

Testimonios pese a todo. A propósito de *Camuflaje* (Perel, 2022)

Malena Paula Verardi*

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Recebió: 15 mayo 2024

Aprovado: 11 jul. 2024

Publicado: 31 dic. 2024

Resumen

El presente trabajo analiza el film *Camuflaje* (Perel, 2022), considerando sus elecciones a la hora de configurar representaciones sobre la última dictadura cívico-militar argentina – y la vigencia de sus efectos –, evidenciadas en la caracterización que realiza de uno de sus espacios emblemáticos: la guarnición de Campo de Mayo, donde funcionaron varios centros clandestinos de tortura y detención. La estructura narrativa del film se organiza en base a la presencia de conversaciones y diálogos entre el escritor Félix Bruzzone y un grupo de personas vinculadas de diversa manera con Campo de Mayo. El abordaje planteado problematiza las relaciones entre la palabra y la imagen, la entidad del testimonio, los límites de la representación, los vínculos entre tiempos pasados y presentes y la pertinencia de emplear “fórmulas de representación” (Burucúa; Kiatkowski, 2014), para dar cuenta de las vinculaciones entre un hecho histórico comprendido en la categoría de genocidio y los modos de considerarlo desde la producción cultural, en este caso el discurso fílmico.

Palabras clave: Representación. Genocidio. Camuflaje. Testimonio.

* Docente de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Magíster en Análisis del Discurso por Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). E-mail: malenaverardi@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6971-494X>

Testimonies in spite of all. On *Camuflaje* (Perel, 2022)

Malena Paula Verardi*

University of Buenos Aires
Autonomous City of Buenos Aires, Argentina

Received: 15th May 2024


Approved: 11th July 2024

Published: 31st Dec. 2024

Abstract

This work analyzes the film *Camuflaje* (Perel, 2022), considering its choices in representing of the last Argentine civil-military dictatorship – and the validity of its effects –, as evidenced in the characterization it makes of one of its spaces: the emblematic Campo de Mayo garrison, where several clandestine torture and detention centers operated. The narrative structure of the film is organized based on the presence of conversations and dialogues between the writer Félix Bruzzone and a group of people linked in various ways to Campo de Mayo. The approach problematizes the relationships between the word and the image, the entity of the testimony, the limits of representation, the links between past and present times and the relevance of using “formulas of representation” (Burucúa; Kiatkowski, 2014), to give an account of the links between a historical event included in the category of genocide and the ways of considering it from the point of view of cultural production, in this case filmic discourse.

Keywords: Representation. Genocide. Camuflaje. Testimony.

* Professor at the University of Buenos Aires, Faculty of Philosophy and Letters. PhD in History and Theory of the Arts and MA in Discourse Analysis from the University of Buenos Aires. Researcher at the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET), Argentina. E-mail: malenaverardi@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0001-6971-494X>

A modo de introducción

Las modalidades de representación de los genocidios han sido objeto de múltiples debates que, no obstante, no han agotado un campo de reflexión que continúa problematizándose de manera constante. En relación con el contexto sociopolítico contemporáneo, el avance a nivel mundial de políticas de extrema derecha que han pasado a ocupar, incluso, posiciones gubernamentales, instala una serie de interrogantes en torno a las características que adquieren en la actualidad los modos de conceptualizar y pensar el pasado, en particular en cuanto a la posibilidad de cuestionar interpretaciones o lecturas sobre las que parecía haber – hasta el momento – cierto consenso social. En la Argentina, recientemente un sector de la sociedad ha vuelto a referir a la última dictadura cívico-militar empleando términos como “guerra”, reinstalando la “teoría de los dos demonios” y cuestionando el número de víctimas como vía para deslegitimar la construcción de la memoria social constituida colectivamente desde el retorno de la democracia, e imponer otra interpretación sobre lo acontecido entre 1976 y 1983.¹

En el campo del discurso audiovisual, continúan realizándose con frecuencia producciones que abordan, desde distintas perspectivas, la representación de la dictadura y sus efectos en la contemporaneidad. Es el caso del último film de Jonathan Perel, *Camuflaje*,² estrenado en 2022. La película puede inscribirse en el marco de la controversia surgida a propósito de la realización de la película de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), en tanto presenta una serie de diálogos y conversaciones entre el escritor Félix Bruzzone, cuya madre fue secuestrada y desaparecida por el gobierno militar, y diversas personas vinculadas de una u

1 Al respecto, Daniel Feierstein (2017, s./p.) expresa que la “teoría de los dos demonios” fue inicialmente una forma de justificar el Juicio a las Juntas, en tanto sostenía la existencia de un “terrorismo” que había llevado a la Argentina a un estado de anarquía y caos, el cual había motivado la represión ilegal, que debía ser juzgada. Luego, con el accionar de los organismos de derechos humanos, cobró fuerza la falta de equivalencia entre ambas prácticas y la necesidad de acabar con la impunidad de los responsables del gobierno militar. En la actualidad, la “teoría de los dos demonios” vuelve a posicionarse como una clave de lectura que equipara los procesos de violencia. Con relación al cuestionamiento del número de víctimas, Feierstein indica que funciona como un ataque a los símbolos de construcción de la memoria colectiva y que se trata de un procedimiento común a otros procesos genocidas, caracterizados por: “una destrucción masiva de las relaciones sociales, por la persistencia del terror después de esa destrucción y, por lo tanto, por la indeterminación del número de víctimas”.

2 Escrita y dirigida por Jonathan Perel; Idea original: Félix Bruzzone; Producida por Pablo Chernov y Jonathan Perel; Fotografía y cámara: Joaquín Neira; Montaje: Pablo Mazzolo; Dirección de sonido: Francisco Pedemonte; Sonido directo: Andrés Marks y Sebastián Lipszyc; Jefe de producción: Santiago Borensztein; Productora asociada: Cecilia Felgueras; Producción ejecutiva: Pablo Chernov; Con: Félix Bruzzone, Inés Bruzzone, Agustín Rozados Giménez, Gustavo Guoglielmi, José Luis Gómez, Archie Campos, Iris Avellaneda, Mariela García, Andrea Domínguez, Sabrina González, Margarita Molfino; Año: 2022.

otra manera con el espacio de Campo de Mayo,³ el lugar donde funcionaba el centro clandestino de detención en el cual su madre permaneció cautiva. De esta manera, el relato construye un entramado de referencias, descripciones y caracterizaciones que escenifican el mencionado espacio a partir de la introducción de figuras que remiten a lo que allí sucedió y a sus alcances en el presente.

En este sentido, la intención del presente trabajo es analizar el film *Camuflaje* considerando sus elecciones a la hora de configurar representaciones sobre la dictadura cívico-militar – y la vigencia de sus efectos –, evidenciadas en el abordaje y la caracterización que realiza sobre uno de sus espacios emblemáticos como fue y es la guarnición de Campo de Mayo. Para ello, consideraré el concepto de “fórmula de representación” (Burucúa; Kwiatkowski, 2014), dado que entraña un horizonte formal a partir del cual es posible dar cuenta de las vinculaciones entre un hecho histórico comprendido en la categoría de genocidio⁴ y los modos de considerarlo desde la producción cultural, en este caso el discurso fílmico.

Continuidad de la representación

En el comienzo de *Cómo sucedieron estas cosas* (2014), Burucúa y Kwiatkowski refieren a la dificultad que experimenta la representación de masacres y genocidios (en comparación con la de otros fenómenos históricos), dada la entidad extrema de los hechos, que pone a prueba las categorías usualmente empleadas para su conceptualización. A la vez, señalan que la necesidad de registrar dichos sucesos generó, y continúa generando, una multiplicidad de reflexiones sobre los modos de abordarlos y representarlos. En este sentido, los autores indican que el imperativo del registro implicó la exigencia de no distorsionar lo ocurrido a partir de representaciones consideradas inadecuadas (instalando la pregunta por las características de la adecuación o inadecuación al respecto) y, aún más, introdujo el desafío de interrogar sobre la viabilidad (en términos morales) de representar estos hechos.

En esta línea se inscribe el debate suscitado entre Georges Didi-Huberman y Claude Lanzmann a propósito de las condiciones de posibilidad de representar la *Shoah* en el discurso audiovisual. En *Imágenes pese a todo* (2004), Didi-Huberman analiza cuatro fotografías tomadas en el crematorio V de Auschwitz-Birkenau por miembros del *Sonderkommando* (grupo de prisioneros obligados a realizar trabajos dentro de los campos de concentración,

3 Bruzzone (VideoEntrevista, *Youtube*, 2023) expresa que: “Mi proyecto siempre fue ir a escuchar qué decía la gente en lugar de hacer preguntas, porque la pregunta siempre direcciona una respuesta”.

4 Burucúa y Kwiatkowski (2014), señalan que fue Raphael Lemkin quien, a raíz de las matanzas del nazismo y de los armenios por los turcos, propuso el término “genocidio”, como un concepto nuevo que pudiera dar cuenta de tales hechos.

particularmente en relación con las cámaras de gas y los crematorios), que habían sido exhibidas dos años antes en la exposición: "*Mémoire des camps: Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999*", realizada en París en 2001 y en la que Didi-Huberman había participado en la escritura del catálogo. Lanzmann criticó fuertemente la exhibición de las fotografías y lo expresado por Didi-Huberman refiriendo a la dimensión inimaginable e irrepresentable que, desde su posición, atraviesa a la *Shoah*. Como señalan Burucúa y Kwiatkowski (2014), para Lanzmann la única forma posible de representar el Holocausto es aquella basada en la palabra de los sobrevivientes, sin incorporar ninguna imagen de archivo o que pretenda representar el horror. La posición de Lanzmann fue suscrita por Georges Wajcman y Elizabeth Pagnoux, quienes reafirmaron la "imposibilidad moral y fáctica de toda representación del horror" (*Ibidem*, p. 19).

Como se señaló, dos años después de la polémica Didi-Huberman (2004, p. 49) desarrolló, en el libro mencionado, sus ideas en relación con la representación del genocidio y la potencialidad de la imagen:

en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos – el lenguaje y la imagen – son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación. La "verdad" de Auschwitz, si es que esta expresión tiene algún sentido, no es ni más ni menos inimaginable que indecible. Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será, por lo tanto, cada imagen arrebatada a tal experiencia! Si la operación de desaparición generalizada pasa por el terror de los campos, ¡cuán necesaria será entonces cada manifestación – por muy fragmentaria que sea, por muy difícil que resulte mirarla e interpretarla – que nos sugiera visualmente un solo mecanismo de esta operación!

Como expresan Burucúa y Kwiatkowski (2014), la *Shoah* tuvo efectos y consecuencias de tal magnitud que todavía incide en las formas de abordar y representar otras masacres y genocidios. Con respecto a las representaciones fílmicas sobre la última dictadura cívico-militar argentina, han abarcado diversas modalidades: películas documentales, ficcionales, con mayor o menor grado de experimentación, con distinto grado de interpelación al espectador. En este sentido, la estructura narrativa de *Camuflaje* presenta la particularidad de estar atravesada por la figura de un hijo de desaparecidos que interpreta a un personaje embarcado en una suerte de exploración – que también conlleva una búsqueda – del lugar en el cual estuvo detenida su madre luego de ser secuestrada. La implicancia directa de la figura de Bruzzone en el relato se conjuga con la introducción de otros personajes: familiares de él mismo, como su tía; sobrevivientes del centro clandestino, como Iris Avellaneda; vecinos de Campo de Mayo en la actualidad, y el interpretado por la actriz Margarita Molfino, quien personifica a una joven que recoge tierra de Campo de Mayo para venderla a los turistas como

“Un recuerdo del país de los desaparecidos [...], un poquito del campo de concentración más famoso de la dictadura” (extraído de *Camuflaje*).⁵ De esta manera, documental y ficción se entrelazan para dar forma a un relato que indaga en los modos de conformar la memoria.⁶

Más allá de los límites de la representación

Burucúa y Kwiatkowski (2014, p. 46) entienden la noción de “fórmula de representación” como “un conjunto de dispositivos culturales que han sido conformados históricamente y, al mismo tiempo, gozan de cierta estabilidad, de modo que son fácilmente reconocibles por el lector o el espectador”. Señalan, además, que ante ciertos hechos puede ocurrir que las fórmulas existentes resulten inadecuadas para dar cuenta de lo ocurrido. Es lo que sucede con relación a los genocidios contemporáneos, que – por tal motivo – han sido situados en los “límites de la representación”, tal como se mencionó más arriba. En este sentido es que proponen una nueva fórmula de representación centrada en la duplicación, la réplica, la silueta, el fantasma y la sombra – que constituyen todas formas de la figura del doble –, caracterizada por lo que denominan una “multiplicación del *Doppelgänger*”.⁷

El relato de *Camuflaje* se estructura en torno a esta figura, que adquiere numerosas formas a lo largo de la narración. Partiendo de considerar al film como una producción artística organizada a través de un lenguaje dado (el del discurso audiovisual), es posible señalar un primer “desdoblamiento” en tanto la película se vincula, por un lado, con una conferencia performática, llamada Campo de mayo, realizada por Bruzzone en el marco del ciclo “Mis Documentos”, curado y programado por Lola Arias.⁸ En la misma se articulan textos, imágenes y sonidos que entrelazan la vida personal de Bruzzone con el espacio de *Campo de Mayo*, a la vez que se hace referencia a las características del predio en la actualidad, dando cuenta de las

5 Jonathan Perel, director del film, señala que: “La figura de Félix es como el hilo conductor que atraviesa a todos los demás personajes, porque los personajes son muy distintos pero hay algo del tono de esa escucha del personaje de Félix que los va unificando y los va hilvanando” (VideoEntrevista, *YouTube*, 2023).

6 Con respecto a la relación documental-ficción, Perel (VideoEntrevista, *YouTube*, 2023) indica: “Para mí es todo ficción. No hay una capacidad de dar cuenta del mundo real de manera fidedigna y transparente. Desde el momento en que uno asume que todo es ficción, hay un contrato de lectura con el espectador y se construye un verosímil”.

7 Si bien los autores ubican a esta nueva fórmula como dominante en el campo de las matrices estéticas de la representación de hechos acontecidos desde la Primera Guerra Mundial y hasta la actualidad, aclaran que no es de ningún modo la única, dado que continúan utilizándose fórmulas anteriores como la cinemática, la martiroológica y la infernal.

8 Abordajes sobre la conferencia performática pueden encontrarse en Peller (2018), de la Puente (2020), Keizman (2015), Tosoratti (2014), Verzero (2020) y Cantoni (2021), entre otros.

actividades que allí se realizan y de la relación que sostienen con el lugar los vecinos de la zona. Por otro lado, el film encuentra un lazo directo con la obra literaria, también llamada *Campo de Mayo*, escrita por Bruzzone en 2019.⁹ En la novela, un escritor cuya madre estuvo detenida en uno de los centros clandestinos de Campo de Mayo y continúa desaparecida, corre sin cesar a través de ese espacio, vinculándose con diversos personajes con los que se topa en su recorrido. El personaje presenta, desde luego, rasgos que lo acercan a la persona de Bruzzone pero, a la vez, tiene otro nombre (Fleje) y se inscribe en el marco de un relato fantástico que se despega del tono realista que suele caracterizar a una obra autobiográfica.

De esta manera, *Camuflaje* se presenta como parte de una obra que se va desplegando en sucesivas capas: de la conferencia performática a la novela, de ambas a la película, las mismas figuras se desdoblán adoptando diferentes formas. En esta misma línea, el título del film alude a una entidad que toma el aspecto de otra, buscando indiferenciarse de la primera. La cualidad que se lo permite es la de poseer cierta semejanza con ésta, con lo cual puede entenderse al camuflaje también como una forma de duplicación. El uniforme que llevan los militares que revistan en Campo de Mayo – y el utilizado por los militares en general – busca asimismo generar una suerte de mimetización con elementos de la naturaleza. En el afiche de promoción del film, un conjunto de hojas y plantas, en distintas tonalidades de verde, ocupa la totalidad del cuadro visual. Por detrás de ellas se observan pequeños fragmentos en tono celeste que podrían corresponder al cielo. La imagen remite a un espacio de vegetación natural como es el que caracteriza a Campo de Mayo. El nombre del film, impreso sobre el fondo vegetal en letras de color verde fluorescente, aparece en parte cubierto por las hojas, reafirmando el significado del término elegido como título.¹⁰

La noción de camuflaje remite asimismo a las acciones que se llevaban a cabo dentro de Campo de Mayo durante la época en que funcionó como centro clandestino de detención. “¿Cómo hacían para tenerlo tan oculto?” se pregunta la tía de Bruzzone, en la primera de las conversaciones que incorpora el relato. “Porque mirá que nosotros pasábamos permanentemente por ahí” – continúa –, “Sí, pero es grande, – acota Bruzzone –, “Sí, es enorme. Después vos me contaste hace poco que en realidad los galpones donde los tenían...”. “Están como dos kilómetros para dentro de la ruta donde podés pasar”, concluye Bruzzone. De esta manera, se hace referencia a la capacidad de los centros clandestinos de detención de “camuflarse” entre otros espacios e instituciones sociales. Esta solvencia para funcionar durante el período dictatorial sin evidenciar lo que allí sucedía se enlaza con la cuestión de la

9 Con relación a los nombres, Bruzzone (2022) sostiene: “Campo de Mayo es un título que tiene algo de lo territorial, que es en efecto siempre lo que trabajo cuando trabajo alrededor de Campo de Mayo. Tiene algo de la Historia, que también es algo que interviene en mis producciones”.

10 Con respecto a la elección del nombre del film, Bruzzone (2022) sostiene que: “Fue una gran discusión ponerle título a la película [...] al final apareció “Camuflaje” y medio nos convenció porque la película un poco hace eso de camuflar al personaje que va recorriendo los alrededores de Campo de Mayo”.

responsabilidad de la sociedad civil. Al respecto, y en cuanto a la relación de los vecinos con Campo de Mayo, Maximiliano de la Puente (2020) indica que:

Los vecinos se caracterizan entonces por ver y no ver a la vez. Son aquellos que saben y no saben lo que ocurría en el país durante la dictadura: el horror de las desapariciones y los centros clandestinos de detención. Forman el corazón de ese entramado denominado “sociedad civil”, que se encarga de establecer arbitrariamente culpabilidades y responsabilidades. Asumen también una condición pasiva, inerte, indiferente y desinteresada ante el sufrimiento de los demás, específicamente ante las desapariciones y la política concentracionaria del terrorismo de Estado.

A su vez, Bruzzone (2022) se refiere al vínculo actual de Campo de Mayo con la sociedad civil señalando que:

Hay una relación de Campo de Mayo con la vida civil muy, muy fluida. Hay muchas actividades militares adentro de Campo de Mayo, por supuesto, pero también hay muchas actividades civiles y algunas son exclusivamente civiles. Por ejemplo, hay una escuela de equitación que es solo para civiles. Uno a priori diría: los militares hacen equitación, les gustan los caballos, sí, pero hay una escuela de equitación para militares y civiles y hay una que es sólo para civiles. Hay muchísimos ejemplos de cosas que son sólo civiles.

La mención de Inés, tía de Bruzzone, a la época en que pasaban por Campo de Mayo es ampliada luego cuando relata la asombrosa serie de hechos que conectan a la familia Bruzzone con el lugar. “Qué historia Campo de Mayo con nosotros, ¿eh?”, – comenta. En el comienzo del film Inés Bruzzone se refiere al trayecto que debía realizar, junto a Félix cuando era niño, para llegar hasta su casa, en la localidad de Muñiz, Partido de San Miguel:

Era inevitable pasar por Campo de Mayo, porque no estaba el Buen Ayre, así que había que pasar por ahí. Depende a la hora que pasabas era lo que te producía, ¿no? Nos producía a partir de que uno sabía que ahí se habían gestado todos los golpes y todas las represiones que habíamos sufrido nosotros como generación y anteriores también, pero ni siquiera sabíamos tanto todavía de todas las detenciones que estaban ocurriendo ahí, las

desapariciones. Y menos que menos que había estado Marcela.¹¹

Así, la alocución revela una suerte de lazo entre los espacios habitados por la familia y el lugar donde permaneció cautiva la madre de Félix. Años después, el propio Félix construyó – sin saberlo – una casa en un barrio aledaño a Campo de Mayo, tal como lo explicita en el comienzo del film:

En 2006 compré un terreno a cinco cuerdas de Campo de Mayo. Construí una casa y me fui a vivir con mi familia ahí. En ese momento todavía no sabía que en Campo de Mayo había estado mi mamá pero lo supe enseguida. Después estuve varios años sin saber qué hacer con eso. ¿Por qué la gente se va a vivir alrededor de Campo de Mayo?

La voz en *off* que enuncia el discurso se escucha agitada, como proviniendo de alguien que está realizando un esfuerzo físico. La imagen revela a Bruzzone corriendo por el interior de Campo de Mayo, escena que se repetirá varias veces a lo largo de la narración. Por último, Inés relata el momento en que, al ser necesario internar a su madre – quien se hizo cargo de la crianza de Félix tras la desaparición de sus padres – en un geriátrico, la familia opta por un establecimiento situado en Campo de Mayo. “Yo me acuerdo que me dijiste: sí, por mí no hay problema” – expresa Inés.

Porque a mí una de las cosas que me había parecido inadmisible por mamá era ponerla en manos de esta gente en Campo de Mayo y por vos, digamos, de volver al lugar donde había estado tu madre [...] Pero al final terminó muriendo finalmente en el hospital militar.¹² Partió de Campo de Mayo como supuestamente partió Marcela, es esa fuerza que nos llevó para allá. Vaya a saber... Como que terminó acompañándola a Marcela y Marcela sintiéndose acompañada por ella... Es el consuelo que le queda a uno también.

– expresa Inés. “No sé”, es la respuesta de Félix, acompañada por una breve risa en la que puede percibirse cierta discordancia con la idea mencionada por su tía.

11 Mariana Eva Pérez (2022, s./p.) indica al respecto que Campo de Mayo: “Durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional funcionaron en Campo de Mayo al menos cinco espacios de reclusión: los centros clandestinos de detención El Campito y Las Casitas, la prisión militar de encausados, un sector del hospital adonde eran llevadas a parir las embarazadas desaparecidas y el aeródromo”.

12 Bruzzone expresa que, luego de la muerte de su abuela, él fue quien tuvo que certificar la identidad: “La sacaron de donde estaba, la llevaron a la ambulancia y bueno, sí, era ella”. Como señala Mariana Eva Pérez (2022, s./p.): “Félix, que no ha podido encontrar los restos de su madre, es el encargado de reconocer el cuerpo de su abuela”.

De esta manera, Campo de Mayo se configura como ese espacio dual, un predio arbolado, que ocultaba o no tanto – los galpones en los que funcionaban los centros de cautiverio, donde se llevaban a cabo las prácticas de tortura. “Esta es una de las zonas más fértiles del planeta”, indica José Luis Gómez, un biólogo que ha propuesto organizar una reserva ecológica en Campo de Mayo. La “fertilidad” del lugar – que se asocia directamente a la vida – vuelve a establecer un fuerte contraste con un espacio atravesado por la muerte, como lo fue Campo de Mayo durante el período dictatorial. “Nosotros pasámos por ahí cuando todavía funcionaba todo el aparato represivo. De día pasábamos y parecía estar todo bien, después a la noche cierra... Hasta el día de hoy, a la noche te cierran y no podés pasar”, señala Bruzzone. La dualidad se extiende hasta el presente y es precisamente lo que la película explora, la condición de ser un espacio constituido por varios en uno. Ya de por sí, el nombre del lugar: “Campo de Mayo” trae consigo una doble significación en tanto alude a una fecha patria asociada a la revolución, que fue el inicio de un proceso emancipador que culminaría en 1816 con la declaración de la independencia de las entonces llamadas Provincias Unidas del Río de la Plata. Así, los sentidos que connota el nombre, en relación con la fecha del 25 de mayo, remiten a las nociones de libertad, independencia, futuro, al asociarse con un momento clave de la historia argentina que incidió centralmente en su posterior conformación como nación. A partir del empleo del espacio como lugar en el cual funcionaron varios centros clandestinos de detención, el nombre pasó a referir de manera directa a la muerte, la tortura, el horror, estableciéndose un claro contraste con los sentidos anteriormente mencionados. De esta manera, Campo de Mayo en cuanto a su nominalización y lo que ésta genera en el plano de la construcción de sentidos y significaciones, revela también una doble cara.

En relación con la presencia de figuras que adoptan la forma del doble en el film, en primer lugar, puede señalarse la ya referida “duplicación” de la figura de Félix Bruzzone, que por un lado remite a la persona cuya identidad es reconocible “por fuera” del discurso audiovisual (escritor, hijo de desaparecidos) y, por otro, al personaje que articula el relato. En el comienzo, Bruzzone relata su historia a través de una voz en *off*:

Marcela Bruzzone es mi mamá. O bueno, era. La última vez que alguien la vio ella estaba en Campo de Mayo. Estaba detenida en un centro clandestino de detención que se llamaba “El Campito”. Yo tenía tres meses de vida. Por suerte el día que la secuestraron yo no estaba con ella, sino con la mamá de ella, mi abuela. Eso me salvó. Pero no tanto.

Bruzzone (2022) plantea en este sentido ciertas vinculaciones entre la película y la novela:

La película va siguiendo al corredor. Fleje como que se encarna en un actor que soy yo. En la película el que hace de corredor, el que hace de Fleje soy yo, o sea que hay como un corrimiento, no elegimos un actor que venga a hacer

de Fleje, que sería el procedimiento más típico para llevar una novela al cine¹³ sino que directamente fui yo a correr y a hacer las entrevistas, como si estuviera haciendo la previa de la novela, como si estuviéramos tomando un registro de lo que fue la investigación para la novela pero es algo que hicimos después y con otros personajes.

El personaje del film, que al mismo tiempo es y no es Félix Bruzzone, mantiene también esta ambigüedad con respecto a sus incursiones en el predio, que comienzan con recorridos por el exterior para luego ingresar al campo, pero manteniendo siempre una suerte de tensión entre el adentro y el afuera.¹⁴ El predio se presenta a la vez como un espacio de tránsito (como el de quienes permanecieron cautivos allí durante la dictadura), que vincula distintas localidades del conurbano bonaerense:

Los caminos internos de Campo de Mayo durante el día están abiertos al tránsito. Son caminos que conectan Don Torcuato, Hurlingham y San Miguel. Uno puede pasar en auto, como si fuera una ruta cualquiera. Lo único que no se puede hacer es parar. Son caminos de banquetas anchas, muy arbolados. Tienen barreras o bosquecitos de eucaliptos, de paraísos, de plátanos, de casuarinas, según el tramo. A los plátanos los podan seguido, al resto no, cada tanto. A veces se ve a militares corriendo por la banquina. Van y vienen. De tanto ir y venir fueron dejando una huella dentro del pasto alto. A veces también emprolijan el pasto alto y lo cortan. Pero es raro, casi siempre son banquetas agrestes, como de vieja estancia.

La voz en *off*, agitada, de Bruzzone enuncia el texto a la vez que la cámara – fija – lo observa corriendo y alejándose lentamente.

De esta manera, la tensión entre el afuera y el adentro de Campo de Mayo es uno de los rasgos que definen a un espacio que continúa funcionando como una suerte de cápsula separada del resto del territorio bonaerense en el que se inscribe, aunque los límites se tornen por momento difusos. En un momento del relato Bruzzone camina sobre un terraplén al tiempo que expresa, en voz en *off*:

13 Al respecto, resulta relevante mencionar el caso de *Los rubios* (la película de Albertina Carri que en 2003 estableció un punto de giro en el campo de las representaciones sobre la última dictadura y sus efectos), en la cual el personaje de Albertina es interpretado, en algunas escenas, por la actriz Analía Couceyro, y en otras por la propia Albertina.

14 Al respecto y en cuanto a la novela Bruzzone (2022) señala que: "Fleje es el borde de la cancha de ténis [...] Y la novela también es un poco fleje porque está medio adentro de Campo de Mayo y medio afuera, todo el tiempo mi trabajo alrededor de Campo de Mayo es un poco más bien alrededor, no tanto adentro, más bien en los bordes, en los flejes".

Hay dos trenes que bordean Campo de Mayo: por el norte el Belgrano Norte, por el Sur, el Urquiza. Hubo un tercer tren, el ramal CC19, que ya no pasa. Iba por adentro de Campo de Mayo y conectaba esos dos: al Belgrano y al Urquiza. Hoy solo queda el terraplén. Los militares usan ese terraplén como zona elevada para patrullar, para que no se metan intrusos.

Hay algo ominoso en la configuración del lugar que, como un eco de lo sucedido allí durante la dictadura, se extiende hasta la actualidad. El hecho de que continúe funcionando como guarnición militar, a pesar de incluir espacios vinculados a la sociedad civil, habilita la consecución de las sensaciones de miedo o aprehensión ante el mismo. Es posible observar estas impresiones en el encuentro de Bruzzone con tres jóvenes que buscan material para realizar producciones artísticas y junto a las cuales ingresa al predio. “¿Ustedes habían entrado una vez por acá?, ¿No?” – inquiriere Bruzzone – “Sí, dijimos: veamos cómo entrar por fuera. Nos quedamos por afuera viendo desde el otro lado de la vía, a ver por dónde se podía entrar, vimos que había como una escalerita y ahí entramos. Esperamos que pase el helicóptero que pasa vigilando” – responden las jóvenes. “¿Siempre que entran tienen algún miedo, a que las encuentren?” – vuelve a preguntar Bruzzone –, “Sí, como que vamos alertas. Es como que siento que están todo el tiempo vigilando”, – concluyen.

La tensión que genera la presencia militar se evidencia asimismo en la escena en la que el equipo de filmación es interpelado por un grupo de suboficiales que indaga: “¿A quién pertenecen para hacer el documental? ¿A qué canal de televisión pertenecen?”. Ante la respuesta ofrecida: “No, no es para tele, es para cine”, los militares se alejan, pero la sensación de peligro permanece como flotando en el aire. La presencia de hombres que portan armas reaparece luego en el transcurso de la carrera de obstáculos en la que participa Bruzzone, en la última parte del film. Se trata de la “*Killer Race*”, un evento que consiste en completar un circuito dado sorteando obstáculos. Durante el recorrido Bruzzone enfrenta diversas pruebas que presentan un aire militar: desde arrastrarse cuerpo a tierra para pasar bajo un conjunto de neumáticos hasta disparar al blanco con un arma provista por uno de los organizadores. En un punto de la carrera se interna en una zona de altos pastizales y luego recorre un bosque de cerrada espesura. En ambas situaciones camina con cautela. El sonido de los múltiples insectos que habitan en el lugar se intensifica. La sensación de alerta también.

Finalmente, como parte del recorrido a realizar, ingresa en una suerte de túnel. El cuadro visual vira a negro por unos instantes y se escuchan gritos de los otros participantes. La salida del túnel conduce a una galería por sobre la cual se observa el cielo en una toma en contrapicado que remite a una situación de encierro. El sonido provocado por un helicóptero (que permanece fuera de campo), acrecienta el clima amenazante que ha venido gestándose. Al llegar al final del recorrido Félix recibe una medalla. Se quita las medias, las zapatillas, la pechera identificatoria del evento y se aleja corriendo, descalzo, por uno de los caminos de Campo de Mayo. La imagen reenvía a la del comienzo del film, cuando la cámara capta, en

primer plano, los pies desnudos de Félix corriendo sobre el cemento.¹⁵

Espacios habitados por fantasmas

Otra de las formas en las que se manifiesta la multiplicación del *Doppelgänger* que caracteriza a la fórmula de representación propuesta por Burucúa y Kwiatkowski, es la del fantasma. En la película, lo fantasmal aparece en primer término en el recorrido que realiza Bruzzone por los antiguos galpones en los que funcionaba el centro de exterminio denominado “El Campito”, llevando un visor de realidad virtual. En el comienzo de la secuencia, Bruzzone observa el cartel que indica: “A 1500 metros de aquí funcionó el centro clandestino de detención, tortura y exterminio ‘El Campito’, durante el terrorismo de Estado (1976-1983)”. En el sector izquierdo, en franjas transversales se lee: “Memoria, Verdad, Justicia”. El resto del cartel (colocado en septiembre de 2019) contiene dos mapas y un texto en el que se resume el funcionamiento de los centros clandestinos de detención que operaron allí. Bruzzone se acomoda los anteojos e ingresa en el predio. Traspasa un letrero que indica: “Atención. Zona militar. Prohibido ingresar”. Se escuchan los sonidos que emiten los pájaros junto al retumbar de un helicóptero que, nuevamente, permanece fuera de campo. La cámara lo muestra avanzando por el espacio, con el visor colocado. En un momento se lo retira y observa el paisaje: la vegetación se extiende hasta donde alcanza la vista. Vuelve a colocarse el visor y el espectador accede a la visión que éste proporciona: varias construcciones de paredes blancas, con galerías de pisos en damero, flanqueadas por una línea de árboles. Tras las puertas abiertas se vislumbran algunos muebles: una mesa, un par de sillas. Un tanque de agua se eleva al lado de un cobertizo bajo el cual se estacionan dos autos de color verdoso. El sonido de los pasos de Bruzzone, avanzando en el recorrido, se superpone a los trinos de los pájaros. La cámara gira hacia la izquierda, avanza un trecho más y se dirige hacia la derecha. Ingresa dentro de un galpón en el que se observan varias colchonetas blancas, colocadas en el suelo una al lado de la otra. El movimiento de la cámara se repite: un nuevo galpón con otra serie de colchonetas. En un cuarto conexas, tres camas y una mesa. La cámara abandona la toma subjetiva y vuelve a mostrar a Bruzzone, quien se retira el visor, lo eleva sobre su cabeza y mira sin él. Vuelve a colocárselo y vuelve a retirarlo nuevamente. La imagen revela un espacio desolado, en el que se hace presente únicamente la vegetación característica del lugar. Los galpones en los que permanecieron cautivos miles de detenidos durante el período en que funcionaron como centros de cautiverio se esfuman de manera fantasmal.¹⁶

La dimensión fantasmática de Campo de Mayo puede a su vez ponerse en relación con

15 En la novela *Campo de Mayo*, Bruzzone sostiene que: correr descalzo, así, no es solo estar a la moda, estar a tono con las torturas que tuvieron lugar en el lugar por donde corre, sino pisar la tierra que, según Fleje sospecha, fue la tierra que pisó su madre por última vez, seguramente descalza” (2019b, p. 37).

el tratamiento otorgado a los detenidos por parte de los responsables del gobierno militar. Desde el plano discursivo, el ejemplo más evidente de esta práctica lo constituye la recordada mención de Jorge Rafael Videla al explicitar: “El desaparecido no tiene entidad, no está, ni muerto, ni vivo, está desaparecido”.¹⁷ La calificación reafirma el carácter fantasmal, en tanto introduce la duda, la incerteza sobre el destino de esos hombres y esas mujeres que efectivamente ya no “estaban” pero cuyos cuerpos (que hubieran certificado el fin de la vida y la posibilidad de dar paso a una ausencia aceptada y reglada socialmente), tampoco se hacían presentes. En este sentido, el recurso empleado para que dichos cuerpos continuaran “desaparecidos”, los denominados “vuelos de la muerte” a través de los cuales los detenidos eran arrojados – aún con vida – al Río de la Plata o al mar,¹⁸ incidió centralmente en su conformación como figuras espectrales, en tanto posibilitaron la perpetuación de la ausencia.¹⁹ Con respecto a la desaparición de los cuerpos en el Holocausto, Didi-Huberman (2004, p. 40-41) señala que:

Más allá de la privación de una sepultura – algo que la Antigüedad había convertido en el colmo del ultraje al muerto –, los nazis se dedicaron, racional o irracionalmente, a no “dejar ningún rastro”, a hacer desaparecer cualquier resto. Eso explica, por ejemplo, la demencia de la Aktion 1005, en la que las SS hicieron desenterrar – por sus víctimas, por supuesto – los centenares de miles de cadáveres sepultados en las fosas comunes para luego quemarlos y dispersar (o enterrar de nuevo) sus cenizas en la naturaleza.

16 La reconstrucción visual de “El Campito” fue realizada por un equipo interdisciplinario de la Universidad Nacional de General Sarmiento junto a Huella Digital. Virginia Vecchioli (2018), quien llevó adelante la realización junto a Francisco Suárez, señala que: “El centro clandestino fue destruido durante la dictadura, no quedó nada. Dejaron cimientos. Pero gracias a los sobrevivientes y las visitas que pudieron realizar al lugar con la CONADEP primero y con el trabajo del Equipo Argentino de Antropología Forense, lograron reconstruirlo”. Mariana Eva Pérez (2022, s./p.) lo expresa de la siguiente manera: “En 1984 la Conadep visitó Campo de Mayo y encontró los cimientos de los tres edificios que componían El Campito, tierra removida, mínimos vestigios materiales. Cuando volvieron a ingresar sobrevivientes e investigadores en 2006, ya ni eso. Ni los árboles. Años después, las excavaciones realizadas por el Equipo Argentino de Antropología Forense volvieron a descubrir los cimientos. También encontraron, abandonados a cielo abierto, los aviones desde los cuales tiraban a la gente al mar”.

17 El 14 de diciembre de 1979. Disponible en: <https://www.lavoz.com.ar/noticias/politica/videla-1979-no-esta-muerto-nivivo-esta-desaparecido/>. Acceso en: mar. 2024.

18 Gran parte de los vuelos partían del aeródromo ubicado en Campo de Mayo (Cf. Castillo; González Tizón, 2023).

19 Perel “ (apud Gomez, 2023) indica al respecto: “Cuando me acerco a estos sitios, mi premisa es que hay algo que no voy a poder contar, algo que escapa a la posibilidad de ser narrado: la figura del desaparecido. Hay algo de lo que no voy a poder dar cuenta en una película, entonces lo acepto y le transfiero esa responsabilidad al espectador.

En la novela *Campo de Mayo*, el protagonista, Fleje, se pregunta “si su madre y sus amigos desaparecidos habrán cavado los pozos de sus propias tumbas y si acaso andan enterrados por ahí” (2019, p. 103). La representación de Campo de Mayo como última morada de su madre se enlaza con la vivienda familiar que el propio Bruzzone construye, sin saber el paradero de ella, en la zona. Como si un hilo fantasmal los uniera a ambos en un mismo espacio.

La idea de Campo de Mayo como un eventual cementerio aparece asimismo en la película, en el diálogo entre Félix y un joven, Agustín Rozados, que tiene un emprendimiento de comidas realizadas en base a carne de pollo. Mientras otra de las personas que trabajan en el lugar troza los pollos y los separa en distintas bandejas, el joven comenta, dirigiéndose a Félix: “Con el que tenés que hablar es con Gustavo Guoglielmi, el de la inmobiliaria. El otro día lo vi, hace poco, y me contó que han encontrado huesos o cuerpos o cosas así, lugares donde alguien pasó a otra vida”, “¿Dentro de Campo de Mayo?” – pregunta Félix – “Sí, dentro de Campo de Mayo” – es la respuesta. Las manos manipulando el cuchillo y desmembrando los pollos permiten establecer un aciago vínculo entre la imagen y el comentario.²⁰

La alusión a los huesos vuelve a aparecer en el diálogo entre Bruzzone y José Luis Gómez, el biólogo y paleoartista entrevistado, cuándo éste explica la relevancia de convertir a Campo de Mayo en una reserva:

Es importante por la parte paleontológica, se pueden encontrar restos [de animales prehistóricos], se podría hacer un parque temático inclusive, con reconstrucciones de época de estos animales: gliptodontes, megaterios, dientes de sable, caballos fósiles que había acá antes de la llegada de los españoles, guanacos... Gran cantidad de otros animales, de todo tipo.

Luego, Gómez abre una caja y exhibe la réplica, realizada en poliuretano, en tamaño natural, del esqueleto de un “Rioja Saurius”, un animal “muy antiguo, que tiene como doscientos millones de años”.

Como cementerio, Campo de Mayo carece de toda la simbología y la ritualidad que caracterizan a este tipo de lugares. De hecho, funciona en la actualidad como un lugar de depósito de basura, lo cual se opone a las figuras del descanso final o incluso del encuentro entre quienes continúan vivos y quienes no, propias de los cementerios. Bruzzone señala al respecto:

20 En otro momento de la secuencia, recorren el local donde comenzó el emprendimiento. El joven indica: “Acá estaba la freidora [...], acá había una mesada donde yo rebozaba el pollo. Ahí había otra mesada larga, que era donde se armaban los sandwiches...”. Mariana Eva Pérez (2022, s./p.) señala al respecto que: “La situación evoca una escena muy vista en el cine documental sobre el terrorismo de Estado, el testigo que muestra una escalera, una viga, una puerta, y que explica su uso y transformaciones”.

toda la recolección de la basura que se realiza en la ciudad de Buenos Aires y gran parte de los alrededores va a parar a Campo de Mayo, al CEAMCE, que es una empresa que administra toda la basura de la ciudad de Buenos Aires y de los alrededores y eso va ocupando cada vez más tierra dentro de Campo de Mayo. Es un relleno sanitario de basura que va ocupando cada vez más tierra y esa es una actividad cien por ciento civil, no hay nada militar ahí. Y es el gran problema que hay de hecho en este momento con Campo de Mayo, hasta dónde va a llegar ese relleno sanitario, ¿va a ocupar todo Campo de Mayo? Finalmente, ¿todo Campo de Mayo va a terminar cubierto por la basura en el futuro? ¿O van a encontrar otra forma, otro lugar? Pero la realidad es que cada vez hay más dispositivos de gestión de la basura en las inmediaciones de Campo de Mayo y adentro de Campo de Mayo también.

Otro momento del relato en el que se manifiesta la dimensión fantasmal, transcurre en torno al diálogo entre Bruzzone y Archie Campos, un entrenador y corredor con el cual Félix se interna dentro de Campo de Mayo tratando de divisar, a la vera del río Reconquista, las tortugas de agua que, según afirma Campos, habitan en ese ámbito. “Un poco de paciencia y aparecen [...] Dicen que hay trescientas, cuatrocientas tortugas” – indica el entrenador. Ambos observan el río con detenimiento: “Entre el color de las tortugas y el agua... Tenés que tener buen ojo”, – expresa –, “Ahí se transparenta algo, es algo como medio flotando, a media agua... Si es una tortuga está muerta. Yo creo que se hundan las tortugas si se mueren” – acota Bruzzone. La sombra, lo fantasmal de algo que está y no está al mismo tiempo se entrecruza aquí con las figuras del río y su relación con los cuerpos muertos. Si bien la referencia alude a las tortugas, el clima ominoso que caracteriza a otros momentos de la narración aparece aquí nuevamente.

Finalmente, es posible hallar puntos de contacto con lo fantasmático en otra de las alocuciones que Bruzzone realiza mientras corre:

Cuando me canso de correr por los terraplenes corro directamente por adentro de los trenes. Si avanzo en el sentido del tren, hacia adelante, hacia la locomotora, tengo la sensación de estar avanzando muchísimo más rápido, como rompiendo las leyes de la física. Es como si el tiempo se acelerara y muy rápido me convirtiera en viejo. En cambio, cuando corro hacia atrás, hacia el furgón, tengo la sensación de que todo va muchísimo más lento, es como si el tiempo se detuviera, es como si directamente el tiempo retrocediera y yo volviera a ser muy joven, como si yo volviera a ser un chico.

Hay algo fantasmal en esta imagen del tiempo que avanza y retrocede llevando al protagonista a ingresar en otra dimensión temporal.

De esta manera, Campo de Mayo se configura como un ámbito habitado por sombras,

por fantasmas, por espectros, que conforman una atmósfera ominosa y que, desde un presente en apariencia aséptico y desvinculado de toda historia, refiere necesariamente a un pasado que persiste.

El punto de gravedad. A modo de conclusión

A mí lo que me interesaba con Campo de Mayo es qué le pasa a la gente, qué nos pasa a nosotros cuando vivimos alrededor de Campo de Mayo, con la historia que tiene. Teniéndola en el horizonte a esa historia o no. Qué pasa con eso [...] Lo que yo intentaba hacer con este acercamiento a Campo de Mayo era más bien ver el presente, cómo la conexión con el presente puede incorporar a ese pasado, como si el pasado estuviera también presente (Bruzzone, 2022).

La reflexión de Bruzzone se vincula de manera directa con los interrogantes en torno a los modos de representación de los genocidios – y sus efectos – que han articulado este trabajo. ¿Cómo seguir representando en el presente genocidios que han sucedido en el pasado?²¹ ¿Qué lugar – físico y simbólico – ocupan en las sociedades contemporáneas? ¿Cómo perseverar en la construcción de memoria?

En otro de los diálogos que incorpora el film, el que Bruzzone sostiene con Iris Pereyra de Avellaneda, sobreviviente de “El Campito” y actual presidenta de la “Asociación de sobrevivientes, familiares y compañeros de Campo de Mayo”, ella indica: “A nosotros lo que nos gustaría es que nos dieran un lugar como pasó en la ESMA, un sitio donde nosotros podamos estar ahí y hacer algo cultural. Recibir a la gente que viene de afuera, que conozca esto y que se dé visibilidad a lo que ocurrió en época pasada”. A diferencia de lo que sucedió con la ESMA (la Escuela de Mecánica de la Armada, donde funcionó otro de los centros clandestinos de detención y tortura durante la dictadura),²² en Campo de Mayo no se conservó prácticamente nada de la edificación que existía en aquel momento, tal como se evidencia en la secuencia en la que Bruzzone utiliza el visor que permiten acceder a una realidad virtual. “¿Esto qué sería? Para los camiones, ¿no?”, le consulta Bruzzone a las jóvenes artistas con las que ingresa al predio. La imagen permite observar algunos restos de edificios, sin puertas ni ventanas, o con ventanas cuyos vidrios están rotos. Las políticas de Estado a partir de las cuales

21 Cómo representar hechos de esta naturaleza que suceden actualmente es otro interrogante válido, que podrá ser abordado en futuras investigaciones.

22 Actualmente funciona en el lugar el Museo Sitio de la Memoria ESMA, Monumento Histórico Nacional, Bien Cultural del Mercosur e integrante del Patrimonio Mundial de la UNESCO. En 2010, Jonathan Perel realizó *El Predio*, su ópera prima, sobre el espacio de la ex ESMA.

establecer sitios memoriales a propósito de los genocidios han sido, en Argentina como en otros países, objeto de numerosas polémicas. Cómo recordar – y qué implicancias tiene el recuerdo en la conformación de una sociedad –, en qué términos, qué vínculos plantear entre el pasado al que se hace referencia y el presente, son algunas de las preguntas que han formado parte de estas discusiones. En este sentido, y en cuanto a las acciones llevadas a cabo con relación al espacio de Campo de Mayo y su historia como guarnición militar, *Camuflaje* problematiza los modos de interpelar el pasado y de construir memoria.²³ El relato trae del pasado la historia de Marcela Bruzzone en la voz de su hijo y en la de su hermana – tía de Félix –, así como la de Iris y su familia en la de ella misma, pero es el tiempo presente el que se extiende ampliamente a lo largo de la narración. En palabras de Bruzzone (2022):

A El proyecto yo inicialmente lo había planteado como algo que no fuera la historia de este hijo de desaparecidos que está merodeando la zona donde estuvo su madre, que por supuesto esa historia está, pero que también fueran las historias de los otros, las otras personas que tienen algo con Campo de Mayo, pero no algo de la dictadura, algo. No sé, lo que sea.

Son precisamente los testimonios²⁴ de esos otros, que no aluden de manera explícita a lo sucedido durante la dictadura ni a sus efectos, los que permiten, a partir del modo en que se configuran en el relato, establecer representaciones sobre el hecho. El carácter del testimonio se resignifica así porque ubica en un mismo plano a quienes poseen una historia vinculada a la dictadura sobre la cual testimoniar y a quienes enuncian otras historias, que aparentan no tener relación directa, pero que se revelan como marcadas por el mismo hecho que alcanzó a la sociedad toda (aunque parte de ella insistiera e insistiera en negar sus implicancias o, incluso, su existencia). Esto no implica que la gravedad de los testimonios de las víctimas directas no posea su propia especificidad, sino que el ubicarlos en el mismo plano que los demás, en cuanto al lugar que ocupan en la estructura narrativa del film, indica que hay un presente común, necesariamente atravesado por aquel pasado. Un presente con el que cada cual se vincula de maneras diversas, que poseen su propia singularidad, pero que, en la proliferación de figuras fantasmales y duales que los recorren a todos, evidencia la existencia de un universo común y la certeza de que un hecho de tal naturaleza marca de manera indubitable la escena social en su completud. Los testimonios se convierten en el terreno a través del cual circulan las figuras fantasmales, evidenciando que, aún a partir del decir, las imágenes (las figuras fantasmales se encuentran atravesadas por la dimensión imagética)

23 Al respecto, Bruzzone (2022) indica que: “Me da la sensación de que con cualquier sitio de éstos, tan cargados, como Campo de Mayo [...] ese pasado sigue estando ahí, sigue siendo un poco como el punto de gravedad”.

24 Utilizo aquí la expresión testimonio en tanto relato. En relación con los diversos modos de conceptualizar el término ver Walas (2011).

toman lugar.

Las sombras, los espectros que surgen a lo largo de la narración de *Camuflaje* pueblan un tiempo que aparece signado por la dialéctica presencia-ausencia. La figura del doble fantasmático remite a la presencia de una instancia que persiste, que retorna inevitablemente – a través de esa cualidad fantasmal, instalándose como contrapunto de la figura primaria y resignificando así a esta última. En este sentido, las representaciones organizadas en torno a la multiplicación del *Doppelgänger* resultan sumamente efectivas para referir a procesos sociopolíticos relativamente recientes, que continúan permeando la escena social al constituirse como espacios de disputa en los que se dirime el establecimiento de coordenadas sobre la construcción de la Historia y la memoria. Así, esta modalidad de representación permite dar cuenta de los modos a través de los cuales la sociedad tramita un trauma social, como el que generó en la Argentina la última dictadura cívico-militar. En *Camuflaje* se evidencia que el presente de Campo de Mayo se entrelaza necesariamente con el pasado (los pasados) de su historia. Y que escoger dar cuenta de ese presente es un modo de continuar construyendo memoria.

Referências

Fuentes Audiovisuales

BRUZZONE, Félix. De Campo de Mayo a Fleje y de Fleje a Camuflaje. (En línea). Conferencia, Universidad Nacional de la Patagonia Austral. *YouTube*, 29 abr. 2022. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KAcPwjPyEEY>. Acceso en: mar. 2024.

PEREL, Jonathan; BRUZZONE, Félix. Entrevista a Jonathan Perel y Felix Bruzzone - Director y protagonista de CAMUFLAJE. (En línea). *YouTube*, 20 mar. 2023. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=azDii8WoVuM>. Acceso en: mar. 2024.

Bibliografía

BRUZZONE, Félix. "Campo de Mayo": cuando la mejor forma de sobrevivir es mantenerse en movimiento. *Infobae*, 27 jun. 2019a. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2019/06/27/campo-de-mayo-cuando-la-mejor-forma-de-sobrevivir-es-mantenerse-en-movimiento/>. Acceso en: mar. 2024.

BRUZZONE, Félix. *Campo de Mayo*. Buenos Aires: Penguin Random House, 2019b.

BURUCUA, José Emilio; KWIATKOWSKI, Nicolás. *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios*. Buenos Aires: Katz, 2014.

CANTONI, Federico. Carreras de la memoria: corporalidad, dinamismo y performatividad en Campo de Mayo de Félix Bruzzone. *Catedral Tomada, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v. 9, n. 16, 2021.

CASTILLO, Marcelo; GONZÁLEZ TIZÓN, Rodrigo. Investigar Campo de Mayo. Los “vuelos de la muerte” en Campo de Mayo. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Secretaría de Derechos Humanos, 2023.

DE LA PUENTE, Maximiliano. Campo de mayo: la (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias sobre el terrorismo de Estado. *Actas del [...] Congreso Latinoamericano de Comunicación de la UNVM, II*. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Villa María. Córdoba, 2020. Disponible en:

<https://www.academica.org/segundo.congreso.latinoamericano.de.comunicacion.de.la.unvm/67>.

Acceso en: mar. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

FEIERSTEIN, Daniel. [Sin título]. In: FEIERSTEIN, Daniel; RAFECAS, Daniel; BARLETTA, Ana María; CRUZ, Verónica. Panel “Genocidio y negacionismo. Disputas en la construcción de la memoria”. *Aletehia*, v. 8, n. 5, 2017. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8240/pr.8240.pdf. Acceso en: mar. 2024.

GOMEZ, Laura. Félix Bruzzone y Jonathan Perel antes del estreno de “Camuflaje”. *Página 12*, 23 mar. 2023. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/534043-felix-bruzzone-y-jonathan-perel-antes-del-estreno-de-camufla>. Acceso en: 23 mar. 2024.

KEIZMAN, Betina. Las vidas que transcurren (una lectura de la performance “Campo de Mayo” de Félix Bruzzone). *TRANS Revue de littérature générale et comparée*, París, n. 19, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/trans.1198>.

PELLER, Mariela. (No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en Campo de mayo de Félix Bruzzone. Kamchatka. *Revista de análisis cultural*, Valencia, n. 11, 2018.

PEREZ, Mariana Eva. Campo de Mayo: ¿Qué harías vos acá? *Revista Anfibia*, 15 feb. 2022. Disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/campo-de-mayo-que-harias-vos-aca/>. Acceso en: 23 mar. 2024.

TOSORATTI, Cecilia. La (re)presentación del desaparecido como figura espectral en tres conferencias

performáticas. *Actas del 1º Congreso Internacional de Artes*, Universidad Nacional de las Artes, 2014. Disponible en: <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0344.pdf>. Acceso en: 23 mar. 2024.

VECCHIOLI, Virginia. El centro clandestino Campo de Mayo por dentro en realidad virtual. *Tiempo Argentino*, 5 abr. 2018. Disponible en: <https://www.tiempoar.com.ar/politica/el-centro-clandestino-campo-de-mayo-por-dentro-en-realidad-virtual/>. Acceso en: 23 mar. 2024.

VERZERO, Lorena. Teatralidad, memoria y experiencia en la ciudad-cuerpo: Prácticas performáticas en la Buenos Aires del siglo XXI. In: FEENSTRA, Pietsie; VERZERO, Lorena (Orgs.). *Ciudades performativas: Prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Buenos Aires: CLACSO, 2020.

WALAS, Guillermina. Alternativas testimoniales: gestión cultural y memoria en Argentina. *Revista Iberoamericana*, n. 77, 2011. DOI: <https://doi.org/10.3828/reviberoamer.2011.77236237885>.