

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: en trámite.  
Vol. 2, núm. 3, mayo-agosto 2022, Sección Flecha, pp. 107-129.  
DOI:<https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i3.43>

## Una autoficción no convencional en la obra de Félix Bruzzone

### An unconventional self-fiction in Félix Bruzzone's work

Casandra Gómez  
Independiente, México

[casandra.gomez.r@gmail.com](mailto:casandra.gomez.r@gmail.com)

Recibido: 21 de febrero 2022.  
Dictaminado: 19 de marzo 2022.  
Aceptado: 22 de abril 2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional.

# Una autoficción no convencional en la obra de Félix Bruzzone

## An unconventional self-fiction in Félix Bruzzone's work

Casandra Gómez

### RESUMEN

En el presente artículo, se analiza la obra del escritor Félix Bruzzone, quien es hijo de desaparecidos durante la dictadura argentina de 1976. Aunque Bruzzone pertenece a la generación de la *posmemoria*, se observa que su narrativa difiere de las construcciones de otros *hijos* pertenecientes a esta corriente. Desde el concepto *autoficción*, se pretende demostrar que Bruzzone construye su historia como hijo de desaparecidos, pero desde un lugar no convencional. Se concluye que, a través de términos como *parodia* y *pastiche satírico*, planteados por Gérard Genette, el autor transgrede la realidad argentina y muestra otras historias de los hijos, desaparecidos y represores.

*Palabras clave:* Félix Bruzzone; autoficción; dictadura argentina; posmemoria; hijos de desaparecidos.

### ABSTRACT

In this paper, the work of the writer Félix Bruzzone, who is the son of disappeared persons during the Argentine Dictatorship of 1976, is analyzed. Although Bruzzone belongs to the post-memory generation, it is observed that his narrative differs from the constructions of other sons belonging to this stream. From the *self-fiction* concept, it is intended to demonstrate that Bruzzone builds his story as a son of the disappeared, but from an unconventional place. It is concluded that, through terms such as *parody* and *satirical pastiche*, raised by Gérard Genette, the author transgresses the Argentine reality and shows other stories of the son, the disappeared and repressors.

*Keywords:* Félix Bruzzone; self-fiction; Argentine Dictatorship; post-memory; sons of disappeared.

El 24 de marzo de 1976 la Junta Militar, encabezada por Jorge Rafael Videla, dio un golpe de Estado, que trajo consigo alrededor de 30,000 desaparecidos, entre ellos Félix Roque Giménez y Marcela Bruzzone, ambos militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y padres del escritor Félix Bruzzone, quien dio vida a obras como *76* (2008), *Las chanchas* (2014a), *Los topos* (2014b), *Barrefondo* (2010) y *Campo de Mayo* (2019).

Con tan sólo tres meses de nacido, Félix Bruzzone fue despojado de los brazos de su madre. De ella y de su padre, la dictadura se encargó de borrar cualquier rastro. Fue años más tarde cuando la inquietud y el carácter extrovertido del autor lo llevaron a investigar sobre el paradero de sus padres. Y tras encontrarse con varios vacíos de información, decidió recrear su historia mediante diferentes ficciones sobre su identidad como *hijo*, pero en escenarios poco convencionales.

Su narrativa oscila entre la dictadura y su condición como hijo de desaparecidos. Sin embargo, mientras que la mayoría de los autores de *posmemoria* mantienen una similitud en su forma de mostrar el Proceso de Reorganización Nacional, Bruzzone hace algo completamente diferente. En sus cuentos y novelas, prevalece la ficción, pero no de forma convencional. Ésta sirve para transgredir tanto la figura del hijo como la de los desaparecidos, la de los represores y la de la propia Argentina.

## 1. LA POSMEMORIA

El término *posmemoria* es relativamente nuevo. A partir del vigésimo veinte aniversario del Golpe Militar, la sociedad argentina comenzó a replantearse los hechos acontecidos durante la dictadura. Peller (2014) plantea que “El comienzo de estas intervenciones puede situarse con el nacimiento en 1995 de la agrupación H.I.J.O.S.

[...]. Entre las diversas producciones simbólicas, no todas vinculadas directamente con H.I.J.O.S., se encuentran films, ensayos fotográficos, obras teatrales y relatos literarios” (p. 1). La figura del *hijo* se convirtió en algo fundamental para diversas manifestaciones artísticas y “los hijos de desaparecidos y militantes comenzaron a participar de los debates sobre los Derechos Humanos (DDHH) y pasaron de ser objeto de análisis en tanto que víctimas del terrorismo a sujetos enunciadores, analistas y militantes de su propia causa” (Dema, 2012, p. 2).

Al hablar de obras de *posmemoria*, se puede encontrar dos tipos de producciones: las que escribieron quienes no fueron violentados directamente por la dictadura, pero construyeron la figura del hijo de desaparecidos, y las de los *hijos* propiamente. La primera etapa se dio en 1996: “por casi una década el tema de los HIJOS se puede describir en los viejos y estables términos de la dupla literatura/sociedad, en el sentido de que la ficción reflejaba o representaba discursivamente una identidad social emergente” (Dema, 2012, p. 3). Aunque existían diversas manifestaciones que giraban en torno a la dictadura, la figura del hijo sólo fungía como un personaje dentro de los discursos. El cambio se dio en 2005, principalmente en el ámbito literario, en la segunda etapa:

momento en el que pasan de ser personajes novelados a autores de novelas y cuentos. Esto conlleva un cúmulo de tensiones y de desplazamientos semánticos, maneras distintas e irreductibles entre sí de concebir la identidad de los hijos y de desidentificarse del sujeto social modélico o muy bien definido por (la agrupación) HIJOS y representado por los novelistas de la generación anterior [la de 1996] (Dema, 2012, p. 3).

Elsa Drucaroff plantea que durante la segunda etapa “Nacen obras generacionalmente marcadas por la urgencia de semiotizar el mundo de un modo que hasta ahora no había sido semiotizado en nuestra literatura. Un mundo con un pasado impensable, incognoscible, vuelto tabú” (Geeroms, 2015-2016, p. 10). La mirada que aportan los *hijos* cambió el cómo era percibida la dictadura, pues se le dio la voz a quienes, en su momento, fueron los más desvalidos –los

niños que crecieron en los 70— y su testimonio colocó a los subversivos como víctimas verdaderas del Proceso de Reorganización y no como se planteó por muchos años en la *teoría de los dos demonios*.

Actualmente, para definir estas obras se utiliza el concepto de *posmemoria*, un término elaborado por Marianne Hirsch, a finales de los años ochenta:

[Es] la situación de pérdida (y búsqueda) familiar que se aprecia en los narradores del corpus de textos seleccionado. Todos ellos han crecido dominados por las narrativas que los precedieron, y sus historias personales se entrecruzan con las de las generaciones previas, que estuvieron moldeadas por eventos traumáticos no completamente esclarecidos. Memoria y distancia generacional son dos puntos imprescindibles para comprender el trauma que existe en esta generación, que se presenta esencialmente como una falta, un vacío (Venturini, 2019, pp. 121-122).

Asimismo, dicha literatura parte de dos puntos esenciales: la “Memoria y distancia generacional [...] para comprender el trauma que existe en esta generación, que se presenta esencialmente como una falta, un vacío” (Venturini, 2019, p. 122) Sin embargo, “El concepto de Hirsch es ampliado, desde otro ángulo, por Young, resaltando la importancia de no ‘cerrar’ la memoria; el estudioso considera fundamental reconstruir el pasado a partir de lo fragmentario” (Venturini, 2019, p. 122). En muchas ocasiones, los vacíos que tienen los *hijos* sobre el paradero de sus padres también dejaron incompleta y fragmentada la narración.

La literatura de *posmemoria*, además, busca “una noción útil para analizar artefactos culturales que trabajan sobre la perdurabilidad, la transmisión y la memoria de experiencias traumáticas a través de las generaciones” (Geeroms, 2015-2016 p. 1). Relatan, desde esta perspectiva, tanto el horror que vivieron sus padres como las consecuencias que dejaron en las futuras generaciones dichos eventos traumáticos.

Por su parte, Beatriz Sarlo (2006) pone en duda este concepto. Ella considera que la reconstrucción de un pasado a partir del recuerdo y la memoria es vicaria. Por tanto, “Toda narración del

pasado es una re-presentación, algo dicho en lugar de un hecho. Lo vicario no es específico de la posmemoria” (pp. 130-131). Plantea que si este término se utiliza tal cual como fue definido se podría aplicar a cualquier texto que haga uso de la memoria, incluso a las autobiografías, que lo han hecho desde el siglo XIX. Lo único que podría diferenciarla es que está atravesada por un interés subjetivo vivido en términos personales. Incluso la fragmentariedad de la que habla Young la pone en discusión. Para ella, Young “pasa por alto que ese vacío marca siempre cualquier experiencia de rememoración, incluso la más banal” (Sarlo, 2006, p. 137).

Dentro de estas manifestaciones artísticas, podemos encontrar a diversos autores contemporáneos, como es el caso de Laura Alcoba, Raquel Robles, Mariana Pérez y Ángela Urondo; o cineastas como Albertina Carri y Benjamín Ávila; así como al autor de quien parte este artículo: Félix Bruzzone.

## 2. VIDA Y OBRA DE FÉLIX BRUZZONE

Félix Bruzzone nació el 23 de agosto de 1976, en Buenos Aires, Argentina, a cinco meses del Golpe Militar. Su padre, Félix Roque Giménez, desapareció en marzo del mismo año, sin llegar a conocer a su hijo; y su madre, Marcela Bruzzone, fue secuestrada dos meses después de su nacimiento. No existe información sobre su paradero; sin embargo, se sabe que Roque Giménez fue considerado enemigo del Estado y un héroe de los guerrilleros:

era un soldado conscripto del Batallón 141 de Comunicaciones, en Córdoba, pero era también un cuadro del ERP y fue una pieza clave en el campamento de ese batallón, en febrero de 1973, durante un operativo comandado que le dio al ERP uno de sus triunfos más resonantes: sin víctimas fatales [...] [recuperó] para la causa del pueblo argentino dos toneladas de armas y municiones (Arenes y Pikielny, 2016, p. 23).

De Marcela Bruzzone, se tiene menos información que del padre. El único testimonio directo que Félix Bruzzone halló sobre ella fue el de una militante uruguaya, quien afirmó que se cruzaron en Campo de Mayo y estuvieron juntas bastante tiempo en cautiverio:

“En estos días hablé con una uruguaya que fue la única persona que militó con mi mamá. [...]. Empecé a buscar información cuando surgió HIJOS, en el '95 o '96, pero a todas estas historias es difícil encontrarles el hilo porque hay cosas que se van perdiendo” (Friera, 2008, párr. 4). Si bien, Bruzzone no recuerda a su mamá, fue construyendo su imagen con los testimonios de sus abuelos y tíos maternos. Lleva el apellido de ella “porque en tiempos de clandestinidad su padre no podía acercarse hasta el registro civil” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 23).

Es así como Bruzzone fue criado por su abuela materna, Leda Moretti: “la madre de Marcela había logrado que su hija se comprometiera a llevarle al pequeño todos los días o por lo menos cuando su militancia la expusiera a situaciones de riesgo” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 25). Cuando Marcela Bruzzone fue secuestrada, el escritor se encontraba con su abuela, lo que le permitió crecer con su familia y padecer el futuro de cientos de bebés. Leda Moretti fungió como una madre para él; y más tarde, se convirtió en un personaje determinante en *Los topos* y algunos de los cuentos de *76*.

La abuela, a diferencia de su hija, no compartía los ideales de izquierda. En casa, tanto ella como sus otros hijos, estaban a favor del Proceso de Reorganización; por ello, “A menudo la situación de su hija desaparecida tensaba el ambiente, pero Félix cree que nunca se llegó a una pelea” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 26). Además, Leda Moretti creció en una *buena* familia; por ello –aunado con sus ideales–, Bruzzone cree que fue la razón por la que “nunca se acercó a Madres Plaza de Mayo ni buscó a su hija a través de los órganos de derechos humanos. Tal vez le daba vergüenza [...], tal vez no podía dejar de verlos como un nido de comunistas” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 26).

Por su parte, el abuelo materno, Carlos Bruzzone, al igual que su esposa e hijos, apoyaba la dictadura. En el momento de la desaparición de su hija, era un militar retirado: “Aunque había tenido participación destacada en el golpe contra Perón, en 1955, como capitán de navío [...], se había visto obligado a pedir la baja después del golpe” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 25).

En este entorno le tocó vivir a Félix Bruzzone; y no se puede pasar por alto, pues marcó significativamente todas sus creaciones literarias.

### 3. REALIDAD O FICCIÓN

Si se toma como ejemplo a los autores mencionados anteriormente, en las obras de Laura Alcoba, Raquel Robles y Benjamín Ávila se pueden encontrar, de principio a fin, y de forma clara, referencias a su vida. Félix Bruzzone, en cambio, construye distintas identidades del hijo, que no necesariamente coinciden con la suya. La crítica, para hablar de las obras de esos autores, los estudia a partir del *testimonio*, la *memoria*, la *autobiografía* y la *autoficción*. Este último es el que nos interesa para el análisis.

#### 3.1. LA AUTOFICCIÓN

Si bien la *autoficción* es un concepto relativamente nuevo, tiene precedentes a lo largo del siglo xx. El término, formalmente, se le adjudica a Serge Doubrovsky, quien lo define como “un género mestizo, donde la ficción se une a la identidad del yo narrador” (Venturini, 2019, p. 122). Asimismo, Manuel Alberca (2012) señala que una característica primordial es la narración en primera persona, donde el yo prevalece:

La autoficción sería, pues, una novela, en la que el autor, bajo su mismo nombre propio, se introduce como narrador y/o protagonista. No obstante, autoficción no significa para su “inventor” libertad de inventar la vida, sino de buscar la verdad de la vida y de la identidad a través de un relato con los recursos propios de la novela del siglo xx. A este tipo de autoficciones las denomino “biográficas” para distinguirlas de las “imaginarias”. (p. 7)

Por su parte, Julia Musitano (2016) destaca que la *autoficción* se encuentra entre el cruce de dos fronteras: lo real y lo ficcional, lo cual permite al lector discernir entre la verdad y la invención. Y hace hincapié:

Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción. La autoficción constituye un subgénero híbrido o intermedio que comparte características de la autobiografía y de la novela. En ellas se alteran las claves de los géneros autobiográfico y novelesco y el pacto se concibe como el soporte de un juego literario en el que se afirman simultáneamente las posibilidades de leer un texto como ficción y como realidad autobiográfica (p. 104).

La *autoficción* se puede estructurar de diversas formas. La mayoría de los autores argumentan que un punto fundamental para que una obra sea considerada dentro de este género es la correspondencia nominal entre autor, narrador y protagonista.

Vincent Colonna expone algunas de las variantes que puede tener la *autoficción*, sin olvidar la correspondencia mencionada: “a) “referencial-biográfica”, en la que lo imaginario es reducido al máximo por una voluntad de expresar la verdad [...]; b) “reflexivo especular” o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. [...]; y c) figurativa o fantástica” (Alberca, 2005-2006, p. 118). Esta última hace referencia a la invención de una personalidad distinta a la del autor y hechos que no le ocurrieron, empero sigue conservando su verdadero nombre. Manuel Alberca reconoce que no siempre aparecerá el nombre tal cual, pero sí una identificación nominal, como apodos, seudónimos o diminutivos: “De manera implícita, la identidad nominal puede ser sugerida o sustituida por algún otro rasgo o faceta de escritor, que permita identificar inequívocamente al autor” (Alberca, 2005-2006, p. 9). Sin embargo, Philippe Gasparini contradice esto: “la identidad autor-héroe-narrador no es ni necesaria ni suficiente para establecer un carácter autobiográfico. Mientras que la autobiografía tradicional es unívoca, cerrada, metafórica, transcendente, la autoficción es compleja, abierta, metonímica y contingente” (Sáenz, 2012, p. 151). Por tanto, como

afirma Inés Sáenz (2012), “La autoficción revela un yo fragmentado, abierto a la alteridad y al juego” (p. 151).

En este campo, es donde se inserta la narrativa de Bruzzone. Él en ninguna obra utiliza un referente nominal que asemeje el suyo, pero sí datos concretos de su vida, en sus diferentes cuentos y novelas. Un ejemplo se puede encontrar en *Los topos*:

cuando Mario me llevó a conocer a mi abuela me aclaró también otras cosas. Que papá no había sido un infiltrado de la Triple A ni de las Fuerzas Armadas sino un doble agente. Primero se había infiltrado en la Fuerza Aérea. [...] estaba por irse cuando conoció a un Brigadier y terminó trabajando para ellos. Así empezó. Y se ve que cuando lo descubrieron en vez de matarlo lo pusieron a trabajar para ellos. Vos ya habías nacido (Bruzzone, 2014b, p. 137).

Si bien algunos fragmentos coinciden con la biografía de Bruzzone, la mayoría es ficción, precisamente por los datos faltantes del paradero de su padre. Es importante resaltar que casi todos los escritores hijos de desaparecidos emplean dichos recursos como una apología a los vacíos que ellos mismos tienen sobre la historia de sus padres. Sin embargo, algo a resaltar en la narrativa de Bruzzone es que este recurso se repite a lo largo de sus textos: suelta datos de sí mismo y sus familiares para construir otra realidad. En “Unimog”, otro ejemplo, algunos pasajes de la historia pueden constatare en la realidad, pues Roque Giménez fue recordado como un héroe, por robar armamento para el ERP, de la misma forma que el padre de Mota:

Mota pensaba en su padre, quien cuando era concripto —y miembro de “Los decididos de Córdoba”, un grupo del ERP— había participado en la toma del Comando 141 de Comunicaciones del Ejército. En esa ocasión él y algunos otros habían robado varias ametralladoras, un cañón a antiaéreo, municiones y algunos fusiles, y un Unimog, que fue el que usaron para cargar las cosas y huir (Bruzzone, 2015, p. 28).

“Sueño con medusas”, “Fumar bajo el agua” y “2076” podrían ser los cuentos donde más se ficcionaliza y se aleja de la realidad. Este último, precisamente, porque se encuentra narrado en el futuro. El segundo, aunque inicia con datos de la biografía de Bruzzone, todo lo consecuente es ficción: “En marzo del 76 desapareció papá. En agosto nací yo, el 23. Y en noviembre, dos días antes del nacimiento de mi prima Lola –con quien me casé a los 27– desapareció mi mamá” (Bruzzone, 2015, p. 127). Esta información coincide con las fechas y también con los datos de su esposa, pero el relato no busca contar cómo es que desaparecieron sus padres. “Sueño con medusas” es donde más ficción encontrará el lector. No se debe olvidar que el cuento es un precursor de *Los topos*. Ambos presentan un narrador que se identifica como un *hijo*, situación que determinará la historia en cada texto. Lo que en un principio puede parecer una narración testimonial o autobiográfica se rompe en el momento en que la abuela Lela muere: “A partir de allí, el relato abandona el rumbo realista para adentrarse en un sinfín de intrigas con carácter folletinesco contadas a una velocidad vertiginosa” (Wilde y Logie, 2018, p. 160). Otro personaje fundamental, que conecta ambas historias, es Romina; sin embargo, Bruzzone afirma en una entrevista que ella no existe: “El problema es que no sé cómo es Romina, físicamente. Entonces no es que yo hable con ella, pero es como si necesitara saber más de ella, y nunca termina de aparecerse del todo” (Tentoni, 2017, párr. 11). Desde ahí, ya hay una ruptura de la realidad, además de que Maira, el supuesto hermano/hermana nacida en cautiverio, no existe, ni mucho menos Bruzzone terminó secuestrado ni transexualizado por el Alemán.

Otros datos que permiten la filtración de Bruzzone en sus personajes son los espacios que elige para ambientar a sus personajes, como es el caso del Campo de Mayo. Tanto en el cuento “El orden de todas las cosas” como en *Campo de Mayo* se hace referencia a este excampo de tortura:

Fleje, apenas mudado con su familia a una casa de una planta frente a la plaza redonda del barrio Teniente Ibáñez, partido de Malvinas Argentinas [...], una especie de flecha o cuña que se clava en Campo

de Mayo, la guarnición militar más grande del país, se entera, casi por casualidad, que su madre, secuestrada en la vía pública el 23 de noviembre de 1976, y desaparecida desde entonces, estuvo detenida por el Ejército argentino, precisamente, en Campo de Mayo (Bruzzone, 2019, p. 2).

Puede verse que, desde el principio, se describe de forma clara el espacio biográfico del autor: está la Argentina, Campo de Mayo y la ubicación de la casa donde el autor afirma que actualmente vive: “Empecé a darme cuenta de que había alguien de nuestra familia en cada uno de los partidos que rodean el predio, [...] al final nosotros, en Malvinas Argentinas, porque en realidad nuestra casa, por unas cuadras no pertenece a Don Torcuato sino a Malvinas” (Arenes y Pikielny, 2016, p. 28). Además de que “En el Nunca más, Marcela Bruzzone figura en Campo de Mayo” (p. 27). No obstante, pese a la veracidad de estos datos, nuevamente la ficción prevalece sobre la biografía del escritor. El autor juega con la realidad y muestra a un personaje obsesionado con la búsqueda de su madre.

En “Susana está en Uruguay”, el nombre del abuelo aparece tal cual. Además, ficcionaliza el pasaje que su tía le contó sobre la posible influencia que pudo tener el abuelo para encontrar a su hija, aunque nunca se logró. En “Fumar bajo el agua”, también hay datos comprobables. El cuento inicia con la presentación del hijo, donde los datos coinciden con los de Bruzzone.

Bruzzone no utiliza su nombre, ni otro tipo de referencia nominal, pero aun así muchos datos permiten hablar de una autoficción no convencional. Jordana Blejmar (2012) plantea: “esa presencia constante de la historia argentina no es meramente contada sino transformada en algo diferente a partir del uso ingenioso de los recursos de la autoficción” (p. 217). Bruzzone, en contraste con los otros *hijos*, narra diferente su historia. Sus textos son “un tipo de autoficción menos condicionada por los referentes históricos y políticos de la Argentina de los últimos años, más ambigua y aventurera” (Blejmar, 2012, p. 203). Este tipo de transgresiones de la realidad le permiten mostrar de otra forma la dictadura.

### 3.2. LA FICCIÓN COMO RECURSO PARA TRANSGREDIR LA REALIDAD

Al no pretender Félix Bruzzone construir un testimonio o una autoficción convencional, como lo hacen los demás *hijos* citados, sus personajes tienen una mayor libertad en la historia, pues no se anclan a una realidad que deba ser comprobada. Si bien Bruzzone pertenece a la generación de la posmemoria argentina, a lo largo del artículo se ha vislumbrado que construye de forma diferente su realidad en comparación a los otros *hijos*.

Mientras que Alcoba y Robles, autoras mencionadas anteriormente, construyen la figura de sus padres en el pasado, Bruzzone les da una nueva identidad en el presente. No se puede ignorar que los años transcurridos influyen en la configuración que los tres escritores hacen sobre sus padres, pues utilizan la información que han recuperado en la actualidad para crear la identidad de sus familiares y la de ellos mismos. Young señala que este es un aspecto muy relevante, el cual posteriormente retomará Beatriz Sarlo: los hijos no pueden narrar la experiencia de los padres o desaparecidos por el simple hecho de que no son ellos, pero sí pueden hacerlo a partir de la propia (Venturini, 2019). La diferencia está precisamente en que Alcoba y Robles, e incluso cineastas como Ávila, se apegan a la realidad y tratan de construir la identidad de sus padres y la suya muy similar a como lo vivieron. Bruzzone no; él hace una ficción del desaparecido y del *hijo*. Los primeros, al tener una intención de olvidar, cerrar la etapa de la dictadura o denunciar la violencia de Estado, son mucho más *respetuosos* con las figuras de las víctimas de la dictadura. En cambio, Bruzzone llega a ser irreverente e irónico.

El autor de *76* crea una ficción de la dictadura y del hijo: “Sus libros son, además, lúcidas reflexiones sobre cómo la figura de la víctima ha sido ‘secuestrada’ por diferentes políticas de la memoria, el Estado, las narrativas familiares y culturales, hasta el punto de volverse, muchas veces, una figura casi paródica” (Blejmar, 2012, p. 217). Respecto a ello, vale la pena recuperar la definición de Gérard Genette (1989):

El vocablo parodia es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica

como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo “parodiado”: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos (p. 37).

Bruzzone parodia la construcción que se tiene del hijo y del desaparecido; incluso, en ocasiones, llega a hacer un pastiche satírico de éstos, pues en el referente real los padres existieron; y se puede hablar de que él mismo se parodia al usar referentes de su vida y cambiar su historia. Lo mismo sucede con los discursos oficiales. En *Los topos* y algunos de sus demás textos, existe “el rechazo de cualquier discurso preestablecido, y sobre todo la puesta en entredicho de la autoridad del discurso vigente anteriormente” (Wilde y Logie, 2018, p. 158). Pero no sólo rechaza ese discurso, también existe una crítica hacia la sociedad argentina y organizaciones militantes: “Igual todos me caían bien, o más o menos bien y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS –su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé” (Bruzzone, 2014b, p. 18). Para lograr estas críticas, el narrador de *Los topos* crea una parodia de la postdictadura. Un ejemplo es el personaje de Romina. De forma constante, el autor reprocha y parodia a individuos como ella, quienes no fueron víctimas directas de la dictadura, pero se apropiaron de esta lucha: “el narrador critica a su primera novia Romina y su amiga, ambas de familias de clase media ligeramente colaboracionistas y apropiándose de un pasado ajeno, afiliándose a HIJOS” (Wilde y Logie, 2018, p. 164). Al hacer esto, se puede hablar de que “son propuestas irónicas que parecen cuestionar la consolidación de comunidades políticas, públicas, como la de HIJOS” (Adriaensen, 2017, p. 59).

Lo mismo sucede en *Las chanchas*. Tras la desaparición de Mara y Lara, todos se olvidan de las chicas; e incluso, sus secuestradores planean llevarlas a la marcha de su propia búsqueda: “Gordini prepara a las chicas y hacemos algunos shows. Ya nadie espera encontrarlas, y podrían salir al escenario a cara descubierta. Pero por las dudas les hacemos usar antifaces o máscaras, según la ocasión” (Bruzzone, 2014a, p. 67). En esta novela, es donde se hace más evidente, no sólo la parodia, sino el pastiche satírico del que habla Genette. La sociedad se olvida de la verdadera lucha, incluida Romina, quien parece muy involucrada con la aparición de las chicas; cuando descubre que fueron secuestradas en su propia casa no se inmuta.

Claramente existe una exageración por parte del narrador respecto a la realidad y esto muestra ya una diferencia entre la escritura de Bruzzone y la de los demás autores citados. En *Las chanchas*, llega a ridiculizar a los secuestradores; y el escenario que presenta es hasta amable para las chicas desaparecidas, algo que no sucedió durante la represión de la dictadura.

Asimismo, Bruzzone (2014a) transgrede la figura del desaparecido, al igualar a la madre con una prostituta, en “Una chica oxidada”: “Y mamá... Bueno no sé bien cómo era, podía ser muchas cosas, como los animales de monte o los que se esconden entre el cielorraso y el techo, formas difíciles de precisar, quiero decir, más de noche, en medio del ruido” (p. 63). Lo mismo sucede en *Campo de Mayo*: “el principal, un día, dijo que hay gente viva, que el ejército todavía tiene gente viva. Y Fleje asocia. Piensa en su madre. ¿Y si estuviera viva, encerrada en un puterío?” (Bruzzone, 2019, p. 56). En *Los topos*, lo hace al equiparar al padre con un torturador: “El Alemán podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturador, el entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis, [...]. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con una vida, la de exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién?” (Bruzzone, 2014b, p. 174). Por tanto, aquí se muestra otra diferencia respecto a las obras de los anteriores artistas. Los primeros buscan encontrar la figura de los padres en personajes que puedan suplir las carencias de los primeros; para los personajes de

Bruzzone la búsqueda no es en una persona ideal ni alguien que lo proteja, sino en personajes con características totalmente contrarias.

En *Campo de Mayo*, aunque queda entendido que la mujer con quien identifica a su mamá no lo es, el protagonista transgrede la figura al tener relaciones sexuales con ella: “Fleje no tiene mayores inconvenientes en coger con su madre. Es una mujer de carne firme a pesar de la edad, de labios gruesos, flexible y soñadora. Tan soñadora como él. Ella durante el acto sexual, para satisfacer, al fin, la fantasía de Fleje, decide hacerse pasar por su madre” (Bruzzone, 2019, p. 62). Lo mismo pasa con Maira en *Los topos*: quien podría ser su hermana nacida en cautiverio se vuelve su amante y, pese a que se entera más adelante de los posibles lazos fraternales, esto no le impide abandonar su obsesión por ella. Ambos hechos son importantes, dado que, además de igualarlas con una prostituta, ultraja la figura del desaparecido. Mientras los otros *hijos* la construyen de forma solemne, en Bruzzone cae en el absurdo.

El autor se vale de la ficción para cambiar el destino de los desaparecidos. Y es comprensible, porque recurrir a la ficción y parodiarlos es la única forma en que los personajes pueden justificar que sus padres estén vivos, pero no hayan regresado.

La problemática en cada texto es el anhelo de alcanzar una vida “normal”. Por eso, en sus cuentos los personajes tratan de tener una vida como la de los demás. El problema es que nunca llegan a conseguir esa normalidad, porque están determinados a vivir así: “Para estos sujetos, la ausencia es, en efecto, el territorio de la existencia, y funda una marca indeleble. [...]. Por ello en su lectura de sí mismos, estos habitantes de la catástrofe no pueden evitar caer en el síndrome del especial, el estigma del marcado por una carencia, del no normal” (Gatti, 2011, p. 187). “Unimog” es un claro ejemplo de ello: los límites a los que llega Mota por crearse una ficción hacen que el personaje pierda todo lo que tenía: “él intentó explicar que su padre había manejado un Unimog y que el Unimog que él había comprado era, en cierto sentido, el que había manejado su padre” (Bruzzone, 2015, p. 30). Esta obsesión le imposibilita una mejoría, que desde el inicio pudo tener, al invertir el bono que el gobierno le había dado para construir una casa.

En *Los topos* y *Campo de Mayo*, se lleva al extremo esta condición. En estos textos, los personajes tienen un desenlace fatal. En la primera novela, el protagonista termina transexualizado y secuestrado por un torturador; en la última, Fleje se convierte en un mendigo que corre alrededor de Campo de Mayo, con la esperanza de un día encontrar a su madre. Podría decirse que ambos personajes se quedan en una eterna *orfandad suspendida*.

Por otro lado, la parodia o el pastiche satírico se da en las narrativas de Bruzzone porque se tiende a normalizar y tomar como parte de su identidad la desaparición de sus padres: “El punto de partida de estas narrativas es la normalidad de la ausencia. [...] al fin y al cabo, tras treinta años transcurridos desde aquello, puede, si no trivializarse la catástrofe, sí acostumbrarse al espacio que perfila a sus rutinas, a sus constancias, [...] a sus paradojas que los sacuden” (Gatti, 2011, p. 186). Un ejemplo de ello está en el cuento “Lo que cabe en un vaso de agua”: “Ella sabía que mis padres habían desaparecido en la dictadura –decir eso suele ser mi carta de presentación” (Bruzzone, 2015, p. 50). Esta normalización de lo “anormal” es lo que le permite a Bruzzone valerse de la ficción o la parodia para representar la realidad del hijo, una realidad que no se ancla a un referente que se deba comprobar fuera del texto.

Así pues, en su obsesión por encontrar a sus padres o familiares desaparecidos cada personaje se crea una ficción, lo que deriva en una parodia o pastiche satírico, que, en lugar de aliviar y ayudar a vivir un duelo, los degrada, haciendo que los personajes terminen peor de lo que iniciaron e incluso olvidados por sus seres queridos. Esto da como resultado dos posibles lecturas de la narrativa de Bruzzone: 1) que pese al uso de algunos datos biográficos para construir sus narraciones, casi todo lo que se encuentra en ellas es una parodia o una ficción; y en consecuencia, esta ficción le sirve para transgredir su realidad y criticar tanto las acciones del Estado como la reacción de la sociedad ante la figura del hijo; o 2) que en la búsqueda desenfadada de una persona el personaje “desperdicia” su vida, por encontrarse estancado en el pasado. Además, los finales abiertos en su narrativa dan a entender que jamás saldrá de esta última condición.

### 3.3. UN YO HIPERMODERNO

Escribe Vittoria Martinetto (2012): un “autor, escondido detrás de capas de historias inventadas y anécdotas autobiográficas ficticias o ambiguamente verdaderas, es el primero en invitar a una lectura de sus textos, uno en función del otro” (p. 20). Algo similar hace Félix Bruzzone con su obra: invita al lector a conocer su historia como hijo y cómo le hubiese gustado que algunas cosas sucedieran.

Aunque Bruzzone utiliza datos biográficos en sus novelas y cuentos, no se puede hablar de una autoficción convencional:

Si gran parte de la literatura posdictatorial ha intentado representar lo más fielmente posible el pasado traumático, de representar la violencia política y lo que sucedió en los años ochenta en Argentina, Bruzzone toma la dirección opuesta: traslada sus personajes a Marte, les otorga características robóticas y animalísticas, imagina finales felices y prueba, en última instancia, que la ficción puede ser testimonial sin ser (auto)referencial (Blejmar, 2012, p. 157).

A lo largo de sus textos, el escritor juega con la identidad del hijo y la va transmutando, de modo que no se logra tener una certeza de si el personaje es él o no. Si se piensa cada historia de los textos de Bruzzone como piezas de un rompecabezas, donde se despliega él mismo para darse vida en otra realidad, se vislumbran las diferentes capas de las que habla Martinetto. Bruzzone se esconde entre sus personajes, pero éstos no dejan de remitirse a él. Incluso en los cuentos de *76* —donde algunos críticos han planteado que se pueden leer como una sola novela—, ninguna historia mantiene una continuidad definida. Cada texto habla de diferentes *hijos*, pero en cada uno hay rastros de su vida, por lo cual podría decirse que en conjunto son un sólo personaje: Bruzzone. Lo diferente es que ese personaje va mutando, pero en esencia es el mismo. Cada texto, de alguna forma, remite a una parte de su vida. Por ello, da la sensación, en ocasiones, “de que se componen de piezas a veces intercambiables, que podrían servir para formar otras obras infinitas en un continuo que se sospecha rebasa el límite de las páginas, como cuentos de nunca acabar” (Martinetto, 2012, p. 16).

En esta línea, Mario Bellatin (2007) plantea, a propósito de la construcción de su obra, “La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda la identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme” (pp. 159-160). Bruzzone hace algo similar. Por un lado, construye su historia personal y la de sus padres; por otro, se vale de los recursos de la autoficción para contar cómo hubiese deseado que las cosas ocurriesen. Un ejemplo es el personaje de Leda o las diferentes abuelas que aparecen en sus textos. En la realidad, Leda, su abuela, no tuvo mucho compromiso con la búsqueda de su madre. Además, debe recordarse que su familia materna apoyaba el Proceso de Reorganización. En las novelas y los cuentos, las abuelas que aparecen se asemejan más a la imagen de las Abuelas de la Plaza de Mayo.

*Barrefondo* es otra de las piezas en la cartografía del autor. En este caso –aunque el narrador también se construye a partir de la ausencia de sus padres–, la novela se centra más en la labor como piletero del personaje; y a partir de ello, crea una ficción donde, por más separada que esté del contexto dictatorial, la historia retoma muchos recursos que utiliza en sus otros libros: datos del propio Bruzzone se filtran en el texto, como sucede en los demás. Si bien aquí no se hace referencia a que sus padres desaparecieron durante la dictadura, logra permearse cómo la identidad del *hijo* está presente siempre: “desde que había salido la idea me había puesto a pensar en mamá. ¿Hacía cuánto que no la veía? Llamé varias veces a vecinos y gente que seguro sabía por dónde andaba. Ella y papá, los dos. Pero nadie sabía” (Bruzzone, 2010, p.113). No importa en qué contexto se encuentren, si es Marte u otra realidad, sus personajes no pueden escapar de dicha condición. Y es justo esta característica la que se encuentra en cada personaje, lo que lleva a finales trágicos o absurdos.

Tomando en cuenta que Bruzzone se construye a sí mismo a modo de autoficción no convencional en sus textos, se podría hablar de un sujeto hipermoderno:

el yo no es una presencia-ancla sino un avatar presto a continua transformación. Una segunda característica [...] es la perspectiva de desapego-distanciamiento-exterioridad frente a lo que se narra. Por último, [...] la manera en que ese yo rompe totalmente con el aura de sacralidad creada por escritores desde el humanismo clásico (Sáenz, 2012, p. 156).

Al desaparecer la sacralización, “existe una lógica de zapping que va de una identidad a otra, [...] el yo es un avatar que juega con su identidad” (Sáenz, 2012, p. 159).

Mientras que autores como Mario Bellatin, por ejemplo, juegan “con la noción de sacralidad del escritor” (Sáenz, 2012, p. 159), Bruzzone juega con la sacralidad del *hijo*. Al mudar constantemente la figura del *hijo*, rompe también con la sacralidad del desaparecido, cuando lo identifica con prostitutas, travestis, torturadores –como en el caso de *Los topos*– o con muy ingenuos, como sucede con Lara y Mara.

#### 4. CONCLUSIONES

Al igual que sus personajes mutan y pueden aparecer en sus diferentes textos con otra identidad, Bruzzone hace lo mismo con su realidad. Usa sus datos para alterarlos, pero nunca deja de contar su historia, la historia de la Argentina y lo que significa –más allá de la ausencia de los padres– ser un *hijo de desaparecidos* en un contexto que se olvidó de que, finalmente, también son personas que buscan la normalidad en su vida. Sobre todo, mostró que se puede hacer ficción sobre un hecho tan traumático en la Argentina y visibilizar cómo la misma sociedad a veces condiciona la vida de las víctimas del Proceso de Reorganización, además de que una búsqueda obsesiva trae consigo repercusiones.

Tal parece que Bruzzone realiza una cartografía para interpretarse como un *hijo* diferente de los demás *hijos*. Por un lado, el escritor rompe la sacralidad con la que se veía a la dictadura y a sus víctimas: propone una forma distinta de narrar un momento tan traumático en la Argentina y demuestra que se puede hablar de estos temas sin usar los recursos convencionales de la autoficción

y del testimonio. Por otro lado, sus datos biográficos están desordenados en todos sus libros y es el lector quien debe ordenar los datos y encontrar los verdaderos dentro de toda la ficción. Félix Bruzzone puede ser Fleje, Mota, Andy, el protagonista de *Los topos*, el niño de “En una casa en la playa” e incluso el narrador de *Barrefondo*. También puede ser Robin, Maira, Lara, Mara, un hijo o el secuestrador. Es un poco de todos, porque en cada uno deja datos autobiográficos, pero a la vez ninguno es totalmente él, porque construye una ficción de sí mismo en sus diferentes yo. Una autoficción no convencional. ➤

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADRIAENSEN, B. (2017). Entre el escepticismo y la autenticidad. Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en *Historia del llanto* de Alan Pauls. *HeLix*, 10, 55-67.
- ALBERCA, M. (2005-2006). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del Cilba*, 7, 5-12.
- ALBERCA, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 50, 3-24. Véase <[https://doi.org/10.5209/rev\\_CLAC.2012.v50.40619](https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619)>.
- ARENES, C. Y PIKIELNY, A. (2016). *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- BELLATIN, M. (2007). *El Gran Vidrio*. Barcelona: Anagrama.
- BLEJMAR, J. (2012). El pasado extraño en *Las chanchas* de Félix Bruzzone. En J. Blejmar, S. Mandolessi y M. E. Pérez (Comp.), *El pasado inasequible: desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (pp. 203-220). Buenos Aires: Eudeba.
- BRUZZONE, F. (2010). *Barrefondo*. Buenos Aires: Mondadori.
- BRUZZONE, F. (2014a). *Las chanchas*. Buenos Aires: Mondadori.
- BRUZZONE, F. (2014b). *Los topos*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- BRUZZONE, F. (2015). *76*. Buenos Aires: Momofuko.

- BRUZZONE, F. (2019). *Campo de Mayo*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- DEMA, P. (2012, mayo). *Identidades y desidentificaciones en la literatura y en el cine de los hijos de desaparecidos*. [Ponencia]. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Véase <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/26961>>.
- FRIERA, S. (2008, septiembre). Cómo rastrear el pasado con las letras. *Página/12*. Véase <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-11256-2008-09-12.html>>.
- GATTI, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- GEEROMS, M. (2015-2016). Narrativas del trauma y de la memoria en dos novelas de “hijos” argentinos: *Los topos* de Félix Bruzzzone y *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán. [Tesis de maestría inédita]. Universiteit Gent, Bélgica.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- MARTINETTO, V. (2012). Palimpsestos en el universo Bellatin. En J. Ortega y L. Dávila (Comps.), *La variable de Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (pp. 15-34). Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MUSTIANO, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos. *Acta Literaria*, 52, 103-123.
- PELLER, M. (2014, diciembre). *Memoria, infancia y revolución: Reescrituras del pasado reciente en la narrativa de la generación de la post-dictadura*. [Ponencia]. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Véase <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4473/ev.4473.pdf)>.
- SÁENZ, I. (2012). Hacer zapping de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno. En J. Ortega y L. Dávila (Comps.), *La variable de Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica* (pp. 135-162). Xalapa: Universidad Veracruzana.

- SARLO, B. (2006). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. México: Siglo XXI Editores.
- TENTONI, V. (2017). Ser escritor o no ser escritor, fuera del mundillo, es casi lo mismo. *Eterna Cadencia*. Véase <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/ser-escriptor-o-no-ser-escriptor-fuera-del-mundillo-es-casi-lo-mismo.html>>.
- VENTURINI, M. (2019). Buscando al padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea. *The Latin Americanist*, 63(1), 119-133.
- WILDE, J. Y LOGIE, I. (2018). El uso de estrategias irónicas en la producción literaria de los “hijos” de la última dictadura argentina: los casos de *Los topos* de Félix Bruzzone y *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez. En B. Adriaensen y C. Van Tongeren (Eds.). *Ironía y violencia en la cultura latinoamericana contemporánea* (pp. 157-171). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.