

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

## **Preguntas a una ciudad postal: las figuras de Toon Maes y Erich Priebke en El pintor de la Suiza argentina (1991) de Esteban Buch, y Pacto de silencio (2006) de Carlos Echeverría.**

Levinson, Andrés y Feudal, María Guillermina.

Cita:

Levinson, Andrés y Feudal, María Guillermina (2009). *Preguntas a una ciudad postal: las figuras de Toon Maes y Erich Priebke en El pintor de la Suiza argentina (1991) de Esteban Buch, y Pacto de silencio (2006) de Carlos Echeverría. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1311>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

**Preguntas a una ciudad postal: las figuras de Toon Maes y Erich Priebke en *El pintor de la Suiza argentina* (1991) de Esteban Buch, y *Pacto de silencio* (2006) de Carlos Echeverría**

Andrés Patricio Levinson

María Guillermina Feudal

**I**

Quince años –1991-2006– separan estas dos obras que transitan el mismo interrogante, postulan hipótesis semejantes y operan en registros diferentes: la escritura (un ensayo), en el caso de Buch, y el audiovisual (un documental), en el de Echeverría<sup>1</sup>. Se trata de dos producciones que con recursos autónomos llegan a complementarse, a desplegar y a profundizar el análisis de la presencia nazi en Bariloche<sup>2</sup>. Este trabajo es parte de un proyecto de investigación mayor en el que reflexionamos sobre los modos en que se construyen narraciones sobre la ciudad de San Carlos de Bariloche. Pretendemos aquí apuntar algunos interrogantes y observaciones sobre el tema así como poner en conocimiento y circulación las investigaciones de dos autores que, al margen de algunas polémicas y de su oportuna repercusión en los medios, han sido escasamente analizados e incluso difundidos.

La pregunta de la que Buch y Echeverría parten es por qué los ciudadanos otorgaron a Toon Maes y Erich Priebke, ambos ex funcionarios del partido nacionalsocialista alemán<sup>3</sup>, un lugar singular y destacado en la comunidad de Bariloche durante un período de casi cincuenta años (1948-1995). Ante la frecuente concepción de la historia como el regreso estéril a un tiempo que ya no tiene lazos sobre el presente<sup>4</sup>, los autores se ocupan de

---

<sup>1</sup> *El pintor de la Suiza argentina*, primer ensayo de Esteban Buch, fue publicado en 1991 por Editorial Sudamericana. *Pacto de silencio*, anteúltimo film documental de Carlos Echeverría, fue estrenado en la Argentina durante 2006.

<sup>2</sup> San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro, República Argentina.

<sup>3</sup> Antoon Maes, oficial de las SS, fue jefe titular del servicio de DeVlag a partir de 1943. Este servicio era el brazo político de las SS en Flandes, y trabajaba por su anexión al Tercer Reich. Priebke fue comandante de las SS y oficial de enlace con el Vaticano en Roma, uno de los principales responsables del asesinato de 335 personas en las Fosas Ardeatinas en Roma el 24 de marzo de 1944.

<sup>4</sup> Como sostienen en *Pacto de silencio* Heini Kempel –destacado miembro de la comunidad alemana, director de la Escuela de Esquí Gran Catedral e integrante del equipo argentino de demostradores de esquí– en

reestablecer esos vínculos que interrogan los mecanismos sobre los que una sociedad se constituye.

Con las herramientas de un historiador, instauran un punto de partida para sus investigaciones: se remontan hasta la lista de pasajeros arribados desde Europa en 1948 (Priebke) y en 1952 (Maes) al puerto de Buenos Aires y detectan una serie de irregularidades que demuestran la validez de una sospecha preexistente: la destacada actuación de ambos vecinos en las filas del nacionalsocialismo y la posterior huida de la justicia luego de la derrota. Así, delimitan el comienzo de su historia en la Argentina. No obstante, también recorren las actuaciones de ambos ex oficiales en la Europa de los años treinta y cuarenta para reinstalarlos en una dimensión histórica que habría corrido el riesgo de perderse a partir de su llegada clandestina al país –más tarde legalizada gracias a la amnistía que les concede el gobierno del presidente Perón a partir de 1949.

En *El pintor de la Suiza argentina*, Esteban Buch rastrea el pasado de Toon Maes, “el pintor más importante de la historia de Bariloche” de acuerdo a la prensa local. Buch encuentra en su obra de los años veinte y treinta, en Bélgica –que abarca la poesía, novela, arquitectura y pintura– elementos coherentes con la concepción política y cultural del nazismo. Por su parte, en su film documental *Pacto de silencio*, se trata de establecer la responsabilidad en la matanza de 335 ciudadanos italianos en las Fosas Ardeatinas de Roma, del oficial de las SS<sup>5</sup> Eric Priebke, quien ha llegado a presidir la Comisión Directiva del colegio alemán de Bariloche.

A partir de estas coordenadas, los autores se abocan a desentrañar los mecanismos mediante los que a Maes y Priebke les fue conferido un lugar relevante en la sociedad. Entre los integrantes de la comunidad alemana, es muy posible que el prestigio de Priebke se haya fundado en su sólo a medias silenciada pero estratégica participación en la Segunda Guerra Mundial; Maes, desde otro lugar, construye su imagen como pintor de la Patagonia a través de sus debates estéticos en el circuito cultural local, sus obras, su repercusión en la prensa y

---

referencia a la insistencia de la comunidad judía por recordar o mantener viva la memoria del Holocausto: “[...] mantener vivos todos los recuerdos... no sé cuál es el objetivo, es inconducente desde mi óptica, no alimenta un sano vivir y convivir en el mundo”, y el actual cónsul honorario de la República Federal de Alemania en Bariloche y ex vicepresidente de la Comisión Directiva del Colegio Alemán, Gerardo Bochert, quien ante la pregunta “¿Qué lugar ocupaba la historia [en el plan de estudios del colegio alemán de Bariloche] y especialmente la historia del Tercer Reich? Responde laconicamente: “No ocupaba lugar [...] nunca se trató el tema”.

<sup>5</sup> *Schutzstaffel*, Escuadrón de Seguridad.

su rol como docente. En los dos casos, las actividades de estas figuras fueron respetadas, distinguidas y transformadas paulatinamente en modelos y parámetros de eficiencia y calidad bajo la condición tácita de mantener un pacto de silencio. De todos modos, el lugar que este concepto ocupa en las dos obras nos obliga a repensar el sentido del lugar común “pacto de silencio”: ¿quiénes están involucrados en esta negociación? ¿Cómo se desarrolla y en qué sentido influye en la construcción de una narración hegemónica sobre la historia de la ciudad? A lo largo del análisis encontramos el funcionamiento de más de un pacto: hacia el interior de la colectividad alemana uno; entre ésta y la comunidad de Bariloche, otro.

Las operaciones argumentativas de Buch y Echeverría son rigurosas: se valen de documentación de archivo –histórico y familiar–, de entrevistas, de la prensa, de elementos teóricos. La red de textos e imágenes que en cada caso se despliega consolida un entramado en el que se dialoga tanto con los hechos indagados como con versiones de los hechos. En las dos obras el narrador es el autor: ambos han crecido en Bariloche y conocen el circuito urbano en profundidad. Desde allí deciden tomar distancia, establecer una relación crítica con sus vecinos y tradiciones e involucrarse en la narración desde lo personal, llevando al relato rasgos autobiográficos<sup>6</sup>. Por otro lado, sus narrativas se corren de la linealidad cronológica y los datos o anécdotas que se han ubicado en los márgenes de otras narraciones o documentos se trasladan aquí al centro del debate. El lector o espectador recogerá los indicios que se van sembrando para reconstruir otra historia de la ciudad, cuyos múltiples niveles se ponen en evidencia para mostrar sus conexiones e integrarlas luego en estructuras de sentido más vastas y explicativas.

El interés de *El pintor...* y *Pacto de silencio* no es solamente local. En un sentido histórico subrayan la importancia de reponer el entramado, cultural, político y económico de la comunidad, bases sobre las que se constituye una identidad que trasciende al grupo dentitaria se construye<sup>7</sup>. En sus aspectos formales, es posible ubicar estas dos obras en una

---

<sup>6</sup> En Argentina, Beatriz Sarlo, entre otros, menciona la tendencia dentro de las ciencias sociales pero también dentro del universo del arte (específicamente cine y literatura) de un “giro subjetivo”, dado por la presencia de la primera persona en la narración o bien por la acumulación de referencias biográficas del autor en la construcción de la obra. En Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

<sup>7</sup> En su análisis de la gestación e implementación de la corriente del modernismo reaccionario en la Alemania de la república de Weimar hasta el final de la Segunda Guerra, Jeffrey Herf (1993) sostiene que no es posible analizar las paradojas de su “éxito” entre las clases medias de la población sin atender cuidadosamente a las

línea crítica de valor tanto documental como formal. A nivel documental, la coincidencia de la historia de lo narrado con la historia de la investigación pone de relieve una búsqueda alejada del apremio tenaz del periodismo; las múltiples aristas del objeto indagado se van complementando, cruzando y profundizando en el curso de su examen<sup>8</sup>. Además, el material y las fuentes que sustentan sus trabajos se caracterizan por haber sido cuidadosamente seleccionados. Y como su tratamiento no propicia la clausura interpretativa, no sólo es destacable su valor indicial sino el hecho de que forman parte de un complejo de conexiones que se resiste a funcionar únicamente como prueba. Ello le otorga al lector/espectador la posibilidad de ubicarse también como crítico frente a la historia. Por otra parte, muchos materiales producidos previamente en otro contexto y con otra significación (el caso de la prensa en *El pintor...*, del archivo filmico familiar y ajeno en *Pacto de silencio*) aparecen aquí resignificados e integrados en una estructura de sentido histórico ampliado.

## II. El mismo objeto desde otra clave

“Toon Maes comienza su larga muerte.” Así empieza *El pintor de la Suiza argentina*, con la muerte de Maes. Más adelante, en el mismo párrafo, dice: “Tiene ojeras verdes, como en un cuadro expresionista. Su respiración es pareja y fuerte. No habla”.

Este brevísimo relato en tercera persona da paso en seguida a la voz de un narrador: “Le cuento cosas sueltas durante un rato, nada importante. Hablar con alguien que no contesta”. En esta declaración del mecanismo enunciativo, alguien acompaña al pintor en su muerte, quizás esperando su última confesión. ¿Quién es Toon Maes? ¿Quién es el “yo” que escribe su historia? ¿Por qué escribir sobre él? “No es que escriba su historia para sacarme a Maes de encima. Ocurre que lo tengo debajo, y ese cajón tiene casi las dimensiones de un ataúd.”

---

conexiones entre la estructura socioeconómica, las tendencias culturales y políticas de una sociedad. Retomando las observaciones de Weber acerca de que la explicación de los sucesos sociales y políticos requieren un análisis de los significados e intenciones de los actores sociales en un contexto particular, Herf intenta dar con las causas de la primacía política y su ideología en la Alemania nazi. En este sentido y *mutatis mutandis*, observamos que el enfoque particular de las obras de Buch y Echeverría que aquí analizamos está orientado por la voluntad de examinar las condiciones de posibilidad de la aceptación de estas figuras y el montaje de un pacto de silencio que, como veremos, se trata más bien de una negociación –simbólica y material– entre la comunidad europea y determinados grupos de la sociedad de Bariloche.

<sup>8</sup> Esta es también una característica definitoria del film documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), acerca de la desaparición de Juan Marcos Herman en junio de 1977 en Bariloche, dirigido por Carlos Echeverría y protagonizado por Esteban Buch.

Lo que Maes no puede, alguien que recibe su legado podrá hacer. “Desde su muerte guardé bajo la cama un gran cajón lleno de papeles: documentos, cartas, catálogos de exposiciones, recortes de diario, fotografías”.

Relata Buch que al escribir la nota necrológica para el diario *Río Negro* intentó bosquejar una lección moral para los habitantes indiferentes de Bariloche, pues salvo unas quince personas, él como periodista y un representante municipal, nadie más había participado de la despedida del maestro. Añade, no obstante, que esa soledad y abandono registrados tienen para él otro sentido a la hora de escribir el libro.

Dos condiciones-contextos de escritura entonces, la del periodista y la del escritor, con sus consecuencias interpretativas e ideológicas. El escritor está frente a una pléthora de documentos que exige ser trabajada e interpretada bajo otra luz. En ese corrimiento del periodista al escritor queda manifiesta no sólo la elección de un modo de acercarse a lo real sino la posibilidad del desplazamiento de un esquema de análisis a otro<sup>9</sup>. Buch ha ubicado a Maes como objeto y se ha ubicado él como crítico luego de un deslizamiento sumamente productivo. La narración abandona su carácter lineal y prefiere una cronología prácticamente inversa, que privilegia el ordenamiento de los datos según aporten la información suficientemente vasta y necesaria para la configuración de una personalidad y una vida adecuadamente dimensionadas del pintor en la historia.

A partir de este planteo, el escritor añadirá las coordenadas que permitan comprender esta figura en el contrapunto de múltiples voces y en forma retrospectiva. Buch se remontará a la relación de Maes con Bariloche, cuyos nexos explicativos y causales irá desgranando en una travesía compleja por su infancia, adolescencia artística y juventud política europeas, atendiendo a la cuestión de cómo se forja su nazismo. Este cruce de voces permitirá determinar un “muchos”, un “nosotros”, un “el pintor de la Patagonia” como voz dominante con la que la del narrador, disidente desde el seno de la comunidad receptora, discute.

---

<sup>9</sup> En una operación inversa pero de la misma validez epistemológica, Rodolfo Walsh se desplaza del libro al periodismo, un acto cuyo máximo exponente es *Operación Masacre*, pero que se extiende a *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky*. Por otro lado, estos desplazamientos siempre suponen la “contaminación genérica”. Como dice Halperín Donghi (1996) en “Facundo y el historicismo romántico”: “También aquí aparecen rotas las estructuras de los géneros y de las disciplinas; sus limitaciones han comenzado a parecer insoportables estorbos en la indagación de lo que realmente interesaba. Esos derrumbes han sido provocados por la irrupción de un nuevo enfoque, del enfoque histórico”. Tales quiebres de la estructura genérica se producen más profundamente de acuerdo con una finalidad específica, es decir, con el tipo de fundamentación requerida y los efectos que deben producirse sobre los receptores.

Dentro de este circuito, *El pintor de la Suiza argentina* asume una responsabilidad textual del orden del compromiso con la verdad histórica. Produce un corte en la clase de textos (orales, escritos) que avalan u omiten información sobre Maes. Buch recibe el relato de su familia (sobre el padecimiento judío alemán durante la guerra), el de Maes (“la historia no es como la cuentan”), la versión de la prensa (de la que procede su distanciamiento), de los entrevistados alemanes y belgas (a cuyas voces da lugar) y produce un texto nuevo. *El pintor...* integra éstos y otros textos, entre ellos, una crítica estética de la obra, un cuento de Borges y el propio texto *El pintor...* como legados principales para la comunidad. Se trata, pues, de un ensayo sobre la necesidad de la reconstrucción histórica pero también sobre otros textos, sus alcances, posibilidades y omisiones.

El objeto de la indagación es el comportamiento moral de una sociedad que, de haber elegido conocer más profundamente a Maes, lo habría tratado y se habría tratado a sí misma con mayor dignidad humana y social. La puesta en cuestión de sus comportamientos habría sumado, como dice el autor, no una injusticia más al abandonar en su muerte al artista que veneró durante tanto tiempo, sino unos mecanismos institucionales acordes con la voluntad de construcción de un pacto social más transparente y confiable. En cambio, la muerte en soledad de un Maes otrora identificado como el pintor “patagónico” más importante de los últimos tiempos refuerza el concepto de una sociedad enlazada a un proyecto comercial, cuyo telón de fondo se presenta como a-temporal y a-histórico (en definitiva, como el epíteto “Suiza argentina” connota: neutro).

### **III El encuentro de un evento y una mirada**

“Bariloche, 24 de agosto de 1995. Hace poco Eric Priebke, ex jefe de la GESTAPO<sup>10</sup> en Italia, quedó en libertad luego de un año y medio de prisión domiciliaria”, sostiene la voz *over*, mientras observamos imágenes del centro de Bariloche. Se trata del comienzo de *Pacto de silencio*, cuarto largometraje de Echeverría, en este caso el narrador del film.

¿Cuál es el disparador de una historia? ¿En qué momento se produce un corte en lo real a partir del cual contarla? Echeverría encuentra ese punto en el momento en que Priebke es liberado de su prisión domiciliaria. “Nadie sabe dónde está” dice la prensa local. Entonces

---

<sup>10</sup> *Geheime Staatspolizei*, Policía Secreta del Estado.

sale en su búsqueda. Los primeros planos corresponden precisamente a la persecución que lo lleva al paradero del ex oficial de las SS: la iglesia del Colegio María Auxiliadora, a la que suele asistir la comunidad alemana. A la salida de la ceremonia religiosa Echeverría lo espera. Allí alcanza a tomar unas pocas imágenes y apenas a formular una pregunta a Priebke que éste no contesta. Rápidamente, los vecinos que han asistido a la misa se abalanzan sobre su cámara, lo increpan e intentan golpearlo. “¿Para qué fuiste al colegio alemán?”, lo espeta una señora, mientras un señor le dice: “Ya está, no la hagás más grande viejo, ya está todo bien”. El episodio finaliza con el escape de Priebke en auto mientras la voz *over* informa: “Esa misma noche llega la noticia de que Priebke será detenido nuevamente, esta vez por pedido de la justicia alemana”; fundido a negro y título del film. La operación de Echeverría consistirá, a partir de este episodio, en buscar respuesta a al menos dos interrogantes: uno alrededor del propio Erich Priebke; su verdadero rol durante la Segunda Guerra Mundial, su huida, la llegada a la Argentina y su establecimiento en Bariloche; el segundo gira alrededor de la comunidad que lo recibe, pregunta que Echeverría formula explícitamente durante la primera parte del film: “¿Qué ocurrió con estos vecinos para que se identifiquen de tal manera con el criminal de guerra? ¿Cuál es la raíz de su incuestionable y ciego apoyo al asesino? ¿Qué orden ven trastocado?”.

Alrededor de esta serie de enigmas, Echeverría elabora un relato sobre Priebke, sobre Bariloche y sobre su propio lugar en esta historia. Por esta razón, el film puede ser incluido dentro de la serie de documentales recientes que adoptan una mirada subjetiva<sup>11</sup>.

Aquella secuencia inicial, revela, además, la presencia de una cámara testigo que, desde un lugar poco privilegiado y en riesgo, observa y asume sus consecuencias. La operación pone en escena ciertos rasgos que distinguen al documental de la ficción: estamos en presencia de un hecho real y allí hay una cámara que pugna por filmarlo. Registro incómodo y caracterizado por la discontinuidad, este dispositivo se denomina ‘cámara excéntrica’. Para el profesor David Oubiña: “La discontinuidad sería la garantía de que algo ha sucedido y que ha sucedido tal y como ha sido mirado por alguien; por eso la idea de la excentricidad de la cámara es importante; es la garantía de que alguien mira”<sup>12</sup>. La mirada en *Pacto de*

---

<sup>11</sup> En el cine argentino, para evitar una larga enumeración, mencionamos los más recientes: *M* de Nicolás Prividera, *Fotografías* de Andrés Di Tella, *Cándido López los campos de batalla* de José Luis García, entre otros.

<sup>12</sup> En *Rev. Punto de vista*, nº 81, 2005.

*silencio* se encuentra desdoblada en la figura del propio Echeverría, compuesta por sus recuerdos de infancia y su investigación en tiempo presente. La primera está mediada por los mecanismos de la memoria y los de la ficción –el modo en que alguien recuerda y el modo en que decide representar esos recuerdos –, en tanto la segunda por la manera en que recupera y organiza los materiales disponibles. De este modo, la cámara excéntrica incluida al comienzo de la narración establece un protocolo de mirada, define el espectador requerido.

Ese modo inicial de narrar propone, por último, la impresión de estar en presencia de hechos profundamente perturbadores. A su vez, impide otra manera de registrarlos, ya que buena parte de la comunidad se esfuerza por ocultarlos.

Como resultado, el contrapunto entre la historia de Priebke y la de su lugar dentro de la comunidad alemana constituye el mecanismo que le permite al director narrar una historia crítica de la colectividad y cuestionar los relatos que se han transmitido de generación en generación a través de la lengua madre<sup>13</sup>.

La estructura del film, basada en el permanente cruce entre distintos niveles del relato –la historia personal del director, la de Priebke, la de la colectividad, la de Bariloche– responde a la necesidad de pensar, a lo largo del tiempo, la presencia de criminales de guerra nazis en la ciudad, el lugar que ocupan en ella y que peso tiene este hecho en un sentido más autobiográfico. El modo en que estas historias se articulan permite inscribir sus recorridos personales en el curso de un relato mayor, el del discurso pocas veces cuestionado, sobre la ciudad. Porque, ¿de qué manera oponerse a una imagen de la ciudad –la Suiza argentina– a la vez símbolo y causa del desarrollo económico? El film no esquiva la belleza típica de Bariloche, sino que aplica una lente de aumento para ver aquello que en una vista panorámica se evade. El foco en este caso es Priebke, y es a partir de su figura que accedemos a los habitantes que atraviesan ese paisaje sólo en apariencia inmóvil de las tarjetas postales.

---

<sup>13</sup> Echeverría recuerda –con cierta sensibilidad– los relatos que le contaba su abuela antes de acostarse en lengua alemana como parte de una infancia escindida entre dos mundos, uno –diurno– en castellano y otro –nocturno– en alemán. Sin duda, el uso en el espacio familiar de la lengua considerada materna comporta algo más que un aprendizaje útil para desenvolverse en un mundo globalizado. Se trata de un modo de transmisión entre generaciones donde los aspectos emotivos ocupan un lugar central. A su vez, la lengua funciona como el puente imprescindible para acceder al universo cultural del país de origen.

## IV Conclusión

La agencia de la comunidad europea en Bariloche ha trascendido la mera anécdota y voluntad de integración. Muchos aspectos de la tradición y la historia local han llegado a naturalizarse al punto de asociar el europeísmo con los rasgos de sus habitantes, la arquitectura, los deportes de montaña, las festividades y los productos regionales. Se ha derramado, incluso, una sombra sobre la identidad de sus antecesores, al designar a Carlos Wiederhold –alemán de origen - como punto cero de la historia<sup>14</sup>.

Las producciones de Carlos Echeverría y Esteban Buch, precoces visiones críticas sobre este modo de narrar la historia de Bariloche y por lo tanto de su construcción identitaria, ponen en evidencia preocupaciones del mismo orden, desplegadas con enfoques distintos. Una operación de lectura que las ubique en la misma serie permitiría, como en este caso, detectar su complementariedad.

Para Echeverría es central ubicar su objeto de análisis en un espacio atravesado por las dimensiones social, política, económica e histórica. En segundo lugar, se ocupa de contextualizar, fundamentalmente de historizar, la trayectoria de la ciudad a través de sus relatos: podría decirse, historiográficamente. En *Pacto de silencio*, Erich Priebke se desplaza en el mapa de esta ciudad planteada y, a su vez, son sus pasos los que permiten narrarla. El otro rasgo clave presente en su filmografía es la responsabilidad que supone la transmisión de narraciones de una generación a otra. Echeverría problematiza esta dimensión al subrayar la tensión que se produce entre los relatos que recibe durante su infancia y la historia de la ciudad que emerge en sus investigaciones.

Buch, por su parte, se detiene en el modo en que una narración hegemónica se constituye, se plasma, y circula en ámbitos legitimadores de imágenes y concepciones culturales, como la prensa, los catálogos de exposiciones y la labor docente (en el caso de Maes). En su trabajo delinea un nuevo pacto de lectura con la producción de un texto nuevo que retoma críticamente los anteriores.

Si bien la idea de “pacto de silencio” es la que organiza estas investigaciones, su significación se profundiza al sacarla del interior de la comunidad alemana y ubicarla como

---

<sup>14</sup> Según el relato de la historia oficial, Carlos Wiederhold fue el primer poblador blanco y fundador de Bariloche. A él la ciudad debe la primera parte de su nombre “(San) Carlos”.

producto de una negociación que involucra a buena parte de la comunidad civil y política de Bariloche. Es aquí donde aflora la dimensión política de estas obras: los beneficios que las partes negocian son tanto de orden cultural como económico. La premisa que abordan es que la denuncia de la presencia nazi habría implicado un quiebre de esa estructura económica y la puesta en crisis de gran parte del orden cultural sobre el que la comunidad funcionaba. Se trata de un pacto que no resultó difícil de sostener. La relación “silenciadora” de Bariloche con el pasado de sus ciudadanos fue (¿es?) funcional, pues más allá de la actuación de algunos de ellos como agentes nazis durante la Segunda Guerra Mundial, los aportes europeos pueden considerarse muy relevantes: prestigio, cultura, eficiencia, educación, y una imagen que organiza y opera sobre el paisaje: Suiza.

Por último, al constituirse como narraciones disruptivas frente a los relatos más difundidos, estas obras promueven, mediante su dimensión pedagógica y política, la formación de un nuevo tipo de lector-espectador capaz de constituir una mirada compleja y crítica sobre la historia de la comunidad que habita. Como dice Esteban Buch, en su intervención última para el diario *Río Negro*<sup>15</sup>: “La ausencia de responsabilidad penal (podríamos decir nosotros, o su presencia) no exime a la comunidad y sus responsables políticos del trabajo de memoria y pedagogía que asegure la vigencia definitiva del nunca más, esa frase forjada en alemán para repudiar los crímenes nazis: *nie wieder*”.

### **Obras analizadas**

Buch, Esteban: *El pintor de la Suiza argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.

Echeverría, Carlos: **Pacto de silencio**. Film documental, 2006.

### **Bibliografía consultada**

---

<sup>15</sup> Durante la conmemoración de los treinta y dos años del Golpe de Estado del 76 en San Carlos de Bariloche, un grupo de personas se acercó a las instalaciones del ex correo del Centro Cívico de Bariloche, donde se erigía una muestra de cuadros del Antoon Maes y procedieron a la descuelga. Con esta acción, el tema del vínculo de la comunidad de Bariloche con el pasado de sus integrantes volvió al debate. El funcionario local, a cargo de la muestra del pintor, alegó no conocer el pasado de Maes, igualmente fue removido del cargo. A propósito de este episodio, varios medios locales se contactaron con el autor de *El pintor de la Suiza argentina* y dieron a conocer su análisis. Esta cita forma parte del artículo que escribió para el diario *Río Negro*, publicada el 17 de abril de 2008 con el título “La paleta dividida”.

- Beceyro, Raúl, Oubiña, Filippelli, Rafael, David et al.: “Cine documental: la objetividad en cuestión”, *Revista Punto de vista*, 81, abril de 2005.
- Bianco, Ana, “Hubo un ocultamiento consciente. Entrevista a Carlos Echeverría”, *Diario Página 12*, 5 de agosto de 2006.
- Buch, Esteban, “La paleta dividida”, *Diario Río Negro*, 17 de abril de 2008.
- Halperín Donghi, Tulio, “Facundo y el historicismo romántico”, *Ensayos de historiografía*, Buenos Aires: El cielo por asalto, 1996.
- Herf, Jeffrey, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Montanaro, Pablo, “Ensayo para valorar y disfrutar la literatura argentina. Entrevista a Martín Prieto”, *Suplemento Cultural del Diario Río Negro*, 28 de febrero de 2008.
- Moore, María José y Wolkowicz Paula (ed.): *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires: Librería, 2007.
- Sarlo, Beatriz, *Tiempo pasado, Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Sartora, Josefina y Rival, Silvina (ed.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería, 2007.
- Vezzetti, Hugo, *Pasado y presente. Guerra dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península, 1980.