

## Artikel

---

### Estética y estrategias narrativas del cine de terror y el *thriller* en *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

HeLix 7 (2015), S. 49-70.

## Abstract

---

Adrián Caetano's film *Crónica de una fuga* (2006) tells the story of Claudio Tamburrini's (Rodrigo de la Serna) imprisonment in a clandestine detention center known as "Atila" and his successful escape with other three prisoners from this terrible place. Based on a true story, this film sticks out in the treatment of Argentina's so-called "Dirty War" (1976-1983), on the one hand since it manages to show the horror of these years almost without making use of graphic violence. On the other, because instead of talking about an issue, as it was usual in the films that were shot during the transition to democracy, it emphasizes the staging and the use of the necessary cinematic resources of genre cinema to tell a history in a particular socio-historical context. The aim of this study is thus to demonstrate that in this film the horror and suspense inherent in the story result in a combination of aesthetic and narrative strategies of cinematic horror and thriller. An interpretation on the reasons why it is nowadays possible to approach such a touchy subject in such a way will close the analysis.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

## Estética y estrategias narrativas del cine de terror y el *thriller* en *Crónica de una fuga* de Adrián Caetano

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Se han hecho millones de películas sobre la tortura;  
uno ya sabe de qué se trata.<sup>1</sup>  
(Adrián Caetano)

El filme *Crónica de una fuga* (2006) de Adrián Caetano narra la historia de Claudio Tamburrini (Rodrigo de la Serna) uno de cuatro sobrevivientes de la fuga del centro clandestino de detención ilegal conocido como “Mansión Seré” o “Atila” en el marco del “Proceso de Reorganización Nacional” argentino iniciado en 1976 y que terminó en 1983.<sup>2</sup> Está basado en la novela testimonial titulada *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* de Claudio Tamburrini y los relatos de Guillermo Fernández, uno de los compañeros de cautiverio de Tamburrini.<sup>3</sup>

Claudio Tamburrini es arquero del equipo de fútbol de Almagro y estudiante de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Es detenido erróneamente por un grupo de hombres vestidos de civil, por una “patota”, que actúa al margen de la ley aunque amparada por el sistema.<sup>4</sup> El día en que lo van a buscar, su madre es golpeada y torturada psíquicamente en su propia casa. La obligan a acusar a su hijo de estar inmerso en actividades de militancia política. Claudio, que poco antes se había mudado a otra casa, es llevado con los ojos vendados a un centro clandestino de detención donde se le tortura para forzarlo a confesar una militancia que aparentemente no profesa o, al menos, los nombres y datos de contacto de sus supuestos cómplices. Se le aplica “la picana”, que consiste en descargas eléctricas en todo el cuerpo, “el submarino”, que implica la inmersión de la cabeza en agua por períodos prolongados de tiempo hasta crear la sensación de asfixia, y recibe golpizas. Cuando después de varios meses de cautiverio se da cuenta junto con Guillermo (Nazareno Casero), otro de los presos, de

<sup>1</sup> Adrián Caetano en KAIRUZ, “El gran escape”.

<sup>2</sup> *El genocidio como práctica social* de Daniel Feierstein ofrece un interesante análisis sobre la implementación de prácticas genocidas como forma de “reorganización” de las relaciones sociales en la Alemania nazi y en este contexto histórico.

<sup>3</sup> Sobre la base de la película véase Adrián Caetano en KAIRUZ, “El gran escape”.

<sup>4</sup> En el prólogo de *Pase libre* la información es más exacta que en el filme. Tamburrini relata que fue detenido por “un grupo de tareas perteneciente a la Fuerza Aérea Argentina”, p. 9.

que se encuentra en un callejón sin salida, es decir, que no lo trasladarán a un centro de reclusión legal ni lo pondrán en libertad, comienza a esgrimir un plan de escape para huir de la mansión.

El tratamiento cinematográfico de ficción de los años de la “guerra sucia” argentina oscila –por citar algunos ejemplos significativos– entre la puesta en escena melodramática de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, la exposición de la violencia física y psicológica sufrida por los torturados en manos de los torturadores como en *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, y una tercera propuesta en la que se deja de mostrar la violencia explícitamente como en *Garage Olimpo* (1999) de Marco Bechis.<sup>5</sup> El género elegido en estas y la mayoría de las películas suele ser alguna modalidad del drama.<sup>6</sup>

Dentro del movimiento de tendencias heterogéneas denominado *Nuevo Cine Argentino* –del cual el director uruguayo Adrián Caetano es una figura fundacional– *Crónica de una fuga* continúa el camino andado por *Garage Olimpo* en el tratamiento de la violencia, puesto que ésta tiene lugar casi por completo fuera de campo.<sup>7</sup> Lo que distingue a este filme de la totalidad de las producciones que tienen como marco narrativo el mismo período histórico es que en él se hace hincapié en la puesta en escena y el uso de los recursos cinematográficos necesarios del cine de género para narrar una historia; no se hace énfasis en hablar de un tema, como solía ser común durante los años de la transición e incluso bien entrada la década de los noventa.<sup>8</sup> El objetivo del presente estudio consiste, por tanto, en mostrar que en esta película el horror y el suspenso inherentes a la propia historia se traducen en una combinación de la estética y las estrategias narrativas del género cinematográfico de terror y el *thriller*. Se ofrecerá,

<sup>5</sup> Se recomiendan los artículos “Die Schatten der Vergangenheit” de Sven Pötting (pp. 16-26) y “Estética de la desaparición” de Gustavo Noriega (pp. 81-90) para familiarizarse de forma sucinta con las diferentes etapas del tratamiento de los años de la “guerra sucia” en la cinematografía argentina. Un análisis más exhaustivo se encuentra en *La imagen justa* de Ana Amado.

<sup>6</sup> Adrián Caetano lo expresa de forma acertada: “Lo raro es pensar con varios géneros un tema que siempre fue pensado con uno solo, el drama testimonial”, entrevista en SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 77.

<sup>7</sup> “A mí me gusta laburar fuera de campo, me parece que es mucho más inquietante que verlo todo”, Adrián Caetano en KAIRUZ, “El gran escape”.

<sup>8</sup> Otro buen ejemplo de esta nueva etapa es *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella. Para adquirir nociones sobre la obra de Adrián Caetano previa a *Crónica de una fuga* en el marco del *Nuevo Cine Argentino* y el cine de género pueden consultarse el artículo de Beatriz Urraca titulado “Transactional Fiction: (Sub)Urban Realism in the Films of Traperero and Caetano” y la reseña sobre *Un oso rojo* (2002) de Daniel Verdú Schumann, “Red Bear/Un oso rojo”, pp. 181-183. Una reflexión sobre la obra de Caetano que incluye *Crónica de una fuga* se encuentra en Noriega, “Israel Adrián Caetano”, pp. 109-119.

asimismo, una explicación de por qué es posible en el nuevo milenio lo que resultaba impensable años atrás, es decir, que un realizador emplee el cine de género para contar una historia relacionada con el “Proceso de Reorganización Nacional”. Para cerrar el análisis, se reflexionará sobre las causas que conllevaron a que esta historia en particular debiera esperar más de 30 años para ser llevada exitosamente a la gran pantalla.

### *Estética y elementos del cine de terror*

[...] me parecía que lo acertado era echar mano al cine de género, tomando recursos e íconos del cine de suspenso y de terror.<sup>9</sup>  
(Adrián Caetano)

El filme abre en negro con el sonido extradiegético de truenos y lluvia, una señal de que la historia que se narrará a continuación está enmarcada en una noche tormentosa; imagen esta que podría interpretarse como símbolo de la pesadilla colectiva que implicó la dictadura que siguió al golpe militar de 1976 en Argentina. También se escucha un tren pasando por las vías al fondo; esta imagen auditiva se repetirá a lo largo del filme y servirá posteriormente como indicador espacial para planificar la fuga. A continuación, se inicia la narración con un montaje paralelo bastante rápido –con planos más bien cerrados– que desorienta en un primer momento al espectador pero que sugiere la sucesión de acontecimientos fatales que habrán de cruzarse: bajo una lluvia torrencial se muestra el rostro angustiado de un joven en mal estado físico que mira amenazado hacia una casa desde un automóvil y confirma que allí vive una persona en particular después de que le quitan la venda de los ojos; un partido de fútbol termina después de que le meten un gol al arquero que sella la derrota de su equipo en ese juego; se oyen gritos y se ve a una mujer de rodillas en el suelo de la sala de su casa, asediada por hombres armados que le hacen preguntas de forma irrespetuosa. La mujer afirma no saber dónde vive su hijo entre sollozos y repite una y otra vez que no es un terrorista. El interrogador, que está sentado cómodamente en un sofá, se muestra como un sujeto pedante e inflexible de cabello negro engominado y bigote que fuma un cigarrillo con deleite mientras sus hombres esperan sus órdenes para seguir humillando física y psíquicamente a la mujer que reacciona llena de pánico a cada agresión. Al fondo se escucha un efecto de sonido irritante, como el ruido de campanillas, que pone al

---

<sup>9</sup> Entrevista a Adrián Caetano en SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 77.

espectador inconscientemente en estado de alerta. Mediante el diálogo se insinúa la violencia física cuando el interrogador, al no obtener respuestas, le pregunta retóricamente a la mujer: “¿Vamos de nuevo?”.<sup>10</sup> Esta pregunta sugiere que no es la primera vez que la golpean. La violencia se insinúa o tiene lugar fuera de campo, sólo se oyen los gritos y el llanto desesperado de la mujer. La anomalía de los acontecimientos que ocurren durante este interrogatorio se hace patente mediante el uso de un plano característico del género de terror para mostrar, entre otras cosas, que una situación se sale de lo normal: el holandés o aberrante (*Dutch angle*) y esto tanto para mostrar a las víctimas como a los victimarios (ver imágenes 1 y 2).



Imagen 1: Plano holandés de las víctimas (00:04:52)



Imagen 2: Plano holandés de los victimarios (00:05:03)

Para cerrar el interrogatorio, los hombres amenazan a la mujer con hacerle daño a la hija si no les dice dónde vive el hijo. Dado que luego asedian a Claudio en su nueva casa, el espectador completa la elipsis y supone que a la madre no le quedó más remedio que delatarlo. Todo esto ocurre en un día gris y tormentoso del año 1977.

Desde el punto de vista del contenido espanta que el estado de complicidad, o miedo, de la población debía de haber alcanzado niveles muy altos para que los hombres sacaran al protagonista de su casa con los ojos vendados, llevando un arma

<sup>10</sup> CAETANO, *Crónica*, 00:02:49-00:02:50.

larga a plena luz del día y que nadie interviniera para evitarlo. Ni siquiera tienen que esperar a que sea de noche para secuestrarlo y robarse objetos de valor de su casa, al igual que ya lo habían hecho de forma escandalosa en la casa de su madre, ante la vista impávida de los vecinos.<sup>11</sup> Los hombres meten violentamente a Claudio en una camioneta y lo llevan a una mansión. Para llegar allí pasan por amplios caminos de polvo no asfaltados, lo cual da la sensación de que salen de la ciudad, abandonan lo urbano, la civilización, para pasar a un entorno rural, al cual –también en el cine de terror– suele asociarse con la barbarie.<sup>12</sup> Al llegar a su destino, uno de los hombres abre una reja de hierro integrada a un muro que está lleno de hiedra. No da la impresión de ser un lugar cuidado ni concurrido. Después de que la camioneta pasa la reja, el mismo hombre la cierra. Estas imágenes sugieren que han entrado en un lugar del que no se puede salir con facilidad, una cárcel. A continuación se muestra la fachada de una casa en ángulo marcadamente aberrante. Por la humedad de las paredes, las grietas y agujeros, así como el color grisáceo de las columnas intuimos que la casa está abandonada; el estado de las plantas muestra que nadie se ocupa del mantenimiento del jardín ni de las escaleras (ver imagen 3).



Imagen 3: Ángulo aberrante de la mansión (00:09:38)

---

<sup>11</sup> Según el testimonio de Tamburrini, su secuestro tuvo lugar –como en el filme– durante el día a la vista de los vecinos: “Al no encontrarme la noche anterior en mi antigua casa, me habían capturado a la mañana siguiente, a plena luz del día y ante la mirada de todos los vecinos” (TAMBURRINI, *Pase libre*, p. 119).

<sup>12</sup> *Facundo: civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento es la obra que tematiza por excelencia la dicotomía entre civilización (ciudad) y barbarie (campo) en Argentina y América Latina.

La serie de planos contrapicados que sigue a estas imágenes aunada a los efectos de sonido estridentes mezclados con sollozos de sufrimiento crean una atmósfera fantasmal.<sup>13</sup> No se ve a nadie, ni siquiera en los pasillos ni balcones. Las hojas externas de madera de las ventanas están totalmente cerradas. La casa parece estar inhabitada. Un grupo de perros salvajes recibe a los recién llegados en la camioneta; esta imagen parece indicar que cualquier intento de escape de este lugar resultaría inútil. Durante la noche, se escuchan ladridos de perros que podrían estar alrededor de la casa y representar una amenaza. Esta imagen auditiva nos remite a los aullidos de las jaurías de lobos que vagabundean por los alrededores del castillo del conde Drácula en su representación cinematográfica.

A lo largo de la película, la fachada de la mansión se muestra en reiteradas ocasiones en plano holandés o aberrante. Vale recordar que este ángulo inclinado de 45 grados sugiere perturbación, es decir que –como ya se ha mencionado– lo que ocurre en el interior de la casa se sale de lo normal. Este tipo de plano suele usarse en el cine de terror para transmitir, por ejemplo, una sensación de desorientación, conmoción, inseguridad e inestabilidad psíquica, incluso locura.<sup>14</sup> En este caso en particular, los acontecimientos que tienen lugar en la casa son aberrantes al igual que el plano en que se muestra la fachada. Dentro de la casa viven personas que han sido privadas de su libertad por “amenazar” la estabilidad del régimen de facto, viven en condiciones inhumanas, sentados todo el día en colchonetas sucias sobre el suelo, con ropa sucia o a veces desnudos, con los ojos vendados, moreteados por los golpes y traumatizados por las torturas a que han sido sometidas o que aún están por sufrir.

La historia real de la Mansión Seré parece salida de un relato de terror gótico: construida en el siglo XIX por el francés Juan Seré en un estilo europeo inusual para la zona y de dos plantas, fue adquirida por la Municipalidad de Buenos Aires en 1949 y permaneció abandonada por varias décadas hasta que después de recibir diferentes usos desde la segunda mitad de los años 60 hasta mediados de los 70 se convirtió en un centro clandestino de detención en 1977 que recibía internamente el nombre de

---

<sup>13</sup> Vale mencionar que el fenómeno de la desaparición de personas se ha vinculado al estado de lo fantasmal, debido a la paradoja de la presencia y la ausencia simultánea de los desaparecidos, al “estar no estando” (REATI, “Trauma, duelo y derrota”, p. 117).

<sup>14</sup> Sobre el plano holandés o aberrante en el cine de terror véase CHERRY, *Horror*, p. 65.

“Atila”.<sup>15</sup> En la película la casa se escenifica como una mansión antaño aristocrática que está habitada pese a que su estado es inhabitable y sus habitantes son “invisibles”. Está en ruinas no sólo en el exterior –como ya se ha mencionado– sino también en el interior (ver imágenes 4 y 5).



Imagen 4: Exteriores en ruinas (00:10:08)



Imagen 5: Interior de la casa en ruinas (00:22:20)

Tomando como referencia la narrativa gótica, en que las ruinas simbolizaban la decadencia cultural de una sociedad, estas ruinas podrían interpretarse como una metáfora de la decadencia ético-moral de la clase dirigente en Argentina, así como de la sociedad argentina y la comunidad internacional durante este período histórico, que al ignorar los hechos abominables que estaban ocurriendo en el país se hizo cómplice de ellos.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “En la jerga interna del grupo, la casa es conocida por el nombre de ‘Atila’”. Todas las transmisiones radiales de este lugar y hacia él son precedidas por esta contraseña, una especie de código operativo de este centro clandestino de detención” (TAMBURRINI, *Pase libre*, p. 62). La historia de la mansión se encuentra en la página web del Municipio de Morón, “Su historia” (<http://www.moron.gov.ar/ddhh/historia.php>), así como en INFOJUS NOTICIAS, “Mansión Seré”.

<sup>16</sup> Sobre el significado de las ruinas en la literatura gótica cfr. PUNTER y BYRON, *The Gothic*, p. 43.



Pese a que la casa se encuentra en una zona concurrida de la ciudad, lo intuimos porque enfrente se muestra una calle por donde fluye el tráfico y pasan peatones de cuando en cuando, la sensación es de aislamiento, no se ven otras casas alrededor. La mansión está rodeada de extensos jardines y una muralla, las ventanas de los cuartos de los prisioneros suelen estar cerradas, lo cual dificulta o incluso imposibilita el contacto directo con el exterior y toda ayuda. Las habitaciones son grandes y están prácticamente vacías, casi no tienen muebles. En ellas se encuentran unos pocos presos en colchones sobre el suelo con sábanas roídas y posteriormente, cuando los cambian de habitación, en camastros. Esto los hace ver vulnerables, ya que así se subraya la inmensidad de los espacios y la insignificancia del ser humano. Un elemento que enfatiza la vulnerabilidad de los presos políticos es que a partir de un momento determinado están desnudos y esposados a los camastros; carecen de todo tipo de intimidad y están aun más expuestos a la merced de los designios de sus captores.<sup>17</sup> Los tonos oscuros y opacos escogidos para las paredes, las puertas y el suelo crean una atmósfera lúgubre.

A pesar de que las tomas internas de la casa –en especial de los pasillos y las escaleras– junto con los efectos de sonido la hacen parecer algo fragmentario, un laberinto sin salida y un manicomio en el que todos hablan al mismo tiempo y nadie se escucha, un lugar de lo siniestro (*unheimlich*), la casa tiene rasgos de lo familiar u hogareño (*heimlich*) ya que se ha convertido, aunque forzosamente, en el “hogar” de los secuestrados.<sup>18</sup> Allí, algunos de ellos reparten la comida, cambian bombillos e incluso realizan labores de limpieza y cocina. En palabras del director, los cautivos “[s]on como habitués de la casa, porque limpian, barren... Ellos entran en la vida cotidiana de una casa de locos, una casa de terror”.<sup>19</sup>

La dicotomía complementaria *heimlich/unheimlich* puede aplicarse también desde el punto de vista analítico a escala nacional. Durante la dictadura, el terrorismo de Estado convirtió la casa de los argentinos, su país, el espacio donde deberían sentirse resguardados y seguros, no sólo para los militantes sino también para la sociedad en general –que vivía inmersa en el miedo– en un lugar extraño y sobre todo siniestro. Los

---

<sup>17</sup> Quizás el ejemplo cinematográfico más prominente del uso de elementos del gótico como el castillo encantado o embrujado en historias que apuntan a la memoria de acontecimientos pasados en el cine español del nuevo milenio sea *El espinazo del Diablo* (2001) de Guillermo del Toro.

<sup>18</sup> Según la terminología acuñada por Sigmund Freud en su artículo “Das Unheimliche” de 1919. Véase FREUD, “Das Unheimliche”, pp. 45-84. También consúltese el artículo de PUNTER, “The Uncanny”, pp. 129-136.

<sup>19</sup> Entrevista a Adrián Caetano en SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 80.

órganos del Poder Ejecutivo Nacional (PEN) dejaron de ofrecerles protección a los ciudadanos al ponerse al servicio del régimen de facto.

Cuando ponen a un prisionero apodado el Tano (Martín Urruty), al joven que denunció a Claudio, a la orden del PEN y supuestamente lo van a trasladar a un penal, la casa adquiere una atmósfera macabra, de campo de concentración. El Tano tiene los ojos vendados, le ponen una inyección y lo llevan en fila a un camión junto con otros presos cuya situación “se va a regularizar” (ver imagen 6).<sup>20</sup>



Imagen 6: La casa como campo de concentración (00:39:15)

Es muy bien conocido que se solía sedar a los presos aplicándoles una inyección antes de aniquilarlos, por ejemplo lanzándolos de un avión al mar. María Fabiani (Antonella Costa), la protagonista de *Garage Olimpo* muere de esta manera, por citar un ejemplo reciente dentro de la cinematografía argentina. Este ambiente vuelve cuando Lucas (Diego Alonso Gómez), uno de los guardias, les corta el pelo improvisadamente a los prisioneros en el medio de la pieza. El rostro de Claudio que sufre mientras le hacen el “nuevo peinado” y el resultado, la cabeza rapada, se inscriben en la tradición del imaginario fílmico sobre el Holocausto. Como colofón de esta secuencia, Lucas les comunica usando una metáfora imprecisa que el Tano terminó “bajo tierra”.<sup>21</sup>

Antes de la fuga, la casa vuelve a mostrarse de forma distorsionada y fragmentaria, se representa claramente como una casa encantada (*haunted house*),<sup>22</sup> típica del género de terror, y esto tanto en los exteriores como en los interiores. Vale la pena comentar una imagen en particular: una puerta que se muestra en una toma cerrada

<sup>20</sup> CAETANO, *Crónica*, 00:36:08-00:36:14.

<sup>21</sup> *Ibid.* 00:48:26-00:48:33.

<sup>22</sup> En español se presenta una dificultad a la hora de traducir “haunted” del inglés. No parece haber ningún adjetivo que conlleve la misma carga semántica de casa habitada por espíritus –generalmente malignos– de antiguos habitantes que por algún motivo no tienen descanso y asechan a los nuevos inquilinos. Los adjetivos “encantado/a” y “embrujo/a” usuales en español no tienen la misma connotación.

con un hilo de luz en el suelo que se extingue repentinamente (ver imagen 7). A medida que la cámara se va alejando de la puerta, vemos que se trata de la puerta del cuarto de los presos vista desde la habitación. Una imagen que en cualquier película de terror sería el presagio de un suceso sobrenatural o una visión fantasmal que espantaría al espectador es aquí un indicador de que la guardia se ha retirado y se puede iniciar la fuga. A la visión de la puerta le sigue la de la ventana del cuarto en una noche tormentosa (ver imagen 8). De igual modo, la habitación está ubicada en el ático de la casa. Estamos en presencia de un escenario por excelencia del cine de terror.<sup>23</sup>



Imagen 7: Puerta de la casa encantada (01:06:40)



Imagen 8: Ventana de la casa encantada (01:07:02)

Resulta significativo que durante la fuga la fachada se presente en un plano convencional, no aberrante, y en su abrumadora totalidad; además de mostrar metafóricamente la correlación de fuerzas entre la casa y los personajes: la casa es gigante y los cuatro seres son tan insignificantes que se pierden en el lado inferior derecho de la imagen (ver imagen 9), este fotograma parece indicar que se restablece la

<sup>23</sup> Sobre las casas encantadas con o sin fantasmas se recomienda leer el capítulo “Geister und Spukhäuser” en *Horror Cinema* de Penner et al., pp. 111-123. El ejemplo clásico más prominente de la casa encantada en la cinematografía del género es “Hill House” en *The Haunting* (1963) de Robert Wise.

“normalidad” o al menos para los evadidos se abre la posibilidad de vivir una vida fuera de ese entorno anómalo en el que pasaron meses a la merced de seres brutales.



Imagen 9: Plano convencional de la mansión (01:15:23)

Tras la fuga del *locus terribilis*, un topos del cine y la literatura de terror, a los jóvenes no los espera un *locus amoenus* sino una sociedad que ha seguido su rumbo durante los meses de cautiverio y en la que deberán intentar encontrar su lugar o de la que deberán huir para preservar su integridad física y mental. El reencuentro de Claudio en la calle con una madre a la que, cuando estaba embarazada, le había cedido el puesto en el autobús antes de su captura y que ahora carga a su bebé en brazos es la mejor muestra de ello.

Fuera de la ficción, la mansión fue evacuada, incendiada y posteriormente dinamitada para borrar toda evidencia de los sucesos espeluznantes que tuvieron lugar en ella.<sup>24</sup> Esto ocurrió poco después de la fuga de Claudio Tamburrini, Guillermo Fernández, Carlos García (el Gallego) y Daniel Rusomano (el Chino),<sup>25</sup> quienes lograron escapar el 24 de marzo de 1978 cuando se cumplían exactamente dos años del golpe militar. Sólo quedaron en pie las paredes exteriores que fueron demolidas en el año 1985.<sup>26</sup> En el predio donde estaba la antigua Mansión Seré se construyó la “Casa de

<sup>24</sup> El memorial del centro clandestino de detención “Club Atlético” tuvo un destino semejante, ya que fue derribado a fines de los años 70 para construir la autopista 25 de Mayo. Sobre la actualidad de este tema véase PÁGINA 12, “Para no atropellar” (<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-253523-2014-08-22.html>).

<sup>25</sup> En *Pase libre* se fuga el Chino, al Vasco lo sacan de “Atila” junto con el Tano (TAMBURRINI, pp. 177-178). En el filme se intercambian por razones dramáticas la figura del Chino por la del Vasco, cfr. entrevista a Caetano en SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 91-92.

<sup>26</sup> Véase en este sentido la información proporcionada por el Portal Público de Noticias ARGENTINA.ORG, “Mansión Seré: terror, fuga y memoria”.

la Memoria y la Vida” que funciona desde el año 2000 como un espacio para la memoria.<sup>27</sup>

El hecho de que al final del filme cuando se muestran los títulos que informan sobre el destino de los cuatro sobrevivientes también se haga referencia al destino de “Atila” confirma, en conjunción con su representación a lo largo de la película, que la mansión es más que una simple casa donde tiene lugar la acción, es tan importante como los personajes del largometraje, es un personaje.

Si bien en esta película no hay un monstruo equivalente a la criatura de Frankenstein, por mencionar un ejemplo ampliamente conocido del género, sí se observan claramente dos vertientes de lo monstruoso en ella: los cautivos son seres a quienes se les ha despojado de su condición humana y de su dignidad al privarlos de su libertad, aislarlos del resto de la sociedad, mantenerlos en un cuarto muchas veces en tinieblas bajo escasas normas de higiene, ser obligados a hacer sus necesidades ante los ojos de los guardias o de otros prisioneros, someterlos constantemente a torturas físicas y psíquicas, darles muy poca comida y de mala calidad. El deterioro físico del protagonista y de sus compañeros durante el cautiverio es tan profundo –los dientes pasan del blanco al marrón grisáceo,<sup>28</sup> tienen cicatrices y moretones por todo el cuerpo a causa de los vejámenes y torturas, adelgazan excesivamente– que temen ver su propia imagen en el espejo; lo que ven los horroriza, ya que se han convertido en máscaras grotescas, en “monstruos”; tal como lo afirma Tamburrini han sido “reducidos a condiciones infrahumanas”.<sup>29</sup> A la pregunta de Lucas: “¿Te reconocés?”, dos compañeros de cuarto del protagonista, el Vasco (Matías Marmorato) y el Gallego (Lautaro Delgado), niegan moviendo la cabeza espantados por la imagen que acaban de ver.<sup>30</sup> Por otra parte, los captores que siembran el horror y el terror entre los presos

---

<sup>27</sup> Más información sobre este espacio se encuentra en la página web del Municipio de Morón, “Casa de la Memoria y la Vida”, (<http://www.moron.gov.ar/ddhh/casa.php>).

<sup>28</sup> En *Pase libre*, Tamburrini lo explica de la siguiente manera: “La higiene bucal es inexistente. [...] nuestro aliento es más propio de cadáveres en descomposición, que de seres humanos vivientes” (p. 63). Y agrega más adelante: “Desde que llegamos a Atila no nos hemos afeitado. Tampoco se nos permite lavarnos los dientes. Durante la primera semana, recuerdo haber sentido un gusto desagradable en la boca. Entonces me fastidiaban los restos de alimentos alojados en los intersticios de los dientes. Ahora eso ya no me produce molestia alguna. Me he acostumbrado a tener un aliento fétido. En realidad, ni siquiera lo siento” (*ibid.* p. 131).

<sup>29</sup> Cita extraída de *ibid.*, p. 159.

<sup>30</sup> En *Pase libre*, Tamburrini describe la situación de la siguiente manera: “Quedamos completamente desnudos, con las manos esposadas, algunos de nosotros con una barba de unos veinte centímetros de largo. Somos una visión dantesca”, p. 199. Más adelante añade: “Somos, en verdad, cuatro presos de singular aspecto. Esposados, de pelo corto y barba”, p. 200.

mediante la violencia física y verbal manifiestan una condición más animal que humana; actúan instintivamente guiados por la sed de violencia y son incapaces de reflexionar sobre su conducta irracional y las consecuencias de la misma tanto para sí mismos como para los demás: en sentido metafórico, encarnan monstruos producto del “sueño de la razón” (Goya).<sup>31</sup>

### *Estrategias narrativas del thriller*

El plan era excelente, aunque un poco cinematográfico.<sup>32</sup>  
(Claudio Tamburrini)

Mediante ejemplos extraídos del filme, nos proponemos demostrar en este apartado que a lo largo de *Crónica de una fuga* se observan claramente algunas estrategias narrativas del *thriller*. En el planteamiento, la vida de Claudio da involuntariamente un giro de 180 grados que lo arranca de su vida normal y lo sume en una situación incontrolable. Como ya se mencionó en la introducción, se le acusa de poseer un mimeógrafo y de ser militante político sin serlo; lo apresan a pesar de ser aparentemente inocente de los cargos que se le imputan.<sup>33</sup> Posteriormente, el protagonista está expuesto a las fuerzas del mal, encarnadas por la patota, dentro de la Mansión Seré, un escenario de terror. Pese a que pierde casi por completo el control de su vida, las esperanzas de ser liberado lo llevan a intentar resolver la intriga que condujo a su arresto. Durante todo este tiempo el espectador –que no puede evitar sentir empatía por el acusado inocente– siente miedo y su situación le produce ansiedad. Desea que el joven salga del infierno en el que ha caído y sufre, junto con él, varias decepciones. La historia del condenado inocente, del héroe débil o antihéroe, es característica del *thriller*, al igual que la búsqueda detectivesca de los motivos de sus captores en aras de restablecer el orden y reasumir el

---

<sup>31</sup> Sobre el ser humano como “monstruo” en el cine de terror y de suspenso véase el artículo de Picart y Frank, “Horror and the Holocaust”, en especial las páginas 206 y 207.

<sup>32</sup> TAMBURRINI, *Pase libre*, p. 220.

<sup>33</sup> Valga mencionar en este sentido que la ambigüedad del personaje en la película enfrentó al director a una serie de críticas: “En su momento, recibí malos comentarios de gente ortodoxa de izquierda, que decía que yo estaba contando la película desde la óptica de un tipo que supuestamente no tenía nada que ver y no desde la óptica de un tipo que sí tenía que ver. Yo no creo que sea buena idea distinguir entre ‘los que no tenían que ver’ y ‘los que sí tenían que ver’. Primero que nada, no sé qué es ‘tener que ver’ o ‘no tener que ver’. O todos tenemos que ver con la dictadura o nadie tiene que ver” (entrevista a Adrián Caetano en SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 92).

control de la situación.<sup>34</sup> A continuación, se presentarán varios ejemplos de los intentos de Claudio por resolver el enigma que condujo a su encarcelamiento y la decepción que sufre en varias ocasiones. El juego emocional desatado por la alternancia entre el miedo y la esperanza también es propio del género.<sup>35</sup>

Poco después de que llega a la mansión, a Claudio le aplican el submarino junto al Tano, su delator. En este “interrogatorio” el Tano afirma haber llamado por teléfono recientemente a Claudio. Dado que Claudio se mudó hace poco y en su casa no tiene teléfono, resulta evidente que todo ha sido un error. El espectador espera que lo liberen, al igual que el protagonista. Sin embargo, no es así. Otro de estos momentos se produce cuando liberan a su primer compañero de cuarto y parece que lo liberarán también a él. En lugar de ello, el jefe de la patota, Huguito (Pablo Echarri), sólo le cambia los trapos con los que tenía atadas las manos a la espalda por unas esposas y cínicamente le desea una “feliz Navidad”.<sup>36</sup> Otra situación similar tiene lugar tras la conversación de Claudio con un prisionero llamado Jorge (Alfonso Tort), mejor conocido como “el del mimeógrafo”.<sup>37</sup> Esta sensación se repite varias veces y nunca liberan a Claudio.

Al comienzo de la película el espectador tiene conocimiento de todo lo que está sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes gracias al montaje paralelo al que ya se ha hecho referencia y teme por el protagonista, que se dirige tranquilamente a su casa sin albergar sospechas. La ansiedad derivada del suspenso en la secuencia en la que Claudio va a su casa en autobús después del partido de fútbol hace que el espectador quiera advertirle lo que le espera.<sup>38</sup> Mediante el montaje se muestra cómo los hombres que estaban en casa de su madre interrogándola entran violentamente en la casa que intuimos es la de Claudio. Nuevamente vemos al joven de la primera escena que ahora está esposado y es guiado violentamente por uno de los miembros de la patota. Se muestra a Claudio andando hacia su casa, inocente de lo que está ocurriendo. Alguien lo observa desde un automóvil y lo sorprende por la espalda. A semejanza de su madre, lo someten a un interrogatorio con los ojos vendados en el suelo de su casa. Su cara está a

---

<sup>34</sup> En lo relativo a la figura del (anti)héroe y la búsqueda detectivesca en el *thriller*, cfr. KOEBNER y WULFF, *Filmgenres*, pp. 9-12.

<sup>35</sup> En cuanto al modelo narrativo del *thriller* y la alternancia entre el miedo y la esperanza, cfr. FAULSTICH, *Grundkurs*, pp. 47-48.

<sup>36</sup> CAETANO, *Crónica*, 00:24:26-00:24:28.

<sup>37</sup> *Ibid.* 00:34-19-00:34:31.

<sup>38</sup> Sobre la necesidad de proporcionar más información relevante al espectador que a los personajes para atrapar su atención y crear una atmósfera de tensión y suspenso, cfr. Hitchcock en TRUFFAUT, *Mr. Hitchcock*, pp. 62-64.

la altura del pie amenazante del interrogador, que esta vez también está sentado con las piernas cruzadas y fuma un cigarrillo con calma. El flujo de información se frena tan pronto Claudio llega a la mansión. Una vez en ella, al espectador se le suministra tan poca información como al protagonista sobre su situación. Al asumir esta perspectiva subjetiva –la de la víctima de la intriga– se recurre a una estrategia del *thriller* que contribuye a aumentar el nivel de tensión y ansiedad en la audiencia.<sup>39</sup>

Asimismo, en la casa, los prisioneros están sometidos a un constante terror psicológico en medio de una atmósfera amenazadora, como ya se ha comentado. Para poder sobrevivir deben desconfiar de todos dentro de la mansión, de los otros prisioneros –que podrían ser espías infiltrados o que en medio de la desesperación buscaran información que ofrecer a los captores para obtener beneficios– y de los guardias. Incluso después de escapar del cautiverio no pueden fiarse de sus conciudadanos ni de la propia familia, viven en un estado constante de paranoia. A continuación, comentaremos brevemente cuatro escenas emblemáticas en este sentido: la primera es cuando Claudio es asignado para acompañar a Jorge, otro prisionero, al baño. Éste le comenta: “Ellos lo que necesitan es que les des algún nombre, algo. [...] Tenés que empezar a fijarte más Claudio. Empezá a mirar con quién estás. Escuchá”.<sup>40</sup> La segunda tiene lugar inmediatamente después de la fuga cuando los cuatro prófugos se encuentran a un hombre que los ve desnudos en medio de la calle y no sabe cómo reaccionar; la tercera es la de una vecina que duda si abrir o no cuando Guillermo le toca la ventana semidesnudo y le pide ayuda desesperadamente después de la fuga; la cuarta y más estremecedora es la del Gallego con su padre en el automóvil tras la fuga. Tan pronto el padre sabe que se escaparon, reacciona inesperadamente: “¿Estás loco? ¿Qué me decís, que se escaparon? Te van a ir a buscar, hijo. Nos van a ir a buscar”.<sup>41</sup> El miedo y la tensión acompañan en todo momento al espectador que tiene la sensación de que cualquier error de alguno de los cuatro jóvenes podría ser fatal.<sup>42</sup>

Hay una secuencia en particular en la que el conflicto interno del protagonista y el externo con otro prisionero llevan el suspenso y la tensión a límites insoportables: Lucas saca a Claudio y al Gallego de la pieza y los lleva a la cocina para que le hagan la

<sup>39</sup> Cfr. KOEBNER y WULFF, *Filmgenres*, p.10.

<sup>40</sup> CAETANO, *Crónica*, 00:34:40-00:35:33.

<sup>41</sup> *Ibid.* 01:30:02-01:30:10.

<sup>42</sup> Sobre la desconfianza, la paranoia y la locura como elementos del *thriller* véase FAULSTICH, *Grundkurs*, pp. 46-47, así como KOEBNER y WULFF, *Filmgenres*, p.10.



comida a la guardia y limpien. Lucas y otro guardia están viendo en la televisión un partido del Mundial de Fútbol que se disputó en Argentina en 1978.<sup>43</sup> Ambos están de espaldas a Claudio. Éste estudia detenidamente la situación y por medio de la mirada y de un inserto de una plancha de cocina que tiene en la mano, se insinúa que está a punto de pegarle un planchazo a uno de los guardias. El Gallego que está comiendo en la mesa junto a los captores, y podría tomar la pistola de Lucas que está sobre la mesa, le implora con la mirada y leves movimientos de cabeza que no lo haga. Siguen largos momentos de una gran tensión que es reforzada por la música extradiegética y los efectos de sonido. Un gol de la selección argentina hace que los guardias salten de alegría, poniendo fin abruptamente a los planes de Claudio. La tensión abre paso a la decepción. De igual modo, resulta grotesco que bajo esas circunstancias los guardias y uno de los presos griten juntos, los unos llenos de júbilo y el otro de pánico: “Argentina, Argentina, Argentina”.<sup>44</sup>

Siguiendo y ampliando la terminología de Koebner y Wulff, puede afirmarse que en *Crónica de una fuga* la tensión es cerrada, pues durante el cautiverio de Claudio en la mansión se establece claramente que su situación oscila entre el todo/salvación (vida o liberación) y la nada/catástrofe (muerte o nuevo encierro).<sup>45</sup> Después de que los jóvenes se enteran por medio de Lucas de que mataron al Tano, llevan a Guillermo ante un juez que lo amenaza de muerte y Claudio pierde toda esperanza de ser liberado, queda claro que lo que sigue es la muerte.<sup>46</sup> Sin embargo, o quizás precisamente porque es consciente de que no tiene nada más que perder, el protagonista no se resigna. Un tornillo que se suelta de un camastro durante la última visita de la patota en el cuarto es clave en el diseño de un plan de fuga digno del mejor cine de Hollywood por lo descabellado e imposible que parece: cuatro jóvenes desnudos, de pelo corto, barbudos, llenos de cicatrices causadas por golpes y torturas, esposados, se deslizan valiéndose de una cadena improvisada de sábanas desde una ventana hasta la planta baja de la casa en

---

<sup>43</sup> En la película se cambió el Gran Premio de Brasil en Interlagos por el Mundial de Fútbol. Recordemos que el segundo tuvo lugar en junio de 1978 y los secuestrados se fugaron a fines de marzo de ese año. De igual modo, la escena del “planchazo” en el libro correspondía al primer plan de fuga que no se llevó a cabo. En el filme se mezclan y se modifican varios capítulos del libro con fines dramáticos.

<sup>44</sup> CAETANO, *Crónica*, 00:56:30-00:56:36.

<sup>45</sup> Cfr. KOEBNER y WULFF, *Filmgenres*, p.11 en cuanto a las características de la tensión abierta y cerrada (*offene und geschlossene Spannung*) en el *thriller*.

<sup>46</sup> En la película, el verdadero Guillermo Fernández interpreta al “juez” que le dictó la sentencia de muerte y que de esta manera lo llevó a decidir fugarse de la Mansión Seré. Véase en este sentido AMATO, “El secuestrado”.

medio de una lluvia torrencial; corren hasta llegar al muro que los separa de la calle, lo saltan y están en libertad. La probabilidad de que algo salga mal es muy alta y el espectador sabe que al más mínimo error, la patota no dudará en deshacerse de Claudio y sus compañeros. Es por eso que la secuencia de la fuga es quizás la más emocionante del filme. El héroe y sus compañeros se lo juegan todo enfrentándose a un enemigo mucho más fuerte y poderoso que ellos.

Hasta antes de la fuga, el filme se caracteriza por el ambiente claustrofóbico de las tomas en interiores. En la secuencia de la fuga, se traslada la acción a exteriores y ésta deja de ser psíquica para convertirse en física. Pese a su mal estado de salud, las víctimas dejan de ser pasivas, dejan de estar sentadas o acostadas y corren, se esconden y resuelven situaciones difíciles. El final deja al espectador con una sensación ambivalente, pues si bien la fuga del protagonista y sus compañeros es exitosa, la imagen de Claudio nos hace sentir como lo afirma Caetano que se trata de una “fuga triste”, dado que “[a]fuera no los esperan ni aplausos ni gloria” (ver imagen 10).<sup>47</sup>



Imagen 10: Claudio en libertad (01:34:24)

---

<sup>47</sup> SCHWARZBÖCK, *Estudio crítico*, p. 77.

## Conclusión

[...] siempre me pareció que hablar de esto  
era meter el dedo en la herida de la gente  
que buscaba a sus desaparecidos.  
(Guillermo Fernández)<sup>48</sup>

El análisis ha demostrado que en la película *Crónica de una fuga* la estética y los elementos del cine de terror crean la atmósfera propicia y suministran los códigos necesarios para abordar de forma simbólica cuestiones de relevancia sociopolítica y cultural de la Argentina de la época. Hemos visto que la representación de la mansión es clave en este sentido. Se pone en escena como un lugar aberrante, usando el ángulo homónimo característico del expresionismo alemán que fue posteriormente adoptado por el género cinematográfico de terror. De igual modo, este ángulo también se emplea para mostrar a los opresores como seres desquiciados y a las víctimas como seres a quienes se les ha arrancado de su rutina normal y que viven una pesadilla, enmarcada narrativamente por una tormenta. La mansión “Atila” es un lugar terrible, una casa encantada y un campo de concentración en el que se siembra el miedo y el terror mediante torturas físicas y psicológicas que llevan a los prisioneros al borde de la locura y la paranoia. Es un lugar de lo siniestro, pero también de lo cotidiano, una especie de hogar, al igual que la Argentina de la época. Esta mansión, que como ya se ha mencionado bien podría representar Argentina, está en ruinas por dentro y por fuera, lo cual en sentido figurado y tomando como referencia la narrativa gótica podría simbolizar la ruina ético-moral de la clase dirigente del país que hizo del terrorismo una política de Estado para su propio beneficio, de la sociedad y de la comunidad internacional que se hicieron cómplices de las atrocidades cometidas al cerrar los ojos ante ellas. El hecho de que el Mundial de Fútbol tuviera lugar en Argentina en 1978 es la mejor prueba de la apatía internacional.

Asimismo, el análisis ha demostrado que la historia que se desarrolla en este ambiente de terror se narra por medio de estrategias del *thriller*: el protagonista corresponde al estereotipo del condenado inocente que cae en desgracia e intenta restablecer el orden para recuperar el control sobre su vida. Para poder lograrlo, inicia una búsqueda detectivesca de los motivos que llevaron a sus captores a apresarlos. El

---

<sup>48</sup> Guillermo Fernández en AMATO, “El secuestrado”.

espectador se identifica con él y es manipulado emocionalmente mediante estrategias del género: se le otorga más información que al protagonista para captar su atención y aumentar la tensión o también se le suministra tan poca información como al protagonista para que viva los sucesos desde su perspectiva y se pregunte qué pasará a continuación e incrementar así su nivel de ansiedad. Hace equilibrios en un juego emocional entre el miedo y la esperanza. La tensión cerrada conduce a una secuencia de fuga sumamente emocionante que tiene un final agrisado. Los prisioneros alcanzan la libertad, pero sabemos que “no los esperan ni aplausos ni gloria”.

Ahora bien, en este contexto se plantean dos preguntas interesantes. La primera es por qué un director se vale del cine de género para contar una historia relacionada con el “Proceso de Reorganización Nacional” en el nuevo milenio. La segunda es por qué esta historia tuvo que esperar más de 30 años para ser llevada exitosamente a la gran pantalla.

Como ya se ha comentado en los párrafos anteriores, el cine de género ofrece la posibilidad de codificar, de narrar una historia mediante el lenguaje cinematográfico haciendo uso de fórmulas conocidas que transportan significado y permiten hacer crítica social sin un carácter explícitamente instructivo ni moralizante. La historia narrada tuvo lugar en Argentina durante la segunda mitad de la década de los setenta, pero la iconografía del cine de terror al igual que las estrategias narrativas del *thriller* alcanzan una reacción emocional en el público local e internacional que las reconoce consciente o inconscientemente gracias a su experiencia en la recepción de este tipo de filmes. El renacimiento del cine de terror en América Latina y España y su inclusión en el tratamiento de temas de relevancia histórico-social, ha contribuido a que hoy en día esté más ampliamente aceptado emplear las fórmulas de este género y del *thriller* que en los años 80 ó 90.

De igual manera, es posible que el fin de la política de amnistía del menemismo aunado a la política de no al olvido y no a la impunidad impulsada por el fallecido ex presidente argentino Néstor Kirchner (2003-2007) y continuada por su esposa y actual presidenta Cristina Fernández de Kirchner (2007 hasta la actualidad) hayan contribuido a lograr una aproximación distinta a los acontecimientos traumáticos del pasado.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Véase en este sentido lo expuesto por PÖTTING, “Die Schatten der Vergangenheit”, pp. 23-24.

También la distancia histórica y emotiva –tanto para los sobrevivientes como para la sociedad– pueden tener que ver con que esta historia llena de espíritu de supervivencia llegara al cine a más de 30 años de haber tenido lugar. La primera edición de *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré* se publicó en marzo de 2002. Como lo expresa uno de los sobrevivientes, Guillermo Fernández: “¿Por qué no la hice pública antes? Tal vez por pudor, por las familias de los desaparecidos. Lo nuestro tuvo un final feliz [...]”, y agrega: “[...] siempre me pareció que hablar de esto era meter el dedo en la herida de la gente que buscaba a sus desaparecidos”.<sup>50</sup> Recordemos que estos cuatro jóvenes fueron los únicos que se fugaron exitosamente de un centro clandestino de detención en el marco de un proceso que hizo desaparecer forzosamente a unas 30.000 personas, según estimaciones de organizaciones de derechos humanos. Probablemente, como lo afirma Fernández: “[...] hacía falta tiempo y distancia para digerir nuestra historia”.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Guillermo Fernández en AMATO, “El secuestrado”.

<sup>51</sup> *Ibid.*

## Bibliografía

### Fuentes:

CAETANO, ADRIÁN: *Crónica de una fuga*, Argentina 2006.

TAMBURRINI, CLAUDIO: *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*. Buenos Aires: Continente 2002.

### Literatura crítica:

AMADO, ANA: *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue 2009.

AMATO, ALBERTO: “El secuestrado que logró actuar en la película de su propia fuga”. *Clarín.com* (30/04/06) [<http://edant.clarin.com/diario/2006/04/30/elpais/p-01201.htm> (última consulta: 28/08/14)].

CHERRY, BIRGIT: *Horror*. London/New York: Routledge 2009.

FAULSTICH, WERNER: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink 2002.

FEIERSTEIN, DANIEL: *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica 2007.

FREUD, SIGMUND: “Das Unheimliche”, en: KLAUS WAGENBACH (ed.): *Das Unheimliche: Aufsätze zur Literatur*. Frankfurt a.M.: Fischer 1963, pp. 45-84.

INFOJUS NOTICIAS: “Mansión Seré: empieza el segundo juicio con ocho imputados” (26/03/14) [<http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/mansion-sere-empieza-el-segundo-juicio-con-ocho-imputados-3573.html> (última consulta: 14/08/14)].

KAIRUZ, MARIANO: “El gran escape”. *Suplemento Radar, Página 12* (16/04/06) [<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2940-2006-04-18.html> (última consulta: 15/07/14)].

KOEBNER, THOMAS/HANS JÜRGEN WULFF (eds.): *Filmgenres: Thriller*. Stuttgart: Reclam 2013.

MUNICIPIO DE MORÓN: “Su historia” (sin fecha) [<http://www.moron.gov.ar/ddhh/historia.php> (última consulta: 30/08/14)].

— “Casa de la Memoria y la Vida” (sin fecha) [<http://www.moron.gov.ar/ddhh/casa.php> (última consulta: 30/08/14)].

NORIEGA, GUSTAVO: “Estética de la desaparición”, en: JAIME PENA (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B 2009, pp. 81-90.

— “Israel Adrián Caetano/Adrián Israel Caetano”, en: JAIME PENA (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B 2009, pp. 109-119.

PÁGINA 12: “Para no atropellar la memoria” (22/08/14) [<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-253523-2014-08-22.html> (última consulta: 06/01/15)].

- PENNER, JONATHAN/STEVEN JAY SCHNEIDER/PAUL DUNCAN (eds.): *Horror Cinema*. Köln: Taschen 2008.
- PICART, CAROLINE/DAVID FRANK: "Horror and the Holocaust: Genre Elements in Schindler's List and Psycho", en: STEPHEN PRINCE (ed.): *The Horror Film*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers 2004, pp. 206-223.
- PORTAL PÚBLICO DE NOTICIAS ARGENTINA.AR: "Mansión Seré: terror, fuga y memoria" (21/03/13) [<http://www.argentina.ar/temas/derechos-humanos/17705-mansion-sere-terror-fuga-y-memoria> (última consulta: 14/08/14)].
- PÖTTING, SVEN: "Die Schatten der Vergangenheit. Zur Darstellung der argentinischen Militärdiktatur im Film", en: PETER SCHULZE (ed.) *Junges Kino in Lateinamerika*. München: Text und Kritik 2010, pp. 16-26.
- PUNTER, DAVID/ GLENNIS BYRON: *The Gothic*. Oxford: Blackwell 2004.
- PUNTER, DAVID: "The Uncanny", en: CATHERINE SPOONER/EMMA MCEVOY: *The Routledge Companion to Gothic*. London/New York: Routledge 2007, pp. 129-136.
- REATI, FERNANDO: "Trauma, duelo y derrota en las novelas de ex presos de la Guerra Sucia argentina", en: *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 33/1 (2004), pp. 106-127.
- SCHWARZBÖCK, SILVIA: *Estudio crítico sobre "Crónica de una fuga". Entrevista a Israel Adrián Caetano*. Buenos Aires: Picnic 2007.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Trad. Frieda Grafe/Enno Patalas. München: Wilhelm Heyne 2003.
- URRACA, BEATRIZ: "Transactional Fiction: (Sub)Urban Realism in the Films of Trapero and Caetano", en: CACILDA RÊGO/CAROLINA ROCHA (eds.) *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*, Bristol/Chicago: Intellect 2011, pp. 147-161.
- VERDÚ SCHUMANN, DANIEL: "Red Bear/Un oso rojo", en: ISABEL MAURER QUEIPO (ed.): *Directory of World Cinema. Latin America*, Bristol/Chicago: Intellect 2013, pp. 181-183.