

# Violencia, resistencia y fútbol: Representaciones del Mundial de 1978 en *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano

---

JUAN MIRANDA, BERKELEY CITY COLLEGE

*El fútbol definitivamente pertenece  
al género fantástico, si no, no  
reflejaría tan bien la realidad.*

SANTIAGO SOLARI

## Introducción

**E**l 25 de junio de 1978, Argentina se corona campeona del mundial de fútbol por primera vez, bajo un gobierno de facto. Desde entonces, el tema de la relación entre la copa mundial y la violencia de Estado se ha convertido en un punto neurálgico de discusión y debate constante, no sólo en la historia, la sociología y la antropología, sino también en el arte. El evento fue de tal magnitud para la sociedad, que hasta el famoso compositor Astor Piazzolla dedicó un disco homónimo al evento. La cultura de masas, el arte, la literatura y el cine argentino en particular, han mostrado un cambio de lectura sobre los personajes que recrean a través del tiempo, al punto de complejizar aún más la relación entre deporte, sociedad, gobierno, violencia, performance y ciudadanía. Incluso, dentro del mismo Nuevo Cine Argentino (NCA), se ha producido un cambio en la representación del personaje principal y de mayor importancia en la construcción narrativa, el personaje del sujeto abducido por la represión estatal. El NCAC nace a fines del periodo menemista (entre los años 1989 y 1999) con una fuerte crítica al modelo neoliberal y la incipiente pobreza que culminará en la desastrosa depresión económica del 2001, aunque es importante mencionar que la censura se diezmo a partir de la llegada de la democracia con Ricardo Alfonsín como presidente de la Nación Argentina. Además, el NCAC significa una ruptura de la concepción anterior de cine con una nueva forma de abordar relatos. Es importante mencionar que en la

nueva filosofía de la imagen que propone el NCAC se destaca la intención de dejar atrás los discursos políticos explícitos y simplistas. Además, se le otorga importancia a filmar el espacio cotidiano además de concentrarse en una ficción vinculada con el presente de enunciación del director. Principalmente, el personaje es encontrado en lo cotidiano y los protagonistas pueden ser representados por actores sin trayectoria profesional, en algunos casos. Dentro de este marco se realizará el acercamiento a la película *Crónica de una fuga* (2006) para realizar un análisis de la representación de la violencia estatal, mostrando como el director Adrián Caetano, considerado parte del movimiento del NCAC, con esta película continúa el tema de la violencia de una de las épocas más oscuras de la historia argentina con un cambio del personaje del sujeto ciudadano-víctima a la de un sujeto ciudadano que resiste y sobrevive el proceso de violencia, resaltando con especial atención el uso del fútbol para abordar esta temática.

### Contexto histórico

El 24 de marzo de 1976, las Fuerzas Armadas Argentinas dieron un golpe de estado autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, comenzando la quinta dictadura que se lleva a cabo en la historia del país. Dicho proceso violento derrocó al gobierno constitucional de la presidenta María Estela Martínez de Perón, en la cual la violencia estatal también fue parte del milieu de la época y la cual también se ha convertido en un *motif* artístico en el cine de ficción. La junta militar fue encabezada por los comandantes de las tres Fuerzas Armadas (Ejército, Fuerza Aérea y Marina). El “Proceso” se caracterizó por una brutal violencia del Estado, la continua violación de derechos humanos y la desaparición sistemática de personas. Pilar Calveiro, en su libro *Poder y desaparición: Los campos de concentración en Argentina*, señala que:

*La desaparición no es un eufemismo sino una alusión literal: una persona que a partir de determinado momento desaparece, se esfuma, sin que quede constancia de su vida o de su muerte. Puede haber testigos del secuestro y presuposición del posterior asesinato [,] pero no hay un cuerpo material que dé testimonio del hecho. (26)*

A esto se suma el deceso de alrededor de 30,000 personas (Leiva Ardana 101), la apropiación ilegal de recién nacidos e innumerables crímenes de lesa humanidad. Irónicamente, durante este período, se desarrolló en Argentina la undécima Copa del Mundo de Fútbol, el Mundial de 1978, en la cual Argentina se coronó campeona,

como un paño de alegría manchado de sangre. En un contexto extremadamente trágico se organizó y se disputó la Copa del Mundo de 1978. Por un lado, el gobierno de facto generó un gasto de “700 millones de dólares” (Leiva Ardana 102), bajo la conducción del general Omar Actis y la EAM (Ente Autárquico Mundial), en inversiones de infraestructura, mejoras en los sistemas de comunicación y en la introducción de la televisión a color. Por otro lado, el régimen se preocupó en “establecer un clima de pacificación y unidad en el conjunto del país” (Leiva Ardana 102) a partir de la exterminación de grupos sociales de izquierda o quién sea que se considerara “enemigo” del Estado, a favor de “la recuperación de valores cristianos y la tradición nacional” (Leiva Ardana 102). Además, sugiere Leiva Ardana que “el régimen no sólo actuó represivamente sobre las personas; también le declaró la guerra a la cultura, con lo que muchas obras fueron prohibidas e incluso quemadas” (101), produciendo una baja significativa en la producción artística e incrementando una estricta vigilancia ideológica, panóptica y de censura estatal.<sup>1</sup>

Argentina conquistó el mundial, y eso convirtió todo en la paradoja más grande que pueda existir dentro del contexto de lo que acaecía en el país. El 25 de junio de 1978, Argentina se coronó campeona, ganándole 3 a 1 a Holanda en el Estadio Monumental Antonio Vespucio Liberti, lo que llevó a la exaltación de demostraciones de nacionalismo popular, así como manifestaciones de júbilo en los estadios y calles del país. La Junta Militar lo consideró como un auténtico éxito de su proyecto de nación y unidad del pueblo argentino, obtenido con “capacidad y coraje” (Leiva Ardana 104). El estadio se encuentra en la Avenida Presidente Figueroa Alcorta al 7597, veinte minutos en autobús o alrededor de 2 kilómetros de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), el centro de detención más grande de Argentina, donde, según datos oficiales, alrededor de 5000 personas fueron abducidas por el “sistema”, eufemismo curioso, y de los que de la mayoría todavía no se sabe. En 1985, los jefes militares que gobernaron el país durante siete años fueron juzgados por violaciones a los derechos humanos en el primer juicio a una dictadura en América Latina, sentando un precedente de suma importancia en las Américas y el mundo hispanohablante.

## Género y crítica literaria

*Crónica de una fuga* se remonta al 27 de noviembre de 1977, a siete meses de la Copa Mundial de 1978 y a un año y ocho meses del sexto golpe de Estado. Es una

---

<sup>1</sup> “Los censores,” cuento publicado en 1976, por la autora argentina Luisa Valenzuela, recoge esta temática y juega con la idea del rol de la censura y las ironías que la envuelven.

“versión libre” de la novela *Pase libre. La fuga de la Mansión Sère* de Claudio Tamburrini, el cual fue estudiante de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires y jugador (arquero, portero o cancerbero) de la división B del equipo de fútbol de Almagro. El autor describe en su libro como fue detenido -por la información brindada por otro detenido torturado- en noviembre de 1977 por “un grupo de civiles perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina” (9) y llevado al centro clandestino de detención conocido como La Mansión Seré,<sup>2</sup> donde estuvo secuestrado y fue torturado hasta que pudo fugarse con tres detenidos más en marzo de 1978.

El director Adrián Caetano, considerado parte del movimiento del NCAC, hace hincapié en la puesta en escena y el uso de los recursos cinematográficos necesarios del cine de suspenso y de terror para narrar esta historia. El enfoque de la película se centra en la memoria de la víctima (Claudio Tamburri) y su relación con los represores, a lo largo de la película se describe y se entregan elementos de sus comportamientos que permiten que el espectador pueda tener clara la relación víctima-victimario. Desde el inicio de la película, se intenta adentrar al espectador en una tarde oscura con sonidos de tormenta y de lluvia, que bien podría aludir a la época en la cual se recrea la historia. La primera escena nos muestra cómo le quitan la venda de los ojos a un joven (El Tano) que está asustado y es retenido dentro de un coche. El Tano denuncia a Claudio porque piensa que no estará en prisión por mucho tiempo, ya que no está involucrado con ningún grupo armado. Para el Tano, señalar a alguien era una forma de deshacerse de la tortura y no de decir la verdad.

Es muy común en el género de suspenso y terror que durante la primera mitad (o los dos primeros actos), una amenaza se presente a los protagonistas, los cuales más adelante se verán obligados a enfrentar dicha amenaza. Cabe destacar que una película de suspenso y de terror basada en una historia real nos da un recordatorio constante de que le sucedió a alguien y que puede sucedernos a nosotros también. Dillon en su artículo “Tamburrini por Caetano: del testimonio al filme de terror” señala que:

---

<sup>2</sup> Al principio de la película se menciona donde eran llevados los detenidos y se muestra cuando uno de los personajes dice “Ya cayó el pájaro en la jaula, vamos camino al nido” (Caetano). El nido al que son llevados es la Mansión Seré, o Atila. Ésta fue construida en el siglo XIX por el adinerado francés Juan Seré, un inmigrante vasco francés, ubicada en la subzona 16, que comprendía el partido de Merlo, Moreno y Morón. Esta casa fue adquirida por la Municipalidad de Buenos Aires en el año 1949 y permaneció abandonada por varias décadas hasta que después de recibir diferentes usos a mediados de los 70 se convirtió en un centro clandestino de detención de la dictadura y desde el año 2000, se reconstruyó de los cimientos la Casa de la Memoria y la Vida y la Dirección de Derechos Humanos, ubicados dentro del Centro Recreativo y Deportivo Municipal Gorki Grana.

## Polifonía

*Al presentarse como crónica, la película indica un compromiso con lo real, a la vez que supone una inscripción genérica: el espectador asume que se encuentra ante un relato del orden de lo verídico (...) en consecuencia, exige un pacto de lectura completamente diferente del de otras películas sobre la dictadura, sustentado en la veracidad de los hechos, y en función del cual la experiencia de visionado resulta mucho más inquietante para el espectador.*  
(38)

En la entrevista de Scharzböck a Adrián Caetano, éste señala: “me parecía que lo acertado era echar mano al cine de género, tomando recursos e íconos del cine de suspenso y de terror” (77). Durante la película, los cineastas de terror usan la tensión y el suspenso para tomar nuestra atención porque tenemos curiosidad por saber qué va a pasar con cada personaje. Esto se puede apreciar claramente en otra de las escenas iniciales de la película en donde, con un plano objetual, se puede observar a una madre que está por el suelo tirada, mientras es interrogada de forma violenta por tres hombres armados. La interrogan por el paradero de su hijo Claudio -el cual está acusado de estar relacionado con actividades de militancia política- ella responde que él no es un terrorista entre gritos y llantos.

Caetano usa a lo largo de toda la película, en diversas escenas, el plano objetual y holandés usado comúnmente en el cine de género de terror para realzar o destacar los momentos más inquietantes (a través de esta técnica cinematográfica y lenguaje visual) de las víctimas. Los directores a menudo usan este ángulo holandés para indicarle al espectador que algo está mal que desorienta o perturba. El “miedo” es un elemento esencial en el género de terror.

Es importante destacar que en la película Caetano adopta el punto de vista del que “supuestamente” ha infringido la ley. Por otra parte, hace que la ley se vea desde el punto de vista de quién la trasgrede. Desde esta perspectiva, se muestra al espectador el rostro grotesco de quién representa la justicia. Se muestra claramente en el contenido de la película el oxímoron de cómo es que la legalidad de un Estado puede derivar en opresión y tortura. Caetano explora la violencia con precisión y minuciosidad. Por su parte, Dillon expresa que: “El principal desafío estético de *Crónica de una fuga* es precisamente ese: cómo representar la violencia del terror durante la última dictadura militar” (38).

En el plano del contenido la película muestra cómo una madre es obligada a denunciar a su propio hijo inocente para que no hagan daño a su otra hija, se escenifica el miedo social y la complicidad de los vecinos que ven como detienen a

las personas en pleno día y nadie dice nada.<sup>3</sup> En *Crónica de una fuga* las acciones de los policías de civil, que además del secuestro también saquean la casa del detenido, se llevan a cabo a la vista de los vecinos, los cuales no podían actuar por miedo o porque no querían interferir. Esta actitud sirvió principalmente para intimidar. Sin embargo, en esta opción de Caetano hay un juego simulacro típico del cine. Este juego de apariencias propuesto por Caetano se acentuará a lo largo de la película. Si algunas personas mantienen su vida cotidiana en el trabajo o en las aceras de sus hogares, otras son arrestadas, torturadas y asesinadas muchas veces sin el conocimiento de miles de argentinos. Hubo una aparente normalidad, un silencio en torno a los acontecimientos. El montaje alternativo de Caetano muestra esta opción para el silencio de una parte de la sociedad argentina, pero también muestra la otra cara de la moneda de un régimen macabro.

Los secuestrados eran llevados a los Centros Clandestinos de Detención (C.C.D)<sup>4</sup> y la Mansión Seré, fue uno de estos lugares donde se llevaban en aquella época a los prisioneros para torturarlos. La mayor parte de la película tiene lugar casi por completo dentro de la casa. Además, se puede observar la fachada en un plano holandés contrapicado en donde la cámara se ha girado en relación con el horizonte o las líneas verticales en la toma (esto se suele inclinar sobre su propio eje entre 25º y 45º). El uso principal de tales ángulos es causar una sensación de inquietud o desorientación para el espectador, en el caso de *Crónica de una fuga* pretende sugerir cierta perturbación y abandono.

La Mansión Seré prácticamente se convierte en un nuevo personaje dentro de la película. Las primeras imágenes de ella muestran detalles de la casa y no de ella por completo. Caetano lo desentraña lentamente. No se puede ver toda la casa. Las puertas y ventanas están completamente cerradas. La atmósfera de terror se ve favorecida por la oscura banda sonora y el posicionamiento de la cámara, que no permanece horizontal por mucho tiempo. En este momento, la casa siempre se muestra por medio de una cámara incierta, fuera de eje, que solo revela gradualmente a través de planos más abiertos, una visión panorámica de la casa, en el mismo momento en que los torturadores llegan al recinto. Los árboles y la ausencia de luz dan una visión limitada del área y son perfectos para causar una

---

<sup>3</sup> El informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) llamado Nunca más también conocido como "Informe Sábado", publicado en septiembre de 1984 informó que el 62% de los secuestros durante la dictadura ocurrieron en la casa de los detenidos y frente a testigos. El 38% sucedió durante el día.

<sup>4</sup> En estos "Centros" se practicaba la tortura, no solo como ejercicio disciplinamiento por parte del poder, sino además para retroalimentar el aparato represor a partir de nuevas confesiones o acusaciones.

atmosfera de miedo, una técnica utilizada comúnmente en películas de terror. Por otra parte, las casas o edificios abandonados sugieren ciertos sentimientos de desesperanza y tensión dramática porque ofrecen pocas vías de escape.

La Mansión Seré que proyecta Caetano sin duda es una casa del terror. La serie de planos contrapicados que sigue a estas imágenes junto a los sonidos estruendosos entremezclados con gemidos y gritos de sufrimiento crean una atmósfera sombría en la película. Dar a los espectadores la idea de que un entorno está aislado y desierto crea un sentido incómodo, inseguridad, estos espacios solitarios o cerrados, que contrastan con los espacios abiertos, dan una atmósfera tensa debido a la idea de que nadie puede ayudarte cuando estás aislado. Gionco en su publicación “Gritando el silencio. Representaciones ficcionales de la última dictadura militar Argentina” destaca que:

*El film[e], por las particularidades de su historia y de su producción, es un giro espectacular en la representación ficcional de la dictadura militar. Aun así, el director utiliza estrategias expresivas originales, como lo es la constante cámara en mano al encuadrar a los represores o los planos inclinados de los cuerpos torturados, para connotar el desequilibrio moral y mental. La tortura queda por completo eludida, siendo representada en todo momento en fuera de campo, fijando el plano en los jefes que miran encantados el ejercicio de poder sobre los cuerpos de los secuestrados. (491)*

De igual forma, el crítico de cine Fabián Soberón en su publicación “Dictadura y género en *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano” señala que el director Caetano “Retrata de manera fiel los desórdenes y las torturas en la Mansión Seré, y narra, en su último tramo, una de las secuencias de fuga más impactantes del cine argentino. Filmada con el *timing* (sic) del cine de terror, *Crónica*, dibuja el mal bajo la lupa de la acción y del policial” (1-2).

Un elemento que se destaca es la vulnerabilidad de los detenidos que se muestran desnudos y esposados. Esto sin duda los presenta carentes todo tipo de intimidad y expuestos ante sus torturadores. Caetano filma sin mostrar exageradamente las torturas, no solo porque esto ya se ha utilizado en el cine de los años 80 y 90, sino que además la cámara parece tener vendas, reforzando esta idea con cámaras testigo. Caetano busca, en esta parte de la película, enfatizar en las relaciones entre los detenidos, puesto que su interés se centra en contar la historia. En relación con los personajes que están en la Mansión Seré hay poca información sobre cada uno de ellos. El suspenso se alimenta de lo que la película guarda para sí sobre la vida de los

personajes. Las actitudes de cada uno de ellos están justificadas por la singularidad de estar prisioneros y porque viven en un régimen de excepción. En este contexto, aprendemos que muchos en el interior no dicen la verdad para poder escapar de la prisión y la tortura y tampoco causar daño a nadie más. Los personajes son complejos, y ninguno es totalmente bueno o malo porque las relaciones se construyen dentro de la casa a partir de una realidad particular. Incluso, entre los torturadores hay personalidades complejas como la de Lucas. El director construye alrededor de las relaciones entre los prisioneros el juego de apariencias ya denunciado en su montaje alternativo al comienzo de la película. No todo es lo que parece. Esta falta de información concreta en la que viven Claudio y sus compañeros, el cautiverio, es el mismo que el de los torturadores y también el de los espectadores en diferentes medidas. En una lectura metafórica, se puede decir que es la misma falta de información que las familias argentinas tenían, y muchas todavía tienen, sobre sus familiares desaparecidos.

Según Soberón este marco cinematográfico le permite a Caetano “construir un universo narrativo coherente y dinámico” (4), no sólo dentro de la cultura cinematográfica del género del terror o el género policial, sino también siguiendo con una temática recurrente dentro del cine argentino y del Cono Sur como son los procesos dictatoriales de América Latina. Dentro de la estructura del cine del terror, Caetano juega con primerísimos planos, planos medios, holandeses, picados y contrapicados, cenitales y nadires, para crear dicha noción policial de horror, además del uso de la banda sonora y del vestuario de época.

Una característica del género de terror es que los sentimientos negativos creados por la película en realidad intensifican los sentimientos positivos del espectador cuando el “héroe” triunfa al final. El proceso de transferencia de afectos no se limita a esta sola emoción, puesto que, por ejemplo, al principio, cuando la audiencia ve al villano derrotando al héroe se incomoda, pero esta excitación cambia a placer cuando el segundo estímulo ocurre, cuando el personaje del héroe gana, en este caso, el escape de Claudio genera catarsis. En la tercera parte de *Crónica de una fuga* Caetano afirma que la película parece estar más cerca de una película de aventuras. Puesto que es en el tiempo en que se produce el escape de los cuatro detenidos, el ritmo se acelera y la tensión aumenta. Sin embargo, en la entrevista realizada por Scharzböck a Caetano se señala que no es por eso por lo que es una película de escape o de aventura, porque los personajes no huyen para vivir en una libertad plena. Afuera, no esperan ni aplausos ni gloria. “La fuga es una fuga triste” (55).



El escape tiene lugar en una noche con lluvia torrencial y rayos, lo que acentúa la atmósfera de suspenso. Después de que logran salir de la casa, desnudos, esposados y gravemente heridos, todavía necesitan esconderse de los vehículos del Ejército y la policía, que registran las calles en su búsqueda. Incluso, después de ponerse algunas piezas de ropa que roban de un tendero, aún tienen que esconderse, ya que las autoridades continúan merodeando por los alrededores. Los cuatro terminan dividiéndose en dos grupos. Guillermo y gallego se esconden en una especie de taller, y Claudio y el vasco, evidenciando claras señales de estrés postraumático, se esconden detrás de un portón.

Después de lograr liberar las esposas de gallego, Guillermo dice que se va. Gallego, asustado, le pide que espere hasta que todos puedan decidir juntos, pero termina entendiendo que esto no será posible. Cabe destacar que gracias a su fuga se dismanteló la Mansión Seré, esta fue incendiada por los represores para borrar las pruebas de todos los horrores cometidos. Los prisioneros fueron llevados a otros lugares, en donde se comprobó la situación de cada uno y muchos fueron puestos en libertad. En el año 1983, se creó la Comisión Nacional de Desaparición de Personal (CONADEP), creada en diciembre, por el entonces presidente Raúl Alfonsín, la cual abrió una investigación sobre el accionar de las fuerzas durante la dictadura, recuperando una serie de testimonios de sobrevivientes, familiares y civiles y militares, posibilitando un juicio a las juntas. Silvia Schwarzböck considera que, en *Crónica de una fuga*, el distanciamiento de los hechos sirvió como una plataforma positiva en el abordaje del tema de la dictadura y los desaparecidos. Schwarzböck menciona que “A 30 años, la dictadura comenzó a ser un tema ficcionable” (16). Es de notar que esta película se proyecta desde el punto de vista opuesto al de las autoridades, aunque se muestra también la ironía y el gris de la frontera entre transgresor y transgredido.

### **Cine, fútbol y dictadura en Argentina: Beatriz Sarlo y el cine como máquina cultural**

El Mundial de fútbol de 1978 apareció de distintas formas en diferentes filmes, a veces con una simple mención y en otras como un axioma clave del argumento de la narrativa. Es evidente que, en el caso argentino, se desarrollaron diferentes guerras, unas dentro y otras fuera de la cancha, y por esto el *Nuevo Cine Argentino* se dio a la tarea de evidenciarlas con su propio relato y estructura. Caetano fue uno de los directores fundacionales del denominado *Nuevo Cine Argentino*, “ya que constituyó un nuevo régimen creativo caracterizado por rupturas fundamentales tanto en el

terreno de la producción como en el de la estética” (Dillon 38). En Crónica de una fuga, Caetano muestra el evento mundialista como un suceso paradójico, con dos caras dentro de una misma sociedad. Por una parte, como un evento celebratorio, la comedia y la alegría, por otra, convivir en una sociedad sumida en la violencia, el miedo y las desapariciones. Dentro del marco de la escenografía social del deporte, se podría considerar que en Argentina y dentro del cine en la época mundialista, el fútbol cumplía ciertos tipos de condiciones escenográficas que después fueron reproducidas por la máquina cinematográfica estatal.

Sarlo, en el artículo “Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático” expuso que, en la sociedad fragmentada por la violencia del Estado, la represión, la tortura y el exilio, el campo cultural argentino de principios de los 80 se propuso la restitución de los lazos sociales vulnerados por el régimen militar, para ello se impulsó la libertad de expresión y la difusión en diversos niveles de bienes simbólicos y culturales. Sarlo reconoce en este mismo artículo que para sobrevivir durante la dictadura

*[...] grupos como Cine Liberación pusieron las cámaras al servicio de diferentes variantes del nacionalismo revolucionario o que cineastas formados en las vanguardias del sesenta argumentaban que había que utilizar la cámara como un fusil (en una metáfora que ya estaba indicando la dirección violenta que tendrían los años posteriores). (79)*

El cine aparece dentro de la idea de la memoria imaginada por la recreación de un hecho, de un evento, buscando traerlo a la memoria a parte de una sociedad que ni siquiera lo ha vivido, aunque para otra parte revivirlo es muy doloroso. El cine es la memoria mercantilizada y espectacular, es lo que Sarlo llama “historia de gran circulación” (13), una oposición a la historia académica. La historia de la gran circulación “es sensible a las estrategias con las cuales el presente hace funcional el ataque del pasado y considera totalmente legítimo ponerlo en evidencia” (Sarlo 13). El cine puede ocupar el espacio privilegiado de los archivos (no contados por las víctimas, escondidos y muchas veces desaparecidos) de la historia y las películas se presentarán como un artefacto imaginario que dará rienda suelta a los procesos reprimidos. Sarlo, en su artículo “Mundiales de fútbol” (2002), a partir de un análisis sobre la importancia del Mundial de 1978, se pregunta por qué ese mundial de fútbol fue un hecho inolvidable de la historia política tanto como deportiva de Argentina. Señala que:

## Polifonía

*La pasión colectiva que despiertan los mundiales en la Argentina galvaniza la comunión nacional a tal punto que el objeto de esa misma pasión -el fútbol como deporte- se pierde; para dar paso a una pasión por la victoria o la derrota de una nacionalidad. Una nacionalidad que, bajo la euforia del triunfo, le coloca máscaras de armonía a la catástrofe que destila la dictadura. (194)*

Es quizá también por eso que la dictadura, en su proyecto de nación, percibió el evento como un triunfo, aunque al mismo tiempo terminaran opacando dicho evento celebratorio.

Sarlo, destaca que durante la fiesta del mundial “se suspendieron los rumores y los principios, ya que convergen con un sentimiento único: “el nacionalismo deportivo y territorial” (124). En relación con el relato fílmico, Caetano nos muestra como opresores y oprimidos podían celebrar juntos la emoción de un gol y esa felicidad efímera del fútbol era contagiosa y se permeaba hasta en los lugares más recónditos de los centros clandestinos de detención. En una de las escenas de la película, se muestra cuando los personajes celebran juntos un gol de Argentina dentro de la Mansión Seré, de una manera incluso grotesca y esperpéntica. El fútbol aparece aquí como una distracción que permite tanto a detenidos como a captores identificarse con la misma bandera. *Crónica de una fuga* recicla un evento histórico con una mirada cinematográfica y ficcional, aunque también crítica, pero la inclusión de estas imágenes es meramente estética ya que los eventos históricos, el mundial y la fuga, pasan en tiempos diferentes.

Sarlo (2002) en su análisis destaca que la dictadura obtuvo victorias culturales y políticas, fugaces pero significativas. La dictadura se sustentó en sus propias fuerzas militares y sociales, ya que se dio una ausencia de episodios de resistencia, excepto el movimiento de derechos humanos. Se dio una polarización de la sociedad “En un polo la dictadura, en otro polo el movimiento de derechos humanos, estuvieron bastante solos [...]. Se teorizó que el derecho a la alegría de la gente debía prevalecer sobre el espíritu crítico” (195). Durante la dictadura en Argentina, la política represiva y autoritaria se destacó por la uniformidad del pensamiento (habla de mimetismo y simbiosis), al mismo tiempo que se dio una práctica de despolitización y erradicación de toda oposición crítica. La autora expresa que:

*Durante el mundial, la gran mayoría de los argentinos vivió hechizado por el patriotismo de tribuna y salió a festejar por las calles las victorias del equipo local, sin percibir que esos festejos fortalecían la idea de que la dictadura*

*quería dar de las libertades públicas. La entrega de la copa mostró a Daniel Passarella junto a los dictadores Videla, Massera y Agosti, frente a un estadio delirante de alegría. (197)*

En *Tiempo presente*, Beatriz Sarlo sugiere que el mundial no es solo un hecho inolvidable para la política y la historia deportiva de Argentina, sino también para el arte, la cultura, la literatura y del cine. El cine argentino fue un gran colaborador en el mantenimiento de la memoria de la dictadura. Hubo varias producciones que abordaron el tema. Sin embargo, como dijo el propio director, Caetano, la mayoría tuvo un tono de denuncia o mostró la relación entre torturador y torturado. En muchas películas ya se había trabajado esta temática y era necesario cambiar el enfoque. En *Tiempo presente* Sarlo señala que, si en el campo cultural e intelectual la política era el eje organizador, el mundo del cine fue permeado por este principio, en tanto que sus sentidos comunes abarcan un espectro que se encuentra entre el (alternativismo en la producción, la distribución y la exhibición de filmes) rechazo a los formatos cinematográficos convencionales y un cierto repudio del mercado y las instituciones estatales de financiación (183). Oszlak, en «*Proceso*», *crisis y transición democrática* destaca que: “la formación del Estado argentino supuso, —un verdadero proceso de «expropiación» social” (97), en el sentido de que la sociedad fue perdiendo competencias o ámbitos de actuación en beneficio del Estado (36).

## La novela y la película

Lo que se puede apreciar comparando la película *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano con la novela testimonial de Claudio Tamburrini, es el cambio de registro artístico con sus peculiaridades de tiempo y estructura. La novela y la película eligen comienzos distintos. El libro comienza con el capítulo “¡Almagro de mi vida!” y relata la participación de Claudio en un partido de fútbol. En la película, en cambio, la narración nos lleva rápidamente a un plano subjetivo de un joven (Tano) que ha sido secuestrado y quien está delatando a alguien (en este caso es a Claudio). *Crónica de una fuga* focalizará el punto de vista de Claudio, lo cual se corresponde con la primera persona que narra en la novela. En la novela, Tamburri es consciente de la represión del estado: “Miles de ciudadanos habían desaparecido. Otros tantos se encontraban en las cárceles del régimen a disposición del Poder Ejecutivo, sin causa ni sentencia” (43). En *Crónica de una fuga*, Claudio el protagonista no sabe muy bien lo que sucede en estos centros de detención ilegales. Es importante destacar que la novela está narrada en tiempo pasado y la película en presente.

Caetano modifica la historia original, con inclusiones pertinentes a la corriente temática de argumentos que tratan sobre el proceso dictatorial de los años setenta y ochenta, como lo es la inclusión de escenas en que aparece el Mundial de 1978 por TV, comúnmente llamado como lo real transmitido. En *Crónica de una fuga*, hay una bajada de tono significativa de lo que se puede leer en la novela de Tamburrini. En la transposición de Caetano se omite una escena violenta y sumamente grotesca que problematiza la relación víctima-victimario en la novela, específicamente, en la sección “La muchacha de la planta baja” (Tamburrini 111). En este apartado, una chica joven, personaje secundario de la narrativa testimonial, es descrita como una mujer atractiva que también es secuestrada por el mecanismo represor y que, a pesar de ser un personaje secundario, es un punto neurálgico en la novela. En el libro, el narrador proyecta la expectativa que causa el cuerpo femenino dentro del imaginario masculino cautivo, los posibles métodos de tortura que se aplican sobre ella y la subjetivación y empatía que proporciona la imaginación y el comentario sobre el cuerpo de un otro en iguales circunstancias.

A diferencia del filme, En *Pase libre: Crónica de una fuga*, Tamburrini problematiza los roles de transgresor y transgredido, lográndolo a partir de la interacción de los personajes masculinos y sus acciones con respecto al personaje de la muchacha. En la novela, Lucas, el guardia de turno más familiar, abre la puerta y les dice a los detenidos: “Se van a echar un polvo con la puta de abajo” (Tamburrini 113). Lucas elige a Guillermo y al gallego como voluntarios forzados para violar la muchacha. Una hora después vuelven al cuarto y Guillermo recrimina al gallego con un empujón en la espalda: “¿Cómo podés ser tan mierda? Decime, ¿vos tenés dignidad? [...] ¿Saben lo que hizo este hijo de puta? ¡Se cogió a la mina, nomás!” (Tamburrini 114). El gallego intenta justificarse delegando la culpabilidad a Lucas, denunciando que lo ha obligado y sugiriendo que como hombre también necesitaba estar con una mujer. Es decir, el personaje del gallego se complejiza, ahora, además de ser una víctima del aparato del Estado, es también un transgresor que no duda en violar a una chica.

El capítulo termina con una catarsis del narrador, un tanto de época y cuestionable, en la que se lee: “Por primera vez durante esos meses de cautiverio, la sombra de la discordia ha ingresado en la pieza. La tormenta que no había podido desatar la patota, fue desencadenada por la presencia de una mujer” (Tamburrini 115). Es cuestionable la actitud del narrador, en el sentido de que la que desencadena la discordia no es la chica, sino los actos de las fantasías de los personajes masculinos y a partir del abuso sexual del personaje femenino. A partir de las acciones de los personajes masculinos, el rol definido de víctima, en especial el gallego, se

problematiza y también muestra a personajes transgredidos como perpetradores. El filme, por su lado, simplifica los roles de víctima y victimario y obvia esta importante escena del relato, solidificando los papeles de una manera más melodramática y delineada: los personajes víctimas de la violencia estatal son heroicos, y los victimarios, ya sean individuales o colectivos, antihéroes, oponentes del objetivo final de la trama, el escape y la libertad.

### **Giro deportivo**

En referencia al “giro deportivo” o “factor fútbol” dentro de la narrativa, la novela está llena de referencias futbolísticas y el filme también hace eco de esas crónicas testimoniales del deporte. En primer lugar, el título de la novela, que no se ve reflejado en el filme, hace referencia a la entrada gratuita a una institución o a un espectáculo: “Pase libre”. El primer capítulo se llama “¡Almagro de mi vida!” que es el nombre del club donde juega el personaje y comienza la novela con el relato en primera persona de una secuencia futbolística, de un tiro libre, con Claudio Tamburrini como arquero y personaje protagonista. La secuencia comienza mostrando la imposibilidad de Claudio de detener el tiro. El inicio, en todo caso, es el preludio del secuestro que sufrirá más adelante por parte de las autoridades. En este caso en particular, el filme también reproduce un valor futbolístico importante y usa los gestos de decepción deportiva para entrelazar escenas con gestos de súplica de la madre de Tamburrini, que está siendo intimidada por una “patota”:

La conexión gestual entre escenas sólo se logra de una manera sutil a través del cambio de escenas y de imágenes del filme, el que resuelve la conexión de secuencias y mantiene las referencias deportivas conectadas con la violencia de estado a partir de artilugios teatrales, de sonido, de imagen y cinematográficos. El factor fútbol, aunque presente en ambas piezas de arte, juega un papel más trascendente en la novela de Tamburrini que en la película de Caetano. En el filme hay dos grandes referencias al fútbol. Una es el preludio de pérdida que se aprecia a partir del gol no atajado por Claudio al principio del filme; la segunda, es la intervención fílmica forzada de un partido del Mundial '78, donde Claudio intenta golpear a uno de los guardias con una sartén, pero terminan celebrando un gol de Argentina junto a sus captores y el gallego, gritando de una manera esperpéntica y grotesca: “¡Argentina, Argentina!” (Caetano). En la novela, Tamburrini señala: “Para ellos, el Mundial de Fútbol era una magnífica oportunidad para lavarle la cara al régimen militar, aprovechando el exacerbado nacionalismo deportivo de sectores

mayoritarios de la afición futbolística” (44). Sin embargo, la conexión entre fútbol y opresión se problematiza en el siguiente comentario:

*Importantes figuras del periodismo deportivo se habían sumado a la propaganda de la dictadura, pretendiendo presentar a la competencia que se avecinaba como una manifestación deportiva políticamente neutral. Los sectores populares, en cambio, veían ahora una ocasión propicia para volver a ganar la calle, después del terror de los últimos años. La gente necesitaba salir a gritar...aunque sólo se tratara de una victoria deportiva. (44)*

Esta cita muestra que del deporte servía de herramienta para diferentes colectivos y diferentes objetivos. A pesar de las complejidades expuestas en el filme, en mi opinión, la novela plantea dilemas culturales más profundos, ya sea por su formato, su extensión, o su modo de producción. Un ejemplo de esta profundidad es el valor social de un futbolista dentro de la colectividad argentina. Cuando uno de los secuestradores pregunta “— ¿Quién es el arquero de Almagro?” (Tamburrini 33), Claudio cavila y se pregunta en un monólogo interior: “Mi ingenuidad me hace creer que mi actividad futbolística tal vez pueda brindarme alguna ventaja. ¿Acaso los jugadores de fútbol profesionales no son admirados por todos?” (Tamburrini 33). Contrario a los pensamientos de Claudio, los guardias usan esa información para burlarse y golpearlo, diciendo “—Si sos arquero, entonces, ¡atajate ésta!” (Tamburrini 33).

En la novela y en el filme, el fútbol se ha convertido en un síntoma de subjetivación, en el cual el personaje y el sujeto recrean y demuestran escalas de valores, además de la necesidad de un acto lúdico-dramático que provoque alegría, aunque de ello también dependa lo trágico del contexto de los diferentes personajes cautivos. Con respecto a algunos personajes, los créditos del filme explican que, como parte del proceso de adaptación, la narración fílmica atribuye al vasco acciones que en la versión original correspondían a dos personajes (el vasco y Jorge). En la novela, el vasco es asesinado, y quien participa de la fuga es el chino, un personaje que no aparece en el filme. Un último aspecto que se puede destacar es que en la parte final de la película se da un giro protagónico y Guillermo pasa a ser el personaje principal y Claudio queda en un segundo plano.

## **Poder y resistencia**

Tanto la novela testimonial de Claudio Tamburrini como el filme de Adrián Caetano, presentan una lectura novedosa en el destino de los personajes principales. Los

relatos cambian la concepción del abordaje previo sobre el personaje principal de un *sujeto* que pasa a *sujeto cautivo-testigo víctima* del régimen dictatorial argentino. Este cambio de punto de vista del personaje como narrador en primera persona - sobreviviente al régimen- cambia por completo las reglas del juego. En el contexto argentino, Caetano nos muestra como funcionaban los llamados C.C.D durante la dictadura, y como se dieron un conjunto heterogéneo de prácticas clandestinas, con diferentes grados de visibilidad pública y en las cuales participaron diversas esferas del Estado, no exclusivamente los militares.

En la película se puede observar que los espacios -en este caso la Mansión Seré- son esenciales porque nos dan la clave de los límites y de cómo se da una extralimitación en el uso del poder. Los secuestrados o detenidos por el régimen dictatorial eran llevados a los C.C.D, donde se practicaba la tortura no sólo como ejercicio disciplinar del poder, sino como método para mantener la estrategia de la desaparición (la confesión de un nombre mediante la tortura física y psicológica llevaba a nuevos secuestros y desapariciones). Caetano recrea para el espectador de manera magistral este espacio de violencia estatal, pero también el espacio de resistencia generada por parte de algunos de los detenidos. En *Crónica de una fuga*, el poder remite al campo de fuerzas en el que se halla inmerso, para Caetano pensar en la representación del poder implica, de igual forma mostrar aquello que se le resiste. Foucault, destaca en su estudio sobre relaciones de poder *Power: The Subject and Power* que "No sería posible que las relaciones de poder existieran sin puntos de insubordinación que, por definición, son vías de escape" (347).

En *Crónica de una fuga* se muestra como el uso de la violencia por parte del poder (torturadores-opresores) es indicador de la impotencia de no poder encausar los ideales, los cuerpos, ni otras acciones de los detenidos, por esto mismo la tendencia de querer eliminar lo que no se puede dominar. Para Deleuze, en su libro *Foucault*, el poder se refiere a las capacidades constituidas de manera contingente y relacional que las personas tienen para actuar y así afectar las capacidades de otros para hacer cosas, y a su vez, afectar estas relaciones. Existen así las dimensiones activas (dominación) y pasivas (subordinación) al poder. En la interpretación de Deleuze (1987) las configuraciones de relaciones de poder implican relaciones de dominación y subordinación entre las relaciones de fuerza y su direccionalidad. Deleuze señala que:

*El poder carece de esencia, es operatorio. No es atributo, sino relación: la relación de poder es el conjunto de relaciones de fuerzas, que pasa tanto por*



## Polifonía

*las fuerzas dominadas como por las fuerzas dominantes: las dos constituyen singularidades. (53)*

El sujeto es un efecto de poder, y al mismo tiempo, o precisamente en la medida en que lo que es ese efecto, es el elemento de su articulación. Ese sujeto que ha constituido el poder es al mismo tiempo su vehículo. Según Deleuze en *Nietzsche and Philosophy* (2002a) el poder se reduce al reconocimiento o la aplicación de dominación.

*El famoso aspecto dialéctico de la relación maestro-esclavo depende del hecho de que el poder se concibe no como voluntad de poder sino como representación del poder, representación de superioridad, reconocimiento por “uno” de la superioridad de “el otro”. (10)*

Durante la dictadura, el pensamiento fue intimidado y amenazado con el castigo, el cual podía recaer en la imagen social en forma de estigma o en el cuerpo directamente, con diversos grados de brutalidad que iban desde la prisión y la tortura hasta la muerte. En *Crónica de una fuga* se muestra como el Estado argentino durante la dictadura le otorgo un poder -totalmente arbitrario y sin control- a los C.C.D y de esta forma encubrió a los militares para que atentaran contra la libertad -de manera sádica y horrorosa- y la vida de muchas personas que fueron secuestradas, torturadas y desaparecidas. La soberanía del estado argentino durante la dictadura se fundamentó en el derecho de muerte, en la potestad de quitar la vida o perdonarla, -sin ningún juicio ante la ley— según Deleuze, (1987):

*La ley es una gestión de los ilegalismos, unos que permite, hace posible o inventa como privilegio de la clase dominante, otros que tolera como compensación de las clases dominadas, o que incluso hace que sirvan a la clase dominante, otros, por último, que prohíbe, aísla y toma como objeto, pero también como medio de dominación. (55-6)*

Esto se aprecia muy bien en la escena de la película cuando el detenido Guillermo es sacado de la Mansión Seré para ser llevado ante el juez y este le exige una colaboración diciéndole: “Yo soy el que decide si te matamos o te dejamos salir. [...] Te doy tres días para ordenar tus ideas. Y que nos des datos que nos sirvan. O abrí lo que tenés en la cabeza o te la abrimos nosotros”. Según Deleuze (2014) “La violencia nunca actúa sobre una acción, la violencia se ejerce sobre el soporte de una acción, sobre el sujeto de una acción” (49-50).

En *Crónica de una fuga* se puede observar como también el poder represor puede verse desafiado -por la resistencia de unos pocos - y creo que esto es lo que hace más valioso el enfoque que le da Caetano a la novela de Tamburrini. En la película se hace evidente que el ejercicio del poder del régimen dictatorial también tiene fisuras y que los mismos mecanismos de represión y conducción de la conducta procuran espacios de resistencia para los detenidos o prisioneros. El filme nos quiere mostrar como se resquebraja el poder totalitario y desigual cuando surge la resistencia como medida de supervivencia de cuatro jóvenes dispuestos a salvar sus vidas. Señala Foucault, en *Power/Knowledge*: "Power must be analysed as something which circulates, or rather as something which only functions in the form of a chain. It is never localised (sic) here or there, never in anybody's hands, never appropriated as a commodity or piece of wealth" (98). En otras palabras: el poder no está enteramente en manos de nadie que pueda ejercerlo por sí solo y totalmente sobre otros. El poder se emplea y ejerce a través de una organización tipo red. Es un dispositivo en el que todo el mundo está implicado, aquellos que ejercen el poder tanto como aquellos sobre los que el poder es ejercido (98).

Cabe preguntarnos para el futuro qué tanta incidencia pudo ejercer el Mundial del 78, no solo como dispositivo del poder y sino también como su propia desarticulación, y cuántos y como en *Crónica de una fuga*, en una suerte de performance de resistencia al olvido, y partiendo de la premisa de Deleuze y Guattari (2002b) en *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* de que "[...] los centros de poder se definen más por lo que se les escapa o por su impotencia que por su zona de poder" (222). Podemos razonar que el argumento de la narrativa proporciona un quiebre en relación con la narrativa previa y muestra la debilidad de un sistema opresor a partir de los cuerpos de los personajes que escapan. Al fin y al cabo, el aparato de violencia estatal también fracasó en su objetivo totalizador de control y poder.

### **Observaciones finales**

A partir de los diferentes ejemplos y análisis expuestos uno podría llegar a diferentes conclusiones del proceso de relectura de la historia argentina, latinoamericana y global. En primer lugar, podemos argüir que el Nuevo Cine Argentino Contemporáneo se da a la tarea de reescribir un motivo recurrente de la filmografía sobre el proceso dictatorial de los años setenta y ochenta, diferente al cine de los años 80 y los años 90. En segundo lugar, la novedad del abordaje no sólo se manifiesta en la estructura policial o de terror, en el trato de la temática que

recicla, sino que además aporta cierta novedad con respecto a otras corrientes cinematográficas— el personaje testigo, sobreviviente, que da cuenta del relato. En tercer lugar, una particularidad de este cine es la inclusión del deporte, no sólo como una coincidencia de la época y de la profesionalización del personaje futbolésco, sino además como una intervención ficcional a la historia y al testimonio.

Por consiguiente, a partir del análisis estético y discursivo del uso del lenguaje y de un personaje futbolésco como factor dentro de un giro deportivo en esta obra del Nuevo Cine Argentino Contemporáneo, nos damos cuenta de que la violencia sigue siendo un tema recurrente en la proyección de memoria en Argentina. A partir de la relectura de estos episodios de gran incidencia en la historiografía y la memoria del país, se proyecta que la cultura resiste al olvido de los procesos que mancharon a la nación.

### Obras citadas y consultadas

Calveiro, Pilar. *Poder Y Desaparición: Los Campos De Concentración En Argentina*. 6ta. reimp. Buenos Aires: Colihue, 2008. Impreso.

Deleuze, Gilles. *El poder: curso sobre Foucault*. Tomo 2. Trad. P. Ires. Buenos Aires: Cactus, 2014. Impreso.

----- . *Foucault*. Trad. José Vázquez Pérez, 1a. edición argentina. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.

----- . *Nietzsche and Philosophy*. London: Continuum, 2002. Impreso

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.

Dillon, Alfredo. "Tamburrini por Caetano: del testimonio al film[e] de terror". *Ética y Cine* 9 (2019): 37-47. Impreso.

Foucault, Michel, and Colin Gordon. *Power/knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Brighton, Sussex: Harvester Press, 1980. Impreso.

----- . *Power: The Subject and Power*. Ed. James D. Faubion. Trad. por Robert Hurley, et al. New York: The New York Press, 2000. Impreso.

## Polifonía

- Gionco, Pamela. "Gritando el silencio. Representaciones ficcionales de la última dictadura militar Argentina." En A. L. Lusnich y P. Piedras, Eds. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969- 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 507-27. Impreso
- Leiva Ardana, Jorge. *Fútbol y Dictaduras: Resistencia vs Propaganda*. España: La Xara, 2012. Impreso.
- Oszlak, Oscar. "Privatización autoritaria y recreación de la escena pública". En Oszlak, Oscar (comp.), *"Proceso", crisis y transición democrática*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1984. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires: Ariel, 1998. Impreso.
- . *Tiempo presente: Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2001. Impreso,
- . "Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático". *Nueva Sociedad* 73.6 (1984):78-83. Impreso.
- . "Mundiales de Fútbol". *Cuadernos De Literatura*, 8 (15) Web. 8 de enero de 2002: 194-9. Recuperado de:  
[https://www.academia.edu/11705645/Beatriz\\_Sarlo\\_Mundiales\\_de\\_f%C3%BAAtbol\\_](https://www.academia.edu/11705645/Beatriz_Sarlo_Mundiales_de_f%C3%BAAtbol_)
- Soberón, Fabián. "Dictadura y género en *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano". *Revista Imagofagia* 3. 2011. Recuperado de:  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/117/93>.
- Schwarzböck, Silvia. *Estudio crítico sobre Crónica de una fuga: Entrevista a Israel Adrián Caetano*. Buenos Aires: Picnic, 2007. Impreso.
- Tamburrini, Claudio. *Pase libre: Crónica de una fuga*. 3era ed. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2006. Impreso.

## Filmografía

*Polifonía*

*Crónica de una fuga*. Dir. Adrian Caetano. Prod. Alejandra Dixon. Perf. Rodrigo De la Serna, Pablo Echarri y Nazareno Casero. 20th Century Fox de Argentina, 2006. Filme.