derivas, y búsquedas. Un camino incesante, una marcha fluida que cuestionan su solidez y lo obligan a empezar nuevamente, acompañándose de la risa para situar el dolor.

En la narrativa de Bruzzone, el viaje es un *leit motiv*, los personajes se mueven, buscando e intentando encontrar algo o escapar de algo, que es siempre el pasado, el recuerdo o las instituciones. Estos son como medusas que atrapan –“cuando llamaron para avisarle de mamá y papá (...) se convirtió en una especie de medusa que empezó a chocar contra los vidrios hasta convertirse en medusas más pequeñas (...) que no dejaban pensar” (2015a, p. 69), o búsquedas que resultan infructuosas como en *Los topos*. Lo abyecto permite pensar así, en la propia arqueología personal y la paternal, que deviene ambigua. Desvía, corrompe y descamina la Ley, y se sirve de la

¹¹ Kristeva juega, siguiendo a Lacan, con los conceptos de perversión y *pere-version*, es decir, versión del padre.

¹² Dice Hal Foster (2001, p. 160) que la abyección es reguladora del orden social. El abyectar –expulsar, ser repulsivo- es fundamental al orden social, mientras que el sujeto abyecto es corrosivo. A partir de la abyección se podrían pensar, entonces, los cambios y variaciones dentro del sistema social en general o dentro de un campo determinado.

estética para denegarlos. Allí, al igual que en carnaval, se encuentran lo puro y lo impuro, lo sagrado y lo profano.

En lo abyecto hay desautorización sexual. Si la prohibición al incesto es Ley que impone el padre, la presencia de lo abyecto en la narrativa de Bruzzone da lugar a relaciones interfamiliares. Como se ha visto anteriormente, la madre se encuentra altamente erotizada en “En una casa en la playa”, en la que se la metaforiza a través de una de las fotos de una revista Playboy. Figura, además en varios pasajes, el tema del transexual o del travestismo, imagen del desaparecido que no se puede asir, metáfora del Padre, como Maira que es su hermano / hermana desaparecida y con quien mantiene relaciones. En efecto, él/ ella “representa las dos partes de una mellicidad quebrada: lo lleno y lo vacío, lo cóncavo y lo convexo, el yin y el yan, el pasado y el futuro rotos y a la vez aunados en un presente enfermo” (Bruzzone, 2014, p. 63). En “Chica oxidada”, el narrador mantiene relaciones sexuales esporádicas con F. Compara a la madre de ésta con la suya, a partir de fotografías: “Varias fotos con vestidos y peinados onda años setentas. En las fotos de esa época mamá era más bolche. Ella había sido cheta pero su militancia en agrupaciones guevaristas, hasta terminar en ERP, habían cambiado su vestuario radicalmente” (Bruzzone, 2015a, p. 62).¹³ Luego, se enamora de una travesti, que podría haber sido

¹³ Rossana Nofal (2014) refiere a otra figura de las configuraciones metafóricas de los recientes relatos de memoria, el de la guardarropía. Según Ángel Rama, supone una serie de disfraces a manera de baile de máscaras, que utilizaba la burguesía letrada de fines del siglo XIX para identificarse con el otro que se estaba visibilizando por el proceso de democratización de los Estados. Los personajes de los relatos testimoniales aparecen también como disfrazados, en los que las ropas le quedan grandes.

su madre o la madre de F, y a partir del cual se piensa el lugar de la madre borroneada / travesti que deviene a un recuerdo ambiguo: “Y mi mamá... yo no sé muy bien cómo era. Podría haber sido muchas cosas, como los animales del monte, o los que se esconden entre el cielorraso y el techo, formas difíciles de precisar, quiero decir, más en la noche, en el ruido” (2015a, p. 63). Según Sosa (2011, p. 66), como de alguna manera se adelantó anteriormente, el discurso del travestismo o abordar lo *queer* desde los procesos de duelo resulta productivo para pensar más allá del discurso heteronormativo de la familia, que podría ser imaginado como continuidad del discurso de la familia como Estado. Lo *queer* permite incorporar otros sujetos sociales más allá del “familismo” y recuperar comunidades del recordar un poco más plurales.

En el arte abyecto hay además cierta fascinación por los restos. Están los restos del basural, el sujeto que los recoge y el mal olor del traperero, pero están también los restos alimenticios, el excremento, el vómito. En los excrementos y sus derivas (infección, putrefacción-basural, cadáver) existe cierta amenaza del exterior a la identidad, de un no-yo a un yo (Kristeva, 2013, p. 96). Las lecturas culturales que se elaboran de esto se relacionan con una inversión de la profundización del orden genital en desfavor de lo anal, producido por la represión del hombre que paso de cuadrúpedo a bípedo (Foster, 2001, p. 164). Así se tiende a una regulación por parte de la Ley de las zonas del cuerpo y sus orificios, que devienen en frustraciones (Kristeva, 2013, p. 97), y que se relacionan con un modelo convencional o gastado de la realidad, de cierto fetichismo de los textos o del texto sobre el pasado.

En vinculación con esto, en Bruzzone, aparecen los relatos épicos de la guerra y el enfrentamiento armado contruidos, otra vez, desde un tono evidentemente paródico y vinculado con el resto, el exceso y el excremento:

Me siento en el inodoro (...) Agarro un libro. Faltan las primeras páginas, pero igual se entiende. Los personajes son todos muy heroicos. Uno tiene hijos por todo el planeta y va a salir a buscarlos para formar un ejército y destruir un ser malvado que vive en una montaña. Al principio el hombre lleno de hijos es el protagonista, pero lo matan rápido y uno de sus hijos toma el control (Bruzzone, 2015b, p. 190).

También se construyen desde el juego y animales imaginarios, que pueden ser asociados con las posiciones infantiloides que dominan el arte escatológico- anal (Foster, 2001, p. 160):

Voy al living, me tiro en el sofá y me siento a leer. Me aburro. Este también es épico, pero mucho peor. Hay pájaros con turbinas. Pájaros muy grandes sobre los que se montan guerreros cuasi humanos. Todo me resulta parecido a *otra cosa*, pero no sé muy bien a qué *hasta que aparecen los buenos*: unos guerreros que montan sobre perros gigantes, también voladores (...) (Bruzzone, 2015b, pp. 195-196. Las cursivas son propias)

Lo anal, el travestismo, el sexo homosexual actúan como metáforas de identificación, se convierten en búsquedas de padre y de lugares de posicionamiento también del sujeto: “ella con su travestismo no era una unión macho hembra (...) me dijo que en realidad mi búsqueda era una búsqueda del padre” (Bruzzone, 2014, p. 128).

Esta búsqueda es clara en *Los topos*. Allí, el narrador viaja al sur –lugar de fundación de la Nación dentro de la tradición literaria nacional– en busca de Maira y se encuentra con el Alemán, que podría ser su padre, sujeto homofóbico, violento y agresivo mata-travestis “ese energúmeno que daba cuerpo a todos mis fantasmas y se convertía en núcleo de algo todavía más difuso” (Bruzzzone, 2014, p. 124). Del odio hacia el Alemán se pasa al amor y cierta conversión del objeto de búsqueda:

Me acordé de Mariano, que decía que los cuentos del Alemán eran mentira, y entonces empecé a verlo de otra manera. El odio, de a poco, se fue convirtiendo en piedad, en comprensión, en una cantidad de cosas que no llegaban a ser tan buenas como las que él me daba, pero que iban en esa dirección (Bruzzzone, p. 154).

Establecen una relación de amor, y gozan y alternan roles, de padre a hijo, de sometido a sometedor. Por último, frente a un lago en Bariloche, la novela finaliza con ambos tirando piedras al lago, que rebotan dos o tres veces antes de hundirse, formando ondas en el agua, constelaciones, estribaciones, variantes. Per(e)versiones.¹⁴

¹⁴ La perversión constituiría una versión del padre. Metáfora que ayudaría a escapar de la sombra del padre, sin la necesidad de efectuar el parricidio, porque está totalmente imposibilitado (Basile, 2017): lagos, las lagunas, son lagunas de la memoria que le permiten acoger al padre como otra figura.

3. Constelaciones: potlatch y perversión

“Vemos las constelaciones, los instantes en los que hemos sido esto o lo otro o todo de una vez”

W. Benjamin, *Sombras breves*

Las constelaciones se piensan como aparato crítico a partir del cual Walter Benjamin imaginó la historia dialéctica. El montaje y el collage le sirvieron para iluminar los rincones oscuros que dejaron las historias dominantes. Se ha visto cómo la constelación la construye el trapero a través de su andar por el basural, juntando pedazos, los restos para conformar una nueva narración, un nuevo cuento. Pero está también el travesti, el que sobrepasa los límites de lo determinado o de la Ley y que oscila y juega intercambiando posiciones, como en un baile de máscaras.

Los cambios en las narrativas de memoria necesitan de nuevos aparatos críticos, conceptos diferentes que permitan abordar los cruces entre literatura y memoria y, literatura y testimonio (Nofal, 2015). Se suman, a las lecturas del trapero, sus derivas del exceso y la perversión, que se cruzan y se superponen; y, que permiten leer, por un lado, el desborde respecto a las narrativas dominantes sobre el enfrentamiento armado; y por otro, la relectura del “familismo” narrativo. El exceso, el *potlatch* fue leído como figura del desvío y del narrar improductivo, dentro de la economía simbólica de los relatos dominantes de memoria, y al mismo tiempo permite reflexionar sobre las dinámicas del mercado actual y del estatuto de los artistas, del linyera al turista, como curso de

salida / entrada narrativos en las instituciones. Por otra parte, perversión fue abordado como nueva figuración de los relatos maestros del testimonio, que desregularizan los protocolos a través de la ironía, la puesta en falsa escuadra y la re-imaginación de los personajes; al tiempo que reconfigura la idea de familia y abre diálogo hacia nuevas imagerías de participación colectiva en la escucha y en el habla.

Luego de la caída de la Ley del padre, solo queda rescatarla, incorporarla a la propia versión o al propio cuento. Inscribir la imagen del padre imaginario en la narración es hacer un lugar sin objeto, una identidad bloqueada y al mismo tiempo inmediata (Kristeva, 1987, p. 47). Porque es en la construcción metafórica de la Ley del padre, desde donde se puede recuperar el recuerdo, desde donde se pueden pensar los cuentos de memoria.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2015). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

---. (2006). *El narrador*. Santiago de Chile: Metales pesados.

---. (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

---. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

---. (2014). *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Basile, T. (2017). El cuerpo en la producción cultural de HIJOS e H.I.J.O.S. *Saga. Revista de Letras*, 7, 24-48.

Bataille, G. (1987). “La noción de gasto”. *La parte maldita precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 23-43.

Bruzzone, F. (2012, 27 de enero). “Cómo limpiar la basura de la memoria”. *Suplemento cultural Ñ*.

---. (2014). *Los topos*. Buenos Aires: Random-House Mondadori.

---. (2015a). *76+ dos cuentos nuevos*. Buenos Aires: Momofuku.

---. (2015b). *Las chanchas*. Buenos Aires: Random-House Mondadori.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

García, L. (2012). “Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin, traperero de la historia. Daniel Korinfield y Alejandro Villa (Eds.). *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*. Buenos Aires: Noveduc, 22-47

García, V. (2012). “Testimonio literario latinoamericano”. *Exlibris*, 1, 371-389.

Gilman, C. (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---. (2005). “La familia en la Argentina: modernidad, crisis económica y acción política”. Teresa Valdés y Ximena Valdés

(Eds.). *Familia y vida privada. ¿Transformaciones, tensiones, resistencias o nuevos sentidos?*, Santiago: FLACSO-Chile/CEDEM/UNFPA, 43-76.

---. (2007). "Víctimas, Familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra". *Cadernos pagu*, 23, 37-60.

---. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.

---. (1987). *Historias de amor*. Méjico: Siglo XXI.

---. (2013). *Poderes de la perversión*. Méjico: Siglo XXI.

Longoni, A. (2013). "Tránsitos del arte: del mendigo al turista, del potlatch al mercado (y viceversa)". Franco Ingrassia (Comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo, 23-32

Nofal, R. (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*. Universidad de Tucumán: San Miguel de Tucumán.

---. (2010a). Operación masacre: la fundación mitológica del testimonio. *Kipus, revista andina de letras*, 28, 109-131.

---. (2010b). "Desaparecidos, militantes, soldados: de la literatura testimonial a los partes de guerra". Emilio Crenzel (Ed.). *Los desaparecidos en la argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblos, 161-187

---. (2012). "Cuando el testimonio cuenta una guerra: la complejidad de las cosas". *El hilo de la fábula*, 12, 90-101.

---. (2014). "La guardarropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba". *El taco en la brea*, 1, 277-287

---. (2015). “Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memorias de la dictadura”. *Kamchatka*, 6, 835-851.

Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio*. La Plata: Ediciones al Margen.

Rolnik, S. (2005). “Geopolítica del rufián”. Félix Guattari y Suely (Eds.). *Micropolíticas*. Buenos Aires: Tinta limón, 477-493.

Sosa, C. (2011). “Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship: The Mothers of Plaza de Mayo and Los Rubios (2003)”. Vincent Druliolle and Francesca Lessa (Eds.). *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave, 63-85.

Yaccar, M. (2016, 25 de mayo). “Me interesaba explorar lo cotidiano”. Entrevista a Félix Bruzzone. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-38951-2016-05-25.html>

Fecha de recepción: 11/12/2019

Fecha de aprobación: 05/04/2020