

V Jornadas de Investigadorxs en Formación
Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)
Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020

EJE 1. Memoria, historia reciente y representaciones sociales

**Campo de Mayo: una conferencia performática, una geografía mental, emocional y
afectiva**

de la Puente, Maximiliano Ignacio¹

Resumen

En esta ponencia nos proponemos analizar *Campo de Mayo*, una conferencia performática del escritor Félix Bruzzone, que contó con la curaduría de la escritora, actriz, performer y directora teatral Lola Arias, quien la programó en su ciclo “Mis Documentos” en el año 2013. En esa localidad del Partido de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, se encuentra una de las guarniciones militares más importantes del país, que le da nombre a la obra. Allí la madre de Bruzzone fue desaparecida durante la última dictadura militar. Su conferencia performática no sólo aborda la topografía, la historia y la vida cotidiana de ese espacio (Keizman, 2015), sino que, a través del entretendido de recursos ficcionales y documentales, desarrolla un constructo potentemente minimalista a la hora de abordar las memorias traumáticas del pasado reciente del país. Consideramos que un abordaje performático de la memoria, como en el caso de la obra que analizaremos aquí, permite la reelaboración de una distancia crítica con respecto al pasado, al trabajar en pos de la desarticulación de lo cotidiano y al ampliar las condiciones de decibilidad y visibilidad del teatro del período. Desde una aproximación teatral y performática de la memoria podemos transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. Así, como señala Taylor (2012): “en su carácter de práctica corporal en relación

¹ Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Sociales, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur; Universidad Nacional de las Artes; Universidad Nacional de Tres de Febrero, maxidelapuate@gmail.com

con otros discursos culturales, el performance y el teatro ofrecen también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social”. Nos interesa recuperar esta conferencia performática en la medida en que permite rescatar, tal como el propio Bruzzone (2019) sostiene, una zona muy invisibilizada de la geografía mental, emocional y afectiva no sólo del propio performer y escritor, sino también, y muy especialmente, de esa condición espacio/temporal entrelazada en la que se encuentran y coinciden el paisaje del pasado y del presente del país.

Palabras clave: Teatro - Performance - Memoria - Dictadura - Literatura

Introducción

En esta ponencia nos proponemos analizar *Campo de Mayo*, una conferencia performática del escritor, editor y performer, Félix Bruzzone, que contó con la curaduría de la escritora, actriz, performer y directora teatral Lola Arias, quien la programó en su proyecto *Mis Documentos* en el año 2013. Tal como la propia artista lo explica en su página web, este es un ciclo “de conferencias performáticas donde artistas de distintas disciplinas presentan una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona secretamente” (Arias, 2012). El ciclo ideado por Lola Arias suele caracterizarse por una impronta decididamente minimalista: cada uno de los artistas invitados muestra públicamente sus archivos personales, sus procesos creativos incompletos y/o en proceso, configurándose así “una forma de hacer visibles esas investigaciones que a veces se pierden en una carpeta sin nombre en la computadora” (Arias, 2012).

En Campo de Mayo, localidad ubicada en el Partido de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, se encuentra una de las guarniciones militares más importantes del país. La madre de Bruzzone fue llevada en 1976 al centro clandestino de detención que funcionó allí, en el que se calcula que fueron asesinadas cuatro mil personas, durante la última dictadura militar. Su padre, al igual que su madre, militante del PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores – Ejército Revolucionario del Pueblo), ya se encontraba desaparecido desde antes de su nacimiento. La conferencia performática de Félix Bruzzone no sólo aborda la topografía, la historia y la vida cotidiana de ese espacio (Keizman, 2015), sino que, a través del entretrejo de recursos ficcionales y documentales, desarrolla un constructo potentemente minimalista a la hora de abordar las memorias traumáticas del pasado reciente del país.

En la misma línea en la que he venido trabajando desde mi tesis doctoral (de la Puente, 2019), considero que un abordaje performático de la memoria permite la reelaboración de una distancia crítica con respecto al pasado, al trabajar en pos de la desarticulación de lo cotidiano y al ampliar las condiciones de decibilidad y visibilidad del teatro del período. Desde una aproximación teatral y performática de la memoria podemos transmitir el sentido social del pasado traumático, generar y recuperar identidades. Así, como señala Taylor (2012): “en su carácter de práctica corporal en relación con otros discursos culturales, el performance y el teatro ofrecen también una manera de generar y de transmitir conocimientos a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social”. Estoy interesado en recuperar esta conferencia performática en la medida en que permite rescatar, tal como el propio Bruzzone (2019) sostiene, una zona muy invisibilizada de la geografía mental, emocional y afectiva no sólo del propio performer y escritor, sino también, y muy especialmente, de esa condición espacio/temporal entrelazada en la que se encuentran y coinciden el paisaje del pasado y del presente del país.

La (pos)dramatización y ficcionalización de las memorias en las obras de los “hijos críticos”

Resulta necesario contextualizar el trabajo de Félix Bruzzone en el marco más amplio de las producciones culturales de las últimas dos décadas sobre la dictadura. Tal como lo hiciera en mi tesis doctoral (de la Puente, 2019), continúo trabajando aquí a partir de la irrupción de las producciones de estos nuevos actores sociales a los que denomino como “hijos críticos”, siguiendo las reflexiones de Daniel Mundo (2016). Uso este concepto para referirme a los actores, dramaturgos, escritores, directores teatrales, artistas, fotógrafos y realizadores audiovisuales que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia y adolescencia en esa época, y que han renovado con sus producciones artísticas y culturales las reflexiones sobre el terrorismo de Estado. Este proceso se da en el marco de ciertas expresiones teatrales, cinematográficas, literarias y visuales contemporáneas que reintroducen “lo real” en la escena actual y que abrevan en el teatro documental, la performance, el teatro posdramático y el biodrama a la hora de referirse a distintos aspectos de la época dictatorial, desde las diversas y variadas perspectivas que suponen las obras de los hijos de los militantes de la década del setenta.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de este tipo de obras, ya sea por la repercusión que suscitó en el momento de su estreno como por el debate público que generó, es *Mi vida después* (2009), de Lola Arias. No es casual entonces que sea la propia artista quien haya estado impulsado la

conferencia performática de Félix Bruzzone, imprimiéndole así su ya reconocida y transitada impronta estética. En el teatro argentino contemporáneo han empezado a surgir en las últimas décadas las voces de los hijos de los militantes de los años setenta, quienes se definen por haber vivido su niñez y adolescencia durante la dictadura, y en algunos casos por no tener recuerdos propios sobre aquella época. Me refiero a una serie de actores sociales que no fueron objeto de las políticas de tortura y desaparición, sino que más bien fueron el “producto” o el resultado de las políticas reorganizadoras impulsadas por la dictadura militar. Una generación que se educó, creció y formó durante los años de terror. Quienes fueron niños y adolescentes durante la dictadura son los que verdaderamente soportaron sobre sus hombros todo el peso reorganizador del Estado Nacional, quienes sufrieron en sus propios cuerpos esta represión sistemática que creó formas de ser, de desear y de pensar (Mundo, 2016). A través de sus obras, los hijos críticos asumen una herencia que no les fue necesariamente destinada, y lo hacen de una forma desobediente y poco solemne, no exenta de humor, irreverencia, parodia e ironía sobre el sentido paterno, aun a riesgo de equivocarse y de traicionar esa herencia, sabiendo incluso que en el acto mismo de la traición a la tradición de la impronta dejada por la generación de sus padres, se encuentra la irrupción de sus propias voces, aquellas que les permiten habitar el vacío producido por la ausencia. Las narrativas de estas obras hacen pie precisamente a partir de ese acostumbramiento a la mencionada ausencia, pues tratan de asumir lúdicamente un lugar catastrófico. Son obras que proponen un mecanismo distanciado y reflexivo, de obediencia respetuosa pero a la vez con dudas e intensos cuestionamientos de esas ficciones eficaces llamadas “identidad”, “historia”, “herencia”, “sangre”, “deberes filiales”, “lealtades”, etc. (Gatti, 2011: 199). Obras que no pretenden generar un recuerdo ejemplar del terrorismo de Estado (Todorov en Jelin, 2002). Al referirnos a estos “hijos críticos”, no podemos hablar de un colectivo ni de actores sociales con una propuesta unívoca y homogénea, sino que más bien elaboran “memorias diversas, todas ellas cortadas por diferentes marcas de origen, de clase, hasta de edad y género” (Gatti, 2011: 179).

El espectro de las obras teatrales que se refieren al terrorismo de Estado en nuestro país, escritas y dirigidas por artistas que pertenecen a la generación de los hijos de los militantes de los años setenta, puede rastrearse desde principios de la primera década de este siglo. Desde *Mi vida después* en adelante, las obras que abordan el pasado reciente de nuestro país desde la perspectiva de los “hijos críticos” comienzan a utilizar en gran medida los recursos propios del teatro documental, el biodrama, y el teatro posdramático, una tradición en la que podemos ubicar a *Campo de Mayo. Una conferencia performática*.

Campo de Mayo, una geografía mental, emocional y afectiva

La conferencia performática de Félix Bruzzone fue estrenada en 2016 en el teatro “La Carpintería” de la Ciudad de Buenos Aires, y realizó funciones en distintos espacios tales como centros culturales, museos y universidades. La conferencia se divide en cuatro partes, en las que se van intercalando la lectura de textos escritos por el propio Bruzzone, la exhibición de fotografías pertenecientes a su archivo personal, así como de mapas y de otras imágenes pertenecientes al ámbito en el que transcurre la acción, en una pantalla ubicada en la zona central, y la escucha de audios que corresponden a entrevistas realizadas a vecinos de la guarnición militar más importante del país. El sistema de puesta en escena es muy sencillo, minimalista y despojado. El autor y performer se encuentra sentado ante un escritorio leyendo sus textos impresos en papel, mientras un actor/colaborador, Lucas Balducci, maneja una computadora personal en la que se encuentran los audios y las imágenes que se proyectan en la obra, realiza también acciones físicas y manipula diversos objetos tales como plantas, soldaditos de plástico y dinosaurios en miniatura.

La conferencia empieza dando cuenta de la implicación autobiográfica que constituyó su germen disparador. Bruzzone señala que se mudó con su familia hacia esa zona de la provincia de Buenos Aires hace más de una década, en 2006. En el relato de esa mudanza, vincula este desplazamiento físico y existencial con la última dictadura militar, ya que afirma que “para comprar el terreno y pagar la obra habíamos usado parte de la indemnización por la desaparición de mamá, algún dinero que andaba dando vueltas por ahí, un crédito y los restos de otros inconvenientes familiares” (Bruzzone, 2016). Familia, economía, desaparición y dictadura aparecen ya entremezcladas en su vida desde el comienzo. En los primeros momentos de la obra sabremos también que su madre, Marcela Bruzzone, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, se encuentra desaparecida desde 1976 y según testimonios, habría sido vista en el centro clandestino de detención que funcionaba precisamente en Campo de Mayo. En el principio de la obra, y a unos escasos días de haberse mudado, Bruzzone narra específicamente un llamado telefónico de una ex compañera de la escuela secundaria de su madre. El pasado traumático familiar y autobiográfico del autor parece emplazarse así en una misma geografía mental, emocional y afectiva. Los alrededores de Campo de Mayo devienen en una “saga familiar” (Bruzzone, 2016) para el escritor, pues una gran parte de su familia se

había mudado desde hacía ya varias décadas a esa zona de la provincia de Buenos Aires. “Nosotros, ahora, veníamos a cerrar el círculo” (Bruzzone, 2016).

Una foto de su madre es la gran guía rectora y el motor principal de la obra. Una imagen de principios de los años setenta, cuando la madre de Bruzzone tenía apenas diecisiete años, y se encontraba con una amiga de vacaciones en la provincia de Córdoba. Una foto de un momento feliz en la vida de la madre del protagonista, que contrasta con su posterior derrotero biográfico militante, en el que se imponen “la militancia más dura, la proletarización, los entrenamientos militares” (Bruzzone, 2016). La militancia parece operar así, en ese momento de la conferencia, como contracara de la felicidad. Una foto excepcional, única en su condición, ya que da cuenta de un momento en el que la madre del escritor es vista y caracterizada por él, como “fuerte, decidida, y donde se la ve todo lo hermosa que dicen que era” (Bruzzone, 2016). Una foto, visitada y revisitada sucesivas veces por los ojos del escritor, que es al mismo tiempo efímera y evanescente, y que va deteriorándose progresivamente, hasta el punto de casi borrarse por la acción del sol que entra por la ventana de la casa de Bruzzone: nada menos que el sol de Campo de Mayo. Una imagen que va perdiendo poco a poco su relación con la memoria y con el recuerdo, “volviéndose amnésica o aquejada de alzheimer” (Fontcuberta en Rodríguez, 2019). Esta fotografía a punto de borrarse encarna así una segunda desaparición, en este caso simbólica, de la madre del escritor, causada por esa geografía emocional y afectiva enclavada en Campo de Mayo. Y ocupa a la vez una función central en la obra, en la medida en que se constituye como “la evidencia de la existencia del referente en el pasado y también por su capacidad de probar los lazos de sangre entre el ausente y su descendencia” (Peller, 2018: 422).

A una fotografía borrada por el exceso de luz, le corresponde a su vez otra imagen espectral, repleta de oscuridad, que forma parte del relato de la amiga de su madre:

es de noche, ellas hacen dedo, un camión las lleva varios kilómetros hasta donde se desvía y las deja solas, la oscuridad es tan completa que ellas, si bien conversan y saben que están cerca, no pueden verse. (...) Es difícil imaginarse lo que sucede en medio de tanta oscuridad, pero a la vez la imagen es siempre más nítida, como si la oscuridad definiera mejor las formas, algo parecido a lo que a veces hace la memoria, o el sueño (Bruzzone, 2016).

Las dos imágenes se complementan, construyen sentido en tanto díptico que narra “el final de sus años felices” (Bruzzone, 2016). Luego vendrá la práctica militante, el entrenamiento militar, la tortura y la desaparición. Campo de Mayo, en tanto geografía emocional y afectiva, se

configura en esta conferencia performática como una zona que opera sobre el pasado y el presente de Bruzzone, dejando sus marcas, huellas y cicatrices, y sobre la relación que construye con ese lugar, tan hostil y cercano a la vez. Una relación que tiene varias aristas y que atraviesa distintos momentos de la vida del escritor. Como él mismo recuerda en la conferencia, cuando tenía tres años, junto con su abuela -con quien vivía por la desaparición de sus padres- iban a visitar a la tía del escritor, es decir la hermana mayor de su madre, quien se acababa de mudar en aquel momento a una casa en Muñiz, muy cerca de Campo de Mayo. Para hacerlo, su abuela “tenía que manejar su Peugeot 404 verde y pasar por adentro de Campo de Mayo” (Bruzzone, 2016). Bruzzone nos regala nuevamente aquí una imagen cargada de una gran potencia dramática y traumática, al señalar que, siendo apenas un niño, atravesaba el predio en el que estuvo detenida su madre apenas unos años atrás, en el que aún en aquel entonces funcionaba allí “uno de los centros de exterminio más eficaces del momento” (Bruzzone, 2016), y lo hacía además acompañado por la madre de su madre.

Campo de Mayo se configura narrativamente como una geografía única y excepcional, distinta a cualquier otra zona del conurbano bonaerense. Bruzzone nos ofrece en la lectura en vivo de su texto un paisaje bucólico, agradable, campestre y pleno de una naturaleza amable, atravesado e interrumpido por la violenta lógica castrense:

Las banquetas están adornadas por eucaliptos, paraísos, casuarinas y coníferas varias. Y cada tanto, el campo abierto, y las vacas que andan por ahí, resultan custodiadas por las distintas instalaciones militares que salpican la zona, acompañadas por intimidantes piezas de artillería pesada que, en tono de museo al aire libre, han sido colocadas frente a los grandes portones de los distintos comandos (Bruzzone, 2016).

Campo de Mayo asume las características de un territorio mágico e idílico, hecho a la medida de los sueños que devienen pesadillas. Desde la mirada del niño que fue, para Bruzzone ese ámbito hace pensar “en el reino de Oz o en el país de Alicia. Y todo el lugar (...) no deja nunca de parecer un pulmón, un alivio, una visión que permite pensar que en el mundo conocido puede existir un mundo mejor” (Bruzzone, 2016). Una perspectiva maravillada y encantada súbitamente interrumpida por “el pasado, los 4.000 muertos, mi mamá” (Bruzzone, 2016).

Por otra parte, tal como sostiene Bruzzone, Campo de Mayo deviene zona invisibilizada, olvidada y negada por los propios vecinos, puesto que esta guarnición militar continúa siendo “un lugar tapiado. Está tapiado y al mismo tiempo te permite entrar porque hay cientos de metros de alambrados rotos o caídos. Hay cierta perversión. Estás afuera, no pertenecés, pero

podés entrar y ver un poco” (Bruzzone, 2019). Lejos de ser un espacio inaccesible, Campo de Mayo se configura como una geografía porosa que admite ingresos ocultos, espionajes voyeuristas, miradas subrepticias y de soslayo de los vecinos, que no escapan al goce perverso del que se arriesga a adentrarse en “lo otro” y lo prohibido, es decir, el mundo militar. 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. Una caracterización de los vecinos que coincide con la que sostiene Mauro Greco en su tesis doctoral, que aborda la responsabilidad colectiva y las pequeñas resistencias ante la última dictadura a partir del modo en que vecinos de centros clandestinos de detención fueron representados en películas y novelas de la posdictadura, y la forma en que vecinos de un ex centro clandestino en particular se auto(re)presentan en torno a los ejes de responsabilidad y resistencias, en donde estos son señalados “como quienes, miedosos de la verdad pero no temerosos de la repitencia de estos hechos, siguieron viviendo “como si nada hubiera sucedido” (...) y fueron indiferentes al sufrimiento y soledad de la familia diezmada” (Greco, 2015). La conferencia performática de Bruzzone problematiza así cuánto se sabe y cuánto no de la geografía en la que se vive, de la historicidad de un espacio que está íntimamente vinculado con la identidad. *Campo de Mayo* pone de relieve el rol de la “gente común” en relación al pasado y también al presente de esa geografía, elaborando una “cartografía plural de un territorio vivo” (Kleizman, 2015). La poética de Bruzzone implica siempre un trabajo y una preocupación por lo más cercano, aquello que tiene a mano, que en este caso se encarna precisamente en los vecinos. No obstante es cierto que la magnitud de esta guarnición militar es desproporcionadamente grande y que facilita la negación y el desconocimiento: “Hay zonas que sí están muy cerca de la población civil, pero hay otras que no (...) como el lugar donde estaban los centros clandestinos. Por eso es muy fácil negarlo” (Bruzzone en Manduca y Proaño Gómez, 2017).

¿Hay un futuro posible en, desde y para Campo de Mayo, que no esté atravesado por el horror de la política de desaparición del terrorismo de Estado? Tal como él mismo sostiene, Bruzzone no está tan interesado en indagar en el pasado de esa guarnición militar, sino que más bien lo que le interesa y le obsesiona es rearticular su relación con ese ámbito. Generar un futuro posible,

habitabile, y, por qué no, gozoso y feliz. “Y, puesto que yo y todos los que vivimos cerca, probablemente sigamos viviendo allí por mucho tiempo, intentar pensar en el futuro de ese lugar” (Bruzzone, 2016).

A través de un mapa de la zona, la segunda parte de la conferencia indaga precisamente en los presentes y los futuros posibles de Campo de Mayo. Valiéndose del mapa, Bruzzone detalla las actividades y servicios disponibles en la guarnición: instalaciones militares, un matadero, una tosquera, un polígono de tiro, una escuela de equitación, un salón de fiestas que alguna vez fue alquilado por el colegio al que asisten sus hijos y una planta de tratamiento de desechos del CEAMSE² (Peller, 2018: 428).

La tercera parte es la que protagonizan estos actores sociales centrales a los que nos hemos referido con anterioridad: los vecinos de Campo de Mayo. Son sus voces, sus recorridos, sus trayectorias e historias de vida los que irrumpen en este momento de la obra. Aparece entonces en primer lugar, a través de audios grabados en baja calidad técnica, la voz y la historia de José Luis, un vecino de Campo de Mayo, ex bancario y amante de las plantas, quien se mudó a esa zona junto con su mujer, “huyendo de la capital” (Bruzzone, 2016). José Luis se enteró una vez ya mudado que se encontraba a pocas cuadras de la guarnición militar, en la que había hecho el servicio militar obligatorio, algo que le había dejado un pésimo recuerdo y que prefería olvidar. “La había pasado tan mal que había jurado nunca más volver. Y ahora había vuelto, sin saberlo. Desde el momento en el que José me cuenta su historia sobrevuela la idea de que Campo de Mayo es como una especie de imán” (Bruzzone, 2016). En sus distintos momentos, la obra construye un sistema dramático que narra que incluso aquellos que fueron de diversas maneras víctimas de esa geografía inhóspita pero a la vez magnética, no pueden escapar a su influjo. Campo de Mayo se configura como una cartografía que termina definiendo, de alguna forma misteriosa y asombrosa, sus identidades. La voz de Lucas, un primo rugbier del escritor, le sirve a Bruzzone para introducir la problemática de los brutales entrenamientos militares especiales que realizan en el predio algunos equipos que practican ese deporte. “Incluye carreras bestiales cargando troncos y mochilas llenas de arena. Ejercicios de flotación en piletas y de hundimiento. Sorteo de obstáculos en pistas de ejercicio especiales y sorteo de minas en campos minados. Para ejercitar la toma de decisiones, dice Lucas” (Bruzzone, 2016). Aparece también

² La Coordinación Ecológica Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE) es una empresa pública creada para realizar la gestión integral de los residuos sólidos urbanos del AMBA.

la mirada del teniente primero Martín Sánchez, miembro de la Compañía de Comandos 601, un hombre “orgulloso de ser comando” (Bruzzone, 2016), que se encuentra a cargo de los entrenamientos, y quien recibe a Bruzzone en el cuartel para una entrevista. Sánchez define a este tipo de entrenamientos como “la guerra, pero sin muertos” (Bruzzone, 2016). Es imposible no leer en esta declaración una referencia a los términos “guerra sucia” o “guerra contra la subversión” utilizados por la dictadura militar. La crónica que publica Bruzzone a partir de esta experiencia en la *Revista Anfibia*³ le permite reflexionar sobre la relación entre el rugby, la violencia y la autoritaria, jerárquica e inquebrantable lógica militar, cuyos fundamentos se amparan en “la superación de la adversidad ante situaciones extremas y la revisión de cuestiones de liderazgo en grupos donde son claves los sistemas de líderes bien calibrados” (Bruzzone, 2016). Lo militar y lo civil conviven juntos, de manera precaria, a veces en tensión o con indiferencia mutua, pero lo cierto es que en el mundo de la posdictadura los primeros necesitan a los segundos para sobrevivir. En ambos universos la cuestión del mando, de la obediencia y del respeto por la propiedad son muy importantes para la supervivencia social.

La última entrevista instaaura una perspectiva ecológica vinculada a Campo de Mayo, es decir que aborda el presente y el futuro de esa geografía, más que su pasado represivo. El que habla es un biólogo, José Luis, quien se dedica “al paleoarte que es construir representaciones fieles de flora y fauna extinta a base de cierto rigor científico. Básicamente construye dinosaurios” (Bruzzone, 2016). Este vecino planea hacer una reserva ecológica y/o un parque temático en Campo de Mayo. Pero el gran problema es el relleno sanitario del CEAMSE, que amenaza con convertirse en un foco importante de contaminación. Así, no solamente el pasado dictatorial de Campo de Mayo es sombrío sino también su futuro, acechado por la problemática ambiental.

En la parte número cuatro de la conferencia, Bruzzone abandona su carácter documental y los recursos propios del género, como las entrevistas, para introducirse de lleno en la ficción, a partir de la lectura del libro *Nacidos para correr* (2011, Penguin Random House Grupo Editorial España), de Christopher McDougall. Bruzzone imagina allí un personaje que es ultramaratonista y que no puede dejar de correr alrededor de Campo de Mayo, con el cual se identifica. “Entonces, ya no me interesan tanto las entrevistas (...) como las palabras sueltas que ese corredor que soy yo, pero que también se figura en mi imaginación, empieza a escuchar mientras corre. La obsesión deja de ser “mamá” y pasa a ser “correr” (Bruzzone, 2016). En un

³ Bruzzone, F. “Campo de Mayo: cómo quebrar a un rugbier”. *Revista Anfibia*. <http://revistaanfibia.com/cronica/campo-de-mayo-como-quebrar-un-rugbier/>

idéntico espacio cartográfico mental, emocional y afectivo, una obsesión reemplaza así a la otra. La conferencia ya no gira en torno al eje documental dado por la búsqueda de la madre desaparecida, sino en función de la ficción de ese maratonista que no puede dejar de correr, quizás para escapar de su pasado, o quizás para reencontrarlo en cada nueva zancada, en la última curva. Durante la lectura hipnótica, a la vez monocorde, implicada y pausada de Bruzzone, el actor/colaborador corre hasta casi el final de la conferencia. Además de la acción incesante de correr alrededor de Campo de Mayo, pese a tener una torcedura de tobillo, la conferencia se abre a otros finales posibles o alternativos, en los que el personaje corre en realidad frente a la plaza que se encuentra enfrente de su casa, la misma frente a la que vive Bruzzone, o que el Corredor “nunca corrió, sencillamente leyó *Nacidos para correr*, el libro de Christopher MacDougall y se imaginó todo lo demás” (Bruzzone, 2016). La memoria se constituye así como un acto de imaginación y de coraje. Una imaginación fértil y prolífica, la del propio Félix Bruzzone, quien parece indicarnos que sólo se puede hacer frente al horror de la política de desaparición si estamos en movimiento, si no dejamos de intentarlo siempre, una y otra vez, corriendo, imaginando, escribiendo, escenificando, girando incesantemente en círculos, habitando y duelando las cicatrices de ese pasado indeleble, marcado a sangre y fuego en el cuerpo social de muchas generaciones de hijos de la dictadura.

A modo de cierre: *Campo de Mayo* y las memorias de los “hijos críticos”

En *Campo de Mayo*, así como en otras obras, novelas, películas y trabajos fotográficos, la memoria sobre el pasado traumático se reelabora a partir de una perspectiva autobiográfica. Estas obras se encuentran plagadas de anécdotas biográficas y actividades cotidianas que, a partir de un desarrollo de imágenes poetizadas y metaforizaciones que conllevan distancia y enrarecimiento en el trabajo con los documentos y archivos personales, operan como posibilidad de acceder a las memorias de un pasado traumático, que retorna en clave de acontecimiento escénico. La conferencia de Félix Bruzzone se inserta en esta tradición, al buscar “poner al desnudo la huella lacerante de la pérdida singular y en ese gesto hacer visible la tensión entre lo individual y lo colectivo” (Arfuch, 2014: 78).

Campo de Mayo opera sobre la realidad y sobre el mundo exterior focalizando y dirigiendo la mirada en una dirección específica, “con el propósito de hacer visible en una dimensión simbólica aquello que no lo es en el campo de la realidad, cuestionando sus categorías, límites y convenciones” (Cornago, 2005: 7). La performance de Félix Bruzzone se localiza en el

espacio autobiográfico, insertándose en una serie de obras que conforman auténticos “trabajos del arte de la memoria (...) alejados de la función probatoria, de la figura del testigo, ligados a las modulaciones de una historia personal (...) bajo formas autoficcionales, donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial” (Arfuch, 2014: 75). Las historias personales expuestas en las obras de los “hijos críticos”, como en el caso de *Campo de Mayo*, no excluyen que podamos pensar sus producciones como objetos de posmemoria autoficcional (Peller, 2018: 421), ya que no existe hecho del pasado que no sea ficcionalizado, por más verdadero que sea, en la medida en que es introducido en la escena.

La posmemoria refiere a “una estructura de transmisión de memorias entre generaciones que focaliza su mirada en los herederos” (Peller, 2018: 423). Desde esta perspectiva, *Campo de Mayo* constituye un objeto de posmemoria autoficcional, en la medida en que es una obra producida por un autor perteneciente a una generación marcada por acontecimientos traumáticos que no vivió directamente, pero frente a los cuales aún busca efectuar el trabajo de duelo (Peller, 2018: 423). Muchas de las obras de las generaciones de la posdictadura abordan así presencias que se construyen específica y particularmente desde las ausencias, a partir de aquello que aparece precisamente desde la contradicción irresoluble que implica la presencia/ausencia de los padres desaparecidos. Los “hijos críticos” exponen en escena sus vidas personales, indisolublemente ligadas a lo colectivo, lo social y lo político, “que se elaboran desde las consecuencias que asumen al afrontar estas presencias y ausencias que se tensan en una simultaneidad dolorosa, sin pausa, sin aquietamiento” (Arfuch, 2014: 75). Presencias/ausencias que se asumen como próximas y lejanas a la vez, y que pueden ser reelaboradas en estas narrativas autoficcionales “porque posibilitan un trabajo con el pasado heredado y a la vez una apertura al presente” (Peller, 2018: 423).

En muchas de las producciones de los “hijos críticos”, no sólo en el teatro, sino también en la literatura y el cine, encontramos un vínculo intenso y fructífero entre la memoria, la imagen y la imaginación en las narrativas de las historias personales. No es casual que en *Campo de Mayo* los documentos fotográficos pertenecientes a los archivos familiares ocupen un lugar destacado. Este uso tiene el objetivo de “recuperar las imágenes, los rostros, los momentos, las expresiones cotidianas de la vida que súbitamente se tornaron en sombras, para poner justamente de manifiesto la falta, el hueco reconocible del cuerpo en la imagen” (Arfuch, 2014: 77). En la obra de Bruzzone se lleva a cabo un proceso dramaturgico que implica el desdoblamiento y el juego especular de identidades en la figura del Corredor, que hace las veces de un alter ego del

escritor, y en las de los vecinos del predio militar, lo que genera una condición de búsqueda incesantemente imaginativa, “desviada y delirante” (Peller, 2018: 427), en la que la imagen de la madre opera en primer plano. La búsqueda está orientada así a la pregunta de la construcción de posiciones identitarias que deben convivir con y que se elaboran a partir de ausencias que suponen una gran violencia. En este sentido, la obra de Bruzzone, así como muchas otras de los “hijos críticos”, apela a la potencia evocadora y a la fuerza del recuerdo, y más que a la recuperación de cierto clima o atmósfera del pasado, lo que se propone es la apertura hacia nuevas posibilidades y perspectivas del futuro. Esa apertura, que nunca deja de ser un acto de memoria íntimo, personal y subjetivamente reparatorio, habilita también a la vez, gracias al encuentro con los espectadores en el acontecimiento escénico, “un trabajo de memoria colectivo” (Peller, 2018: 437), en el que se narra una parte importante de la historia del terrorismo de Estado en Argentina.

A más de cuarenta años del golpe de Estado que instauró la política de desapariciones en Argentina, las producciones en diversos campos y actividades -la academia, el cine, el teatro, el diseño, las artes visuales y las obras literarias- no han cesado de multiplicarse. Todas estas producciones culturales señalan que las memorias del período dictatorial que se ponen en juego desde las perspectivas de los “hijos críticos”, que están vinculadas a un abordaje documental, performático y posdramático, no sólo no se encuentran agotadas sino que gozan en muchos casos de una saludable renovación. No obstante también es cierto que se asiste a un proceso de repetición y estabilización de fórmulas que primero fueron disruptivas y que ahora ya se consolidaron como probadas, lo que genera que pierdan potencia, lucidez y efectividad a la hora de abordar nuevas formas de representar las memorias sobre el período dictatorial. Más allá de esto último, lo cierto es que las producciones culturales y artísticas de los “hijos críticos” siguen sumando miradas, voces y perspectivas para la comprensión de distintos aspectos del terrorismo de Estado, constituyéndose así en uno de los actores sociales más destacados de los últimos años en las luchas y las conflictividades suscitadas por los sentidos puestos en juego en relación al pasado reciente.

Bibliografía

Arfuch, L. (2014). (Auto)biografía, memoria e historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1, 68-81. <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/ARFUCH>

Arias, L. (2012). *Mis documentos*. <https://lolaarias.com/es/my-documents>

Bruzzone, F. (2019, 1 de julio). “Campo de Mayo es una zona invisibilizada de nuestra geografía mental”. *Télam. Agencia Nacional de Noticias*. <https://www.telam.com.ar/notas/201907/371814-felix-bruzzone-campo-de-mayo-es-una-zona-invisibilizada-de-nuestra-geografia-mental.html>

Bruzzone, F. (2016). *Campo de Mayo. Una conferencia performática* [manuscrito no publicado].

Cornago, O. (2005). “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin American Theater Review (Kansas University)*, 39 (1), 5-27.

de la Puente, M. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Buenos Aires: EUDEBA.

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

Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas: peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Greco, M. (2015). “Juan como si nada hubiera sucedido: vecinos, círculos y sospechas. Una aproximación a lo espacial y relacional”, *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, 10 (15). https://www.academia.edu/25787059/Juan_como_si_nada_hubiera_sucedido_vecinos_c%C3%ADrculos_y_sospechas_Una_aproximaci%C3%B3n_a_lo_espacial_y_relacional

Manduca, R. y Proaño Gómez, L. (2017). “Intentos múltiples para la imposible recuperación de la memoria. *Campo de Mayo. Una conferencia performática* de Félix Bruzzone (2016)”. Proaño Gómez, L. y Verzero, L. (comp.). *Perspectivas políticas de la escena latinoamericana Diálogos en tiempo presente*. Buenos Aires-Los Ángeles: Editorial Argus-a: 233-240.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mundo, D. (2016). “Presentación”, en *40 años no son nada. Dossier sobre la Dictadura para la Agencia de noticias Paco Urondo*, Buenos Aires: Editorial Fackel.

Peller, M. (2018). “(No) seguir buscando a mamá. Performance y posmemoria en *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone”. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 11, 419-440. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/11221/11861>

Rodríguez, J. (2019). “Fontcuberta: “La fotografía de hoy se ha desprendido de memoria y de verdad”. *ElDiario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/fontcuberta-fotografia-desprendido-memoria-verdad_1_1328200.html

Sequeira, J. (2013). “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”, Argüello Pitt, Cipriano (comp.). *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas: 69-94.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.

Campo de Mayo. Una conferencia performática

Autoría: Félix Bruzzone

Dramaturgia: Lola Arias, Félix Bruzzone

Actúan: Lucas Balducci, Félix Bruzzone

Video: María Sábato

Dirección: Lola Arias, Félix Bruzzone

Link: <http://www.alternivateatral.com/obra41001-campo-de-mayo>