

Limpiar de basura la memoria: estrategias autofictivas y la imposibilidad de recordar en Félix Bruzzone

Bruno A. Ragazzi¹

UNNE

baragazzi@gmail.com

Resumen: La obra de Félix Bruzzone constituye parte de las manifestaciones de las nuevas narrativas de memoria que se han dado en el transcurso de los últimos años, en las que testimonio, autobiografía y autoficción se confunden y contaminan. La siguiente ponencia tiene como objeto abordar parte de la obra de este autor, el conjunto de relatos 76 y las novelas *Los topos* y *Barrefondo* a fin de analizar las estrategias de autofiguration y el lugar de la imaginación como (im)posibilidad de elaborar el recuerdo.

Palabras clave: autoficción - memoria - testimonio - Bruzzone - performance

Abstract: Felix Bruzzone's work is part of the manifestations of the new memory narratives that have appeared in recent years, in which testimony, autobiography and autofiction are confused and pollute each other. The following paper aims to address part of the work of this author, the set of tales 76 and the novels *Los topos* and *Barrefondo* to analyze the strategies autofiguration and the role of imagination as a (im) possibility of the work of memory.

Keywords: autofiction - memory - testimony - Bruzzone - performance

¹ **Bruno A. Ragazzi** es profesor y licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Nordeste y Especialista en Lectura, escritura y educación por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Se desempeña como auxiliar docente de primera categoría en Literatura argentina I y Literatura argentina II en la Universidad Nacional del Nordeste. Ha publicado artículos en revistas nacionales y actas acerca de la producción literaria reciente en torno a los hechos de memoria.



En los últimos tiempos hemos estado asistiendo a un boom memorialístico. Éste tiene que ver con la asunción a nivel de mercado y en varios órdenes de nuestras vidas de una vuelta sobre el pasado a través de objetos, memorias, monumentos. Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* ha reflexionado cómo esta manifestación cultural tiene como correlato el giro subjetivo -o en el mismo sentido, autobiográfico-, en tanto que los textos que se producen dentro de este marco evidencian una exposición de la subjetividad o reconstrucción de subjetividades silenciadas, y que se manifiestan a través de diversos géneros y modulaciones.

En el caso de las narrativas relacionadas con la violencia de Estado que se dio lugar entre los años sesenta y setenta, sabemos que los textos relacionados con la asunción del yo, como los testimonios, han tenido preeminente circulación y hasta han sido dominantes en relación con los protocolos de producción y recepción, y que constituyeron una fuente de denuncia o sojuzgamiento y de verdad. Al mismo tiempo, éstos han cumplido diferentes funciones dependiendo de las coyunturas políticas: así los testimonios variaron de lo testimonial en sí, en el sentido estricto de denuncia -como lugar del decir del testigo- en el *Juicio a las juntas*; a lo testimonial para sí, como producción que explota la potencialidad narrativa e imaginativa.

En este último sentido, el testimonio ha operado desde diversas modulaciones, en las que la ficción tiene lugar importante en la construcción narrativa. Estas variantes, que en el campo de la memoria tienen un lugar relativamente nuevo, podríamos decir a partir de la aparición de la filmografía de Albertina Carri y de las novelas de Laura Alcoba, parecen presentar una nueva vista del pasado (Sarlo 15); es decir, una construcción diferente de los hechos frente a las memorias estatizadas



o dominantes. Al mismo tiempo, plantean nuevas maneras en las que se puede recordar.

En el transcurso de las siguientes páginas recorreremos algunas estrategias que utiliza Félix Bruzzone, perteneciente también a esta nueva generación de “emprendedores de memoria” (Jelin 59), en la construcción de su testimonio autoficcional y las maneras en las que, a partir del último, dice el pasado en tanto política del recuerdo.

El texto de Alberca *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, nos invita a pensar el texto autofictivo desde un lugar teórico. Para que la autoficción se dé lugar, dice, debería haber una relativa coincidencia entre el autor del texto, el narrador y el personaje. La concomitancia entre estos niveles de enunciación en el texto, obraría como un espacio intermedio entre el pacto ficcional y el pacto autobiográfico, que según el ya clásico libro de Lejune *El pacto autobiográfico*, establecerían dos contratos de lectura diferentes. Así, el pacto autofictivo, establecería un acuerdo que haría vacilar al lector entre la ficción y la autobiografía.

Si pensamos en los textos de Bruzzone, esta definición nos propondría una grave dificultad, pues en ninguno de los que componen su obra parecen obedecer a esta exigencia para leerlos desde la clave autoficcional. Sin embargo, Alberca propone, al mismo tiempo, lugares un poco más laxos para enfrentar su tajante definición. En efecto, en las excepciones a los protocolos de lectura puede existir, según el crítico, una “anonimia sugerente”, la ausencia del nombre propio del autor en el narrador o en el personaje. Por otra parte, es dable que el primero sea percible a través de otras marcas: “pienso que el anonimato del narrador o del personaje no impide totalmente la identificación de éste con el autor, si el relato introduce una serie de datos inequívocamente biográficos que la ratifiquen” (246). En este sentido, sabemos que Bruzzone nació en 1976 y



que es hijo de víctimas de violencia de estado, sus progenitores fueron secuestrados y posteriormente desaparecidos. Su padre estuvo en el asalto al batallón 145 de ciudad de Córdoba y su madre estuvo detenida en Campo de Mayo entre los años que corrieron de 1976 a 1982. También que casualmente compró una casa con la indemnización que el Estado le retribuyó por los daños cometidos en los alrededores de Campo de Mayo y que vivió allí con su abuela hasta el fallecimiento de ésta.

Todos estos datos, figuran de una u otra manera en la obra del autor y a partir de allí construye su universo auto-ficcional.

En el libro de cuentos 76 –reeditado recientemente por la editorial Momofuku– existen varios elementos exteriores al texto que permiten acercarnos desde esta perspectiva. El título, por ejemplo, hace referencia, como indicamos recién al año del nacimiento del escritor, pero al mismo tiempo a la temática que recorrerá insistentemente su escritura, la del Golpe Militar. Asimismo, en la contratapa, se hace referencia a la condición de “desaparecidos” de sus padres y que condiciona la mirada desde la cual el narrador construye cada uno de sus relatos. Por otra parte, la adscripción genérica es ambigua, se presenta como autobiografía, pero también como libro de cuentos y hasta como protonovela.

El conjunto de relatos que constituye el libro, entonces, tiene como eje vertebrador las narraciones de un hijo de desaparecidos. En ellos, el recuerdo siempre se presenta como problemático, expone un yo fracturado que se materializa como un collage de recuerdos, escenas y ficciones desordenadas que exponen otro *orden de las todas cosas*.

El cuento, *En una casa en la playa*, el primer relato del primer libro que publica Bruzzone, constituiría algo así como una escena primitiva, un episodio que está enmarcado a partir de ciertas condiciones míticas y legendarias que le permitirían establecer relaciones con el mundo de otra



manera. Pues la infancia es al mismo tiempo otro y espejo, el sujeto de la infancia es alguien a quien hay que inventar para que sea verdad, y que no es ajeno, por ende a la ficción.

Allí, un niño va a vacacionar con unos primos, amigos de los últimos y sus abuelas –no hay presencia de padres en ningún momento del relato-. Las acciones transcurren dentro de un marco más o menos realista y en el transcurso de éstas surge un inconveniente: los chicos compran una revista pornográfica –lo prohibido o lo oculto– y surge el problema de su tenencia. En este marco, el narrador, no sólo posee inconvenientes para contar acerca de su verdad –ser hijo de desaparecidos– sino para establecerse ante los otros en relación con la tenencia de la revista. Finalmente, puede dar con ella y la esconde en los alrededores de la casa: “lo importante es que ellos sepan que me la quedé yo” (76 18), dice. Esa misma tarde las lluvias arrecian, el agua alcanza la publicación y las imágenes de la misma 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 (76 20).

La escena primitiva, como dice Rosa (55), tiene la función de instaurar el acto biográfico, moviliza la “energía escrituraria” que funda el recuerdo, y al mismo tiempo, oscila entre el deseo de saber o de conocer y la urgencia del contar. Establece –si se quiere– “una simulación de programa” que recorre la escritura. En este último sentido, la narración tiene un límite, que es el de la representación pero allí, donde ya es imposible representar, se instalan imágenes anacrónicas –el collage, el delirio onírico– que vuelven sobre el relato y empujan a la primera.

En “Otras fotos de mamá”, por ejemplo, el narrador se encuentra con una ex-pareja de su madre, Roberto, quien le comparte fotografías y promete mostrarle más. Sin embargo, este marco narrativo se subsume a un segundo plano. El personaje, en efecto, se ofrece 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, en lugar de tratar el tema de la madre, que es lo que esperaba, no lo hace - “Y hablé, pero no de mamá ni de Roberto ni de nada de lo que yo esperaba” (76 43)-, y por último, la acompaña a tomar un taxi. El relato finaliza con el narrador bebiendo vino en un supermercado chino junto con su dueño que con el que mantiene un diálogo a través de señas y “palabras incomprensibles” (76 45).

Estos relatos, que se construyen a partir de desvíos, de imágenes delirantes e inconexas que recuerdan a las primeras vanguardias, parecen establecerse desde la improvisación dentro del marco de lo biográfico. Según Giordano, esto tendría cierto efecto de verdad, que se relaciona, no con el contar verídico –aquel pacto o contrato que yo establezco con el lector para contarle mi vida–, sino con un ejercicio de inmediatez que actualiza la experiencia y que es inherente a las escrituras íntimas (17).

Al mismo tiempo, con estos procedimientos anacrónicos, Bruzzone parece querer decir que los relatos referenciales a partir de los cuales se construía la memoria colectiva ya no le son suficientes, y busca otras maneras de hacerlo a partir de la imaginación. Ya no es posible recordar –o no es suficiente o no es viable– desde aquellas imágenes que han construido nuestro paisaje de memoria, desde relatos de otros, ni desde las condiciones de reproducción discursiva de los sentidos de los sesenta y los setenta, que buscan actualizar las motivaciones de lucha de los padres.



El yo performático que es perceptible en estos quiebres en la narración resultante de la inmediatez, tiene un lugar a partir del cual construye la mayoría de los recuerdos, y en los que se cruzan diversas temporalidades –la cronotopía íntima, diría Arfuch–, este lugar es Campo de Mayo.

Allí, recordemos, es donde estuvo reclusa la madre del escritor y en donde él vivió con su abuela hasta el deceso de la última. En sus alrededores transcurren las acciones de *Barrefondo*, parte de *Los topos* y las narraciones inconexas que forman parte de la performance *Campo de Mayo*, realizada entre 2013 y 2014 en varias ciudades de Argentina y Chile (Keizman 3).

En *Los topos* –otra historia de hijos de desaparecidos, en ella el narrador abandona tras un breve paso el colectivo H.I.J.O.S. para enredarse en aventuras con un travesti–, la casa de su infancia, situada en Campo de Mayo, es ocupada por unos albañiles, que llevan sus familias y empiezan a habitar diariamente el lugar. Ante esto, el narrador se indigna por la ocupación “le dije que no era justo, que en esa casa yo había pasado mi infancia, había nacido mi madre” (Bruzzone *Los topos* 82), y que es trasladada a la propia la infancia: “sobre una montaña de arena, [había] un nene haciendo un pozo con una cuchara sopera [...] la cuchara era mía, la arena era mía, el pozo era mío” (*Los topos* 82).

Ante esta desapropiación de la infancia, es decir, de los recuerdos de la infancia, el protagonista vaga por los alrededores del lugar y vive como un indigente. Allí tiene encuentro con un linyera: “[...] me dijo que buscar restos entre la basura, monedas en la vereda, es buscar pedazos de un espejo. No hay nada nuevo, es lo mismo de siempre, dijo, sos vos, pero roto” (*Los topos* 86).

En este sentido, la construcción de un yo fracturado o hecho de pedazos que el escritor va imaginando o haciendo a partir de sus



performances y de sus actos escriturarios, por ejemplo “pensar Campo de Mayo como productor de infancia” (Bruzzone *Limpiar la basura*), como episodio que se repite y que se construye desde la estética de las primeras vanguardias, organizan otros órdenes de las narraciones mnémicas –de las experiencias del recuerdo– y no desde relatos heredados. Es decir, limpiar de basura la memoria –Campo de mayo es también el lugar donde el Ceamse deposita los restos que se producen en el resto de la ciudad– es un deseo de buscar con más claridad entre esos recuerdos o construcciones que ya no son útiles a sus lugares del decir, y que Bruzzone recorre con celeridad coja. Por ejemplo, en el relato “Limpiar la basura de la memoria”, el escritor-narrador-personaje, corre alrededor del Campo, pero siempre tropieza y su andar torpe y desviado, condiciona su mirada sobre la real.

De esta manera, las autoficciones de Bruzzone constituyen una política del recuerdo desde sus espectáculos de realidad (Laddaga 14) y hacen su experiencia desde un lugar inmediato y arrebatado.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Arfuch, Leonor. *Memoria y autobiografía. Exploraciones de los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Bruzzone, Félix. *Barrefondo*. Buenos Aires: Random House-Mondadori, 2010.

---. “Limpiar de basura la memoria”. Ñ. *Revista de cultura* (2012). Web: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Campo-Mayo-Ceamse-violencia-politica_0_635936418.html Acceso: 3/5/16.

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

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



Giordano, Alberto. *El giro autobiográfico en la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

Keizman, Betina. "Las vidas que transcurren (Una lectura de la performance 'Campo de Mayo' de Félix Bruzzone)". *TRANS- 19* (2015): 2-8.

Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

Rosa, Nicolás. *El arte del olvido y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.