



Las vueltas de la memoria: realismo y performatividad en Félix Bruzzone

Bruno Ragazzi¹

Universidad Nacional del Nordeste
baragazzi@gmail.com

Resumen: En el siguiente artículo se abordará la narrativa de Félix Bruzzone a partir de las categorías de realismo y performatividad. Se afirma que dicha narrativa se inserta dentro de una vuelta del realismo pero que no presenta el estilo sobrio y mimético de los sesenta y setenta, sino que, más bien, aparece acompañado de procedimientos que se relacionan con las vanguardias artísticas y el anacronismo. Se piensa este desplazamiento de las narrativas de memoria hacia la utilización de estos recursos como una necesidad de seguir contando de una manera diversa en comparación con los protocolos que configuran las primeras narrativas, y que tienen implicancias políticas en el campo cultural.

Palabras clave: Realismo – Performance – Narrativas de memoria – Bruzzone

Abstract: This paper approaches the narrative of Felix Bruzzone from the concepts of realism and performativity. We affirm that this narrative is contextualized in the return of realism. Nevertheless, this realism in particular does not appear as the sober and mimetic style of the sixties and seventies, but is accompanied by procedures that relate to the artistic avant-garde and the anachronism. This shift of memory narratives to the use of these resources is considered as a need to continue narrating in a different way than with the procedures that shaped the first realism, and also as a political impact in the cultural field.

Key words: Realism – Performance – Memory narratives – Bruzzone

¹ **Bruno Ragazzi** es Profesor en Lengua y Literatura y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), en la que se desempeña como Auxiliar Docente de primera categoría en las cátedras Literatura argentina I y Literatura argentina II. Es Doctorando en Letras con el proyecto de investigación “Narrativas sobre el pasado reciente. Circulación y recepción en el campo cultural (2003-2015)”.

Los cambios y las re-vueltas en el marco sobre las teorizaciones sobre memoria han sido constantes y se vinculan con la necesidad del pueblo o de determinados sectores de hacer asibles sus pasados-presentes mediante construcciones diversas del recuerdo (Huysen 13). Esta variabilidad ha estado marcada por interrogantes relacionados con cómo recordar o cómo representar la violencia de Estado y los traumas que ésta ha dejado en los sobrevivientes.

Si luego de las estéticas interpretativas (Sarlo 34), es decir, de las estéticas herméticas y altamente formales que se sucedieron a lo largo de los años ochenta y principios de los noventa en la literatura argentina, hay una vuelta sobre el realismo; si después de Borges, como dice Sylvia Saitta, sólo nos queda el realismo y la literatura de mercado, las preguntas apuntarían a cómo se materializan en este presente las memorias sobre las que éste se construye. También sería pertinente preguntarnos si luego de la derrota política de las estéticas realistas que dominaron el campo de producción literaria y testimonial de los sesenta y setenta (Gilman 307; De Diego 87), se encontraría en curso una vuelta hacia él.

Esta vuelta del realismo está transida o atravesada por diversas estéticas que se alejan de sus versiones clásicas. Es decir, no se caracterizan por el lenguaje llano, la plena aproximación mimética o la descripción de tipos, sino por determinadas construcciones que se acercan al delirio, a la torpeza o al atolondramiento. Si a cada coyuntura o a cada sentir corresponde una forma de realismo, estos procedimientos o formas propondrían una manera otra de hacer o mirar lo real, vinculadas con la presencia de elementos residuales de las vanguardias, con prácticas anacrónicas.

Las prácticas testimoniales de Félix Bruzzone dan cuenta de las transformaciones que se han estado llevando a cabo en la serie literaria en los últimos años, y constituyen formas novedosas en el campo de los “cuentos” del recordar (Nofal “Configuraciones metafóricas”). La construcción del recuerdo se traslada en ellos de lo real –en el sentido clásico– a lo indicial, es decir, oscila entre el realismo referencial y la mimesis fragmentaria y las estribaciones oníricas de lo surreal.

Estas prácticas abren preguntas acerca de qué es lo que quieren decir estos procedimientos, cuál es la significación de esta manera recordar en nuestro presente.

Realismos

Es de común conocimiento dentro del campo de la crítica literaria cómo luego de la década de los noventa la literatura ha vuelto sobre el realismo y sus variantes. La publicación del volumen de *El imperio realista* de *Historia de la crítica argentina* dirigida por María Teresa Gramuglio (2002), en la que se repasan los avatares de la estética a principios del siglo XX; la reedición del ensayo de Portantiero *Realismo y realidad en la literatura argentina* (2011), en relación con las discusiones en torno al género; así como diversos trabajos críticos y debates en torno al *imperio realista* y su vuelta, dan cuenta de este retorno crítico.²

En *El imperio realista* de *Historia de la crítica argentina*, Gramuglio (“El realismo” 17) esboza una tesis que será central en sus argumentaciones. Según Bajtín, afirma, el realismo no refiere a un período o a dogmatismos o fórmulas de acercamiento a lo real, sino a modos en los que la realidad se presenta o se representa: “esto quiere decir, que no se trata, para Bajtín, exclusivamente de una cuestión temática, es decir, de contenidos referidos al vil presente, sino de las formas o modos que reviste la representación” (18). Este argumento, que podemos rastrear también en Jakobson (78), supone que el realismo se da en relación con protocolos de lectura reconocibles en una época determinada. Así, como en el

² El retorno del realismo se encontró acompañado por una jerarquización del tema y de la estética, que se materializó en el debate y en la circulación de textos e hipótesis de lectura en el campo intelectual. Entre ellos se podrían enumerar, de manera sumaria, además del volumen de *Historia de la crítica de la literatura argentina* “El imperio realista” y la reedición del libro de Portantiero, el texto que escribió Dalmaroni en 2002 a propósito del primero, “El imperativo y sus destiempos”, y la tesis doctoral de Sandra Contreras, también de ese año y publicada luego por Beatriz Viterbo, titulada *Las vueltas de César Aira*. En diciembre de 2005 el Centro de estudios de literatura argentina de la Universidad Nacional de Rosario publicó Boletín/12 con un dossier especial denominado “Realismos” en el que participaron Sandra Contreras, Graciela Esperanza, Martín Kohan, Nora Avaro, Sergio Delgado y Nora Domínguez, a partir del cual se publicó un texto de Contreras titulado “Discusiones en torno al realismo” en la revista *Orbis Terius* de La Plata al año siguiente. En 2012, Gramuglio dictó una conferencia publicada por la Universidad de Mar del Plata a propósito de la reedición del texto de Portantiero llamada “Políticas y debates literarios en el umbral de los años ‘70”. Por último, la tesis de Luz Horne, «*Literaturas reales*», fue publicada en 2014 también por Beatriz Viterbo.

caso de la publicación de *El matadero* de Esteban Echeverría, que se realiza algo de treinta años después quizá porque los lectores del círculo letrado no estaban preparados para las extravagancias que contenía, el realismo está fraguado en su destiempo, es decir, en su tiempo.

Definitivamente impracticables en nuestra contemporaneidad son las maneras que Lukács pretendía del realismo clásico o decimonónico. La vuelta del realismo a su (des)tiempo o el retorno del imperio realista tiene lugar en una contemporaneidad que quizá hace a su necesidad o a un sentir determinado. Dice Gramuglio (“Políticas y debates” 154), por ejemplo, que además de la conocida subsunción de los estados al capitalismo global, en los últimos años la Argentina atravesó una serie de cambios sociales similares a los vividos a principios del siglo XX, como el par modernización/exclusión que aparece frecuentemente a partir de fines de los ’70, el desguace del Estado y la aparición de los “nuevos pobres” (Svampa 38), a partir de los cuales el realismo reaparece para intentar asir esa realidad.

A la vez, el realismo se relaciona con formas de representar lo contemporáneo. Recuerda Sandra Contreras (“Realismos, cuestiones” 18) que, para Bajtín, el presente es efímero e inasible y que esta misma inestabilidad haría rodar su tiempo hacia una tensión entre pasado, presente y futuro. En otras palabras, los cambios sociales instalan o condicionan la necesidad del voluntarismo documental o etnográfico, que se construye a partir del costumbrismo y la urgencia de incorporar las clases bajas a la ficción –hecho que constituye uno de los índices a partir de los cuales construye Auerbach la escala evaluatoria en su historia, *Mímesis*–. El realismo vuelve, así, a nuestro tiempo para intentar percibir las “fuerzas subyacentes del presente hacia posibles desarrollos o proyecciones históricas, hacia el orden de lo todavía no constatable (la invención de lo posible), en imágenes anacrónicas de la realidad” (Conteras “Realismos, jornadas” 7).

En esta tensión del tiempo que trae aparejado el realismo, la noción de anacronismo resultará productiva para entender esta vuelta y las variantes o formas que singulariza el realismo de estos tiempos. Didi-Huberman, siguiendo la línea general benjaminiana que cuestiona la concepción del tiempo occidental, propone una historia del arte no establecida desde un mirar diacrónico lineal sino

desde una interpretación anacrónica. Esta noción supone la presencia de diversos tiempos estratificados que estarían presentes en la obra de arte, de memorias transpuestas que es posible leer en ésta. La posibilidad de ver en la obra de Jackson Pollok, por ejemplo, las manchas en un muro realizadas por Fra Angélico no quiere decir que se trate de una referencia deliberada, sino que existe un recuerdo en su hacer. Esta eucronía –la convivencia de tiempos disímiles– nos permite observar los objetos de una manera novedosa y singular (44). Encontramos cierta fecundidad en el concepto de anacronismo. Sostiene el crítico que para ingresar “tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado-mnésico es necesario *el más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento de velo, una irrupción o aparición del tiempo” (43 Cursivas en el original). Elizabeth Jelin (247) sostiene, además, que los tiempos del recordar son inevitablemente disímiles porque existen diversos relatos de memoria legitimados por agentes en marcos determinados, que permiten pensar en estados de lucha de memoria contra memoria. De esta manera, en un mismo periodo pueden superponerse elementos residuales con elementos dominantes y emergentes (usando la terminología williamsoniana). Jelin no deja de recordar, siguiendo a Didi-Huberman, que todo anacronismo es, efectivamente, productivo.

El anacronismo, de esta manera, desborda el presente en tanto que siempre nos trae un pasado; de la misma forma, podemos pensar que el realismo que trata de una u otra manera de asir aquel presente tiene, entonces, su recuerdo del origen-fuente (357) –y las aventuras del pasado que fundan el presente– para poder crear su novedoso aquí.

La tensión temporal sobre la que se fragua el realismo de hoy –y el de todos los tiempos, pues no hay realismo sin anacronismos–, esta tensión que nos invita a ver nuestro acontecer entre los que pasó y lo que vendrá, nos invita a pensar, junto con la vuelta del realismo, algo más. Porque los realismos con sus imágenes anacrónicas son torpes, monstruosos o idiotas o son, en definitiva, des-realismos. Y esto parecería indicar que con la vuelta del realismo hay también una presencia de elementos residuales de las vanguardias.

Si pensamos en Bruzzone en vinculación con lo antedicho, la novela *Los topos* empieza con un cuadro clásico. Un sujeto hijo de víctimas de la violencia de

Estado vive con su abuela en una casa frente a la ESMA. Empieza a asistir a reuniones de la agrupación H.I.J.O.S., aunque rápidamente deja de hacerlo. De pronto, el relato vira hacia lugares insospechados: el personaje se enamora de un travesti, Maira, y planean una conjura para asesinar hijos de militares. Luego, el último desaparece y la novela se resuelve en la desesperación por intentar encontrarlo. En este trance, el narrador realiza un viaje al sur y cae cautivo de un sujeto mata-travestis, que supuestamente es su padre y con quien inicia una relación amorosa.

Estas imágenes cercanas al delirio o al sin sentido que sostiene el viraje en la trama argumental, nos recuerdan a las estéticas del surrealismo o del *ready-made*, de la escritura automática, de universos oníricos. En efecto, su retorno se relaciona con procedimientos de las vanguardias históricas que están presentes de manera residual en el realismo actual. Sin embargo existe, como mencionamos, cierto anacronismo en aquellas imágenes. Los tiempos contemporáneos distan de las coyunturas políticas y sociales desde las que pensamos su emergencia y su poder de hacer en aquel presente. Sería tonto o inútil pensar en su utilidad en nuestros tiempos después de sus fracasos o de sus silencios. En este sentido, sería posible pensar en una vanguardia después de las vanguardias (Contreras *Las vueltas* 13) o inclusive en un realismo posmoderno –como un movimiento aglutinante de las vanguardias hacia el realismo–; o inclusive, si este realismo es germinal o viene del futuro, podría ser pos-posmoderno (Horne 185).

Hal Foster, pensando desde un modelo de temporalidad similar al que hace referencia Didi-Huberman, piensa las cronologías como tiempos de sujeto. Pero no lo hace desde una perspectiva evolucionista ni moderna, sino desde el psicoanálisis post-estructuralista. En efecto, los juegos de vuelta y retroceso entre las vanguardias históricas y sus revisitaciones se plantean desde una dinámica de “protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos” (31). En estos movimientos, la vanguardia vuelve residualmente bajo la forma de acción diferida para leer su origen como institución y revisarlo críticamente. Elabora remedos de su composición desde la ironía y la parodia, explora sus capacidades de enunciación –en tanto arte

conceptual-, construye artefactos que abordan la seriación de los objetos y las lógicas del capitalismo avanzado (27).

El retorno de lo real o del realismo a su tiempo con la impronta residual vanguardista en estos días, se construye a partir de la dinámica que ha explicado Frederic Jameson en relación con las transformaciones de las imágenes en el capitalismo tardío. Se trata del relevo infinito o la alternancia inacabable que rigen los intercambios del fluir del capital financiero hoy en día (188). Estas relaciones, que se dan de manera ininterrumpida, se traspolan o se materializan en el sentir social y en las intimidades, en las estancias de pensamiento del sujeto y en las maneras en las que construye su propio acontecer.

De esta manera, las escrituras realistas del presente constituyen *espectáculos de realidad*, es decir, construcciones discursivas que son empleadas para montar escenas. Fragmentos rudimentarios de la visión del entorno del escritor, que es difícil determinar si son planeadas o no, si rondan sobre el artificio o la más pura espontaneidad, pero que sugieren el advenimiento de lo real. Toda la literatura producida bajo estas condiciones se resuelve en la condición de instantánea, de flash, de acto único mutable. Según Reinaldo Ladagga, los artistas de estas producciones se afanan

no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición (...) Se trata de libros del final del libro, libros de la época en que lo impreso es un medio entre otros de la palabra escrita, y que aquí se quisiera que transportara esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares, como si fueran hechos por alguien que fuera fiel a esta otra fórmula: toda literatura aspira a la condición de improvisación (14, 15)

Estas escrituras de exhibición de las conmociones propias, de la asunción del yo “real” en relación con el declive de la ficción, o que hacen oscilar el estatuto de la literatura de tal forma que nos hace dudar si es ficción o realidad o si es realidad-ficción (Ludmer 12), tienen como finalidad mediar cierta política ecológica entre los hombres. Es decir, “incrementar las formas de solidaridad entre los espacios locales” (Ladagga 17). Pero no en el sentido de las miradas cosificadoras o livianas sobre las que se construye el otro. Las maneras en las que el mercado vende la

pobreza o la desazón de los conflictos personales y culturales son, en efecto, reales ; no obstante, abundan en la televisión o en las producciones de grandes editoriales bajo versiones estilizadas sin ningún efecto político –que quizá comprenda desde *Un comunista en calzoncillos* de Claudia Piñeiro o la serie histórica y éxito editorial *Indias blancas* y las miradas piadosas que se intentan construir en el programa *Esta es mi Villa* de Julio Bazán.

La asunción contemporánea del realismo con sus modulaciones anacrónicas tiene como función discursiva abordar desde una perspectiva crítica este realismo naturalista, didáctico o políticamente lábil (Horne 154); y a partir de esta perspectiva mostrar a través del espectáculo performático la nuda vida. Quizá desde estas premisas podamos abordar y leer la narrativa de Bruzzone, en la que éste muestra su situación de dolor o de conmoción por la desaparición de sus padres bajo un Estado totalizante –es decir, que atraviesa todas las dimensiones de la sociedad– y aniquilador.

El estatuto del testimonio ha cambiado, en tanto que el mismo tiene –en este caso– como condición de producción lo real en su tiempo con recursos residuales que invisten de un nuevo cariz al género. Éstos permiten que el escritor se apropie de nuevas formas de expresión ausentes en los protocolos clásicos de producción del mismo, como el uso de metáforas y la asunción de una retórica estilizada (Nofal Configuraciones 840), que le otorga nueva expresividad y novedosas formas de decir sobre los años de plomo.

Estos cambios inciden también en los relatos de memoria –como “cuentos” del recuerdo, es decir, como partículas que forman parte de relatos mayores y tienen alguna variabilidad (Nofal “Configuraciones metafóricas” 848) –; y pueden dar lugar a nuevas formas de solidaridad. Es decir, a otras formas de decir en relación con cómo recordar los setenta, y a nuevas voces dentro del espacio social, no legitimadas por la construcción del discurso dominante de los hijos de víctimas de Estado y del “familismo” narrativo (Jelin 199).

El correr de Félix Bruzzone

Según Erika Fischer-Lichte, las características de las actividades performáticas contemporáneas tienen que ver con una serie de cambios que se dieron en el campo del arte en las vanguardias –especialmente las de los sesenta y setenta– y que tienen presencia activa en la actualidad. Se trata de prácticas en las que se pueden detectar esencialmente dos cambios en las relaciones fundamentales del arte: entre autor y receptor, es decir, entre observado y observador; y entre la materialidad de los elementos o del texto y su significado. El primero refiere a una indistinción entre autor y espectador, en el sentido en que el último forma parte de la actuación o performance, se ve involucrado en ella y, a partir de esta participación, acaba transformado o conmocionado. La segunda, a un cambio en el estatus de significado y significante, en la que ambos se exceden a sí mismos, es decir, que la materialidad del arte no se acaba ni desaparece en el signo, sino que produce un efecto independiente de él (34). En literatura, dice Fischer-Lichte, estas performances se dan no sólo en el sentido en el que los vimos anteriormente –en las escrituras laberínticas o no planificadas– sino también en aquellas situaciones de lecturas en público o de exposición de la propia voz en tanto escritor-personaje.

Retomamos también en relación con el concepto de performance, las categorías de “archivo” y “repertorio” que conceptualiza Diana Taylor. El primero constituye lo estable, lo instituido, lo pasado resistente al cambio; mientras que el segundo implica la fugacidad, una alteración, un cambio en las formas dominantes. Si bien Taylor identifica el archivo con los documentos, los mapas, los restos arqueológicos, los videos, las películas o los textos literarios, y el repertorio con lo performático, la danza, la oralidad, los gestos, el canto, todo lo no reproducible, lo hace de manera no taxativa. Es decir que ambos pueden ser pensados no como pares binarios opuestos, sino como categorías que se superponen o cuyas características pueden intercambiarse alternativamente. Lo efímero del arte performático puede estar incluido en la escritura, como ya lo pensó Barthes al hacer referencia al “escritor performer” (“La muerte” 77), el archivo puede derivar en una performance o una situación, como en el caso de una investigación. La operatividad de los conceptos se vincula con pensar –no de manera excluyente

como se lo hace comúnmente— desde las nociones de hegemonía y contrahegemonía. El poder subversivo del repertorio, cuya genealogía Taylor relaciona particularmente con el surrealismo, permite pensar la escritura performática y las performances como relecturas de los códigos y los sistemas de representación dominantes.

En el caso de Bruzzone lo performático comprende un caso particular, en el que los conceptos que construye en sus relatos y novelas forman parte de su actuación cotidiana. En efecto, en entrevistas y notas, no sólo presenta su condición de hijo de víctimas de violencia de Estado, sino también de piletero. “El del piletero es un territorio fronterizo”, dice, “de muchas situaciones sociales y también personales para este personaje; no es sólo el trabajo del piletero, es un lugar del conurbano donde hay una gran variedad de formas de vivir” (Erlán; Las cursivas son propias). Esta metáfora performativa, que es textualizada en *Barrefondo* (2010) y en la que convergen múltiples significaciones, posee un *topos* o un lugar particular, a partir del cual construye su realidad —es decir, le da un marco de realidad— y que está determinado, a la vez, por estratos diversos de temporalidad. Este lugar es Campo de Mayo.

Campo de Mayo es el locus a partir del cual Bruzzone construye su recuerdo y su presente. Es el lugar donde su madre estuvo detenida-desparecida en el año 76', de dónde salían los tanques hacia el regimiento 202 en los tiempos del golpe de Estado, los alrededores en donde el escritor compró una casa con la indemnización del último —en retribución por los actos cometidos—; pero también es, hoy en día, una geografía manchada por *countries*, donde se encuentra el Hindi Club Buenos Aires, y donde el CEAMSE deposita la basura producida por gran parte de la ciudad. Allí transcurren las acciones de algunos de los relatos de 76; *Campo de Mayo: cómo quebrar a un rugbier*; *Cómo limpiar la basura de la memoria*; y de la novela *Barrefondo*.

En su performance Campo de Mayo³, producida a partir de 2012 en diversas ciudades de la Argentina y en algunos lugares de Chile, Bruzzone explica cómo

³ Una breve descripción de la performance se puede encontrar en Keizman. La misma se realiza en el marco de un proyecto realizado por Lola Arias, en el que participan artistas como Martín Osterheld y Albertina Carri Andrés Di Tella, entre otros, que construyen su escena con documentos

este proyecto forma parte de una narración o de un relato inacabado, que se va construyendo y reconfigurando a partir de los diversos fragmentos que va publicando y que hoy forman parte de su obra. En la performance, el narrador se encuentra ubicado en una mesa a la sombra, a un costado del escenario, y su narración se construye a partir de una semblanza o de un recuerdo de su madre. Luego se ocupa de los lugares públicos y semi-públicos (un sembradío, un polígono de tiro, un matadero y un basural, una planta de tratamiento), en los cuales aparecen personajes diversos y situaciones insólitas –algunos constituyen parte de los relatos publicados en el suplemento cultural Ñ y Revista Anfibia y mencionados anteriormente como *Campo de Mayo: cómo quebrar a un rugbier* (2013) y *Cómo limpiar la basura de la memoria* (2012)–. La presentación es acompañada por diversos juguetes que el escritor va poniendo sobre la mesa según las necesidades de los relatos y, al mismo tiempo, por fotografías que son proyectadas sobre un fondo-telón y que hacen de paisaje a un sujeto que, en el centro del escenario, corre sobre una plataforma elevada.

El efecto que logra con la superposición de estos diversos relatos, tiempos y disgresiones es de una dispersión inquietante. Éstos rodean, si se quiere, una narración principal y subterránea que guía la performance y que es la de su madre o la de sus padres desaparecidos. En este trance de saturación de voces e imágenes y al mismo tiempo de elipsis narrativas, Bruzzone no construye ningún atisbo de interpretación ni una hermenéutica de los fragmentos, pero sí algún tipo de relación entre el conjunto que sólo es posible lograr con cierto esfuerzo por parte del espectador por captarlo.

El final de su performance está marcado por un relato sobre un corredor que practica *running* en los alrededores de Campo de Mayo; en la puerta 7 del complejo, el personaje se tuerce el pie. El correr permite percibir las formas de manera acelerada y dispersa –de la misma manera en que quizá construyó su cuento de memoria a lo largo de la performance–, mediante visiones distorsionadas y desajustadas. Esta percepción se intensifica si el correr se realiza

“que a veces se pierden en una carpeta sin nombre de una computadora”. Para más información sobre el proyecto, véase: <http://misdocumentosciclo.blogspot.com.ar>.

con nuestras capacidades físicas limitadas o imposibilitado de tener una imagen justa y cabal de un brevísimo momento. Es decir, con el andar obtuso, la captura de lo real se realiza mediante una distorsión máxima.

La performance, así entendida desde el concepto de “repertorio”, permite leer una política del recuerdo que se aleja de los protocolos clásicos de producción del testimonio y se construye a partir de formas residuales que remiten a las filosofías de Clement Rosset y, más atrás, a los procedimientos surrealistas. Sugiere una percepción del recuerdo y de la propia realidad, que se produce por saltos en la narración, el desvío y la corrida alucinatoria y continua que es asimilable también a su escritura, tanto en lo que cuenta, como en el ritmo o tiempo de la misma. El procedimiento quizá diga que es imposible recordar o que no es posible hacerlo sin confusión o sin ficción –como propone Albertina Carri en *Los rubios*.

El “repertorio” reproduce imaginarios culturales que son puestos en escena para ser problematizados, evoca la prohibición y el acto simultáneo de transgredir (Taylor 51). Desde este punto de vista, es interesante pensar en los relatos alucinatorios y de desvío como reescrituras de los protocolos clásicos de testimonios o como un cambio en la economía de los discursos. Bruzzone define su narrativa como “negación productiva” que se materializa en excesos narrativos no para saber lo que ya se sabe, sino para saber “otra cosa” que no sea “lo que pasó” (Yaccar s/n). El excedente en los relatos del “familismo” constituye una transgresión que se textualiza en la figura del travesti y que sugiere otra forma de hacer el duelo en relación con los marcos dominantes del recuerdo, que se alejan de los agenciamientos institucionales, y de las transmisiones generacionales (Sosa 65).

Lo anal, el travestismo, el sexo homosexual actúan como metáforas de identificación, se convierten en búsquedas de padre, de sí y de lugares de posicionamiento del sujeto. En *Los topos*, por ejemplo, el narrador viaja al sur en busca de Maira y se encuentra con el Alemán, quien constituye una imagen de su padre y también del relato maestro heteronormativo del recuerdo (Sosa 68), la Ley. Éste último encarna el modelo de 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” (124). Sin embargo, del odio hacia el Alemán

se pasa al amor y a una 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” (154). Luego, lentamente concilian en una relación homosexual, buscan amor –“amamos los que buscamos amor” (179)-, gozan sexualmente y alternan roles, de padre a hijo, de sometido a sometedor. Finalmente, frente a un lago en Bariloche, los personajes arrojan piedras al lago, que rebotan dos o tres veces antes de hundirse formando ondas en el agua, constelaciones, variantes. Estas variantes pueden dar lugar a las otras versiones que exceden la Ley, luego de su caída o su puesta en cuestión. Son metáforas de la misma, imágenes del padre.

En efecto, en la reedición de Momofuku de su primer libro 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*, el relato que abre la escritura de Bruzzone, es decir, que establece una línea general narrativa, “En una casa en la playa”, nos permite pensar en esta línea argumentativa. En él, un niño va de vacaciones a la costa con sus tíos, sus primos y la abuela de uno de ellos. La trama gira alrededor no sólo del conflicto del narrador para explicar el motivo por el cual no tiene madre, sino también por la tenencia de una revista pornográfica que los chicos adquirieron en un quiosco y por la que pelean. A ésta última la esconden y este hecho suscita conflictos con los otros –sus primos-. Finalmente, el protagonista puede dar con ella y la deposita en los alrededores de la casa donde están habitando : “lo importante es que ellos sepan que me la quedé yo” (76. *Un clásico* 18). Luego las lluvias se intensifican, el agua alcanza la publicación y las imágenes, por este efecto, se desfiguran o se trastocan:

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 (20)

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 a las arbitrariedades del Estado. Más allá de su *studium*, (Bathes *La cámara* 66) las fotografías en Bruzzone, asociadas a lo irrepresentable, establecen un *punctum*. Es decir, una fuerza que hiere y que dice que están allí, tan vivos –la madre con su pelo lavado y lacio–, pero que se sabe que van a morir.

Esta experiencia de lo real –lo intratable barthesiano–, que se construye de manera desordenada o caótica, como esos cuerpos sin cara, esos restos de cuerpo, tiene que ver con un límite y con las maneras en las que se pueden narrar esas experiencias. El relato se vuelve hacia lo onírico o lo surreal cuando se tratan situaciones de violencia, desenfreno o sexo. Surgen así reescrituras, nuevas versiones del padre o de la Ley, perversiones –como la aparición de la madre como sujeto libidinal y la sugerencia del incesto. Existe una frontera en la que el relato vuelve sobre sí, busca las maneras para seguir narrando (Contreras *Las vueltas* 24)⁴ y las encuentra allí donde el lenguaje resulta insuficiente (Horne 47).

De igual manera sucede en los relatos “Otras fotos de mamá” y el “Orden de todas las cosas”. En el primero, el narrador –suponemos que los relatos que componen 76 constituyen un collage de recuerdos de un mismo sujeto– se encuentra con un ex-novio de su madre, Roberto, quien le comparte algunas fotos y le dice que posee más en su casa. Pero cuando creemos que el relato seguirá el curso normal de las cosas, este marco narrativo queda en segundo plano. El personaje, en efecto, se ofrece para ir a comprar unos botines de rugby que Cecilia –esposa actual de Roberto– había olvidado para su hijo; a la vuelta surge una tormenta. Ella llega a su casa a buscar el pedido y luego de dárselo y mantener una breve conversación que no trata, tal como se esperaba, sobre el tema de la madre la acompaña a tomar un taxi –“Ya hablé, pero no de mamá ni de Roberto ni de nada de lo que yo esperaba” (43)–. El relato finaliza con el narrador bebiendo vino

⁴ Si bien el libro de Contreras se centra en la narrativa de César Aira, de la que Bruzzone no se reconoce deudor (Caamaño), es operativo el concepto de “vuelta” para pensar el retorno de realismo, sus particularidades en el presente y la problematización que suscita en torno al problema de la representación.

en un supermercado chino junto con su dueño, con el que mantiene un diálogo a través de señas y “palabras incomprensibles” (45).

En el segundo relato, nuevamente un personaje en primera persona cuenta sobre el hallazgo de una agenda con números telefónicos posesida “durante el tiempo en que averiguaba cosas sobre la desaparición de mis padres”, es decir, cuando intentaba reconstruir su historia (83). A partir de allí, su reintento y la pesquisa, recorre situaciones diversas: un encuentro con un antropólogo –que le comunica la imposibilidad de la reconstrucción, “Darío me dice: los que estaban en el ERP fueron muy exterminados, siempre es difícil encontrar algo”-; y aventuras con una tía que posee poderes visionarios y que lo ayuda en la búsqueda. Los relatos y visones de Rita, sin embargo, resultan siempre inconclusos, desbaratados y centrífugos: “me impresionaba la cantidad de temas que Rita podía manejar. Pero más que la cantidad, la manera en que *lograba relacionarlos* (98. Las cursivas son propias). El relato, presenta, al fin y al cabo, una serie de anécdotas inconexas que prosiguen la lógica de la tía. Éstas son, sin embargo, *reales*: “La visión fue muy real, muy impresionante, cuando es así no puede fallar” (90).

Siguiendo estas maneras de narrar el recuerdo pero llevándolo a una suerte de *mise en abyme* narrativo, el único encuentro que el/los personaje/s de 76 tiene/n con su padre se realiza a través de un juego virtual. En él, junto con unos compañeros de juego, el narrador encuentra una mazorca en un campo de “surcos circulares”, y dentro de esa mazorca un grano en el que se superponen los tiempos y las cosas –como un aleph–, que le permite participar en una recreación del asalto al Batallón 141 de Córdoba, en el que participó su progenitor.

Este real performativo que constituye la serie de hechos absurdos y sin lógica puede sugerir que no existen las explicaciones ni las causas –recordemos que uno de los objetivos de estas escrituras de memoria se vincula con saber qué pasó y por qué–, y en el que no se puede entender hasta qué punto forma parte de un sueño, excepto porque pasó.

La misma lógica parece encontrar el escritor en otros relatos que se construyen a partir de las formas dominantes en las que se narra el recuerdo y que se encuentran superpuestas con la memoria oficial, pero que incluyen tintes paródicos. Por ejemplo, un personaje constante en la narrativa de Bruzzone es

Romina. Ella milita en H.I.J.O.S. sin ser hija de desaparecidos y es la que convence al narrador de ir a la agrupación. Aunque Romina no sabe muy bien cuáles son las razones de su militancia ni tampoco tiene mucha información acerca de lo que pasó (Bruzzone *Los topes* 16-22; 76. 69-80), tiene un protagonismo especial en *Las chanchas*. En esta última, la narrativa adopta los tonos de la ciencia ficción –al igual que uno de los cuentos de 76, “2076”–. Las acciones, en efecto, transcurren en Marte⁵. Allí, Romina, mucho tiempo después de sus años de militancia, se encuentra casada con Andy –quien accidentalmente secuestra a unas chicas–, por vez primera toma la palabra y narra su experiencia, atravesada por claras referencias al enfrentamiento armado y las lógicas de construcción de los relatos de los '70:

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 (*Las chanchas* 190)

Más adelante, también:

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 (...) Pero avanzo y no se resuelve nada y todo parece que va a terminar en una batalla inmensa, y hay tantos personajes que se me mezcla todo y más parece una guerra de pájaros contra perros que otra cosa, y lo dejo (195-196. Las cursivas son propias)

Estas narraciones, también ficcionales o ficcionalizables, que llenan espacios vacíos –se cuentan en momentos de tedio, y parece ser que surgen por puro entretenimiento–, definen quizá las maneras en las que Bruzzone parece entender estos otros cuentos memoria: empiezan, a modo de parodia, como

⁵ En una entrevista realizada a Joao Gilberto Noll, Luz Horne comenta que “cuando le preguntan por la falta de referencias concretas y localizables en muchas de sus novelas, Noll responde que esta ausencia no es un modo de alejar el texto de su presente, sino paradójicamente, de hablar de una contemporaneidad en la que no importa en dónde se esté, pues hay una uniformización, una homogeneidad” (Horne 165).

cuentos heroizantes que mantienen lógicas binarias bueno-malo, de la manera en la que Vezzetti (204) ha caracterizado la construcción de las narrativas cristalizadas de memoria. Sin embargo, es evidente que estos relatos no pueden sostenerse así por mucho tiempo y caen pronto en las mismas lógicas alucinatorias que hemos visto más arriba: los personajes no son claramente definibles, se mezclan, los sentidos de su lucha no poseen ninguna lógica y, por lo tanto, la guerra, los sentidos simbólicos que sostienen la enfrentamiento armado, cae en una suerte de vacío, que termina disputándose sólo entre las armas (los pájaros y los perros).

Correr, en el barrio

Estas maneras de recordar establecen un malentendido o desacuerdo (Ranciere 6), es decir, una política del recuerdo frente a las memorias oficiales o dominantes. Si la inauguración o la imaginación de la patria –desde donde se funda el yo y su historia– se realiza siempre en nuestra literatura desde el sur –desde los viajeros torre-marfilistas y sus predecesores, hasta la Patagonia metafísica de las primeras vanguardias y más allá–, Bruzzone parece intentar fundar su identidad de la misma manera. En *Los topos* como en *Barrefondo*, los personajes viajan al sur, intentan encontrar definitivamente a su padre, fundar un nuevo relato de sí, evocar su propia Ley.

La búsqueda se realiza mediante una operación de reescritura, desde un espacio intermedio entre lo dicho y la imaginación, entre lo real y lo irreal o lo que escapa de lo real. Sin embargo, que la palabra se exceda o desborde se relaciona con una negativa y con la necesidad de subversión de los marcos dominantes del recuerdo, con las políticas de exclusión que se han estado llevando a cabo, con el “familismo” narrativo que otorga único derecho de verdad y legitimidad de habla a la filiación co sanguínea (Jelin 214; Sosa 66), con las leyes reparatorias del Estado, sólo basadas en resarcimientos económicos y no a nivel de trauma (Goycochea; Pérez; Surraco 18) y con la superposición de las políticas de derechos humanos con el poder político.

Asimismo, Bruzzone con su correr en el barrio, en Campo de mayo, productor de infancia (“Cómo limpiar la basura”), con su estética desvalida, delirante y onírica, establece una vuelta (sobre) a la memoria, en el mismo sentido en que habla Contreras (*Las vueltas* 24) sobre la vuelta al relato luego de las estéticas interpretativas. Le da cierta movilidad, un fluir a los cuentos del recordar frente a las narraciones más o menos cristalizados.

Así es como el realismo performativo en su tiempo tiene qué decir sobre nuestra realidad, y al mismo tiempo, un poco sobre lo que vendrá o lo que está emergiendo, hablando desde sus espectáculos de realidad.

Bibliografía

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

---. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994. 75-83.

Bruzzone, Félix. *Barrefondo*. Buenos Aires: Mondadori, 2010.

---. “Cómo limpiar la basura de la memoria” Suplemento cultural Ñ. Clarín. https://www.clarin.com/ideas/campo-mayo-ceamse-violencia-politica_0_rysBPlunwml.html. Web. Fecha de acceso: 2/9/17.

---. *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori, 2014.

---. *76. Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires: Momofuku, 2015a

---. *Las chanchas*. Buenos Aires: Mondadori, 2015b.

Bruzzone, Félix ; Linch, Tomás. “Campo de mayo: cómo quebrar a un rugbier” *Revista anfibia*. <http://www.revistaanfibia.com/cronica/campo-de-mayo-como-quebrar-un-rugbier>. Web. Fecha de acceso: 2/9/17.

Caamaño, Martín. “Entrevista a Félix Bruzzone” *Revista Los Inroruptibles*. <https://losinrocks.com/entrevista-a-f%C3%A9lix-bruzzone-a2e5d2c5259d>. Web. Fecha de acceso: 30/1/18.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

---. “Realismos, jornadas de discusión” *Boletín*/12. (2005). 1-7.

---. "Realismos, cuestiones críticas" *Realismos, cuestiones críticas*. Contreras, S (Ed.), Rosario: CELA, H y A ediciones, 2013. 5-25.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Melusina: Buenos Aires, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronía de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

De Diego, José Luis. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. Buenos Aires: Ediciones Al margen, 2014.

Erlán, Diego. "El del piletero es un oficio fronterizo" Suplemento de cultura Ñ, Clarín. <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/07/20/02205568.htm> Web. Fecha de acceso: 30/1/18.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores, 2011.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a fin de siglo*. Madrid: Akal. 2001.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2012.

Goyochea, Águeda; Pérez, Mariana Eva; Surraco, Leonardo. "Definiciones del universo de víctimas desde el estado postgenocida: la invisibilidad de hijos de desaparecidos como sujetos de derecho" *International association of genocide scholars*. <http://www.genocidescholars.org>. Web. Fecha de acceso: 10/9/2017.

Gramuglio, María Teresa. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *El imperio realista*. Gramuglio, María Teresa (Dir.), Vol. VI *Historia de la crítica argentina*. Emecé: Buenos Aires, 2002. 28-38.

---. "Políticas y debates literarios en el umbral de los sesenta" en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 21, n°23 (2012).141-155.

Horne, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Jakobson, Roman. "Por un realismo crítico" *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Todorov, T. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1976. 71-79.

Jelin, Elizabeth. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

Keizman, Betina. "Las vidas que transcurren (Una lectura de la performance 'Campo de Mayo' de Félix Bruzzone)". *TRANS*. 15 (2015). <https://journals.openedition.org/trans/1198>. Web. Fecha de acceso: 10/09/17.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Ludmer, Josefina. *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

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

---. "Configuraciones metafóricas en la narrativa argentina sobre memoria de la dictadura". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n°6, (2015): <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7603/7731>. Web. Fecha de acceso: 10 /9 /17.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión, 1996.

Sarlo, Beatriz. "Política, ideología y figuración literaria", *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 53-89.

Saitta, Sylvia. "Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina". Página digital. <http://www.paginadigital.com.ar>. Web. Fecha de acceso : 10/9/17.

Sosa, C. "Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina's dictatorship: The Mothers of Plaza de Mayo and Los Rubios (2003)" en Druliolle, V. and Lessa, F. (eds.) *The Memory of State Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay*. New York: Palgrave, 2011. 63-85.

Svampa, Mariastella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus, 2005.

Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural perormática en las Américas*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2015.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2002.

Yaccar, M. "Me interesaba explorar lo cotidiano". Entrevista a Félix Bruzzone. *Página/12*. Web. Fecha de acceso : 10/12/17.