

2010

Crónica de una fuga: un testimonio

Terence Doherty

Bowling Green State University

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Doherty, Terence (2010) "Crónica de una fuga: un testimonio," *La BloGoteca de Babel*: Número 1 , Article 10.

Available at: <https://scholarworks.bgsu.edu/blogotecababel/vol1/iss1/10>

This Dossier is brought to you for free and open access by the Journals at ScholarWorks@BGSU. It has been accepted for inclusion in La BloGoteca de Babel by an authorized editor of ScholarWorks@BGSU.

Crónica de una fuga: un testimonio

Terence Doherty (SPAN 6220)

La primera imagen con que empieza *Crónica de una fuga*, el momento de quitar la venda de los ojos de un desaparecido, nos podría ofrecer mucho más que solamente la representación del prisionero mirando hacia la casa de un cómplice en el “movimiento” o a la de un “revolucionario” miembro de Montoneros. Para darle un posible significado, ayuda pensar en la película *La historia oficial*, que marcó el comienzo del cambio en la historia oficial que la misma dictadura argentina (1976-1983) nos hizo creer a todos, cuestionando la versión oficial de los hijos adoptados y ofreciendo una visión más apropiada (o parecida a la realidad). Del mismo modo en que esa película aún ofrece una versión distinta, *Crónica de una fuga* nos ofrece una visión diferente a la versión oficial de la Junta Militar sobre los desaparecidos y sus supuestos crímenes contra el país. Cuando se descubre los ojos, no es simplemente uno de los prisioneros que señala a los militares la casa dónde vive la persona que él “cantó” (delató), lo vemos casi desde la primera persona. Somos nosotros la persona que va a entrar en una historia y aprender o descubrir otra versión que quizás no sea la versión oficial, pero es una historia real de la única fuga exitosa durante la época de los desaparecidos. Nos quitan la venda que llevamos sobre los ojos y pretenden cambiar nuestra conciencia con esta perspectiva nueva. Todo dura apenas cinco segundos, y así empieza la película y nuestra “experiencia”.

Crónica de una fuga es una película testimonial basada en las memorias de un sobreviviente, el protagonista Claudio Tamburrini. Fue producida en 2006 y dirigida por Adrián Caetano, que también era uno de los guionistas. La historia sigue a Claudio, un joven que estudia en la facultad, y es portero en un equipo de fútbol. Después de que un desaparecido lo “cante” (delate), su equipo pierde un partido. Al llegar a su casa después de la derrota, se encuentra con un par de personas que él cree que quieren robarle, pero que tras asegurarse de su identidad y preguntar su afiliación, le tapan los ojos con una venda, con la que permanecerá casi siempre puesta, y lo llevan a una casona (Mansión Seré) donde tienen a otros desaparecidos, uno de los cuales lo “cantó” para ganar un poco de tiempo para los que están vinculados con los Montoneros. Lo que quieren los militares, y lo que quiere el jefe del campo clandestino, Lucas, de los desaparecidos es información, son datos, y los presos llegan a darles cualquier nombre para terminar con la tortura. De esta forma, hay dos temas que parecen importantes, la tortura y la verdad, empiezan a cruzarse con dudas sobre la veracidad y eficacia de

cada una. Poco a poco los desaparecidos a su alrededor empiezan a desaparecer de nuevo, o a volver a casa. El mismo Tano, que está siempre temblando de miedo y que delató a Claudio, se va de vuelta a casa.”Existe una cierta ambigüedad sobre el significado de la frase “volver a casa”, pero puede que en la mayoría de los casos, no quiera decir el volver a ver a sus familias, podría ser más un eufemismo para la muerte. De esta forma, la muerte parece la única forma de salida de la casa, con la excepción de una persona que parece tener la posibilidad de volver de verdad. Este tema de la muerte se desarrolla a través del personaje de Guillermo, otro desaparecido que comparte el espacio con Claudio. El mismo día, le llevan a ver a “el juez” para decidir si vuelve o si muere; “el juez” le da tres días para que empiece a “cantar”, a confesar, o le matarán a tiros. Guillermo se da cuenta de que no es solo él, sino también que todos comparten su destino. Desarrollan un plan de fuga por la ventana gracias a unas herramientas de la providencia: un tornillo, y las muñecas delgadas de Guillermo. Los cuatro que se encuentran en el ático de la mansión se escapan una noche de tormenta, pasan la noche atormentados de miedo de volver a ser secuestrados, por la posible captura otra vez, aunque por fin consiguen su libertad. La película termina explicando la continuación de la historia verdadera de cada persona: dónde fueron y si permanecieron en libertad o si cayeron otra vez en las manos de los militares. Los tres, Claudio, Guillermo y el Gallego se marcharon del país y sobrevivieron, pero el Vasco busca refugio en la casa de su tía, y un amigo de la familia, un policía, le delató y esta vez, desaparece definitivamente.

Como explica este breve resumen de la trama de la película, no cabe exactamente ni en la categoría de ficción ni de documental, es más bien una mezcla entre los dos géneros: tiene rasgos de un documental y de la ficción, en su esencia es un testimonio o un *traumatic realism* (realismo traumático) que expone un punto de vista de la realidad, o hace un *truth claim*. (LaCapra 157) La idea que presenta LaCapra de que un testimonio está entre la documentación y la ficción no tiene pérdida. La persona que ha experimentado los momentos, o los hechos, traumáticos tiene sus recuerdos coloreados por su perspectiva, algo que los tiñe de subjetividad. La perspectiva de un guionista o director y la forma de presentarlos también corresponde al concepto de testimonio en cuanto a la importancia del propósito y mensaje de la película, por la politización de los acontecimientos verdaderos; éstos pueden ser aspectos propios del testimonio:

One might argue that narratives in fiction may also involve truth claims on a structural or general level by providing insight into phenomena...by offering a reading of a process or period, or by giving at least a

plausible “feel” for experience and emotion which may be difficult to arrive at through restricted documentary methods. (LaCapra 157)

El género de “película basada en la realidad” es aplicable, con la idea de que nunca se puede representar los hechos exactamente como ocurrieron, casi perfectamente, para relatar un testimonio. Cuando una película se basa en la vida real de un grupo de individuos, contando su historia, esta línea entre hechos y ficción se oscurece aún más. Como dice Sarlo en *La Retórica testimonial*, no hay una posibilidad recordarlo todo perfectamente, ni incluirlo todo (64). A pesar de que es difícil que los acontecimientos representados en la película sean exactamente como ocurrieron, lo importante es que cuenta lo que pasó: el tratamiento, el campo (prisión clandestina) clandestino, la fuga y la destrucción de toda la evidencia, la falta de datos verificables recibidos, y secuestros basados en información errónea, solo para ganar tiempo y salvar la propia vida. Para *Crónica de una fuga*, el concepto de película testimonial permite presentar varios temas dentro de una historia real, utilizando imágenes y recursos cinematográficos para profundizarlos.

La cuestión de la información en general parece ser uno de los mensajes o temas principales de la película, junto al tema de la tortura: se plantea la cuestión de la credibilidad de las informaciones ofrecidas por la dictadura, se cuestiona la veracidad de la información sacada mediante la tortura, y se cuestiona la eficacia de la tortura en sí. La película representa la tortura indirectamente casi siempre. En ocasiones de torturas más violentas o físicas, se usan marcas en el cuerpo y sangre seca y por ejemplo durante la sesión del “submarino” (simulacro de asfixia), tampoco se ve directamente la inmersión del torturado, sino el sonido del agua removida o el rostro mojado del torturado intentando respirar. Una cosa que podría ser interesante anotar (resaltar) es que cuando el torturado está sumergido, su voz se convierte en silencio, un silencio que podría representar el silencio explicado por el jefe de la guardia más adelante. En el caso de la tortura menos violenta, la película nos muestra directamente cómo se hace: les vemos desnudos, amenazados con la muerte, hasta golpeados, siempre con la expresión de miedo. El miedo es casi omnipresente desde el primer momento en que vemos a la madre de Claudio al principio de la película hasta el momento de la despedida entre el Vasco y Claudio. ¿Qué información sacan utilizando la tortura como medio? Guillermo explica que, por la tortura y el miedo, estaba confundido y no sabía qué decir, que todo se mezclaba y no sabía qué información soltar. Aún si no creemos su historia, si creemos que solo estaba intentado ganar más tiempo para sus amigos montoneros, el jefe de la guardia ofrece sus pensamientos sobre la forma de sacar información y el tratamiento de los

prisioneros: “no te das cuenta vos, que en cuanto más los maltratás, más se callan la boca”. La pregunta, tanto como la veracidad de los datos, es la eficacia de la tortura como forma de interrogar, y juntando los dos temas, se puede preguntar si se puede confiar en los hechos averiguados de tal forma. Para mostrar este aspecto, vemos que el Tano confesó aunque no tiene nada que ver con los guerrilleros, porque lo que quieren es más información, más gente. Y viene más gente debido a la información recibida en el campo clandestino.

La película da respuesta a la pregunta: ¿quiénes fueron los desaparecidos? En el film, con la ayuda del cuestionamiento de la validez de la información y los datos que reciben, se ve que hay por lo menos dos tipos de desaparecidos: unos son guerrilleros, y otros son personas que no tenían nada que ver con el movimiento. Algunos de los desaparecidos estuvieron vinculados con el brazo violento de los montoneros, otros más bien pacíficos, y otros muchos, como Claudio, son nombrados porque era necesario poder decir un nombre durante una sesión de tortura aunque el nombre no tuviera nada que ver con los guerrilleros, ni con el movimiento.

Como herramienta, hay mucho juego con imágenes a lo largo del film, desde la primera escena, hasta el final. Hay algunas específicamente interesantes por su forma de unir y comparar dos cosas y otras que provocan reacciones. Ya hemos visto la importancia de la primera imagen de la película y la doble perspectiva que nos ofrece; a continuación analizaremos otras imágenes que mantienen la misma práctica de ofrecernos otra perspectiva, de conectar dos ideas o escenas o hasta de provocar ciertas emociones. Una de estas imágenes juega con la presencia del fútbol en la vida argentina y, quizá, lo usa como metáfora de la lucha y la vida que se representa en la película. Poco después de la primera escena, una imagen se repite, de una persona a otra, creando un paralelismo entre las dos escenas y las situaciones. La repetición crea un enlace entre el fútbol y la vida, y se ve en la forma de una transición del partido de fútbol a la casa de la madre: primero vemos al portero Claudio Tamburrini, arrodillado, angustiado, tras haber perdido un partido de fútbol, incapaz de parar el penalti del otro equipo, y de repente se interrumpe esta imagen para ver a su madre en la misma posición de angustia y casi histeria, intentando rechazar a los agentes de la policía que preguntan por su hijo, llamándola terrorista, incapaz de salvarse de la situación “de penalti”. La película juega muy bien a mostrar la tortura entre líneas y representar la tortura directamente a través de una mezcla de imágenes y sonidos: el episodio del submarino descrito antes, los golpes de uno de los policías cuando justo sale de la pantalla el que recibe los golpes, cómo les cortan el pelo y los llevan al ático, les hacen quitar la ropa y les muestran una reflexión de la cara de cada

uno al estar atados a las camas, utilizando la propia imagen y la vergüenza reflejada del rostro casi desconocido y sucio.

La única presencia de la dictadura en la película es la presencia de la amenaza de secuestro y la policía. Lo que propone esta película no es una cuestión que tiene mucho que ver con la visión entera de la dictadura y su sistema de terrorismo de Estado. Es una cuestión personal que enfrenta una situación real y la intenta comunicar por el medio más accesible y eficaz que sea posible. Por estas razones, en vez de verla como una historia de ficción que cuenta los sucesos dentro de cuatro meses en la vida del protagonista, quizás sea más eficaz verla como una película testimonial. Comparte rasgos y símbolos con el libro de Alicia Partnoy, *The Little School*, como la presencia de la venda, la humillación, el miedo y la representación indirecta de la tortura. Dicho esto, también comparte rasgos con el documental *Montoneros*: sigue la historia de un superviviente y comparte una visión de lo que ocurrió detrás de las paredes en los campos clandestinos. Más que una historia descrita tal como pasó, es una representación de las atrocidades que tuvieron lugar en el país a nivel personal, y forma un testimonio de todos los que no escaparon y no tuvieron la oportunidad de poder hacer el duelo, de perdonar y seguir la vida después; una versión del testimonio de un sobreviviente.

Bibliografía

Crónica de una fuga. Dir. Israel Adrián Caetano. Alberto Ponce, 2006. DVD.

LaCapra, Dominick. "Writing History, Writing Trauma." *Writing and Revising the Disciplines*. Ithaca: Cornell UP, 2002. 17-180.

Sarlo, Beatriz. "La Retórica Testimonial." *Tiempo Pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005. 58-94.