

El trauma centrífugo: posttestimonio y evanescencia en la narrativa de Félix Bruzzone¹

Centrifugal trauma: posttestimonial writing and evanescence in Félix Bruzzone's narrative

José Manuel González Álvarez

Universität Erlangen-Nürnberg
gonzalvajm@gmail.com

RESUMEN

El objetivo del artículo es acercarse a la poética del narrador argentino Félix Bruzzone (Buenos Aires, 1976), entendida esta como una forma de superación de los usos retóricos en que se había “enquistado” la narrativa testimonial. Por esto mismo, la obra se discutirá a través de la noción de *posmemoria* (Marianne Hirsch 2008), lo cual nos llevará a incursionar en el terreno de la escritura posttestimonial, subrayando la especial operatividad que esta exhibe cuando además aparece aliada con la autoficción. Se analizará en qué medida ese pliegue ficcional del yo contribuye a modular tanto el trauma de la desaparición, como la memoria del daño infligido a víctimas de segunda generación sin vínculo directo con el terror. Especial énfasis pondremos en la novela *Los topos* (2008), en cuya escritura Bruzzone, desde el humor, la parodia y una “airiana” proliferación de lances, teje una red de férulas narrativas visibles en los cruces entre el policial, el melodrama, el azar, lo folletinesco y cierto onirismo. Estos dispositivos distanciadores proveen una elaboración no inmediata sino mediada del dolor que, lejos de banalizarlo, revitalizan el espacio del “desaparecido”, postulando una manera “otra” con que inscribir la relación víctima-victimario.

Palabras clave: Félix Bruzzone; trauma; posttestimonio; autoficción; écfrasis; parodia; posmemoria.

¹ La realización de este trabajo se enmarca en el proyecto posdoctoral “Inven- ciones del yo en la autoficción argentina contemporánea (2000-2014). El desarrollo de dicho proyecto ha sido posible gracias a la financiación provista por la Alexander von Humboldt-Stiftung, a través de un contrato posdoctoral integrado en el programa *Experienced Researchers* (2015-2017). Igualmente, se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (2017-2020) (FFI2017-89870-P), dirigido por Ana Casas Janices (Universidad de Alcalá) y financiado por el Ministerio de Ciencia, In- novación e Universidades (Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia).

ABSTRACT

This paper's main goal is to approach Argentinian writer Felix Bruzzone's poetics (Buenos Aires, 1976). Such poetics might be understood as a way to overcome rhetorical propensity incurred by testimonial narrative. That is why Bruzzone's work will be discussed through the key concept of *posmemoria* (Marianne Hirsch 2008). This will lead us to deepen both in posttestimonial writing's field and in functionality this writing shows when partnering with autofiction. It will also be analysed to what extent ego's fictional fold helps second generation victims to express enforced disappearance and memory of damage inflicted as well. Consequently, we will particularly stress on *Los topos* (2008). In this novel, through the prism of humour, parody and spread of hauls, Bruzzone weaves a web of visible narrative frames at the intersection between detective genre, melodrama, eventful and melodramatic matters. These distance resources provide a non-immediate trauma's drafting but elapsed. Disappeared space is therefore reinvigorated to offer a different way to set victim-offender bonds.

Keywords: Félix Bruzzone; trauma; posttestimonial novel; autofiction; ekphrasis; parody; postmemory.

Los dos últimos lustros de este siglo XXI han visto brotar en Argentina una serie nutrida de narrativas de matriz autobiográfica, pero nítidamente decantadas del costado ficcional. Todas ellas se centran en un (re)procesamiento del trauma y duelo originados por la represión durante el proceso dictatorial, si bien ahora desde la óptica de unos narradores de segunda generación, sin vínculo directo con el terror. Muestra fehaciente de ese viraje son textos como *La casa de los conejos* (2007), de Laura Alcoba; *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron; *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011), de Ernesto Semán; *Diario de una princesa montonera. 110% verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez; *Pequeños combatientes* (2013), de Raquel Robles o *Una muchacha muy bella* (2013), de Julián López, entre otros. Todos ellos se alejan ya del corsé retórico en que se había “enquistado” la narrativa testimonial, privilegiando la ironía, el humor negro, o la mirada infantil, cuando no la intertextualidad, la hibridez, los sueños, la comedia o la fantasía en tanto dispositivos distanciadores que proveen una elaboración no inmediata sino mediada del dolor².

Como bien se ha encargado de acotar Anna Forné, “en el caso de las operaciones posmemoriales de las escrituras del yo, la mediación no solamente es acentuada sino que también se realiza en la misma representación por medio de la proyección palimpséstica de diferentes versiones del pasado indirecto” (Forné 113). De esta relativa complejidad estructural participa notablemente la escritura de Félix Bruzzone (Buenos Aires, 1976). La presente contribución se propone desgranar los muy diversos mecanismos ficcionalizadores del yo que operan en su narrativa,

² La nómina dista mucho de ser exhaustiva. En el ámbito argentino, pueden agregarse *Historia del llanto* (2007), de Alan Pauls; *Lengua madre* (2010), de María Teresa Andruetto, *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela, *¿Quién te creés que sos?* (2012), de Ángela Urondo Raboy y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon. En semejante órbita se inserta *Oblivion* (2007), de la uruguaya Edda Fabri o, en el campo literario chileno, *Camanchaca* (2009), *Formas de volver a casa* (2011) y *Space invaders* (2013), de Diego Zúñiga, Alejandro Zambra y Nona Fernández, respectivamente. Para un panorama general histórico-teórico de las narrativas de la memoria y de la posdictadura, son vertebrales las monografías de Avelar (2000) y Ros (2012). Para un estudio detallado de algunos de los títulos invocados en el contexto de la narrativa conosureña, véanse Peller (2016); Logie y Willem (2015); Cobas Carral (2013).

haciendo énfasis en la novela *Los topos* (2008) donde paratextos, intertextos, parodias, imágenes y ensoñaciones actúan como líneas de fuga hacia la diégesis, desactivando los protocolos hegemónicos de las narrativas testimoniales³. Para ello, enfocaremos el análisis desde el instrumental brindado por los estudios sobre autoficción, pero enfatizando ahora el potencial crítico de esta para “pensar lo real” (Casas 2018) y aliarse con la narración del daño. El objetivo es comprobar cómo el yo supuesto portador de memoria se proyecta ficcionalmente en los textos para cuartearla, inventarla y en ocasiones disolverla. Por esto mismo, la obra se discutirá a través de la noción de *posmemoria* (Hirsch 2008), lo cual nos llevará a incursionar en el terreno de la escritura posttestimonial, subrayando la especial operatividad que esta exhibe cuando aparece asociada a la expresión autoficcional. La naturaleza ambigua de estos textos en cuanto a su contrato de lectura (a caballo entre el pacto autobiográfico y el novelesco) demanda, a nuestro entender, un análisis a la luz de la autorrepresentación, pues es al calor de este rubro el mejor modo de subrayar su carácter paradójico. La idoneidad del enfoque es advertida por Ilse Logie, para quien la autoficción “parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada” (Logie 2015: 78). Al facilitar dichos textos una proyección ficcional del yo, se hace factible hablar de ellos bajo el sintagma “autoficción posttestimonial”, por cuanto en ella el yo autor, enunciador y protagonista maneja una memoria precaria que induce a una canalización del dolor desde lo novelesco.

En este sentido no conviene ignorar que, en su ensayo *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005), Beatriz Sarlo diagnosticaba el agotamiento del formato “testimonio” en tanto discurso unidireccional e institucionalizado que encapsula a la víctima en un rol inamovible. Sarlo lo detectaba a la par que percibía el surgimiento de un *giro subjetivo y afectivo* como nuevo parámetro en las ciencias humanas, que no elogia

³ Andrea Cobas habla con tino de una “poética de la fuga” respecto al lirismo y el onirismo cultivado por el porteño, ingredientes que desactivan todo intento de lectura lineal: “Un sistema preciso [...] que se sostiene en el progresivo borramiento de los nexos causales que ligan las acciones presentadas” (Cobas Carral 2015:14)

precisamente; a ello cabe agregar su correlato literario: la noción de *giro autobiográfico* que Alberto Giordano (2008) ha aplicado a la última narrativa argentina, si bien constituye para el autor casi un *zeitgeist* de la práctica artística que pone el foco en la subjetividad para, a la vez, “tentar la experiencia singular de su descomposición” (Giordano 39). Este concepto hallaría en el giro autoficcional una suerte de último estadio en esa secuencia de progresivos escorzos del yo.

También Elsa Drucaroff ha apuntado esa nueva postura narrativa de la generación de los hijos frente al acceso a la verdad dogmática encarnado por la generación militante anterior (Drucaroff, *Los prisioneros* 35-36); engloba así bajo el rubro NNA (“Nueva novela argentina”) a un grupo de escritores nacidos entre 1971 y 1989. Por su parte, de forma conscientemente tentativa, Ana Gallego Cuiñas sitúa *Los topos* en el rótulo “Novísima novela argentina”: este congregaría un corpus de primeras novelas publicadas entre 2001 y 2011, marcadas por su “posición en el mercado y su diálogo con la tradición y la memoria”, además de por otros factores como “la recepción en la doxa académica y el grado de visibilidad en la prensa cultural y en los medios de comunicación” (Gallego Cuiñas 5).

Un repaso a la literatura crítica en torno a Bruzzone revela que la atención dispensada al autor empieza a ser notable, y focalizada mayoritariamente en *Los topos*. A doce años de su publicación, se percibe una tendencia crítica a analizar el texto en paralelo a *Diario de una princesa montonera*, esto es, en una vertiente ya de cierta “balcanización” paródica respecto a la línea algo más ortodoxa de preservación de la memoria con que se cimentó la “narrativa de los hijos”. En tal dirección van los trabajos de Boero (2011) y Blejmar (2017), que desgranar atentamente la poética del bonaerense en el marco de los *Memory Studies*; los estudios de Bernini (2010) y Sosa (2013) ofrecen un análisis desde la teoría *queer* entretejido con la biopolítica. Este último subraya el doble sema vindicativo del texto, en tanto novela de la desaparición y novela *queer* postidentitaria, simultáneamente; por su parte, Cobas Carral (2013, 2015) enmarca la escritura del autor en un contexto testimonial amplio y se acerca someramente a la novela en cuestión; Premat (2017) recorta con precisión la forma en que se forja Bruzzone una figura de autor en el campo literario argentino; el aporte de Martín Gómez (2019)

recorre con originalidad la tensión literatura-mercado perceptible en la narrativa del autor, así como la circulación de esta por editoriales independientes previa a su conversión en “literatura argentina mundial”; Peller (2018) se centra en el reciente cultivo de la *performance* y la transmedialidad en la obra de Bruzzone, mientras que el de Logie (2015) se aproxima lateralmente a la cuestión del memorialismo ligada a la proyección del yo en el libro de relatos 76.

En este escenario bibliográfico, creemos necesario abordar la novela desde una perspectiva doble y/o complementaria: el de la posmemoria en su novedosa alianza con la autoficción; vale decir, un enfoque sobre la autorrepresentación desde la teoría literaria pero no inmanentista, sino orientado a los modos en que la autoficción vira hacia la realidad sociopolítica. A este respecto, la literatura de Félix Bruzzone es un buen ejemplo de cómo engranar el binomio autoficción-discurso crítico. Así, en aras de un mayor filo crítico, en lo que sigue manejaremos el término autoficción *stricto sensu*, en la convicción de que son elementos de ruptura como la *mise en abyme*, la metalepsis, el humor, la ironía (Casas 2012, 2015), la parodia (Hutcheon 1991), *la narración paradójica* (Meyer Minnemann 2006) o *la figuración del yo* (Pozuelo 2010) los que confieren a un texto su marchamo autorrepresentativo. Concebimos la autoficción, pues, no en un sentido teleológico sino como un momento de pliegue narrativo en que el yo irrumpe para generar un efecto, iluminar alguna zona de la realidad invocada o servir a ciertos cometidos como, en este caso, es mayormente el de la memoria del daño infligido y su procesamiento.

En su elogioso juicio sobre la novela de Bruzzone, Beatriz Sarlo señala que “*Los topos* se afirma en el derecho de hablar de cualquier forma sobre la ausencia de padres desaparecidos; es el derecho de la literatura” (Sarlo 2009)⁴. No debe soslayarse que la publicación del texto (2008) se produce en un marco de potente implementación de políticas estatales de reparación de la justicia y la verdad por parte del kirchnerismo, las cuales vinieron

⁴ Nos referimos a la derogación de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida durante el gobierno de Néstor Kirchner en 2005; a los juicios a los represores, celebrados a partir de 2006; en 2005 igualmente, el Estado argentino, como responsable civil subsidiario, comienza a otorgar indemnizaciones a los hijos de desaparecidos durante la dictadura.

a modificar los márgenes de escritura, haciendo “escribible” aquello que antes no lo era (Sarlo 2005). En ese horizonte ampliado se hace plausible la propuesta libérrima –por contradogmática– contenida en *Los topos* y que, en efecto, abraza ese “derecho de la literatura” a intervenir en el discurso de los hijos de desaparecidos aportando planteos desprejuiciados con que cubrir los “visillos” abiertos por una memoria insuficiente.

La irreverencia del relato empieza traduciéndose en una problemática adscripción genérica y temática: en efecto, esta viene propulsada por un narrador homodiegético, anónimo, hijo de desaparecidos, residente en el Gran Buenos Aires y más tarde en Capital Federal, criado por su abuela materna (paterna en lo extradiegético) y de edad similar a la del autor empírico. Ajustada al rótulo autoficcional, el relato no encaja, empero, en ninguna de las taxonomías postuladas por Colonna (2004) y Alberca (2007), por cuanto no tendría cabida en los marbetes fantástico, biográfico, especular, intrusivo ni autoficcional. En cambio, como definición más ceñida, cabría postular la categoría de autoficción posttestimonial, anclada a un registro íntimo, sin duda, pero con ribetes grotesco-expressionistas e implicaciones de género, sobre todo por la creciente transfiguración del yo narrador inicial hasta su práctica desaparición como tal⁵; este hecho, a nuestro juicio, hace pertinente hablar de *postmemoria* (Young 2000, Hirsch 2008) como práctica artística ligada a la autorrepresentación, toda vez que “postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection and creation” (Hirsch, *The Generation 5*)⁶.

⁵ La novela maneja una imagen del travesti siempre ligada a la prostitución. No consideramos pertinente aquí un análisis desde la teoría *queer*. Para ello remito a los trabajos de Bernini (2010) y Sosa (2013), quien enfatiza el valor simbólico de lo trans encarnado en el protagonista, porque “the breast enhancements gained by the narrator metonymically contest the status of the Mothers of Plaza de Mayo as the exclusive female heroines of the aftermath of violence. Thus, Bruzzone brings to light new trans-heroes for the period” (Sosa 83).

⁶ Habla Hirsch de un tipo de memoria vicaria e indirecta que, por ello, demanda el auxilio de lo imaginativo desde el punto de vista inevitablemente subjetivo de los legatarios del trauma. Sarlo (2005: 128-132) ha refutado esta noción arguyendo que es un neologismo innecesario, no aplicable a contextos que no sean el Holocausto; y además redundante, pues según ella, toda memoria contiene elementos creativos y de mediación que impiden el acceso a una verdad dogmática: “Se dice como novedad algo que pertenece al orden de lo evidente; si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones; e, incluso, si fue vivido, las mediaciones

Para el caso que nos ocupa, la expresión de la posmemoria en la escritura de Félix Bruzzone aparece tintada por lo que Teresa Basile (2016) ha llamado “orfandad suspendida”. Esta noción parece particularmente operativa gracias a que comporta un “desborde de los conceptos identitarios acuñados” (Basile 142) muy acorde con el desacomodo que induce la literatura del bonaerense; en ella, fantasía, libertad creativa y ensoñación, juego y velocidad narrativa funcionan como modos centrífugos de asumir un duelo que, sin embargo, no termina de metabolizar porque la condición contingente del desaparecido obtura tal proceso.

En lo que sigue pretendo centrarme en una serie de resortes temáticos y retóricos que vehicularían esa suspensión de la orfandad. En este sentido, *Los topos* se vertebra en torno a una voz narradora de edad no explicitada, nombre desconocido y padres desaparecidos durante la dictadura, voz que arma en primera persona un relato personal atando palabras sueltas escuchadas de sus abuelos durante la infancia⁷. A las peripecias, digamos, realistas, acontecidas en Buenos Aires, le sucede una serie de tramas ramificadas con Bariloche como escenario de una posible redención que no se produce. La novela contraviene en todo momento la manera hegemónica de testimoniar el trauma, invirtiéndola en sus términos desde el momento en que el narrador-protagonista no muestra ningún interés en buscar a sus padres y es su abuela –con el irónico nombre de “Lela”– quien, lejos de transmitirle un legado, le endosa una carga: la de buscar a una posible hermana que su madre habría dado a luz durante su cautiverio en la ESMA.

Tal motivo estaba ya en germen en el relato de 76 “En una casa en la playa” (2007), que enrola así a Bruzzone en lo que el cineasta Nicolás Prividera ha llamado “hijos replicantes” para designar a aquellos que, asumiendo su pasado, no quieren quedar

forman parte de ese relato” (128). No obstante, coincidimos con Logie (2015) en que existiría una “gradación de lo mediado” entre ambas generaciones, por lo que la noción de *posmemoria* seguiría siendo funcional en relación a las narrativas postestimoniales, y más aún para aquellas, además, de índole autoficcional.

⁷ Estaríamos ante un narrador que desde el comienzo nos alerta de su escasa fiabilidad: “La pasábamos bien. Íbamos a lugares para bailar pero no bailábamos. Hablábamos con cualquiera, inventábamos historias o contábamos partes reales de nuestras vidas haciendo grandes exageraciones” (Bruzzone, *Los topos* 14).

presos en él (Prividera 2009). El anónimo protagonista de *Los topos* se vuelca de continuo en el presente, pero primero su abuela y después sus sucesivas parejas (Romina y la travesti Maira) lo impelen a hurgar en sus orígenes contra su voluntad. El embarazo y posterior huida al sur de su novia Romina enfrenta al protagonista al quiasmo fatal de ser un hijo sin padres y ahora un padre sin hijo; pese a lo cual sigue mirando al futuro, representado por la relación con Maira, cuyo secuestro lo obliga a otra búsqueda conducente al pasado hasta quedar subsumido en ella. Ya en Bariloche, el narrador pasa a trabajar como albañil para el Alemán, un ingeniero que se jacta de torturar y exterminar travestis. Figura siniestra y paternal a la vez, en ella ve el narrador un blanco donde hallar un resarcimiento factible que irá enredándose en la paradoja, porque “buscar a mi hijo era buscar mi lugar de padre. Vengar a Maira era hacer justicia también con su padre y, si éramos hermanos, con el mío” (Bruzzone, *Los topos* 128).

En sintonía con este enredo temático, Bruzzone teje una red de férulas narrativas visibles en los cruces entre el policial (persecución, investigación, espionaje) y el melodrama (rupturas sentimentales, embarazo, búsqueda desesperada, los destinos cruzados, el azar). Todas estas férulas obran a la manera de un *horror vacui*, delineando un travestismo lingüístico y literario de corte barroquizante –a lo Copi por momentos– pero sin llegar sustancialmente a rebasar las coordenadas realistas. Ello devuelve repetidamente al narrador a la cuestión del ausente: Romina, Ludo y Maira desaparecen en distintos momentos por causas ajenas a la dictadura y, no obstante, de algún modo son pérdidas anudadas al origen pues, como señalan Boero y Marguch, “el pasado coexiste en el presente [...] y provoca un efecto transtemporal” (Boero, s.p). Por lo demás, la condición de hijo de desaparecidos es para el protagonista un lastre que, lejos de conferirle una identidad, ocasiona su gradual vaciamiento. Por desinterés no llega nunca a pertenecer a la asociación HIJOS, y esa no-militancia desencadena irónicamente la ruptura con Romina y el perder de vista a su hijo; tampoco parece útil dicha organización para denunciar más tarde el secuestro de Maira: “Pero era obvio que en HIJOS no iban a reivindicar a alguien así. El caso quedaría puertas adentro” (Bruzzone, *Los topos* 80); la abuela Lela parece más empeñada en hallar a su nieto desaparecido que

en educar al nieto vivo (el narrador mismo). Por su parte, todo atisbo de testimonio o confesión carece de valor probatorio en *Los topos*: la mudanza al departamento cercano a la ESMA no surte ningún efecto catártico en el protagonista (solo mayor humedad por la proximidad al Río de la Plata); el testimonio de la excompañera de secundaria de su madre resulta hartamente confuso –luego sabremos que “estaba directamente loca” (43)– mientras que la visita a la abuela paterna es estéril pues esta padece mal de Alzheimer y no llega a articular palabra⁸.

Esta orfandad en suspenso arriba invocada depara en la escritura de Bruzzone una serie de situaciones o soluciones “chirriantes” con los códigos establecidos de la solemnidad memorial. En relación con ello, la trayectoria del narrador no parece excesivamente “heroica”, tras gastar el dinero de su indemnización en viajes de placer (“me dilapidaba los bonos en las idioteces más grandes”, 29), pasando de repostero a albañil, de ahí a *linyera*, con el subsiguiente salto a la prostitución, desposeído de su morada y despojado incluso de sus documentos de identidad luego de ser asaltado. Contrariamente a lo habitual, su padre tampoco constituye precisamente un referente ético, pues pronto sabemos que, antes de desaparecer, había traicionado y entregado a su propia esposa en su condición de topo del régimen militar, asunto este, el de la infiltración, evocado por el título y que permea el grueso de la novela: también los albañiles, Maira y el propio narrador son tildados de “topos” en algún momento: así, los albañiles vigilan los movimientos del narrador y se apropian de la casa que están reformando (82-83); el padre del narrador traicionó a sus camaradas y los fue entregando, incluida su esposa (“Ese topo siempre pareció algo distinto a lo que era”, 134); otra muestra es la probable infiltración de Maira en la policía

⁸ Para un análisis detallado de algunos relatos de 76 (2007), véase Logie (2015: 82-87) y Basile (147-155). Este volumen, codificado como “protonovela” en la contratapa, prefigura tácticas narrativas que solo meses después atravesarán *Los topos*. Allí todas las confesiones parecen inminentes pero no se dan. Incluso las fotos son borrosas y descentradas, desligadas de lo referencial, como acontece en “Otras fotos de mamá” (2006), donde el anónimo narrador en primera persona nunca llega a escuchar el prometido testimonio sobre su madre desaparecida y termina sumido en la incomunicación. La oblicuidad en la reconstrucción de una supuesta verdad se manifiesta en una docuficción augural al respecto como es *Los rubios* (2003), de Albertina Carri, también en la serie fotográfica *Ausencias* de Gustavo Germano (2006-2007), o en el proyecto fotográfico de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001* (2011).

como supuesta informante para ir exterminándolos como forma de venganza; Maira acusa a El Alemán de “topo, topo choto, ya vas a ver” (163); la voz enunciativa, en su transfiguración, ejerce igualmente de tal: “Vos, putita, sos un topo, asomás la cabeza en cualquier lado” (147).

Llamativa es asimismo la inversión de algunas marcas clásicas del testimonio: el mandato de búsqueda impuesto al narrador termina sin más hallazgos que el de su propia identidad difuminada; el manido motivo del “regreso a casa” se encarna aquí en el retorno del protagonista a su morada de la infancia en Moreno –ahora vacía y sin propietario conocido- que promete *a priori* una reconstrucción de la memoria frustrada hasta que este es súbitamente desalojado de ella por los propios albañiles que la refaccionaban⁹. De esa modificación o inversión de los *topoi* de la narrativa testimonial da cuenta Edurne Portela, para quien

el hecho de que el narrador y protagonista desaparezca sin dejar rastro hace al lector asumir que la búsqueda que se inició como alternativa reconstructiva de una identidad acaba en total (auto)destrucción. Tal vez Bruzzone intenta presentar una nueva poética de significado en relación a cómo el pasado se recrea y se vive en el presente, pero la promesa de significado e identidad se travestiza en su protagonista y se convierte en una ilusión dantesca. El cuerpo travestido del protagonista disloca la narrativa histórica familiar de la identidad y reterritorializa la geografía nacional para convertirla en una geografía propia, en la que no hay ni compás ni coordenadas otras que las de una búsqueda continuada que acaba no sólo en fracaso, sino en desaparición (Portela 182).

En consonancia con esta inversión apuntada, nuestro texto debe su carácter subversivo, en gran medida, al enfoque siempre oblicuo de la cuestión de los desaparecidos apelando al vector del humor, “un modo de interrogarse sobre la identidad, pero quitándole solemnidad o dogmatismo al proceso introspectivo, al tiempo que expresa un irrenunciable compromiso con el propio arte” (Casas, “Desmontando” 175). En esta senda, un elemento de claro signo disruptivo es la parodia del discurso salvacionista, muy presente en el plan para asesinar al torturador de

⁹ El narrador llega a ocupar hasta cinco casas diferentes en el curso del relato, acaso trufadas de un simbolismo que convendría ser analizado en trabajos sucesivos a la luz de la noción de *espacio biográfico* (Arfuch 2002).

travestis, al final no ejecutado: “Simple, fuerte, ejemplificador. Yo convertido en la chica hermosa y el Alemán en el horrible verdugo ajusticiado en una obra de un acto único de justicia hermosa: el primer paso hacia el hallazgo de mi verdad familiar y de todas las verdades posibles” (Bruzzzone, *Los topos* 143). Linda Hutcheon ha subrayado la facultad de la parodia para quebrantar modelos que, por un efecto de anquilosamiento, se han llegado a mecanizar: “The result of a conflict between realistic motivation which has become weak and has been made obvious. The consequence is the unmasking of the system or of the creative process whose function has given way to mechanical convention” (Hutcheon 24). En este sentido, no falta la actitud sarcástica del narrador hacia esa retórica utópica –casi catequética– de ciertas narrativas testimoniales que funcionan como hipotexto de fondo:

Nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras, las hermanas de la verdad o las hermanas verdaderas. Lo que Maira quería, lo que quería mamá, y papá a su manera, mundo nuevo, nuevo mundo, hombre nuevo, hombres felices por la llegada y por la promesa de retorno, de las hermanas blancas, las más puras, las hijas de la nieve, del frío más intenso que se vuelve noche de amor (185).

El ejercicio de la parodia, no siempre liberador en la escritura de Bruzzzone, porta en sí dosis de ironía relacionadas, cabe decir, con la “parodiabilidad” del hipertexto engendrado. Como discierne Juan Carlos Pueo, “la ironía de la parodia no se dirige tanto hacia un hipotexto concreto como hacia la propia textualidad” (Pueo 89); es más, esta conllevaría “una conciencia de “textimonialedad” de la obra de arte por cuanto pone al descubierto no solo sus mecanismos, sino su indeterminación respecto a la verificabilidad o falsabilidad de sus presupuestos” (90).

En el caso presente, prolifera una ironía con afán desolemnizador, como cuando se afirma que quien “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 (sic), no sé– (Bruzzzone, *Los topos* 18)”. Este sesgo irónico estaba ya impreso en “Sueño con medusas” (2008): relato germinal de *Los topos* referido igualmente por una primera persona innominada, hijo de padres desaparecidos y que relativiza en mismo grado la utilidad

de HIJOS, cuyos miembros “usaban esas remeras estampadas con desaparecidos que de tan lejanos parecían estrellas de rock” (Bruzzone, “Sueño con medusas” 74)¹⁰. En su condición de texto seminal, el cuento viene a “espectacularizar” los discursos sobre la memoria, asociando su gestión –y a sus gestores- con el afán de notoriedad de algunos productos culturales masivos. Eso sucede con la remera de Ludo –también novia del narrador aquí- ante la cual “estaban los que le preguntaban quién era y los que directamente le decían ah, vos sos fan de Nirvana” (74)¹¹: se resta así empaque, por tanto, a la idea de militancia por medio de imágenes que tienden a ligar compromiso ético con sobreactuación y con cierta frivolidad, propias del acusado “consumo social de lo político” que el texto pone sobre la mesa (Gallego Cuiñas 10)¹².

Dentro de los estudios teórico-críticos sobre autoficción, ha sido suficientemente señalada la relevancia de los paratextos en la (des)ambiguación de un pacto de lectura (Arroyo 2011; Gasparini 2012)¹³. Para el caso de *Los topos*, los peritextos (Genette) son esclarecedores, pues la solapa delantera y la contratapa la codifican como “novela”. Esta viene enmarcada por un acápite que

¹⁰ Para un análisis detallado del relato a la luz del mito de Medusa, véase Basile (148-151).

¹¹ En la siguiente novela de Bruzzone, *Barrefondo* (2010), el relato es conducido por un narrador en primera persona llamado “Tavo”. Pese a no presentar una modulación autoficcional, existen aspectos que reverberan ligeramente la imagen autorial en el texto: el narrador es de profesión piletero; además, en la novela asoma fugazmente un personaje apodado “El Porteño”, como figuración del yo narrador-protagonista, que apareció por primera vez en el distópico relato “2073” (2007). El juego transficcional se dará también en otra novela entregada por el bonaerense: *Las chanchas* (2014), donde reaparece el personaje de Romina, de nuevo como enérgica activista ligada a la cuestión de los desaparecidos, pero instalada en la inacción y gradualmente diluida en el “pasado extrañado” de un relato distópico (Blejmar 2017).

¹² En este sentido, y como sostiene Ilse Logie, la oficialización del discurso de la memoria en Argentina a partir de 2005 deparó “la recuperación política de las víctimas”, acarreado en contrapartida “la institucionalización de cierto discurso monolítico de la identidad” y, sobre todo, “la entrada al mercado del desaparecido” (Logie 2015: 81).

¹³ Si hablamos de paratextualidad *lato sensu*, es necesario mencionar *Campo de mayo. Una conferencia performática* (2013). Estamos en cierto modo ante un epitexto (Genette) por cuanto en él Bruzzone retoma el meollo narrativo de su literatura, ensanchando por la vía de la *performance* ese territorio de mirada renovada sobre el desaparecido y la posmemoria. En abril de 2018 el bonaerense ha tomado parte en otra *performance*: “Cuarto intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad”, acompañado por Mónica Zwaig, con la dirección de Juan Schnitman. Para un análisis pormenorizado de esta vertiente performativa, véase Peller (2018).

actúa casi como frontispicio de entrada a la lectura: “Encontrarte en algún lugar/ aunque estemos distantes/ tantos odios para curar/tanto amor descartable”, cita de Federico Moura (1951-1988), diseñador y figura muy destacada de la cultura de masas en Argentina, mayormente por ser el líder del puntero grupo de rock *Virus* (1980-1988). Moura nos ubica ya en las coordenadas de una búsqueda y un resentimiento, sí, pero también inicia una cadena intertextual por cuanto, páginas más adelante, la voz enunciadora recuerda a Maira tarareando otros versos de esa misma canción, titulada “Amor descartable”: “Vos sos mi obsesión/ quisiera atraparos/ vos sos mi destrucción/ no quiero dejar de pensar” (Bruzzone, *Los topos* 151) que dan la clave de su periplo vital en el interior de la ficción¹⁴. El peritexto remite a una necesidad de rememoración que atañe a Lela y Maira, pero ajena a un narrador-protagonista que pese a todo se ve arrastrado a ella. En línea análoga opera otro índice paratextual como es la foto de la tapa: una ilustración donde aparece una figura masculina ataviada con una gabardina a cuadros, de hechura femenina. En ella se advierte una pose andrógina de corte muy cinematográfico, con sombrero y mirada desafiante que parece remitir a tres esferas: un mundo detectivesco, el transformismo sexual y, especialmente, una aureola de cultura de masas que campeará en toda la novela¹⁵.

Esta intersección de vectores da cobijo a la ficcionalización de una memoria reblandecida, reelaborada en una textura evanescente que borra los contornos para frustrar en el narrador todo intento coherente de filiación, porque “víctimas y victimarios se truecan e incluso comparten cuerpo en un relato en el que se resemantizan la violencia y la represión estatal” (Gallego Cuiñas 11). La resemantización se logra, en efecto, cuando los elementos intradieгéticos pasan por el tamiz mencionado: el de la exasperación de lo massmediático, por un lado, y de lo

¹⁴ No es ocioso señalar que Moura es un parónimo de Maira y un anagrama de “amour”, de entre los muchos que apunta Premat (222-3) para subrayar hasta dónde llega la apuesta de Bruzzone por el juego y la recombinación desprejuiciada de elementos.

¹⁵ Una suerte de continuidad puede establecerse con el título y diseño de portada de *Las chanchas*. Por tratarse de un texto próximo a algunos aspectos de la ciencia-ficción, aparecen unos platillos voladores con Marte al fondo, siendo la imagen central la cabeza de un conejo con escafandra. Sin embargo, el tronco, la posición de las manos, la gabardina a cuadros, el jersey que asoma y la pose son las mismas que pueden verse en la tapa de *Los topos*.

folletinesco, por otro. Cabe entender esto último mediante el uso de escenas, escenarios y fantasías que el cine ha connotado románticamente y que Bruzzone, a la manera de Puig, injerta intempestivamente en un contexto impensado, político, como es la memoria del daño. Tal resignificación se hace patente en lances varios del relato. Así, cuando el narrador recién vislumbra que Maira podría ser su hermana, “digiere” esa posibilidad con un simulacro de microcuento visual sobre “Robin-Maira”, “Robin-yo” y “Batman-papá” proyectados sobre una torta que semeja claramente viñetas de cómic (69-71), relativas tanto a la historia dramática de sus ascendientes como a la revolucionaria de América Latina.

Pasé buena parte de la noche frente a la torta. La escena, en algún momento, cobró vida: papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin. La aventura que emprendíamos juntos consistía en caer por sorpresa a una reunión de mafias aliadas que estaban en la cuenta final para un devastador asalto a Ciudad Gótica [...] Esto va a ser algo mucho más grande que el asalto de Fidel al cuartel Moncada [...] Eso, más algunas frases en castellano, daban la pauta de que aquellos hombres –o al menos muchos de ellos– eran revolucionarios cubanos. Todo lo demás era subtítulo. El inglés me salía fluido y para entender mis propias palabras tenía que asomarme a leer los subtítulos que aparecían casi siempre a la altura de mi cinturón (69-70).

El pasaje, netamente ecrástico, sintetiza en buena medida la poética de Bruzzone respecto a la memoria. La imagen colabora en la forja del recuerdo mediante un tratamiento subjetivo y libérrimo de la materia narrativa que, siguiendo a Anna Forné, nos instalaría en el campo de la *posimagen*: “Es concretamente una ilusión óptica que remite a los remanentes de una imagen en el campo visual después de que cesó la exposición de la imagen inicial [...] lo que se representa y lo que es representado es un proceso de búsqueda genealógica que recicla los materiales de archivo en forma de “pos-imágenes” (Forné 114-115).

La écfrasis se entreteje con el melodramatismo en otros episodios climáticos rayanos en lo tragicómico. Lo prueban elementos varios como son la sorna de El Alemán al atribuir a Maira la condición del personaje televisivo infantil Topo Gigio para defenderse de la acusación de ser un topo: “[Maira] Decía que ya alguien se iba a vengar de personas como yo y todas cosas así,

incoherentes, me decía topo, topo choto, ya vas a ver, y yo le mostraba el choto y le decía dale, yo soy un topo choto y vos sos el Topo Gigio, vení, poné la voz finita y empezá a laburar” (Bruzzone, *Los topos* 162-163). El cúmulo de azares, el enamoramiento de un travesti matapolicias que presumiblemente es su hermana; la anagnórisis, el desplazamiento poco realista y casi al unísono de los protagonistas desde la capital a Bariloche (Romina, Ludo, Maira, El Alemán, los enanos ricos); o la hipótesis de una conflagración universal de carácter antihomosexual por parte de los enanos ricos¹⁶. Igualmente ilustrativos son los derroteros sexuales por donde discurre el protagonista: su heterosexualidad inicial, las posteriores relaciones con travestis, la relación homosexual sugerida con Mariano, el hecho de que él mismo pase a ser travesti –sin senos– que ejerce la prostitución y con sed de venganza, hasta acabar confluyendo en Maira como transexual con senos implantados, entregada dócilmente a El Alemán.

Semejante cadena imaginística remite al universo de la carnavalización literaria bajtiniana (Bajtín 1999), en la medida en que *Los topos* maneja resortes de la cultura popular para proponer una inversión del orden establecido y sostener un género narrativo contracanónico como sería el postestimonial. Las máscaras promueven así una *degradación paródica* que dota al relato de un efectismo muy marcado, con lineamientos narrativos que oscilarían entre lo hiperrealista y lo expresionista, sin ignorar las frecuentes líneas de fuga líricas con que conjurar la aflicción:

Pero la sensación no era dolorosa, como casi siempre, sino todo lo contrario, paraíso de perlas blandas, gotas que caen como plumas, lentejas de luz que se hacen polvo al tocar el suelo, al tocarme, pero que enseguida se vuelven a formar y a rebotar en todas direcciones mientras se consumen en un sonoro chisporroteo lejano. Eso hasta que en un momento las lucecitas se concentraron en mi nuca, densas como lápidas, y de golpe se derrumbaron todas por la espalda hasta quedarse ahí,

¹⁶ “Esta vez, las travestis no éramos las victimarias sino las primeras víctimas de una red comandada por enanos. La organización era muy grande y se hacía fuerte entre los aficionados a las variantes más brutales y prohibidas del sexo. Si me ponía a investigar estaba seguro de poder llevar adelante un informe sobre enanos, tildarlos de raza macabra, odiados seres que rencorosos por el desprecio social del que eran víctimas se esforzaban por conformar la minoría más potente sobre la faz de la tierra. Y de ahí a la formación de un Imperio capaz de enseñorearse sobre toda la humanidad quedaba sólo un paso” (173).

desparramadas por todas partes, temblando, dientes de cuarzo, imanes gigantes, y entonces el Alemán, exhausto, terminó (153).

Como se colige de lo antedicho, *Los topos* abunda en una muy marcada profusión de posimágenes que, no obstante, resultan fluctuantes en el curso de la enunciación, en cuya textura unos pocos pasajes de descripción morosa contrastan con otros muchos de narración vertiginosa: la aceleración de esa trama, las subtramas digresivas mezcladas con relatos de sueños, ensoñaciones, delirios esporádicos o directamente pesadillas exhibe resabios airianos; son estos visibles en lo que hace a una estructura narrativa centrífuga, sin planificación aparente y ante todo proliferante, si bien el vigor de la proliferación narrativa no se orienta aquí tanto a la compulsión de un *continuum* escritural modo Aira como a boyar en torno a las ausencias que Maira y la madre representan¹⁷. Sin embargo, como se ha remarcado ya, tal despliegue de recursos narrativos y topológicos dista mucho de ser un aparato formal que oculte o banalice el dolor, contribuyendo, antes bien, a revitalizar el espacio del desaparecido. El humor, más o menos subyacente en la novela, marca el escepticismo del narrador hacia las formas institucionalizadas de recuperación de la memoria; así, los dardos lanzados a la organización HIJOS son palmarios, en especial los dirigidos a cierta orientación ideológica ingenua, no exenta de un esnobismo signado por el abuso de neologismos con prefijo:

Durante el viaje a Moreno pensé en contarles las últimas novedades a los de HIJOS. Quizá ellos pudieran armar una campaña de reivindicación de Maira, alzarla como estandarte de una nueva generación de desaparecidos y fogonear así la lucha anti-imperialista. Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando de neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir, los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que

¹⁷ Julio Premat reflexiona con perspicacia respecto al lugar de Bruzzone en el campo literario argentino indicando que “a su manera se inscribe en el canon Puig-Copi-Lamborghini-Aira, que Tabarovsky identifica como un contracanon (frente a Borges-Piglia-Walsh-Saer). Es decir, que respeta algunos protocolos establecidos de una entrada en literatura al ubicarse en un mapa, pero lo hace desde una tradición alternativa, la de no estar del todo” (Premat 228).

vinieron más adelante. Porque ahora parecía llegar el turno de que desaparecieran también los que, como Maira, en su búsqueda de justicia, se pasaban un poco del límite (80).

No obstante, lejos de ser elusivo, ese dejo irónico reconfigura a su vez una vía de aprehensión de la memoria. El narrador no busca la empatía del lector mediante una retórica redentora o restitutiva de los daños causados; es más, el momento más cercano a una presunta reparación de la justicia es aquel en que el protagonista urde con firmeza un plan para terminar con El Alemán, tentativa que se irá diluyendo en un desenlace deliberadamente brumoso, en simetría con otros nudos tampoco resueltos: el aborto de Romina, la relación fraterna con Maira o la condición de doble agente de esta.

La placidez capciosa de las últimas líneas deja inferir un final desazonador: el otrora narrador (ya narradora), secuestrada y operada al antojo de su captor, ha asumido la identidad de Maira y parece abocada a la tortura y desaparición, engrosando esa lista de prostitutas transexuales exterminadas por el ingeniero. La transexualidad brotaría, entonces, como eventual síntesis del padre, la madre, la hermana y el narrador mismo; y a la par como culmen en la despersonalización de una voz *paratópica* (Maingueneau 2004), que enuncia desde un lugar cada vez más desplazado tanto simbólica (desde la posición de víctima, desde la prostitución, desde una relegada transexualidad) como geográficamente (desde San Carlos de Bariloche: el sur del sur). El efecto acumulativo de las peripecias, de las conjeturas, del transformismo colisiona, no obstante, con la falta de sentido de una búsqueda cuyos resultados se revelan insatisfactorios:

Pero no puedo, no me sale, no hay pensamientos guía para el rescate de Maira, y entonces me dejó llevar. Un día el Alemán se da cuenta de que algo me pasa y me pregunta: qué te pasa, pompita. Estamos frente al lago. Junté leña, prendí un fuego y él ahora me acaricia a la luz de las llamas. Estoy bien, digo, lindo el lago, Alemán papá. Qué linda sos, dice él, no puedo pedir más. Se frota las manos sobre el fuego y nos miramos fijo un buen rato. Después cruza de brazos. Cuando vos quieras salimos a buscar a Maira, vos me decís y listo, dice mientras agarra algunas piedras y empieza a tirarlas para que reboten en el agua. Algunas, antes de hundirse, dan dos o tres saltos en la bruma y las imagino llegando hasta la otra orilla, donde se ven los fueguitos o luces de las casas. A lo mejor allá están igual que nosotros, pienso, se acarician frente al lago, tiran piedras,

miran televisión adentro. La verdad que ahora, con este frío, no hay mucho más para hacer (189).

La indudable incomodidad que produce este final abrupto (Ros 2014: 101) nos instaría, entonces, a reflexionar “ya no sobre la necesidad de recordar, sino sobre qué hemos hecho con el recuerdo” (103). La memoria del daño que Bruzzone nos entrega parcialmente metabolizada en *Los topos* no es, por tanto, la de un daño reificado sino suspendido. No por otra razón despliega recursos centrífugos del trauma que, en rigor, no significan sino ofrecer salidas intempestivas para el lector y el crítico más apegados a una lógica discursiva biempensante. El cariz básicamente autodestructivo del desenlace, sumado a la delicuescencia paulatina del yo textualizado, prolongan una espiral violenta y, sin embargo, exenta de dramatismo explícito¹⁸: una identidad travestida y a la postre vacía que, envuelta en relatos entre lo lírico y lo onírico, traslada la cuestión de los desaparecidos hacia una región posidentitaria donde, siguiendo a Sarlo, la imaginación ha decidido “salir de visita” (Sarlo, *Tiempo pasado* 53-54).

Bibliografía

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

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, FCE, 2002.

Arroyo, Susana. *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Los límites del género*. Universidad de Alcalá, Tesis de doctorado, 2011. Disponible en:
<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/16941>

¹⁸ Lejos de nuestra intención está agotar el potencial hermenéutico de un final tan ambiguo. Es sugerente, por ejemplo, la apreciación de Carlos Gamerro, para quien “tal vez, habría que decir que se vuelve una novela más interesante–y subversiva– si consideramos que termina bien; porque este final nos sugiere que terminar de travesti en una cabaña sobre un lago, viviendo con un ex represor redimido, es mejor que ser un eterno hijo de desaparecidos y vivir frente a la ESMA” (Gamerro 508).

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. De Julio Forcat y César Monroy. Madrid, Alianza, 1999.

Basile, Teresa. “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°32, 2016, pp. 141-169.

Bernini, Emilio. “Una deriva *queer* de la pérdida. A propósito de *Los topos*”. *No retornable*, n°5, 2010. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v6/dossier/bernini.html>

Blejmar, Jordana. “El pasado extrañado en *Las chanchas* de Félix Bruzzone”. *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*. Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi, Mariana Eva Pérez (comps.). Buenos Aires, Eudeba, 2017, pp. 203-220.

Boero, María Soledad y Francisco Marguch. “*Los topos* de Félix Bruzzone, o la memoria como potencia”. Actas del Encuentro Internacional “Fecundidad de la memoria”. Buenos Aires, Planeta, 2011. Disponible en: https://www.academia.edu/1429071/Los_topos_de_F%C3%A9lix_Bruzzone_o_la_memoria_como_potencia

Bruzzone, Félix. “Otras fotos de mamá”. Hernán Vanoli et alii. *Hojas de tamarisco*, Buenos Aires, Tamarisco, 2006, pp. 19-26.
Bruzzone, Félix. 76. Buenos Aires, Tamarisco, 2007.

Bruzzone, Félix. *Los topos*. Buenos Aires, Mondadori, 2008.

Bruzzone, Félix. “Sueño con medusas”. *Uno a uno: los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los '90*. Diego Grillo Trubba et alii (eds). Buenos Aires, Mondadori, 2008b, pp. 69-82.

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

Bruzzone, Félix. *Las chanchas*. Buenos Aires, Mondadori, 2014.

Casas, Ana (ed). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros, 2012.

Casas, Ana. “Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n°24, 2015, pp. 174-190. Disponible en: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/1152>

Casas, Ana. “Pensar lo real desde la autoficción”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 811, 2018, pp. 20-35.

Cobas Carral, Andrea. “Una lectura de *Los topos* y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez”. *Olivar*, n° 14, 20, 2013, pp. 23-45. Disponible en: http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/viewFile/Olivar2013v14n20a03/pdf_52

Cobas Carral, Andrea. “Una poética de la fuga: la narrativa de Félix Bruzzone”. *Poéticas y políticas de la representación en la literatura latinoamericana*. Celina Manzoni (comp.), Buenos Aires, Corregidor, 2015, pp. 1-15. Disponible en: http://www.academia.edu/19159123/Una_po%C3%A9tica_de_la_fuga_la_narrativa_de_F%C3%A9lix_Bruzzzone_en_Celina_Manzoni_comp._Po%C3%A9ticas_y_pol%C3%ADticas_de_la_representaci%C3%B3n_en_la_literatura_latinoamericana_Buenos_Aires_Corregidor_2015

Colonna, Vincent. “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)” [2004]. Ana Casas (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 85-123.

Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Planeta, 2011.

Forné, Anna. “Reflexiones en torno a dos gemelos conceptuales: posmemoria y autoficción”. *La langue dans la littérature, la littérature dans la langue: textes réunis en hommage à Eva Ahlstedt*, Ingmar Söhrman y Katharina Vajta (eds.) Göteborg, Romanica Gothoburgensia, 2014, pp. 111-118.

Gallego Cuiñas, Ana. “Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)”, en *Hispanamérica*, n°130, 2015, pp.3-14.

Gamerro, Carlos. "Memoria sin recuerdos". *Facundo o Martín Fierro. Libros que inventaron la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2015, pp.489-523.

Gasparini, Philippe. "La autonarración". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Casas, Ana (ed.), Madrid, Arco/Libros, 2012, pp. 177-211.

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

Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann (eds.). *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "trasgresión"*. Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 21-48.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, n°29, 1, 2008, pp. 103-128.

Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Nueva York, Columbia University Press, 2012.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Londres, Routledge, 1991.

Logie, Ilse. "Más allá del paradigma de la memoria. La autoficción en la reciente producción postdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzone)". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n°5, 2015, pp. 75-89. Disponible en: http://www.pasavento.com/pdf/05_06_logie.pdf

Logie, Ilse/Bieke Willem. "Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada". *Alternativas*, n°5, 2015. Disponible en: <https://biblio.ugent.be/publication/5638150/file/7126028.pdf>

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin, 2004.

Martín Gómez, Jonatán. "Desacralizando el espacio de lo narrable: (pos)memoria, autoficción y mercado editorial en *Los topos* y 76 de Félix Bruzzone". *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana*, n°13, 7, 2019, pp. 75-109.

Peller, Mariela. "Lugar de hija, lugar de madre. Autoficción y legados familiares en la narrativa de hijas desaparecidos en la Argentina." *Criacao e Critica*, n°17, 2016, pp. 75-90. Disponible en: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>

Peller, Mariela. "No seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en *Campo de mayo* de Félix Bruzzone". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, n°11, 2018, pp. 418-440. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11221/11861>

Portela, Edurne. "Como escritor, no me interesa tomar partido". Félix Bruzzone y la memoria antimilitante". *A Contracorriente*, n°7, 2010, pp. 168-184. Disponible en: https://www.ncsu.edu/project/acontracorriente/spring_10/articles/Portela.pdf

Premat, Julio. "Bruzzone y el deseo de literatura". *HeLix*, n°10, 2017, pp. 214-233. Disponible en: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/article/view/42032/35749>

Prividera, Nicolás. "Plan de evasión". Texto leído en la presentación del libro *Los topos*, 26 de mayo de 2009. Disponible en: <http://haciaelbicentenario.blogspot.de/2009/05/plan-de-evasion.html>

Pueo, Juan Carlos. *Los reflejos del juego (una teoría de la parodia)*. Valencia, Tirant lo Blanc, 2002.

Quieto, Lucila. *Arqueología de la ausencia: ensayo fotográfico 1999-2001*. Buenos Aires, Casa Nova, 2011.

Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile and Uruguay. Collective Memory and Culture Production*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012.

Ros, Ana. "Los topos, de Félix Bruzzone: travestis y traidores contra la realización simbólica del genocidio en Argentina". *Confluencia*, n°29, 2014, pp. 92-106.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Sarlo, Beatriz. “Condición de búsqueda: Sobre *Los topos* de Félix Bruzzone.” 20 de marzo de 2009. Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0319/articulo.php?art=11452&ed=0319>

Sosa, Cecilia. “Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina”. *Journal of Romance Studies*, n°13, 2013, pp. 75-87. Disponible en: <https://online.liverpooluniversity-press.co.uk/doi/pdf/10.3828/jrs.13.3.75>

Young, James. *At memory's edge: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven, Yale University Press, 2000.

Recibido: 30 de mayo de 2019. Revisado: 20 de enero de 2020. Publicado: 31 de enero de 2020. *Revista Letral*, n.º 23, 2019, pp. 118-141. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi23.9476>



Este artículo ha sido publicado bajo una licencia [Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).