

CAMUFLAJE (JONATHAN PEREL, 2022)
Cartografiar el pasado, cartografiar el presente

Ana Laura Lusnich
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – Universidad de Buenos Aires. Argentina
alusnich@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0001-6612-4864>

Recibido: 5 de febrero 2024

Aceptado: 7 de mayo de 2024

Identificadores permanentes:

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s18535925/uux6q8aug>

DOI: <https://doi.org/10.62174/avatares.2024.9395>

|1|

Resumen

A cuarenta años de la recuperación de la democracia, las representaciones cinematográficas y audiovisuales en torno al pasado dictatorial no cesan. Ficciones, documentales, animaciones, narraciones transmedia y otros formatos audiovisuales han postulado múltiples aproximaciones a la última dictadura cívico-militar, y de igual manera refirieron a las consecuencias y los resabios de ese tiempo histórico en las décadas subsiguientes. En ese amplio conglomerado audiovisual, las realizaciones cinematográficas provenientes de diferentes puntos de nuestro país fueron marcando perspectivas canónicas, discordantes y/o de ruptura sobre estas problemáticas, al igual que acompañaron el proceso de Memoria, Verdad y Justicia que se inauguró en la Argentina a partir de la recuperación de la democracia en 1983. En primera instancia, con el objetivo de confirmar el estatuto ideológico-expresivo que distinguió a una serie acotada pero significativa de films que versaron en torno a estos tópicos y que fueron realizadas en diferentes épocas históricas, el artículo dará cuenta de las características nodales de esos films que establecieron rupturas débiles o cruciales desde el punto de vista cinematográfico, al igual que en sus apuestas temáticas e ideológicas. En segundo lugar, se analizará el film *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022), profundizando en las búsquedas narrativas y representacionales que implican un nuevo giro en las interpretaciones del pasado reciente y en la producción de memoria. Se tendrá en cuenta, en particular, la colaboración de secuencias que tienden al dinamismo o bien al estatismo, la oscilación entre la primera y la tercera persona narrativa y las reflexiones en torno a la convivencia de lo ominoso y la vida cotidiana o corriente. De igual modo, se realizará una evaluación global de los aportes intrínsecos de *Camuflaje* y se

examinarán las relaciones de proximidad y/o de distanciamiento que mantiene con las vertientes cinematográficas que le preceden.

Palabras clave: audiovisual argentino, dictadura, memoria, representaciones.

CAMUFLAJE (JONATHAN PEREL, 2022)

Map the past, map the present

Abstract

Forty years after the recovery of democracy, cinematographic and audiovisual representations of the dictatorial past do not cease. Fictions, documentaries, animations, transmedia narratives and other audiovisual formats have postulated multiple approaches to the last civil-military dictatorship, and in the same way referred to the consequences and after-effects of that historical time in the subsequent decades. In this large audiovisual conglomerate, the film productions from different parts of our country marked canonical, discordant and/or rupture perspectives on these problems, just as they accompanied the process of Memory, Truth and Justice that was inaugurated in Argentina at starting from the recovery of democracy in 1983. In the first instance, with the objective of confirming the ideological-expressive status that distinguished a limited but significant series of films that dealt with these topics and that were made in different historical periods, The article will give an account of the nodal characteristics of those films that established weak or crucial ruptures from the cinematographic point of view, as well as in their thematic and ideological bets. Secondly, the film Camouflage (Jonathan Perel, 2022) will be analyzed, delving into the narrative and representational searches that imply a new turn in the interpretations of the recent past and in the production of memory. It will be taken into account, in particular, the collaboration of sequences that tend towards dynamism or statism, the oscillation between the first and third person narrative and the reflections on the coexistence of the ominous and daily or ordinary life. Likewise, a global evaluation of the intrinsic contributions of Camouflage will be carried out and the relationships of proximity and/or distance that it maintains with the cinematographic aspects that precede it will be examined.

|2|

Keywords: Argentine audiovisual, dictatorship, memory, representations.

Imágenes hegemónicas, imágenes disidentes, imágenes descentralizadas

En la Argentina, las representaciones en torno a la última dictadura cívico-militar y a sus consecuencias en los períodos históricos subsiguientes han sido incesantes y sumamente diversas. En tiempos de la dictadura, en condiciones marcadas por la observación, el control y la censura institucional en el terreno de la cultura y el arte, las ficciones de corte hermético-metafórico (Lusnich, 2014) que se produjeron para el campo del cine principalmente -secundariamente en el espacio del video y la televisión

(Garavelli, 2013; Lusnich, 2021)-,¹ sortearon la censura y establecieron una recepción cómplice con los espectadores, abordando oblicuamente problemáticas acuciantes vinculadas con la privación de la libertad de expresión, las persecuciones a civiles y el exilio interior, entre otras circunstancias. En esos mismos años, en su exilio político, un segmento amplio de documentalistas forjaron matrices narrativas revolucionarias y humanitarias/democráticas (Campo, 2012), dando cuenta mediante estas formulaciones ideológico-textuales de los avatares históricos que se sucedieron en el país en los años setenta y ochenta.²

Con la recuperación de la democracia en 1983, y hasta nuestros días, el medio audiovisual ha demostrado un interés y una participación constante en la conformación de perspectivas múltiples y divergentes en lo que respecta al pasado reciente y a la producción de memoria, pudiéndose mencionar una serie de fenómenos que contribuyeron en la configuración de un cuerpo textual extenso, complejo, atento a los debates y sucesos históricos, políticos y judiciales que se fueron desplegando en las últimas cuatro décadas (Jelin, 2007; Águila, 2010). Sintéticamente, estos fenómenos abarcan: a) la presencia y la expansión de estas representaciones en todos los medios audiovisuales, a través de piezas documentales, de ficción, de animación y de cruce; b) la convivencia de productos audiovisuales tradicionales y emergentes (films, producción videográfica y televisiva, producciones audiovisuales en 3D, narrativas transmedia, seriales);³ c) el relevo generacional de las realizadoras y los realizadores, con la consecuente transformación de las aproximaciones y perspectivas histórico-políticas en torno al pasado dictatorial, y de la conformación de representaciones y memorias descentralizadas, plurales y/o “en tensión”, si se tiene en cuenta el incremento de la actividad audiovisual nacional en múltiples localidades y polos de producción, desde el siglo XXI especialmente (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022).⁴

|3|

¹ Las ficciones hermético-metafóricas confrontaron el cine comercial producido a instancias de la ideología dominante, incitando la crítica transversal a las situaciones que se vivían en la Argentina mediante la construcción de relatos que evadían la estética realista-mimética. Entre otros, forman parte de esta tendencia los films *La isla* (Alejandro Doria, 1979), *La nona* (Héctor Olivera, 1979), *Los pasajeros del jardín* (Alejandro Doria, 1982), *Los enemigos* (Eduardo Calcagno, 1983) y *Hay unos tipos abajo* (Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, 1985).

² Entre otros documentales *Esta voz... entre muchas*, filmado en México por Humberto Ríos en 1979, y *Todo es ausencia*, realizado por Rodolfo Kuhn en España en 1984, se dedican a denunciar los delitos y las desapariciones ocurridas en la Argentina y a recoger los primeros testimonios de las Madres de Plaza de Mayo. Por su parte, *Reflexiones de un salvaje*, filmada por Gerardo Vallejo en España en 1978, ahonda sobre la figura del exiliado, esta vez relacionando la experiencia del director con la de sus antepasados que emigraron desde Europa a Argentina en tiempos de crisis económica.

³ Entre los formatos emergentes, la gestación de narrativas transmedia y de dispositivos complejos que promueven la coparticipación mancomunada entre medios, plataformas de comunicación y receptores/participantes han sido fructíferos en torno de las problemáticas tratadas. Entre otras obras es posible mencionar: *Proyecto Walsh* (Álvaro Liuzzi y Vanina Berghella, 2010), *Malvinas 30* (Álvaro Liuzzi, Guadalupe López, Ezequiel Apesteguía, Tomas Bergero Trpin y Romina Vázquez, 2012) -ambas realizadas en el marco de la Universidad Nacional de La Plata-, y *7/40 Cuarenta años en 7 días* (proyecto colectivo realizado en la Universidad Nacional de Córdoba, 2016).

⁴ El incremento de la producción audiovisual con una perspectiva regional y su mayor visibilidad a nivel nacional por diferentes medios (plataformas, festivales, internet) permite conocer las dinámicas propias en lo que respecta a las modalidades de producción y de representación. Asimismo, en lo que atañe a las temáticas de este artículo, los films y el audiovisual regional esboza pujas representacionales en relación

En este vasto derrotero representacional, en concordancia con las circunstancias históricas de cada momento y las situaciones internas al campo cinematográfico y audiovisual, realizaciones provenientes de diferentes puntos de nuestro país fueron marcando perspectivas canónicas, discordantes o de ruptura sobre estas problemáticas. En lo que corresponde al medio cinematográfico, aun cuando no existe un acuerdo absoluto, los estudios críticos e históricos han destacado del conjunto (en particular y de forma reiterada) una serie de films cuyas características intrínsecas significaron rupturas débiles o cruciales en el plano de las representaciones y en sus apuestas semánticas e ideológicas, siendo otra particularidad de esos films haber suscitado una recepción atenta y polémica por parte de las audiencias y de los estudios especializados. Si esa selección incluye los films *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009),⁵ es de nuestro interés incorporar a esa serie una película realizada en 2022 por Jonathan Perel, *Camuflaje*, en tanto que plantea un nuevo giro representacional, a su vez que interpela -recuperando o tomando distancia- varios de los planteos de los films mencionados que le anteceden.⁶

Partiendo de estas consideraciones iniciales, el artículo contempla tres apartados. En el primero se dará cuenta de las características nodales de esa primera serie de films representativos, procurando confirmar el estatuto ideológico-expresivo que los ha distinguido en su contexto de realización y en función de la recepción de las audiencias y de los estudios críticos e históricos. En la segunda sección se analizará *Camuflaje*, profundizando en sus búsquedas narrativas y representacionales. Allí se tendrá en cuenta, en particular, la productiva colaboración de situaciones dramático-narrativas que tienden al dinamismo o bien al estatismo, la oscilación entre la primera y la tercera persona narrativa, y las reflexiones en torno a la superposición y la convivencia de lo ominoso y la vida corriente (Figura No 1). En el tercer apartado, a modo de consideraciones finales, se realizará una evaluación global de los aportes de *Camuflaje*, y se examinarán las relaciones de proximidad y/o de distanciamiento que dispone en relación con los films previamente comentados. Mediante este diagrama se intentará abonar a la hipótesis de la intervención activa, atenta y creativa de la producción audiovisual en lo que corresponde a las representaciones del pasado reciente y la producción de memoria, a su vez que se hará especial hincapié en la posición adoptada por el film de Jonathan Perel, realizado en los albores de la conmemoración del cuadragésimo aniversario de la recuperación de la democracia.

|4|

con las realizaciones provenientes de la Ciudad de Buenos Aires, esbozando y comunicando otras narrativas y realidades.

⁵ Esta serie podría ampliarse con otros films, entre ellos *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1993) y *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999). Sin embargo, optamos por restringir las menciones en concordancia con determinados aportes específicos realizados por los films seleccionados en lo que atañe al plano textual y semántico.

⁶ Sobre esta selección de films de memoria, es necesario mencionar que los mismos no implican trazar una cronología evolutiva de las formas de representación y producción de sentido en torno a esas problemáticas. Si bien se corresponden con determinadas coyunturas políticas y culturales, y a su vez con ciertos “estados del arte” cinematográfico, todas las vertientes se mantienen más o menos productivas hasta el día de hoy.

Innovaciones y/o rupturas en torno a las problemáticas de la dictadura y el pasado reciente en el campo cinematográfico argentino a través de una serie de films representativos

La historia oficial fue reconocida como film-emblema del período inmediatamente posterior a la restitución de la democracia ocurrida el 30 de octubre de 1983, fecha en la que fue elegido presidente de la Nación Raúl Alfonsín. Distinguido en su época por los medios gráficos y las audiencias locales e internacionales, legitimado por el premio Óscar a la mejor película de habla no inglesa⁷, admitió por décadas interpretaciones ambivalentes. Por un lado, si bien se distinguía la intención de hacer visible conflictos trágicos mediante una textualidad predominantemente realista-costumbrista (la apropiación ilegítima de una niña en los años de la dictadura es el eje conflictivo central), era simultáneamente definido como extremadamente simplista bajo el argumento de ser portador, en sus directrices narrativas e ideológicas, de la “teoría de los dos demonios”.⁸

En los últimos años, con mayor distancia histórica y la postulación de nuevas perspectivas crítico-reflexivas, otras aproximaciones al film confrontan con esas lecturas canónicas ampliando sus sentidos. Marcela Visconti (2014), al respecto, indaga sobre el proceso de anagnórisis y la tensión entre “no saber/saber” que atraviesa a Alicia, protagonista del film, profesora de historia que ha criado una hija de padres desaparecidos. Visconti (2014) expresa: “Con la toma de conciencia de la protagonista, *La historia oficial* se posiciona en ese momento histórico de reconocimiento público de los crímenes de los represores bajo el signo de la alegoría, en el sentido de que lo que le sucede a Alicia es representativo de lo que acontecía en la sociedad argentina en ese contexto particular” (p. 6). Bajo este punto de vista, “saber” y “reconocer” privada y públicamente los actos aberrantes de los militares son considerados el peldaño necesario para su posterior condena.

Con esta nueva lectura, la visión de una sociedad ingenua, desconocedora o desinteresada de su tiempo presente (la historia del film transcurre en 1983, en el momento del ocaso de la dictadura) se morigera, siendo el personaje de Alicia portavoz de una conducta social que expresa un clima de época en el que comenzaban a divulgarse los crímenes y las violaciones de los derechos humanos cometidos por el Estado en dictadura de forma más extendida. Dos figuras clave (otro profesor de historia, Benítez, y la amiga de Alicia que retorna de su exilio político, Ana) intervienen en el proceso de agnición de Alicia, el primero discutiendo las opiniones de la protagonista sobre determinados acontecimientos históricos de la Argentina, la segunda relatando en primera persona situaciones vividas en su cautiverio, entre ellas la apropiación de bebés de mujeres embarazadas y su venta a familias adineradas y

⁷ El premio Óscar fue otorgado el 24 de marzo de 1985, nueve años después exactamente de iniciada la dictadura cívico-militar en 1976.

⁸ En su acepción más difundida luego de la recuperación de la democracia en 1983, la “teoría de los dos demonios” representa la concepción según la cual los delitos cometidos por agentes estatales como parte del terrorismo de Estado ejercidos por las dictaduras que tomaron el poder en 1966 y 1976 son considerados equivalentes a los actos de violencia cometidos por las organizaciones guerrilleras de izquierda. Complementariamente, hace referencia a la situación de exterioridad de la sociedad en ese conflicto, que es presentada como desconocedora o víctima de esa violencia (Franco, 2014).

vinculadas al poder militar. Se configura así un micro sistema de personajes que (desde el plano de la ficción) comienza a confrontar a la opinión pública hasta entonces dominante. Por otra parte, dado que el film se estrenó a principios de 1985, habiendo comenzado su rodaje en 1983, aún en dictadura, constituye uno de los primeros exponentes cinematográficos que divulga la expropiación de niños a mujeres detenidas-desaparecidas, al igual que trata de forma declarada las problemáticas del exilio político y -a través del personaje de Roberto Ibáñez, esposo de Ana, empresario exitoso en esos años- las vinculaciones económicas de civiles y militares.

El documental de Carlos Echeverría *Juan, como si nada hubiera sucedido*, filmado por un director barilocheño en su ciudad natal, fue por su parte pionero en tematizar de forma explícita la complicidad de un sector de la sociedad civil con el poder militar, ya sea en el plano ideológico tanto como en el económico, y prácticamente una excepción -aún hasta nuestros días- en haber registrado las palabras de autoridades militares y funcionarios que intervinieron directa o indirectamente en la detención y desaparición del estudiante universitario y militante peronista Juan Marcos Herman en la ciudad de Bariloche sucedida en 1977.⁹ Siguiendo a Carolina Liberczuk (2016), el film de Echeverría logra elaborar una memoria crítica de la dictadura desarrollando estrategias representacionales y discursivas rupturistas. Rodada entre 1983 y 1987, dio cuenta de la inestabilidad política que atravesó el gobierno de Raúl Alfonsín en sus últimos años de mandato,¹⁰ a la vez que aportó una serie de dimensiones nuevas a la búsqueda de verdad y de justicia que caracteriza a esa época.

En primer lugar, en relación con la desaparición de Juan Marcos Herman, el film “demuestra la ausencia de medidas del poder político y judicial para encontrar a los militares involucrados en la represión señalando que el equipo de filmación había logrado dar con los responsables e incluso entrevistarlos” (Liberczuk, 2016, p.4).¹¹ Por otro lado, si bien en su factura creativa y discursiva no se ignora la tradición de los documentales de corte histórico y político realizados en nuestro país desde fines de los años sesenta en adelante -el empleo de material de archivo y los recursos del testimonio y de las entrevistas se encuentran presentes en el film de Echeverría-, sí se erradica la presencia de la *voz over* que expone el punto de vista del realizador o de la institución productora, sustituyéndola (en algunos tramos del film) por una *voz off* que se

⁹ El film es una coproducción entre Argentina y Alemania, se estrenó con una difusión muy limitada en Río Negro, en julio de 1987. En julio de 2007 se exhibió por la televisión pública para todo el país. Entre tanto, tuvo exhibiciones en cineclubes y espacios alternativos.

¹⁰ En ese período, frente a ciertas decisiones del poder político vinculadas a la extensión del enjuiciamiento a los oficiales intermedios e inferiores que tuvieron responsabilidades operativas en los actos terroristas, los sectores militares reaccionaron con levantamientos en diferentes cuarteles y centros militares del país, situación que derivó en la sanción de las leyes de Punto final y Obediencia debida que - junto con la crisis económica- debilitaron el gobierno de Alfonsín (Brienza, 2023).

¹¹ La localización y el testimonio de un sobreviviente del centro clandestino de detención El Club Atlético, ubicado en Buenos Aires, compañero de celda durante 20 días, fue determinante en la reconstrucción de la historia de Herman. A su vez, la película entrevista de forma abierta o clandestinamente a los militares y funcionarios de la dictadura, que hasta el momento eran inhallables por el poder judicial. Estas circunstancias ponen de manifiesto las tensiones existentes en la época entre el gobierno de Alfonsín y sectores de poder que son reticentes al juzgamiento de los crímenes de lesa humanidad perpetrados en dictadura.

corresponde con el relato del periodista Esteban Buch. En particular, acorde con las novedades planteadas por las prácticas documentales en el ámbito local en los años 80 (Piedras, 2014), el documental de Echeverría desarticula el carácter expositivo del relato a favor de una impronta crítico-reflexiva que queda manifiesta, especialmente, en las situaciones en las que el periodista barilochense Esteban Buch que lleva a cabo la investigación en torno al joven desaparecido, en su espacio de trabajo revisa los materiales de archivo, organiza sus tareas cotidianas y plantea incertidumbres que no tendrán una clara resolución en el curso del film.

En tercer lugar, como expresa Liberczuc (2016), el documental “retrata las marcas, los rastros del pasado en el presente” (p. 5), introduciendo el vector de lo espacial-memorial en tanto vestigio y testimonio del pasado dictatorial: “Una ruina del centro de detención el Atlético, un avión que podría haber transportado detenidos, una ruta que podría llevar a un centro clandestino. Así, los lugares resultan mucho más tenebrosos porque se repone el terror al espacio de lo cotidiano, al terreno transitable. Lo terrorífico del terrorismo de Estado aparece como una huella indeleble en las zonas habituales lo que genera un efecto inestable sobre el presente” (Liberczuc, 2016, s/f). Se trata de una apuesta innovadora en el momento de realización del film, que conjuga la complicidad entre el personaje del periodista, el narrador omnisciente y la puesta en escena configurando un relato situado. Rastros y huellas del pasado en el tiempo presente, impregnados en objetos y en lugares emblemáticos del aparato militar, son interpelados por el ojo avizor y atento del binomio narrador-personaje. Por momentos, el personaje de Esteban Buch alienta la inmersión del narrador implícito en esos lugares del pasado, en tanto en otros el narrador implícito nos guía de forma independiente por esos espacios que han permanecido prácticamente inmutables por más de una década. Entre esas escenas, se destaca una de las primeras, en la que se hace un seguimiento de Buch hasta llegar al frente de una vivienda familiar. A continuación, se focaliza en la fachada de la casa mediante una aproximación de la cámara; en paralelo, la voz off del periodista pronuncia una serie de frases que dan pie a la investigación subsiguiente: “Aquí ocurrió. De aquí se llevaron al estudiante Juan Herman. De aquí desapareció para siempre”.

A veinte años de la recuperación de la democracia, con el estreno de *Los rubios*, de Albertina Carri, se hizo visible el surgimiento de una nueva dimensión representacional y discursiva del pasado reciente, que vino a desestabilizar las interpretaciones previas y dominantes. Carri es una de las representantes de una nueva generación de cineastas en la que confluyen hijas e hijos de personas desaparecidas en dictadura y otras/os realizadores coetáneos,¹² cuyos films se caracterizan por presentar perspectivas disruptivas que llegan a confrontar con los núcleos discursivos que venían liderando las luchas por los derechos humanos y la búsqueda de verdad y justicia: los protagonistas/militantes en los años 70, los organismos de derechos humanos, y el Estado nacional. Como expresa Lucía Brienza (2023), la presidencia de Néstor Kirchner iniciada el 25 de mayo de 2003, con la radicalidad de las medidas adoptadas en materia

¹² En este nuevo núcleo generacional, junto con Albertina Carri se destacan María Inés Roqué, Nicolás Prividera, Benjamín Ávila (todos ellos hijos e hijas de madres y padres desaparecidos); también se incluyen otros nombres de realizadoras y realizadores coetáneos: Lola Arias, Jonathan Perel (entre otros).

de derechos humanos y crímenes de lesa humanidad,¹³ reabre las discusiones y las luchas por establecer los sentidos del pasado setentista. Con el declive del discurso militarista, dos modos de narrar la historia disputaron con el cambio de siglo el espacio de las representaciones y los discursos: por un lado, proliferaron los relatos de la militancia (narrados en primera persona, por protagonistas directos e indirectos de los sucesos vividos en los años setenta),¹⁴ por otro lado emergieron voces y narrativas alternativas o disidentes, terreno en el cual la agrupación HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) fundada en 1995 aportaría con su organización territorial y horizontal una nueva posición frente a las entidades y actores sociales ya existentes, más allá de expresar una marcada perspectiva generacional que procuraba redefinir los objetivos y las acciones a realizar en el plano de lo político y la vida pública.

Si bien *Los rubios* tiene como punto de partida el secuestro y el asesinato de los padres de la directora -Roberto Carri y Ana María Caruso- ocurrido en 1977, se trata de un film que ahonda y reflexiona en torno a los recuerdos y a las “memorias” de la realizadora de ese hecho trágico que interrumpe su niñez y atraviesa su vida adulta. La dimensión personal y subjetiva del film se traduce en un relato discontinuo, fragmentario, bifronte. Junto con fotos, testimonios, entrevistas y relatos sobre ese tiempo pasado,¹⁵ se articula la dimensión subjetiva y emocional que será la marca dominante del film. Esta dimensión se expresa particularmente en la representación lúdica y bajo la perspectiva infantil de determinados acontecimientos del tiempo pasado, difíciles de recordar o traumáticos, con muñecos Playmobil, y asimismo en la declarada oscilación entre la auto-representación y la representación de la directora, ya sea con su presencia en campo, protagonizando las situaciones, o bien a través de una actriz (Analía Couceyro) que interpreta el personaje de Albertina Carri.

Ese desdoblamiento facilita transmitir la posición de la protagonista/realizadora, inmersa en una tensión entre la reflexión y la manifestación libre de sus emociones. En espejo, se observa a sí misma, se ausculta, establece un diálogo con ese sujeto desdoblado. En otras escenas, ese desdoblamiento expresa el estado de ira de una hija que no venera necesariamente a sus padres sino que los confronta. Al respecto, una situación extrema sucede en el segmento en el que Analía Couceyro/Carri repasa las

¹³ Entre las medidas más destacadas de su presidencia se encuentran haber estimulado los juicios a autoridades y cuadros militares en los estrados judiciales y su correspondiente dictado de sentencia, y en implementar una política de memoria y de reparación activa. Entre otras acciones esto incluyó la creación del Museo de la Memoria en la ex Escuela de Mecánica de la Armada, haber promulgado por ley el 24 de marzo de 1976, día del golpe militar, como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, realizar una búsqueda amplia de hijos e hijas de personas desaparecidas apropiadas ilegalmente.

¹⁴ En esta tendencia se enmarcan, entre otros films, *A los compañeros la libertad* (Marcelo Céspedes y Carmen Guarini, 1987), que da testimonio de la situación de los presos políticos de la dictadura militar una vez recuperada la democracia, y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), película que trata sobre la trayectoria de la organización guerrillera Montoneros en los años 70 empleando entrevistas a integrantes que actuaron en esa organización.

¹⁵ En el marco de los films históricos y de corte político y/o militante, frente al archivo y los testimonios los realizadores han demostrado suficiente confianza, considerándolos documento histórico y destacando su valor como prueba histórica (Lanza, 2010).

decisiones políticas de sus padres y dice: “Me cuesta entender la elección de mamá, por qué no se fue del país, por qué me dejó aquí en el mundo de los vivos”, para luego remarcar la actitud valerosa de su padre también desaparecido. Esa escena, con voz off de la protagonista, cobra potencia expresiva al verse en campo a la actriz emitiendo gritos desgarradores.¹⁶

Más cercanamente a nuestros días, *El secreto de sus ojos*, film mainstream con una clara vocación de convocar a amplias audiencias,¹⁷ planteó una tesis audaz en torno a la venganza por mano propia frente al delito de un asesinato atroz. Basada en la novela *La pregunta de sus ojos* (2005) del escritor Eduardo Sacheri -quien también participó como guionista), el film relata la historia de un oficial retirado del Juzgado de Buenos Aires (Benjamín Espósito), quien luego de veinticinco años, rememora mediante la escritura el caso del brutal asesinato de una joven mujer (Liliana Coloto), en el cual tuvo participación protagónica en el descubrimiento y la condena del asesino (Isidoro Gómez). La decisión de traer al presente ese hecho del pasado, evoca la época del gobierno de María Estela Martínez de Perón, quien asume la presidencia en julio de 1974 tras la muerte de Juan Domingo Perón. Sobre esos años previos al golpe de Estado de 1976, el film asume una perspectiva crítica, dando cuenta del estado de deterioro y corrupción de las instituciones democráticas, a su vez que de la participación del asesino en el gobierno de la presidenta.¹⁸ El ejercicio de memoria emprendido por Espósito también lleva a conocer que luego de la condena, tras un breve paso por la cárcel, el asesino es dejado en libertad, y que luego de un tiempo desaparece sin dejar rastros. Más allá de esta trama que alinea la corrupción política y judicial al ejercicio de la violencia apañada por el Estado, Espósito busca responder una pregunta que lo desvela desde siempre: porqué Ricardo Morales (esposo de Liliana Coloto) llevó posteriormente al asesinato de su mujer una vida vacía, austera, apartada del mundo. Las hipótesis del supuesto “amor devoto” o del “asesinato oculto de Gómez por parte del marido de Coloto”,¹⁹ se derrumban al final de la película, en el momento en que Espósito llega a la casa de Morales y observa atónito que este mantiene encerrado al asesino, haciendo cumplir la sentencia de cadena perpetua que la justicia desestimó.

Si este devenir narrativo-dramático establece algunas analogías entre las historias personales de Espósito y Morales con la historia argentina previa y posterior al golpe de

¹⁶ Ese desdoblamiento también interviene en la superación del estadio del duelo en el que se encuentra Albertina, protagonista del film. Como expresa Gonzalo Aguilar (2006), *Los rubios* es uno de los pocos films realizados por hijas/hijos de desaparecidos que plantea la posibilidad de salir de esa situación y transitar a otra. En este caso, el desdoblamiento permite a Carri (parcial o completamente) dejar de ser considerada hija de desaparecidos para ser considerada una directora de cine.

¹⁷ El film fue un éxito en la Argentina y en el exterior. Obtuvo varios premios internacionales, entre ellos el Óscar a Mejor película en lengua extranjera, entregado el 2010; también recibió más de diez preseas Cándor de Plata, que entrega la Asociación de Cronistas Cinematográficos de nuestro país, en las categorías de Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor y Mejor Actriz, entre otros.

¹⁸ Isidoro Gómez, el asesino, es visto en un acto de la presidenta; ubicado en primera fila junto a la mandataria, representa la figura del custodio, o del asesino a sueldo, en alusión a los comandos de la Alianza Anticomunista Argentina, también conocida como Triple A, organización parapolicial anticomunista de ultraderecha creada en el lapso del tercer gobierno de Perón.

¹⁹ En primera instancia, Espósito avala la hipótesis del amor eterno de Morales a su esposa; la segunda hipótesis aparece cuando el propio Morales da a entender que ha tenido un enfrentamiento con el asesino.

Estado de 1976,²⁰ también reflexiona en torno al ejercicio de la memoria y a las herramientas que colaboran en la búsqueda de la verdad y la justicia. En su estudio del film, Isabel Lincoln Strange Reséndiz (2018) sostiene: “pareciera que la mirada y la memoria son elementos que se encuentran estrechamente relacionados. Espósito explica que no puede olvidar lo sucedido en aquel entonces y que, especialmente, no pudo olvidar el caso del asesinato de Liliana. Este acto nos remite directamente a la memoria y es una representación simbólica de lo que pasó con la sociedad argentina después de los golpes de Estado de 1966 y 1976” (p. 55-56).

Basta recordar que la mirada, atenta y aguda, de Espósito y de sus colaboradores de antaño (Sandoval e Irene Morales) articulan tres momentos claves de la historia: el asesino es descubierto a través de una fotografía, en la que, en su juventud, aparece junto a Liliana Coloto y un grupo de amigos; la obsesión de Gómez por el equipo de fútbol Racing Club queda registrada en una serie de escritos del asesino, que Espósito encuentra en la casa materna y que le permiten apresar a Gómez en un match futbolístico; finalmente, la pasión investigativa de Espósito y su capacidad de observación, lo llevan a conocer el paradero final del criminal.

|10|

Camuflaje, de Jonathan Perel: propuestas narrativas y representacionales innovadoras en torno al pasado reciente

En este incesante universo representacional, *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022) da un nuevo giro a las interpretaciones del pasado reciente y a la problemática de la memoria individual y colectiva. Con locaciones en las inmediaciones, y luego, en el interior mismo de la histórica guarnición militar de Campo de Mayo situada en el partido de San Miguel de la Provincia de Buenos Aires, el film de Perel nos enfrenta a una realidad múltiple, compleja, ambivalente, en la cual pasado y presente confluyen sin poder dissociarse. Campo de Mayo, bajo la perspectiva del protagonista y de algunos otros sujetos/personajes contiene las marcas (visibles e invisibles) de un pasado siniestro; en tanto, en simultáneo, es un espacio del presente, transitado y disfrutado por un sinnúmero de vecinos que encuentran en el predio un lugar de esparcimiento y disfrute. Si así puede enunciarse la premisa general de la película, también es posible interpretar el film como una gran metáfora del tiempo pasado, en alusión a las convivencias y/o complicidades de los ciudadanos con las acciones de persecución y tortura ocurridas en los años de la dictadura en ese microcosmos y en toda la Argentina.

Las trayectorias de Jonathan Perel, realizador y guionista de *Camuflaje*, y la del protagonista y también autor de la idea del film y de la novela en la cual este se asienta, Felix Bruzzone, mantienen algunos puntos en común que explican el casi inevitable encuentro en esta propuesta fílmica. Ambos han creado numerosas piezas que refieren a la última dictadura cívico-militar; a su vez que coinciden en la perspectiva de abordar

²⁰ A esto debe sumarse el hecho de que Sandoval, colaborador de Espósito, es asesinado en su casa por un grupo comando que perseguía a Espósito por insistir en el caso. Luego de este suceso, temiendo por su vida, Espósito se recluye en la provincia de Jujuy, retornado a la Ciudad de Buenos Aires en 1985, recuperada la democracia.

esa compleja etapa de la Argentina explorando diferentes espacios que condensan el horror y lo trágico de una época.

Félix Bruzzone debutó con un libro de cuentos sobre historias de la militancia, denominado *76* (2007), y una de sus novelas tempranas (*Los topes*, 2008) trata sobre la búsqueda de la identidad de dos medios-hermanos de padres desaparecidos. La guarnición militar de Campo de Mayo, en tanto, cruzó su vida personal y profesional desde mediados de los 2000. Luego de mudarse en 2006 a una vivienda ubicada cerca de la dependencia militar, Bruzzone supo que su madre, Marcela Bruzzone, militante de izquierda, fue vista con vida por última vez en El Campito, uno de los centros clandestinos de detención que funcionaba dentro de ese predio militar. Desde entonces y por varios años consecutivos ese espacio (concreto y simbólico) se convirtió en una matriz narrativa potente que dio origen en primer lugar a la conferencia performática *Campo de Mayo*²¹, y luego a la novela de igual nombre (2019) cuyo protagonista, Fleje, emprendía ese recorrido memorialista que caracteriza a la película. Desde 2018 y hasta la actualidad, con algunas interrupciones incluidas, viene presentando la performance *Cuarto intermedio*, en la que participa con Mónica Zwaig en la escritura y la actuación, y que cuenta con la dirección de Juan Schnitman. Se trata de una pieza corta, itinerante en su recorrido por teatros y otros ámbitos de exhibición, destinada a exponer los intersticios de los juicios de lesa humanidad efectuados a los militares de la dictadura.²²

[11]

Jonathan Perel, por su parte, desde el comienzo de su trayectoria como realizador analizó en sus películas la última dictadura militar, sus consecuencias y las tramas visibles e invisibles entre los militares y la sociedad civil. Su primer largometraje *El predio* (2010), recorre con una técnica observacional la exEsma (Escuela de Mecánica de la Armada), dando registro de sus edificios, con especial atención en los vestigios del tiempo pasado, y de las actividades culturales que se realizan en tiempo presente en un sector de ese predio. Más tarde, en *17 monumentos* (2012) conforma una serie de 17 planos fijos que elaboran una cartografía de los monumentos y monolitos creados en los lugares donde funcionaron centros clandestinos de detención y tortura, sitios en diferentes puntos del país. En 2013, *Tabula rasa* (2013) retorna la observación de la exEsma con el propósito de consignar la destrucción de una parte de los edificios que documentaban el pasado dictatorial, dando cuenta -en simultáneo- de la fragilidad de la memoria y de la necesidad de recordar. Con *Toponimia* (2015), la cámara observadora de Perel pasa revista a una serie de pueblos creados en la provincia de Tucumán en los años del Operativo Independencia gestionado por el gobierno de María Estela Martínez de Perón con el fin de combatir los grupos guerrilleros radicados de la zona. Debido a que esos pueblos conservan los nombres originarios (los nombres y apellidos de militares partícipes del Operativo Independencia), se deja constancia de la violencia simbólica de las acciones del pasado, tanto como de la inacción de los gobiernos democráticos que se sucedieron desde 1983 que no revirtieron su denominación (Depetris Chauvin, 2016). *5-T-2 Ushuaia*, corto realizado en 2016, se concentra en

²¹ Con dirección y dramaturgia de Lola Arias y Félix Bruzzone, y actuación del propio Bruzzone, se presentó en 2006 y 2007 en el teatro La Carpintería.

²² Ver: <https://www.infobae.com/cultura/2023/03/05/cuarto-intermedio-teatro-memoria-y-humor-negro-en-un-abordaje-singular-a-los-juicios-de-lesa-humanidad/>

aviones que fueron utilizados en los “vuelos de la muerte” que arrojaban desde el aire detenidos políticos al Río de la Plata y al Mar Argentino. En 2020, *Responsabilidad empresarial* (2020) aborda la participación en los actos de secuestro, tortura y asesinato de civiles de los dueños y responsables de un sinnúmero de empresas sitas en todo el territorio argentino, sobre los cuales existen cargos documentados en los informes oficiales elaborados por el Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.²³ En base a estas particularidades todos estos films adoptan una factura metodológica y estética específica centrada en la contemplación de espacios y situaciones a través de una distancia prudencial del punto de cámara, acercándose con estos principios a las propuestas de los realizadores estadounidenses James Benning y Frederic Wiseman que en los años sesenta y setenta del siglo pasado exploraron las prácticas documentales a partir de nuevos criterios de rodaje y posproducción.

Camuflaje despliega una dinámica narrativa-representacional que se teje mediante dos tipos de secuencias: dinámicas y estáticas. Mediante este sistema, se conforma un formato observacional de seguimiento, que marca cierta distancia con sus films precedentes. Por un lado, Félix (Félix Bruzzone), corredor metódico y decidido a auscultar Campo de Mayo recorre largos periplos que consisten en rodear la guarnición militar, midiendo las distancias, planteando sus expectativas sobre ese predio, para luego adentrarse progresivamente en su geografía y en los misterios que este espacio encierra. Por otro lado, en determinadas ocasiones (dentro y fuera del predio) Félix detiene su marcha y entabla conversaciones con diferentes personas, cada una de las cuales expresa las vivencias que ha creado en o en torno a Campo de Mayo.

[12]

Usualmente Félix corre solo y sus periplos tienden a ser extensos, pudiéndose interpretar esos trayectos como momentos de introspección y/o de reflexión de aquellos problemas y circunstancias que lo aquejan (Figura No 2). Se trata de un tiempo propio, destinado a sí mismo, en el cual se interrumpe el devenir diario y se dispone el retraimiento momentáneo de las relaciones sociales y familiares. Si tomamos el comienzo del film y su final (ambos replican un largo segmento de Félix corriendo en las cercanías de Campo de Mayo),²⁴ esos recorridos manifiestan asimismo cierto estado de conmoción emocional: Félix no deja de correr, lo hace descalzo, con el aliento entrecortado y la respiración anhelosa.

Mediante una serie de itinerarios que transitan de lo circular a lo espiral,²⁵ Félix no solo se comporta como un corredor que se propone cartografiar meticulosamente Campo de Mayo, sino que a su vez ejerce como un flâneur contemporáneo que observa y contempla en primera persona su ecosistema interior, relacionándose con ese espacio-tiempo que ha mutado pero que conserva algunas huellas del tiempo pasado. Si en las

²³ Ver: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/ANM/responsabilidad-empresarial>

²⁴ En la apertura del film un largo segmento registra únicamente los pies descalzos de Félix corriendo, y una remera blanca yace en el suelo; en tanto, escuchamos fuera de campo los sonidos del ferrocarril y de un helicóptero sobrevolando la zona. En la clausura, se reproduce ese trayecto, enfocándose ahora el torso del protagonista, que al iniciar su trayecto se quita las zapatillas y queda nuevamente descalzo. En ambos periplos la agitación y el jadeo son significativos.

²⁵ El ingreso de Félix al predio no es inmediato, lo rodea, busca la manera de ingresar, hace recorridos concéntricos, se interna gradualmente.

tradiciones más clásicas el flâneur “encarna a ese sujeto que va a contrapelo, que se refugia en la multitud deslizándose entre la radiografía social y urbana” (Pavon-Cuellar 2020, párr. 7, en el caso de Félix este no sólo contempla sino que también dialoga con una serie de sujetos/personajes que amplían su horizonte de expectativas en torno a Campo de Mayo.

Las conversaciones que entabla con su tía materna y con un amigo de juventud (ambas fuera de la guarnición militar) recomponen su historia familiar, relatándose una serie de situaciones paradójicas: su madre Marcela es vista por última vez en las instalaciones de El Campito, años más tarde su abuela es internada en un geriátrico que se ubicaba en ese mismo predio militar. Un vecino que se desempeña en el sector inmobiliario y otro que ejerce como paleoartista funcionan como nexos entre el afuera y el adentro de ese entorno misterioso, dándole a conocer a Félix algunas hendiduras y entradas posibles, a su vez que brindan información sobre los cambios edilicios de la zona, y la necesidad (en palabras del paleoartista) de transformar el perímetro en un parque público. Tres artistas mujeres que recorren Campo de Mayo en búsqueda de inspiración para sus obras; interviniendo ese espacio con sus imágenes y materiales dejan intuir la presencia de belleza en un lugar concebido como siniestro. La figura del “personal *trainer*”, asiduo visitante de esa zona, lo adentra en el corazón mismo de Campo de Mayo, en búsqueda de especies de animales que no logran divisar. Finalmente, los encuentros con otras dos mujeres, Iris Avellaneda (sobreviviente de El Campito) y Margarita (la joven que encapsula tierra de Campo de Mayo y la vende como un presente o un recuerdo), marcan no solo la presencia de lo hilarante, sino que a su vez delatan la irrupción de la ficción en el documental (Margarita en una actriz que ha sido contratada para interpretar esa particular escena). Como es posible apreciar, por la forma que adoptan los encuentros y los diálogos, frente a las carreras imparable de Félix, estas otras secuencias privilegian el tiempo de escucha y la palabra situada, lo que lleva a amplificar el registro en primera persona del corredor/flâneur a una dimensión humana y vivencial colectiva, múltiple y contradictoria (Figura No 3).

|13|

En párrafos anteriores esbozamos que junto con la multiplicidad de sentidos y de memorias en torno a Campo de Mayo tramadas en el tiempo presente por Félix y los demás sujetos/personajes, *Camuflaje* también puede ser analizada en clave alegórico-metafórica en tanto representación del tiempo pasado de la dictadura. Bajo la forma de una parábola, ese espacio-tiempo conforma un microcosmos representativo de la Argentina en toda su extensión, en el que conviven lo siniestro y lo cotidiano, y un cuerpo social que asume mayor o menor conciencia de las políticas y acciones desplegadas por el gobierno dictatorial. En tanto construcción alegórico-metafórica, mediante la lógica de las sustituciones y de las comparaciones (Pérez, 2022) se establecen una serie de paralelismos que rememoran ese pasado.

Por un lado, se observa el empleo de motivos sonoros que refieren directa (en el caso de las hélices de los helicópteros y del sonido de una metralla) o bien indirectamente (con el sonido de los trenes andando) a los dispositivos y maquinarias usados por los militares en sus tareas diarias, lo que incluía el control, tanto como las detenciones ilegales y los asesinatos de personas. Con respecto al padecimiento de los cuerpos y a las situaciones de detención, tortura y desaparición, son varias las escenas que trazan

potentes paralelismos: Félix relata que su abuela residió por un tiempo en el geriátrico que funcionaba en Campo de Mayo, a quien visitaba sin conocer aún el paradero de su madre; en tanto nunca pudo localizar los restos de su madre. Por su parte, el paleoartista posee una amplia colección de huesos de poliuretano, que simbólicamente remiten a las personas asesinadas en la dictadura, cuyos restos se han encontrado o aún no. La secuencia de la Killer Rice, prueba o entretenimiento que se realiza al interior del predio en la actualidad, con la afluencia de numerosos participantes que recorren Campo de Mayo sorteando obstáculos riesgosos, recrea lúdicamente la preparación física de los cuadros del ejército en los años de la dictadura. Más aún, estas pruebas se realizan sobre los vestigios arquitectónicos de los edificios que funcionaban en el predio, que conservan algunos pocos signos de ese pasado siniestro (la presencia de alambres de púa, los cimientos de esas viejas edificaciones).

Finalmente, punto culmine de esa construcción alegórico-metafórica del pasado es el momento en el que Félix, empleando la realidad virtual, ve y recorre las instalaciones del entonces centro clandestino de detención El Campito en el que estuvo alojada su madre. A estos efectos se utiliza el documento digital en tres dimensiones creado en 2018 por iniciativa de la Universidad Nacional de General Sarmiento y el grupo Huella Digital, dispositivo virtual que aproxima a Félix a un tiempo-espacio pasado, y a su madre, si bien se trata de una reconstrucción que no recoge las vivencias y las realidades tortuosas vividas en el recinto (Figura No 4).²⁶

[14]

Consideraciones finales

Acorde con el derrotero cinematográfico trazado en este artículo, *Camuflaje* comparte con los films predecesores previamente analizados el interés de abordar críticamente problemáticas vinculadas al período dictatorial, con especial atención en la intervención y la responsabilidad del terrorismo de Estado en la desaparición forzada de personas y sus consecuencias en el tejido social. Por su mayor distancia histórica con los acontecimientos el film de Jonathan Perel construye en relación con el pasado dictatorial un diseño narrativo y una temporalidad complejas que, como se ha visto, congrega la historia personal de Félix y las historias y experiencias de un conjunto amplio de sujetos-personajes que entran en relación con el corredor-flâneur en las inmediaciones o en el interior mismo de Campo de Mayo. Guarnición militar, campo de operaciones de la última dictadura cívico-militar, centro clandestino de detención, predio de creación y esparcimiento de los vecinos, Campo de Mayo se presenta a su vez como un territorio denso, cargado de sentidos, en el que se entrecruzan el pasado y el presente en permanente tensión.

Si el núcleo temático de las desapariciones ilegales atraviesa a las cinco películas de forma determinante o indirecta, se destacó en el film de Perel el original andamiaje textual y semántico diseñado en función de exponer esas problemáticas. Las dinámicas

²⁶ La reconstrucción virtual, interactiva y en tres dimensiones fue concretada tras dos años de un arduo trabajo de investigación por parte de un equipo interdisciplinario de antropólogos, museólogos, sociólogos, diseñadores de imagen, programadores y estudiantes voluntarios. Ver: <https://campomayo.ungs.edu.ar/>

impuestas por los recorridos circulares y en espiral emprendidos por el protagonista y la convivencia de secuencias dinámicas y estáticas, conllevan a adentrarse en ese espacio-tiempo de forma sinuosa y zigzagueante, lo que alude a las capas de sentido plasmados en el predio tanto como a los procesos de memoria que cumplen similares características. Por otra parte, en esos saltos de lo dinámico a lo estático, mediante los recursos de la palabra situada y la escucha atenta, la trágica historia personal de Félix confronta -o bien se pone en correlato- con otra multiplicidad de historias y experiencias de diferente tenor y naturaleza. Por estas vías, la construcción de la memoria en torno a la dictadura y al pasado reciente transita por diferentes planos y dimensiones, que oscilan entre la memoria individual y la colectiva, la resiliencia y aún la indiferencia.

La convivencia entre lo abyecto de la dictadura y el transcurrir de la vida corriente y cotidiana es otro de los núcleos conflictivos y semánticos convocantes en los films analizados. Se trata de una matriz narrativa recurrente y variable, a partir de la cual se develan las complicidades que existieron entre sectores civiles y militares (*La historia oficial*, *Juan como si nada hubiera sucedido*), o que bien demarca cómo el paso del tiempo mantiene vivas situaciones críticas que datan de ese pasado (el comportamiento vengativo de Morales en *El secreto de sus ojos* y el acto de rememoración de algunos de los personajes de *Camuflaje* son representativos de la vigencia de las situaciones traumáticas del pasado). En este punto, fue de interés subrayar las interpretaciones duales o mixtas que habilita *Camuflaje*, en referencia a la lectura alegórico-metafórica de las complicidades e indiferencias que nos retrotrae al tiempo propio de la dictadura cívico-militar.

[15]

De igual manera, con una impronta propia, el film de Jonathan Perel dialoga productivamente con sus antecesores en lo que respecta a determinadas elecciones en el plano de lo ideológico-textual, que fueron marcando rupturas y tendencias sustanciales en los films abocados a este período de la historia argentina en las últimas décadas. Por un lado, por ser un film que tensiona los límites documental-ficción, entabla ciertas continuidades con *Juan, como si nada hubiera sucedido* y *Los rubios*. Siendo innovador en su carácter de observación y seguimiento del protagonista mediante una cámara “atenta” y “persecutoria” (aspecto que traza un quiebre en la filmografía del director), a su vez incorpora la dimensión participativa y el empleo de algunos recursos ficcionales tal como lo plantearon esos dos antecedentes. A su vez, *Camuflaje* tiene una filiación cercana con *Los rubios* de Albertina Carri, con su manera poco ortodoxa de incluir y tratar los materiales de archivo, los vestigios del pasado y los testimonios (Verzero, 2009). En especial, en lo que concierne a los testimonios y entrevistas (que en el caso de *Camuflaje* se traducen en encuentros dialogados), como sostiene Lorena Verzero (2009), las palabras no adquieren valor de prueba o testimonio irrevocable sino que la consigna del film es leer esas palabras a contrapelo, prestar atención en los intersticios, los silencios y los dobles del discurso.

Finalmente, para concluir, en relación con la emergencia y el peso narrativo-dramático que vino asumiendo el documental subjetivo y la voz narradora en primera persona (características que se visualizan, con diferentes rangos y especificidades, en *Los rubios* y *Juan, como si nada hubiera sucedido*), *Camuflaje* establece una alternativa atractiva, al poner en relación las experiencias y opiniones ya no de quien realiza el film sino de

aquel que ejerce como coguionista, protagonista de la historia que se narra y sujeto-personaje del relato fílmico. A tales efectos, podría tratarse de un relato de experiencia y alteridad (Piedras, 2014) en el que el cineasta cede su centralidad a la experiencia personal de un co-creador/personaje, cuya experiencia subjetiva entra en diálogo con otras instancias narradoras, siendo el resultado de esos encuentros la modificación y/o la resignificación de algunas (o de todas) esas experiencias.

Referencias bibliográficas

- Águila, G. (2010). La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas y debates. *Revista Páginas*, 1 (1), pp. 9-27. <https://doi.org/10.35305/rp.v1i1.148>
- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Brienza, L. (2023). *El pasado en discusión. La construcción de relatos e imágenes sobre el pasado reciente en la Argentina (1983-2003)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Campo, J. (2012). Discursos revolucionarios, testimonios humanitarios: El cine documental del exilio argentino. *I Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*, La Plata, 26 al 28 de septiembre.
- Depetris Chauvin, I. (2016). Del cineasta como cartógrafo Políticas de la memoria en Toponimia (2015) de Jonathan Perel. *Afuera*, 16, pp. 1-13.
- Franco, M. (2014). La teoría de los dos demonios: un símbolo de la posdictadura en la Argentina. *A contracorriente*, 11, 2, pp. 22-52. <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/806>
- Garavelli, C. (2013). Memorias en transición. Producciones videográficas argentinas contemporáneas entre el video de creación y el corto documental. *Cine Documental*, 9, pp. 25-45. <https://revista.cinedocumental.com.ar/memorias-en-transicion-producciones-videograficas-argentinas-contemporaneas-entre-el-video-de-creacion-y-el-corto-documental/>
- Jelin, E. (2007). La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado. En Franco, M. y Levin, F. (comps.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Lanza, P. (2010). Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. *Cine Documental*. 1. https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html
- Liberczuk, C. (2016). Una memoria crítica de la dictadura: Juan como si nada hubiera sucedido de Carlos Echeverría. *Aletheia*, 7, 13, pp. 1-18. <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv7n13a03>
- Lincoln Strange Roséndiz, I. (2018). Memoria y cine en Argentina: Un análisis de El Secreto de sus Ojos (Juan José Campanella, 2019). *Revista Huella de la Palabra*, 12, pp. 46-65. <https://revistas.lasallep.edu.mx/index.php/huella/article/view/369>
- Lusnich (2014). De la resistencia al duelo: las ficciones sobre las dictaduras realizadas en Argentina y Chile entre 1973 y 1990 / From resistance to mourning: the fiction films about dictatorships made in Argentina and Chile between 1973 and 1990. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 11, 3, pp. 255-269.

- Lusnich (2021). Los ciclos televisivos de ficción con formato de episodios unitarios: crítica y resistencia al régimen dictatorial argentino. *Dixit*, 34, pp. 48-62.
<https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/2268/2342>
- Lusnich, Cuarterolo, A. y Flores, S. (eds.) (2022). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EUDEBA.
- Pavón-Cuellar, K. (2020). Pasear con el paseante: Walter Benjamín, la pregunta por el flâneur y el sujeto del capitalismo. *Tesis Psicológica*, 15, 2, pp. 1-22.
<https://www.redalyc.org/journal/1390/139069262009/html/>
- Pérez, M. (2022). Campo de Mayo: ¿qué harías vos acá? *Anfibia*, 15 de febrero.
<https://www.revistaanfibia.com/campo-de-mayo-que-harias-vos-aca/>
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Verzero, L. (2009). Estrategias para crear el mundo: la década del setenta en el cine documental de los dos mil. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Visconti, M. (2014). Lo pensable de una época: Sobre La historia oficial de Luis Puenzo. *Aletheia*, 4 (8), pp. 1-13.
<https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv4n8a07>

|17|

Anexos

Figura No 1. Póster de difusión de la película *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022).



Fuente: Extraído del Catálogo de cine argentino, INCAA, 2023:
<https://catalogocineargentino.incaa.gob.ar/pelicula/camuflaje/>

Figura No 2. Imagen de la película *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022). Félix, protagonista, en uno de sus recorridos.



Fuente: Extraído de: <https://gpsaudiovisual.com/2022/01/17/camuflaje-de-jonathan-perel-estreno-mundial-en-forum-berlinale/>

|18|

Figura No 3. Imagen de la película *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022). Práctica de tiro en Campo de Mayo.



Fuente: Extraído del Catálogo de cine argentino, INCAA, 2023:
<https://catalogocineargentino.incaa.gob.ar/pelicula/camuflaje/>

Figura No 4. Imagen de la película *Camuflaje* (Jonathan Perel, 2022). Empleo de realidad virtual, reconstrucción en 3D de El Campito.



Fuente: Extraído de: <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2022/10/camuflaje.php>