

## EL VERDADERO NOMBRE FALSO. WAKOLDA Y LA PRESENCIA NAZI EN ARGENTINA A TRAVÉS DEL CINE

Gilda Bevilacqua\*

**Resumen:** En este artículo indagaremos en la representación cinematográfica de la presencia de nazis en Argentina, que escaparon de Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Nos enfocaremos en la película *Wakolda* (Puenzo, 2013), que trata de la supuesta estadía de Josef Mengele en Bariloche y su encuentro con una familia argentina. Esta película tiene una forma-contenido que dificulta su clasificación en la categoría “cine histórico”. Por ello, la haremos dialogar con otras que tratan el tema, *Los niños del Brasil* (Schaffner, 1978) y *Pacto de silencio* (Echeverría, 2006), con los objetivos de indagar qué tipo de aportes pueden brindar al conocimiento sobre estos eventos, evaluar la noción de cine histórico, y reflexionar acerca del lugar de *Wakolda* en torno al problema de la representación de esta temática.

**Palabras-claves:** Mengele; Argentina; cine; representación; conocimiento.

## THE TRUE FALSE NAME. WAKOLDA AND THE PRESENCE OF NAZIS IN ARGENTINA IN CINEMA

**Abstract:** In this article, we will look into the cinematographic representation of the presence of Nazis in Argentina, who fled Europe after World War II. We will focus on the film *Wakolda* (Puenzo, 2013), which deals with the alleged Josef Mengele’s stay in Bariloche and his encounter with an Argentinean family. The film’s form and content make it difficult to classify it as “historical cinema”. Therefore, we will put it next to others that deal with the same subject, *The Boys from Brazil* (Schaffner, 1978) and *Pact of Silence* (Echeverria, 2006), with the purpose to find out what kind of contributions can be provided to knowledge about these events, evaluate the notion of historical films, and reflect on the place of *Wakolda* on the issue of representation of this subject.

**Key-words:** Mengele; Argentina; cinema; representation; knowledge.

---

\* Doctoranda en Historia y Becaria Doctoral Universidad de Buenos Aires (UBA). E-mail: <gildasbevilacqua@gmail.com>.

## Introducción

Existe, en la actualidad, una gran cantidad de textos escritos de diversa índole, académicos, periodísticos, de divulgación, literarios, etc., en los que se trata con mayor o menor profundidad y/o profesionalismo el controversial tema de la entrada y permanencia de nazis, colaboradores del régimen nacionalsocialista y simpatizantes en el territorio americano, en general, y sudamericano, en particular, que escaparon de Europa al finalizar la Segunda Guerra Mundial (SGM) para evitar ser juzgados por los tribunales internacionales a causa de los crímenes de guerra y lesa humanidad, pero también por los ojos de aquellos que habían padecido y sobrevivido a sus atrocidades en tanto víctimas, resistentes o exiliados. Aún hoy, en esta gran variedad de textos podemos encontrar que no hay acuerdos firmes ni sostenidos en torno a las causas y el desarrollo de este fenómeno.<sup>1</sup> Es más, en ciertos ámbitos sensacionalistas, siguen existiendo especulaciones de todo tipo, que resultan nocivas para la memoria y el conocimiento en el presente sobre estos eventos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ver, por ejemplo, para textos periodísticos y de divulgación: CAMARASA, Jorge y BASSO PRIETO, Carlos. *América nazi*. El último refugio de los hombres de Hitler. Buenos Aires: Aguilar, 2014; CAMARASA, Jorge. *Odessa al sur*. La Argentina como refugio de nazis y criminales de guerra. Buenos Aires: Aguilar, 2012; ALLEGRI, Pablo. *Hitler sigue vivo*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2015; ASTOR, Gerald. *Mengele*. El último nazi. Buenos Aires: Editorial Vergara, 2006. Para textos académicos: LLORENTE, Elena y RIGACCI, Martino. *El último nazi*: Priebke, de la Argentina a Italia, juicio a medio siglo de historia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998; REIN, Raanan. *Argentina, Israel y los judíos*: Encuentros y desencuentros, mitos y realidades. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2001; SENKMAN, Leonardo. Perón y el ingreso de técnicos alemanes y colaboracionistas con los nazis, 1947-1949: ¿un caso de cadena migratoria? *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 10, n. 31, p. 673-704, 1995; y, principalmente, MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. Informe final. Buenos Aires: Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades Nazis en la Argentina. 1997-1999.

<sup>2</sup> Por ejemplo, “hay mitos que se niegan terminantemente a morir, ayudados por la pereza mental y por el placer de ciertos cuentos. Uno que ninguna evidencia o estudio histórico parece capaz de matar es el de las bases secretas nazis en la Argentina. Ni los libros más eruditos, que demostraron cómo llegaron miles de nazis a este país –por el puerto, con papeles en la mano– ni el acto de reparación histórica de Néstor Kirchner de abrir los archivos de Migraciones parecen alcanzar. El más reciente ejemplo es el anuncio de un equipo de arqueólogos de que una casa abandonada en un parque provincial de Misiones era un alojamiento de jefes nazis construido por la Luftwaffe, la fuerza aérea nazi. ¿La prueba? Cinco monedas del Tercer Reich y una svástica mal hecha grabada en una pared”, KIERNAN, Sergio. Fantasías nazis. *Página 12*, Buenos Aires, 5 abr. 2015. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-269775-2015-04-05.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015. Otro ejemplo es el polémico libro-guía *Bariloche Nazi -guía de turismo-*, escrito por el periodista argentino Abel Basti, que promueve los sitios de Bariloche donde supuestamente vivieron jefes nazis, y que asegura que Adolf Hitler junto con su amante Eva Braun se refugiaron en la zona. La comunidad judía manifestó su rechazo a través de Julio Dvoskin, titular de la DAIA de Bariloche, quien “consideró que la guía sobre lugares nazis ‘no es una idea feliz’ y sólo puede interesarle a los pronazis. ‘Jamás voy a oponerme a la publicación de una idea o una información, y menos en este caso. La libertad de expresión es sagrada para mí y para la colectividad. Pero invitar a un paseo a lugares que implican una cuestión tan dolorosa no me parece interesante’, señaló. ‘Me parece que algo así sólo persigue el objetivo comercial de vender muchos libros’, agregó”, S/N. Una polémica guía turística nazi. *Diario Hoy*, La Plata, 10 en. 2004. Disponible en: <<http://pdf.diariohoy.net/2004/01/10/pdf/09.pdf>>. Acceso en: 25 sept. 2015. Ver, también, ANDRADE, Claudio. El tour tras las huellas de nazis por Bariloche. *Clarín*, Buenos Aires, 27 sept. 2015. Disponible en:

Pero, por el contrario, y paradójicamente, es muy llamativa la poca cantidad de films que hay sobre esta temática, dado que, por un lado, es, o debería ser, de gran relevancia y trascendencia por lo menos para los países, como Brasil y Argentina, en los que se alojaron grandes contingentes de nazis más o menos clandestinamente, luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, y, por otro, porque ha sido el medio audiovisual, específicamente el cine, el que ha proliferado principalmente en la dos últimas décadas en torno a la producción y estrenos de películas sobre la SGM, la “solución final” y el Holocausto<sup>3</sup>, pero no así films sobre la entrada y permanencia de nazis en territorio americano. No obstante su poca cantidad, este tema ha sido presentado por distintas y variadas formas cinematográficas producidas y estrenadas en distintos momentos y en distintas latitudes a un año incluso de haber terminado la guerra hasta la actualidad reciente, principalmente, desde ficciones con géneros y tramas muy diferentes, que van del drama clásico a la ciencia-ficción<sup>4</sup> y, en menor medida, podemos encontrar también documentales sobre dicha presencia.<sup>5</sup>

En la Argentina, este tema tiene una relevancia muy importante, ya que fue en este país donde uno de los criminales de guerra nazi más buscado fue hallado, capturado y deportado hacia Israel, donde fue juzgado, sentenciado a muerte y ejecutado: Adolf Eichmann (teniente coronel de las SS y responsable del genocidio mediante su coordinación directa de las deportaciones de los judíos de Alemania y de otras partes de Europa occidental, meridional y del norte, a los campos de concentración y exterminio).<sup>6</sup> Y también residió, durante casi el mismo momento, y en la misma ciudad argentina, otro de los criminales de guerra más significativos y emblemáticos del régimen y del genocidio, Josef Mengele (oficial y médico alemán de las SS en el campo de exterminio de Auschwitz), quien, también con las investigaciones secretas del Mossad, fue localizado más y nada menos que en Buenos Aires,

---

<[http://www.clarin.com/opinion/Bariloche-nazis-Segunda\\_Guerra\\_Mundial-turismo-Abel\\_Basti\\_0\\_1438656162.html](http://www.clarin.com/opinion/Bariloche-nazis-Segunda_Guerra_Mundial-turismo-Abel_Basti_0_1438656162.html)>. Acceso en: 27 sept. 2015.

<sup>3</sup> ZYLBERMAN, Lior. Cine y Shoá, los debates actuales. *Nuestra Memoria*, Año XVI, n. 33, p. 183-195, 2010.

<sup>4</sup> Ver, *The stranger* (Orson Welles, 1946); *Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1963); *Marathon Man* (John Schlesinger, 1976); *Boys from Brazil* (Franklin J. Schaffner, 1978); *The house on Carroll Street* (Peter Yates, 1988); *Betrayed* (Constantin Costa-Gavras, 1989); *Music box* (Constantin Costa-Gavras, 1989); *Descending Angel* (Jeremy Kagan, 1990); *The house on Garibaldi Street* (Peter Collinson, 1997); *Apt pupil* (Bryan Singer, 1998); *This Must Be The Place* (Paolo Sorrentino, 2011); *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011).

<sup>5</sup> Ver, *Hotel Terminus. The life and times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1987); *Mit Bubi heim ins Reich (Regreso a la patria con Bubi)* (Stanislaw Mucha, 2000); *Algunos que vivieron* (Luis Puenzo, 2002); *La traque (La Cacería del Nazi)* (Laurent Jaoui, 2008); *Desinformación. La deseada búsqueda heroica del Mossad* (Gaby Weber, 2015).

<sup>6</sup> ALBARRACÍN, Andrea; PERIS, Alejandra. A 50 años del juicio a Adolf Eichmann: reflexiones históricas sobre el proceso judicial. In: *Actas de las VIII Jornadas de Historia Moderna y Contemporánea*. Buenos Aires: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

justo en el momento de la captura del primero, de la cual supuestamente se entera y, así, logra luego escapar.<sup>7</sup> También, y particularmente aquí, se da la situación de una gran desproporción en torno a lo que entendemos como fílmicamente significativo y la cantidad de películas que se han producido al respecto. Sólo, al día de hoy, podemos dar cuenta de los documentales argentinos *Oro Nazi* (Rolo Pereyra, 2004); *Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2006); *Proyekt Huemul: El Cuarto Reich en Argentina* (Rodrigo H. Vila, 2008); y de los films de ficción *Pobre mariposa* (Raúl De la Torre, 1985) y *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013).

En este artículo nos enfocaremos entonces, principalmente, en uno de los, por lo menos, 180 casos de criminales de guerra nazis que se refugiaron en este país, y que podemos encontrar registrados oficialmente<sup>8</sup>, y en una de las últimas películas a nivel mundial que lo ha abordado: el caso Mengele y el film argentino *Wakolda*. Escrito y dirigido por Lucía Puenzo, estrenado comercialmente en el año 2013<sup>9</sup>, y basado en la novela homónima, también escrita por la directora, trata del paso “real”<sup>10</sup> de Mengele, presentado como Helmut Gregor durante todo el film, por la ciudad patagónica de Bariloche y su encuentro “imaginario”<sup>11</sup> con una familia argentina descendiente de alemanes que llega a la ciudad para reabrir un hotel de su propiedad, en el cual albergarán al desconocido médico alemán que conocieron fortuitamente en la ruta.

Partimos de *Wakolda* porque es la última película realizada y estrenada sobre este tema y miraremos hacia atrás para ver vínculos, cambios y continuidades con respecto a los films previos acerca de este caso, que, como dijimos, son escasos. ¿Qué aporta *Wakolda* al

<sup>7</sup> S/N. El escape de Mengele de la Argentina. *La Nación*, Buenos Aires, 02 sept. 2008. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1045505-el-escape-de-mengele-de-la-argentina>>. Acceso en: 25 sept. 2015; S/N. Las autoridades argentinas ayudaron a Joseph Mengele. *La Nación*, Buenos Aires, 03 sept. 2008. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1045844-las-autoridades-argentinas-ayudaron-a-joseph-mengele>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>8</sup> MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, op. cit., 1997-1999; KOLLMAN, Raúl. CEANA presentó su informe: llegaron 180 nazis. *Página 12*, Buenos Aires, 12 nov. 1999. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-11/99-11-12/pag15.htm>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>9</sup> Esta película ha sido valorizada internacionalmente como obra latinoamericana. Puenzo presentó, en carácter de première mundial, *Wakolda*, en la prestigiosa sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, antes de su estreno en la Argentina. También fue seleccionada para la segunda sección en importancia después del concurso oficial. Señala Puenzo sobre la importancia de esta nominación: “Ya estar en *Un Certain Regard* es un premio gigantesco. Hay tres películas latinoamericanas en toda la competencia. Entonces no voy con más expectativas que ser parte de ese listado de nombres”, RANZANI, Oscar. Estas historias siempre me intrigan. *Página 12*, Buenos Aires, 21 mayo 2013. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-28704-2013-05-21.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>10</sup> Las comillas refieren a la falta de acuerdo en el campo investigativo sobre dicha presencia, pero también al carácter real de la persona de Mengele.

<sup>11</sup> Las comillas refieren al carácter no documentado de dicho evento y al carácter también imaginario de la familia protagonista, creada por la directora para narrar dicho posible encuentro. Puenzo señala que sólo dispuso de relatos orales en forma de rumores, especulaciones, etc.

conocimiento de este problema? ¿De qué modo? ¿Mediante la noción de cine histórico? ¿Es un film histórico? ¿Por qué podríamos pensar que sí, y por qué, no? ¿Qué determinaría la clasificación en cada caso? ¿Es un híbrido? ¿En qué sentido? ¿Por qué? Como veremos, esta película tiene la particularidad de presentar una forma-contenido que hace problemática su clasificación e interpretación según los rasgos y normas que distintos teóricos del cine e historiadores le adjudican a la categoría “cine histórico”, complicando de este modo la valoración del film en torno a los modos de construcción y representación de conocimiento histórico avalado o aceptado como legítimo por algunos sectores de la academia, que han incorporado al cine histórico como forma viable y fructífera de abordar y representar eventos del pasado.<sup>12</sup> En este trabajo, no es nuestro objetivo atender profundamente a la cuestión de si la película se ajusta o no a los datos fácticos e interpretaciones provistas por la historiografía académica y profesional sobre el tema. Nuestro interés radica en la forma<sup>13</sup>, en cómo está construido el relato y cómo desde esa construcción podemos hacer dialogar al film con otros relatos acerca de los temas que aborda y representa. Partimos de la base de que los tipos de relaciones que podemos establecer entre todos ellos están de algún modo condicionados por la perspectiva desde la cual entendamos el carácter del film. Por eso, creemos que es necesario explicitar primero cuál es nuestra lectura acerca de *Wakolda* para poder realizar luego aquellas relaciones y evaluar qué aportes o aspectos el film podría o no brindar al conocimiento histórico del tema. Para lograr esto, haremos dialogar la película de Puenzo con las otras que mediante distintas formas tratan, más o menos directamente, la cuestión de la presencia de Mengele y otros nazis en Sudamérica: *Los niños del Brasil* (Franklin J. Schaffner, 1978) y *Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2006).<sup>14</sup> Son entonces nuestros

<sup>12</sup> Ver, principalmente, ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997; MONTERDE, José; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001; HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, Rodrigo. El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre. *Manuscrits*, n. 23, p. 77-96, 2005; NIGRA, Fabio (Coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2014.

<sup>13</sup> Esto es así porque entendemos que toda idea, en cualquier ámbito, es tributaria de una forma, no sólo su existencia sino su inteligibilidad dependen de su forma constituyente. Por ello, entendemos que es la forma de la película la que otorga la significación, no la elección previa de datos y una imposible representación audiovisual neutra. Entonces, el cine, concebido así, no es un simple medio de transmisión o de soporte de un contenido/mensaje previo perteneciente a otro ámbito y, a su vez, el conocimiento histórico no es tampoco meramente un dato que pueda ser representado sin ser modificado. Esta apreciación se debe, principalmente, a que creemos, siguiendo a Hayden White, que “uno no puede cambiar el contenido y sobre todo los valores de un discurso dado sin cambiar la forma”, WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010, p. 178. Y ahí reside, entonces, su radical importancia.

<sup>14</sup> No trabajaremos con las películas argentinas *Oro nazi*, *Proyekt Huemul: El Cuarto Reich en Argentina* y *Pobre mariposa*, dado que en estos casos el período histórico y tema al que, desde sus diferentes formas, se

objetivos principales, primero, reflexionar en torno a qué tipo de aportes pueden brindar estos relatos cinematográficos, y de qué modo, al conocimiento sobre estos eventos; segundo, repensar, a la luz de este diálogo, la noción misma de cine histórico, sus alcances, potencialidades y límites; y tercero, brindar una reflexión final acerca del lugar de *Wakolda* en torno al problema de la representación de esta temática aún tan controversial y problemática para la región y los países más directamente involucrados.

### ***La forma-contenido de Wakolda***

El film *Wakolda*<sup>15</sup> tiene rasgos que lo asemejan a la categoría de estilo o modo narrativo clásico, según el modelo del teórico del cine David Bordwell<sup>16</sup>, y puede dividirse como tal en tres grandes secuencias y un epílogo.

La primera se corresponde con la presentación de un estado inicial, que comienza con el encuentro en la ruta entre el extranjero desconocido Helmut Gregor y Lilith (una niña de 12 años que lleva consigo a su muñeca llamada por ella *Wakolda*, cuya voz en *off* acompañará momentos clave del relato) y su familia (compuesta por Enzo, su padre, Eva, su madre de origen alemán, que está embarazada, y sus dos hermanos), y se desarrolla durante su viaje juntos en caravana por la ruta del desierto en plena tormenta, la cual vaticina, a modo de

---

refieren principalmente es previo al fin de la SGM y en particular a la etapa de los dos primeros gobiernos peronistas en la Argentina y supuestos vínculos con el nazismo.

<sup>15</sup> Ficha técnica. Título original: *Wakolda*. Dirección, guión y producción: Lucía Puenzo. Fotografía: Nicolás Puenzo. Edición: Hugo Primero. Música: Daniel Tarrab y Andrés Goldstein. Elenco: Con Àlex Brendemühl, Natalia Oreiro, Diego Peretti, Elena Roger, Florencia Bado, Guillermo Pfening, Anita Pauls y Alan Daicz. Distribuidora: Distribution Company. Duración: 94 minutos. Países: Argentina-Francia-España-Noruega. Año: 2013. Idiomas: español, alemán y hebreo.

<sup>16</sup> Este modo presenta los siguientes rasgos formales: 1) individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema o para conseguir unos objetivos específicos; en el transcurso de esta lucha, entran en conflicto con otros o con circunstancias externas y la historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no de los objetivos; 2) la “historia canónica” que respeta el modelo de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe volver a la normalidad; así, la causalidad es el primer principio unificador; 3) las configuraciones espaciales se motivan por el realismo y por necesidades compositivas; 4) la causalidad también motiva los principios temporales: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes; 5) el argumento está dividido en segmentos, las secuencias de montaje y las escenas, según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherentemente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa-efecto); de ahí la “linealidad” de la construcción narrativa; 6) la tendencia del argumento a desarrollarse hacia un conocimiento completo y adecuado, el film se mueve hacia una creciente conciencia de la verdad; 7) acabar la película con un epílogo, una breve “celebración” de la estabilidad conseguida por los personajes principales, que repite los temas connotativos que han aparecido a lo largo del film; 8) la omnipresencia convierte el esquema cognitivo que llamamos “la cámara” en un observador invisible ideal, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia; “ocultación de la producción”: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa. Ver, BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996, p.157-161.

metáfora, el mal tiempo por venir a raíz de ese encuentro; y finaliza con la llegada a Bariloche y alojamiento de Helmut en el hotel de la familia, en las afueras del Lago Nahuel Huapi. En esta secuencia se presenta a los personajes principales, sus historias y características personales, y se plantean las principales líneas de conflicto.

La segunda expresa la alteración de ese estado inicial, que se corresponde, primero, con el comienzo de la intervención de Helmut en la vida cotidiana de la familia y de la comunidad barilochense, provocando así cambios a su alrededor y en todos los personajes que interactúan con él, incluso los más secundarios o decorativos, y junto con esta intervención, con el desarrollo de varias líneas conflictivas y subtemas, que se cruzarán para dar lugar a la tercera secuencia: Lilith y sus hermanos empiezan las clases en la escuela de la comunidad alemana, en donde se muestra un vínculo y una simpatía con el pasado nazi y donde los niños discriminan y maltratan a Lilith por su baja estatura. Por este motivo, ella le pide a su madre realizar el tratamiento de crecimiento que le había propuesto Helmut. Eva accede, pero decide ocultárselo a Enzo, hasta que los efectos adversos empiezan a ser notorios y Enzo lo descubre. Helmut emprende junto a Enzo, en paralelo al tratamiento de Lilith, el diseño y producción de muñecas en masa, financiándolo económicamente, realizando el deseo de Enzo de tener su propia fábrica. Helmut realiza también un tratamiento a Eva para mejorar su estado físico en su condición de embarazada, y luego experimenta con sus gemelos nacidos prematuramente, mientras Eva cree que los está salvando. Finalmente, la situación de Helmut también se empieza a modificar, ya que comienza a ser investigado por la fotógrafa de la escuela, Nora Eldoc, quien parece ser una agente de los servicios secretos de Israel.

La tercera y última secuencia se corresponde con el desenlace y resolución final de todas las líneas argumentales planteadas y expresa la cristalización de un nuevo estado. Esta secuencia comienza cuando Nora es llamada para fotografiar a los gemelos en el hotel, y estando allí logra escabullirse y revisar a escondidas los papeles y libretas en la habitación de Helmut. Enzo la descubre y ella le muestra que allí están los dibujos y anotaciones de todo lo que Helmut estudió y experimentó con su familia. Luego, le muestran a Eva también los dibujos y se entera así de todo. En paralelo, llegan unos autos al hotel, que estaban siguiendo a Helmut y lo vienen a buscar, a quienes Enzo ha dejado entrar. Helmut logra escapar en un hidroavión y se pierde en el horizonte ante la mirada de Lilith y sus hermanos, Enzo, Nora y los agentes recién llegados. Finalmente, todos los personajes principales han sido modificados por su paso, incluso físicamente en el caso de Lilith, Eva y los gemelos.

El epílogo se corresponde con la presentación en pantalla negra de textos sobreimpresos contando qué pasó con Mengele y Nora Eldoc, únicos personajes reales del film, que transcribimos a continuación:

Mengele fue un eterno fugitivo. Durante décadas escapó de la persecución del Mossad. Siguió experimentando con animales, niños y embarazadas en diferentes países de América del Sur. Nora Eldoc fue asesinada al día siguiente. Dos días después encontraron su cuerpo sobre la nieve, con los ojos abiertos. Según la versión oficial, Mengele murió ahogado en 1979 en una playa de Bertiooga, Brasil. Escrita y dirigida por Lucía Puenzo. Basada en su novela 'Wakolda'.

Llamativamente, se menciona por primera vez y solamente aquí el nombre de Mengele en lugar del de Helmut Gregor; no se menciona su identidad verdadera en ningún momento del film. Previamente, la palabra Mengele sólo aparece escrita en dos escenas de la segunda secuencia. Primero, en una noticia del diario que Helmut está leyendo, en el que llegamos a ver con dificultad por la velocidad del cambio de plano: “Agentes israelíes buscan a Mengele. Fuentes confirmaron que el científico nazi ya estaría en Paraguay”; y luego, cuando Nora descifra un código secreto, que está en las cartas que recibió en el correo, que dice: “Primero Eichmann, después Mengele”. Estas apariciones, entendemos, son parte de las pistas (indicios) sobre la verdadera identidad de Helmut que la directora va dejando a lo largo del relato, para generar un clima creciente de suspenso. Las otras pistas destacables son: 1) la voz en *off* de Lilith, que acompaña los créditos iniciales, dice: “La primera vez que me vio pensó que yo hubiese sido un espécimen perfecto, de no ser por mi altura. En su libreta escribió: ‘misteriosa armonía en la imperfección de sus medidas’”; 2) Helmut le cuenta a la familia que trabaja con la genética “para mejorar la raza”; 3) El cuchillo de Helmut con el que pincha a Lilith para mostrarle su sangre, antes de realizarle estudios para su tratamiento, tiene grabado en alemán la frase “sangre y honor” (lema de las juventudes hitlerianas).

Así, podemos percibir en el film, a simple vista, una gran variedad de líneas argumentales y temas y subtemas, que parecen ser excesivos teniendo en cuenta los 93 minutos de duración total del film, y que, como vimos, se entrecruzan generando modificaciones sustanciales en el desarrollo de la trama:

la llegada al sur de Josef Mengele [...] con la cobertura de una red clandestina que opera dentro de la comunidad germana; la relación que él establece con una pareja joven [...], que también arriba a la zona para reabrir una hostería familiar a orilla del lago Nahuel Huapi en la que el ex jerarca nazi decide hospedarse por seis meses; y -sobre todo- la mutua y enfermiza obsesión que se produce entre el protagonista y la hija del medio del matrimonio, Lilith, de doce años, que tiene problemas de crecimiento por

haber nacido prematura. Hay más temas y subtramas: el despertar sexual preadolescente, la dinámica escolar en el colegio alemán, la fabricación de unas muñecas de porcelana (de allí el título del film), la caza de nazis por parte de agentes israelíes y, claro, los experimentos genéticos que hicieron tristemente célebre a Mengele.<sup>17</sup>

De hecho, en general, las notas y críticas sobre el film ponen énfasis en distintos ejes señalándolos, respectivamente, como el foco-tema principal que supuestamente quiere desarrollar la película, adjudicándole así una gran dispersión temática. Por ejemplo, una habla de “un film que indaga en los vínculos que establecían los nazis fugados” y que “escarba en el mundo oscuro de un criminal disfrazado que busca su lugar en el mundo que lo aleje de pagar las culpas que debe. Y también en cómo se relaciona con un entorno desconocido al que debe mentirle todo el tiempo para no ser descubierto”.<sup>18</sup>

Por el contrario, otro crítico señala que los temas y subtemas de los que habla la película

podrían hacer pensar en *Wakolda* como un gran fresco histórico-moral de la Argentina de entonces, abierta a la recepción de exjercas nazis. Nada más lejano: no hay nada provocativo o polemista en *Wakolda*, que ve disuelta su posible disquisición moral en las arenas movedizas del folletín y la hibridez delirante de géneros propia del trabajo de Puenzo. Así, la historia y la Historia se desdibujan en un panorama poblado de figuras casi surrealistas o al borde de lo fantástico, como esas muñecas extrañamente vivas que podrían ser una metáfora de las películas y libros de la autora/directora, tan puras como mestizas, tan enteras como secretamente ensambladas.<sup>19</sup>

Otra crítica sostiene que el relato “merodea tanto entre la confección de muñecas, los obsesivos dibujos y planos, el colegio alemán, el idioma alemán, el *bullying* “alemán” y la casa de al lado, que no alcanza a darle vida a sus personajes (principalmente a los adultos). Y si ellos no están emocionalmente vivos, es muy difícil ver su dolor. Entonces la atroz prueba científica de Mengele [...] queda como en segundo plano”.<sup>20</sup>

También vemos, quizás a consecuencia del análisis anterior, una marcada mezcla de rasgos de diferentes géneros cinematográficos ampliamente identificables, que dan forma a

<sup>17</sup> BATLLE, Diego. Un nazi en mi mesa. *Otros Cines*. Disponible en: <[http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=7813](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=7813)>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>18</sup> RANZANI, Oscar. Estas historias siempre me intrigan. *Página 12*, Buenos Aires, 21 mayo 2013. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-28704-2013-05-21.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>19</sup> MATTIO, Javier. Lucía Puenzo: ‘Tengo recurrencia con la genética y el peso de la sexualidad’. *La Voz*, Córdoba, 12 sept. 2013. Disponible en: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/lucia-puenzo-tengo-recurrencia-con-la-genetica-y-el-peso-de-la-sexualidad>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

<sup>20</sup> GARCÍA PULLÉS, Josefina. Vivir para contarla. *El Amante*. Disponible en: <<http://www.elamante.com/criticas/wakolda/>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

los temas y subtemas a los que nos hemos referido, tales como el thriller, el drama, la intriga y el suspenso psicológico.<sup>21</sup> Pero que creemos, por lo expuesto y siguiendo la evaluación de la propia directora, que *Wakolda* “tiene más elementos de thriller por todas las peripecias de lo que está ocurriendo para encontrar a este hombre”<sup>22</sup>, llamado Helmut Gregor.<sup>23</sup>

Finalmente, creemos que el título del film hace referencia y condensa, a modo de metáfora, todas las secuencias que describimos y sus transformaciones: el paso de la muñeca morena de Lilith, vieja, sucia, única, rara, y con nombre indígena, *Wakolda*, a las muñecas sin nombre, “arias”, rubias de ojos celestes (como Lilith), nuevas, limpias, perfectas, iguales y fabricadas en serie, que Helmut produce junto a Enzo y deja, como souvenir de su presencia clandestina y de su “empresa”, en su huída final.

Pero, el nombre *Wakolda* ¿es una metáfora de qué? ¿Metáfora de la comunidad, entendida como manipulable, sin poder de decisión propia, desechable? ¿Comunidad engañada, manipulada o cómplice? ¿Metáfora de cada una de sus partes, entendida como un organismo, siendo Helmut quien viene a experimentar con ese organismo: desde la unidad básica (la familia) hasta la unidad territorial-política (Bariloche, Argentina)?

### ***Wakolda y el cine sobre la presencia nazi en Argentina (y Sudamérica)***

*Wakolda* comienza con un texto sobreimpreso y un anclaje espacio-temporal: “Ruta del desierto. Patagonia. 1960”. Y, evita las referencias tradicionales de películas que tratan

<sup>21</sup> Aquí entendemos la noción de género según la definición y caracterización brindada por Rick Altman, para quien es un concepto complejo de múltiples significados, que podríamos identificar de la siguiente manera: como *esquema básico* o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria; como *estructura* o entramado formal sobre el que se construyen las películas; como *etiqueta* o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores; como *contrato* o posición espectral que toda película de género exige a su público. Ver, ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 35.

<sup>22</sup> RANZANI, op. cit., 2013.

<sup>23</sup> Según José Antonio Palao Errando, “la economía narrativa y epistémica del thriller contemporáneo es esencialmente la de la venganza. Puede haber varias versiones: de la habitual persecución de un criminal, a la demostración de la inocencia del protagonista; así como diversos grados de implicación entre el hecho nuclear de la historia y el trauma subjetivo, que van desde la identificación entre ambas, a la evocación del segundo por el primero. El asunto es que la venganza o la resolución de un caso policial suplantando la función subjetiva”, PALAO ERRANDO, José Antonio. La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo. En: MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. (Ed.). *Metodologías de Análisis del Film*, Madrid: Edipo S.A., 2007, p. 184. Es interesante señalar que, a la luz de esta caracterización del thriller contemporáneo, podemos ver en *Wakolda* que la persecución de Helmut Gregor por parte de Nora Eldoc termina absorbiendo el trauma subjetivo (no olvidemos que ella aparece como una agente encubierta del servicio secreto de Israel y se muestra muy conmocionada, por ejemplo, en la escena de la televisación de la captura de Eichmann, insinuando así su procedencia judía) que es justamente el móvil de la persecución, que se termina resolviendo con la huída de Helmut, poniendo en primer plano el fracaso en atraparlo y no las consecuencias que este nuevo estado de situación acarrearía para dicho trauma, suplantando así su función subjetiva.

temas “reales”, pasados o presentes, como por ejemplo “Basada en hechos reales”. Pero, al terminar con textos sobreimpresos que, también al modo tradicional, indican el destino “real” de los personajes, la película parece querer dotar al relato de “historicidad” e incluso de “veracidad”.<sup>24</sup> No obstante, la investigación que realizó la directora para escribir primero la novela y realizar luego la adaptación cinematográfica indica que la estadía de Mengele en Bariloche es parte del terreno de lo mítico, lo fabuloso, y ella a partir de allí construye el relato acerca de este evento. Puenzo señala esto en varias entrevistas y sostiene que dentro de ese marco se desarrollan las historias de ambas:

Desde la novela, y se mantiene en la película, hay un cruce entre muchos elementos de la realidad y algunos elementos ficcionales. Y hay una mezcla en la que, a veces, no se distinguen unos de otros. Hay muchos elementos reales. Se sabe que Mengele vivió en Buenos Aires, que tenía una farmacéutica que figuraba con su nombre en la guía telefónica, que huyó cuando lo capturaron a Eichmann, que reapareció en Paraguay. Y hay un período misterioso y turbio que no se sabía dónde estaba. Y ahí se enmarca la historia. Muchos dicen que pasó en algún momento por Bariloche, pero obviamente la familia protagónica es ficcional. Sí es real lo que se dice, que siguió experimentando con niños y mujeres embarazadas, y trabajando con su sangre. O sea, hay un imbricado absoluto entre qué elementos son reales y cuáles son ficcionales. Hay un mito dando cuenta que tuvo un contacto con el diseño de muñecas arias.<sup>25</sup>

En otra entrevista, Puenzo señala algo similar en torno a Nora Eldoc:

Víctima del ‘ángel de la muerte’ [Mengele] en Auschwitz, donde habría sido esterilizada, Nora Eldoc es un personaje real [...]. Lo que se sabe de Nora es poco: que estuvo en Bariloche, que se la vio bailando en una fiesta con Mengele, que apareció muerta y algunos plantean que era una esquiadora y no tenía nada que ver con la cacería de nazis; pero llegaron agentes de la Embajada de Israel, certificaron su muerte y se llevaron ciertos papeles. Nora también es un campo para las conjeturas. Había ahí un umbral entre la ficción y lo histórico que me parecía muy interesante.<sup>26</sup>

La película arranca entonces como una ficción “cualquiera”, se desarrolla incluyendo e imbricando datos y personajes reales con imaginarios, y termina como gran parte de las

<sup>24</sup> En los films históricos dramáticos y en los documentales tradicionales es muy común el recurso del texto sobreimpreso y tiene varias funciones narrativas. Por ejemplo, situarnos espacial y temporalmente, dar indicios acerca de líneas conflictivas y/o argumentativas, presentar personajes, y más específicamente brindar datos que, por su carácter escrito, parecen ser más certeros y contundentes, datos que, en general, vienen a completar la información historiográfica-documental representada, y que puestos de ese modo en el film están imbuidos de un tono especial, el de lo extra-cinematográfico, que viene a ser el relato historiográfico legítimo sobre el cual se montaría todo cine histórico.

<sup>25</sup> RANZANI, op. cit., 2013.

<sup>26</sup> FRIERA, Silvia. Mengele haciendo muñecas era la cima de la perversión. *Página 12*, Buenos Aires, 13 jun. 2011. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-21987-2011-06-13.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

ficciones históricas dramáticas tradicionales, haciendo uso del recurso del texto sobreimpreso. ¿Cuáles son los problemas que acarrea esta cuestión estético-narrativa? El problema principal, como veremos, no es la imbricación de elementos reales con otros imaginarios, sino las dificultades que esta combinación particular en *Wakolda* traen a la generación de conocimiento sobre un evento histórico de esta envergadura. Todas estas características y datos sobre el film hacen difícil su clasificación dentro de la categoría de cine histórico.

Muchas veces se utiliza el término “cine histórico” de una forma descriptiva para nombrar una variada paleta de formas cinematográficas que parecen tener en común hablar legítimamente acerca del pasado. A pesar de que existen muchas y variadas definiciones de esta categoría, todas tienen en común la adjudicación de un rasgo de carácter excluyente: para ser considerado histórico, el film debe ajustarse a los contenidos de la historiografía académica profesional, ya sea bajo la forma de una ficción dramática, un documental, o un film de vanguardia y/o de experimentación.<sup>27</sup> Y, estos contenidos extra-cinematográficos, que serían la base del “cine histórico”, se producen y representan mediante ciertos métodos y modos predominantes de investigación y de escritura, tales como los que describe, por ejemplo, el reconocido historiador y teórico de la historia Dominick LaCapra, a los que engloba en lo que denomina “modelo documentalista”:

la base de la investigación es el hecho ‘duro’ derivado del trabajo crítico con las fuentes, y el propósito de la historiografía es u ofrecer relatos narrativos y ‘descripciones duras’ de hechos documentados, o someter al registro histórico a procedimientos analíticos de formación de hipótesis, contraste, y explicación. La imaginación histórica se limita a llenar huecos del registro de manera plausible, y ‘echar nueva luz’ sobre un fenómeno requiere el descubrimiento de información previamente desconocida. [...] algunas veces se presupone que las únicas cuestiones históricas relevantes son las que pueden ser respondidas mediante investigación empírica (preferentemente de archivo).<sup>28</sup>

Pero, también, hay quienes sostienen, en una línea teórica muy cercana a la que concibe al cine únicamente como producto cultural de su época de producción y, por tanto, fuente primaria para la investigación<sup>29</sup>, que “con el cine por sí solo no se puede aprender

<sup>27</sup> Ver, principalmente, ROSENSTONE, op. cit., 1997; MONTERDE; SELVA; SOLÀ, op. cit., 2001; y HENRÍQUEZ VÁZQUEZ, op. cit., 2005.

<sup>28</sup> LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Nueva York: Cornell University Press, 1985, p. 18-19. Traducción nuestra.

<sup>29</sup> FERRO, Marc. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003; FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 2000; SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: FCE, 1985; ROLLINS, Peter (Comp.). *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1987; BORNSTEIN SÁNCHEZ, Alberto. El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 12, p. 277-292, 1991; BURKE, Peter. *Visto y no visto*. El uso

Historia. El cine sirve para aprender más o mejor la Historia, para reforzar el aprendizaje de la misma, pero es necesario que haya unos conocimientos mínimos previos”.<sup>30</sup> Entendemos que estos autores se refieren a aquellos conocimientos generados por la historiografía y a los cuales el cine podría aportar solamente como fuente o como vago “reflejo”. Pero, si tenemos en cuenta lo señalado por LaCapra, creemos que tampoco nadie podría conocer todo acerca de un evento del pasado solamente leyendo textos historiográficos. Por eso, también creemos, siguiendo a Hayden White, otro historiador y teórico de la historia estadounidense, que, en general,

estamos inclinados a tratar a la evidencia en imágenes como si fuera como mucho un complemento de la evidencia verbal, más que como un suplemento, es decir, un discurso en su propio derecho y capaz de decirnos cosas sobre sus referentes, que son tanto diferentes de lo que puede decirse en el discurso verbal como también de lo que puede decirse solamente por medio de imágenes visuales.<sup>31</sup>

Por estos motivos, consideramos fundamental trabajar no sólo con el cine histórico, sino también con aquel cine que no se ajusta tajantemente a esta categoría. En *Wakolda*, nuestro caso particular, se da justamente esa falta de documentos que certifiquen la presencia de Mengele en Bariloche y, por lo tanto, de “hechos duros” que serían la base de toda narrativa historiográfica académica, y por ende de toda película histórica que se precie de tal. Entonces, en el caso de ajustarnos a esta categoría y a las ideas de historia y cine que le dan sustento teórico, este film podría ser excluido y no tenido en cuenta como representación y/o fuente para el desarrollo de una investigación acerca del estado del conocimiento del tema en cuestión. Pero, esto nos lleva también a preguntarnos ¿es posible, dado el estado actual del conocimiento histórico académico sobre el tema, realizar una película que se ajuste al criterio fundamental de esta categoría, que es el ajuste a dicho conocimiento? ¿Qué podemos encontrar sobre este caso en el cine en general? ¿Qué podemos conocer a través de *Wakolda*? ¿Qué Mengele construye y nos muestra?

Un análisis e investigación pormenorizados sobre *Wakolda* nos permite establecer redes acerca de qué conocimiento existe sobre la estadía de Mengele en Argentina y América del Sur, de sus representaciones cinematográficas previas, las cuales, a su vez, también indican un estado del conocimiento sobre el tema en sus determinados y correspondientes

---

de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001.

<sup>30</sup> IBARS FERNÁNDEZ, Ricardo y LÓPEZ SORIANO, Idoia. La Historia y el Cine. *Clío. History and history teaching*, n. 32, 2006, p. 6.

<sup>31</sup> WHITE, op. cit., 2010, p. 218.

contextos de producción y estreno. Así, podemos establecer, como señalamos en la introducción, distintos vínculos y referencias intertextuales<sup>32</sup> entre *Wakolda*, *Los niños del Brasil*<sup>33</sup> y *Pacto de silencio*<sup>34</sup>, que son los films que expresan y representan más directamente el tema de la presencia de Mengele y otros criminales nazis de alto rango en Argentina y Sudamérica.

*Los niños del Brasil* es una ciencia-ficción<sup>35</sup>, que está basada en la novela homónima de Ira Levin publicada en 1976, y trata sobre el plan secreto de Mengele y un grupo de criminales de guerra nazis, refugiados en Paraguay y otras partes del mundo, para lograr que los 94 niños clonados de Hitler en Brasil se transformen en el Führer, recreando las condiciones biográficas de aquel, y que la raza aria domine así al mundo; en paralelo, la persecución de Mengele y su grupo, realizada por un veterano famoso “cazador de nazis”, el Sr. Ezra Lieberman, quien arriesga su vida para frustrar ese plan siniestro. Este personaje está basado en la persona “real” de Simon Wiesenthal, quien dedicó su vida a la “caza de nazis” después de haber sobrevivido a cinco campos de exterminio durante la Segunda Guerra Mundial, tarea que resultó en que más de mil criminales nazis fueran llevados ante tribunales de justicia.

<sup>32</sup> ANGENOT, Marc. *El discurso social*. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010; VERÓN, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1998.

<sup>33</sup> Ficha técnica. Título original: *The Boys from Brazil*. Dirección: Franklin J. Schaffner. Guión: Heywood Gould. Producción: Martin Richards y Stanley O'Toole. Fotografía: Henry Decae. Montaje: Robert Swink. Música: Jerry Goldsmith. Elenco: Gregory Peck, Laurence Olivier, James Mason, Lilli Palmer, Uta Hagen, Steve Guttenberg, Denholm Elliott, Rosemary Harris, Bruno Ganz, Michael Gough, Jeremy Black, John Dehner, John Rubinstein, Anne Meara, Linda Hayden. Distribuidora: Twentieth Century Fox Film Corporation. Duración: 123 minutos. Países: Reino Unido-Estados Unidos. Año: 1978. Idiomas: inglés.

<sup>34</sup> Ficha técnica. Título original: *Pacto de silencio*. Dirección, guión y producción: Carlos Echeverría. Fotografía: Ramiro Civita. Montaje: Carlos Echeverría. Música: Leandro Drago. Sonido: Cristian Reyes, Nerina Grisel Valido y Fernanda Álvarez. Elenco: Erich Priebke, Jorge Priebke, Herbert Best, Hans Schultz, Dorothee Engels, Herbert Limmer, Hans Lubos y Carlos Echeverría. Duración: 123 minutos. Países: Argentina-Alemania-España. Año: 2006. Idiomas: español y alemán.

<sup>35</sup> Siguiendo a Joaquim Romaguera i Ramió, en este género “la base literaria es fuente de inspiración, y la base científica, tecnológica (manipulación de máquinas sofisticadas), base de toda inventiva para urdir historias [...]. Este género, o bien es un reflejo de un *pasado* real o imaginario, léase historia; o bien lo es de un *futuro* real o imaginario, léase futurismo; o bien lo es de un *presente* real o imaginario, léase amenaza inmediata. [...] La presencia de elementos de anticipación y prospectivos, como satélites, galaxias, viajes interplanetarios y muchos más, así como la presencia de superseres que todo lo hacen y todo lo consiguen, coadyuvan a potenciar el carácter espectacular de este cine”, ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico*. Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999, p. 60-61. Así, el film *Los niños del Brasil* puede entenderse como la construcción de un presente imaginario en el que puede leerse un llamado de atención con respecto a una amenaza inmediata, dado que la película muestra cómo el peligro de la continuidad del nazismo y su ideología racista y expansionista sigue latente en el presente en el que se ancla el film, su año de estreno, y la historia que relata.

*Pacto de silencio*, en cambio, es un documental<sup>36</sup>, estrenado en el año 2006, cuya filmación y producción comienza a mediados de la década de 1990, cuando el director descubre e investiga la presencia de un nazi refugiado, Erich Priebke, en el seno de su comunidad de origen, Bariloche. Priebke vivió allí por más de 40 años hasta que en abril de 1994 un equipo de la TV norteamericana lo *descubre* en la puerta del colegio alemán Primo Capraro, del que fue alumno Echeverría, haciendo pública su responsabilidad directa en la ejecución de la Masacre de las Fosas Ardeatinas en marzo de 1944, en la Roma ocupada por los nazis.

Los vínculos que podemos establecer entre las tres películas tienen, por un lado, un carácter espacio-temporal. *Pacto de silencio* muestra los documentos del ingreso de Mengele a la Argentina junto con otros nazis que habían escapado de Europa y que llegan en el mismo barco. *Wakolda* empieza su relato cuando se le perdió el rastro a Mengele, que es cuando también aparece tangencialmente representado el caso de la captura de Eichmann, y termina cuando Mengele parte a Paraguay, cuya llegada allí da inicio al momento en el que empieza *Los niños del Brasil*.<sup>37</sup> Y, a su vez, podemos encontrar entre los tres films, retrospectivamente desde *Wakolda*, vínculos estéticos-narrativos y referencias intertextuales e interdiscursivas.

---

<sup>36</sup> Creemos importante señalar, siguiendo a Bill Nichols, que “el estatus del cine documental como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias. Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran. Los documentales provocan o estimulan respuestas, conforman actitudes y suposiciones. Cuando el cine documental se muestra en plena forma, una sensación de urgencia hace que nuestros intentos de contemplar la forma o analizar la retórica queden a un lado. Este tipo de películas y sus derivados (noticias y anuncios televisivos, mensajes de campañas electorales, propaganda y pornografía)- tienen un impacto poderoso y omnipresente”, NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997, p.14. Este género es uno de los tipos del cine histórico, siguiendo la tipología de Robert Rosenstone, y “su estructura más común es la de superponer la explicación de un narrador (y/o testigos o especialistas) a una serie de imágenes actuales de lugares históricos junto con fotogramas de documentales, noticiarios, fotos, dibujos, pinturas, gráficos y portadas de periódicos de la época”, ROSENSTONE, op. cit., 1997, p. 48. *Pacto de silencio* tiene esta estructura formal y posee, como veremos, dicho estatus como “prueba del mundo” y “fuente de conocimiento”, que podremos percibir en la relación que estableceremos con *Wakolda*.

<sup>37</sup> En una entrevista para el diario argentino La Nación, Rafi Eitan, jefe del operativo de captura de Adolf Eichmann del Mossad, señaló sobre la búsqueda paralela de Mengele en Argentina: “recibimos información sobre su dirección en Buenos Aires, la confirmamos y (...) sus vecinos nos dijeron que un día antes de nuestra llegada él había salido de vacaciones o algo similar” (desde acá es desde donde comienza, o parece comenzar, *Wakolda*); y dijo también que Mengele se fue de allí porque supo que lo habían ubicado y que “al principio recibimos información según la cual se encontraba en una colonia alemana en Paraguay, en la frontera con la Argentina, no lejos de Encarnación” (acá termina *Wakolda*, sigue la historia de Mengele en Sudamérica y empieza la de *Los niños del Brasil*), que fueron a buscarlo, porque “las informaciones eran claras; indicaban que tenía allí una casa, pero no lo hallamos. Luego se mudó a San Pablo, donde murió años después”, S/N. Las autoridades argentinas ayudaron a Joseph Mengele. *La Nación*, Buenos Aires, 03 sept. 2008. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1045844-las-autoridades-argentinas-ayudaron-a-joseph-mengele>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

En varias entrevistas, la directora de *Wakolda* dio cuenta de su cabal conocimiento acerca de estos films, acerca del tema-problema histórico en cuestión y de haber requerido y obtenido el asesoramiento de Echeverría para la investigación y representación de los datos históricos que aparecen en su novela y posterior adaptación cinematográfica. Según el crítico argentino Roger Koza, “la fotógrafa (y espía) que interpreta Elena Roger tiene un expediente con la foto de Priebke. Quienes hayan visto *Pacto de silencio*, el extraordinario documental de Carlos Echeverría sobre el caso Priebke, reconocerán de inmediato los puntos en común: en Bariloche los nazis la pasaban bastante bien”.<sup>38</sup> De hecho, en *Wakolda* aparecen escenas similares a algunas de *Pacto de silencio* o que parecen tener como su referente a este documental, escenas que justamente expresan datos reales. A modo de ejemplo, mencionaremos algunas de sus similitudes. En primer lugar, todas las escenas de la escuela alemana “pro-nazi” en *Wakolda* son parecidas a las imágenes del colegio Primo Capraro en *Pacto de silencio*. Además, la calle de la hostería familiar en *Wakolda* es Belgrano, mismo nombre del barrio de Bariloche donde se instalaron la mayoría de los inmigrantes y descendientes alemanes, incluido Priebke. Y, en *Pacto de silencio*, uno de los entrevistados, Herbert Best, declaró algo que también podemos encontrar en *Wakolda*: “poco tiempo después de mi llegada tuve diferencias con la comisión directiva, porque en la biblioteca de la escuela [Primo Capraro] encontré el libro *Mi lucha* y otros clásicos nazis, yo los bajé de los estantes y les informé que esos libros habían perdido actualidad, que no correspondía que estuvieran en la biblioteca”. Estos libros y una situación similar aparecen en la escena de *Wakolda* en la que Nora Eldoc como bibliotecaria de la escuela que, como dijimos, parece tener como referencia el colegio Primo Capraro, los saca, para lo cual utiliza la ayuda de varios estudiantes de la institución, dando la pauta no sólo de su presencia allí en la escuela sino también de una orden “de arriba” que solicitó su retiro y ocultamiento.

También podemos encontrar escenas y ambientaciones parecidas a las de *Los niños del Brasil*, que justamente expresan los aspectos imaginarios de ambos films. Por ejemplo, el laboratorio-consultorio médico de Helmut en *Wakolda* es muy parecido al de Mengele en la ficción de Schaffner. También la mansión donde Mengele se reúne con el grupo nazi en Paraguay para llevar a cabo su plan es similar, en aspecto y función narrativa, a la que en *Wakolda* aparece ubicada al lado de la hostería, donde Helmut obtiene insumos y dinero para

---

<sup>38</sup> KOZA, Roger. Críticas breves: *Wakolda. Con los ojos abiertos*. Disponible en: <<http://ojosabiertos.otroscines.com/wakolda/>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

sus experimentos con los gemelos, y viven unos vecinos que nadie sabe bien quiénes son y aparecen muy preocupados con la noticia de la captura de Eichmann. Helmut logra escapar en un hidroavión, que es el mismo medio de transporte con el que el Mengele de *Los niños del Brasil* llega a su mansión en el Paraguay, donde está su laboratorio y desarrollará su siniestro plan.

### **Wakolda y el problema de (los límites de) la representación<sup>39</sup>**

A partir del diálogo que establecimos entre los films, encontramos en *Wakolda* dos cuestiones problemáticas que están vinculadas con su forma-contenido y con las dificultades que analizamos en torno a la posibilidad o no de su clasificación o inclusión dentro de la categoría de “cine histórico”, y las propias dificultades que esta categoría muestra a la hora de dar cuenta de eventos de los que incluso la propia historiografía no puede dar cabal y documentada cuenta, según sus propios parámetros y lineamientos teórico-metodológicos.

En primer lugar, como dijimos, la película “injerta” personajes reales en una historia imaginaria (no documentada), pero termina apelando a lo real (lo documentado). El epílogo y final, creemos, genera confusión porque no mantiene el registro que la película tuvo durante todo su desarrollo. Se podría decir sobre esta cuestión que ese cierre factual, “oficial”, puede habilitar la pregunta acerca de si pudo haber sido real o no; y que estas preguntas, a su vez, pueden inducir o motivar a investigar la temática. Pero también podríamos decir que en última instancia lo que vale es el film en sí mismo y este, creemos por el mismo motivo, se queda a mitad de camino al no explotar ninguna de las dos vías de abordaje que finalmente plantea, ni la ficcional-imaginaria-posible, ni la ficcional-documentada-oficial. Entonces, ese “híbrido” podría habilitar la pregunta por un pasado posible, o aquellos aspectos del pasado que están ocultos bajo el manto oscuro de la ausencia de fuentes, y la película podría leerse así como una forma mítico-alegórica de “llenar huecos del registro de manera plausible” que, dada la falta de fuentes fiables hasta la fecha, no ha podido tapar, ni llenar, de manera “científica”, acreditada, la historiografía académica. Entonces, creemos que el problema del film no es que aparezcan personajes ficticios-imaginarios mezclados con personajes reales y una historia-

---

<sup>39</sup> Este subtítulo alude al conocido debate sobre los límites éticos, estéticos y epistemológicos de la representación del Holocausto en la historiografía, las ciencias humanas y sociales, la literatura, el cine y las artes en general, que se desarrolló en el simposio organizado por el reconocido historiador Saul Friedlander y que ha sido compilado por él, en el año 1992, con el título de *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Ver, FRIEDLANDER, Saul. (Comp.). *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

relato que insinúa un “pasado posible”. El problema es que, al finalizar la película, los textos sobreimpresos no sólo clausuran el relato (reencaminando, explicando y dando un cierre a una historia que parecía estar abierta), sino que en esa clausura habilitan la pregunta acerca de la veracidad o no de lo narrado a lo largo del film, generando confusión.

En otra entrevista, la directora de *Wakolda* señala que “el nazismo y Mengele son nombres tan fuertes que se devoran otras cosas, es inevitable que así sea, pero Mengele podría bien no estar en *Wakolda* e igual ésta funcionaría como la historia de un médico fanático”.<sup>40</sup> Este, creemos, es el problema más grave. Y esto se percibe claramente en el film. Mengele puede ser o podría ser según *Wakolda* un “médico fanático” y el relato igual funcionaría. Pero Mengele no es cualquiera. Mengele existió y creemos que no hay parámetro para comparar lo que éste hizo en el contexto en que lo hizo con cualquier otro médico por más fanático y cruel que sea. Mengele fue el “médico” del campo de concentración y exterminio más horroroso de la historia de la humanidad, Auschwitz, hasta la actualidad, y eso lo hace único e intransferible.

Y así llegamos al segundo problema importante que encontramos en *Wakolda*, estrechamente emparentado con el anterior, ambos vinculados con su forma-contenido y que pudimos observar a partir del diálogo que establecimos entre dichos films: su género predominante, el thriller, justamente se termina “devorando” el carácter histórico-real del protagonista, el cual además, como señalamos, sólo es llamado por su verdadero nombre en los textos sobreimpresos finales. Así, vemos que prevalece la estructura de thriller por encima del tema que evoca, la presencia de Mengele en Bariloche. Analizando el film en conjunto, entendemos que fue más importante mantener el misterio hasta el final que narrar y construir abiertamente ese personaje mostrándolo real desde el principio. Y si no, ¿qué sentido tiene dar pista por pista, habilitar desde el comienzo una especie de ruta a través de ellas, entremezclándolas con personajes, situaciones y escenarios imaginarios, para llegar solo en el epílogo a “lo real”? Asimismo, el problema de que el género cobre esta relevancia radica también, no sólo en que parece una búsqueda de efectividad del espectáculo, sino en la espectacularización de la historia, es decir, en que lo siniestro se vuelve solo una peripecia del film, cuya resolución devuelve la calma y la clausura histórica de lo siniestro.

Nuevamente, una comparación intertextual puede ser iluminadora. En *Pacto de silencio*, como cine histórico documental, Mengele es el Mengele real y es presentado

---

<sup>40</sup> MATTIO, op. cit., 2013. Subrayado nuestro.

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 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”. En ambos films, hay una sintonía-coincidencia entre el tema principal del film y su estructura y forma narrativa, lo cual sería, siguiendo a Rick Altman, el rasgo fundamental para que las películas puedan reconocerse como constitutivas de un género, es decir, “deben tener un tema en común [...] y una estructura común, una configuración del tema que fuese su denominador común”.<sup>41</sup>

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. Entonces, Mengele no sería Mengele, sino un tal Helmut Gregor, representándose así a alguien cuya verdadera identidad nos es desconocida, hasta los textos finales, y cuya rol principal en el relato es justamente ser objeto de una persecución, nudo argumental principal del film, y no el hecho de haber sido el “ángel de la muerte” en Auschwitz. Todo lo que realmente hizo Mengele no se ve, ni se dice. Lo que sí se ve es lo que hace Helmut, quien durante casi todo el film se parece más al vecino amable y respetado por la comunidad alemana barilochense, el Erich Priebke de *Pacto de silencio*, que al sádico doctor Mengele de *Los niños del Brasil*. Y aquí el principal problema en *Wakolda*: 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 allí, y en la Argentina, que Echeverría bien supo mostrar, y que *Wakolda* quede así en nuestra memoria, con suerte, como un thriller inquietante y nada más, y/o colaborar con la creación de un mito más, a los ya existentes, sobre esta presencia, cuyas consecuencias y efectos reales no podemos aún vaticinar ni ponderar. Llamativamente, las últimas palabras que Helmut le dice a Lilith a modo de despedida, últimas palabras que escuchamos en el film, son: “ya te vas a olvidar de mí”.

---

<sup>41</sup> ALTMAN, op. cit., 2000, p. 45-46.

Más aún, podemos pensar este aspecto problemático de *Wakolda* a la luz de la historia de un país como Argentina en el que la sociedad civil coexistió, durante casi una década bajo la última dictadura cívico-militar (1976-1983), con centros clandestinos de detención, tortura y desaparición de personas que, como señala Pilar Calveiro, tuvieron al régimen nazi y a su “solución final” como ejemplos de los cuales copiaron y “perfeccionaron” las técnicas y metodologías de represión a quienes estigmatizaban como “subversivos”, “enemigos de la patria”.<sup>42</sup> *Wakolda* insinúa muy tibia y tangencialmente ese silencio, esa coexistencia entre la sociedad barilochense y esos elementos “extraños-extranjeros”. No la desarrolla, sólo es parte del “decorado”, sin que sea atendida y representada como el “contexto-marco” que pudo permitir que sea posible esa terrible y clandestina presencia. Así, según el crítico Roger Koza, en *Wakolda* esto expresa “un problema mayor: la falta de contexto. ¿Por qué los nazis están allí? ¿Por qué están cómodos en ese paraje y no en otro? El gran fuera de campo es lo otro de lo nazi, los barilochenses, y en ese sentido, el personaje de Diego Pereti [Enzo] no puede hablar en el nombre de los otros”.<sup>43</sup>

### ***Conclusiones: relación género-estética-ética***

*Wakolda* nos muestra nuevamente la indivisibilidad de la forma y el contenido de todo relato, en este caso, cinematográfico. Comenzamos analizándola partiendo de esta idea, atendiendo específicamente a sus rasgos estéticos-narrativos; seguimos contextualizándola con respecto al corpus de films que desde distintos puntos de vista han abordado el tema de la presencia nazi en Argentina y Sudamérica, para repensar, mediante la comparación y puesta en relación de sus distintos aportes, la categoría de cine histórico; y finalizamos con algunas reflexiones en torno a cómo esta forma-contenido puede interpretarse cuando el tema que queremos representar alude al Holocausto y sus perpetradores, adentrándonos así en el problema ético, estético, político y epistemológico de los límites de su representación.

Finalmente, todo lo expuesto nos conduce a pensar, por un lado, que el cine “histórico” no puede trabajarse aisladamente, y el cine “no histórico”, tampoco. Y nos plantea la inquietud acerca de cuáles son las fronteras precisas del “cine histórico”. Una trama imaginaria (o mítica o no documentada) como la de *Wakolda* posee en su estructura elementos referenciales reales para dar verosimilitud al relato; documenta cuando representa

<sup>42</sup> CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2004.

<sup>43</sup> KOZA, op. cit.

hechos reales, como por ejemplo, la captura y extradición de Eichmann. A su vez, un documental histórico como *Pacto de silencio* ficcionaliza cuando no tiene documentos para mostrar acontecimientos y situación reales, como cuando Echeverría fue contratado para filmar un acto del colegio 10 años después de haberse recibido, y ve allí en el palco de los directivos a Priebke, a quien había visto por primera vez cuando era niño como fiambrero del barrio. Incluso en *Los niños del Brasil* se representan cuestiones que tienen referentes reales, tales como las que se cuentan acerca de las SS y los experimentos con seres humanos que realizaba Mengele. Entonces, vemos que las fronteras se difuminan o se ven menos claras. Por eso es necesario repensar las categorías, sus usos y sus posibles aplicaciones. Y, para estudiar estas cuestiones y estos cruces, para construir conocimiento y difundirlo, es muy importante el diálogo entre los distintos tipos de films, y entender al cine histórico como un género más que puede ser incluso el referente de otros géneros y otros films, como en el caso de *Wakolda* con *Pacto de silencio* y *Los niños del Brasil*, sus antecedentes y referentes cinematográficos, documentales e imaginarios, sobre el nazismo y la presencia de nazis en Sudamérica.

Por otro lado, consideramos que *Wakolda* es el relato de un pasado deshistorizado, no por ser una historia cuasi imaginaria sino porque no ancla en los significados-relevancia que los eventos de ese pasado posible tuvieron y tienen para la sociedad y la historia argentinas. Un relato sobre el pasado puede carecer, según su forma, de historia, de historicidad. Y cuando ese relato tiene tres protagonistas realmente existentes, y además estos son Mengele, Nora Eldoc y la comunidad barilocheña de la década del '60, creemos, esa falta de historicidad puede tener, y en este caso tiene, efectos éticos cuestionables, como los que hemos señalado. Entonces, es la forma la que deshistoriza, no el contenido (tema) imaginario de su trama.

Hay mucho que se puede decir entonces sobre este film desde un punto de vista estético-narrativo, pero no debemos olvidar que es Helmut Gregor el personaje principal de la película, y el verdadero nombre falso del siniestro Mengele. Por ello, creemos que cualquier apreciación acerca de este film no debería estar nunca escindida de este dato inobjetable.

### ***Bibliografía***

ALBARRACÍN, Andrea; PERIS, Alejandra. A 50 años del juicio a Adolf Eichmann: reflexiones históricas sobre el proceso judicial. En: *Actas de las VIII Jornadas de Historia*

*Moderna y Contemporánea*. Buenos Aires: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

ALLEGRI, Pablo. *Hitler sigue vivo*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2015.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

ANDRADE, Claudio. El *tour* tras las huellas de nazis por Bariloche. *Clarín*, Buenos Aires, 27 sept. 2015. Disponible en: <[http://www.clarin.com/opinion/Bariloche-nazis-Segunda\\_Guerra\\_Mundial-turismo-Abel\\_Basti\\_0\\_1438656162.html](http://www.clarin.com/opinion/Bariloche-nazis-Segunda_Guerra_Mundial-turismo-Abel_Basti_0_1438656162.html)>. Acceso en: 27 sept. 2015.

ANGENOT, Marc. *El discurso social*. Los límites históricos de lo pensable y lo decible. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

ASTOR, Gerald. *Mengele*. El último nazi. Buenos Aires: Editorial Vergara, 2006.

BASTI, Abel. Bariloche Nazi - guía de turismo-. *Bariloche Nazi*. Disponible en: <<http://www.barilochenazi.com.ar/barilochenazi.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

BATLLE, Diego. Un nazi en mi mesa. *Otros Cines*. Disponible en: <[http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=7813](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=7813)>. Acceso en: 25 sept. 2015.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.

BORNSTEIN SÁNCHEZ, Alberto. El pasado a 24 imágenes por segundo: reflexiones sobre la utilidad del cine histórico. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 12, p. 277-292, 1991.

BURKE, Peter. *Visto y no visto*. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2001.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2004.

CAMARASA, Jorge y BASSO PRIETO, Carlos. *América nazi*. El último refugio de los hombres de Hitler. Buenos Aires: Aguilar, 2014.

CAMARASA, Jorge. *Odessa al sur*. La Argentina como refugio de nazis y criminales de guerra. Buenos Aires: Aguilar, 2012.

FERRO, Marc. *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

FERRO, Marc. *Historia Contemporánea y Cine*. Barcelona: Ariel, 2000.

FRIEDLANDER, Saul. (Comp.). *En torno a los límites de la representación*. El nazismo y la solución final. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

FRIERA, Silvia. Mengele haciendo muñecas era la cima de la perversión. *Página 12*, Buenos Aires, 13 jun. 2011. Disponible en:

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-21987-2011-06-13.html>>.

Acceso en: 25 sept. 2015.

GARCÍA PULLÉS, Josefina. Vivir para contarla. *El Amante*. Disponible en: <<http://www.elamante.com/criticas/wakolda/>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

HENRÍQUEZ VÁSQUEZ, Rodrigo. El problema de la verdad y la ficción en la novela y el cine históricos. A propósito de Lope de Aguirre. *Manuscripts*, n. 23, p. 77-96, 2005.

IBARS FERNÁNDEZ, Ricardo y LÓPEZ SORIANO, Idoya. La Historia y el Cine. *Clío. History and history teaching*, n. 32, p. 1-22, 2006.

KOLLMAN, Raúl. CEANA presentó su informe: llegaron 180 nazis. *Página 12*, Buenos Aires, 12 nov. 1999. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-11/99-11-12/pag15.htm>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

KIERNAN, Sergio. Fantasías nazis. *Página 12*, Buenos Aires, 5 abr. 2015. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-269775-2015-04-05.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

KOZA, Roger. Críticas breves: *Wakolda. Con los ojos abiertos*. Disponible en: <<http://ojosabiertos.otroscines.com/wakolda/>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

LACAPRA, Dominick. *History and Criticism*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.

LLORENTE, Elena; RIGACCI, Martino. *El último nazi: Priebke, de la Argentina a Italia, juicio a medio siglo de historia*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998.

MATTIO, Javier. Lucía Puenzo: 'Tengo recurrencia con la genética y el peso de la sexualidad'. *La Voz*, Córdoba, 12 sept. 2013. Disponible en: <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/lucia-puenzo-tengo-recurrencia-con-la-genetica-y-el-peso-de-la-sexualidad>>. Acceso en: 25 sept. 2015.

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES. *Informe final*. Buenos Aires: Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades Nazis en la Argentina. 1997-1999.

MONTERDE, José; SELVA, Marta; SOLÀ, Anna. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Paidós, 1997.

NIGRA, Fabio. (Coord.). *El discurso histórico en el cine de Hollywood*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 2014.

- PALAO ERRANDO, José Antonio. La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo. En: MARZAL FELICI, Javier; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. (Ed.). *Metodologías de Análisis del Film*, Madrid: Edipo S.A., 2007, p. 177-192.
- RANZANI, Oscar. Estas historias siempre me intrigan. *Página 12*, Buenos Aires, 21 mayo 2013. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-28704-2013-05-21.html>>. Acceso en: 25 sept. 2015.
- REIN, Raanan. *Argentina, Israel y los judíos: Encuentros y desencuentros, mitos y realidades*. Buenos Aires: Ediciones Lumiere, 2001.
- ROLLINS, Peter. (Comp.). *Hollywood: el cine como fuente histórica*. Buenos Aires: Editorial Fraternal, 1987.
- ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. *El lenguaje cinematográfico*. Gramática, géneros, estilos y materiales. Madrid: Ediciones de la Torre, 1999.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.
- S/N. El escape de Mengele de la Argentina. *La Nación*, Buenos Aires, 02 sept. 2008. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1045505-el-escape-de-mengele-de-la-argentina>>. Acceso en: 25 sept. 2015.
- S/N. Las autoridades argentinas ayudaron a Joseph Mengele. *La Nación*, Buenos Aires, 03 sept. 2008. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/1045844-las-autoridades-argentinas-ayudaron-a-joseph-mengele>>. Acceso en: 25 sept. 2015.
- S/N. Una polémica guía turística nazi. *Diario Hoy*, La Plata, 10 en. 2004. Disponible en: <<http://pdf.diariohoy.net/2004/01/10/pdf/09.pdf>>. Acceso en: 25 sept. 2015.
- SENKMAN, Leonardo. Perón y el ingreso de técnicos alemanes y colaboracionistas con los nazis, 1947-1949: ¿un caso de cadena migratoria? *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, Año 10, n. 31, p. 673-704, 1995.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine*. México: FCE, 1985.
- VERÓN, Eliseo. *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa, 1998.
- WHITE, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.
- ZYLBERMAN, Lior. Cine y Shoá, los debates actuales. *Nuestra Memoria*, Año XVI, n. 33, p. 183-195, 2010.

**Fuentes**

- Algunos que vivieron* (Luis Puenzo, 2002)
- Apt Pupil* (Bryan Singer, 1998)
- Betrayed* (Constantin Costa-Gavras, 1989)
- Descending Angel* (Jeremy Kagan, 1990)
- Desinformación. La deseada búsqueda heroica del Mossad* (Gaby Weber, 2015)
- Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1963)
- Gilda* (Charles Vidor, 1946)
- Hotel Terminus. The life and times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1987)
- La traque (La Cacería del Nazi)* (Laurent Jaoui, 2008)
- Marathon Man* (John Schlesinger, 1976)
- Mit Bubi heim ins Reich (Regreso a la patria con Bubi)* (Stanislaw Mucha, 2000)
- Music Box* (Constantin Costa-Gavras, 1989)
- Notorious* (Alfred Hitchcock, 1946)
- Oro Nazi* (Rolo Pereyra, 2004)
- Pacto de silencio* (Carlos Echeverría, 2006)
- Pobre mariposa* (Raúl De la Torre, 1985)
- Proyekt Huemul: El Cuarto Reich en Argentina* (Rodrigo H. Vila, 2008)
- The Boys from Brazil* (Franklin J. Schaffner, 1978)
- The House on Carroll Street* (Peter Yates, 1988)
- The House on Garibaldi Street* (Peter Collinson, 1997)
- The Stranger* (Orson Welles, 1946)
- This Must Be The Place* (Paolo Sorrentino, 2011)
- Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013)
- X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011)

Recebido em 09 de fevereiro de 2015 ; aprovado em 23 de março de 2015.