



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Entre el mito y la memoria: representaciones del nazismo en el cine argentino de la transición democrática (1983-1989): los casos de La invitación, Pobre mariposa y Pacto de silencio**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**Tomás Andrés Montemagno**

**Máximo Eseverri, tutor**

**Ana Broitman, co-tutora**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2022**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL



**ENTRE EL MITO Y LA MEMORIA: REPRESENTACIONES DEL  
NAZISMO EN EL CINE ARGENTINO DE LA TRANSICIÓN  
DEMOCRÁTICA (1983-1989). Los casos de *La invitación*, *Pobre mariposa* y  
*Pacto de silencio*.**

Grupo de investigación en comunicación

“Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina”

Directores: Ana Broitman y Máximo Eseverri

Tesina de grado

Autor: Tomás Andrés Montemagno

Tutor: Máximo Eseverri

Co- tutora: Ana Broitman

DNI: 35.143.076

[tomasmontemagno@gmail.com](mailto:tomasmontemagno@gmail.com)

## ÍNDICE DE CONTENIDO

<b>Capítulo 1: Introducción y planteo.....</b>	<b>3</b>
1.1 Introducción .....	3
1.2 Planteo del problema.....	7
1.3 Objetivo general.....	8
1.4 Objetivos específicos .....	8
1.5 Metodología.....	8
1.6 Hipótesis .....	10
<b>Capítulo 2: Estado de la cuestión.....</b>	<b>12</b>
2.1 Sobre el nazismo en Argentina .....	12
2.2 Sobre el nazismo en el cine argentino.....	18
<b>Capítulo 3: Marco Teórico.....</b>	<b>24</b>
3.1 Memoria y representación.....	24
3.2 Mito, cine e imaginario social.....	25
<b>Capítulo 4: Sobre las formas del nazismo en el cine argentino de la transición democrática. ....</b>	<b>29</b>
4.1 Bariloche: ¿un paraíso?.....	29
4.2 La Odessa y el ingreso ilegal de nazis a Argentina.....	36
4.3 Los nazis como villanos.....	46
<b>Capítulo 5: Debajo de las formas.....</b>	<b>57</b>
5.1 Recuperemos la libertad: ¡no olvidar al “nazi-peronismo”! .....	57
5.1.2 Por un cine de “culto” .....	64
5.2 Un cine por los Derechos Humanos.....	68
<b>Capítulo 6: Conclusiones.....</b>	<b>73</b>
Bibliografía.....	77
Hemerografía .....	84
Filmografía.....	88
Videos en Youtube.....	90

## Capítulo 1: Introducción y planteo del problema

### 1.1 Introducción

La dictadura cívico militar argentina de 1976 se caracterizó por ser un régimen autoritario y ejercer el terrorismo de estado: secuestros, centros clandestinos de detención, robos de bebés, torturas, asesinatos, desaparición de personas, entre otras formas atroces de ejercer poder. En 1984, ya de vuelta en democracia, la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), creada por el gobierno de Raúl Alfonsín el 15 de diciembre de 1983 para esclarecer la desaparición forzadas de personas durante la dictadura, publicó el informe *Nunca Más*, que reveló estos crímenes contra la sociedad silenciados por el ex gobierno de facto. En este contexto de retorno de la democracia y de esclarecimiento sobre el pasado reciente, emerge en la sociedad argentina la necesidad de revisar la “historia oficial” y sacar a la luz todas aquellas zonas ocultas, problemáticas, traumáticas, que habían sido eludidas en los debates y que debían reinsertarse en la sociedad civil, siendo uno de los modos privilegiados de efectuarlo, la producción cultural (Maristany, 2000: 80).

El cine argentino, en tanto productor de cultura, no estuvo exento de esta necesidad. En el período 1983-1989, con Manuel Antín como director del Instituto Nacional de Cinematografía (INC), se tomaron medidas que alentaron al “resurgimiento” del cine nacional en este sentido: cambios en la legislación que eliminaron la censura de filmes y todo tipo de reglamentaciones represivas, vigencia de “plena libertad temática y total pluralismo ideológico”, fomento de “un cine distinto y de características singulares, predominando las obras de autor”, desarrollo de una presencia argentina en festivales internacionales de cine, tanto en filmes exhibidos como en la integración de jurados y apoyo a la venta internacional de películas argentinas a través de la representación comercial de ARGENCINE<sup>1</sup> (Ciria, 1995: 187-188). También se aprobó la ley

---

<sup>1</sup> Durante la gestión del gobierno radical se puso en funcionamiento en 1986 un programa de comercialización de películas argentinas en el exterior, del que formó parte la distribuidora ARGENCINE con representación en la ciudad de Madrid. Esta fue la experiencia más importante desarrollada en las últimas décadas por el INC en ese rubro, ante la falta de iniciativas del sector privado local para atender los mercados internacionales, más allá del interés individual de cada productora por el manejo de sus películas. Dicho programa debió interrumpirse en 1990, a causa de la falta de recursos existente en ese período para el funcionamiento de la oficina madrileña de ventas. Entre 1986 y 1990, período en el que Argencine funcionó según las directivas del INC, esa oficina logró vender cerca de 80 copias de títulos nacionales, por un monto total de aproximadamente 580 mil dólares: un promedio de 7.500 dólares por copia. El 83% de las copias vendidas estuvo orientado a los canales de televisión y sólo un 12% a las salas de cine (el 5% restante correspondió a ventas para ambos medios, incluyendo el video) (Getino. 2008: 59)

23.052, aboliendo toda forma de censura oficial y creando un nuevo organismo destinado exclusivamente a calificar las películas por edades mínimas del público espectador, la Comisión Asesora de Exhibiciones Cinematográficas (*Íbid*, 1995: 189).

Otro de los escollos más difíciles que el INC tuvo que sortear fue el económico. Según Ciria, la disminución progresiva de espectadores de cine nacional se advierte desde por lo menos la década del sesenta y *el nuevo cine argentino*. En los ochentas ya era muy común lamentarse por la desaparición de salas de barrio en Capital Federal y cines del interior del país, que se convirtieron en garajes o supermercados. Ciria señala que las estadísticas del INC muestran que entre 1983 y 1989 se cerraron 47 salas en Capital, 34 en el Gran Buenos Aires, 206 en la provincia de Buenos Aires y 100 en Córdoba (1995: 190). Además de esta merma “natural” las posibilidades del cine argentino como industria se vieron perjudicadas por sucesivas crisis económicas en la sociedad global durante la presidencia de Alfonsín, el creciente costo de los tickets, la hiperinflación y la competencia desigual con el cine extranjero, sobre todo con el de Hollywood (1995:194).

Este contexto de “resurgimiento” del cine y de una democracia que dejaba atrás un período de oscuridad favoreció la aparición de películas muy críticas con las formas de gobierno represivas y autoritarias, características de períodos anteriores y que eran necesario revisar. Como señala Ana Broitman (1993), el cine de la democracia temprana se hizo cargo del “darse cuenta” colectivo, de una sociedad que dijo ignorar lo que sucedía a su alrededor. Entre estas películas encontramos *La República perdida* (Pérez, 1983), *Espérame mucho* (Jusid, 1983), *Darse cuenta* (Doria, 1984), *Camila* (Bemberg, 1984), *La historia oficial* (Puenzo, 1985), *Tangos, el exilio de Gardel* (Solanas, 1985), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), entre otras.

Dentro de ese movimiento de filmes por la memoria, registramos algunas películas argentinas que trataron al nazismo; filmes que reflexionaron sobre los vínculos entre Argentina y el Tercer Reich y el modo en que estos impactaron en la sociedad. En los años anteriores a 1982 no hallamos filmes relacionados los nazis producidos en Argentina<sup>2</sup>. Es lógico suponer que el

---

<sup>2</sup>Muy distinta fue la situación del campo literario que emitió sus primeras expresiones respecto al nazismo en 1946 con el cuento de Borges *Deutsche requiem* publicado en la revista Sur. Borges tenía un gran interés por la cultura alemana y la emergencia del nazismo. La revista Sur, fundada por Victoria Ocampo, era firmemente anti-nazi e impulsaba a la Argentina a poner fin a la neutralidad y unirse al campo aliado (Sosnowski. 2013: 5). La literatura no volvió a invocar al nazismo hasta la captura de Eichmann en 1960. Lo hizo con *Macabeo* (1961) de Abelardo Castillo, *El campo* (1967) e *Información para extranjeros* (1973), ambos de Griselda Gambaro (Sosnowski. 2013: 6 y 7). En *El Beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, aparece una referencia a supuestas películas de propaganda nazi que vinieron durante la guerra y continuaban pasándose en cines de barrio de la capital.

contexto socio-cultural y económico del cine argentino fue decisivo en la aparición de películas con este eje temático recién al finalizar la dictadura: una industria cinematográfica que sufría económicamente y que pretendía obtener alcance en el mercado internacional y, a su vez, el deseo de resurgir del cine desde un aspecto “culto”, comprometido con la realidad social, capaz de ser galardonado en los festivales internacionales. El nazismo reunía las condiciones necesarias para hacer esto posible: una temática de alcance global y, a su vez, adecuada para re-pensar a la reciente democracia.

A su vez, el Holocausto, bajo la concepción de Andreas Huyssen (2007), es un tropo universal del trauma histórico, lo que lo ubica como un acontecimiento comparable a otros acontecimientos represivos específicos. En el caso argentino, la memoria del Holocausto penetró en los orígenes de la última dictadura militar (Kahan y Shenquer, 2016: 132). El testimonio del periodista Jacobo Timerman, recogido en el texto de Kahan y Shenquer, explicita que la represión local y sus métodos fueron infieles copias a las utilizadas por los nazis en Europa. Trazando un paralelo con el “tropo” para la brutalidad nazi, Timerman trató de sensibilizar al público internacional para que presionara al régimen militar y dañe su “buena” imagen a nivel oficial (2016: 137).

La primera referencia cinematográfica argentina al nazismo que hallamos fue en *La invitación* (Antín, 1982). Si bien no fue estrenada en democracia, vio las salas en decadencia de la dictadura y fue un anticipo del tipo de películas que se lanzarían con el mismo Antín a cargo del INC al año siguiente. *La invitación* está basada en una novela homónima de Beatriz Guido, publicada en 1979, y reflexiona sobre la masacre de Ezeiza<sup>3</sup>, cuya “paternidad ideológica” atribuye al “nazi-peronismo”. La aparición del nazismo es implícita y se sugiere como un atributo característico de los sectores peronistas de derecha. Por la posición política de Manuel Antín, muy vinculada al radicalismo y al gobierno radical de Alfonsín, entendemos que esta película estrenada en vísperas de una posible convocatoria a elecciones, fue funcional al desprestigio hacia el peronismo como principal partido en disputa por el mando presidencial.

Luego aparece *Pobre mariposa* (De la Torre, 1986) donde el nazismo es el eje central del argumento. La película recrea el final de la Segunda Guerra Mundial en Argentina, durante el gobierno militar de Farrell, y trata la supuesta “perpetuación nazi” en el país sudamericano.

---

<sup>3</sup>Tiroteo entre grupos antagónicos peronistas producido el 20 de junio de 1973 durante el regreso de Perón a Argentina luego de su exilio en España. Dejó un saldo de 16 muertos y más de 200 heridos. (Sopeña: 1998)

Aunque no contamos con el dato de la taquilla, sí corroboramos su participación en importantes festivales internacionales: nominada a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1986, participante en el Festival de Bogotá de 1987, donde ganó cuatro premios, y en el festival latinoamericano de Huelva, donde Raúl de la Torre se llevó también un galardón<sup>4</sup>. Su presencia en estos festivales se alinea con las intenciones del INC para posicionar al cine argentino en la escena internacional.

La siguiente película argentina acerca del nazismo que vio las salas fue *Debajo del mundo* (Stagnaro y Feijoó, 1987): una coproducción entre Argentina y Checoslovaquia cuyos realizadores ya habían colaborado con María Luisa Bemberg en el guión de *Camila* (Thomas: 1988). La historia se desarrolla en Polonia en 1941, donde una familia busca refugio en un pozo para escapar del ejército alemán. Está basada en la historia real de dos judíos polacos que sobrevivieron y escaparon a Argentina (Caryn: 1988). Tanto por el eje temático (una película sobre el Holocausto) como por el hecho de ser una coproducción, notamos la clara intención de este filme por insertarse en el mercado externo. Este período del cine argentino se caracterizó por impulsar un sistema de coproducciones ante la crisis de boletería, por la baja asistencia a las salas, y las dificultades por obtener capitales genuinos para la producción de películas (Ciria, 1995: 195). Las fuentes económicas extranjeras fueron varias, como la televisión española (TVE), la (RAI), y el *Channel Four* de Inglaterra. También Argentina participó de coproducciones con Checoslovaquia con la idea de hacer películas que sirvieran en ambos mercados y que el Estado tratara al cine como una industria más, capacitada para producir bienes de consumo con alto valor agregado (1995: 197).

La última película argentina sobre nazis que podríamos ubicar en esta corriente de transición democrática es *Pacto de silencio* (Echeverría, 2006). Si bien el filme fue estrenado en 2006, lo consideramos parte de una “saga” de obras del director atravesadas por la misma inquietud y concebidas en el mismo período: filmes por la memoria que se gestaron al finalizar la dictadura. Estos filmes son *Cuarentena: exilio y regreso* (1983) y *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987). Ambos filmes tratan la cuestión de la última dictadura argentina, ya sea a través del exilio de Osvaldo Bayer en *Cuarentena*, como de la desaparición del barilochense Juan Herman en *Juan, como si nada hubiera sucedido*. *Pacto...*, por su parte, trata de revelar el encubrimiento practicado por la comunidad germano-argentina de Bariloche (de la que el mismo director formaba parte) del jerarca nazi Erich Priebke.

---

<sup>4</sup> Consultado en [https://www.imdb.com/title/tt0091771/awards?ref =tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0091771/awards?ref =tt_awd). El 20/11/2020.

A diferencia de los filmes anteriores, *Pacto de silencio* pertenece a otro tipo de circuito. Es un filme “no comercial”: su lógica de realización, de circulación y la escasez de recursos respecto a los de las películas “comerciales”, hicieron que los tiempos de realización y estreno fueran distantes. Lo mismo sucedió con *Juan, como si nada hubiera sucedido*, que si bien fue realizada en 1987, no pudo ver las salas hasta 2005, o *Cuarentena...* que, como afirma el director en una entrevista con la revista *Cine Documental*, la película nunca tuvo estreno comercial (Bartalini. 2020: 131). Para la realización de *Pacto de silencio*, Echeverría se sumergió en extensas investigaciones periodísticas, además de desarrollar el montaje y la filmación él mismo, sin un equipo técnico (Canal Copete Filmoteca, 2013). Las primeras escenas del documental son filmaciones de 1995, tomadas por él para un programa periodístico (García: 2006); el documental vio la luz once años después.

Ya en el nuevo milenio, aparecen más filmes argentinos sobre el nazismo. Es posible que, en este período, el impulso sobre la cuestión del nazismo en Sudamérica haya surgido a partir de las investigaciones de Uki Goñi, *La auténtica Odessa* (2002) y la intervención de la Comisión Esclarecedora de Actividad Nazi en Argentina (CEANA) en 2003 durante el gobierno de Néstor Kirchner, quien removió a su titular y solicitó la apertura de archivos confiscados en migraciones (Kiernan: 2005). Luego de estos hitos, la temática tomó presencia también en las producciones culturales que retomaron las preguntas acerca del vínculo del peronismo y el Tercer Reich, de Argentina como paraíso de criminales de guerra y también por la historia violenta que atravesó al país en época de dictadura. En el cine algunos ejemplos de ellos pueden ser *Wakolda* (Puenzo, 2013), *Oro nazi en Argentina* (Pereyra, 2004) y *El amigo alemán* (Meerapfel, 2012).

## **1.2 Planteo del problema**

Este trabajo se enmarca en el Grupo de Investigación en Comunicación (GIC) “Circulación, Recepción y Crítica de cine en Argentina”, dirigido por Ana Broitman y Máximo Eserverri. Intentará dar cuenta de las representaciones del nazismo en el cine argentino de transición democrática con el fin de aportar a los estudios de cine y memoria social. A su vez, este servirá como un aporte a la historia de las imágenes del nazismo.

Entendemos que en los filmes “por la memoria”, como lo fueron parte de las películas del cine argentino en el retorno de la democracia en 1983, el tratamiento de un hecho histórico concebido entre el mito y la verdad, resulta pertinente para problematizar el vínculo entre cine y

memoria. El nazismo en Argentina fue un hecho tan discutido que fue necesaria la creación de una comisión de académicos especializados para aclarar la cuestión. Al mismo tiempo, la naturaleza de la temática (que involucra el exilio, la ilegalidad, la conspiración y la fuga de criminales de guerra) constituyó un terreno propicio para la construcción de textos fantásticos y mitos con fines comerciales y/o políticos. La representación de un fenómeno con estas características es problemática de por sí para un cine que pretende revisar el pasado argentino para recuperar asuntos traumáticos que era necesario recordar.

### **1.3 Objetivo general**

El objetivo general de la tesina es realizar un aporte a los estudios sobre cine y memoria, mediante el estudio de las representaciones del nazismo presentes en los filmes del cine argentino de la transición democrática. Los filmes seleccionados para este estudio son *La invitación* de Manuel Antín, *Pobre mariposa* de Raúl de la Torre y *Pacto de silencio* de Carlos Echeverría.

### **1.4 Objetivos específicos**

Entre los objetivos específicos que perseguirá esta tesina se encuentran establecer el rol del cine argentino de la transición democrática en la caracterización de la Argentina como un “paraíso” para refugiados nazis después de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, nos interesa conocer qué tanto el cine nacional adhirió o se alejó de las concepciones hegemónicas respecto a la Argentina y su relación con los nazis.

Otro de nuestros objetivos específicos es identificar qué imaginario se desprende de estas películas. Es por ello que vamos a analizar el contexto en que estos films fueron realizados y qué otras “voces” podemos reconocer en ellos. También intentaremos reconocer cómo fueron concebidos estos films por sus guionistas y realizadores, en cuanto al vínculo con la memoria. Por último, intentaremos problematizar la circulación, recepción y crítica de los filmes seleccionados, en el momento de su estreno en Argentina para dar cuenta del uso social tuvieron los mismos.

### **1.5 Metodología**

El primer recorte de análisis necesario fue la selección de filmes pertinentes para nuestro estudio dentro del cine argentino de transición democrática. Los filmes de transición democrática

son aquellos que se gestaron en la decadencia de la dictadura militar de 1976 e inicios de la democracia de 1983 hasta 1989. También son filmes atravesados por un mismo eje argumental: son reconstrucciones del pasado que intentan explicar determinadas cuestiones traumáticas para nuestra sociedad; son filmes “por la memoria”. La gestación no necesariamente corresponde con su fecha de estreno: lo importante en estos filmes es que fueron pensados en un momento histórico donde las producciones culturales se preguntaban por el “reconstruir” de la democracia argentina luego de un período de oscuridad. La transición es un proceso complejo que se extiende en el tiempo más allá de traspasado el umbral de las elecciones democráticas (Margulis. 2011: 203). Según Juan Carlos Portantiero, el proceso de transición democrática estaría compuesto por tres momentos: en primer lugar, la ‘crisis del autoritarismo’, seguida luego por un segundo momento de ‘instalación democrática’, para dar lugar por último a la ‘consolidación’ de dicho régimen. El éxito de ésta última etapa, es alcanzable recién en el momento en que se logre una regulación estable de las formas de la democracia política y de la presencia de los intereses del Estado (Portantiero en Margulis 2011: 203).

Las películas seleccionadas que aluden al nazismo y que a su vez concebimos como películas de transición son:

- *La invitación*  
(Argentina, 1982; dirección: Manuel Antín)
- *Pobre mariposa*  
(Argentina, 1986; dirección: Raúl de la Torre)
- *Pacto de silencio*  
(Argentina, 2006; dirección: Carlos Echeverría)

Estos films abarcan el género ficción (*La invitación* y *Pobre mariposa*) y documental (*Pacto de silencio*), lo que nos permitirá entender las representaciones desde diferentes géneros. También en todos los casos transcurren en Argentina, lo que nos permitirá comprender como concibieron al nazismo en relación al país, por lo tanto, en la memoria de la sociedad argentina. A su vez sus realizadores pertenecen a distintos contextos productivos; Echeverría, el director de *Pacto...* realizó cine desde el exterior y sus películas tuvieron dificultades y desfases en su estreno en Argentina. Por otro lado, Antín y de la Torre son realizadores de mayor trayectoria en

el ámbito local que cargan con el objetivo de reactivar la industria cinematográfica argentina luego del período crítico de la dictadura.

Para llevar a cabo el trabajo de investigación planteado apelaremos a una metodología de tipo cualitativa. Describiremos y registraremos los modos en que el nazismo fue representando en esas películas. Intentaremos reconocer qué mitos y/o verdades operaron detrás de estos filmes. Para ello nos valdremos del análisis discursivo para reconocer qué “huellas” están presentes en ellos y los vinculan con modos de representaciones previos. Será necesario comprender tanto filmes como artículos periodísticos que mencionan y aluden al nazismo en Sudamérica, anteriores a la concepción de nuestro corpus. También intentaremos comprender estos modos de representación a partir de un relevamiento del contexto socio-histórico donde emergen y de la posición ideológica que ocupaban en ese contexto sus realizadores. A su vez, relevaremos la circulación y recepción de estas películas para comprender qué uso social tuvieron y qué lugar ocuparon para el cine argentino. Para ello nos valdremos de artículos periodísticos, entrevistas de los directores de las películas, bibliografía crítica.

## **1.6 Hipótesis**

La hipótesis que se plantea en el siguiente trabajo es que en las obras cinematográficas argentinas realizadas durante la transición democrática (1983-1989) las representaciones del nazismo están sujetas a las concepciones de *memoria* y *cine* de sus realizadores. En los casos de *Pobre mariposa* y *La invitación*, los realizadores concebían a la memoria como la recuperación de un ideal perdido, pero no como el entendimiento del pasado; es por ello que la utilización de imágenes estereotipadas y mitos sobre el nazismo en Argentina no resultaba problemática. A su vez, el cine para estos realizadores debía ser un cine de “culto” capaz de atraer espectadores y ser galardonado en festivales, propósito que podía ser conseguido a través de una temática con un mensaje “ético” y “por la memoria”.

Por otro lado, *Pacto de silencio* rompe con el imaginario del nazismo en Argentina para revelar el papel de la comunidad alemana barilochense en la reinserción social de jefes nazis. Para su director *memoria* y *cine* no pueden despegarse: es un autor que hace cine para recuperar aspectos traumáticos del pasado que expliquen el presente; como un vehículo más en la lucha por los derechos humanos. De este modo, y para encontrar la “verdad”, Echeverría emprende una

ardua y extensa investigación que derriba mitos, da a conocer testimonios y, sobre todo, representa un aporte a las voces olvidadas de las víctimas de la masacre de las fosas Ardeatinas<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> El asesinato de 335 personas, rehenes o simplemente personas tomadas al azar en la calle, por parte de fuerzas de ocupación alemanas en Roma en 1944, como represalia por un ataque partisano (Portelli, 2002: 163).

## 2. Estado de la cuestión

En este capítulo nos proponemos hacer un recorrido por aquellos trabajos de investigación que consideramos relevantes para poder abordar y comprender con mayor solidez a las obras cinematográficas argentinas que representaron al nazismo durante la transición democrática. Buscamos aportes que nos permitan mirar atrás y comprender la historia del nazismo en Argentina y de qué modo el cine argentino y la cuestión nazi se vincularon a lo largo de la historia.

### 2.1 Sobre el nazismo en Argentina

En *El nacionalsocialismo en Argentina*, Carlota Jackish (1988) hace un recorrido por las actividades de las asociaciones filonazis y el partido nazi en Argentina previo al inicio de la Segunda Guerra Mundial. Siguiendo a Jackish, en la década del 20 surgieron los primeros grupos ultranacionalistas en la colectividad alemana argentina, entre los que se encontraban la Tannennber (1924), la Asociación Negro-Blanco-Rojo (1922-1933) y el Stahlhelm (1924). Estas asociaciones se convirtieron posteriormente en el Landesgruppe Argentinien der NSDAP (Grupo Argentino del Partido Obrero Nacionalsocialista Alemán) (1988: 1). Como afirma Jackish, para lograr adhesión al movimiento nacionalista de aquellos alemanes que vivían en el extranjero, el NSDAP se ocupaba de suministrar artículos, libros y películas que mostraban el punto de vista de la “nueva Alemania” (*Íbid* : 3).

En 1937 en Argentina un 3,5% de los inmigrantes alemanes estaba afiliados al partido nacionalsocialista mientras que en Chile o Venezuela ese porcentaje superaba el 18%. Si bien en valores numéricos este porcentaje parece menor, el gobierno alemán demostraba una clara intencionalidad por influir culturalmente a los países con colonias de alemanes. Jackish continúa su investigación acentuando cómo Alemania se interesaba por los productos culturales que circulaban en el extranjero, sobre todo a partir de la publicidad en medios periodísticos. Sin embargo, salvo por los casos de pequeños órganos nacionalistas como *Clarinda*, *Bandera Argentina*, *Crisol* y luego *El Pampero*, el resto de la prensa argentina mantenía frente al Tercer Reich una actitud adversa (*Íbid* : 8).

La escolarización también fue una política central del NSDAP. El control de los colegios alemanes se dio principalmente a través de la influencia que el partido nacionalsocialista ejercía sobre la asociación gremial de docentes de dichas escuelas. Jackish rastrea que en los primeros

años de la actividad nacionalsocialista en la Argentina los símbolos conocidos del régimen establecido en Alemania –la cruz gamada, el himno Horst Wessel y los retratos de Hitler– fueron utilizados en los colegios alemanes, sin que las autoridades argentinas actuaran para prohibirlos (*Íbid* : 9). Sin embargo, Jackish también señala que existieron expresiones de rechazo hacia la ideología nazi desde las autoridades públicas y desde ciertos partidos políticos. En su investigación, releva un informe sobre la situación en la Argentina, de V. Thermann, jefe de la delegación diplomática alemana en 1933, donde advierte que aún los sectores fuertemente anticomunistas, los cuales eran considerados posibles aliados, como el gobernador de la provincia de Buenos Aires, no estaban dispuestos a permitir la influencia nazi en las escuelas alemanas (*Íbid* : 11). La administración de Ortiz establece el decreto 4017-40 que en su artículo 4 señala:

Se prohíbe en las escuelas de idiomas la propaganda pública, en forma privada o encubierta, de ideologías políticas o raciales, así como también inculcar en el niño hábitos o creencias contrarias a los principios esenciales y los preceptos de la Constitución y leyes del país (*Íbid* : 12).

La prensa argentina también fue reactiva a las actividades nazis en el país, sobre todo en lo referente a los actos públicos. En 1938, algunos de los actos del NSDAP, como el realizado en el estadio Luna Park, que celebró la anexión de Austria a la Alemania nazi de Adolf Hitler, despertó la irritación de la prensa, que interpretó estos actos como políticos y no como recordación al país de origen (*Íbid* :11). El 18 de mayo de 1938, el diputado socialista Enrique Dickerman, alentado por el rechazo al acto del Luna Park, presentó un proyecto en el congreso para crear una comisión especial que investigaría las actividades ilícitas de las sociedades extranjeras. A raíz de este proyecto, en 1941, ya con la guerra comenzada, se creó la Comisión de Investigaciones de Actividades Antiargentinas (CIAA) encabezada por el diputado Raúl Damonte Taborda (UCR) e integrada por Silvano Santander (UCR) y Juan Solari (Socialista), entre otros (Otero, 2013). En las conclusiones del quinto informe de la CIAA, publicado en noviembre de 1941 respecto al frente alemán del trabajo aparece el siguiente apartado:

Entre los organismos que más se han caracterizado por sus actividades de propaganda nazi, el Frente Alemán del trabajo es el que más ha difundido su acción y en algunos casos, como Brasil y

Argentina, disimulando sus verdaderas finalidades con aparentes e inofensivas actividades culturales y de beneficencia... (Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas, 1941: 28).

La investigación de Jackish prevé un sesgo en el nombre que lleva la comisión cuando la finalidad de los grupos nazis en Argentina no era realizar propaganda antiargentina, ni agraviar al país<sup>6</sup>, ni conspirar contra el régimen democrático argentino<sup>7</sup> o perturbar la tranquilidad interna del país<sup>8</sup>. En la investigación se puede apreciar que las actividades nazis en Argentina, como en el resto de América, tenían como único blanco el adoctrinamiento de la comunidad alemana en el exterior y que, al mismo tiempo, no existe ningún documento oficial, ni aun en los archivos secretos del gobierno alemán de la época, que acredite que existía la intención de conspirar contra el gobierno argentino (1988:14).

Hacia 1945 la cuestión del nazismo en Argentina se volvió un eje fundamental en la disputa política por las elecciones de 1946. El texto *Historia de la Argentina, 1916-1955* de Alejandro Cattaruzza (2009) da cuenta de ello: El 4 de junio de 1943, se da en Argentina el golpe de estado que derrocó al presidente Castillo e impuso inicialmente al general Arturo Rawson como su sucesor. La finalidad de este golpe era la restauración de condiciones electorales aceptables y transparentes, luego de un largo período de fraude electoral. Sin embargo, apenas tres días después del golpe, en un movimiento militar interno y sin que hubiera llegado a prestar juramento como presidente, Rawson fue reemplazado por el general Pedro Ramírez, quien, entre fines de febrero y comienzos de marzo de 1944, delegó el mando en manos del general Edelmiro Farrel, y renunció luego. Mientras tanto, comenzaba a ganar visibilidad la figura de Juan Domingo Perón, por entonces Coronel (2009:181).

En principio, Ramírez mantuvo la neutralidad en la guerra pese a la presión norteamericana. La oposición argentina planteó la disputa política local con el gobierno militar como un episodio más en la universal lucha de las democracias contra el fascismo. El Partido Socialista y el Partido Comunista fueron los más activos impulsores de la interpretación que hacía del gobierno militar uno fascista, y pronto aplicarían la misma lectura a lo que empezaba a llamarse

---

<sup>6</sup> Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas. Cámara de diputados de la Nación. Informe N°1, 05-09-1941, p.73.

<sup>7</sup> Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas. Cámara de diputados de la Nación. Informe N°2, 05-09-1941, p.105.

<sup>8</sup> Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas. Cámara de diputados de la Nación. Informe N°2, 05-09-1941, p.112 -114 y 121.

peronismo. En enero de 1944, el presidente Ramírez decidió romper relaciones con el Eje, mientras que las expresiones opositoras y la presión internacional se volvían aún más intensas. Esto no fue tolerado por el GOU (Grupo de Oficiales Unidos), impulsor del golpe, que en poco tiempo dispuso el desplazamiento de Ramírez (2009:186-187).

Farrel ocupó la presidencia y Perón el ministerio de guerra y luego, también, la vicepresidencia. La relación de Perón y los dirigentes de numerosos sindicatos se afirmaba notoriamente. En ese período se establecieron los tribunales de trabajo, se controló el cumplimiento de las jornadas laborales, se extendió el régimen jubilatorio, se sancionó el Estatuto del Peón, que por primera vez establecía derechos para los trabajadores rurales e intervenía en las relaciones laborales del sector, y en 1945 se fijaron las vacaciones pagas, el aguinaldo y nuevas y más favorables condiciones de estabilidad para los trabajadores en general. Simultáneamente, los sindicatos reacios al alineamiento sufrían la creación de organizaciones paralelas y el encarcelamiento de sus dirigentes (2009: 188-187). Ya para 1945, con Farrel en el gobierno, los sectores mayoritarios de los grandes partidos se pronunciaron contra el gobierno militar, con el apoyo de las organizaciones estudiantiles y las patronales. A la escena se sumó el nuevo embajador norteamericano, Spruille Braden, convencido del carácter nazi-fascista del gobierno de Farrel. En ese contexto, los militares opuestos a Perón, encabezados por el general Eduardo Ávalos – motivados por el recelo que les provocaba el avance y notoriedad que el funcionario estaba logrando en el gobierno– forzaron a Perón a renunciar a sus cargos para luego encarcelarlo y enviarlo a la isla Martín García. El 17 de octubre, luego de que el Comité Central Confederal aprobara la huelga general, los trabajadores se lanzaron a las calles a pedir por la libertad de Perón<sup>9</sup> (2009: 190-191).

Finalmente, el gobierno convocó a elecciones para 1946 y se delinearon dos bloques que se enfrentaron: la Unión Democrática y la conjunción de fuerzas que apoyaban la candidatura de Perón, lo que aparecía como la continuación del gobierno militar. En diciembre de 1945 la Unión Democrática realizó una masiva movilización frente al Congreso con la consigna “Por la libertad, contra el nazismo”. Los diarios nacionales más importantes como las entidades patronales apoyaron a la Unión Democrática, éstas últimas principalmente por las decisiones que había tomado la Secretaría de Trabajo (aumentos generales de salarios, ampliación del período de

---

<sup>9</sup> Ese día luego será conmemorado como el día de la “lealtad peronista”, fecha en la que Perón salió a los balcones de la casa Rosada a dirigirse a la multitud que lo aclamaba.

vacaciones y establecimiento del aguinaldo). La candidatura de Perón fue sostenida por el partido Laborista, constituido a pocos días del 17 de octubre sobre la base sindical, por un desprendimiento del radicalismo que se denominó UCR-Junta Renovadora (2009: 194-196).

Cattaruzza entiende a las disputas políticas de estas elecciones en torno a conflictos imaginarios. A escala nacional la propia campaña fue planteada como un enfrentamiento entre grandes principios absolutos, que cruzaban toda la escena política: la libertad frente al autoritarismo militar, cuando no frente al fascismo; la justicia social frente al privilegio; la soberanía nacional frente a la intervención de las potencias extranjeras, que a ojos del peronismo encarnaba el ex embajador Braden, quien, a pocos días de las elecciones, impulsó desde el Departamento de Estado la publicación de un “Libro azul” donde acusaba al gobierno militar de colaboración con los nazis. El peronismo respondió con el “Libro azul y blanco”, donde se denunciaba la intromisión norteamericana en la política local (2009: 197). Cattaruzza interpreta que esta cruzada política se dio en términos de construcciones sencillas y simplificadoras que se desataron en la batalla electoral de 1946 pero que perduraron bastante más allá en el imaginario político argentino.

Otro de los hitos relevantes en la relación nazismo y Argentina fue la captura de Eichmman. El 11 de mayo de 1960 se concretó la “Operación Garibaldi”, donde agentes del Mossad capturaron al ex criminal de guerra y ex jerarca nazi bajo el nombre de Ricardo Klement para luego ser trasladado a Israel donde se le inició un juicio que terminó con su ejecución (Bauso:2020). Según Ernesto Bohoslavsky (2008), el paso de Eichmann por Argentina estuvo marcado por la escasez de recursos:

Eichmann hizo de todo para sobrevivir mientras vivió en Argentina: participó en estudios hidrológicos en la selva de Tucumán, reparó autos en un taller mecánico, puso –con poca suerte– una lavandería, fue inspector de la Mercedes Benz y junto a su familia vendió jugos de frutas los fines de semana en el puerto de Olivos, a unos cuantos kilómetros de la capital (2008: 4).

Luego de su captura, hubo un enfrentamiento diplomático entre Buenos Aires y Tel Aviv que terminó con la condena al Estado de Israel emitida por el consejo de seguridad de la Organización de las Naciones Unidas. Los grupos de derecha entendían que el secuestro de Eichmann no era más que una muestra de poder que tenía la dominación judía sobre Argentina. Entre los grupos que tenían una postura más extrema se encontraba el Movimiento Juvenil

Tacuara. Los grupos de Tacuara realizaron pintadas tras el secuestro y organizaron charlas públicas sobre el tema, destacando la intolerable violación a las leyes internacionales. Dos años después de la captura de Eichmann, el 2 de junio de 1962, se produjo el secuestro de la estudiante judía Graciela Sirota a quién le tatuaron una cruz esvástica en el pecho. El posterior asesinato de Raúl Alterman por parte de militantes de Tacuara, episodio rodeado de expresiones explícitas sobre la condición judía de la víctima, indicó los fuertes niveles de violencia política y racista alcanzada (2008: 6 y 7).

El 16 de noviembre de 1998, a cuatro años del atentado a la AMIA, el estado argentino presentó a la sociedad la Comisión de Esclarecimiento de Actividad Nazi en Argentina (CEANA). La CEANA fue ideada por el entonces canciller Guido Di Tella para contrarrestar la mala imagen que había dejado el menemismo tras la apertura de archivos sobre Nazis del Ministerio del Interior en febrero de 1992: recortes de diarios y notas sin mayor importancia. La comisión estaba integrada por académicos como Robert Potash, Ronald Newton, Pierre Vidal Nacquet, Carlota Jackish y Holger Meding y su función principal fue anunciada por el mismo Di Tella en la inauguración de la comisión: “lo mejor que podemos hacer es reconocer los errores del pasado para que no se repitan nunca más” (Kiernan: 2005).

Como parte del informe final que presentó la CEANA(1997-1999), Carlota Jackish, en su trabajo sobre la cuantificación de criminales de guerra según fuentes argentinas, confirma la presencia de veinticinco criminales de guerra nazis exiliados en el país de una lista de ciento cincuenta personas bajo sospecha de las que se esperaban confirmaciones oficiales. Entre los veinticinco confirmados aparecen algunos oficiales de alto cargo como Adolf Eichmann, Joseph Mengele y Erich Priebke. En ese mismo informe, aparecen estudios de otros autores que acentúan los vínculos de Argentina con el Tercer Reich desde diversas perspectivas historiográficas. Entre ellos, el de Holger Meding releva datos de emigraciones alemanas entre 1945 y 1951 que confirman la presencia de una comunidad pro-nacionalsocialista y antisemita establecida en Argentina. El de Mónica Quijada presenta fuentes y documentación que aseguran el papel protagónico de España en la fuga de nazis a América del Sur, junto con sus bienes económicos. Matteo Sanfilippo hizo un recorrido similar a Quijada, pero tras la huella italiana. Beatriz Gurevich se ocupó del papel de los organismos estatales públicos argentinos en la inmigración de criminales de guerra. Ronald Newton y Christel Converse investigaron las inversiones nazis en Argentina a

través de compañías terceras. De esta manera podríamos afirmar que se anuncian oficialmente en Argentina los estudios dedicados al fenómeno nazi en el país.

Fuera del ámbito académico, otros investigadores independientes como Jorge Camarasa, Carlos de Napoli y Uki Goñi también se ocuparon de la temática. La investigación de Goñi presionó al estado argentino ante la negativa de Migraciones a la apertura de archivos: el 23 de junio de 2003 el Ministerio del Interior dictó su “Resolución 25/2003” por la que “considerando [...] una serie de documentos a los cuales se hace referencia en el libro *La auténtica Odessa* de Uki Goñi” se ordenó a la Dirección Nacional de Migraciones abrir cuarenta y nueve expedientes de entrada de criminales nazis y colaboradores (Goñi. 2017:30).

## **2.2 Sobre el nazismo en el cine argentino**

En el artículo *La diplomacia cultural alemana y el cine de propaganda nazi en la Argentina en el período previo a la Segunda Guerra Mundial* de María Valeria Galván y Marina Moguillansky (2020) observamos cómo se dio la circulación de films de “propaganda nazi” en el cine argentino en el período previo a la Segunda Guerra Mundial. En los años 30 el cine alemán tuvo una amplia llegada a la Argentina y colaboró con la difusión del proyecto político, económico y cultural nazi (2020: 78). Al no existir un consenso sobre qué films pueden ser considerados de ideología nazi o de propaganda política, las autoras estudiaron la circulación de una lista de filmes nazis prohibidos, elaborada por una comisión militar de los Aliados en la década de 1950. Posteriormente, la Fundación Friedrich Wilhelm Murnau de Alemania, que posee los derechos de exhibición de casi todas esas películas y su guarda institucional, elaboró una lista más limitada, con 44 títulos de películas consideradas de carácter «reservado» por sus contenidos racistas, por glorificar la guerra o por incitar a la violencia. Esas películas “reservadas” representaron un porcentaje minoritario sobre el total de películas alemanas estrenadas en Argentina:

Entre 1935 y 1939, se estrenaron un promedio de veinte películas alemanas por año en los cines de la ciudad de Buenos Aires. Esta cifra representaba, en la época, alrededor del 5 % de los estrenos totales, de modo que podemos afirmar que se estrenaron más películas alemanas que italianas o francesas, ya que estas últimas suponían un 3 % de los estrenos en cada caso. De ese conjunto de películas alemanas, una minoría puede considerarse como propaganda nazi, de acuerdo a las listas de películas «reservadas» que mencionamos previamente. Para el período

examinado, encontramos registros de la exhibición en Buenos Aires de un total de 15 títulos de películas reservadas (*Íbid* : 85).

Luego de 1939, tras la ruptura de relaciones entre algunos actores del mundo del cine argentino y su contraparte alemana y también como respuesta a las presiones ejercidas por el Departamento de Estado norteamericano en el mercado cinematográfico local, los estrenos de filmes alemanes comienzan a descender (*Íbid* : 79). Hacia 1940, el boicot norteamericano contra las empresas que distribuyeran películas alemanas estaba en marcha y el cine alemán empezó a tener cada vez mayores dificultades para llegar a las pantallas. El 16 de enero de 1941 se exhibió en el cine Alvear el film *Caballeros en el aire* (*Pour le mérite*, K. Ritter, 1938) considerado de propaganda nazi y, por último, en 1942 se estrenaron solo cuatro películas alemanas, una de las cuales es considerada de propaganda: *Submarinos rumbo al oeste* (*U-boote westwärts!*, G. Tittau, 1941) (*Íbid* : 91-92).

Entre las temáticas de estos filmes se destacan tres grandes tipos temáticos: las películas se centran en un líder –Führer– y sus seguidores, las películas que representan disciplina, camaradería y el vínculo con la madre patria y las películas que construyen una imagen negativa sobre los judíos y los ingleses. Las autoras destacan que no hubo, entre los filmes estrenados en Buenos Aires, casos de películas abiertamente antisemitas, lo cual pudo deberse a la resistencia de los representantes locales de las firmas que importaban cintas, que en muchos casos eran de origen judío (*Íbid* : 93).

Del mencionado boicot desde 1940 da cuenta también la autora Tamara. L Falicov (2006) en el artículo *Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine film Industry during the good neighbor policy*. El boicot consistió en excluir a Argentina de la Política de Buenos Vecinos<sup>10</sup>, lo que implicó la suspensión de la venta de celuloide al país (materia prima esencial para la producción de los filmes) (2006: 245). Según Falicov este boicot se vio motivado por diferentes razones. En principio la posición neutral que adoptó Argentina frente a la guerra durante la presidencia de Castillo (1940-1943) y por ciertos casos de censura a películas de Hollywood por sus referencias

---

<sup>10</sup> Esta política, impulsada por la Agencia de Política de Buenos Vecinos estadounidenses, la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) y la Motion Pictures Assosiation of América (MPAA), tenía como objetivo asegurar que las naciones de América Latina se unieran a los Aliados y no se asociaran con el Eje o fueran simpatizantes de comunismo. También pretendían acceder al mercado de bienes de América Latina, lo que incluía su mercado de películas (Falicov, 2006: 245).

anti-eje<sup>11</sup>. A su vez, algunas políticas proteccionistas, como la cuota de pantalla que limitaba los estrenos de películas estadounidenses establecida en 1944. Por último, y quizás el motivo más determinante, fue que la industria cinematográfica argentina presentaba una amenaza para Hollywood ya que era poderosa y podría disputarle el rentable mercado hispano-hablante (*Íbid* : 246).

Sobre las producciones locales que trataron la temática del nazismo hallamos el artículo *El verdadero nombre falso. Wakolda y la presencia nazi en América a través del cine* de Gilda Bevilacqua (2015). Bevilacqua identifica tres documentales<sup>12</sup> y dos ficciones<sup>13</sup> que hasta ese momento habían tratado la cuestión del nazismo en Argentina, para luego enfocarse en *Wakolda* (2013). El trabajo se interesa por las formas en que *Wakolda* construye el relato respecto a los nazis en Argentina y la contrasta con las formas utilizadas en *Los niños del Brasil* (1978) y *Pacto de Silencio* (2006) (2015: 87). Bevilacqua propone que la particular combinación de elementos reales con elementos imaginarios respecto al paso de Mengele en Bariloche que se desarrolla en el film, trae dificultades sobre el conocimiento del nazismo en Argentina como evento histórico (2015: 95). De este modo entiende que el problema del filme no está en la aparición de personajes ficticios-imaginarios mezclados con personajes reales y un relato que insinúa un “pasado posible”, sino que, al finalizar la película, los textos sobreimpresos clausuran el relato y en esa clausura habilitan la pregunta acerca de la veracidad o no de lo narrado a lo largo del film, generando confusión. También Bevilacqua señala que el thriller como género dominante termina “devorando” el carácter histórico-real del protagonista (2015: 101). En este sentido establece una comparación con *Los niños del Brasil* y *Pacto de silencio*:

En *Pacto de silencio*, como cine histórico documental, Mengele es el Mengele real y es presentado mediante información de archivo documental. Se muestra cómo ha llegado a la Argentina, cómo obtuvo su nombre falso, a través de la Cruz Roja, y la falta de información fiable acerca de su paradero; en *Los niños del Brasil*, como película no histórica de ciencia-ficción, Mengele es representado mediante un bien demarcado estereotipo de villano y, aunque enmarcado en una

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, la película de Billy Wilder *Cinco tumbas al Cairo* (1943) (Falicov, 2006: 246) o *Confesiones de un espía nazi* (Litvak, 1939) y *El gran dictador* (Chaplin, 1940) (Moguillansky. 2020: 91)

<sup>12</sup> *Oro nazi en Argentina* (Rolo Pereyra, 2004), *Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2006) y *Prokejt Huemul: El Cuarto Reich en Argentina* (Rodrigo H. Vila, 2008).

<sup>13</sup> *Pobre mariposa* (Raúl De la Torre, 1986) y *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013).

historia y nudo argumental irreal como es el tema de la clonación de seres humanos en el año 1978, es representado en toda su malignidad y perversidad real, Mengele es claramente el “doctor muerte” [...] Pero, en *Wakolda*, como thriller e “híbrido” entre lo histórico-documentado e imaginario, Mengele es Helmut Gregor, que si bien es el verdadero nombre falso de Mengele en Argentina, si no tenemos ciertos conocimientos historiográficos sobre el tema, este dato no tendría relevancia alguna en la construcción de una referencia real con el personaje Mengele (2015: 102).

Bevilacqua señala que el principal problema de *Wakolda* radica en que no decir-mostrar quién fue Mengele podría acompañar al “pacto de silencio” de la comunidad imaginaria y real de Bariloche acerca de la presencia de nazis. Finalmente concluye que *Wakolda* es un pasado deshistorizado, porque no ancla en los significados-relevancia que los eventos de ese pasado posible tuvieron y tienen para la sociedad y la historia argentina (2015: 104).

Otro de los artículos que consideramos de interés para el estado de la cuestión es el de José Maristany: *De nuevas imágenes y viejos mitos: las dos caras de una pobre mariposa* (2000). Maristany plantea una lectura del filme que pone de relieve una historia política, enmarcada en una visión tradicional y maniquea basada en la mitología liberal del movimiento peronista, y una historia privada, donde entiende que aparecen elementos innovadores que remiten la construcción sociocultural de la diferencia, del otro, de un colectivo social diferente, en este caso, los judíos y las mujeres en el contexto de la sociedad argentina de los años cuarenta (2000: 76).

El autor entiende que los realizadores – de la Torre y Bortnik – más que entrar en matices de análisis histórico, tenían la intención de hablar de algo que había sido reprimido y que era necesario hacer consciente, al mismo tiempo que aparecían a la luz hechos más cercanos y traumáticos en la sociedad argentina: el informe “Nunca más”, sobre la tortura y desaparición de personas y el juicio a los militares por los crímenes cometidos durante la última dictadura militar. Afirma que “Pobre mariposa” al apelar al tema del nazismo, hablar sobre el antisemitismo y la persecución a los sectores de izquierda era una forma de aludir a ese pasado reciente cargado de horror y tratar de explicarlo” (2000: 79). Para Maristany, el punto de vista que proponen Bortnik y De la Torre en *Pobre mariposa* respecto a los orígenes del peronismo reproduce la percepción que de ese movimiento tenían por aquellos años los intelectuales, tanto del estrato liberal, representados por Victoria Ocampo y el grupo de la revista *Sur*, como los posicionados en la

izquierda. Para ambos sectores, aliados en la Unión Democrática, el golpe de Estado de 1943 y el ascenso al poder de los militares, y en especial el Coronel Perón, eran vistos como amenazas y se identificaban con el autoritarismo irracional instalado en Italia, España y Alemania (2000: 86). Maristany entiende que esta percepción del peronismo, no es reveladora sino más bien es consistente con el imaginario social de larga vida entre sus detractores y que ha guiado interpretaciones que evitan todo análisis profundo de ese movimiento:

*Pobre mariposa* responde a una tendencia que es posible reconocer en otras películas de este período de redemocratización política de la sociedad. Y lo hace sin aportar una visión novedosa sobre la emergencia y la naturaleza del peronismo, sobre el que se reproducen numerosos estereotipos y referencias maniqueas [...] (2000:88).

Sin embargo, Maristany identifica elementos novedosos utilizados para exhibir la construcción cultural de identidades. La novedad radica en que Clara, protagonista del film, se vuelve visible como sujeto histórico sin encarnadura metafórica, en tanto mujer no sólo víctima del antisemitismo, sino también de una violencia social más generalizada que excede a la persecución de judíos. Maristany argumenta que la historia contada desde una subjetividad femenina permite remitir la situación de violencia social generalizada al espacio privado de relaciones de poder familiares y domésticas (2000:90).

En el artículo *Discursos de la memoria, holocausto y apropiación de hijos, nazismo y dictadura en Argentina*, Graciela Wamba Gaviña (2012) releva aquellas películas que trabajan el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto como mito fundacional para la evocación del pasado argentino, sobre todo con referencia la dictadura militar y a la violencia ejercida. Para ello recurre a la película de Jeanine Meerapfel *El amigo alemán* (2012). Previo al estreno de este film, destaca que la cineasta ya había homenajeado a las Madres de Plaza de Mayo con el film *La amiga* (1988) donde narra la historia de dos amigas de la infancia que sufren la persecución política y el exilio para luego en democracia “pelear” por la memoria histórica contra el olvido de los tiempos de paz. En *El amigo alemán* Meerapfel recorre la historia violenta de Argentina a través de la historia de una hija de judíos alemanes radicados allí, enamorada de un hijo de nazis alemanes escapados hacia Buenos Aires que a su vez migran hacia Alemania por amenazas. Ambos viven el conflicto de sus raíces como obstáculo para la relación (2012: 2).

Por último, haremos referencia al artículo de Paola Margulis (2011) *Una mirada en transición. Un análisis del film Cuarentena. Exilio y regreso, de Carlos Echeverría* que esbozó una mirada crítica sobre la obra de Echeverría durante el período de transición democrática. En el artículo Margulis identifica una serie de films documentales que se organizaron en perspectivas acotadas sobre el pasado argentino, focalizando en casos específicos, que abrieron toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno a los horrores vividos durante la última dictadura militar. Remarca que en el grueso de los casos se trató de documentales que no accedieron a un estreno comercial en salas argentinas y fueron realizados por cineastas exiliados o residentes en el exterior del país (2011: 202). Entre estos films se encuentra *Cuarentena. Exilio y regreso*<sup>14</sup> (1983, Alemania) de Carlos Echeverría, que trata la experiencia del historiador Osvaldo Bayer durante su exilio en Alemania. Cuatro años después filmará *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, Alemania), donde entrevista a militares que ocuparon altos cargos de autoridad, en torno a su responsabilidad en la desaparición forzada de personas durante la última dictadura militar. Margulis señala que la producción documental realizada en Argentina comenzará a abordar de lleno temas relacionados con la última dictadura militar recién promediando la década del noventa, con el advenimiento del “cine de memoria”. En esta categoría ubica los documentales *Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994) y *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995) (2011, nota al pie 202). Es en esta corriente donde podemos ubicar la aparición de *Pacto de silencio*.

El artículo concluye sobre *Cuarentena...* que la propia vida del film formó parte de la coyuntura de transición: siguió un mecanismo de circulación similar al de muchos testimonios de Madres de Plaza de Mayo y otros familiares desaparecidos, al ser difundido originalmente a través de los medios de comunicación extranjeros, para encontrar luego un desfasado impacto en el público local (al que apuntaba inicial y específicamente). Por otra parte, a partir de la subjetividad de la mirada de un intelectual exiliado, el film anuncia el desplazamiento de la figura de intelectual desde un lugar de ruptura de impugnación al sistema institucional hacia el rol de especialista, con conocimientos capaces de dilucidar problemas públicos (2011: 209).

---

<sup>14</sup> La autora señala otros como *Todo es ausencia* (Rodolfo Khun, 1984, España) y *Las madres de Plaza de Mayo* (Susana Blaustein [Muñoz] y Lourdes Portillo, 1985, Estados Unidos) (Margulis, 2011:202).

### 3. Marco Teórico

#### 3.1 Memoria y representación

Pensamos a la memoria de acuerdo a la definición de Pierre Sorlin (1991). El autor la entiende como evocación del pasado:

la memoria colectiva humana puede prolongarse a través de los siglos: conocemos, evocamos, situamos respecto de nosotros mismos hechos de los que nada más que la tradición ha podido rendirnos cuenta (1991: 1).

Esta definición de memoria supone una idea de verdad: como afirma Sorlin, no se puede hablar de memoria “verdadera” ya que ella implica una elección y ninguna elección es en sí misma verdadera o falsa, sólo los datos del pasado pueden reconstruirse con mayor o menor éxito en lo que exactitud refiere. Para Sorlin, el historiador es el escribano de la memoria colectiva, es decir que pone en duda el recuerdo común y lo garantiza al mismo tiempo (1991: 2).

Siguiendo a Sorlin, con el fin de dar sentido “a todas las nociones que necesitamos para evaluar nuestro universo, guerra, crisis, crecimiento, revolución e incluso para pensar la misma idea de cambio, de concebir el futuro” (1991:1), es que la memoria es necesaria. Para Tzvetan Todorov (2013), y en complemento a la definición de Sorlin, es en esta elección donde juega un papel preponderante la representación: “No es el pasado mismo que se inscribe mecánicamente en el presente sino, solamente y siempre, su representación” (2013: 5). Todorov afirma que el trabajo de selección sobre el pasado es secundado por otro trabajo de disposición, y, en consecuencia, de jerarquización de las informaciones establecidas y esta es una característica central de la memoria: “los trazos son materiales, pero los hechos mismos no son tal cuales, en la naturaleza, son siempre el resultado de una construcción, consciente o no” (2012:5).

Para Todorov lo “verdadero” reside en más en la revelación del sentido de un hecho que en su adecuación con el pasado:

El término de «verdad» puede ser útil aquí, pero a condición de darle un sentido nuevo: no una verdad de adecuación, de correspondencia exacta entre los discursos del presente y los hechos del pasado, sino una verdad de revelación que permite comprender (2013: 6).

Resulta interesante para nuestra temática de estudio, las formas de interpretación que advierte Todorov respecto a la memoria. Estas son: la sacralización, o el aislamiento radical del recuerdo, y la banalización, o la asimilación abusiva entre pasado y presente. Para la primera forma: “Se separan entonces todas las asociaciones de contigüidad, por temor de que las circunstancias evocadas no impliquen que los crímenes del pasado puedan ser excusable [...]. La búsqueda de causas es asimilable a la búsqueda de excusas; lo cual es abusivo”. En cuanto a la banalización: “los hechos del pasado pierden toda especificidad, volviéndose un simple instrumento que debe ser utilizado en el presente (2013: 8). A su vez, Todorov distingue en la narración de la memoria, en tanto es siempre representación, una suerte de “estereotipación” respecto al “bueno” y al “malo”:

Notemos ahora que esas narraciones siguen esquemas estereotipados. La narración de un acto que no es moralmente neutro puede ir en el sentido del bien o del mal y concierne al menos dos protagonistas, el agente y el paciente. Esto permite distinguir, en toda narración histórica que se refiera a los valores, cuatro roles principales: he podido ser el bienhechor o el beneficiario de un acto, como también el malhechor o la víctima (2013: 14).

Comprender a la memoria colectiva en los términos de Todorov, como representación, como narración entre diferentes roles estereotipados, nos permitirá abordarla como pasado posible de ser moldeado por la intencionalidad de quién la narre. El cine, en este sentido y al tratar un hecho histórico como es el nazismo en Argentina es, además de una de las principales fábricas de imaginarios sociales, un narrador del pasado; una especie de cirujano de la historia que operará sobre el pasado y decidirá qué llevar a la pantalla y qué dejar de lado (y de qué modo hacerlo).

### **3.2 Mito, cine e imaginario social**

El nazismo en Argentina, como lo demostró la historiografía, es un hecho histórico. Pero ¿es también un mito? ¿Puede ser historia y a su vez mito? Bronislaw Malinowski (1974), entiende al mito como un relato de ausencia científica para satisfacer determinadas necesidades:

El mito no es un interés que venga a satisfacer un interés científico, sino una resurrección, en el relato, de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e incluso requerimientos prácticos (1974: 194).

Para Roland Barthes (2016) el mito no es un tipo de relato, sino que es un habla; es un modo de significación, una forma (2016: 199). Para Barthes, el mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma que se lo profiere. A su vez señala que esta habla es un mensaje y por lo tanto no necesariamente debe ser oral; puede estar integrada por escrituras y representaciones: el discurso escrito, la fotografía, el cine, el reportaje, el deporte, los espectáculos y la publicidad, todo puede servir de soporte al habla mítica (2016: 200). Entre diversas particularidades del habla mítica que advierte Barthes, destacamos su particularidad de *deformación*. Para Barthes el vínculo que une al concepto del mito al sentido es esencialmente una relación de deformación (2016: 214).

[...]el significante tiene en cierto modo dos caras: una llena que es el sentido (la historia del león, del soldado negro), y una cara vacía, que es la forma (*pues, yo, me llamo león; negro-soldado-francés-saludando-la-bandera-tricolor*). Evidentemente, lo que el concepto deforma es la cara llena, el sentido: el león y el negro son despojados de su historia, convertidos en gestos (2016: 214).

Otro de los rasgos que Barthes entiende como específico del mito, es el de transformar el sentido en forma. Dicho de otro modo, el mito es siempre un robo de lenguaje (2016: 225):

Robo el negro que hace la venia, el chalet blanco y pardo, la baja de temporada del precio de las frutas, no para hacer de ellos ejemplos o símbolos, sino para naturalizar, a través suyo, el Imperio, mi gusto por las cosas vascas, el gobierno (2016: 225).

Pensando el mito en los términos de Barthes, es decir, como habla, cualquier discurso en torno al nazismo, desde cualquier soporte (cine, literatura, periodismo, propaganda, publicidad, televisión, reportaje, etc) puede ser mitológico. Siempre y cuando se advierta en la forma de ese

discurso, entre otras cuestiones, la característica de deformación y robo de lenguaje, estaremos ante la presencia de un mito.

En este trabajo nos interesamos por cómo el cine se apropió y decidió narrar al nazismo. Para pensar al cine nos valemos del enfoque realista que tienen Robert C. Allen y Douglas Gomery (1995). Estos autores piensan al cine como sistema, como un fenómeno complejo compuesto por numerosos elementos interactivos:

En términos históricos, el concepto de cine como sistema significa que el historiador que quiere comprender el modo en que el cine ha funcionado como manifestación artística, por ejemplo, debe investigar la relación histórica entre el cine como arte y el cine como tecnología, institución económica y producto cultural (1995: 270).

A su vez concebimos al cine como productor y reproductor de **imaginarios sociales**, siendo estos últimos:

El conjunto de **representaciones colectivas** de la realidad social, que no son simples reflejos de ésta. Estas representaciones son inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una relación específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social (Backzo, 1999: 8).

Entendemos, desde nuestra perspectiva metodológica, que tanto las representaciones como sus mutaciones están sujetas al contexto socio-histórico en el que fueron representadas y es por eso que un análisis contextual social y cultural en el que esos films fueron “dichos” resulta fundamental. En este sentido, seguimos a Sorlin cuando intenta distinguir el área de análisis de la semiología y la historia del cine frente a los films:

En vez de comparar interminablemente las definiciones sucesivas del montaje, del enfoque, de narración, se trataría de comprender en qué contexto intelectual, social e incluso económico ha tomado forma el equipo verbal que "dice" el cine, y cómo ha influido este instrumento exógeno en la construcción del objeto (Sorlin, 1991:6).

De esta manera los films, en tanto textos, son valiosos para dar cuenta de los imaginarios sociales imperantes al momento de su circulación y, por ende, despiertan interrogantes sobre qué actores sociales estaban interesados en que esos imaginarios circulen. Siguiendo a Marrone y Mallimaci (1997) consideramos que “el valor documental de cualquier film de mala o buena calidad no está dado sólo por lo que testimonia como hecho en sí, sino por la aproximación a lo sociohistórico que expone” (1997: 9).

#### 4. Sobre las formas del nazismo en el cine argentino de la transición democrática.

##### 4.1 Bariloche: ¿un paraíso?

*La invitación* fue la primera película de cine de transición hallada que hizo referencia al nazismo en Argentina. Fue dirigida y escrita por Manuel Antín y se estrenó el 30 de septiembre de 1982. En el guion lo acompañaron Rodolfo Mórtoła y Gustavo Bossert, y el elenco estuvo integrado por Rodolfo Bebán, Graciela Alfano, Pepe Soriano, Boy Olmi, Ulises Dumont y China Zorrilla, entre otros. Los productores fueron Alfano y Enrique Capozzolo (marido de Alfano). La película se basa en una novela de Beatriz Guido, también llamada *La invitación* (1979), y narra la historia de Sánchez (Rodolfo Bebán), quien es invitado por Cambón (Pepe Soriano) a cazar ciervos en el sur argentino. Sánchez es alojado por la familia de Cambón en una casa que, por sus lagos, bosques y montañas, pareciera situarse en la Patagonia. A lo largo del filme se descubre que Sánchez trafica armas y lleva adelante negocios con Cambón. Al mismo tiempo, Sánchez y Elisa (Alfano), hija de Cambón, tienen un amorío. Finalmente, Sánchez es asesinado durante la cacería de ciervos por orden de Cambón para secuestrarle las armas. Estas armas serían luego utilizadas por grupos armados peronistas el 20 de junio de 1973, en el episodio conocido como la masacre de Ezeiza.

En esta película la alusión a la presencia nazi es implícita y su lugar en el argumento no es central sino, más bien, periférico. Las referencias al nazismo son principalmente a partir de la intertextualidad con la película *Casablanca* (1942) ya sea desde la musicalización<sup>15</sup>, el atuendo de Sánchez, similar al del protagonista de esa película, Humprey Bogart, y el televisor de la familia Cambón, que proyecta imágenes del filme donde se ven tanques de guerra y la marcha del ejército nazi sobre París. Sin embargo, uno de los aspectos llamativos en estas referencias tiene que ver con el espacio donde se desenvuelve el filme: una mansión en la Patagonia Argentina. No consideramos casual que se haya elegido esta locación como escenario. En este sentido, acompañamos a Saúl Sosnowski y a Leonardo Senkman en su segundo informe de avance de la CEANA (1998), cuando entienden que el relato de Guido se desenvuelve en un escenario “nazificado” en el sur de Argentina:

---

<sup>15</sup>Los himnos *Die Wacht Am Rhein* y la Marsellesa, incluidas en la película de Michael Curtiz.

Beatriz Guido detectó reductos de ex nazis y criminales de guerra en la zona de la Patagonia y precordillera como escenarios para algunos de sus relatos. Su novela, *La invitación*, fue llevada al cine por Manuel Antín en 1983 (sic), e insinuaba una conjura en un coto de caza, propiedad de un ex nazi refugiado en el sur (1998: 235).

El informe también detalla que Beatriz Guido ya había incursionado en la temática, con una breve narración en el diario *La Opinión* en 1972, que el realizador Oscar Barney Finn intentó llevar al cine, sin conseguirlo. Según Sosnowsky y Senkman, la idea nació luego de que la autora participara de un festival de cine en Bariloche. Allí descubrió que un fabricante de chocolates de una marca local había sido jefe de un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. En el cuento, el empresario —ex oficial alemán que cultiva los símbolos y ceremonias del nazismo— es ajusticiado por un joven extranjero, hijo de víctimas del nazismo. Para lograr su cometido, debió vencer el entorno de vecinos que simpatizaban con el fabricante de chocolates (1998: 235).

Respecto a la cuestión de los nazis en la Patagonia creemos importante señalar que la mirada extranjera fue una arista fundamental en su desarrollo. Un origen posible se ha referido en una nota en el *Chicago Times* publicada el 16 de julio de 1945, que echó a correr la versión de que Hitler y Eva Braun se escondían allí. Esa nota fue retomada por *Le Monde*, el *Times* de Londres y el *New York Times* (Capanna, 2010).

## ***HITLER IS REPORTED ALIVE; Nazi and Eva Braun Said to Be in Patagonia***

July 17, 1945



Titular de nota del New York Times del 17 de julio de 1945<sup>16</sup>

La noticia fue publicada apenas seis días después de la llegada del submarino militar U-530 que se rindió en el puerto de Mar del Plata el 10 de julio de 1945 (Capanna, 2010), con una tripulación de soldados nazis. La rendición del submarino militar alimentó la teoría de la fuga de

---

<sup>16</sup> dimos cuenta de la existencia de la nota a la que hace referencia Capanna, aunque no pudimos acceder a su lectura completa (cita en hemerografía).

Hitler a la Patagonia. En la escena local, el diario *Crítica*, en la pluma de Ladislao Szabo, sugirió que el líder nazi y su esposa se habían escapado a la Antártida y en 1947 publicó el libro *Hitler está vivo* donde recopila las notas periodísticas publicadas en *Crítica*.

Ernesto Bohoslavsky (2007) en su artículo *Gobernar es vigilar*, rescata las impresiones del investigador canadiense Ronald Newton, autor del libro *El cuarto lado del triángulo: la “amenaza nazi” en Argentina* (1995), respecto a las bases argumentales que hicieron posible construir este mito alrededor de la Patagonia:

(...) durante la Primera Guerra los alemanes habían planeado montar instalaciones clandestinas que brindaran combustible y avituallamiento a submarinos y barcos merodeadores de superficie en la costa patagónica. Según Newton (1998), como era probable que algunos argentinos estuvieran al tanto de las intenciones y/o logros germanos, la mitología generada después de 1945 tuvo, en realidad, alguna base creíble sobre la cual desarrollarse (2007: 13).

En 1967 Simon Wiesenthal publica el libro *Los asesinos entre nosotros* (1967), donde afirma la presencia Josef Mengele, el médico y oficial nazi que experimentaba con judíos en los campos de concentración, en Bariloche:

Mengele no estaba seguro de que su pasaporte paraguayo, recién nuevo, le protegiera y pensó que sería más seguro salir de Buenos Aires. Se fue a Bariloche, hermoso y frecuentado lugar del distrito de los lagos andinos, donde muchos nazis ricos tienen elegantes villas y vastas haciendas. Bariloche está lo convenientemente cerca de la frontera con Chile, otro de los refugios favoritos de muchos ex nazis (1967: 111).

En el cine internacional encontramos numerosas referencias a la Patagonia y el nazismo, como por ejemplo en el caso de la película *X-men: primera generación* (2011) donde se da un encuentro con un refugiado nazi en una supuesta Villa Gesell<sup>17</sup> rodeada de lagos y montañas.

---

<sup>17</sup>A propósito de Villa Gesell, el fundador fue Carlos Gesell de quién existe el mito de que era nazi. También se dice que en Villa Gesell existía un bunker entre los médanos con combustible y repuestos de submarinos (Provéndola, 2020).



Captura de escena de “*X-men primera generación*” donde se puede apreciar la locación patagónica y el nombre de la villa en alemán (aunque no coincidiera con una imagen de la locación real), para “potenciar” el nazismo que se desprendía del encuentro. El personaje “Magneto”, quien es sobreviviente de del campo de exterminio de Auschwitz, viaja a ese lugar para ajusticiar a un ex jerarca nazi, haciendo una elíptica referencia a Wiesenthal, quien sobrevivió a varios campos.

En el caso de la televisión, por ejemplo, en el capítulo 11 de primera temporada de serie *La mujer maravilla* (1975), aparecen referencias explícitas al escape de criminales de guerra nazis a Argentina y su posición neutral en la guerra. Las imágenes del aeropuerto de Buenos Aires están ambientadas en una pista con montañas y picos nevados. La espera de los agentes nazis se desarrolla en una ambientación de similares características.



Captura de capítulo 11 *La mujer maravilla*. Espera de los agentes nazis, de la llegada en avioneta, en un aeropuerto de Buenos Aires rodeado de montañas y lagos.

*La invitación* contribuye con las imágenes del nazismo en la Patagonia desde el lugar de escenografía del relato. Consideramos que la finalidad de este espacio como escena es potenciar el “aura” nazi que rodea a la historia. En este sentido, los negocios clandestinos que Cambón realiza con Sánchez, son más “nazis” al hacerlos en la Patagonia, mientras la televisión proyecta *Casablanca*, que si se hubiesen realizado en otra locación. Identificamos de esta manera cómo este filme colaboró con el aura mitológica de la Patagonia. Las montañas y los lagos son puestos con una intencionalidad: “decoran” una historia de nazis. En términos de Barthes (2016), se ve como el mito es un robo del lenguaje: las montañas y lagos son robadas de su sentido primero, para pasar a ser la forma de la “fuga nazi”.

*La invitación* se valió de imágenes conocidas de nazis en la Patagonia para “decorar” la escenografía, pero en *Pacto de silencio* Bariloche no es sólo una escena conocida para referirse a los nazis, sino que es un espacio conflictivo. El documental de Echeverría trata sobre el paso de Erich Priebke por esta ciudad. El film nos muestra cómo Priebke, ex comandante de la SS y principal colaborador de Herbert Kappler en la masacre de las fosas Ardeatinas, es acogido por una comunidad alemana que se desentiende de su pasado y de hecho rememora los tiempos del Tercer Reich con ribetes nostálgicos.

Uno de los puntos en los que profundiza el documental es Bariloche. En principio Echeverría se encarga de esbozar la historia de la ciudad: el primer alemán en llegar en 1885, la llegada de inmigrantes europeos en los años subsiguientes conformando un pueblo y entre ellos una gran colectividad de habla alemana que a partir de 1907 tuvo su escuela: Primo Capraro, en honor a un italiano que le daba trabajos a los recién llegado de Europa en un aserradero y otras empresas de su propiedad. Continúa describiendo la actualidad de Bariloche; una ciudad con cien mil habitantes y una comunidad fragmentada en varios sectores y grupos sociales que no se interrelacionan y hasta se ignoran. Echeverría enfatiza aspectos de desigualdad social presentes en la ciudad, donde existen barrios con agua potable, electricidad y gas; mientras que otros cuentan parcialmente con estos servicios y otros nada. A su vez, resalta que las diferencias y desigualdades “palpables” nunca fueron problemas que inquietaran a la comunidad alemana.



Captura de *Pacto...* que muestra un barrio “humilde” de Bariloche rodeado de montañas y picos nevados.

Luego continúa detallando dónde se asentó la comunidad alemana: al pie del cerro Otto, en el barrio Belgrano. En el documental descubrimos que las tierras de ese barrio pertenecían a una empresaria local (Rosa Mayer) que benefició a los alemanes que iban llegando luego de la Segunda Guerra Mundial, vendiéndoles lotes a muy bajo precio, en cuotas y sin interés. Estas condiciones favorecieron la confluencia de muchos alemanes alrededor de la plaza Belgrano. Al interior de la comunidad, en la escuela Capraro, resaltan marcadas diferencias entre los hijos de las familias alemanas y aquellos alumnos que no hablan alemán. Echeverría nos muestra testimonios de ex alumnos del colegio que describen sus experiencias y expresan cierta humillación por tener un trato “distinto” a los alemanes “puros” de mayor nivel adquisitivo. Echeverría da cuenta de algunas consideraciones que Moguillansky y Galván (2020) postulan sobre los impactos de la propaganda nazi en la Argentina. Ésta tuvo una gravitación importante en la comunidad alemana local, aunque también hubo excepciones: se desarrollaron en Buenos Aires espacios opositores al régimen, como la asociación *Das andere Deutschland*, el colegio Pestalozzi o el Cangallo Schule, que fueron verdaderos resguardos comunitarios, frente a un mayoritario apoyo del resto de los inmigrantes alemanes en la Argentina (2020: 82). *Pacto de silencio* nos muestra esta resistencia dentro del mismo colegio Primo Capraro, donde un ex maestro alemán del colegio testimonia que sacó el libro *Mi lucha* y otros clásicos nazis de la biblioteca por

considerarlos “desactualizados”, lo que para la comisión directiva fue “una misión política para destruir la mejor literatura alemana”. La profesora Dorothee Engels afirma que la citaron en dirección para ordenarle que el escritor Heinrich Böll, a quién acusaban de comunista, no fuera tratado en clase.

En el documental de Echeverría Bariloche deja de ser elemento “decorativo” de una historia de nazis. Es una ciudad con una historia fundacional, donde habitan distintos grupos y clases sociales, donde la comunidad alemana se asienta en un determinado barrio, tiene determinadas prácticas y en cuyo interior se desatan contradicciones y voces resistentes. Lo que observamos en el documental de Echeverría es una suerte de “desmitificación” sobre Bariloche y la Patagonia: las montañas y los picos nevados esta vez decoran la pobreza de la ciudad y los alemanes conforman el barrio Belgrano, un barrio específico y delimitado en la ciudad, donde no todos son iguales. En este sentido, el director desarticula el mito de Bariloche en tanto *habla despolitizada*; en tanto “prestidigitación que trastoca lo real, lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, despoja su sentido humano a las cosas de modo tal, que las hace significar que no tienen significado humano” (Barthes, 2020: 238).

Esta desmitificación que logra Echeverría en *Pacto de silencio* sirvió como referencia para *Wakolda*, sobre todo, para imprimirle “verosimilitud” a la ficción de Puenzo. *Wakolda* reproduce el paso de Mengele por Bariloche. Gilda Bevilacqua (2015) estudió el modo de representar al nazismo en Argentina en este film, y entre sus apreciaciones destaca que las referencias al documental de Echeverría, en escenas que justamente expresan datos reales. Identifica que las escenas en la escuela alemana “pro-nazi” en *Wakolda* son parecidas a las imágenes del colegio Primo Capraro en *Pacto de silencio*. El nombre de la calle de la hostería familiar en *Wakolda* es Belgrano, mismo nombre del barrio donde se instaló gran parte de la comunidad alemana. La situación de la quita de libros nazis de la biblioteca, que detallamos anteriormente, también se repite en *Wakolda*, donde Nora Eldoc, bibliotecaria de la escuela, los saca, para lo cual utiliza ayuda de varios estudiantes de la institución (2015: 99). Sin embargo, si bien estos elementos son puestos en *Wakolda* para generar un carácter histórico-real del film, la autora concluye que el género predominante, thriller, termina “devorando” este carácter y prevalece su estructura por encima del tema que evoca, la presencia de Mengele en Bariloche (2015: 101).

## 4.2 La Odessa y el ingreso ilegal de nazis a Argentina

El arribo de nazis a la Argentina a través de medios clandestinos o bajo complicidad gubernamental es otro de los motivos presentes en los filmes de nuestro corpus. Lo identificamos, por ejemplo, en *Pobre Mariposa*. Este filme narra la presencia nazi en suelo nacional como eje central de su argumento. Fue dirigida por Raúl de la Torre y coescrita con Aída Bortnik. La historia transcurre en Buenos Aires en octubre de 1945. Comienza el día de la caída de Berlín e inicia su epílogo el 10 de octubre de ese mismo año. Clara (Graciela Borges) es una exitosa locutora radial casada con un cirujano (Lautaro Murúa) y madre de tres hijas que tienen entre 10 y 16 años. Clara recibe la noticia de la muerte de su padre, Boris Somoloff, periodista judío. A partir de ese momento Clara se reencuentra con el mundo que compartió junto a su padre hasta los 10 años (luego de esa edad fue arrebatada y criada por la familia de su madre, quien había fallecido cuando Clara tenía 3 años); en él convivía con su padre, con su judaísmo y sus ideas progresistas. Todo esto había sido negado y hasta olvidado por ella. La muerte de Boris trae a su presente la identidad perdida. Junto con su pasado Clara debe reconocer otras realidades: Boris no ha muerto naturalmente. Fue asesinado luego de una investigación sobre el nazismo. A la Argentina llegan los jefes nazis integrándose a los grupos de poder. El nazismo subsiste. Finalmente, y tras recibir información sobre la investigación de su padre, Clara muere en un tiroteo en las afueras de la radio dónde trabaja.

En *Pobre mariposa*, observamos dos modalidades de arribo. La primera es a través de un submarino. Su anclaje histórico tiene que ver con las rendiciones de los submarinos militares U-530 y U-977 en Mar del Plata, en 1945. En la película se observa la llegada de los criminales en un submarino U-235, el cual no posee la misma identificación que la de los que se rindieron en Mar del Plata. La escena se vuelve a reiterar pero esta vez por la noche, sugiriendo una modalidad de arribo habitual y no circunstancial<sup>18</sup>. El arribo de nazis a la costa argentina vía submarino será también utilizado en el documental *Oro nazi en Argentina*, con escenas prácticamente idénticas a las de *Pobre Mariposa*.

---

<sup>18</sup> Laureano Clavero también recogió testimonios de vecinos y documentos oficiales para probar la presencia de “U-Boats” del Tercer Reich en las costas de Mar del Sur días antes de las rendiciones en Mar del Plata ( Di Genova: 2018).

**“Pobre Mariposa” (1986)**



**“Oro nazi en Argentina” (2004)**



La segunda modalidad de arribo observada es a partir del uso pasaportes falsos y el trato privilegiado en las oficinas locales de migraciones. Mientras el inmigrante “común” europeo es sometido a controles médicos y de documentación tras largas esperas, los criminales nazis ingresan con el aval de un funcionario argentino y evitan cualquier tipo de control. Esta modalidad de arribo sugiere complicidad entre el gobierno y los criminales de guerra alemanes.

Estas formas de ingreso ilegales que vemos plasmadas en el filme no sólo tienen su origen en la rendición de los submarinos en Mar del Plata. Una de las teorías conspirativas en torno al escape y refugio de ex-jerarcas nazis y que se reflota en los filmes es la de “*Odessa*”. La teoría comenzó con Simon Wiesenthal y Hollywood fue su asociado para difundirla. Wiesenthal fue popularmente conocido como el “cazador de nazis” (Bauso: 2020). Fue sobreviviente del campo de concentración de Janowska y entre él y su esposa perdieron a noventa y ocho parientes durante la Segunda Guerra. En mayo de 1945 Wiesenthal fue liberado tras el ingreso de las tropas norteamericanas a Mauthausen. Luego de su liberación, dedicó todos sus esfuerzos a identificar y perseguir a criminales de guerra nazis. Memorizó los nombres de los verdugos que conoció durante su estadía en los campos de concentración y comenzó a colaborar con las autoridades norteamericanas en la recopilación de información sobre criminales de guerra. Vigiló a la familia de Adolf Eichmann durante meses y un mes antes de que fuera juzgado en Jerusalén, Wiesenthal publicó su primer libro *Perseguí a Eichmann*. Sin embargo, los agentes israelíes desmintieron que Wiesenthal hubiera sido clave en el hallazgo del criminal. Gracias a su libro, logró notoriedad y consiguió financiamiento para abrir su segundo centro de investigación. Según Bauso, Wiesenthal realizó numerosos aportes para dar con criminales nazis y mantener en la agenda de las autoridades el tema. Resalta también que sus libros autobiográficos están llenos de imprecisiones y falsedades: algunas páginas se contradicen entre sí y fue acusado en ocasiones de mitómano. También sus biógrafos comprobaron que muchas veces le agregaba épica a su relato personal y agrandaba su participación en los hechos (Bauso: 2020).

Siete años después de la captura de Eichmann en Argentina, Wiesenthal publicó *Los asesinos entre nosotros* (1967) donde da a conocer a una supuesta organización criminal: la *Odessa*. Ésta era, según un testigo anónimo de los juicios de Núremberg –identificado por Wiesenthal como “Hans”– la organización de huida de la SS clandestina (1967: 58). El nombre proviene del alemán «*Organisation der SS-Angehörigen*», “Organización de miembros de la SS”.

Según Wiesenthal, entre las rutas que trazó la Odesa para refugiar criminales, aparecía Sudamérica como uno de sus destinos, y especialmente Argentina.

Después de la guerra, los nazis enviaron especialistas y dinero a la Argentina, incluso el mismo Perón, según una investigación hecha en Buenos Aires después de su caída, recibió alrededor de cien millones de dólares. Buenos Aires se convirtió en el terminal de la vasta organización clandestina de viaje ODESSA. Los alemanes abrieron hoteles y pensiones, suministraron documentos de identidad a los nuevos SS inmigrantes, manteniendo excelentes contactos con los más altos oficiales del gobierno. En cierta ocasión, un grupo de alemanes argentinos proyectaron volar a Alemania y liberar a los criminales nazis internados en la prisión de Landsberg (1967: 227).

En 1961, a un año de la captura del criminal de guerra nazi Adolf Eichmann, se estrenó la película *Operation Eichmann* que narra la historia de agentes israelíes en busca del criminal de guerra por Barcelona y Argentina. Fue dirigida por R. G. Springsteen y producida por la Warner Brothers. Si bien la captura del criminal volvió a poner la cuestión nazi en la agenda pública fue luego de la publicación de *Los asesinos entre nosotros* donde brotaron con más fuerza los filmes y novelas de *thriller* y ciencia ficción sobre nazis prófugos en Sudamérica y “cazadores” de nazis dispuestos a exterminarlos.

Un año después de la publicación del libro de Wiesenthal encontramos una referencia a Argentina como un refugio ideal para el escape en la película *Submarino amarillo* (1968). En este filme uno de los “blue meanies”, ejército compuesto por unas malvadas criaturas azules, luego de ser derrotados por el poder de la música y la fuerza de la paz, sugiere escapar a Argentina. En 1972 se publica *El expediente Odesa*, una novela del periodista inglés Frederick Forsyth, que luego fue adaptada al cine y distribuida por Columbia Pictures en 1974. La película trata la persecución de Eduard Roschmann, conocido como “el Carnicero de Riga”, donde el agente Miller se infiltra en la *Odesa* para dar con su captura. En la novela aparece personificado Simon Wiesenthal, quien colabora con la investigación de los agentes del Mossad. El plan de la *Odesa* no sólo era repatriar criminales nazis sino también destruir el Estado de Israel mediante la combinación de conocimientos tecnológicos alemanes con armas biológicas egipcias. Finalmente, Roschman se escapa a Argentina y esto provoca el cierre de la instalación industrial alemana que estaba produciendo sistemas de guía de misiles para el ejército egipcio.

En 1978 se estrena la película *Los niños del Brasil*. Esta película fue dirigida por Franklin Schaffner y basada en la novela homónima de Ira Levin (1976). Es un thriller que mezcla la ciencia ficción y el terror y cuenta la historia de los personajes Ezra Liberman, un anciano cazador de nazis, y su colaborador Barry Kohler. Ambos emprenden la búsqueda de Mengele, quién se había refugiado en Paraguay y tenía intenciones, junto a otro grupo de nazis, de fundar el Cuarto Reich. Para ello Mengele se encarga de clonar niños traídos de Brasil para luego darlos en adopción y hacerlos transitar por las mismas vivencias que Adolf Hitler. La intención era lograr que estos niños se convirtieran en futuros *Führers* y así fundar el Cuarto Reich en Sudamérica. En *Los niños del Brasil* se puede ver cómo Mengele ingresa a Paraguay en avioneta al igual que lo hace Sánchez en Bariloche en la película *La invitación*. Tanto Mengele como Sánchez visten un traje y llevan un maletín: un modelo narrativo prácticamente idéntico. Años más tarde, el ingreso clandestino de nazis a la Patagonia mediante avioneta, será reutilizado en la película de Lucía Puenzo, *Wakolda*.



Llegada de Joseph Menguelea Paraguay en avioneta. “Los niños del Brasil”



Llegada de Sánchez en avioneta. "La invitación".



Huída de Mengele en avioneta. *Wakolda*.

Las referencias al escape clandestino de criminales hacia Argentina continuaron en películas extranjeras, sobre todo en las producidas en Hollywood. En una serie de tres videos compilatorios en Youtube, se consiguió un recuento de referencias que películas y series estadounidenses hicieron sobre Argentina y los argentinos (Canal de Fabrizipolis: 2013). Entre las 108 referencias a Argentina, 16 están relacionadas con este país como refugio de criminales nazis, y 21 como refugio de criminales en general. Si sumamos ambas, el 38% de las referencias son de este tipo mientras que el resto se diversifican entre alusiones al tango, la carne, la lejanía y el peronismo.

Consideramos que tanto estas referencias como las películas sobre la *Odessa* y Argentina no hubiesen tenido sentido en los espectadores si no hubiesen existido ciertas condiciones que permitieran dichas lecturas. Entre estas condiciones, fue decisivo el aporte de Simon Wiesenthal con *Los asesinos entre nosotros* que tras la captura de Eichmann en Buenos Aires, despertó teorías conspirativas sobre organizaciones secretas nazis que enviaban criminales de guerra a Sudamérica. A su vez, la inestabilidad política estadounidense por el asesinato de Kennedy, la crisis de los misiles con Cuba e incluso la captura de Eichmann favorecieron a estas representaciones. Como argumenta Aube (1998), la obsesión y persistencia de Hollywood por los nazis tiene que ver con la utilidad práctica de este estereotipo para lidiar con sucesos inquietantes para los estadounidenses tanto en el país como en el extranjero (1998: 89). También fueron fundamentales las concepciones previas que había sobre Argentina. Leandro Gonzáles (2015), en su tesina de grado, identificó tres núcleos centrales respecto a las representaciones de Argentina en el cine clásico estadounidense. Estos son: Argentina es un territorio lejano y con una organización estatal débil, los argentinos son viriles y apasionados, y la Argentina es representada como una otredad salvaje, exótica y/o diversa (2015: 126). Siguiendo el análisis de Gonzales, Hollywood ya contaba con una tradición narrativa que concebía a Argentina como un lugar lejano, exótico y con un estado débil, antes de la aparición del nazismo. De esta manera, las referencias a la Argentina como refugio de criminales nazis encajaron con facilidad sobre este previo imaginario que se tenía del país.

Si bien se intentó instalarlo ya desde finales de la segunda Guerra Mundial y aún con más fuerza tras la captura de Eichmann, Argentina no fue la tierra exclusiva para el asilo de nazis. Otros criminales de guerra fueron encontrados, por ejemplo, en Estados Unidos y Europa. Para citar algunos casos: el ex miembro de la SS Jakiv Palik, vivió en Queens, Estados Unidos, hasta los 95 años y luego fue deportado a Alemania. John Demjanjunk, acusado de ser “Iván el Terrible”, un torturador y asesino de judíos y ex guardia de un campo de concentración nazi en Polonia, actualmente vive en Cleveland, Estados Unidos como mecánico jubilado. El caso de Demjanjunk fue llevado a la televisión con una serie de Netflix llamada *El diablo de al lado* (2019). Otro caso de relevancia fue la expatriación de científicos nazis a Estados Unidos, bajo una operación llamada *Paper Clip*. Una referencia de esta operación se puede ver en la película *Dr Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), basada en la novela *Alerta Roja* (1958) de Peter George, sobre un ex científico nazi y asesor del presidente de Estados Unidos. A su vez, el 21 de febrero de 2020, Amazon Prime Video lanzó la serie *Hunters*, sobre una cacería de nazis

instalados en Estados Unidos también basada en la operación *Paper Clip*. También está el caso de Wernher Von Braun, científico nazi que ayudó a Estados Unidos a mandar al primer hombre a la luna (Díaz: 2013).

Para el caso de España, en una nota brindada al diario El País, el escritor Andrés Pérez Domínguez, autor del libro *El silencio de tu nombre* (2012), asegura la presencia de nazis refugiados en España luego de la Segunda Guerra Mundial (Intxausti: 2012). Algunos nazis ocultos en España fueron Walter Mosig, Max Nutz –miembro de la Legión Cóndor–, Johannes Bernhardt y Friedhelm Burbach (Barriera: 2018). En Barcelona, en una nota de Marc Pons (2019) en el diario El Nacional, se afirma la llegada y posterior refugio de los nazis franceses Pierre Laval, Abel Bonnard y Maurice Gabolde, colaboradores del régimen nazi en la deportación de judíos franceses al campo de exterminio de Auschwitz. El artículo asegura que fueron 13.471 los nazis franceses refugiados en España. Ronald Newton, investigador de la CEANA, en una entrevista al diario *La Nación* por Jorge Camarasa (1997), se pregunta si realmente Argentina recibió más criminales de guerra que otros países:

¿Pero fue así? ¿La Argentina recibió más que otros? Yo no estoy seguro... Para saber si fueron más o menos tendríamos que tener cifras comparativas. ¿Cuántos criminales de guerra recibieron en los Estados Unidos, la Unión Soviética, Alemania del Este, Sudáfrica...? En Sudáfrica, por ejemplo, circulaba profusamente cierta revista neonazi que se editaba en la Argentina. Yo creo que este país no ha recibido tantos criminales de guerra. Y aunque es cierto que hubo responsables del holocausto que llegaron hasta aquí, también es cierto que no fueron tantos.

Entendemos, de este modo, que, si bien la historiografía no confirmaba la presencia de nazis en Argentina, el cine ya había trabajado, difundido y reproducido el imaginario de organizaciones clandestinas que ayudaban a los nazis a encontrar refugio en Sudamérica. Las películas *La invitación* y *Pobre mariposa* se valieron y reprodujeron estas formas narrativas ya presentes en el imaginario colectivo para crear efectos de nazismo y clandestinidad en sus films.

En *Pacto de silencio* observamos que el ingreso ilegal de nazis a Argentina es narrado a partir de documentación real como pasaportes, libros de ingresos de inmigrantes al país, documentación con nombres falsos emitida por la dirección nacional de inmigración, registros filmicos y fotográficos del puerto de Buenos Aires y de Génova, de la llegada de buques e ingreso de inmigrantes, álbumes de fotos de la comunidad alemana celebrando al nazismo, manipulación

de archivos en oficinas de migraciones y testimonios de vecinos de la comunidad alemana. Estas imágenes acompañan a la voz en off del propio director que relata en detalle cómo se dio el ingreso de nazis al país luego de la Segunda Guerra Mundial con principal foco en Priebke. La investigación del propio Echeverría, da cuenta de cómo Priebke fue protegido por contactos en el Vaticano, donde se emitieron pasaportes de la Cruz Roja con nombres falsos para él y su familia, para luego escapar a Argentina desde el puerto de Génova. Priebke ingresó a Argentina en 1948 en el buque San Giorgio: en migraciones aparecen como la familia letona Pape, un matrimonio con dos hijos; ambos niños hablan alemán y Priebke letón e italiano. Se alojó en un hotel de Retiro y dos días más tarde se instaló en una casa de Vicente López que consiguió a través de contactos. En 1949 Perón ordenó una amnistía para nuevos inmigrantes que residían con nombres y documentación falsa: Priebke aprovechó la amnistía para blanquear su identidad. Echeverría destaca cómo otros nazis también utilizaron nombres y documentación falsa y se asentaron en Argentina; entre ellos, Barbie, Eichmann y Mengele.

La construcción narrativa sobre el ingreso clandestino de nazis se distancia de lo ficcional e intenta ser “convinciente”: es respaldada por una investigación que muestra documentos reales y registros fílmicos y fotográficos. En este sentido, *Pacto de silencio* se despega del imaginario simplista sobre teorías conspirativas para profundizar sobre el ingreso de nazis al país y encontrar revelaciones y “verdades” sobre cómo se dio este proceso. Echeverría refiere instituciones concretas, como el Vaticano, el consulado de Buenos Aires en Génova y la Dirección Nacional de Inmigración, que facilitaron el ingreso de criminales de guerra, y subraya el papel de la comunidad que los acogió y reinsertó socialmente. Destaca que, en Bariloche, la comunidad alemana tenía un estrecho compromiso con el régimen de Hitler. Pone a la luz registros fotográficos de vecinos, comerciantes y empresarios de Bariloche celebrando la asunción de Hitler al poder o su quincuagésimo cumpleaños, o la conmemoración de los caídos en Múnich en el fallido atentado contra Hitler en 1939. También testimonios de vecinos que afirman que abundaban las banderas con esvásticas en las calles de Bariloche durante de la guerra. Recupera registros de visitas de la juventud hitlerista de Buenos Aires a Bariloche. Rescata fotografías del alpinista alemán Otto Meiling, donde se ve cómo entre los deportistas alemanes pertenecientes al partido nacional socialista en el exterior, predominaba el culto al cuerpo. Echeverría da cuenta también de la presencia de Hans-Ulrich Rudel, coronel de la Luftwaffe (fuerza aérea) en la Alemania nazi, que se asoció al club andino de Bariloche en 1950 bajo el nombre de Emily Mayer. Mayer fundó una red

de protección para criminales de guerra alemanes prófugos y refugiados en Argentina. Su organización, “la obra para camaradas” enviaba mil quinientas encomiendas por año hacia diversos destinos de Europa. Aparecen también testimonios de alumnos y profesores del colegio Primo Capraro, quienes afirman que había alumnos y familias de alumnos de origen alemán que añoraban al Tercer Reich y la figura de Hitler. Luis Ormaechea (2012) resalta que Echeverría dio con todo ese material gracias a su trabajo anterior, *Juan, como si nada hubiera sucedido*. Ese documental motivó que Echeverría no pudiera trabajar en la televisión abierta de su ciudad natal; pero al mismo tiempo le valió la confianza de muchos realizadores aficionados y filmadores de eventos sociales, quienes le acercaron numerosas horas de material (tanto en fílmico como en video) con registros de la cotidianeidad barilochense (2012: 143).

El término *Odessa* también aparece en el documental de Echeverría, pero sin profundizar en él: solo se utiliza para referirse a la organización que posibilitó la fuga y protección de jerarcas nazis, entre los que se encontraba el padre del profesor Fritz Küper, un funcionario importante del nazismo. Echeverría continúa profundizando sobre las “bajadas de línea” a profesores y alumnos desde la comisión directiva del colegio, entre los que se encontraba Priebke. De este modo, en *Pacto de silencio* observamos cómo las teorías conspirativas sobre organizaciones secretas pasan a tener un rol menor en el relato y se fortalece la visibilidad de una comunidad alemana asentada en Bariloche nostálgica con los ideales del Tercer Reich y que acompaña a los criminales de guerra exiliados en su reinserción social. En el documental de Echeverría, los nazis no aparecen escondidos y refugiados para no ser encontrados; por lo contrario, son actores sociales importantes para su comunidad que hacen una vida “normal” en la ciudad de Bariloche: miembros de clubes sociales, organizadores de campamentos y directores de colegios. Lo que “esconde” parte de la comunidad o, al menos no hace explícito, no son a los propios criminales de guerra, sino la lealtad hacia Hitler y al Tercer Reich. Este es el “silencio” al que refiere el título de la película<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Otra película argentina trabaja sobre esta idea “adoración secreta” que aparece en *Pacto de silencio*. Se trata de *El último mandado* (Fabio Junco y Julio Midú, 2009). El film recorre la vida de una señora mayor que habita en una casona en el pueblo de la provincia de Buenos Aires (Saladillo) donde idolatra a Hitler en secreto.

### 4.3 Los nazis como villanos

La personificación autoritaria de Cambón en *La invitación* también está alineada con las representaciones clásicas del villano nazi. Además de ser propietario de una casona en Bariloche y realizar negocios ilegales, Cambón es caracterizado como un personaje intolerante y violento, que rechaza la belleza y a los escritores como Borges y Lugones y que sostiene que su forma de ver al mundo es la única admisible mientras repite comentarios despectivos a lo largo del filme. Su caracterización es similar a la que propone Sebastián Cruz Roldán (2009) en su trabajo sobre el estereotipo del nazi en el cine estadounidense:

Seres fríos y crueles, sin sentimientos o peor aún incapaces de expresar sentimientos distintos al odio y al rencor. Son mezquinos sin el menor respeto por la vida humana e incluso disfrutaban asesinando (2009:30).

Tanto los textos como la caracterización de Cambón son propios de una personalidad fría, insensible y que probablemente simpatice con los fascismos europeos. Cambón señala en sus hijastros: “*ven sangre y se descomponen*”; o rechaza explícitamente el mundo de la literatura y las ideas: “*este otro quiere ser escritor...yo tengo todo esto porque me moví, no me quedé leyendo*”; o el culto al hombre fuerte:

Adriana: —Él cree que el mundo es como él lo ve.

Cambón: —¿Y de qué otra manera podría ser? ¿Quién hizo el mundo? Dios. Y los hombres fuertes.

Gustavo: —Papá ¿Quiénes son los fuertes para vos? Borges, Lugones, Marechal ¿ellos no hacen el mundo no?

Cambón: —Pura chatarra. No se paga la olla con palabras.

Gustavo: —Pero no es pala...

Cambón: —Bueno, se acabó la discusión.

En las primeras escenas de *Pobre mariposa* se ven signos característicos, como el saludo hitleriano una congregación entre banderas con esvásticas, pero la maldad no aparece singularizada. Los rostros son serios y fríos, y un líder se muestra desafiante ante el fin de la guerra: “*aún, no hemos sido derrotados*” exclama. Luego de esa escena inicial, aparecen nazis desembarcando de submarinos y evadiendo controles en migraciones, pero en el resto del filme los nazis no aparecen personificados. En *Pobre mariposa*, los nazis no son personas, sino que son

el estado, son las prácticas terroristas y fascistas. Estas formas implícitas y poco desarrolladas en la representación del nazismo y que aparecen en ambas películas son funcionales para dotar de “maldad” al victimario. Su practicidad radica en que no es necesario ahondar en la caracterización del villano nazi, ni esforzarse en singularizar a los adeptos del nazismo, ya que los nazis cuentan con una larga trayectoria como villanos de los filmes. El saludo hitleriano y las banderas esvásticas son señales suficientes para indicar que los personajes que se esconden detrás de ellos son “malos”. La potencia que tienen estos símbolos en asociación a los fascismos y la maldad fueron, en gran parte, generadas por el motor de Hollywood, industria pionera en difundir e instalar el estereotipo del villano nazi.

La primera película que se refirió a los nazis como los “villanos” fue *Confesiones de un espía nazi* (1939), basada en el best seller de León G. Turrour, *Nazi Spies in América* (1939), sobre el juicio a espías nazis promovido por el FBI. Eric Sandeen (1979), en la revista *American Studies* recorre la historia del film. Sandeen resalta la posición de Estados Unidos frente a la guerra a fines de 1938, cuando se decidió la realización de esta película. Sandeen también subraya que la opinión pública reflejaba en las encuestas que no se deseaba ingresar en el conflicto bélico y que Hollywood, por su parte, evitaba intervenir en cuestiones políticas: casos como *La vida de Emile Zola* (1937) o *Bloqueo* (1938) sufrieron ajustes en sus guiones, sacándoles referencias a cuestiones políticas y así no afectar los hábitos de los espectadores de cine (1979: 71 y 72). En este contexto llama la atención que un sector de Hollywood se haya decidido por una representación negativa de los alemanes.

Según Sandeen, el puntapié lo dio la “noche de los cristales rotos”: el primer pogromo masivo contra los judíos alemanes ayudó a quebrar la resistencia inicial que tenían los productores de empresas como la Warner Brothers. A ello se le sumó el dramático desmantelamiento de una red de espías nazis a manos del FBI, en cuya historia se basa la película, y la inminente amenaza de Alemania sobre Europa, tras la invasión a Austria. A su vez, el elenco de la película estaba conformado principalmente por inmigrantes europeos, llegados de Alemania y de ascendencia judía. Algunos de ellos como Edward G. Robinson (quién interpreta a un agente del FBI en la película), pertenecían a la “Liga Anti-nazi de Hollywood” (1979:72). Esta apreciación también la comparte Steven J. Ross (2004), en su artículo publicado en el libro *Warners´ War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*. Según Ross, dado el gran número de judíos, emigrantes europeos, liberales y radicales que poblaron Hollywood en la década de 1930, no era

sorprendente que el antifascismo surgiera como foco de acción política (2004: 50). Ross agrega que para Harry y Jack Warner luchar contra el fascismo en general y particularmente contra el antisemitismo, tenía motivos profundamente personales. Como hijos de un zapatero que huyó de los pogromos de Polonia e inmigró a Baltimore en 1883, los hermanos Warner, el mayor y menor de cuatro hermanos, sintieron un profundo compromiso con los judíos en Estados Unidos y en el extranjero (2004: 51).<sup>20</sup>

Esta película inaugura una corriente de películas anti-fascistas promovidas por la Warner Bros. y a favor de la causa judía y el nacionalismo norteamericano. Los films encontraron resistencia desde aquellos sectores que no querían que se afectara el negocio por cuestiones de sensibilidad política que pudieran impactar en distintos mercados y por el *German American Bund*, agrupación nazi de Estados Unidos (Ross. 2004:52). Tanto Sandeen como Ross coinciden en que la principal resistencia hacia los grupos politizados de Hollywood la ofrecía la Production Code Administration (PCA) a cargo de Joseph Breen<sup>21</sup>. Según Ross, los hermanos Warner sortearon el código haciendo películas antifascistas basadas en hechos reales; un ejemplo de esto fue *La legión Negra*, de 1937 (2004: 51). Sandeen, por otro lado, afirma que John Wexly (guionista de *Confesiones...*) convenció a Breen apelando a la idoneidad del guión en señalar la situación austríaca y los ominosos detalles del juicio por espionaje, y argumentando que una impresión negativa de las intenciones alemanas sólo reflejaría los hechos (Sandeen. 1979: 72).

Ross continúa el artículo resaltando los intentos de censura y los pronósticos negativos respecto a ventas que sufrió *Confesiones de un espía nazi*, aunque finalmente se logró su realización bajo ciertas condiciones. Warner Bros comenzó a filmar el 1 de febrero de 1939, varios días después que Breen les concediera, de mala gana, la aprobación del guión tentativo. El 20 de abril, después de proyectar la película para los funcionarios de la PCA, recibieron una reacia aprobación final de Breen. De todos modos, los hermanos tuvieron que hacer una concesión: no podían mencionar explícitamente la difícil situación de los judíos alemanes o sus sufrimientos a manos de Hitler y sus secuaces (Ross. 2004: 54).

---

<sup>20</sup>*Confesiones de un espía nazi*, ante todos los pronósticos e intentos de censura, fue un éxito comercial y un impulso al nacionalismo estadounidense (Sandeen, 1979: 73). Sin embargo, también fue censurada en algunos países y criticada por algunos sectores. Hubo protestas y advertencias alemanas durante la filmación y, luego de estrenada en Estados Unidos, fue prohibida en el Tercer Reich y en otros países como Noruega, Suecia, Dinamarca, Holanda, Suiza, Hungría, Irlanda, Iraq, Sudáfrica y la mayor parte de América Central y del Sur (Sandeen, 1979: 74).

<sup>21</sup> Joseph Breen, según un artículo de Thomas Doherty, fue abiertamente antisemita (Doherty: 2007)

Finalmente, esta inicial resistencia fue vencida: cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra, Hollywood se volvió el principal motor propagandístico antinazi. Christine Lokotsch Aube (1998) sitúa este cambio luego de la caída de Francia en 1940, cuando Hollywood pasó de despertar conciencia sobre la amenaza nazi y suplicar por la paz<sup>22</sup> a pedir abiertamente la intervención con películas centradas en personajes crueles y desviados, que tenían hambre por dominar el mundo y aprovechar cualquier oportunidad para agredir y torturar<sup>23</sup> (1998: 18 y 19). Sin embargo, fue la entrada de Estados Unidos a la guerra lo que terminó de consolidar la construcción del estereotipo nazi en Hollywood. Según Aube, las películas realizadas entre 1942 y 1944 acuñaron el estereotipo alemán/nazi al transformando los rasgos alemanes positivos, como minuciosidad y musicalidad, en las horribles características de un malvado destructor junto a sus demoníacos subordinados (1998: 31).

Hollywood continuó explotando el tópico de los nazis luego de la guerra, aunque los estereotipos se fueron redefiniendo. Aube argumenta que, sobre todo tras la representación que llevó adelante Alfred Hitchcock<sup>24</sup> sobre los villanos nazis, el estereotipo fue adquiriendo rasgos positivos y representado como humano y atroz al mismo tiempo: un asesino multifacético de comportamientos ordinarios (1998: 73). A partir del inicio de la guerra fría el cine estadounidense se dedicó a reafirmar su poderío militar a través de decenas de películas de guerra (1998:74). El enemigo nazi se volvió honorable y respetable y el soldado americano más valiente<sup>25</sup>. Luego de la crisis de los misiles con Cuba (1962) reaparece el nazi como villano, esta vez como científico loco y déspota (1998: 76). Aube plantea que la formación de este estereotipo provino probablemente de la fusión del siniestro genio alemán Dr. Mabuse, creación cinematográfica de Fritz Lang en 1922, y científicos nazis reales como Josef Mengele<sup>26</sup> (1998: 76). Según Aube este estereotipo llegó para quedarse y se puede ver en películas como *Los elegidos de la gloria* (1983), *Maratón de la muerte* (1976) u *El archivo de Odessa* (1974) (1998:77). Para 1990 el estereotipo nazi estaba tan arraigado que los productores no tenían que utilizar mucho tiempo para desarrollar un antagonista y lograr el efecto deseado. Las imágenes de los villanos nazis se acumularon a lo largo de las décadas para formar una cinemática potente que generaba efectos incluso en pequeñas dosis

---

<sup>22</sup> Aube se refiere a films como *La hora fatal* (1940), *Bestias de Berlín* (1939) y *El gran dictador* (1940).

<sup>23</sup> Aube se refiere a films como *Me casé con un nazi* (1940) y *Corresponsal extranjero* (1940).

<sup>24</sup> Aube se refiere a películas como *Corresponsal extranjero* (1940), *A la deriva* (1944) y *Tuyo es mi corazón* (1946).

<sup>25</sup> *El Zorro del desierto* (1951), *Cinco tumbas al Cairo* (1943), *Cacería en los mares* (1955).

<sup>26</sup> *Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1963) de Stanley Kubrick presenta uno de los primeros y más famosos ejemplos de estos personajes.

(1998: 87). Fueron justamente pequeñas dosis de nazismo las utilizadas en *Pobre mariposa* y *La invitación* para generar un efecto “villanesco”. En el caso de *La invitación*, Cambón es un personaje simple del que no se conoce otra faceta más que su intolerancia, su insensibilidad y su crueldad. Estas características malévolas provienen de una clara influencia nazi: el filme ofrece guiños de ello a partir del ingreso clandestino en Bariloche y su parecido con imágenes de *Casablanca*.

En *Pacto de Silencio* observamos cómo el estereotipo del villano nazi se rompe en las primeras escenas. Echeverría, guiado por su intuición, emprende una persecución a un auto, que sospecha pertenece a alguien de la comunidad alemana, y que le permitiría dar con el paradero de Priebke. Finalmente da con él en una misa en una capilla de la ciudad de Bariloche. En los primeros minutos observamos, a partir del recurso de cámara en mano, la salida del criminal de guerra de la misa rodeado de vecinos de la comunidad que golpean y tapan la cámara de Echeverría al grito de: “¿Para qué fuiste al colegio alemán?” y “no la hagas más grande, viejo”. A través de esta técnica periodística, el director documenta al ex jerarca nazi en su entorno cotidiano junto a sus amigos y hace parte del film su irrupción en el evento y las reacciones que conlleva. No hay actores representando al nazi, no hay musicalización, casi no hay cortes entre planos: el espectador recibe un “trozo” de realidad documentada en primera persona, a través de la cámara en mano en movimiento, donde cámara y realizador son partes activas de la escena, escuchando el sonido ambiente del momento y enfrentándose cara a cara con el responsable de la Masacre de las Fosas Ardeatinas. A su vez, retrata de primera mano el accionar proteccionista de la comunidad hacia Priebke. Lo que logra Echeverría a partir de esta técnica no es solo romper con los estereotipos recurrentes para representar a los nazis, si no también generar la sensación en el espectador de ser testigo del hecho, de “estar ahí”, “lo más cerca posible” de la realidad. Este recurso ya había sido utilizado previamente por Echeverría en *Juan: como si nada hubiera sucedido* (1987). Tanto en las entrevistas a militares como en los testimonios de civiles se evidencia el dispositivo y la puesta en escena: preparación de la cámara, colocación de micrófonos, prueba de sonido, etc. (Margulis, 2009: 5). Esta estrategia enunciativa tiene la particularidad de asegurar el protagonismo de la cámara dentro del film. En el contexto de rodaje de *Juan...* –entre 1985 y 1987–, a pocos años del fin de la dictadura, estaba aún muy presente en el imaginario de la época el poder de los militares para reglar, decidir y censurar, incluso, las cuestiones más nimias. En ese sentido, la presencia de

una cámara “no autorizada”<sup>27</sup> (por los militares) que filmara y evidenciara sin pedir permiso, constituye una toma de posición tanto política como estética (2009: 7).



*Priebke registrado por la cámara de Echeverría al comienzo del documental. Al día siguiente iba a ser deportado a Italia para comenzar su juicio.*

Otro de los recursos que utiliza Echeverría al momento de representar a los nazis son las escenas ficticias. Lo hace cuando trata los recuerdos personales de su infancia y para ello utiliza la narración en off acompañada de actuaciones que recrean esos momentos: suelen aparecer primeros planos de expresiones del niño que lo representa, se trabaja la iluminación y el color de las escenas, la edición entre secuencias de planos y lentos movimientos de cámara. El objetivo del director es transmitir las sensaciones y emociones que lo atravesaron en esos recuerdos cercanos al nazismo. Para este cometido, sí recurre a la construcción estereotipada del nazi. Por ejemplo, en la escena donde va a buscar a un compañero de la escuela para ir al cine, se esconde detrás de la escalera a la espera de su amigo y mira temeroso la salida del padre: un nostálgico del Tercer Reich que saca al hijo de la casa a los empujones y advierte con frialdad: “*ya van a ver cómo pelean los soldados alemanes*”. El personaje es tomado por la cámara en un plano medio contrapicado para lograr un efecto de “monstruosidad”.

---

<sup>27</sup> En *Juan...* esto se hace evidente en la entrevista al Teniente Coronel Miguel Istiruz en el Regimiento de Infantería 1 Patricios.



*A la izquierda, representación de Echeverría niño que mira temeroso. A la derecha, representación de un vecino alemán nostálgico del Tercer Reich.*

Priebke es representado en dos momentos. El primero transcurre en un almacén. Echeverría recuerda que en una ocasión acompañó a un amigo a la fiambrería de Priebke, a mitad de camino entre el barrio Belgrano y el centro de la ciudad. Las imágenes documentales muestran la misma ubicación donde se encontraba el local para luego dar lugar a una escena en registro de ficción en ese mismo local. La narración en off de Echeverría dice *“de pronto me sentí muy lejos de casa”*. Luego el “fiambrero” se comunica en alemán con dos señoras clientas que le responden en el mismo idioma. El niño que representa a Echeverría se muestra temeroso ante la mirada de Priebke. Priebke lleva un delantal blanco y su rostro expresa seriedad y frialdad. No hay musicalización: sólo se escuchan los pasos firmes del almacenero y el sonido de las cuchillas de la máquina de fiambres. La narración de Echeverría, que acompaña esta escena, confirma este clima “tenso”: *“Su mirada me produjo temor. Todas sus actitudes. Su manera de deambular detrás del mostrador. Su conducta parecía señalarme, de un modo sutil, que lo estaba conociendo a una hora y en un lugar equivocado”*.



*A la izquierda representación de Echeverría niño que mira temeroso en la fiambrería. A la derecha representación de Priebke atendiendo el local.*

La segunda ocasión en la que Priebke es representado transcurre en la inauguración de un nuevo edificio de la escuela alemana. En 1978 a Echeverría le encargan filmar la actuación del coro y en esta escena representa los recuerdos que tuvo de ese momento. La narración en off dice: *“era mi primer contacto con la escuela después de diez años. Allí estaban alumnos, padres, docentes y directivos. Yo ya no conocía nadie”*. Esto da cuenta de la lejanía de Echeverría respecto a la comunidad en ese entonces. La narración continúa: *“En un momento giro hacia el palco de honor para observar a las autoridades. De pronto me llama la atención que, entre las personalidades presentes, también está el fiambrero”*. A esta narración la acompañan a la actuación del coro, que entona una melodía. La melodía se cruza con un sonido de “tensión” que se acrecienta a medida que la cámara se aproxima al criminal de guerra. Ya cuando la cámara está casi de frente, Priebke hace un movimiento brusco con el cuello y la toma termina en un plano americano en contrapicado del criminal con un rostro frío e inexpresivo mientras el sonido de tensión permanece casi “saturando”. Al igual que en la escena del padre del amigo, Echeverría utiliza esta técnica para generar efecto de “monstruosidad”.



*Representación de Priebke durante la actuación del coro en 1978.*

La otra forma de representación de los nazis que observamos en el documental es a través de registros fotográficos y fílmicos. Echeverría da cuenta de hallazgos fílmicos que se contraponen a la frialdad estereotípica del villano nazi. Luego de las imágenes del mausoleo en homenaje a las víctimas de las fosas ardeatinas, observamos un registro de Priebke sonriente levantando un tenedor, en familia, comiendo un asado al pie de un lago en Bariloche. La música que acompaña la escena es oscura y el registro de Priebke levantando el tenedor hacia la cámara se repite tres veces en *“slow motion”*. Esta técnica genera un efecto siniestro: el espectador recibe imágenes documentadas de los cuerpos de las víctimas de la masacre en las fosas, del mausoleo en su honor y en continuidad a esas escenas y, bajo la misma música oscura, a Priebke, autor de esa masacre, sonriente celebrando de un asado en familia a orillas del lago. A continuación observamos otro registro fílmico “crudo”: esta vez el criminal de guerra comparte con amigos lo que parece una paella o pollo al disco. Se le puede escuchar diciendo: *“cuando vine yo empecé de mozo acá. Sin saber el castellano”*. También otro registro fílmico da cuenta de Priebke celebrando el año nuevo en 1979, descorchando un champagne en familia y brindando en alemán. Otros de los registros de Echeverría son durante la celebración de fin de curso del colegio alemán, donde los padres y alumnos se fotografiaban con Priebke luego de recibir el diploma. El ex oficial de la Gestapo entregaba sonriente diplomas a alumnos y padres. Otro registro muestra a Priebke izando la bandera alemana y la argentina, mientras pronuncia un discurso frente al intendente y otras autoridades comunales de Bariloche. Estos hallazgos de Echeverría documentan a un Priebke

inserto en la comunidad, de modo sonriente, como un vecino más, lejos de la imagen del cruento criminal de guerra.



*A la izquierda registros de cuerpos hallados en las fosas Ardeatinas. A la derecha Priebke celebra un asado en familia a orillas del lago.*

Otros archivos que aparecen en el documental de Echeverría son los registros periodísticos de la televisión. Además de la grabación de Priebke hecha por Echeverría en el inicio del filme, en forma no autorizada, observamos también a un equipo de la televisión norteamericana que encuentra a Priebke en las calles de Bariloche en 1994 y le pregunta por su lugar en la masacre de las fosas ardeatinas. Priebke niega su lugar como responsable de la masacre y considera que sólo se limitó a cumplir órdenes. Luego de esta aparición en la televisión de Estados Unidos, observamos una conferencia de prensa organizada por Priebke. Echeverría explica que el ex jerarca nazi convocó al periodismo local, les pidió apoyo y les mintió y relativizó cada uno de los hechos y responsabilidades que tuvo. En la conferencia observamos a Priebke, tal como advertía Echeverría, negar su responsabilidad como criminal de guerra. En invierno de 1995, observamos registros de la prensa argentina haciendo guardia en la casa de un Priebke ya procesado. Finalmente, el documental muestra fragmentos de la extradición del criminal, custodiado por la policía mientras se sube al avión, y también del juicio en su contra en Roma.

Si en las décadas del sesenta y setenta el lugar de exhibición de las imágenes clandestinas estaba vinculado al cine –a través de una búsqueda de circuitos alternativos para la exhibición de films que intentaban incitar a los espectadores a la lucha política–; la década del noventa servirá de escenario para el desplazamiento de las imágenes no autorizadas hacia la televisión (Margulis,

2009: 12). Carlos Echeverría jugará un rol importante en dicho traspaso, como productor periodístico del programa televisivo Edición Plus entre los años 1992 y 1995, emisión en la que se utilizará innovadoramente la cámara oculta para denunciar a personalidades ligadas a la dictadura (Ormaechea, 2005: 2). A través de archivos fílmicos y fotográficos Echeverría da a conocer cómo los nazis y Priebke en particular, se encontraban reinsertos en la comunidad alemana, ocupando lugares predominantes y desenvolviéndose como “buenos vecinos” en contraposición a las imágenes estereotípicas del villano nazi. El archivo periodístico aparece para denunciar al criminal de guerra: Priebke contra la “verdad”; lo vemos extraditado, custodiado por la policía, evitando respuestas y responsabilidades y también dando explicaciones judiciales.

## 5. Debajo de las formas

### 5.1 Recuperemos la libertad: ¡no olvidar al “nazi-peronismo”!

En el final de *La invitación* se señala de forma explícita que se trata de un film por la memoria. Puede leerse:

*El 20 de junio de 1973, se produjo en Ezeiza, por la acción de minorías armadas, un hecho de sangre que, como otros ocurridos en la última década, ha sido testimonio trágico del empleo de la violencia en la lucha por el poder. Nunca se precisó el número de víctimas ni el origen de las armas. Varias compañías de armamentos denunciaron la desaparición de sus envíos y la de algunos de sus hombres. Numerosos cargamentos jamás llegaron a destino. De no haber sido así, las pérdidas de vida, sobre todo de los jóvenes, habrían sido incalculables.*

Esta placa refleja lo que entendemos como la esencia del filme: una reflexión acerca de la violencia y el autoritarismo que atravesaba a la sociedad argentina en la década del setenta. En la película se puede observar con claridad cómo se atribuye la violencia y el autoritarismo en Argentina son causados por grupos violentos que tienen sus padres ideológicos en el peronismo y, por causalidad, en el nazismo. *La invitación* es un film que se ubica en la antesala de la masacre de Ezeiza y recrea el supuesto secuestro de armas que luego serían utilizadas durante el regreso de Perón a Argentina en 1973. El film intenta comprender las prácticas violentas “usuales” por la que se disputa el poder en ese período. En este sentido, al tratar el secuestro de armas, sugiere que la masacre de Ezeiza fue un acto premeditado. Estas minorías armadas a las que hace alusión la placa final son las que representa Cambón, una figura que condensa al “nazi-peronismo”.

La masacre de Ezeiza fue un hecho del que surgieron diversas interpretaciones. En el trabajo de Fonte (2014) emerge la pregunta si los hechos ocurridos en Ezeiza deben considerarse una masacre o no. Fonte releva una publicación de Horacio Verbitsky que asegura que tanto las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) como Montoneros fueron víctimas ingenuas del ataque (2014: 179), por lo que la denominación “masacre” resultaría adecuada. En contraposición a Verbitsky, Fonte rescata la cita de Samuel Amaral a Ceferino Reato haciendo referencia a la “supuesta” masacre de Ezeiza como un paradigma creado por el aparato propagandístico de FAR y Montoneros. Al mismo tiempo, Fonte asegura que Amaral no comprende los hechos de violencia

en términos de masacre porque afectaron sólo a una pequeña parte de los concurrentes (2014: 178). Entendemos, a partir del texto de la placa final, que *La invitación* se acerca más a la concepción de Amaral: en primer lugar, no la llama una masacre, remarca que fueron minorías y no incluye víctimas dentro del movimiento peronista (como se presenta FAR y Montoneros ante este hecho) sino que sugiere que la víctima fue “la democracia”. Esta apreciación se desprende de que las *jóvenes víctimas* a las que alude la placa, son jóvenes implicados en una lógica de violencia por la lucha del poder. Los jóvenes son víctimas desde su “juventud”, de ese rasgo aparentemente inocente e ingenuo que los hizo permeables a “corromperse” mediante formas violentas de hacer política. Esto se puede observar en el film a partir de las discusiones entre Cambón y Gustavo (Boy Olmi). Este último encarna los ideales románticos de la juventud que se ven obstaculizados y atropellados por el fascismo. Cambón (el “nazi-peronista”) “destruye” el idealismo de Gustavo (el joven), mientras le enseña los métodos violentos. A su vez, las *jóvenes víctimas de Ezeiza* son, al mismo tiempo, victimarios porque “luchan” por el poder a través de la violencia y la sangre, y esta forma combativa es opuesta a los valores democráticos. Para este film, la violencia radica en el peronismo, como una lógica política anti-democrática en su conjunto y no en algún grupo particular que lo compone.

La relación de este filme con la memoria es particular y estratégica: elige recordar la masacre de Ezeiza de modo realista, con fotografías y registros sonoros del hecho, mientras que al nazismo lo sugiere desde la intertextualidad con *Casablanca*, desde Bariloche en tanto locación donde se desarrolla el film y desde una caracterización del victimario insensible y autoritaria. Lo que este filme parece querer rescatar del olvido se podría describir bajo el siguiente recorrido: la masacre de Ezeiza fue la consecuencia de una ideología “nazi-fascista” latente en el peronismo. No hay que olvidarla, no tanto en memoria de las víctimas de FAR y Montoneros, sino más bien en memoria de la democracia. Lo que hay que recuperar del pasado es el valor perdido de la libertad, de una forma de hacer política que no contemple la violencia.

Esta lectura sobre Ezeiza que se desprende del filme tiene sus raíces en la perspectiva ideológica de la escritora de la novela en la que está basado el mismo: Beatriz Guido. En una entrevista de Horacio Verbitsky a Guido, el 14 de julio de 1966 la escritora asegura que:

Para mí el acercamiento al peronismo no tiene sentido. Cada peronista que he conocido dice: el peronismo salvará al país del socialismo. Eso me deshace (Verbitsky: 1966).

En esa misma entrevista, cuando Verbitsky le repregunta a Guido por los avances en derechos del trabajador obtenidos por el peronismo contesta:

Tan endeble como las 150 o 200 leyes obreras de Mussolini. ¿Cuál es la consecuencia? La nefasta Italia de hoy, el país más horrible de Europa. En cambio, Fidel Castro podrá caer, pero Cuba habrá cambiado y no podrá volver a ser como antes. Esas 160 leyes obreras de Perón beneficiaron, pero sin dar conciencia revolucionaria de estructura filosófica socialista.

La narrativa de Beatriz Guido (1922-1988) emerge y se inscribe en el marco de debates políticos y culturales donde se repensaba la figura del intelectual luego del fin de la Segunda Guerra Mundial y, a su vez, surgía el peronismo, que empujaba al arco intelectual a tomar una posición (Zangrandi: 2016). Guido tenía una posición socialdemócrata, vinculada inicialmente a los circuitos consagrados (*Sur* y *La Nación*)<sup>28</sup> y luego a sectores modernizadores, en particular del cine (2016). Sus novelas de la llamada “saga nacional” –*Fin de fiesta* (1958), *El incendio y las vísperas* (1964) y *Escándalos y soledades* (1970)– fueron materia de fuerte debate y muestran la intensidad de las disputas simbólicas de aquellos años. Desde las filas del peronismo, fueron objetadas vehementemente por su condición marcadamente opositora. Desde la izquierda, Guido encontró duras impugnaciones; entre ellas, las que la sindicaban como una abanderada de un idealismo socialista y anacrónico. El caso de *El incendio y las vísperas* (1964) fue particularmente polémico. Esta novela, que fue un verdadero éxito de ventas, colocaba al peronismo y al mismo Perón bajo la imagen de la destrucción y la perversidad frente a la alta burguesía, cuya mayor culpa parecía radicar en la claudicación y en su falta de capacidad de conducción social.

Otro de los filmes que alude a la cuestión del “nazi-peronismo” es *Pobre mariposa*. Este filme cierra con el siguiente texto:

---

<sup>28</sup> Los agrupados en *Sur*, *La Nación*, la *Sociedad Argentina de Escritores* y otros núcleos enfrentaron con vehemencia a un peronismo visto como un régimen autoritario cuyo reflejo era un simulacro o una fachada continua (entre otros, Jorge L. Borges, Silvina y Victoria Ocampo, Julio Cortázar, Manuel Mujica Lainez, Ernesto Sábato, Ezequiel Martínez Estrada, entre otros). Desde un espacio opuesto, otros intelectuales, con sus matices, identificaban la figura de Perón con la defensa de los intereses nacionales y con cierta armonía social orgánica (entre ellos Arturo Cancela, Leopoldo Marechal, Horacio Rega Molina, José María Castiñeira de Dios, César Tiempo y Manuel Gálvez) (Zangrandi: 2016).

Clara Somoloff de Marino murió en un tiroteo entre personas desconocidas el 16 de octubre de 1945. Jamás se encontraron los papeles que su padre le había confiado. El pueblo argentino olvidó hasta hoy la muerte de Clara.

Al igual que en *La invitación*, esta película cierra con una placa que pone el acento en la cuestión del olvido. Reivindica de esta manera su lugar, en tanto filme, como rescatista de un recuerdo perdido y “traumático”: se trata de la muerte de Clara, personaje ficticio interpretado por Graciela Borges. Su muerte simboliza a las víctimas del “nazi-peronismo”, es decir, de un gobierno de facto atravesado por un espíritu nazi-fascista. Las víctimas, entonces, son socialistas y judíos que luchaban contra las fuerzas del eje. Para darle voz y memoria a estas víctimas, no recurre a testimonios de familiares, o a documentación histórica ni a registros de mausoleos o museos. Recuerda a estas víctimas a partir de una ficción ambientada en la Buenos Aires de fines del 40 gobernada bajo una dictadura “nazi-peronista”. En esta ficción, los “recuerdos” de ese período no parecen aferrarse a la rigurosidad histórica. Son recreaciones de cómo los nazis tenían injerencias en el gobierno militar de 1945. Se ubican en un espacio gobernado por el imaginario colectivo donde la fuga de nazis a Sudamérica tenía que darse necesariamente bajo la complicidad del gobierno de turno (en este caso el peronista). Como afirma Ronald Newton (1995):

Las denuncias del Departamento de Estado en el período de la inmediata posguerra, las cuestiones que rodeaban el destino de Hitler, Martin Bormann y muchos otros nazis y colaboracionistas destacados, la atención que despertaron internacionalmente Eichmann, Mengele, Barbie y docenas de otros casos, todo sugería vagamente que cientos, tal vez miles de los criminales más infames de la historia habían escapado al castigo huyendo a Sudamérica. En la imaginación popular esto sólo podía haber ocurrido con la complicidad de dirigentes políticos latinoamericanos pronazis y funcionarios latinoamericanos corrompibles (1995: 442).

Las primeras escenas de *Pobre mariposa* ocurren el 2 de mayo de 1945, fecha de la caída de Berlín. Un grupo de personas afiliadas al partido nazi en Argentina lamentan la noticia. Se dicen entre ellos que no están vencidos y que el Tercer Reich continúa con vida mientras hacen el saludo característico nacional socialista. A las afueras de la congregación nazi, manifestantes socialistas se enfrentan con la policía, logran traspasar su resistencia y luego acceden a la reunión nazi para

confrontar a sus asistentes. Hacia el final de la escena los socialistas se retiran del establecimiento blandiendo una bandera nazi, a modo de trofeo, mientras la policía continúa enfrentándolos. En la historiografía no encontramos registro alguno de este hecho. El acto más parecido fue la celebración nazi en el Luna Park, que terminó con dos muertos y un enfrentamiento entre la Federación Universitaria Argentina junto a grupos socialistas, que se habían dispuesto a hacer la contra-marcha nazi, y la policía. Sin embargo, este suceso tuvo lugar en 1938, antes del inicio de la guerra, y celebraba la anexión de Austria con Alemania (Larrea: 2018). Existe en la película, por lo tanto, una suerte de “corrimiento” histórico de este hecho para montar otro ficticio, pero de características muy similares, en 1945. La decisión es estratégica: en 1938 el presidente de Argentina era Ortiz, mientras que en 1945 era Farrell quien estaba en el poder, tras el golpe militar de 1943. El gobierno de Farrell era acusado de nazi por los comunistas y por la embajada norteamericana. Por extensión, la candidatura de Perón en las elecciones de 1946, también era vista de esa manera. Consideramos que este corrimiento operado en la película posibilitó un motivo contundente para caracterizar al gobierno de Farrell de pronazi y, por extensión, al peronismo que le sucedió. Esto se refleja con claridad cuando, durante la movilización y el enfrentamiento de los comunistas con la policía, Clara recibe un llamado de su padre, quien le advierte que la guerra aún no ha terminado. Esta advertencia, concibe al estado argentino de 1945 como un espacio de poder que los nazis continúan ocupando, como el “eje sudamericano” del Tercer Reich, que aún no había sido derrocado.

Lo siguiente que se observa en la película es la prohibición del ingreso de judíos al país. El tío de Clara, interpretado por Pepe Soriano, es citado en un despacho gubernamental por un funcionario público, a quien le reclama que una persona de origen judío había sido retenida en Uruguay no permitiendo su ingreso a Argentina. En la conversación que se desarrolla el funcionario da entender nuevas medidas en las políticas de inmigración, a lo que el tío de Clara sugiere que son antisemitas:

Funcionario: —Nosotros los católicos también hemos sufrido persecuciones.

Tío de Clara: —Agradecemos a Dios que no lo olviden. Sin embargo, últimamente hemos sufrido serios impedimentos para ayud... (lo interrumpe el funcionario)

Funcionario: —Impedimentos no. Nuevas reglamentaciones. Tampoco queremos que el país se convierta en un asilo de enfermos mentales.

Tío de Clara: —Ni de criminales de guerra, me imagino.

Funcionario: —No creo que ustedes que viven tan de cerca lo que modestamente hacemos puedan creer la propaganda comunista.

Tío de Clara: —Nuestro pueblo ha aprendido hace ya siglos a creer sobre los hechos.

Luego el funcionario atiende el teléfono y arregla el ingreso de la persona retenida en Montevideo. Al finalizar la escena anuncia: *“La señora Sara Bauerman estará pasado mañana en Buenos Aires si dios quiere y ustedes efectivizan el pago del pasaje. Asunto resuelto. Hechos y no propaganda”*. Esta caracterización del gobierno del 45 respecto a la política migratoria es otro caso de “corrimento” histórico. Estas “nuevas” políticas migratorias son más propias de los gobiernos conservadores de la década del 30 que de los que los siguieron al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Marrone y Moyano Walker (2005) señalan que hacia 1930, luego de la crisis mundial, el flujo migratorio cayó drásticamente y las políticas migratorias quedaron dominadas por prejuicios hacia los llamados “indeseables”, en especial judíos y refugiados. Este criterio se aplicaba en los pasaportes donde debían constar las condiciones requeridas para entrar a un país: no tener enfermedades contagiosas, no venir a ejercer la mendicidad y no adherir a ideologías anarquistas o comunistas (2005: 112 y 113). El 12 de julio de 1938 el ministro de relaciones exteriores del gobierno de Ortiz, José María Cantilo, firmó la Circular 11: una orden a los cónsules argentinos en todo el mundo para negar la visación a toda persona que fundamentalmente se considere que abandona o abandonó su país de origen como indeseable o expulsado, cualquiera sea el motivo de su expulsión (Goñi, 2017: 68). Sin embargo, el filme sugiere que en 1945 estas prácticas eran novedosas, cuando eran más bien inerciales a las políticas de fines del 30. Argentina se propuso abrir las puertas a la inmigración una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, aunque en la transición a ese modelo aperturista sufrió cierta resistencia desde las convicciones y temores instalados en la década anterior. Los prejuicios, los temores, los marcos legales y los instrumentos administrativos restrictivos del período anterior estarán presentes, de forma inercial o como parte del universo de convicciones, en la elaboración de las políticas de admisión, en su reglamentación y su puesta en práctica. Por otro lado, un estado en pleno proceso de cambio será el encargado del diseño y la implementación de estas nuevas políticas (Biernat, 2005:42). Presentar a las políticas migratorias como novedosas o, en todo caso, representar lo peor de las políticas migratorias en 1945 es estratégico para la narrativa del film en cuanto a la construcción del victimario: un estado racista y antisemita.

Esta visión respecto a los “beneficios” concedidos desde el gobierno peronista hacia los nazis tiene su origen en las denuncias de Luis V. Sommi, el sexto secretario general del Partido Comunista Argentino. En 1945 publicó *Los capitales alemanes en la Argentina*. Sommi advierte que los planes políticos, militares y económicos nazis se apoyaban en empresas manejadas desde Berlín para encubrir y facilitar el trabajo de espionaje y mantener latente el estado de subversión (1945: 33). Mario Rapoport, Andrés Musacchio y Christel Converse (2014) agregan que la visión de Sommi también era compartida por el gobierno norteamericano, especialmente en el *Libro Azul* publicado por el Departamento de Estado, donde el sostenimiento argentino de la neutralidad era visto por algunos funcionarios como un marco propicio para la continuidad de la expansión del nazismo (2014: 46). El trabajo de Rapoport, Andrés Musacchio y Christel Converse es un intento por esclarecer la cuestión de las inversiones nazis en Argentina y afirman que el problema fue magnificado –sobre todo por Sommi– y que las inversiones no eran tan importantes cuantitativa y cualitativamente como se sospechaba (2014: 47). Los ecos de la denuncia de Sommi respecto a los capitales alemanes continuaron resonando en la filmografía sobre nazis en Argentina. Un ejemplo de ello es el documental de Rolo Pereyra *Oro nazi en Argentina* (2004). En el cine internacional, la película *Evita Perón* (1981) de Marvin J. Chomsky también concibe al peronismo ligado al nazismo<sup>29</sup>.

*Pobre mariposa* pone de manifiesto diversos indicadores para señalar en este período rasgos de intolerancia social, autoritarismo, antisemitismo y persecución política: un militante torturado con picana, el seguimiento que sufren Clara y su familia, los teléfonos intervenidos, la golpiza que recibe José (primo de Clara y militante socialista) por una patota, la prohibición de ingreso al país de un familiar judío de Clara y el allanamiento ilegal de domicilios. En consecuencia, el estado argentino de 1945 se vuelve un terrorismo de estado que nos recuerda a la dictadura de 1976<sup>30</sup>. Las primeras voces que se alzaron en contra del “régimen autoritario”

---

<sup>29</sup> Pablo Alabarces (2011) califica a este filme como una mirada “desacertada” respecto del peronismo: “Evita Perón sintetizaba al peronismo en una tenebrosa reunión de Perón con los delegados nazis, reunión en la que se acordaba una presunta alineación del peronismo y la Argentina con las fuerzas del Eje: pero para darle un tono más ridículo, los nazis le entregaban a Perón un retrato autografiado de Hitler, a lo que ese contestaba: Muchas gracias, pero... ¿no tienen uno de Mussolini? Soy un gran admirador del Duce” (2011: 244 y 245).

<sup>30</sup>Otros filmes de transición caracterizaron al peronismo como un régimen autoritario y antidemocrático. *Permiso para pensar* (1989) de Eduardo Meilij o *Espérame Mucho* (1983) de Juan José Jusid son ejemplos de este tipo películas.

peronista y lo asociaron directamente con el nazismo provinieron del Partido Comunista Argentino. En 1946 Victorio Codovilla publicó *Batir al nazi-peronismo para abrir una era de libertad y progreso*; un informe presentado en la conferencia nacional del Partido Comunista el 22 de diciembre de 1945. Codovilla fue uno de los fundadores del Partido Comunista local y militante de las juventudes socialistas. En ese libro describe al surgente peronismo como una fuerza anticomunista que utilizaba los mismos métodos del nazismo y que se apoya en sus empresas y sus espías para lograr una dictadura terrorista. Codovilla afirma en su libro que el gobierno de Perón había perfeccionado la represión contra los comunistas, implantando los métodos terroristas hitlerianos: cárceles, torturas, campos de concentración y asesinatos (1946: 3). Según Codovilla, el plan del “nazi-peronismo” era destruir poco a poco a todos los partidos políticos y organizaciones democráticas hasta liquidar el régimen constitucional e implantar una dictadura terrorista (1946: 8).

### **5.1.1 Por un cine de “culto”**

Coincidimos con Maristany (2000) cuando afirma que *Pobre mariposa* al apelar al tema del nazismo, el antisemitismo y la persecución a sectores de izquierda, aludía la última dictadura militar, un pasado cargado de horror que el filme intentaba explicar (2000: 79). El film encuentra esta explicación en la reproducción del “nazi-peronismo”. Maristany tiene una interpretación de *Pobre mariposa* similar a la de Zangrandi respecto a la saga nacional de Beatriz Guido. Para Maristany, el punto de vista que proponen Bortnik y de la Torre con respecto a los orígenes del peronismo reproduce, en gran medida, la percepción que de ese movimiento tenían por aquellos años los intelectuales, tanto los de estrato liberal, representados por Victoria Ocampo y el grupo de la revista *Sur*, como en su modalidad de izquierda. Para ambos sectores, aliados en la Unión Democrática, el golpe de Estado de 1943 y el ascenso al poder de los militares, y en especial del Coronel Perón, eran vistos como amenazas e identificados con el autoritarismo irracional instalado en Italia, España y Alemania en las décadas anteriores (2000:86). Maristany no niega que, durante la década del treinta, el nacionalismo de derecha, católico y autoritario, tuvo una fuerte presencia en la vida política argentina y que se intensificaron los sentimientos antisemitas y las políticas de persecución a todos los sectores calificados de “peligrosos” para los grupos dominantes. Sin embargo, sostiene que la película pasa por alto este proceso de fermentación de ideas totalitarias y se ciñe con exclusividad a un momento histórico de particular trascendencia, como es el 17 de

octubre de 1945, para reducirlo a una mera manifestación del espíritu nazi-fascista que había incubado en la Argentina después de la derrota de Berlín. En este sentido dice que el guion no aporta información, sino que reproduce una perspectiva del peronismo que ha tenido larga vida en el imaginario social de sus detractores y que ha guiado interpretaciones que evitan todo análisis profundo de ese movimiento (2000: 87).

Tanto *Pobre mariposa* como *La invitación* son films por la memoria que no intentan encontrar “una verdad” basada en el hallazgo histórico y la precisión de los hechos, sino más bien sostener el punto de vista de los realizadores respecto al pasado que están revisando. Se desprende, entonces, una concepción de la memoria que no tiene que ver con reconstruir hechos del pasado para no olvidarlos o encontrar una verdad fáctica; lo que estos films no quieren que los espectadores “olviden”, o más bien lo que hay que “recuperar”, son los ideales de libertad frente al fascismo. Y la estrategia para lograr este cometido es “reinscribir” imágenes pasadas que “se modifican incorporando nuevos significados funcionales en cada contexto, pero que conservan ciertas invariantes que remiten a su significado primigenio” (Gené, 2013:109). Ambos filmes remiten a imágenes de archivo: *La invitación* a fotografías de los hechos en Ezeiza y *Pobre mariposa* a registros fílmicos del holocausto. Al remitir a estas imágenes se vuelve a su sentido primigenio: la violencia en la política argentina y el genocidio antisemita. En un contexto de democracia temprana, los realizadores las reinscriben en historias ficticias que alteran su significado para ser funcionales a su mensaje: nazismo y peronismo son lo mismo y ambos se oponen a la democracia.

Para Lusnich y Krieger (1994) en el cine de transición, la tendencia revisionista perseguía tres objetivos: a) seleccionar y desarrollar desde un punto de vista crítico momentos históricos precisos de nuestro pasado, b) alentar el restablecimiento de la democracia perdida en 1976 y c) despertar el interés de los espectadores en la recepción de producciones nacionales (1994: 83). En este sentido, *Pobre mariposa* y *La invitación* si bien alientan el restablecimiento de la democracia, lo hacen a partir de la crítica a un imaginario instalado y reproducido por las posiciones socialdemócratas, reacias al peronismo, pero que no indagan ni cuestionan al imaginario en sí. De hecho, lo reproducen y reinsertan en el contexto de democracia temprana. La elección del género ficcional, por ejemplo, da cuenta de esto: no es necesario el archivo histórico o ese estatuto de “discurso de sobriedad” (Nichols, 1997) propio de los documentales. Para Amado (2012), la “película documental” no es lo contrario de la “película de ficción” porque nos muestre imágenes

captadas de la realidad cotidiana o documentos de archivos en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. La diferencia del documental y la ficción radica en que para el documental lo real no es un efecto que producir sino un dato que comprender (Ranciére en Amado, 2012: 13). Es en este sentido que ambas películas, al ser ficciones, producen una realidad en la que el “nazi-peronismo” era todo aquello que se oponía a la libertad, pero no un fenómeno a comprender.

El objetivo “c) despertar el interés de los espectadores en la recepción de producciones nacionales” se desprende de la concepción del cine que tenían sus realizadores. Manuel Antín dirigió *La invitación* un año antes de ser presidente del INC. El guion está basado en una novela de Beatriz Guido, quien, junto a su pareja Leopoldo Torre Nilsson, durante la década de 1950 y parte de la década siguiente, conformaron una dupla sinérgica que combinaba cine y literatura y se convirtieron en una usina modernizadora de la cultura argentina: sus propuestas marcaban la contemporaneidad del cine, la literatura y el pensamiento (Zangrandi, 2016:200). Buena parte de la crítica argentina y calificados especialistas extranjeros aplaudieron en su momento a este “cine de autor” que volvía una y otra vez sobre la decadencia, sobre todo moral, de la oligarquía vacuna, el peso muerto del pasado, el trauma de las primeras relaciones sexuales (para los adolescentes). Torre Nilsson era invitado, y premiado en festivales internacionales, mientras se convertía en el padre de la entonces llamada “generación del sesenta”, o nueva ola o nuevo cine argentino (Ciria, 1995: 129). Por otro lado, y alineado con Manuel Antín, con quien trabó una gran amistad, realizó lecturas revisionistas desde la perspectiva intelectual liberal. A finales de la década del 60 y principios del 70, ante el inminente retorno del general Perón, varios directores –entre ellos Antín y Torre Nilsson– comenzaron a modificar las temáticas de sus películas orientándola a la realización de films épicos, históricos. En ese contexto se enmarca la trilogía histórico-folclórica de Torre Nilsson: *Martín Fierro* (1968), *El santo de la espada* (1971) y *Güemes, la tierra en armas* (1971) y Antín con *Don Segundo Sombra* (1969) y *Juan Manuel de Rosas* (1971). Mientras que Antín buscaba reivindicar, en clave revisionista, la figura del caudillo federal Rosas, la trilogía de Torre Nilsson puede leerse como “una propuesta destinada a ofertar, frente al modelo del caudillo populista, con el que buena parte de la intelectualidad liberal identificaba a Perón, otro modelo [...] el del caudillo patriota” (Cerdá en Wolkowicz, 2013:143).

La obra de Leopoldo Torre Nilsson constituye una etapa importante en la historia del cine argentino, especialmente desde la perspectiva posterior a 1983, caracterizada por el pluralismo

ideológico, la abolición de la censura, la labor de Manuel Antín –y sus continuadores en el Instituto Nacional de Cinematografía–, junto a una persistente crisis del cine como industria viable (Ciria, 1995: 127). De 1983 a 1989, con Antín en el INC, hubo un resurgimiento del cine argentino. Antín continúa la línea de Torre Nilsson y fomenta un cine “distinto” y de características singulares, predominando las obras de autor, desarrollando la presencia argentina en festivales internacionales de cine, tanto en filmes exhibidos como en la integración de jurados y apoyando la venta internacional de películas argentinas a través de la representación comercial de la entidad ARGENCINE (1995:187). En este período, el cine local llegó en forma aislada a mercados internacionales, sobre todo en los circuitos llamados del “cine de arte y ensayo” de Europa y los Estados Unidos. Para los medios informativos locales y parte del público aficionado al mundo del espectáculo, uno de los hitos más importantes fueron la obtención en 1986 del premio Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood por *La historia oficial*, dirigida por Luis Puenzo (1995: 202). Durante la gestión de Antín en el INC se obtuvieron alrededor de doscientos premios en festivales internacionales para filmes argentinos.

Con el apoyo del INC, treinta y un realizadores se iniciaron en el largometraje. Procedentes de la deteriorada industria, de escuelas de cine, del cine y la televisión publicitarios, dichos directores mostraron en los hechos las ventajas del pluralismo estético e ideológico auspiciado por las autoridades oficiales, a la vez que dieron cuenta de la crisis de una industria cinematográfica que por esos años impedía la continuidad profesional en ese campo (1995: 231). En ese marco, uno de los intentos de reactivación pasó por el fomento de las coproducciones, con resultados desparejos (1995: 195). En este período también se produjeron más de treinta films que se refirieron, con muy diversas estéticas e intenciones, al período más reciente (entonces) de la historia argentina: la dictadura militar. En esta tendencia de buscar explicaciones del presente en el pasado histórico se inscribieron tres filmes representativos: *Asesinato en el senado de la Nación* (1984), *La Rosales* (1984) y *Pobre mariposa* (1986) (1995: 236 y 237).

Es en este contexto y bajo esta concepción del cine, basado en la innovación estética apuntada al cine “de autor” para despertar interés en los receptores y así reactivar el cine nacional, donde se desarrollaron *La invitación* y *Pobre mariposa*. En el caso de *Pobre mariposa*, Ben Ami Silberstein, ingeniero civil santiagueño fundador de una empresa vial, invirtió un millón de dólares en la realización de la película, aunque no estuviera muy convencido de que lograra recuperar ese

dinero. Silberstein declaró que lo hizo por una cuestión ética, para él aportar a la realización era una forma de

“Cumplir el sueño de darle al país algo de lo que recibí en tantos años de lucha, ya que en el film encuentro reflejadas mis ideas acerca de la libertad y el afán por acabar con los males del fascismo y la discriminación racial y religiosa” (Barone: 1986).

La declaración de Silberstein ejemplifica un poco la concepción del cine y de la memoria que tenían sus hacedores. La memoria se recupera sobre todo en el plano ético, mientras que el cine se recupera desde el perfeccionamiento técnico, estético y su temática atractiva como cine de culto. Aunque no contamos con el dato de taquilla de *Pobre mariposa*, sí corroboramos su participación en importantes festivales internacionales: fue nominado a la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1986 y participó en el Festival de Bogotá de 1987, donde ganó cuatro premios, y en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva, donde Raúl de la Torre se llevó otro premio<sup>31</sup>.

### 5.1.2 Un cine por los Derechos Humanos

Carlos Echeverría pertenece a los documentalistas argentinos exiliados o residentes en el exterior que comenzaron a hacer cine durante el período de transición democrática (1983-1989). Estos filmes abren toda una línea de preguntas, incertezas y denuncias en torno a los horrores vividos durante la última dictadura cívico-militar. El grueso de estos documentales no accedió a un estreno comercial en salas argentinas. En 1983, Echeverría filmó *Cuarentena. Exilio y regreso*, sobre la experiencia de Osvaldo Bayer durante su exilio en Alemania. Luego realizó *Juan, como si nada hubiera sucedido* en 1987, uno de los primeros documentales en entrevistar a militares argentinos que ocuparon altos cargo de autoridad, indagando en torno a su responsabilidad en la desaparición forzada de personas durante la dictadura. Otros films como *Todo es ausencia* (Rodolfo Kuhn, 1984, España) y *Las madres de Plaza de Mayo* (Susana Blaustein [Muñoz] y Lourdes Portillo, 1985, Estados Unidos) abordaron desde diferentes perspectivas la lucha de las Madres de Plaza de Mayo por recuperar con vida a sus hijos desaparecidos durante la dictadura (Margulis, 2011: 202).

---

<sup>31</sup> Consultado en [https://www.imdb.com/title/tt0091771/awards?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0091771/awards?ref_=tt_awd).

Como señala Margulis, el espacio de producción del documental argentino en la década del ochenta era muy reducido. Carlos Echeverría se formó como documentalista en Alemania, país donde el documental constituía una práctica profesionalizada. Sus primeros filmes recibieron el apoyo de la Alta Escuela de Cine y Televisión de Munich, institución en la que el realizador desarrolló sus estudios sobre cine documental; *Cuarentena...* recibió apoyo económico y se difundió en Alemania a través del canal televisión alemán ZDF (2011: 203). *Juan...* tomó forma como tesis final de los estudios que llevó adelante Echeverría durante la primera parte de la década del ochenta en la escuela de cine de Munich, que financió el documental. El film nunca tuvo un estreno comercial y su limitada difusión, en muchos casos, se realizó bajo amenazas y sin apoyo oficial. Hacia mediados de la década del noventa el film fue editado en video por la empresa Blackman. La retrospectiva de Carlos Echeverría presentada como parte del programa del 7° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, ayudó a la difusión de la obra del realizador, desconocida por gran parte del público y de la crítica. En el año 2006, la emisión de *Juan...* por Canal 7 y la señal de cable Encuentro, logró darle un alcance nacional a la circulación del film, a casi veinte años de su realización (Margulis, 2009: pp 2-3). En el caso de *Cuarentena...* la propia vida del film formó parte de la coyuntura de la transición: siguió un mecanismo de circulación similar al de muchos testimonios de Madres de Plaza de Mayo y otros familiares desaparecidos, al ser difundido originalmente a través de medios de comunicación extranjeros, para encontrar luego un desfasado impacto en el público local, al que apuntaba inicial y específicamente (Margulis, 2011:209).

Otro de los aspectos interesantes de su cine son los tiempos de producción. Echeverría concibe a las realizaciones como proyectos que van tomando forma y “maduran” hasta encontrar un efecto deseado. En sus propias palabras:

Generalmente y por distintas razones, demoro mucho tiempo en comenzar la realización de cada proyecto. Primero, voy encontrándome con la temática (o reencontrándome, depende del caso) y la dejo madurar dentro mío hasta que va tomando una forma. Mis últimas películas tienen un trabajo de acercamiento previo que no es menor a cinco o diez años. No sólo se trata de la investigación previa, de ir conociendo a los actores sociales que voy a representar, sino más que nada se trata de un trabajo interior que hago. Es importante pensar qué tengo que ver yo con determinada historia, desde qué punto la voy a poder abordar. Una cosa que considero

fundamental es ubicar claramente cuál es mi postura ideológica respecto a ese tema, a la historia que voy a tratar (Ormaechea, 2012: 139 y 140).

Considerando este contexto productivo, entendemos que Echeverría hace y concibe al cine desde un lugar distinto al de De la Torre o Antín. A diferencia de estos dos, se formó y produjo cine desde el exterior. Sus formas de financiamiento dependieron de las propias instituciones que lo formaron o de la televisión alemana. Sus tiempos de realización son distintos: Echeverría atraviesa un proceso largo desde la concepción de la idea hasta el estreno. La recepción y difusión de films es completamente distinta: no tienen estrenos locales para luego buscar expansión internacional. Por el contrario, son films que no tienen estreno comercial o que serán difundidos por espacios televisivos locales muchos años después o cuyos estrenos son primero en el exterior y luego tienen un desfasado impacto en el público local. En este sentido, las películas de Echeverría no están pensadas para atraer espectadores o ser galardonadas en festivales; la difusión parece ser algo más azarosa y depende de la propia vida del film según los contextos donde circule. Por ejemplo, sobre la exhibición de *Juan...* Echeverría comenta: “Cuando estaba terminando *Juan...*, varios exhibidores de la calle Corrientes se interesaron en llevarla a sus salas, pero después del levantamiento militar de Semana Santa ninguno de ellos quiso saber nada con mi película” (Ormaechea en Margulis, 2009: 3-4). La estética de Echeverría también es distintiva. El documental al estilo Rodolfo Walsh, con un método de investigación que apela a recursos propios del policial negro como un personaje-detective que persigue pistas sirviéndose de herramientas de la propia profesión periodística: la investigación en archivos y hemerotecas, la entrevista y la repregunta (2009: 4-5). La utilización del *fuera de campo*, la cámara oculta o las tomas de cámara en mano son otros de los aspectos innovadores en el cine documental de Echeverría.

Pero quizás lo más distintivo, es que el de Echeverría es un cine para la memoria, de carácter político, que toma una posición por las víctimas del racismo y la intolerancia, cuyas películas están todas atravesadas por el mismo eje temático, cuya disposición de elementos y técnicas cinematográficas, desde puesta de cámara, las investigaciones y las formas de las entrevistas, apuntan hacia un mismo norte: encontrar justicia y verdad en la lucha por los Derechos Humanos. En Echeverría, memoria y cine se presentan como inesperables. Su cine fue reconocido en este sentido en una emisión del ciclo *Huellas de un siglo*, la serie de 25 documentales que produjo el área de cine de Canal 7, y que la TV pública proyectó durante el 2010 en ocasión del

Bicentenario. Este ciclo proponía registrar la experiencia política de los sectores populares y ahondar en la huella de sus memorias (D'Iorio, 2012: 161). En esa ocasión Echeverría dirigió una serie de capítulos entre ellos, *La huelga de la construcción* y *El bombardeo a plaza de Mayo*, haciéndose cargo de revisar el pasado en búsqueda de la memoria. Cecilia Fiel (2012) también ubica a Echeverría entre estos documentalistas políticos que buscan justicia. Fiel entiende que, mientras en la década del '70 los documentales estaban al servicio de la lucha política, en los documentales políticos actuales, el arte se encuentra al servicio del campo jurídico. En este sentido la práctica documentalista hizo visible el olvido que las leyes de “obediencia debida y punto final” y los indultos quisieron imponer, no sólo mostrando las aberraciones de la dictadura sino también aportando datos a las causas judiciales (2012: 119). Fiel enumera a una serie de documentalistas como Echeverría, Ernesto Ardito y Virna Molina, Juan Pablo Young y Pablo Zubizarreta, como investigadores en las causas por lesa humanidad, cuyos documentales son una “luz roja” al presente y cuyos realizadores además de documentalistas son militantes por los Derechos Humanos (2012: 119).

El caso de *Pacto de silencio* es ejemplificador de esta concepción que el autor tiene sobre cine y memoria. El esfuerzo que emprende Echeverría por comprender y reconstruir el pasado que está revisando se observa desde todos los elementos que pone a disposición: desde la investigación, las entrevistas, los testimonios, las imágenes de archivo y hasta su propia experiencia. En palabras de Ormachea (2012): “podríamos afirmar que Echeverría no sólo nos informa sobre el caso (por *Pacto...*) que nos presenta, sino que, como aquellos narradores que añoraba Benjamin, nos está brindando su experiencia, nos está narrando su vida y su dignidad” (2012: 138). Durante el documental, se observa, como predomina el lugar de “la voz” en oposición al “pacto de silencio” (2012: 144). En el documental, las voces que tienen lugar en su reclamo de justicia son las olvidadas por la masacre de las fosas ardeatinas. Observamos, por ejemplo, imágenes de las celdas del *Via Tasso* (sede del comando de las SS) donde torturaban a los detenidos, y registros de escritos e inscripciones en las paredes realizadas por prisioneros que estuvieron antes y después de la masacre de las fosas. Se incluye una entrevista a Vera Salomón, prisionera en *Regina Coeli*, donde fue testigo de cómo los nazis fueron a buscar a ciento treinta personas para asesinarlas. Echeverría también entrevista a una prisionera partisana a quien Priebke mandó a detener con toda su familia. El realizador resalta la importancia de la voz de las víctimas por sobre las del genocida:

“Yo no lo traté (por Priebke). Mi recuerdo proviene del material con el que trabajé para la película. Priebke cuenta como un hecho natural la actividad de los campos de exterminio. En una charla con la prensa mencionó reiteradamente al Vaticano, como si eso lo alejara mágicamente de los tubos donde guardaba a los prisioneros en la Via Tasso, sede del Comando de las SS, donde él tenía su oficina. Sí tengo un recuerdo fuerte de una conversación telefónica que mantuve con Enriqueta Comincioli, quien fue torturada en presencia y por orden de Priebke en Brescia, antes de ser deportada al campo de concentración de Mauthausen. Conmovida y casi gritando, me dijo: ‘A ese capitán lo recuerdo por sus botas altas y negras. Yo tenía 18 años, y ese capitán sólo miraba y daba órdenes en alemán, mientras seguían pegándome y pegándome interminablemente’” (Ormaechea, 2012: 143).

Son estas voces y víctimas las que se exponen frente a la complicidad de cierto sector de la comunidad alemana barilocheña con los responsables de crímenes de lesa humanidad. Complicidad que “sale a la luz” a partir de una ardua investigación, del propio “cuerpo” del director con su cámara en mano y con sus propios recuerdos. Este esfuerzo de Echeverría se traduce en el discernimiento de memoria que propone Huyssen (2007): “si estamos sufriendo de hecho de un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables. Se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son inherentemente irreconciliables con ese propósito” (2007: 13 y 14). De esta manera, el aporte de Echeverría con *Pacto...* está profundamente ligado a su posicionamiento como cineasta comprometido con los Derechos Humanos; la representación de las memorias es un trabajo delicado, con un fin “fundamentalmente político que apunta a la naturaleza de la esfera pública, a la democracia y su futuro, a las formas cambiantes de la nacionalidad, la ciudadanía y la identidad” (2007: 12).

## 6. Conclusiones

La presente tesina de grado tuvo como premisa recuperar e indagar los modos en que el nazismo fue representado en el cine argentino de transición democrática (1983-1989). La premisa de la que partimos fue que las formas de representación del nazismo en el cine de transición están sujetas a la concepción de *memoria* y *cine* que tenían sus realizadores. Tomamos como objeto de estudio tres filmes: *La invitación*, *Pobre mariposa* y *Pacto de silencio*. Establecimos tres ejes de representación asociados al nazismo: Bariloche, el ingreso ilegal de criminales de guerra a Argentina y la figura del nazi. Describimos cómo fueron representados estos ejes en los films y qué posible vínculo podrían tener dichas representaciones con construcciones narrativas previas y posteriores, que se realizaron sobre el nazismo en Sudamérica desde distintos soportes como la política, el periodismo, el cine, la literatura y la televisión. Finalmente, y luego de realizar un análisis formal de estas representaciones, intentamos esbozar el vínculo entre las mismas y el propósito de los filmes: películas por la memoria.

A partir del análisis realizado corroboramos que los modos de representación del nazismo, en los films analizados y pertenecientes al cine de la transición democrática, están estrechamente vinculados a la concepción de *memoria* y de *cine* que tenían sus realizadores. En los casos de *La invitación* y *Pobre mariposa*:

- 1) Bariloche aparece como *habla despolitizada*; como un escenario conocido para el desarrollo de relatos de nazis exiliados en el sur.
- 2) Los modos de arribo clandestinos son referencias al imaginario en torno a la teoría de *Odessa*, bajo complicidad gubernamental en el puerto de Buenos Aires, a la redención de los submarinos U-530 y U-977 en 1945 en la costa de Mar del Plata, y el ingreso en avioneta presente en las representaciones de Mengele en *Los niños del Brasil*.
- 3) El villano nazi se sostiene en una larga construcción de estereotipos desarrollada en el cine de Hollywood. En *La invitación* a Cambón, personaje implícitamente asociado al nazismo, no se le conoce otra faceta más que ser frío y autoritario y rechazar abiertamente los ideales de la libertad.
- 4) El estado “nazi-peronista”; como extensión sudamericana del Tercer Reich. Se retoman las acusaciones del Partido Comunista Argentino en 1945, sobre todo las de Luis Sommi y Victorio Codovilla. En *Pobre mariposa* la utilización de algunos símbolos (como el saludo

a Hitler y las banderas esvásticas) son imágenes suficientes para justificar prácticas terroristas y autoritarias por parte del aparato gubernamental.

Estas formas del nazismo se sostienen en una tendencia revisionista de ciertos realizadores consagrados del cine argentino que concebían a la memoria como resignificación del pasado en función a su posición socialdemócrata representada por el ala liberal de los intelectuales nucleados en entidades como *Sur* y *La Nación*. En este sentido, para estos realizadores, el cine debía hacerse cargo de la memoria desde el fortalecimiento de ideales que consideraban perdidos u olvidados y, a la vez, consolidar la industria con películas que eleven el prestigio del cine nacional y que puedan ser premiadas en festivales internacionales. Tanto *Pobre mariposa* como *La invitación* se valieron de imágenes conocidas y presentes en el imaginario colectivo porque su concepción de la memoria no tiene que ver con “confrontar” o “resistir” o “cuestionar” a un imaginario imperante sino con “fortalecer” ideales que sus realizadores creían olvidados: la libertad frente al fascismo. Por lo contrario, una representación simple del “nazi-peronismo” y completamente “villanesca” era funcional para obtener un mejor contraste con los ideales de libertad.

En el caso de *Pacto de silencio* las representaciones del nazismo son opuestas a las de los filmes anteriores:

- 1) Bariloche es un espacio conflictivo, con desigualdad social entre sus barrios. Entre ellos, Belgrano es residencia de gran parte de la comunidad alemana de esa localidad.
- 2) El ingreso ilegal y clandestino de nazis a Argentina se sostiene en una investigación que muestra archivos de migraciones, fotografías de pasaportes reales, e imágenes de arribos de buques con inmigrantes a los puertos de Buenos Aires y Génova.
- 3) La representación de los nazis, busca alejarse de los estereotipos y los presenta de manera más compleja:
  - a. son “buenos” vecinos establecidos en una comunidad: se observan registros de los mismos celebrando cumpleaños, festividades, eventos sociales y deportivos, entregas de diplomas.
  - b. son “malos” y “fríos”: cuando el director representa sus recuerdos de miedo al enfrentar a Priebke en su infancia.

- c. son “reales”: el director enfrenta a Priebke con cámara en mano y sin previo aviso. Realiza entrevistas a sus cómplices. A su vez, se conocen imágenes de archivo de los mismos, los nombres reales y los pasaportes falsos.
- 4) El rol del estado no es preponderante, pero sí lo es de la comunidad alemana. Este pacto de silencio, esta complicidad con los responsables de crímenes de lesa humanidad, no se da tanto en el plano público; su lugar central se encuentra en el ámbito vecinal y comunal.

La relación que asume Echeverría con las representaciones mitológicas respecto al nazismo en Sudamérica es resistente y controversial. Esto se desprende de su concepción de *cine y memoria*. Echeverría es un cineasta por la memoria y su compromiso con el cine está alejado de la reactivación de la industria cinematográfica local o de la construcción de relatos “de culto” que reciban la “aprobación” de festivales reconocidos. El director es un cineasta del exterior, ajeno a lo que sucede en la escena local, cuyo propósito era darle “voz” a las víctimas de los crímenes de lesa humanidad. A partir de historias individuales como la desaparición de Juan Hermann, el exilio de Osvaldo Bayer o el caso de Priebke resguardado por la comunidad alemana, Echeverría milita por las causas que atraviesan a estas historias y las releva para no olvidarlas. Su compromiso está con la agenda de Derechos Humanos, con realizar un aporte a las memorias de estas víctimas. En este sentido las representaciones del nazismo, en el caso de *Pacto...*, no se limitan a lo ya representado o al imaginario social imperante; por lo contrario, son desechadas. Lo que guía a la representación del nazismo en la película es la propia concepción de cine del autor.

Estas diferencias, tanto en las representaciones como en las concepciones de cine y memoria, en films que parecen cubrir un mismo propósito (ser films por la memoria) sirvió también para complejizar el escenario que atravesaba al cine argentino en la época de la transición democrática. No todos los films por la memoria persiguieron los mismos propósitos, no todos encontraron los mismos circuitos de recepción, no todos se financiaron de la misma manera y no todos se realizaron desde un mismo enfoque.

Finalmente, planteamos algunas preguntas que quedan abiertas a partir de esta investigación, y que consideramos relevante para seguir desarrollando el tema en indagaciones futuras. ¿Cómo continuaron representado al nazismo los filmes argentinos del nuevo milenio? ¿Por qué gran parte de los films argentinos que tocan esta temática se concentran luego del 2000? ¿Qué vínculos tienen estos con la *memoria*? También sería de interés comprender las representaciones del nazismo en

cines como el alemán o el estadounidense en contrapunto con las del cine argentino ¿Qué similitudes y diferencias se pueden observar en ellos? A su vez, este trabajo deja la puerta abierta a futuros estudios sobre las obras de otros documentalistas por la memoria que producían cine desde el exterior o el exilio como Rodolfo Kuhn o Susana Blaustein. Es probable que el mito de Argentina como santuario nazi perdure debido a la continua difusión de estereotipos de la cultura estadounidense o incluso a la tendencia a la auto denigración nacional de muchos argentinos (Adamovsky, 2022). El cine, en tanto productor cultural, no escapará a esta persistencia: probablemente seguirá habiendo representaciones del fenómeno nazi en Argentina en la pantalla grande. Serán fundamentales, entonces, investigaciones que nos recuerden su naturaleza mitológica.

## BIBLIOGRAFÍA

Alabarces, Pablo (2011). *Peronistas, populistas y Plebeyos. Crónicas de cultura y política*. Editorial Prometeo. Buenos Aires.

Allen Robert C. y Douglas Gomery (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona, Paidós.

Amado, Ana (2012). "Prólogo. Imágenes de cultura y barbarie." En *Formas de la memoria – notas sobre el documental argentino reciente*. 1ª ed. Buenos Aires. Pp. 9 -24. ISBN: 978-987-28096-5-2.

Aube, Christine Lokotsch (1998). "The Enduring Villain: Germans as Nazi Stereotypes in American Cinema". En *Dissertations, Theses, and Masters Projects*. Paper 1539626154.

Backzo, Bronislaw (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

Bartalini, Carolina (2020). "Entrevista a Carlos Echeverría: de cuarentena, exilio y regreso a Chubut, libertad y tierra". En *Revista Cine Documental*. Número 21. Pp.128-194. Consultado en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/CD21-E1-ECHEVERRIA.pdf>

Barthes, Roland (2016) *Mitologías*. Buenos Aires. Siglo XXI.

Bevilacqua, Gilda (2015). "El verdadero nombre falso. Wakolda y la presencia nazi en Argentina a través del cine" en *Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade*, número 15, pp. 84 -108

Bohoslavsky, Ernesto (2007). *Gobernar es Vigilar. Miradas nacionalistas sobre la Patagonia (1934-43)*. Ciclos Año XVII. Vol. XVI. N°31/32.

Bohoslavsky, Ernesto (2008). “Contra la Patagonia Judía. La familia Eichmann y los nacionalistas argentinos y chilenos frente al Plan Andina (de 1960 a nuestros días)”. Publicado en *Cuaderno Judaico*, n° 25, Centro de Estudios Judaicos de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008, pp. 223-248 (I.S.S.N. 0717-4357).

Cattaruzza, Alejandro (2009). *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI.

CEANA (1997-1999). *Informe final*. Consultado en <http://desclasificacion.cancilleria.gov.ar/userfiles/INFORME-FINAL-CEANA-97-99.pdf>.

CEANA (1998). *Segundo informe de avance. Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.

Ciria, Alberto (1995). *Más allá de la pantalla. Cine Argentino, historia y política*. Ediciones de La Flor. Buenos Aires.

Codovilla, Victorio (1946). *Batir al nazi-peronismo para abrir una era de libertad y progreso*. Editorial Anteo. Buenos Aires. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/codovilla/1946-codovilla-batir-al-naziperonismo.pdf>.

Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas (1941). *Informe N°5*. Disponible en <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/67288/1/141903.pdf&origen=BDigital> consultado el 10/10/2021.

Cruz Roldán, Sebastián (2009). *Evolución de la imagen del enemigo de Estados Unidos en el cine norteamericano durante el siglo XX: estereotipo nazi, comunista e islamista*. Universidad colegio mayor nuestra señora del rosario. Facultad de Relaciones Internacionales Bogotá D.C. disponible en:

<https://repository.urosario.edu.co/bitstream/handle/10336/1484/80852259.pdf;jsessionid=9C79DFFFA9BBA4913CB2125DDBF8F1F0?sequence=1>

D'Iorio, Gabriel (2012). "La lengua popular. Sobre Huellas de un siglo (TV Pública, 2010)" en *Formas de la memoria – notas sobre el documental argentino reciente*. 1ª ed. Buenos Aires. Pp. 159 -182. ISBN: 978-987-28096.

Falicov, Tamara L (2006). "Hollywood's Rogue Neighbor: The Argentine Film Industry during the Good Neighbor Policy, 1939-1945". En *The Americas*, 63(2), 245-260. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/4491220>.

Fiel, Cecilia (2012). "La masacre en montaje. Sobre Trelew. La fuga que fue masacre, de Mariana Arruti (2004). en *Formas de la memoria – notas sobre el documental argentino reciente*. 1ª ed. Buenos Aires. Pp. 105 -119. ISBN: 978-987-28096.

Fonte, Leonardo Mario (2014). "Del "Perón Vuelve" al día que Perón volvió. Ezeiza 1973, percepciones de un regreso". *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, Año 5, N°6. pp.175-187. Consultado en: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/anuariohistoria>.

Gené, Marcela (2013). "Fueron millones... Las masas en la gráfica política y los noticieros cinematográficos" en *Mariano Mestman y Mirta Varela (coords). Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

Getino, Octavio y Schargorodsky, Hector (2008). *El cine argentino en los mercados externos. Introducción en una problemática económica y cultural*. Buenos Aires: Observatorio Cultural/posgrado en administración de artes del espectáculo. Consultado en: <http://www.economicas.uba.ar/wp-content/uploads/2016/03/cine-argentino.doc>.

González Leandro (2015). *Imaginando Argentina: representaciones sociales de la Argentina y los argentinos en el cine clásico estadounidense (1921-1952)*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.

Goñi, Uki (2017). *La auténtica Odessa*. 1era edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ariel. <https://dx.doi.org/doi:10.21220/s2-qfxe-y652>

Huyseen, Andreas (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires. ISBN: 978-350-557-413-1-

Jackish, Carlota (1988). “El nacionalsocialismo en la Argentina”. En *Libertas*, Instituto Universitario ESEADE. número 8. 8 de mayo 1988. Consultado en: <https://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/Jackisch.pdf>.

Kahan, E.; Schenquer, L. (2016). “The use of the Past During the Last Military Dictatorship and PostDictatorship: The Holocaust as the Horizon of Identification, Alienation and Negotiation for the Jewish Community”. En *Temas de nuestra América*, 32 (60), 149-168. En *Memoria Académica*. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11190/pr.11190.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11190/pr.11190.pdf).

Lusnich, Ana Laura y Clara Kriger (1994). “El cine y la historia” en *Claudio España (org). Cine argentino en democracia (1983-1993)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Malinowski, Bronislaw (1974) *El mito en la psicología primitiva*, en *Magia, ciencia, religión*. Barcelona, Ariel.

Margulis, Paola (2009). “El camino hacia la profesionalización. Un acercamiento a la producción documental de los años ochenta en Argentina”. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Margulis, Paola (2011). “Una mirada de transición. Un análisis del film Cuarentena. Exilio y regreso, de Carlos Echeverría”. En *Boletín PolHis*. Número 8, pp. 200-209.

Maristany, José J (2000). De nuevas imágenes y viejos mitos: las dos caras de Pobre Mariposa. En *Anclajes IV*. 4. 75-97. diciembre 2000. Consultado en: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v04a05maristany.pdf>

Marrone, Irene y Mallimaci, Fortunato (1997). “Cine e imaginario social”. En *Colección Sociedad, cultura e historia en la Argentina contemporánea*, Serie Cine, núm 1. Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Sociología: Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos.

MARRONE, IRENE Y MOYANO WALKER, MERCEDES (2005). “La propaganda oficial sobre la inmigración en la filmografía argentina durante el peronismo (1946-1955)”. En *Prohistoria*, año IX, número 9, Rosario, Argentina, primavera 2005. Pp 109-130.

Moguillansky, Marina y Galván, María Valeria (2020). “La diplomacia cultural alemana y el cine de propaganda nazi en la Argentina en el período previo a la Segunda Guerra Mundial”. En *Secuencias. Revista de historia del cine*. Número 52. 2º semestre de 2020.

Newton, R. C. (1995). *El cuarto lado del triángulo: La amenaza nazi en la Argentina, 1931-1947*. Sudamericana. Buenos Aires.

Nichols, B. (1997) “El dominio del documental”. en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires, Paidós, pp.31-63.

Operation Paper Clip casefile (2014). Dossier compilado por Agent Orange. <https://archive.org/details/pdfy-Rs-5ZuHFFIY3NfZs>. Consultado el 19/10/2020.

Ormaechea, Luis (2012). “El silencio, la memoria y la voz. Sobre Pacto de silencio de Carlos Echeverría” en *Formas de la memoria – notas sobre el documental argentino reciente*. 1ª ed. Buenos Aires. Pp. 133 -145. ISBN: 978-987-28096-5-2.

Ormaechea, Luis. (2005): “Cámara descubierta. El documental según Carlos Echeverría” en *Sin Aliento – Diario del Festival Internacional de Cine Independiente*, año 5, jueves 14 de abril de 2005.

Portelli, A. (2002) “Las fronteras de la memoria. La masacre de las Fosas Ardeatinas”. *En Historia, mito, rituales y símbolos [en línea], Sociohistórica*, (11-12). Disponible en: [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3065/pr.3065.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3065/pr.3065.pdf).

Rapoport, M., Musacchio, A., & Converse, C. (2014). “Las inversiones alemanas en Argentina entre 1933 y 1945: ¿base material de la expansión de los nazis?” *IBEROAMERICANA. América Latina - España - Portugal*, 6(21), 45–69. Recuperado de: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/950/630>.

Ross, J Steven (2004). “Confessions of a nazi spy: Warner Bros; anti-fascism and the politicization of Hollywood”. Kaplan, Martin and Blackly Johanna (Eds). *En Warner’s War: Politics, Pop Culture & Propaganda in Wartime Hollywood*. The Norman Lear Center. University of Southern California. Los Angeles Consultado en <https://learcenter.org/pdf/WWRoss.pdf>.

Sandeen, E. J. (1979). “Anti-nazi sentiment in film: Confessions of a Nazi spy and the German-American Bund”. *En American Studies*, 20(2), 69-81. Recuperado de <https://journals.ku.edu/amsj/article/view/2247>.

Sommi, Luis V (1945). *Los capitales alemanes en Argentina. Historia de su expansión*. Editorial claridad. Buenos Aires. Disponible en: <https://archive.org/details/LOSCAPITALESALEMANESEENLAARGENTINALuisVSommi/mode/2up>.

Sorlin, Pierre (1991) “Historia del cine e historia de las sociedades” en *Film-Historia*, Vol. I, No.2. pp. 73-87. Consultado en <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12152/14904#>.

Sosnowski, Saul. (2013). “Countin Nazis in Argentina”. *En Jewish Quarterly*. 46. 45-48. DOI: 10.1080/0449010X.1999.10704286.

Sosnowsky, Saúl y Senkman, Leonardo (1998): “El impacto del aflujo de nazis y otros colaboracionistas en las letras y otras expresiones culturales argentinas”. En *Informe final*. Comisión para el Esclarecimiento de la Actividades Nazis en la Argentina, Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores.

Todorov, Tzvetan (2013). “Los usos de la memoria”. En *Memoria: Revista sobre Cultura, Democracia y Derechos humanos* n°10. Instituto de democracia y derechos humanos. Mayo 2013. Consultado en: <https://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2012/09/Todorov.pdf>.

Wamba Gaviña, G. (2012). “Discursos de la memoria, holocausto y apropiación de hijos, nazismo y dictadura en Argentina”. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. EN: Teresa Basile y Enrique Foffani, dir.. Actas 2012. La Plata: UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2620/ev.2620.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2620/ev.2620.pdf).

Wiesenthal, Simon (1967). *Los asesinos entre nosotros*. Editorial Noguer. Barcelona.

Wolkowicz, Paula (2013). “El cineasta como intelectual a finales de la década del sesenta en la Argentina”. En *Imagen, palabra y acción*. TOMA UNO. Número 2. Pp. 135-151.

Zangrandi, Marcos (2016). “Polémica en tres tiempos. Debates alrededor de la saga nacional de Beatriz Guido”. *Lit. lingüística* n°33. Santiago. En <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112016000100010>.

## HEMEROGRAFÍA

The devil next door, el polémico documental de Netflix sobre un torturador nazi que indigna a Polonia. 13 de noviembre de 2019. *BBC*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50397117> consultado el 10/10/2020.

Adamovsky, Ezequiel (13 de febrero de 2022). El mito de la Argentina como santuario nazi. *EldiarioAr*. [https://www.eldiarioar.com/cultura/mito-argentina-santuario-nazi\\_129\\_8742120.html](https://www.eldiarioar.com/cultura/mito-argentina-santuario-nazi_129_8742120.html). Consultado el 13/02/2022.

Barone, Orlando (07 de mayo de 1986). *La Razón*.

Barreira, David (22 de octubre de 2018). La verbena de Franco: así ocultó a criminales nazis en España tras la II Guerra Mundial. *El español*. [https://www.elespanol.com/cultura/libros/20181022/verbena-franco-criminales-espana-ii-guerra-mundial/346716516\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/libros/20181022/verbena-franco-criminales-espana-ii-guerra-mundial/346716516_0.html). Consultado el 10/10/2020.

Bauso, Matías (20 de septiembre de 2020). A 15 años de la muerte de Simon Wiesenthal, el implacable cazador de nazis. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2020/09/20/a-15-anos-de-la-muerte-de-simon-wiesenthal-el-implacable-cazador-de-nazis/> consultado el 14/11/2021.

Broitman, Ana (31 de diciembre de 1993). Imágenes de un país que viajó de la guerra a la paz. *Clarín*, p.12.

Camarasa, Jorge (14 de diciembre de 1997). Habrá un punto final para los nazis en la Argentina. *La nación*. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/habra-un-punto-final-para-los-nazis-en-la-argentina-nid209308/>. Consultado el 10/10/2020.

Capanna, Pablo (2 de octubre de 2010). Sol Negro. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-2421-2010-10-02.html>. consultado el 10/02/2020.

Caryn, James (5 de octubre 1988). From Argentina, How 6 Polish Jews Hid From the Nazis. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1988/10/05/movies/from-argentina-how-6-polish-jews-hid-from-the-nazis.html> consultado el 11/02/2022.

Di Genova, Facundo (29 de enero de 2018). El misterio de los submarinos nazis que emergieron en Mar del Sur antes de rendirse. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-misterio-de-los-submarinos-nazis-que-emergieron-en-mar-del-sur-antes-de-rendirse-nid2101495/> consultado el 30/06/2020.

Díaz, Ángel (01 de noviembre de 2013). El ingeniero de Hitler que hizo posible la conquista de la Luna. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/ciencia/2013/11/01/5273875061fd3d6a798b458c.html>. Consultado el 10/10/2020.

Doherty, Thomas (11 de diciembre de 2007). Was Hollywood's Famed Censor an Antisemite?. *The Jewish Daily Forward*. <https://forward.com/culture/12234/was-hollywood-s-famed-censor-an-antisemite-00948/> consultado el 10/10/2020.

Estados Unidos deportó a Alemania a un nazi de 95 años que trabajó en un campo de concentración. 21 de agosto de 2018. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/eeuu/2018/08/21/estados-unidos-deporto-a-alemania-a-un-nazi-de-95-anos-que-trabajo-en-un-campo-de-concentracion/> consultado el 10/10/2019.

García, Lorena (3 de agosto de 2006). Retrato de Priebke en “Un pacto de silencio”. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/retrato-de-priebke-en-un-pacto-de-silencio-nid828332/>

Hitler is Reported Alive; nazi and Eva Braun Said to Be in Patagonia (17 de julio de 1945). *The New York Times archives*. Pp 14. <https://www.nytimes.com/1945/07/17/archives/hitler-is-reported-alive-nazi-and-eva-braun-said-to-be-in-patagonia.html>. Consultado el 22/02/202.

Intxausti, Aurora (10 de diciembre de 2012). Los nazis escondidos en España. *El país*. [https://elpais.com/cultura/2012/11/21/actualidad/1353509370\\_427064.html](https://elpais.com/cultura/2012/11/21/actualidad/1353509370_427064.html). Consultado el 10/10/2020.

Kiernan, Sergio (12 de junio de 2005). Para qué sirve la CEANA. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-52266-2005-06-12.html>. Consultado el 30/11/2020.

Larrea, Agustina (22 de abril de 2018). Esvásticas, cánticos a Hitler, “souvenirs” y dos muertos: a 80 años de la impactante celebración nazi en el Luna Park. *Infobae*. <https://www.infobae.com/sociedad/2018/04/22/esvasticas-canticos-a-hitler-souvenirs-y-dos-muertos-a-80-anos-de-la-impactante-celebracion-nazi-en-el-luna-park/> consultado el 20/12/2020.

Otero, Pablo (10 de abril de 2013). 1938: Festejo nazi en el Luna Park. *La Prensa*. <http://www.laprensa.com.ar/405257-1938-Festejo-nazi-en-el-Luna-Park.note.aspx> consultado el 26/04/2020.

Pons, Marc (3 de noviembre de 2019). Los nazis que España nunca quiso extraditar. *El nacional*. [https://www.elnacional.cat/es/cultura/marc-pons-los-nazis-que-espana-nunca-quiso-extraditar\\_437274\\_102.html](https://www.elnacional.cat/es/cultura/marc-pons-los-nazis-que-espana-nunca-quiso-extraditar_437274_102.html). Consultado el 10/10/2020.

Provéndola, Juan Ignacio (16 de diciembre de 2020). Gesell, nazis y mitos. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/312119-gesell-nazis-y-mitos>. Consultado el 20/12/2020.

Sopeña, Germán (22 de junio de 1998). Hace 25 años, la masacre de Ezeiza enlutaba a la Argentina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/politica/hace-25-anos-la-masacre-de-ezeiza-enlutaba-a-la-argentina-nid100886/>

Thomas, Kevin (21 de octubre de 1988). Movie Reviews: ‘Debajo del Mundo’: Ode to Will to Survive. *Los Angeles Times*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-10-21-ca-4182-story.html> Consultado el 30/11/2020.

Verbitsky, Horacio (14 de julio de 1966). Guido. *Página 12*

<https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/62832-20696-2006-02-09.html>

Consultado el 20/12/2020. Consultado el 21/11/2020.

## **FILMOGRAFÍA**

*A la deriva* (Hitchcock, 1944)  
*Asesinato en el senado de la Nación* (Jusid, 1984)  
*Bestias de Berlín* (Newfield, 1939)  
*Caballeros en el aire* (K. Ritter, 1938)  
*Cacería en los mares* (Farrow, 1955)  
*Camila* (Bemberg, 1984)  
*Casablanca* (Curtiz, 1942)  
*Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1995)  
*Cinco tumbas al Cairo* (Wilder, 1943)  
*Confesiones de un espía nazi* (Litvak, 1939)  
*Corresponsal de guerra* (Hitchcock, 1940)  
*Cuarentena: exilio y regreso* (Echeverría, 1983)  
*Darse cuenta* (Doria, 1984)  
*Debajo del mundo* (Stagnaro, Feijoó, 1987)  
*Don Segundo Sombra* (Antín, 1969)  
*Dr Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (Kubrick, 1964)  
*El amigo alemán* (Meerapfel, 2012)  
*El gran dictador* (Chaplin, 1940)  
*El santo de la espada* (Torre Nilsson, 1971)  
*El zorro del desierto* (Hathaway, 1951)  
*Espérame mucho* (Jusid, 1983)  
*Güemes, la tierra en armas* (Torre Nilsson, 1971)  
*Juan Manuel de Rosas* (Antín, 1971)  
*Juan, como si nada hubiera sucedido* (Echeverría, 1987)  
*La historia oficial* (Puenzo, 1985)  
*La hora fatal* (Borzage, 1940)  
*La invitación* (Antín, 1982)  
*La noche de los lápices* (Olivera, 1986)  
*La república perdida* (Pérez, 1983)  
*La Rosales* (Lipszyc, 1984)

*Las madres de Plaza de Mayo* (Blaustein y Portillo, 1985)  
*Los elegidos de la gloria* (Kaufman, 1983)  
*Los niños del Brasil* (Schaffner, 1978)  
*Maratón de la muerte* (Schlesinger, 1976)  
*Martín Fierro* (Torre Nilsson, 1968)  
*Me casé con un nazi* (Pichel, 1940)  
*Montoneros, una historia* (Di Tella, 1994)  
*Odessa* (Neame, 1974)  
*Operation Eichmann* (Springteen, 1961)  
*Oro nazi en Argentina* (Pereyra, 2004)  
*Pacto de silencio* (Echeverría, 2006)  
*Permiso para Pensar* (Eduardo Meliji, 1989)  
*Pobre mariposa* (De la Torre, 1986)  
*Projekt Huemul: El Cuarto Reich en Argentina* (Rodrigo H. Vila, 2008)  
*Submarino amarillo* (Dunning, 1968)  
*Submarinos rumbo al oeste* (G. Tittau, 1941)  
*Tangos, el exilio de Gardel* (Solanas, 1985)  
*Todo es ausencia* (Rodolfo Khun, 1984)  
*Tuyo es mi corazón* (Hitchcock, 1946)  
*Wakolda* (Puenzo, 2013)  
*X-men: primera generación* (Vaughn, 2011)

## **VIDEOS EN YOUTUBE**

Canal Copetes Filmoteca (15 de noviembre de 2013). *Filmoteca, Temas de cine – Copete “Pacto de silencio” (2005)- parte 2-* . Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=r9zRrGWHwnM> consultado el 19/04/2020.

Canal Fabriziopolis (2 de junio de 2013). *Argentina según Hollywood – parte 1.* Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=RXN0mqmGqjc> consultado el 10/10/2019. consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=1CHnHsPfDM0> min 00:30 consultado el 07/05/2020.